



PERUGINO

COME
NON L'HAI
MAI VISTO

PERUGINO COME NON L'HAI MAI VISTO

1 GIUGNO—5 NOVEMBRE 2023
PERUGIA / PIAZZA DELL'UNIVERSITÀ

1.06—31.08: 21:30—02:00
1.09—5.11: 20:30—02:00



A.D. 1308
unipg
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
DI PERUGIA



Comune di Perugia



Arcidiocesi di
Perugia-Città della Pieve



GALLERIA
NAZIONALE
DELL'UMBRIA



SOCIETÀ ITALIANA
DI STORIA
DELLA CRITICA
D'ARTE
CONSULETZA UNIVERSITARIA



Consulenza
Universitaria
Nazionale
per la
Storia
dell'Arte



PER I TESTI: CC BY-NC, Some Rights Reserved.
PER LE IMMAGINI: repertorio dei crediti fotografici, pp. 181-184.

COLOFONE

1—INFORMAZIONI DI PROGETTO

TITOLO PERUGINO COME NON L'HAI MAI VISTO. REALTÀ IMMERSIVA PROIEZIONI EBOOK

TIPOLOGIA VIDEOMAPPING/PROIEZIONI/REALTÀ IMMERSIVA/E-BOOK

DURATA, SEDE 1.06—5.11 2023, UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PERUGIA/PIAZZA DELL'UNIVERSITÀ

SITO WEB [HTTP://BENISTORICOARTISTICI.UNIPG.IT](http://benistoricoartistici.unipg.it)

ENTE PROMOTORE UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PERUGIA

IDEATORE E CURATORE PROFESSORESSA CRISTINA GALASSI,

DIRETTORE DELLA SCUOLA DI SPECIALIZZAZIONE IN BENI STORICO ARTISTICI

DELL'UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PERUGIA

2—PROIEZIONI, REALTÀ IMMERSIVA, VIDEOMAPPING

EUROMEDIA, TERNI

3—EBOOK

A CURA DI CRISTINA GALASSI

TESTI MARIA DILETTA BORIOSI, FLAVIA CATARINELLI, SARA CECCHETTI, CHIARA CRUCIANI,

SARA FERRETTI, SEBASTIANO FORTUGNO, MATTIA GIANCARLI,

FRANCESCO FEDERICO MANCINI, JESSICA MONACELLI, LUNA MELANIA PASCARELLA,

DAFNE PETRUCCIOLI

REALIZZAZIONE EDITORIALE RAFFAELE MARCIANO, PASSIGNANO S.T.

4—RINGRAZIAMENTI

MARTA ALUNNI PINI, VINCENZO ANSIDEI DI CATRANO, ANTONIO BARTOLINI,

VALERIO BAZZOFFIA, ARIANNA BELLOCCHI, RENATO BOCCARDO, ILARIA BORLETTI BUITONI,

ENRICO BRONZI, ANNA CALABRO, NICOLETTA CAPONI, MARTA CENERINI, CATIA CHIARALUCE,

FEDERICO CIANETTI, CRISTINA COLAIACOVO, GABRIELE CRUCIANI,

GABRIELE ALESSANDRO DE MICHELI, GIOVANNI FRANCO DELOGU, EMANUELE GELMI,

UMBERTO GUARDUCCI, DAVIDE LANDONI, SERENA LUCARELLI, MARTA LUCARONI,

IVAN MAFFEIS, FRANCESCO FEDERICO MANCINI, DANIELE MANCO, MARIA LUISA MARTELLA,

VALENTINA MARTELLI, MICHELA MASERATI, ALEXANDER MAURIZI, ALESSANDRA MIGLIO-

RATI, MAURO MONELLA, MARIANGELA MUSOLINO, COSTANZA NEVE, LUCA NULLI SARGENTI,

MAURIZIO OLIVIERO, RITA PALTRACCA, PIERA PANDOLFI, DANIELE PARBUONO,

ENRICO PARLATO, VERUSKA PICCHIARELLI, MARCO PIERINI, FABIO PISCINI,

ALESSANDRO POLIDORI, DANIELE PORENA, ROBERTO RETTORI, ANDREA ROMIZI,

MASSIMILIANO ROSSI, ANDREA RUTILI, MARIA TERESA SEVERINI, DOMENICO SORRENTINO,

GIORGIA SPAPPERI, FABRIZIO STAZI, ILARIA TAMBURI, MICHELE TONIACCINI,

ANNA TOSTI, DONATELLA VACCARI LEONARDO VARASANO, ANNA VIVOLO,

ANDREA ZANGARELLI

Nella gran parte delle riproduzioni delle opere in questo eBook sono incorporati *hyperlinks* che consentono la navigazione in portali o pagine web. Lo scopo è quello di proporre approfondimenti sui dipinti e sulle strutture museali – o i luoghi di culto – in cui i beni sono custoditi, privilegiando, laddove possibile, le informazioni dei portali istituzionali.



Comitato promotore delle celebrazioni per il quinto centenario della morte del pittore Pietro Vannucci detto "il Perugino"

www.peruginocinquecento.it



Portale o pagina web del museo o del luogo di culto che conserva il dipinto o i dipinti



Portale della Galleria Nazionale dell'Umbria

www.gallerianazionaledellumbria.it



BeWeB
Beni Ecclesiastici in web
CEI - Ufficio Nazionale per i beni culturali ecclesiastici e l'edilizia di culto

<http://beweb.chiesacattolica.it>



Catalogo generale dei beni culturali italiani: informazioni – codificate da specialisti – sulle diverse tipologie di beni culturali

<https://catalogo.beniculturali.it>



Progetto promosso dal Ministero della Cultura (Mic) ed elaborato con la consulenza scientifica della Scuola Normale Superiore di Pisa

www.culturaitalia.it/





Perugino come non l'hai mai visto, progetto dell'Università degli Studi di Perugia di forte valenza culturale e divulgativa, cerca di rispondere a tutti i criteri dell'art. 7 del bando (<https://www.peruginocinquecento.it/avviso-pubblico/>) e intende utilizzare le nuove tecnologie per comunicare contenuti scientifici relativi all'opera dell'artista umbro in forme innovative e di impatto sul pubblico. I contenuti riguardano sia le principali opere esistenti in Umbria sia le opere emigrate all'estero a seguito di dispersioni, in particolare quelle traslate in Francia a seguito delle requisizioni napoleoniche, in modo da far conoscere al pubblico ciò che è presente sul territorio – e favorire la conoscenza dell'artista e l'attivazione di percorsi e itinerari virtuosi in Umbria – e divulgare la conoscenza di ciò che non è più presente, realizzando quindi un itinerario virtuale delle opere di Perugino non più *in situ* affiancato da un itinerario virtuale delle opere ancora presenti e disseminate in Umbria.

Non è noto al grande pubblico che a Perugia esistevano, prima del 1797, altre 21 opere del Vannucci che Jacques-Pierre Tinet, pittore accademico incaricato da Napoleone dei prelievi delle opere d'arte in Umbria a seguito del Trattato di Tolentino durante la prima campagna italiana, spedì in Francia per destinarle alla città di Parigi, la “patria della libertà” e in particolare al *Muséum central des arts de la République*, come fu ribattezzato il Louvre nel novembre del 1793. In realtà le opere di Perugino che vennero selezionate in Umbria – da parti dei politici di San Pietro e Sant'Agostino alla *Pala dei Decemviri* e alla *Resurrezione di Cristo*, solo per citarne alcune; queste ultime recuperate da Antonio Canova dopo la caduta di Napoleone e oggi custodite in Pinacoteca Vaticana – saranno poi destinate, in base al decreto legislativo Chaptal del 1801, nei vari musei dipartimentali istituiti sul territorio dell'Impero Francese. Il decreto era nato per favorire la diffusione delle arti nelle province e uniformare l'offerta culturale della nazione sulla falsariga del modello parigino del Louvre (che poi sarà denominato *Musée Napoleon*). I dipinti del Vannucci, considerati come un modello poi perfezionato dal “divino” allievo Raffaello, erano considerati dei surrogati dell'opera del talentoso urbinato e vennero relegati a un ruolo subalterno di campioni della pittura del Quattrocento italiano a uso dei giovani artisti. Lo stesso *Sposalizio della Vergine*, capolavoro di Perugino prelevato dalla Cattedrale a Perugia, non viene destinato al Louvre, ma inviato al museo di Caen in Normandia, ratifi-



cando il tiepido giudizio espresso dal viaggiatore Jean-Baptiste Lalande che, nel suo *Voyage d'un François en Italie fait dans les années 1765 et 1766*, liquida il dipinto con poche parole: «Le profil de la Vierge est fin, le rest est sec». Sia pure in sottofondo, l'intenzione del decreto Chaptal sottolineava il valore patriottico dei musei, mostrando l'importanza dell'arte come eredità morale dei cittadini, un tema ancor oggi attuale che rende manifesto quanto il bene culturale esuli dal dominio esclusivo dell'estetica per rientrare a pieno titolo nell'identità e nel percorso storico di una nazione.

Per oltre cinque mesi piazza dell'Università diventa il perno di attività di ricerca, divulgazione e trasferimento tecnologico: è stato realizzato uno spettacolo di *videomapping* che, sfruttando l'architettura della ex chiesa degli Olivetani, proietta in sequenza – attraverso animazioni, immagini, effetti – le opere del Vannucci portate in Francia nel 1797. Attraverso un commento audio si dà sostanza alle immagini, assistite anche da titolazioni in animazione che rendono efficace e comprensibile il significato dell'opera video anche priva di audio. La supervisione scientifica è della Scuola di specializzazione in Beni Storico Artistici dell'Università degli Studi di Perugia, un consorzio di tredici atenei italiani guidati dalla direttrice della Scuola, la professoressa Cristina Galassi, dell'Ateneo perugino, a cui si deve la cura del progetto.

Con l'intento di creare una “piazza animata” viene utilizzato anche lo spazio delle logge del Dipartimento di Fisica e Geologia per creare una rappresentazione a pieno schermo delle principali opere dell'artista presenti sul territorio umbro e proiettare notizie e informazioni sulle città e sui borghi nei quali il maestro ha lavorato: una narrazione sintetica, realizzata con *lettering* in animazione, ripercorre la produzione del *Divin Pittore* nei luoghi in cui si è ramificata la sua attività.

A supporto degli utenti è stato realizzato anche uno spazio web nel portale della Scuola di Specializzazione in Beni Storico Artistici (<http://benistoricoartistici.unipg.it/>). Lo spettatore, attraverso il suo *device* mobile e senza installare alcuna applicazione, semplicemente scansionando un QRCode potrà completare il percorso di conoscenza e usufruire permanentemente dei contenuti messi a disposizione attraverso un *e-book* gratuito: il libro elettronico contiene descrizioni accurate delle opere selezionate, corredate di apparati bibliografici e link ipertestuali.

Il progetto consente un'ampia divulgazione e conoscenza dell'opera del Vannucci e rappresenta un'importante attività di *Terza Missione dell'Università degli Studi di Perugia*, consentendo di attivare processi di interazione con la società civile, di trasferimento delle conoscenze e delle ricerche dell'Università all'esterno, di creare percorsi territoriali che favoriranno il rilancio anche delle piccole località della regione dove è conservata l'opera dell'artista – una sorta di *Museo Perugino* “diffuso” su scala regionale – e funzionando da cassa di risonanza e di

divulgazione degli altri eventi del Centenario finanziati dal Comitato Nazionale per le celebrazioni nel cinquecentenario della morte di Pietro Perugino.

I testi di proiezioni, *videomapping* ed *e-book* relativi alle opere di Perugino esistenti in Umbria o disperse, nonché i contenuti audio-video con collegamenti ai portali di musei e istituti culturali, sono stati approntati dagli allievi della Scuola di Specializzazione in Beni Storico Artistici. In questo modo le installazioni, oltre alla forte valenza scientifica, si sono rivelate anche una straordinaria occasione formativa e didattica, una palestra storico-artistica per i giovani studiosi formati dall'Università degli Studi di Perugia e dal consorzio dei tredici atenei che aderiscono alla Scuola di Specializzazione in Beni Storico Artistici.



IL TESORO PERDUTO



Napoleone Bonaparte



Lettera di Lazzaro Carnot a Napoleone Bonaparte: «Il Direttorio esecutivo è persuaso, cittadino generale, che voi consideriate la gloria delle belle arti come unita a quella dell'esercito che comandate. L'Italia deve ad esse in gran parte le sue ricchezze e il suo lustro, ma è giunto il tempo in cui il loro regno deve passare in Francia, per affermare ed abbellire quello della libertà. Il Museo nazionale deve contenere i più celebri monumenti di tutte le arti e voi non trascurerete di arricchirlo di quelli che esso aspetta dalle attuali conquiste dell'esercito d'Italia, e di quelli che gli sono ancora riservati. Il Direttorio esecutivo v'invita dunque a scegliere uno o più artisti destinati a ricercare, a raccogliere e a far trasportare a Parigi i più preziosi oggetti del genere e a dare ordine preciso dell'esecuzione illuminata di questa disposizione, di cui desidera che gli rendiate conto».

La predestinazione di Bonaparte a trattare d'arte e di guerra parrebbe congenita: stando a Las-Cases, Napoleone nasce su un tappeto istoriato a grandi figure che rappresentano «gli eroi della favola o l'Iliade». Mito impareggiabile, forse unico nell'età moderna, Bonaparte è al centro di un'aneddotica infinita e al centro della storia. Le sue vicende biografiche si intrecciano con le sorti dei capolavori dell'arte italiana quando, all'apertura della campagna d'Italia, arriva una lettera del Direttorio del 7 maggio 1796 che lo esorta a prelevare e raccogliere, come egli stesso dirà, «tutto quello che c'è di bello in Italia», da destinare al Museo nazionale di Parigi per la gloria e il lustro della *République*. Comandante in capo dell'*Armée d'Italie*, convinto della necessità di liberare i monumenti «insudiciati dalla vista della schiavitù», Napoleone orchestra una rapina istituzionalizzata mascherata da offerta di pace e di libertà. Scrive Wescher: «Napoleone capì fin da subito quali valori, in termini di prestigio e propaganda, potevano avere le arti e le scienze per un regime politico, e in particolare per un regime "illegittimo" in quanto rivoluzionario». «Le "conquiste" artistiche seguirono così di pari passo quelle militari. E per dare a questi espropri una parvenza di legalità, [...] escogitò [...] il sistema geniale di includere le opere d'arte fra le clausole dei trattati di pace [Parma, Bologna, Tolentino...] e di farle rientrare addirittura fra i contributi di guerra».

I commissari incaricati perpetrano così cospicue requisizioni sistematiche del patrimonio materiale di una “preda allettante” qual era l'Italia, compromettendo anche quello immateriale dell'identità culturale del territorio. Dei trentuno dipinti sottratti nel 1797 a Perugia, ventidue sono del Perugino. Fra questi, la *Pala dei Decemviri*, lontana dal Palazzo dei Priori, nel 1810 impreziosiva lo sfondo del corteo nuziale dell'imperatore Bonaparte nella Grande Galerie del Louvre.

Sara Cecchetti





Jacques-Pierre Tinet

«È facile il comprendere quale sia la costernazione del popolo perugino, in vedersi così violentemente spogliato de' più preziosi monumenti, che principalmente illustravano la città, ed il vedersene privata, quando, attesa la pace già stabilita, riputavasi immune da simili crucciose vicende». Così scrivevano i Decemviri a papa Pio VI il 28 febbraio del 1797, a pochi giorni dalla prima requisizione di opere d'arte ordinata da Napoleone e dal Trattato di Tolentino (19 febbraio 1797).

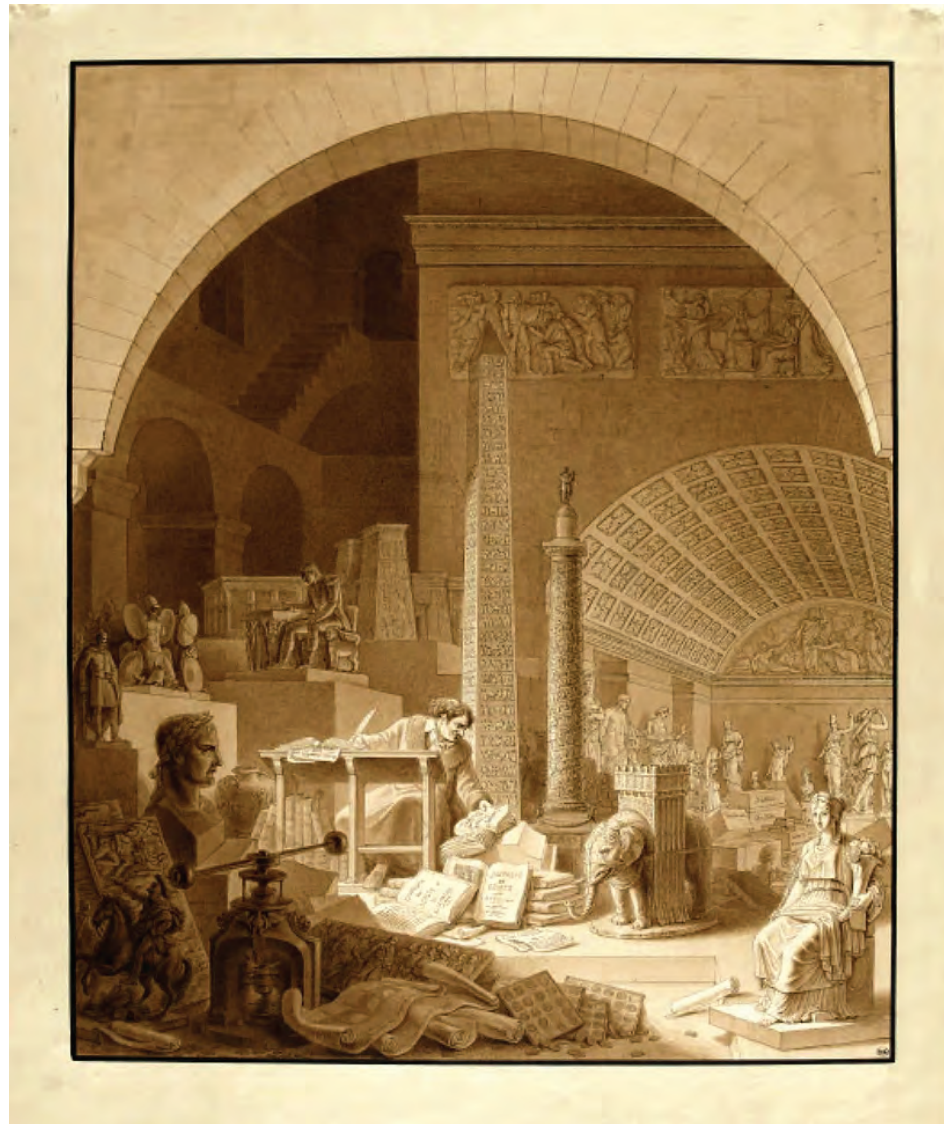
Infatti il 18 febbraio il pittore e “professore di Belle Arti” Jacques-Pierre Tinet, incaricato dal Direttorio su ordine di Bonaparte, iniziò a scegliere nelle chiese perugine e in altri luoghi pubblici i «quadri, libri, manoscritti [...], che degni saranno di essere raccolti per poi trasportarsi in Francia nel Museo della Repubblica».

In pochi giorni egli aggiunse alle tre opere già individuate da Antoine-Jean Gros (la *Pala Oddi* di Raffaello, nella chiesa di San Francesco al Prato; l'*Incoronazione della Vergine*, eseguita su disegno del maestro dagli allievi Giulio Romano e Giovan Francesco Penni, in Santa Maria di Monteluca; la *Resurrezione di Cristo* di Pietro Perugino, anch'essa nella chiesa di San Francesco al Prato) «il miglior fiore, che quivi era rimasto»: ben ventotto dipinti.

Tinet seguì personalmente anche il reperimento e l'organizzazione dei carri contenenti le opere d'arte da inviare a Livorno e imbarcare perché raggiungessero la Francia e stilò meticolose disposizioni sulle modalità e sulla cura da tenere nell'imballaggio, utilizzando, ad esempio, la tela cerata «pour suivre la couverture des emballages de les tableaux».

Delle trentuno opere requisite, ben ventidue erano del Vannucci, scelte anche alla luce della *Guida al forestiere per l'Augusta città di Perugia* (1784) di Baldassarre Orsini, in cui la selezione delle opere più significative era agevolata da un pratico sistema di asterischi. Numerosi sono i dipinti dell'artista pievese, al quale il Tinet rivolge parole di vivo apprezzamento, che connotano Pietro Perugino come «degno maestro del divin Raffaello».

Sara Ferretti



1.

BENJAMIN ZIX

(Strasburgo, 25 aprile 1772 - Perugia, 7 dicembre 1811)

Corteo di Napoleone e Maria Luisa alla Grande Galerie del Louvre

1810-1811, acquerello su carta, 230 × 840 cm

Parigi, Musée du Louvre

È il 2 aprile 1810. Un lungo corteo di nobili e dame si muove fra le più prestigiose opere del Rinascimento italiano esposte nella *Grande Galerie* del Louvre, al seguito di Napoleone Bonaparte e della sua nuova consorte, Maria Luisa d'Austria. È l'illustratore e pittore Benjamin Zix, figura da tempo attiva nella costituzione del *Musée Napoleon*, a immortalare l'evento. Amico e accompagnatore di Dominique Vivant Denon, ideatore del Louvre, Zix ottiene la committenza dell'opera da Alexandre Broignant. L'artista realizza, per l'occasione, un acquerello ricco di dettagli nella resa delle figure umane e delle opere esposte nella galleria. Fra queste si può notare, sopra la *Santa Cecilia* di Raffaello, la *Pala dei Decemviri* di Pietro Perugino, una delle tante tavole del maestro requisite da Jacques-Pierre Tinet nella spedizione italiana nel 1797. Completata la commissione parigina, Zix affianca Denon nella successiva missione in Italia del 1811, ma perisce poco dopo la partenza.

Benjamin Zix, come si vedrà, non fu l'unico artista a fornirci importanti informazioni sulle opere italiane esposte alla *Grand Galerie*. La *Pala dei Decemviri*, ad esempio, viene illustrata anche in una delle acqueforti di Maria Cosway; il dipinto del Perugino è da lei raffigurato accanto alle opere del suo allievo Raffaello, fra le quali è ben riconoscibile la *Trasfigurazione*, ora esposta ai Musei Vaticani. L'incisione è parte di un progetto, voluto dalla stessa artista e finanziato da suo marito, Richard Cosway, che inizia nel 1801 allo scopo di documentare tutti i dipinti trafugati da Napoleone ed esposti al Louvre. La pubblicazione, intitolata *Galleria del Louvre presentata da incisioni ad acquaforte, anche colorate a mano, eseguite dalla sola signora Cosway*, è commentata dal critico Julius Griffiths.

Flavia Catarinelli





Maria Cosway pinxit

2.

MARIA COSWAY

(nata Maria Luisa Caterina Cecilia Hadfield;

Firenze, 11 giugno 1760 – Lodi, 5 gennaio 1838)

Galleria del Louvre presentata da incisioni ad acquaforte, anche colorate a mano, eseguite dalla signora Cosway

1801-1802, acquaforte dipinta

Nei primi anni dell'Ottocento numerosi artisti britannici, inclusi William Turner e Henri Fuseli, si recano a Parigi, attratti dalle novità napoleoniche. È però l'esperienza dell'acquafortista Maria Cosway a lasciare una fondamentale testimonianza delle opere esposte nel nuovo *Musée Napoleon*. La *Pala dei Decemviri*, ad esempio, viene illustrata da una delle incisioni dell'artista. Il dipinto del Perugino è da lei raffigurato accanto alle opere del suo allievo Raffaello, tra le quali è ben riconoscibile la *Trasfigurazione*, ora esposta ai Musei Vaticani. L'incisione è parte di un progetto, voluto dalla stessa artista e finanziato da suo marito, Richard Cosway, che inizia nel 1801 allo scopo di documentare tutti i dipinti trafugati da Napoleone ed esposti al Louvre. La pubblicazione, intitolata *Galleria del Louvre presentata da incisioni ad acquaforte, anche colorate a mano, eseguite dalla sola signora Cosway*, è commentata dal critico Julius Griffiths. L'ambizioso progetto, che prevedeva inizialmente numerose sezioni, non trova però il riscontro sperato e si conclude dopo la pubblicazione di soli tre volumi. Nonostante l'incompletezza dell'opera, le precise acquaforti di Maria Cosway forniscono, comunque, una delle rappresentazioni più complete e accurate relative alla collocazione nella *Galerie* delle opere di Raffaello e Perugino. Di queste solo alcune, e con notevoli difficoltà, riescono finalmente a rientrare in suolo italico durante il periodo della Restaurazione.

Flavia Catarinelli



3.

PIETRO DI CRISTOFORO VANNUCCI, detto PERUGINO
*Madonna con il Bambino in trono e i santi Ercolano, Costanzo, Lorenzo
 e Ludovico di Tolosa (detta Pala dei Decemviri)*

tempera su tavola, 193 × 165 cm

Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana

Cristo in pietà (cimasa della Pala dei Decemviri)

tempera su tavola, 87 × 90 cm

Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria

Sotto un porticato, che con le sue arcate di pietra serena misura lento lo spazio di una campata, la Vergine e suo figlio si ergono maestosi e solenni sul loro trono fastosamente intarsiato all'antica. Al loro fianco, vestiti con piviali eleganti di rasi, nappe e ricami dorati, li accompagnano quattro santi, due per lato. Mentre a sinistra si trovano Ercolano, malinconico e con il pensiero rivolto altrove, e Costanzo, che portandosi la mano al petto, al contrario, contempla rapito la Madonna e il Bambino, a destra Lorenzo è completamente immerso nella lettura e Ludovico da Tolosa, vestito di gigli, ci raggiunge d'improvviso con il suo sguardo. Sulla cimasa Cristo in pietà nell'avello esibisce con eleganza la sua sofferenza, spiccando sullo sfondo nero con il suo incarnato perlaceo.

Firmata orgogliosamente sul gradino del trono «HOC PETRUS DE CHASTRO PLEBIS PINXIT», la *Pala dei Decemviri* fu una tra le commissioni più prestigiose a essere state svolte dal Perugino, perché a richiederla furono i Priori di Perugia, al tempo alla ricerca di un dipinto che potesse decorare la cappella del loro palazzo, già affrescata a cavallo della metà del Quattrocento da Benedetto Bonfigli. Sebbene la pala non si trovi più nell'ambiente che originariamente la ospitava, traccia dell'antico legame con il ciclo pittorico in cui il dipinto andava a innestarsi rimane nelle figure di sant'Ercolano e di san Ludovico che, all'estremità della composizione del Vannucci, rivolgono la loro attenzione rispettivamente alle storie delle loro vite ancora oggi presenti sulle pareti alla destra e alla sinistra dell'altare (Pierini 2020).

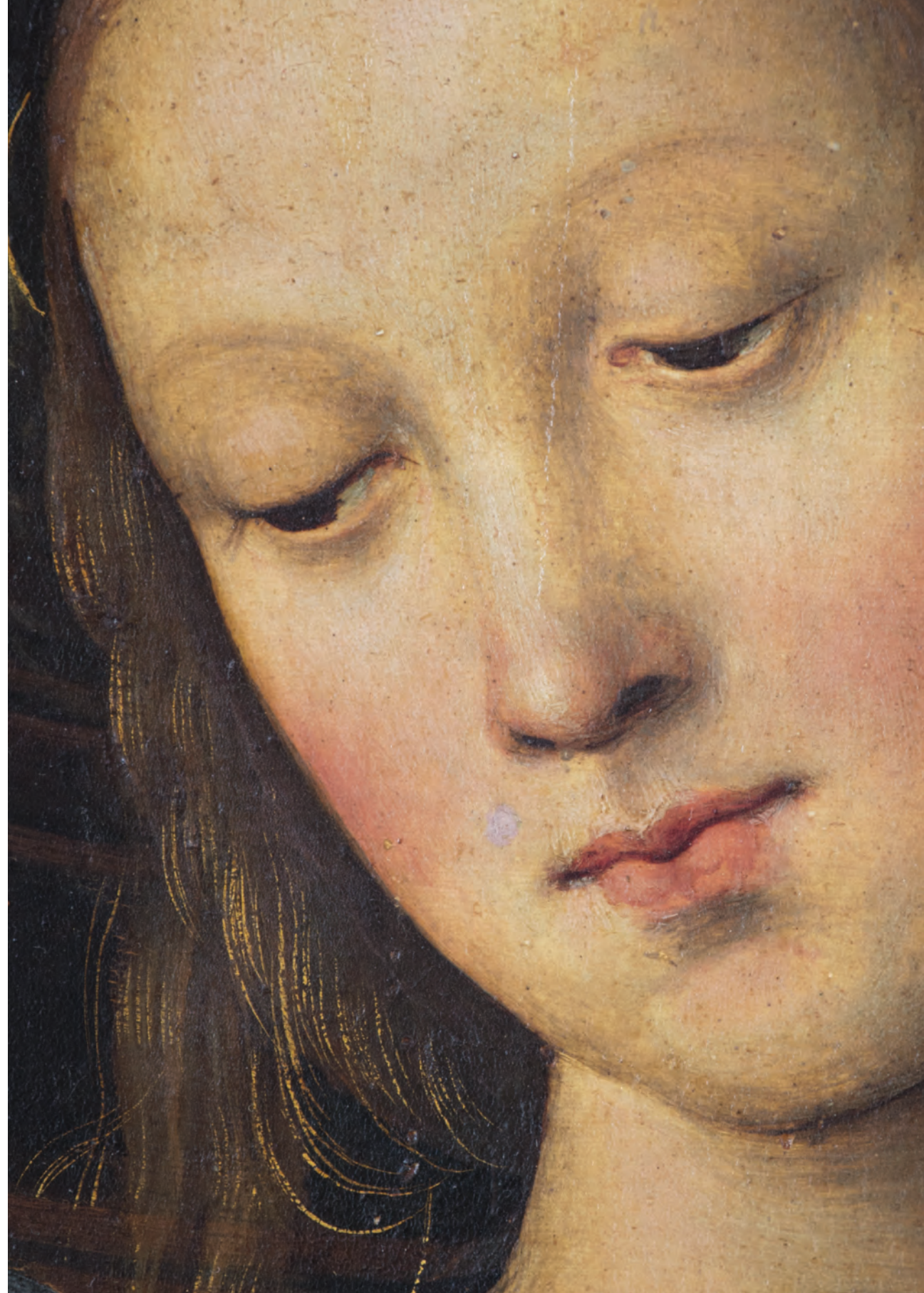
Commissionata in un primo momento nel 1479 a Pietro di Galeotto, l'incarico di esecuzione dell'opera venne assegnato poi a Perugino il 28 novembre 1483 e, a causa di inadempienze da parte del pittore, nuovamente nell'estate del 1485 e una terza volta, il 6 marzo 1495. La *Pala dei Decemviri* fu quindi realizzata come da contratto entro 6 mesi da questa ultima data (Mancini 2020). Nel 1533 venne poi spostata dalla cappella di Palazzo dei Priori alla cappella priorale al primo piano dello stesso edificio, per poi essere smembrata il 3 marzo 1797. Mentre la cimasa



e la cornice, opera questa dell'intagliatore Giovanni Battista di Cecco detto il Bastone, rimasero a Perugia, la tavola principale venne in quell'occasione confiscata dalle truppe napoleoniche guidate da Jacques-Pierre Tinet. Giunta a Parigi nel luglio del 1798, nel novembre del 1799 la Sacra Conversazione venne appesa nella Galleria Grande del Louvre, sopra la *Santa Cecilia* di Raffaello e a lato della *Trasfigurazione* ugualmente dell'urbinate; posizione, questa, in cui viene raffigurata nel disegno eseguito da Benjamin Zix che immortalava il corteo nuziale di Napoleone e Maria Luisa d'Austria il 2 aprile 1810 (Galassi 2004, pp. 29-31). Dopo il Congresso di Vienna, Antonio Canova riuscì a ottenere dalla Francia la restituzione della *Pala dei Decemviri* che, però, non fece ritorno a Perugia. Nel 1820, infatti, il dipinto entrò definitivamente nelle collezioni pontificie: inizialmente nella Pinacoteca di papa Pio VII, l'opera venne poi spostata nei Palazzi Vaticani sotto il pontificato di Pio IX, nel corridore occidentale del Cortile della Pigna durante il papato di Pio X e, a partire dal 1932, nella Pinacoteca Vaticana voluta da Pio XI, dove ancora oggi è conservata (Cornini 2020).

La cimasa con l'*Imago pietatis*, al contrario, finì da Palazzo dei Priori alla residenza del Gonfaloniere e nel 1845 prima nelle raccolte dell'Accademia di Belle Arti, poi in quelle della Galleria Nazionale dell'Umbria, dove nel 2019-2020 si è ricongiunta temporaneamente per la prima volta alla *Pala dei Decemviri* in occasione di un'importante mostra (De Marchi 2020; Santamaria 2020).

Mattia Giancarli





4.
 PIETRO DI CRISTOFORO VANNUCCI, detto PERUGINO
Polittico di San Pietro

«E nella chiesa di San Piero, badia de' monaci neri in Perugia dipinse all'altar maggiore, in una tavola grande, l'Ascensione, con gli Apostoli abbasso che guardano verso il cielo: nella predella della quale tavola sono tre storie, con molta diligenza lavorate; cioè i Magi, il Battesimo e la Resurrezione di Cristo; la quale tutta opera si vede piena di belle fatiche, intanto ch'ell'è, la migliore di quelle che sono in Perugia, di man di Pietro lavorate ad olio». (*Giorgio Vasari*, 1568).

Nelle pagine delle *Vite*, nonostante le note riserve, lo stesso Giorgio Vasari (1568) non ha mancato di elogiare la *Pala di San Pietro*, definendola come un'opera «piena di belle fatiche» da ritenere «la migliore di quelle che sono in Perugia di man di Pietro lavorate a olio»: un giudizio destinato a essere riverberato dalla letteratura artistica locale a partire da Cesare Crispolti (1597), passando per le guide di Giovanni Francesco Morelli (1683) e di Lione Pascoli (1732), fino agli scritti di Baldassarre Orsini (1784, 1804), che nelle figure dei profeti oggi a Nantes rileva un certo fare raffaellesco del divin pittore.

Reduce dai trionfi della Cappella Sistina, l'ultimo quinquennio del Quattrocento è costellato per Perugino da una serie di committenze di grande prestigio, tanto da essere ribattezzato «il meglio maestro d'Italia», proprio al principio del nuovo secolo, dal banchiere Agostino Chigi. Il *Polittico di San Pietro* costituisce un'opera chiave della carriera artistica del pittore che, al culmine della sua fama e popolarità, è ormai sempre più stanziale a Perugia, impegnato contemporaneamente nel compimento della *Pala dei Decemviri* (1495), assegnatagli nel 1483 per l'altare della cappella nel Palazzo dei Priori, e nella decorazione della Sala dell'Udienza del Nobile Collegio del Cambio (1496-1500). È proprio nel 1483 che il frate olivetano Giovanni da Verona, mastro legnaiolo, il 26 agosto riceve la commissione per la carpenteria della nuova pala destinata alla chiesa di San Pietro a Perugia che con ogni probabilità conduce a buon punto già due anni dopo, quando avvia la costruzione della cassa per l'imponente macchina d'altare. Risale all'8 marzo 1495, invece, l'allogazione a Perugino della pittura delle immagini principali e della monumentale cornice che, accordata per l'ingente cifra di 500 ducati, un anno più tardi si somma alle decorazioni pittoriche della cassa per altri 60 ducati. L'opera è eseguita entro il 1500, anno durante il quale viene versata la quietanza finale al pittore e in cui l'intera struttura trova collocazione sull'altare maggiore di San Pietro – decorato contestualmente da Giannicola di Paolo, il quale si occupa anche della base muraria – in occasione della sua consacrazione (Camesasca 1959; Gardner von Teuffel 2001, 2004; Marcelli 2004).

C'è da considerare che intorno a queste date l'altare possa verosimilmente situarsi in fondo all'abside, lasciando spazio al coro nel centro della navata, a seguito di importanti lavori di rimodellamento degli interni promossi nel 1436 – quando il monastero aderisce alla congregazione riformata di Santa Giustina di Padova – come è attestato nel diario di Antonio dei Veghi (Teza 2014). L'aspetto del coro monastico si configura quindi analogamente alla basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari a Venezia, dalla cui navata risulta ben visibile l'*Assunta* di Tiziano attraverso un'apertura calcolata in modo da inquadrare la pala d'altare, di soggetto peraltro equiparabile all'*Ascensione* peruginesca, cuore del polittico, la cui composizione si eleva verso l'alto in un grandioso effetto scenografico, tale da suggerire una scelta programmatica che si confà a questo tipo di situazione ambientale (Gromotka 2015). La configurazione della cassa è sin dai primi anni del Novecento e tuttora una *vexata quaestio*, mancando dati sufficienti per un sicuro ripristino ideale del complesso. Nel 1914, Walter Bombe è il primo ad avanzare una possibile ricostruzione grafica dell'insieme, ma interpretando la macchina d'altare come una sorta di parete avente funzione divisoria tra gli spazi liturgici, presupponendo il coro già arretrato come quello attuale. Christa Gardner von Teuffel (2004) propone invece di individuare nella cassa la fisionomia di un grande tabernacolo richiudibile, entro cui i due tondi dei profeti sarebbero inclusi nelle ipotetiche ante e visibili a struttura chiusa, mentre Rudolf Hiller von Gaertringen (2011) preferisce la loro eventuale sistemazione sulla faccia interna degli sportelli. I recenti studi di Alberto Maria Sartore (2014), bensì a favore del *Polittico di Sant'Agostino*, suggeriscono diversamente la cornice di una pala d'altare con timpano centinato, a sua volta inserita all'interno di una struttura scatolare, ispirata alla conformazione di una cassa rinascimentale con tanto di "cielo".

Il pannello centrale dell'*Ascensione* risponde a uno schema ampiamente usato nell'arte di Perugino, a registri paralleli e con la divinità ieratica e gerarchicamente preminente, Cristo in questo caso, entro una mandorla trapunta di paffuti cherubini. La coeva *Resurrezione di San Francesco al Prato*, commissionata al pittore nel 1499, ne riprende il modello ripetuto per giunta pedissequamente nel duomo di Sansepolcro una decina di anni dopo. Nel mentre che in basso gli apostoli e Maria si stringono in preghiera volgendo il capo al cielo guidati da due angeli in volo, sinfonie celestiali annunciano il ritorno del Salvatore nel regno del Padre che, stagiato sul fondo della lunetta soprastante, con gesto solenne benedice dall'alto. Il prototipo dell'Eterno passa quindi dal *Battesimo di Cristo* della Cappella Sistina al gruppo con profeti e sibille del Collegio del Cambio. Nei due tondi, invece, i profeti *David* e *Isaia* dispiegano il proprio cartiglio con gesto ampio e loquace.

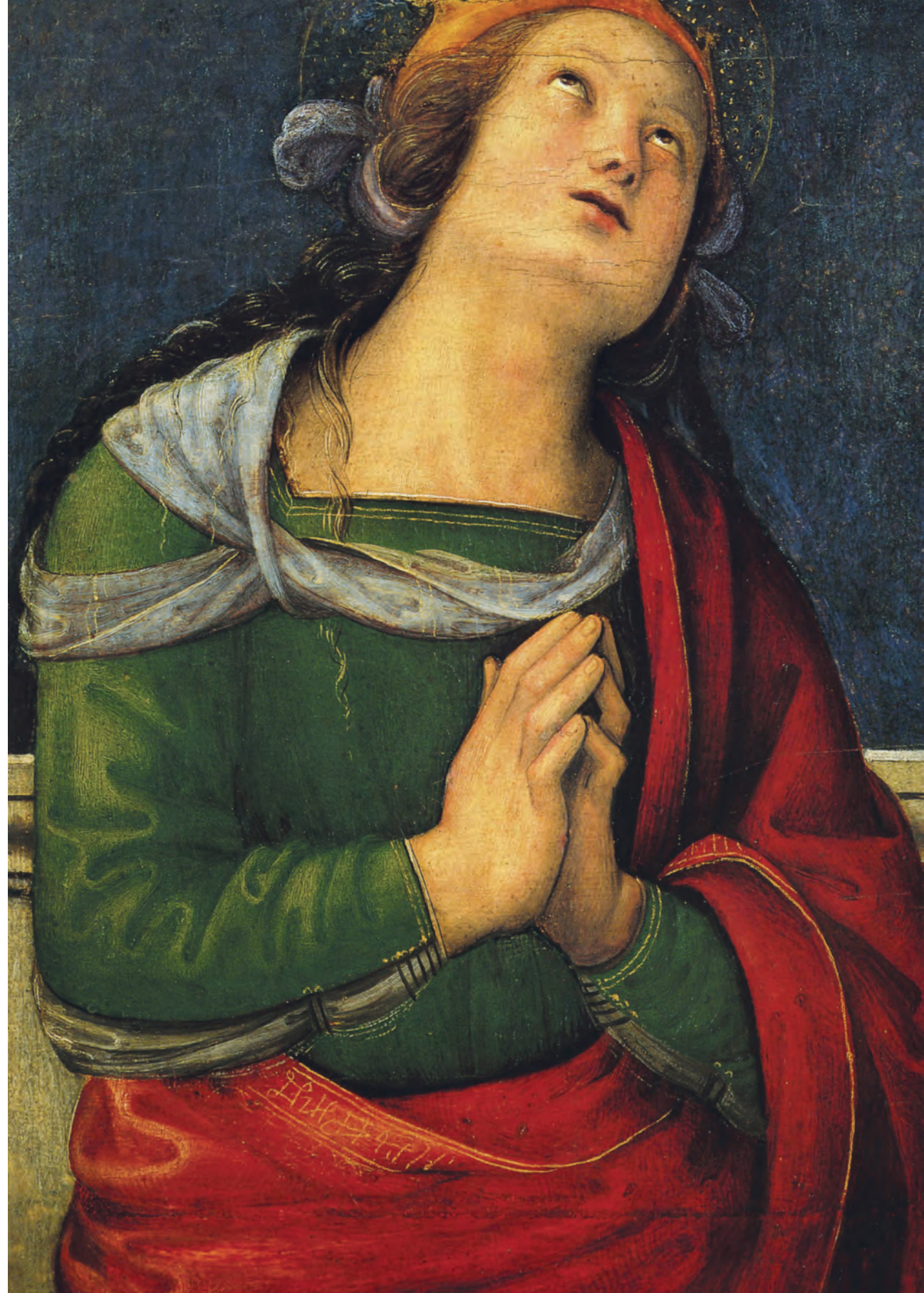




Nella predella, le tre scene cristologiche sono plausibilmente pensate incorniciate dagli otto santi raffigurati a mezzo busto, in particolare: i patroni della città di Perugia, *Sant'Ercolano – defensor civitatis* – e *San Costanzo*, ai lati del centrale *Battesimo*, mentre gli altri a decorazione delle basi aggettanti dei pilastri. A sinistra: *San Mauro*, uno dei primi seguaci di san Benedetto; la tavoletta di *Santa Scolastica*, sorella del santo nursino, trafugata la notte tra il 28 e il 29 marzo 1916 e rintracciata per ultima solo nel 1994, episodio che ne motiva il pessimo stato conservativo (Piagnani 2017); *Santa Giustina*, la martire che simboleggia la congregazione riformata, altrimenti identificata come santa Flavia ossia la sorella minore del primo santo di destra. Quest'ultimo è *San Placido*, discepolo di san Benedetto, seguito da *San Pietro Vincioli*, fondatore del monastero, nella cui immagine si è riconosciuto il ritratto dell'abate *pro tempore* di San Pietro, don Lattanzio di Giuliano da Firenze, nonché sottoscrittore del contratto di allogazione a Perugino (Manuali 2003); chiude *San Benedetto*, fondatore dell'Ordine. Gli scomparti di predella con storie di Cristo, invece, sono in ordine: l'*Adorazione dei Magi*, il *Battesimo* e la *Resurrezione*, un piccolo capolavoro in cui il pittore sperimenta una composizione diversa, più matura, con il sepolcro scorciato e sopra il coperchio spostato che riecheggia la tavola di San Paolo del Brasile ritenuta, non unanimemente, di Raffaello Sanzio; poco sopra il margine inferiore, manca il colore originale a seguito del distacco della tavoletta dalla cornice, ma i soldati dormienti trovano intelligentemente spazio all'interno del paesaggio che si squaderna alle spalle del Cristo risorto sfumando delicatamente e morbidamente nel trapasso di colore. È una primavera della pittura, la stessa che Roberto Longhi (1955) ravvisa nella predella della *Pala di Fano* – così strettamente interrelata a quella di San Pietro – in cui la presenza di Raffaello giovane è «quasi un'emulsione poetica sui manichini ancheggianti del Perugino».

Una campagna di ristrutturazione decorativa investe la chiesa tra il 1591 e il 1592, sulla scia della Controriforma: l'architetto Valentino Martelli sposta l'altare dal fondo dell'abside al centro della crociera e sistema il coro ligneo lungo tutto il perimetro dell'abside (Siciliani 2000). Ne consegue anche lo smembramento del polittico in diverse parti ubicate differentemente all'interno della chiesa e in sagrestia, il che purtroppo ne facilita la successiva dispersione (Galassi 2004).

Nel 1797 i commissari napoleonici prelevano la pala centrale dalla cappella del Sacramento, i tondi con i profeti dalla parete d'accesso alla chiesa, la lunetta dalle porte che immettono al monastero e alla sagrestia, le scene cristologiche della predella e alcuni santi dalla sagrestia; l'intero gruppo giunge a Parigi solo un anno più tardi, nel luglio 1798, per poi essere esposto al pubblico nel mese di novembre. Nel 1803 l'*Adorazione dei Magi*, il *Battesimo di Cristo* e la *Resurrezione* sono inviati al Musée des Beaux Arts di Rouen, mentre *David* e *Isaia* sono collocati al Musée des Beaux Arts di Nantes dal 1809.





Nel 1811 viene destinato il dipinto dell'*Ascensione di Cristo* al Musée des Beaux Arts di Lione e, nello stesso anno, l'*Eterno benedicente con cherubini e angeli* trova spazio nella chiesa parigina di Saint-Gervais, salvo poi essere trasferito anche questo a Lione, nel 1952, così ricongiunto al pannello centrale. I santi *Giustina*, *Placido* e *Benedetto* sono tratti al Louvre con l'attribuzione a Raffaello; recuperati da Antonio Canova il 29 ottobre 1815, giungono a Roma rimanendo alla Pinacoteca Vaticana. Le tavolette con i santi *Ercolano*, *Costanzo*, *Mauro*, *Scolastica* e *Pietro Vincioli* sono invece coinvolte nella requisizione di Agostino Tofanelli che, consegnategli il 6 ottobre 1812, le porta a Roma personalmente. Restituite nel 1815 alla chiesa di San Pietro, si trovano ancora oggi nella patria perugina.

Chiara Cruciani





5.

PIETRO DI CRISTOFORO VANNUCCI, detto PERUGINO

La famiglia della Vergine

tempera su tavola, 296 × 259 cm

Marsiglia, Musée des Beaux-Arts

«Tra le opere fatte da Pietro per essere vedute da vicino non si può vederne un'altra più saviamente inventata, e meglio colorita, di quella». (Baldassarre Orsini, 1784)

Il gruppo della *Vergine con il Bambino e la sant'Anna Metterza* è issato sopra un alto piedistallo a formare un blocco compattamente piramidale. In posizione gerarchicamente subordinata sono i santi Giuseppe (con il piccolo Giuseppe d'Arimatea), Maria di Cleofa (con il figlio Giacomo Minore), Maria Salomé (con in braccio Giovanni Battista), Gioacchino (con il piccolo Giacomo Maggiore). Il tutto è inquadrato entro un'ampia architettura al di là della quale si spalanca una luminosa veduta. L'equilibrio compositivo è basato, come sempre in Perugino, sul perfetto bilanciamento delle figure che sono distribuite secondo uno schema rigorosamente simmetrico.

L'opera, firmata dall'artista sul basamento del trono della Vergine, fu realizzata entro il 1502 nel rispetto delle disposizioni testamentarie di Angelo di Tommaso Conti (1492 e 1500). In origine era collocata nella chiesa perugina di Santa Maria degli Angeli, ma nel 1789 fu trasferita nella chiesa di Santa Maria della Misericordia. Qui la videro gli emissari napoleonici che subito la inclusero tra le opere da requisire. Portata a Parigi (1797), fu successivamente destinata al museo dipartimentale di Marsiglia dove si trova tuttora.

Dalla documentazione esistente sappiamo che il dipinto fu preceduto da un disegno preparatorio purtroppo scomparso. La trasparenza dei colori e la cura delle forme mostra tratti stilistici in tutto simili a quelli adottati dal Perugino negli affreschi del Collegio del Cambio (1496-1500). Un'inedita spazialità accoglie le tredici figure che si dispongono ordinatamente nel generoso vano a loro disposizione.

Jessica Monacelli





6.

PIETRO DI CRISTOFORO VANNUCCI, detto PERUGINO

Sposalizio della Vergine

olio su tavola, 234 × 186 cm

Caen, Musée des Beaux-Arts

«Da sotto il tempio si vede il pieno dell'istoria, ove nel mezzo è il sacerdote che unisce gli sposi, guidando con le proprie mani le di loro braccia all'azione santa. È indicibile la grazia di coteste attitudini, che nella loro semplicità non ha luogo a maggior bellezza; perché oltre all'essere benissimo disegnate, hanno il panneggiare sì bene assettato e sciolto che sembrano imitare le greche statue». (*Baldassarre Orsini*, 1804)

Il grande dipinto, da annoverare tra i capisaldi dell'arte rinascimentale italiana, raffigura lo *Sposalizio della Vergine* e si trova nel Musée des Beaux-Arts di Caen.

Lo schema compositivo risponde, qui come altrove, a criteri di rigorosa simmetria. Il motivo della piazza già elaborato, circa venti anni prima, nella *Consegna delle chiavi a san Pietro* nella Cappella Sistina è qui sostanzialmente riproposto anche se semplificato nel numero dei personaggi e ridotto nell'ampiezza della piazza. Gli edifici di fondo passano da tre a uno e lo spazio, notevolmente ridimensionato, trova il suo punto di fuga al di là del tempio ottagonale che chiude la veduta. Le figure che nella Sistina si allineano in doppia fila sul proscenio qui, come più tardi in Raffaello, cominciano a disporsi in modo più libero e aperto. Mettendo a confronto lo *Sposalizio* del Perugino con quello di Raffaello si nota una sostanziale sovrapposizione di impianto. «Verissimo – scrive Pietro Scarpellini (1984) – che a questa nuova versione del vecchio tema, Raffaello sa dare poi ben altra coerenza, ben altra unità visiva, allontanando maggiormente il tempio, ponendolo proprio a fuoco in un ideale cannocchiale, mentre molto più articolata è la collocazione dei personaggi entro l'imbuto prospettico. Si tratta pur sempre di una progressione su di una linea già almeno parzialmente tracciata da Pietro».

Lo *Sposalizio* del Perugino si trovava in origine nella cappella del Sant'Anello nel Duomo di Perugia. Tale cappella fu costruita nel 1486 per custodirvi l'importante reliquia dell'anello nuziale della Vergine. Prima di essere affidato a Vannucci, il dipinto fu richiesto nel 1489 a Bernardino di Betto detto il Pintoricchio che tuttavia declinò l'incarico. Circa dieci anni dopo, la confraternita di San Giuseppe, proprietaria della cappella, si rivolse al Perugino che eseguì l'opera fra il 1502 e il 1504. Il dipinto, come molti altri dello stesso artista, ebbe

una storia travagliata. Incluso nel cosiddetto “bottino” napoleonico, fu prelevato dalla cappella del Sant’Anello il 24 febbraio 1797. Portato a Parigi, fu per qualche tempo trattenuto al Louvre per poi essere consegnato, nel 1802, al Museo di Caen. Qui venne dimenticato, se così si può dire, dalla letteratura artistica. Riscoperto da Passavant (1839) fu lodato da Cavalcaselle (1866) che ne apprezzò il colore «leggero, brillante, armonico». Fu Berenson (1896) a mettere in dubbio l’autografia del Perugino, spostandone la paternità su Giovanni di Pietro detto lo Spagna, in ciò confutato da Manzoni (1898) e successivamente da Bombe (1912) che, a seguito di un’attenta analisi critica, lo riconsegnò, e in via definitiva, alla mano del Perugino.

Luna Melania Pascarella





7a.

PIETRO DI CRISTOFORO VANNUCCI, detto PERUGINO

Santi Filippo e Agostino

olio su tavola, 173 × 91 cm

Tolosa, Musée des Augustins

Santi Ercolano e Giacomo Maggiore

olio su tavola, 173 × 91 cm

Lione, Musée des Beaux-Arts

JEAN BEIN

(Goxwiller, 1789 - Parigi, 1857)

Vergine annunciata

1842, incisione

Parigi, Bibliothèque Nationale

È appena sorto il giorno, l'aria è ancora intrisa degli acquei umori antelucani e la natura ha cominciato a celebrare con pacata solennità la lunga cerimonia del suo rutilante risveglio. Su un prato verdeggiante asperso di aulentissima rugiada, l'apostolo Filippo, giovane grazioso e imberbe vestito d'una tunica violacea e ammantato di un serico *himation* dall'elaborato contrappunto cromatico, sta incedendo con grave lentezza e, con l'indice destro puntato su una pagina del volume retto dalla mano sinistra, sembra illustrare la ragione di così devoto procedere. Davanti a lui il vescovo e dottore Agostino d'Ipbona, di monacale austerità nell'espressione e nelle vesti, rallenta il passo fino a fermarsi e concedere alla sua mente dubbiosa qualche istante di meditazione. Il perugino Ercolano, d'aspetto augusto e venerabile come un biblico vegliardo, è assorbito così intensamente dalla contemplazione di quanto lo sovrasta che la sua realtà fisica pare spogliarsi di peso e il ricco piviale episcopale, troppo pesante per le sue già gracili spalle, scivolerebbe a terra se il raffinato formale non lo tenesse ancorato al petto. Ad affiancarlo è Giacomo il Maggiore, che sembra aver compiuto un pellegrinaggio per gli oggetti dai quali è accompagnato, un lungo e levigato bordone e un ruvido petaso pendente da un suo gancio. Al disopra delle loro teste, davanti ad un'alta e squadrata balaustra di marmo policromo, la Vergine Maria, profondamente raccolta, riceve l'annuncio dell'Arcangelo e con umile deferenza reclina il suo capo.



Delle quindici tavole che ornavano la fronte verso la navata del polittico opistografo della chiesa perugina di Sant'Agostino, eseguite fra il 1502 e il 1512 e prelevate dalle truppe napoleoniche nel 1797, soltanto tre non sono rientrate in Italia, rimanendo nelle collezioni di importanti istituzioni museali francesi. La prima è la *Vergine annunciata*. Giunta in Francia, venne avviata al Musées Municipaux di Strasburgo dove rimase fino al principio dell'ottavo decennio del XIX secolo, quando, a causa dell'infuriare della guerra franco-prussiana, andò distrutta da un incendio. L'opera è nota grazie a una incisione

realizzate da Jean Bein nel 1842, che la riproduce nel suo originario formato rettangolare. La seconda sono i *Santi Filippo e Agostino*. Depositata nel 1801 presso il Musée des Augustins di Tolosa, è uno dei dipinti in cui l'autografia di Vannucci è più largamente condivisa. Nel 1959 e 1969 Ettore Camesasca le assegnò una datazione alquanto alta, attorno al 1505, inserendola così in una delle fasi realizzative più antiche dell'intera macchina agostiniana. La terza sono i *Santi Ercolano e Giacomo Maggiore*. Destinata al Musée des Beaux-Art di Lione, è accostabile cronologicamente alla tavola tolosana per l'uguaglianza delle dimensioni, della tecnica esecutiva e della composizione spaziale e per la specularità dei moduli iconografici. Nel 1999 Vittoria Garibaldi sottolineò quanto queste opere siano vicine anche da un punto di vista strettamente stilistico: a connotarle è la presenza di un disegno «molto sottile, delicato, piuttosto preciso, realizzato probabilmente con una punta d'argento»; un colore a olio che nella sua stesura ha «corpo e spessore»; un'attenzione meticolosa per la restituzione nitida e accurata del dato naturale e del dettaglio anatomico e prezioso; da un'illuminazione unitaria e proveniente da un'unica fonte, collocata a sinistra del complesso e coincidente con quella che solitamente invade la chiesa nelle ore pomeridiane.

Sebastiano Fortugno





7b.

PIETRO DI CRISTOFORO VANNUCCI, detto PERUGINO

Santo giovane con la spada (San Martino di Tours?)

olio su tavola, diametro 102 cm

Parigi, Musée du Louvre

San Bartolomeo

olio su tavola, 89 × 72 cm

Birmingham (Alabama), Birmingham Museum of Art

Santi Irene e Sebastiano

olio su tavola, 189 × 95 cm

Grenoble Musée des Beaux Arts

All'interno d'un assolato e solitario sepolcreto, recintato da un parapetto in travertino e pavimentato con figure geometriche di una fredda bicromia, Maria, Giuseppe d'Arimatea e Maria Maddalena offrono al corpo esanime di Cristo l'estremo tributo della loro traboccante pietà: con il viso solcato da una pungente afflizione e le membra avvolte in larghe e pesanti gramaglie, lo accompagnano amorevolmente nella sua ultima discesa umana, quella dentro un'antichizzante avello, rotto nella sua cerulea monotonia da un sanguigno disco di porfido rosso. Quasi a voler tutelare l'intimità di codesta scena, al disotto di essa sono collocate due speciali e valorose sentinelle: un giovane ed elegante santo, dotato di una spada affilata e una forte disinvoltura, e l'apostolo Bartolomeo, anziano e barbuto ma con lo spirito ardimentoso di un ragazzino. Più in basso l'aria sottile e rarefatta del primo pomeriggio invita a una pacata conversazione e Irene, assai gentile nell'aspetto e nobile nel portamento, coglie l'occasione per colloquiare con Sebastiano che, nonostante sia legato a un tronco secco e rugoso e risulti privo di ogni indumento, trasmette l'immagine di un uomo vigoroso e ben temperato.

La fronte verso l'abside del polittico dell'altare maggiore – che i frati agostiniani di Perugia commissionarono a Mattia di Tommaso da Reggio per l'articolata carpenteria lignea e a Pietro di Cristoforo Vannucci per l'apparato pittorico – era costituita di quindici tavole, eseguite con numerose soste fra il 1512 e il 1523. Similmente a quelle dell'altra faccia, andarono incontro a eventi infausti già a partire dal 1654, quando la decisione di smontare la complessa macchina per adeguare lo spazio absidale alle mutate esigenze liturgiche comportò la rottura definitiva dell'originaria unità strutturale, e giunse al culmine più drammatico



con le spoliazioni napoleoniche, allorché venne sancita in modo perentorio la sua completa dispersione. Dal 1798 il *Santo giovane con la spada*, secondo Fabio Marcelli da identificare con san Martino di Tours, è esposto al Musée du Louvre di Parigi. La sua eccellente fattura, congiunta all'assegnazione senza sussulti al pennello di Perugino, è stata riconosciuta da Emil Jacobson, Fritz Knapp, Bernard Berenson, Walter Bombe, Umberto Gnoli, Ettore Camesasca, Pietro Scarpellini e Vittoria Garibaldi.

La sorte del suo pendant, *San Bartolomeo*, è stata più travagliata. Scomparso dalla chiesa in una data imprecisata, riappare a metà Ottocento presso un





amatore parigino, per poi passare nella collezione fiorentina Contini Bonacossi e, nel 1938, approdare in quella americana dell'imprenditore Samuel Henry Kress; da qui alla National Gallery of Art di Washington e, infine, nel Birmingham Museum of Art (Birmingham, Alabama). Secondo Fern Rusk Shapley, l'opera è da riferire all'ultimo periodo dei lavori nel cantiere agostiniano, mentre Camesasca sostiene che la datazione non sia posteriore al 1515. Per lo scomparto con i *Santi Irene e Sebastiano* il percorso è stato più lineare. Inviato a Parigi nel 1797, nel 1811 fu destinato al Musée des Beaux Arts di Grenoble, da dove non si è più mosso. Baldassarre Orsini lo considera uno dei migliori elementi del polittico; opinione assai divergente hanno espresso Berenson e Venturi, relegandolo fra le opere più tarde del maestro pievese. Il pezzo più lodato è tuttavia la cimasa, acquistata nel 1816 dai monaci cassinesi dell'abbazia di San Pietro direttamente dai frati di Sant'Agostino. Orsini sentenza che «Pietro in questa tavola ha voluto piuttosto seguire il piacere dell'occhio che

soddisfare alla devozione» e Cavalcaselle nota che «questa composizione, che ci ricorda le belle invenzioni di Fra Bartolomeo e di Mariotto Albertinelli, ha elasticità nelle forme del nudo e proporzioni assai rare nelle opere di Perugino». Nel 1999 Vittoria Garibaldi rileva quanto tutti questi pannelli siano propinqui anche stilisticamente, in maniera diversa rispetto agli stilemi evincibili nella *facies* verso la navata: «Le forme assumono una nuova larghezza, raggiunta attraverso una eccezionale essenzialità di mezzi, utilizzando una tecnica veloce a conferma della grande sicurezza e maestria assoluta raggiunte. Le figure sono grandiose, solenni, monumentali, il colore si fonde con il disegno in una maniera mai vista, in un nuovo classicismo che il Perugino sembra aver assorbito da Raffaello».

Sebastiano Fortugno





8.

PIETRO DI CRISTOFORO VANNUCCI, detto PERUGINO

Madonna con il Bambino e angeli tra i santi Girolamo e Agostino (Pala Capra)

tempera e olio su tavola, trasportata su tela nel 1928; 217 × 185 cm

Bordeaux, Musée des Beaux-Arts

«Unico, forse, a giudicarla affatto autografa è il Canuti. In verità, anche il riferimento all'ultimo periodo del Vannucci non basta a giustificare la povertà dell'esecuzione e l'inerzia stessa dell'impianto; ciononostante la fattura della testa dei santi potrebbe lasciar sussistere la possibilità di un intervento del maestro appunto negli anni più tardi». (Ettore Camesasca, 1959)

«Benedetto Caporali, altrimenti Bitti, fu anch'egli discepolo di Piero, e di sua mano sono in Perugia sua patria molte pitture». Così Giorgio Vasari ne *Le Vite* (1568) ricorda l'allievo del Perugino, Giovan Battista Caporali (Perugia, 1475-circa 1560), la cui mano è stata riconosciuta, assieme a quella del Maestro, da Pietro Scarpellini (1981) nella *Madonna con il Bambino e angeli e i santi Girolamo e Agostino*, detta *Pala Capra*. Il dipinto presenta un'orchestrazione degli spazi e dei personaggi ampia ed elegante, sovrapponibile ad altre opere peruginesche di egual soggetto. Al centro la Vergine in maestà, su un trono rialzato con inserti marmorei e fregi propri di uno squisito gusto rinascimentale. Pensoso e immerso nella lettura di un libro sta, sulla sinistra, san Girolamo, avvolto in una cappa cardinalizia. Sul lato opposto è sant'Agostino che, rivolgendosi verso lo spettatore, regge un tomo aperto con la destra e stringe il pastorale con la sinistra. L'opera si trovava in origine nella cappella di San Nicola in Sant'Agostino, a Perugia. Fu commissionata dal giurista Benedetto de' Benedetti, detto il Capra. Era corredata di una predella con *Storie di san Nicola* che Scarpellini (1981) ha ritenuto di poter riconoscere nei due scomparti del museo di Detroit raffiguranti *San Nicola da Tolentino che salva un fanciullo* e *San Nicola da Tolentino che resuscita due colombe*. Requisita dai francesi nel 1797, venne inviata in Francia e successivamente destinata (1803) al Museo dipartimentale di Bordeaux. È sempre parere di Scarpellini che mentre Giovan Battista Caporali «impianta l'opera con un suo particolare gusto dei dettagli architettonici e con un fare secco e smaltato che differisce da quello di Pietro e rammenta Fiorenzo di Lorenzo ed il Pintoricchio, il Vannucci stesso interviene nel dipingere le teste dei quattro principali personaggi, addolcendo il lavoro e giustificandone la paternità». Lo studioso situa cronologicamente l'opera entro il primo decennio del Cinquecento, quando il Caporali è ancora attivo, a suo dire, nella bottega del Vannucci.



Maria Diletta Boriosi



9.

PIETRO DI CRISTOFORO VANNUCCI, detto PERUGINO

Resurrezione di Cristo

olio su tavola, 233 × 165 cm

Città del Vaticano, Palazzo Apostolico, Biblioteca privata del Papa

«Ma il sarcofago della pala vaticana, con l'arditissimo scorcio del coperchio trasverso, diviene una potentissima costruzione di geometrie astratte, piani netti, spigolature, linee scrutate una ad una da una luce che sfiora, analizza e magicamente esalta [...]. Il soldato più giovane a destra s'abbandona entro la sua perfetta conclusione ritmica come nell'involucro di un sogno». (Luisa Becherucci, 1968)

La *Resurrezione di Cristo* è un'opera di Pietro Perugino, conservata oggi nella Biblioteca privata del Papa presso il Palazzo Apostolico Vaticano. Proviene dalla chiesa di San Francesco al Prato di Perugia, per la quale fu commissionata da Bernardino di Giovanni da Corneto nel 1499 e realizzata dal Vannucci entro il 1501. Il perché l'opera sia oggi conservata in Vaticano è presto spiegato. Sappiamo, infatti, che la pala del Perugino restò a Perugia fino al 1797, anno in cui entrò a far parte del "bottino" napoleonico. Portata a Parigi, fu recuperata da Antonio Canova dopo la pace di Vienna e restituita all'Italia nel 1815. Entrata a far parte delle collezioni pontificie, dal 1964 si trova nella Biblioteca privata del Papa.

Dal punto di vista iconografico l'opera si presenta, come spesso in Perugino, divisa in due registri distinti e sovrapposti. Quello inferiore è occupato, al centro, dal sepolcro vuoto. La lastra di chiusura è spostata di lato: un espediente, questo, che offre al pittore il pretesto per tagliare lo spazio in profondità e determinare una significativa profondità di campo. Ai lati del sepolcro sono raffigurati quattro soldati, di cui tre profondamente addormentati. Il quarto, appena svegliatosi, assiste al prodigio che si svolge nella parte superiore del dipinto. Qui il Cristo trionfatore sulla morte è circondato da una mandorla luminosa mentre due angeli in volo, motivo ricorrente nel Vannucci, ne accompagnano l'ascesa. Subito sotto si apre un ampio e luminoso paesaggio che porta lo sguardo dello spettatore, guidato dalle quinte prospettiche, verso il punto di fuga. Una nuvola appena percepibile funge da appoggio all'etereo corpo del Cristo che tiene con la sinistra il vessillo crocesignato e con la destra indica il cielo. Il fatto che l'immagine del Cristo fuoriesca dalla mandorla indica la volontà di Perugino di dare fisico spessore alle figure rendendole "afferrabili" alla vista. Siamo di fronte a una straordinaria rappresentazione del sacro in pittura. Prima J.D. Passavant (1839), poi G.B. Cavalcaselle (1866) sostennero che l'opera, pur progettata dal Perugino, sia stata realizzata, quasi per intero, dall'esordiente Raffaello. Dello stesso avviso

sembra essere P. Scarpellini (1984), secondo il quale è da imputare al giovane urbinato la «freschezza e sveltezza delle figure, la coscienziosa diligenza nei particolari e la trasparenza dei toni vivaci». Un impianto compositivo simile a questo viene adottato, proprio da Raffaello, nella *Trasfigurazione* del Museu de Arte de São Paulo del Brasile, eseguita, probabilmente, tra il 1501 e il 1502.

Dafne Petruccioli





PERUGINO IN UMBRIA





1.

PIETRO DI CRISTOFORO VANNUCCI, detto PERUGINO

Madonna della Misericordia

tempera su tavola, 201 × 147 cm

Bettona, Pinacoteca Comunale

«Nel 1513 anche la bottega perugina si chiude e il maestro riprende la sua vita di nomade, cercando lavoro ora qua ora là, in centri molto piccoli, o addirittura nelle campagne come aveva fatto agli esordi». (Pietro Scarpellini, 1984)

La tavola bettonese proviene, secondo quanto afferma Fiorenzo Canuti (1931), da una cappella campestre andata distrutta. L'ipotesi, a parte la sua genericità, non convince pienamente. La dimensione del dipinto e l'impegno economico profuso dai committenti (Perugino, per quanto avanti negli anni, aveva quotazioni discretamente elevate) mal si addicono a una cappella di campagna. Bisogna pensare, pertanto, a una chiesa importante del centro storico. Sappiamo per certo che l'opera fu ospitata nella chiesa di Sant'Antonio e poi in quella di Santa Caterina. Ma non è dato conoscere, almeno per ora, la sua collocazione originaria. Raffigura la *Madonna della Misericordia* che allarga il manto nel gesto di proteggere due santi, *Manno* (o *Marino* o *Mauro* o *Stefano*) a sinistra e *Girolamo* a destra. Sono protetti dal manto della Vergine anche i due committenti, un uomo e una donna, molto piccoli in rapporto alle altre figure. Ne ignoriamo l'identità ma appartengono di sicuro al ceto medio-borghese, forse mercantile, come si evince dall'abbigliamento dell'uomo, una lunga cappa marrone e un berretto "a ghianda" di identico colore. Due angeli in volo, come spesso in Perugino, compiono in alto a chiudere gli spicchi di cielo lasciati liberi da altre presenze. Le circostanze storiche alle quali fa riferimento l'iscrizione che corre sotto il *Sant'Antonio da Padova*, conservato sempre a Bettona, ci aiutano a circoscrivere la cronologia del dipinto che appartiene, con ogni probabilità, agli inizi del secondo decennio del Cinquecento; è in questo periodo che Perugino mette a punto, come si vede nella tavola bettonese, formule e moduli stilistici tanto ripetitivi quanto efficaci dal punto di vista devozionale.





2.

PIETRO DI CRISTOFORO VANNUCCI, detto PERUGINO

Sant'Antonio da Padova e committente

tempera su tela, 143 × 68 cm

Bettona, Pinacoteca Comunale

«Emergono pur sempre quelle qualità di grazia e di leggerezza nelle lievi, magre campiture di colore le quali restano distintive dell'opera di Perugino vecchio». (Pietro Scarpellini, 1984)

L'iscrizione che corre alla base del dipinto ci informa sui motivi che indussero Bolo (Bartolomeo) de Maraglia a chiedere al Perugino quest'opera. Bartolomeo, che in abiti militari devotamente si inginocchia davanti a sant'Antonio da Padova, partecipò alla battaglia della Torre di Magnano che vide contrapposti gli eserciti veneziani (comandati da Giampaolo Baglioni, e al cui seguito militava il Maraglia) e quelli francesi (comandati da Gaston de Foix-Nemours) per la conquista di Brescia. La notte dell'11 febbraio 1512, a seguito di un cruentissimo scontro, i francesi, che ebbero il sopravvento, fecero un gran numero di prigionieri fra cui il Maraglia. Giampaolo Baglioni si mise invece fortunatamente in salvo. Poche settimane dopo, Gaston de Foix, in seguito alla riconquista di Brescia (19 febbraio), morì nella battaglia di Ravenna (11 aprile 1512). In questo tumultuoso avvicinarsi di eventi, Bartolomeo, non sappiamo in che modo, fu rimesso in libertà. E tale fu la contentezza di essere rientrato in patria che affidò al miglior artista del momento la realizzazione di un ex voto dedicato a sant'Antonio da Padova, titolare del convento francescano da poco sorto (1502) fuori delle mura di Bettona. Perugino dipinse il santo ponendogli in mano i consueti attributi del cuore fiammeggiante e del libro, a significare l'ardore della fede e la profondità della cultura religiosa. Tanto il santo quanto l'uomo d'armi occupano uno spazio piuttosto ristretto, compreso fra il boccascena e il parapetto di fondo. E anche se il pavimento a scacchi impostato in prospettiva vuole rendere più capiente l'illusione spaziale, l'occhio non riesce a perlustrare oltre il muretto, la cui funzione è quella di chiudere perentoriamente lo spazio per ribaltare l'attenzione dell'osservatore sui protagonisti della scena. Un tempo la sagoma del santo francescano si stagliava, netta, contro l'azzurro del cielo, ormai quasi del tutto perduto.





3.

PIETRO DI CRISTOFORO VANNUCCI, detto PERUGINO

San Sebastiano tra i santi Pietro e Rocco

affresco, 133 × 90 cm

Cerqueto di Marsciano, chiesa di Santa Maria Assunta

«Vedesi ancora lo studio delle opere pollaiolesche, nella forza del chiaroscuro, nel serpeggiare del drappo sui fianchi, nell'arrotondarsi dei contorni». (Adolfo Venturi, 1911)

L'affresco è ciò che resta di una decorazione molto più ampia, commissionata a Perugino dalla comunità di Cerqueto nel 1478 per ornare la parte interna di una cappella dedicata alla Maddalena.

La si volle costruire come ringraziamento per aver liberato Cerqueto dalla peste. Fu demolita nel 1779, quando si decise di ampliare la chiesa nella forma che vediamo attualmente. Quello che sappiamo sull'autore della decorazione e sull'anno di esecuzione era contenuto all'interno di un'iscrizione, oggi non più esistente, trascritta nel 1678 dal cappellano Angelo Marchetti e riproposta in forma integrale dal vescovo Filippo Amadei nel 1764. Il primo a segnalare questo importante frammento fu Baldassarre Orsini, che ne sottolineò la singolarità e l'interesse, essendo il primo lavoro documentato del maestro. Il primo studio di un certo rilievo fu comunque quello di Giustino Cristofani (1908) che, a parere di Pietro Scarpellini (1984) «rimane a tutt'oggi quanto di più acuto sia stato scritto in proposito. Si rievoca la vicenda dell'affresco, sulla base delle notizie fornite dall'Orsini, se ne studiano precisamente le particolarità stilistiche e tecniche, se ne avverte l'altissima qualità, in un momento ancora tutto dominato dalle frequentazioni fiorentine». Successivamente tutti gli studiosi, a cominciare da Adolfo Venturi (1911), concordano nel rilevare componenti che si rifanno allo stile di Andrea del Verrocchio e dei fratelli Pollaiolo.





4.

PIETRO DI CRISTOFORO VANNUCCI, detto PERUGINO

Adorazione dei Magi

affresco, 650 × 700 cm

Città della Pieve, oratorio di Santa Maria dei Bianchi

«L'unità nei quadri di Perugino non sta già nell'azione, ma nel sentimento, e il paesaggio è in piena rispondenza col sentimento delle figure». (Giulio Urbini, 1904)

L'*Adorazione dei Magi* è un grande affresco che occupa tutta la parete di fondo dell'oratorio della Confraternita dei Bianchi, una compagnia di disciplinati documentata a Città della Pieve fin dagli inizi del XV secolo. Come indica l'iscrizione che si legge lungo il margine inferiore, la sua realizzazione risale al 1504. Nel febbraio dello stesso anno Perugino, nel sottoscrivere il contratto, precisa che il valore dell'affresco sarebbe di 200 ducati ma che lui, «chome paisano», è disposto ad accontentarsi della metà. Il tema dell'adorazione dei Magi è ricorrente nell'artista, almeno da quando, su probabile commissione della famiglia Baglioni, realizza la versione oggi conservata nella Galleria Nazionale dell'Umbria. In seguito tornerà più volte su questa iconografia fino a giungere alla tarda rappresentazione murale del santuario della Madonna delle Lacrime di Trevi (1521). Nonostante Baldassare Orsini (1804) si dica convinto dell'autografia peruginesca, aggiungendo semmai una possibile collaborazione di Raffaello nel volto della Vergine e nel «vezzeggiante cagnuolo», altri studiosi, come il Cavalcaselle (1866), ritengono che il maestro, nell'effettuare un consistente sconto sulla cifra inizialmente richiesta, abbia poi affidato ai suoi collaboratori gran parte della pittura. Come nota giustamente Pietro Scarpellini (1984), che rilancia convintamente la totale autografia peruginesca, c'è in quest'opera la volontà di competere in splendore cromatico e ricchezza narrativa con Pintoricchio che proprio in quegli anni inizia a decorare, con l'aiuto del giovane Raffaello, la Libreria Piccolomini di Siena. In linea con questo giudizio ampiamente positivo è Francesco Federico Mancini (2004) che sottolinea come la qualità dell'affresco è «fatta non solo di perizia tecnica, di virtuoso esercizio del mestiere, di desiderio di stupire con effetti preziosi e raffinati; perché, a differenza di quanto scrive Paul Bourget (1890) che considera l'affresco privo di *esprit*, una prova di come il pittore non fosse più, a queste date, in condizione di "creare" e di "sentire", il lavoro è pienamente convincente da ogni punto di vista».



5.

PIETRO DI CRISTOFORO VANNUCCI, detto PERUGINO
Battesimo di Cristo

olio su tavola, 210 × 160 cm

Città della Pieve, concattedrale dei Santi Gervasio e Protasio



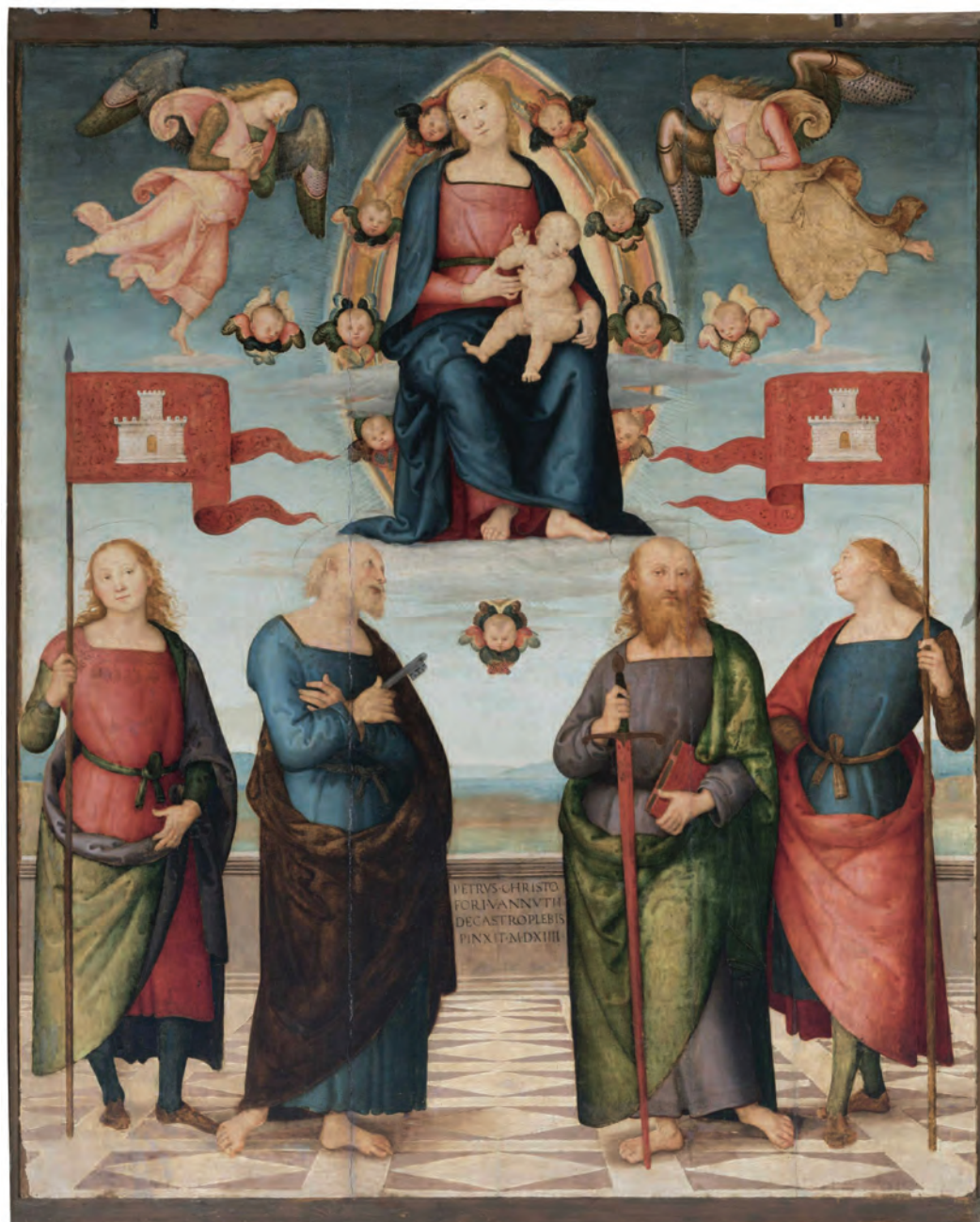
«L'orizzonte luminoso passa verso la testa delle figure, ove fassi il grandioso, e l'unità; perché appunto qui sta espressa l'azione del sacro lavacro. Il tuono del colorito è di forza secondo le migliori opere di lui». (*Baldassarre Orsini, 1804*)

Il tema del Battesimo di Cristo fu più volte trattato dall'artista. Prendendo le mosse da un celebre prototipo, il *Battesimo* ora agli Uffizi eseguito da Andrea del Verrocchio in collaborazione con il giovane Leonardo verso il 1470, Perugino fin dai tempi della Cappella Sistina si misurò con questa iconografia declinandola con poche varianti dal 1482 al 1517 circa. Vale la pena di ricordare, oltre alla versione della Sistina (1482), quella su tavola del Musée des Beaux Arts di Rouen, facente parte in origine della predella del polittico di San Pietro (1498), e quella del Kunsthistorisches Museum di Vienna (1498-1500). Notevole è anche la versione ad affresco dell'oratorio della Nunziatella a Foligno (1507 circa). Tra 1510 e 1517 si datano poi la versione contenuta nella predella dell'*Assunta* di Corciano (1510), chiaramente in debito nei confronti della pala raffaellesca degli Oddi, quella del polittico di Sant'Agostino (1505-1510), di superlativa qualità pittorica, conservata nella Galleria Nazionale dell'Umbria, quella dell'Art Institute di Chicago (1510-1515) e quella della predella della pala con la *Trasfigurazione Signorelli* (1517), già nel convento di Monteripido e ora nella Galleria Nazionale dell'Umbria. L'autografia del *Battesimo* di Città della Pieve è stata in passato messa in dubbio (Cavalcaselle, Berenson, Venturi); ma, dopo il restauro del 1962 che ha riportato in luce l'intonazione cromatica tipica del Perugino, Francesco Santi (1963) e Pietro Scarpellini (1984) ne hanno rivendicato la piena autografia.



BeWeB

Catalogo generale
 dei Beni Culturali



6.

PIETRO DI CRISTOFORO VANNUCCI, detto PERUGINO
Madonna in gloria tra i santi Gervasio, Pietro, Paolo, Protasio
 olio su tavola, 240 × 220 cm
 Città della Pieve, concattedrale dei Santi Gervasio e Protasio



«Bella di una bellezza però tutta materiale, per i colori intensi, quasi fiammeggianti dei santi protettori allineati al proscenio». (Pietro Scarpellini, 1984)

La grande tavola, collocata nell'abside del Duomo di Città della Pieve ma in origine sull'altare maggiore, è firmata e datata (1514) sul parapetto al centro. Il contratto stipulato con il Perugino risale al 1507 e impegna i canonici del Duomo al versamento di 130 fiorini. Come in molte altre occasioni, il maestro non rispetta i tempi di consegna. Canuti afferma che il ritardo potrebbe anche dipendere dalla difficoltà incontrata dai committenti nel reperire la cifra necessaria. L'opera raffigura in alto la Vergine con il Bambino fra due angeli e in basso i santi Pietro e Paolo con ai lati i santi Gervasio e Protasio, protettori della città; il fatto che quest'ultimi tengano il mano il vessillo del Comune sta a significare che la tavola ha per la comunità pievese un significato assolutamente identitario. Mentre la Vergine appare sospesa nell'insondabile grandezza del cielo, i santi poggiano i piedi a terra, anzi su un freddo pavimento di marmo con disegni geometrici. La costruzione prospettica dello stesso consente all'occhio di entrare in profondità, dando l'illusione che uno spazio sufficientemente accogliente sia a disposizione dei quattro personaggi. Questo, come sempre in Perugino, arresta la sua corsa nell'incontrare un parapetto che lo divide dal paesaggio.

Non tutta la critica ottocentesca è concorde nell'attribuire la piena paternità della tavola al Perugino; occorrerà attendere Francesco Santi (1963) per avere una rivalutazione della qualità stilistica e cromatica del dipinto. Anche Pietro Scarpellini (1984), pur rilevando la ripetitività di uno schema caro all'artista, consistente nell'allineare tutte le figure sul proscenio, si dice concorde con le positive considerazioni di Santi, e iscrive l'opera fra le prove autografe della tarda maturità del pittore.



BeWeB

Catalogo generale
dei Beni Culturali



7.

PIETRO DI CRISTOFORO VANNUCCI, detto PERUGINO

*Deposizione e Compianto sul Cristo morto*affresco, 890 × 417 cm (*Deposizione*)affresco, 760 × 393 cm (*Compianto sul Cristo morto*)

Città della Pieve, chiesa di Santa Maria dei Servi

«Un Cristo deposto di croce a tutto tondo, con molte scale e figure che fu cosa bellissima». (*Giorgio Vasari*, 1568)

L'antica cappella intitolata a Santa Maria della Stella, oggetto di grande venerazione da parte della comunità pievese, nel corso del Duecento fu inglobata nella chiesa di Santa Maria dei Servi e data in uso alla compagnia dei Disciplinati detti appunto della Stella. Questi, nel 1517, conferirono al Perugino l'incarico di decorarla al suo interno. Delle quattro pareti presumibilmente affrescate dall'artista ne restano soltanto due che si vedono, subito a destra, entrando nella chiesa. Per quanto danneggiate e in alcune parti mutili, esse rivelano, a prima vista, un livello di qualità decisamente alto. Occultate per lunghi anni da un fondello in mattoni, furono riscoperte nel 1830 da Giuseppe Bolletti il quale, gettando lo sguardo oltre il tramezzo, vide i resti della *Deposizione* che, in un primo momento, attribuì a Raffaello. Successivamente tanto Mezzanotte (1836) quanto Cavalcaselle (1866) ritennero gli affreschi opera del Perugino. La firma e la data (1517) apparvero chiari solo dopo l'abbattimento del muro posticcio (1880).

Umberto Gnoli (1923) fu il primo a mettere in collegamento la *Deposizione* con un passo del Vasari, il quale nella *Vita* di Iacopo Sansovino scrisse che Pietro Perugino fece fare diversi modelli in cera allo scultore fra cui «un Cristo deposto di croce a tutto tondo, con molte scale e figure che fu cosa bellissima». È parere di Ettore Camesasca (1959) che «l'estensione dei danni non lascia adito a nessuna eventualità di sorprendere neppure tali estremi sussulti di una vena che, quando il secondo decennio del secolo volge al termine, appare irrimediabilmente esausta». Una posizione, questa, che riflette la scarsa considerazione con cui, fino alla metà del Novecento, era tenuta la produzione tarda del Perugino. In realtà sia la *Deposizione* sia il *Compianto* dipinto sulla contigua parete di controfacciata, pur appartenendo alla fase finale dell'artista rivelano, come sostiene Pietro Scarpellini (1984), una sorprendente pienezza espressiva pur nella rapidità della conduzione pittorica.



STA HOPER A FERRO DE PENGERE LA COMPAGNIA DELLA

GOSSI DICTA IN IANNI

DNI M D X V II PETR



BeWeB



8.

PIETRO DI CRISTOFORO VANNUCCI, detto PERUGINO
Sant'Antonio abate fra i santi Paolo eremita e Marcello
 affresco, 700 × 450 cm
 Città della Pieve, chiesa dei Santi Pietro e Paolo

«Un dipinto di forte effetto scenografico, fatto forse per stupire i compaesani, ma che doveva anche risultare assai originale». (Pietro Scarpellini, 1984)

L'intera parete di fondo della chiesa è occupata da un affresco raffigurante *Sant'Antonio abate fra i santi Paolo eremita e Marcello*. Lo si apprende dalle scritte apposte sulla pedana del trono al centro della composizione. In alto compare, all'interno di una lunetta, il Cristo benedicente con il libro degli Evangelii entro una mandorla circondata da cherubini. Il tutto è inserito in una cornice architettonica dipinta con straordinaria abilità illusionistica. La chiesa che ospita l'affresco, interamente ricostruita poco dopo il 1815, sorge sui resti di un preesistente edificio di culto dedicato a sant'Antonio abate e affidato alle cure della confraternita dei Disciplinati di San Salvatore. Il fatto che l'edificio si trovi subito fuori delle mura e in una dimensione per così dire "campestre" spiega la scelta dei santi affiancati ad Antonio abate, il noto protettore degli animali e delle campagne. Difatti, se Paolo di Tebe in Egitto, perseguitato dai pagani, visse gran parte della sua vita nel deserto della Tebaide trovando rifugio in una grotta, Marcello detto l'Acemeta (che vuol dire senza riposo per le continue preghiere recitate durante la giornata) fu abate di un monastero affacciato sul Bosforo e praticò la vita claustrale con austerità, isolandosi in una dimensione eremitica.

Le vicende conservative patite dal murale, che fu maldestramente staccato dalla parete dopo il 1861, data di un terremoto che squassò la chiesetta rendendo necessaria la traumatica operazione di trasporto, ne hanno impedito un sereno giudizio critico. Baldassare Orsini (1804), che poté vedere l'affresco quando ancora si trovava nella chiesa non ancora riedificata, oltre a essere sorpreso dalla particolarità dei santi rappresentati che, eccezion fatta per Antonio abate, risultano essere effettivamente piuttosto rari e desueti, è colpito dall'inganno ottico delle due «lampade accese che pendono in giù dalla sommità della cattedra» e trova corretto che, da un punto di vista compositivo, siano sistemate là dove ci sarebbe stato «un vacuo del campo». Ma si sofferma anche sulla «cornice co' suoi pilastri ed arabeschi», della quale Pietro Scarpellini (1984) giustamente sottolinea il pregio, parlando di «un'assai interessante soluzione compositiva in un *trompe-l'œil* scenografico-architettonico».



9.

PIETRO DI CRISTOFORO VANNUCCI, detto PERUGINO

Assunzione della Vergine

tempera su tavola, 226 × 149 cm

Corciano, chiesa di Santa Maria



«[...] dederunt et locaverunt ad pingendum spectabili viro magistro petri christofori civi perusino oriundo de castro plebis [...] unam tabulam in ecclesia s. marie». (Perugia, Archivio di Stato, Notarile, 735, 18 dicembre 1512)

Nel dicembre del 1512 Pietro Perugino, definito «pictor egregius», riceve dal rettore della chiesa di Santa Maria e dal rappresentante della comunità di Corciano l'incarico di realizzare una pala dotata di cornice («capsa») entro il 1513, possibilmente prima della festa dell'Assunzione. Nella tavola dovranno essere raffigurati, oltre alla Vergine che ascende in cielo fra gli angeli, i dodici apostoli secondo una consolidata tradizione iconografica. In più dovrà essere realizzata con l'impiego di oro e colori «fini», prendendo a modello l'*Incoronazione della Vergine* di Raffaello conservata nella chiesa di San Francesco al Prato di Perugia. Nel contratto si specifica che il compenso pattuito nella misura di cento fiorini sarà ridotto di quindici fiorini qualora il pittore non riesca a rispettare la scadenza. È, questa, in ordine di tempo, l'ultima opera eseguita dal Perugino avente come soggetto l'*Assunzione della Vergine*. La prima versione risale agli anni della Cappella Sistina (1481-1483) e viene dipinta sulla parete di fondo. Distrutta per far posto al *Giudizio Finale* di Michelangelo, oggi è nota grazie a un disegno della bottega del Pintoricchio conservato all'Albertina di Vienna; la seconda è quella che compare nella predella della pala di Fano (1497); la terza è quella adottata nella pala di Vallombrosa (1497-1500); la quarta è quella messa in opera nel polittico dell'Annunziata di Firenze (1505-1510); la quinta, che precede di poco la versione di Corciano, è quella della Cappella Carafa nel Duomo di Napoli (1508-1509). Lo schema, sia pure con varianti, appartiene alla produzione «routinaria» del maestro che è solito, almeno a partire da una certa data, fare uso di cartoni e di idee compositive collaudate in precedenza. L'apprezzamento dei committenti, che non trovano riprovevole la ripetitività di soluzioni adottate in altri contesti, giustifica a pieno questa sorta di «editoriale», vale a dire di produzione seriale che è attenta più al consenso per un prodotto testato su vasta scala che alla sua originalità.



10.

PIETRO DI CRISTOFORO VANNUCCI, detto PERUGINO

Eterno fra i santi Romano e Rocco

affresco staccato, 227 × 188 cm

Deruta, Pinacoteca Comunale

«Un certo sforzo nell'esprimere la posa e la mossa ed una grazia studiata e leziosa tanto nel corpo, quanto nelle membra e nelle estremità». (Giovanni Battista Cavalcaselle, 1866).

L'affresco si trovava in origine nella chiesa di San Francesco a Deruta (primo altare a sinistra, intitolato alla Madonna dei Dolori). Staccato per ragioni conservative nel 1953, è ora ospitato nella locale Pinacoteca. Occultato per lunghi anni da una tela di epoca successiva, fu riscoperto da Giuseppe Bianconi (1854), che lo giudicò di «famigerata scuola». Attribuito da alcuni a Fiorenzo di Lorenzo (Carattoli 1855, Cavalcaselle 1866, Weber 1904, Bombe 1912, Berenson 1932), già da Giustino Cristofani (1908) e poi, con motivate argomentazioni in tempi recenti (Scarpellini 1984), è stato avvicinato a Pietro Perugino. Oggi la critica è concorde nel vedervi la mano dell'artista pievese e nel considerarlo, anche in ragione della data che si legge in basso (1476), un prezioso incunabolo: il teso e vibrante contorno disegnativo rivela del resto l'influsso esercitato sull'ancor giovane pittore da Andrea del Verrocchio, il maestro fiorentino presso il quale Perugino si formò.

Sono state notate strette somiglianze con l'affresco della chiesa parrocchiale di Cerqueto, località non distante da Deruta: un dipinto, questo sicuramente autografo, databile al 1478 e che precede di poco il trasferimento di Perugino in Vaticano. Di grande interesse è la veduta in basso: si tratta di una fedele rappresentazione del borgo di Deruta con le sue fortificazioni in parte distrutte e con i suoi edifici civili e religiosi ancora oggi riconoscibili nonostante le numerose trasformazioni intervenute nei secoli.



Catalogo generale
dei Beni Culturali







11.

PIETRO DI CRISTOFORO VANNUCCI, detto PERUGINO

Battesimo di Cristo

affresco, 445 × 228 cm

Foligno, oratorio della Nunziatella

«Perugino ripiglia la vecchia composizione della Sistina in un colorismo delicato ma un po' spento, e nella semicupola in alto vengono pari pari riportati l'Eterno e gli angeli di Montefalco». (Pietro Scarpellini, 1984)

Tornando su un tema trattato molte altre volte, a partire dalla prova giovanile del ciclo sistino per arrivare a quella tarda del politico di Sant'Agostino, il Perugino offre qui una versione, forse tra le migliori, del suo intero percorso artistico. Inserita in un pregevole contesto architettonico di squisita fattura rinascimentale attribuibile forse a Francesco di Bartolomeo da Pietrasanta, l'opera venne realizzata intorno al 1507. L'iscrizione che corre sulla cornice superiore, unitamente allo stemma ripetuto due volte in corrispondenza della parte alta dei pilastri, ci orienta verso il nome del committente, il folignate Giovan Battista Merganti. Costui, autentico uomo delle istituzioni della Foligno tardo-quattrocentesca, intese con questa pittura, allusiva al santo eponimo, rendere contemporaneamente omaggio al titolare dell'Ospedale di Foligno di cui proprio lui era a quel tempo amministratore.

La storia critica del dipinto, iniziata nell'Ottocento con Giovan Battista Cavalcaselle (1866), non ha mai messo in dubbio (con l'eccezione di Adolfo Venturi, 1913) l'autografia dell'opera. In linea con la presumibile datazione fissata anche da Camesasca (1959) fra il 1505 e il 1507 – solo il Faloci Pulignani (1909) propose di anticiparla al 1497 – l'affresco conferma, a livello di stile, un momento particolarmente felice del percorso artistico di Perugino, quando la forma è ancora contenuta entro una linea disegnativa ferma e sicura. Il racconto è calato in un contesto paesaggistico di soave morbidezza, mentre i colori freddi, tendenti al viola e all'azzurro, conferiscono alla narrazione, pur così naturale e accostante, una dimensione decisamente sovra sensibile.





12.

PIETRO DI CRISTOFORO VANNUCCI, detto PERUGINO

Madonna col Bambino

affresco, 135 × 67,5 cm

Fontignano di Perugia, oratorio dell'Annunziata

«Nel tempo che Pietro lavorava queste opere, ne intraprese delle altre nel contado di Città della Pieve. Se ne veggono in santa Maria di Fontignano fatte l'anno 1522, e lavorate sono a tempera». (Baldassare Orsini, 1804)

All'interno della piccola chiesa dell'Annunziata, dove sulla parete di fondo si intravedono i resti di una bella *Annunciazione* correttamente attribuita a Benedetto Bonfigli, il vecchio artista pievese realizzò una *Madonna col Bambino* data 1521. Si può presumere che intorno a questa data o poco dopo, forse fra il 1522 e gli inizi del 1523, Perugino realizzò anche per lo stesso edificio la *Natività* sopra l'arco d'accesso alla tribuna. Questa pittura, dopo essere stata scialbata e riportata alla luce agli inizi dell'Ottocento, fu staccata nel 1843 e messa in vendita. Fu acquistata nel 1862 da V.B. Spence per il Victoria & Albert Museum di Londra, dove si trova tuttora. Quanto alla *Madonna col Bambino*, l'iscrizione che corre in basso sul gradino del trono ci fa sapere che ne fu committente tale *Angiolus Toni Angeli*. Il carattere sommario dell'opera, condotta in fretta e con mano tremante, ci pone davanti a un prodotto che ha molti tratti in comune con la serie di santi dipinti dal Perugino (1521) a completamento dell'affresco perugino di San Severo, lasciato incompiuto da Raffaello (1505); ma soprattutto presenta elementi decisamente coincidenti con la pittura, di identico soggetto, realizzata per la chiesa di Santa Maria Maggiore a Spello (datata 1521). In questa fase estrema, quando l'artista ha più di settanta anni (muore proprio a Fontignano fra il febbraio e il marzo del 1523), Perugino tende a ripetere schemi e motivi precedentemente utilizzati. E non è da escludere, come sostenne nel 1909 Irene Vavasour-Elder, che l'artista abbia impiegato per questa *Madonna col Bambino* lo stesso cartone utilizzato per la *Madonna con il Bambino* di Spello.



BeWeB



13.

PIETRO DI CRISTOFORO VANNUCCI, detto PERUGINO

Natività e Adorazione dei pastori con l'Eterno

in gloria fra gli angeli e l'Annunciazione

affresco, 630 × 480 cm

Montefalco, chiesa di San Francesco

«Anche in Pietro assistiamo alla ripresa di vecchie iconografie, di vecchie formule che si mescolano liberamente con spunti nuovi, nuovissimi talvolta. Avviene allora che in certe soluzioni eteroclite, ma senza che ci sia ormai la preoccupazione di tenere il passo con la moda corrente, Pietro tocchi alcuni vertici di tutta la sua produzione artistica». (Pietro Scarpellini, 1984)

Entro un ricco prospetto architettonico decorato con trecce, palmette e candelabre, la composizione si sviluppa su tre livelli: il primo, partendo dall'alto, accoglie l'Annunciazione; il secondo, l'Eterno benedicente fra cherubini e angeli in volo; il terzo, la Natività e l'Adorazione dei pastori. Realizzato sul muro di controfacciata della chiesa, l'affresco fu commissionato al Perugino dalla comunità francescana di Montefalco. Ritenuto da alcuni della maturità avanzata del maestro (1515-1520) è stato da Silvestro Nesi (1990) ricondotto al 1503, anno in cui l'artista risulta presente a Montefalco. Baldassarre Orsini (1804), che per primo menziona il murale, ricorda una lettera del 1796 dove si parla di un manoscritto, successivamente individuato e risalente al 1601, in cui si dichiara che l'opera, iniziata dal Perugino, fu portata a compimento da Francesco Melanzio, pittore di Montefalco. Anche Giovan Battista Cavalcaselle (1866), pur non escludendo la presenza del maestro, nota durezze di conduzione disegnativa poco conciliabili con lo stile del Vannucci. A partire dal Berenson (1909), seguito dal Venturi (1913), dal Bombe (1914), dallo Gnoli (1923) e dal Camesasca (1959), si tende a privilegiare una più estesa autografia peruginesca, limitando l'intervento di possibili collaborazioni a parti decisamente marginali. È Pietro Scarpellini (1984) a rilanciare con forza la totale paternità del Perugino, notando somiglianze compositive e stilistiche con altre *Natività* di poco precedenti: in particolare con quella visibile sulla parete di fondo della Sala dell'Udienza del Collegio del Cambio (1498-1500) e con quella della Galleria Nazionale dell'Umbria, proveniente dal convento francescano di Montepipido e realizzata nel 1502. Se l'Eterno benedicente mostra forti somiglianze con quello dell'oratorio della Nunziatella a Foligno, tanto da far pensare al riuso di un medesimo cartone, il paesaggio che fa da sfondo alla *Natività* appare in linea con le migliori opere del Perugino dove il maestro, trovando ispirazione negli specchi lacustri o nelle umide vallate dell'Umbria, dà vita a una rappresentazione tanto reale quanto astrattamente rivisitata dalla sua sensibilità di pittore.

14.

PIETRO DI CRISTOFORO VANNUCCI, detto PERUGINO

Martirio di san Sebastiano

affresco, 469 × 471 cm

Panicale, chiesa di San Sebastiano

«Un'idea scenica che risale per certi versi sempre alle esperienze architettoniche urbinati e fiorentine e però qui private di ogni idea di severità, al contrario abbastanza ammanierate, imbarocchite in un sentimento ritmico e pittoresco». (Pietro Scarpellini, 1984)

L'Eterno benedicente entro una mandorla di cherubini e fra due angeli in volo assiste dall'alto al *Martirio di san Sebastiano*. Costui, legato a una colonna poggiate su un alto basamento, accetta serenamente la sofferenza inflittagli dagli arcieri. Il tutto è ambientato in una piazza di estesa profondità prospettica, delimitata sullo sfondo da cinque arcate sorreggenti una solida trabeazione ed evocanti modelli della classicità rivisitati, però, dalla cultura rinascimentale. È il pavimento disegnato a grandi riquadri a conferire al contesto un ampio respiro spaziale. Qui il racconto non è portato sulla bocca della scena come accade spesso in Perugino; al contrario, l'occhio può spingersi in profondità per incontrare, al di là delle arcate, un paesaggio collinare che si affaccia su uno specchio d'acqua che tanto assomiglia al Trasimeno. Fu la confraternita di San Sebastiano a volere nel 1505, data che si legge all'interno di targhe inserite nelle candelabre del portico, la decorazione dell'intera parete. Il saldo della cifra pattuita con «Petrus de Castro Plebis», la cui firma, per quanto solo parzialmente conservata, ancora si legge sul basamento al centro della piazza, concepito per portare simbolicamente in alto la figura del martire, venne corrisposto nel 1507 e a seguito di un'azione legale intentata contro il Sindaco, i massari e la comunità di Panicale. La certificazione di autografia rappresentata non solo dalla firma ma anche dallo stile, che in questo caso è spinto a vertici di qualità assoluta, non ha impedito ad alcuni studiosi dell'Ottocento e del primo Novecento, Cavalcaselle e Venturi in testa, di vedere nell'affresco, allora scarsamente apprezzabile in quanto offuscato da consistenti sedimenti di sporco, di polvere e di fumo, la presenza di allievi. Colpisce in questo affascinante murale, che si esalta nella bellezza della veduta godibile subito fuori della chiesa, la tonalità "languida" dei colori e in generale la tendenza a schiarire la tavolozza che è una sigla inconfondibile delle opere tarde del Perugino.





15.

PIETRO DI CRISTOFORO VANNUCCI, detto PERUGINO
*I santi Scolastica, Girolamo, Giovanni Evangelista,
 Gregorio Magno, Bonifacio e Marta*

affresco, 470 × 390 cm

Perugia, cappella di San Severo

«E mentre egli sotto a quelle figure dipingeva solingo, facendo scorgere in qualche parte agli esperti dell'arte la tremula mano del vecchio, noi crediamo che quella mano tremasse ancora di commozione [...] poiché pensiamo che egli intraprendesse quel lavoro per restituire un omaggio al discepolo». (Luigi Bonazzi, 1875)

Nel 1505 Raffaello fu chiamato dai monaci camaldolesi di San Severo in Porta Sole per affrescare una cappella della chiesa. Compiuta la parte alta della pittura, dove è raffigurata la *Trinità fra angeli e santi benedettini*, Raffaello, preso da altri impegni, lascia l'affresco incompiuto. Passeranno sedici anni prima che il Perugino venga ingaggiato per completare il murale con una serie di santi: due donne alle estremità (*Scolastica e Marta*) e quattro uomini al centro (*Girolamo, Giovanni Evangelista, Gregorio Magno, Bonifacio*). Distribuiti, tre per parte, ai lati di una nicchia contenente una statua in terracotta raffigurante la *Madonna col Bambino* attribuita a Leonardo del Tasso, i sei santi sono portati in primo piano e allineati, come spesso in Perugino (si vedano, per esempio, i dodici personaggi del mondo antico dipinti sulla parete lunga della Sala dell'Udienza al Cambio), a formare una paratattica sequenza che conferisce chiarezza alla narrazione. E perché nulla vada perduto a livello di incisività descrittiva, perché ogni personaggio, isolato nella sua individualità, sia fatto oggetto di particolare attenzione, l'artista nega all'osservatore qualsiasi divagazione di contesto ponendo a fondale delle figure un alto parapetto marmoreo. Ben diversa è la scelta fatta da Raffaello per la parte alta dell'affresco dove le figure, ruotanti intorno al perno compositivo del Cristo benedicente, sono disposte in profondità formando un'ellisse che sarà puntualmente ripresa nella *Disputa del Sacramento* in Vaticano. Lo stile tardo del Perugino (1521) risulta evidente non solo dalla mano tremante ma anche dal modo di trattare il colore. «La stesura rapida, pochi toni di base, su cui l'artista modella le forme con un intreccio lieve di pennellate filamentose – ha scritto Pietro Scarpellini (1984) – è particolarmente felice». Toccante è l'impegno messo dal vecchio maestro nel completare l'affresco dell'allievo nel frattempo divenuto celeberrimo. Non è da escludere che i monaci camaldolesi abbiano sperato fino all'ultimo di affidare all'urbinate la conclusione dell'opera; e che l'incarico sia passato al Perugino in seguito alla prematura scomparsa di Raffaello (1520).



S. MAVRVS S. PLACIDVS S. M^o S. BENEDICTVS

S. ROMVALDVS S. BENEDICTVS S. P^o S. IOLIA



RAFAEL DE VREBINODOMINO OCTAVI
PHANIVOLIA ANCIANO
RE SANCTI RINIA EVANGELI
STANTES SANCTUS
PINXIT
A D O D V

PET RVSDI CAST O PEEBSTERVNI
TEMPO DOMINI SILVESTRI STEPHANI
OIA TERRANIA DES IRIIS ET SINISTR
DVM CHRISTIPHERAE SANCTOS
SANCTASQUE
PINXIT A D
MDX



16.

PIETRO DI CRISTOFORO VANNUCCI, detto PERUGINO
Sala dell'Udienza nel Nobile Collegio del Cambio
affreschi
Perugia, Nobile Collegio del Cambio

«Da nessun'altra parte ho sentito con questa pienezza l'impressione di un insieme perfettamente organico, autosufficiente, eccetto che nella cappella dell'Arena di Padova, nella Libreria di Siena, nell'Oratorio di Nicola V in Vaticano, e infine nella Cappella Gozzoli in palazzo Riccardi a Firenze. Ecco esempi di godimento d'arte completo, che sono, rispetto al piacere di fronte a una bella tela, quello che una sinfonia è rispetto a un concerto» (René Schneider, 1905).

La volta

La decorazione della volta della Sala dell'Udienza del Collegio del Cambio ebbe inizio nel 1496 o poco dopo e si concluse nel 1500. Si è a lungo discusso se spettò al Perugino o piuttosto ai suoi collaboratori questa parte del rivestimento pittorico, atteso che l'artista fu fondamentalmente estraneo all'uso di ornamentazioni così minute. Si sono fatti per esso i nomi di Andrea d'Assisi detto l'Ingegno, di Eusebio da San Giorgio, di Giannicola di Paolo, ma soprattutto di Giovanni di Francesco Ciambella, detto il Fantasia, e di Roberto da Monteverchi: questi due, a differenza degli altri, ricordati nei documenti dell'Archivio del Cambio. Ma si è fatto anche il nome, già circolante nella seconda metà del Seicento, del giovanissimo Raffaello, proposta non del tutto peregrina, autorevolmente rilanciata nella seconda metà dell'Ottocento da Giovan Battista Cavalcaselle. La progettazione dell'insieme dovette comunque scaturire dalla mente del Perugino il quale volle allinearsi, fors'anche per compiacere la colta committenza del Cambio, alla moda del momento, magistralmente interpretata dal rivale Pintoricchio. Non si capisce altrimenti come mai qui l'artista abbia fatto ricorso alle cosiddette "grottesche", da lui generosamente impiegate per inquadrare i medaglioni circolari e i cammei all'antica inseriti negli scomparti della volta. I medaglioni ospitano, al loro interno, figure allegoriche di pianeti: la Luna (ossia Diana), Mercurio, Marte, Giove, Saturno, Venere. Il posto d'onore, al centro della volta, spetta ad Apollo. Ogni allegoria è trasportata da un carro che ha per ruote i segni dello zodiaco. «Il tutto si compone in una specie di *horror vacui*» – ha scritto Pietro Scarpellini – e «il motivo dominante, vermicolare delle decorazioni crea una specie di tappeto ondulato», perfetto per fungere da soffitto alle sottostanti rappresentazioni figurate.







La parete lunga

Gli eroi del mondo antico, dipinti sulla parete lunga, sono introdotti dalla figura di Catone, raffigurato sulla parete d'ingresso e con il compito di ricordare ai frequentatori di quello spazio che l'interesse pubblico va posto al di sopra degli affetti privati. Ciò si legge in un cartiglio sottoposto all'immagine dell'Uti-cense, dove si dice pure che colui che si lascia turbare l'animo dall'amore o dall'odio non può tenere la giusta via; per seguire la quale basta imitare l'esempio dei dodici personaggi che sfilano alla sua sinistra e che



sono riuniti, a gruppi di tre, sotto le quattro virtù cardinali. Per primo si incontra il gruppo sottoposto alla Prudenza, che è formato da Fabio Massimo, Socrate, Numa Pompilio. Lo schema, ripetuto nei gruppi triadici che seguono, prevede due latini e un greco, a rappresentare uno spettro cronologico ampio che invita a una meditazione morale e paradigmatica su tutto il mondo antico. A di sotto della Giustizia, seconda virtù della serie, si trovano Furio Camillo, Pittaco, Traiano imperatore. Accanto è una targa che recita: «Se gli dèi pii generassero tutti simili a questi tre non ci sarebbe più alcun reato, alcun male in tutto il mondo». Segue la Fortezza, impersonata da Lucio Sicinio, Leonida, Orazio Coclite. Infine, i tre rappresentanti della Temperanza, ultima virtù della serie, sono Publio Scipione, Pericle e Quinto Cincinnato. «L'impianto compositivo – scrive Roberto Guerini – rivela chiaramente i segni della tradizione, che per tutto il Quattrocento scandisce i cicli di uomini famosi». Basta ricordare gli affreschi del Palazzo Pubblico di Siena, della Sala dell'Udienza di Lucignano e della Sala dei Gigli di Palazzo Vecchio a Firenze, per avere un'idea di come queste tematiche, chiaramente finalizzate a richiamare comportamenti etici, retti e giusti, compaiano in quegli ambienti dove si praticano attività che necessariamente richiedono il possesso delle virtù cardinali. In posizione baricentrica rispetto ai dodici eroi dell'antichità (sei per lunetta), si trova l'*Autoritratto* del Perugino accompagnato da un epigramma che lo qualifica come *egregius pictor* e come colui che ha riscoperto e portato a fulgide vette la pittura antica. In questa esplicita autocelebrazione c'è la consapevolezza di chi ha raggiunto traguardi straordinari, tanto da essere annoverato tra i grandi della storia.



CEDERE CUNCTA MEIS PVIS
ET DIMICTA LACERTII
MAGNA SMIIE PVBRINT
TRES DOCUMENTA VIRI
NIL EGO PRO PATRIATIMIO
CHARISQVE PROPINQVIS
QVATQVE ALIOS FERRET
MORE MIHI CRATA VENIT

DIE DEA QVAL TIBI VIT MO
RES REGO VICTORIA MENTV
TEMPERO ET HIA AIDIA
QVM VOLO RELIQO BARIS
ME SECVDAE ET QVA TE IN
PERIS RATIONE DOLEAM
QVID TV QVOD VIELAY
VINCRE MAIVS VIBIT

LV TIO SICINIO - LEONIDA LACEDEMONIO - ORATIO COCLES - PVBLIO SCIPIONE - PERICLES ATHENIESE - QVINTO CINCINNATO

La parete di fondo

La parete di fondo della sala è occupata da due grandi scene sacre. A destra è la *Natività di Cristo* e a sinistra la *Trasfigurazione*. C'è da considerare che chi entrava originariamente nella sala lo faceva dalla porta principale. Si trovava quindi di fronte le immagini della nascita del Redentore e della rivelazione della sua natura divina. Se nella *Natività* Pietro Perugino replica con poche varianti uno schema compositivo prospetticamente unitario – già impiegato, oltre che nella parete di fondo della Cappella Sistina (1483), nel *Polittico Albani Torlonia* (1491) – nella *Trasfigurazione* i tre apostoli in basso (Pietro, Giacomo e Giovanni) e il Cristo nella mandorla fra due profeti (Mosè ed Elia) si dispongono secondo una geometria lineare che inscrive le figure all'interno di due triangoli contrapposti.





La lunetta con le Sibille e i Profeti

La lunetta con le Sibille e i Profeti si trova di fronte a quella con gli uomini famosi. C'è una corrispondenza numerica fra le dodici figure raggruppate in questa lunetta e i personaggi raffigurati sull'antistante parete. Ma c'è anche una simmetria sul piano concettuale. Le Sibille e i Profeti preannunciano la venuta di Cristo, di colui, cioè, che impersona, con il suo limpido esempio, le quattro virtù cardinali raffigurate sulla parete opposta. I cartigli che Sibille e Profeti tengono in mano sono ispirati alla dottrina di Lattanzio e



alle sue *Divinae Institutiones*. Da sinistra a destra sono presentati, in sequenza continua, a sinistra, i profeti Isaia, Mosè, Daniele, David, Geremia, Salomone e, a destra, le sibille Eritrea, Persica, Cumana, Libica, Tiburtina, Delfica. Roberto Guerrini, che ha studiato a fondo il significato di questa sequenza, ha scritto: «Eroi e saggi dell'antichità nella parete d'ingresso e sul muro di sinistra, profeti, sibille nel muro di destra, tutto converge verso la *Trasfigurazione* e la *Natività* sulla parete di fondo [...]. La sapienza antica nei suoi più alti rappresentanti come Socrate ha intuito la verità senza raggiungerla [...]. Solo nel Cristo si realizzano compiutamente le virtù cardinali, esemplate dagli uomini famosi, in particolare la giustizia che deve regolare l'attività pubblica nell'Udienza del Cambio».





17.

PIETRO DI CRISTOFORO VANNUCCI, detto PERUGINO
*Cristo in pietà con ai lati la Vergine e Giovanni evangelista
e dietro san Giuseppe d'Arimatea*

olio su tavola, 144 × 152 cm

Perugia, basilica di San Pietro

«Pietro in questa tavola ha voluto piuttosto seguire il piacere dell'occhio che soddisfare alla devozione. E siccome esso variava talvolta lo stile, ora esprimendo l'ideale ora accostandosi alla natura, questa volta piacque a lui esprimere il cadavere di Gesù con belle forme e senza segno di mortalità». (*Baldassarre Orsini, 1804*)

La tavola, oggi sistemata fra il primo e il secondo altare della navata sinistra della basilica di San Pietro, apparteneva in origine al grande polittico opistografo di Sant'Agostino, smembrato nel XVII secolo e parzialmente requisito dai commissari napoleonici per essere trasferito a Parigi. Il *Cristo in Pietà* fu incluso nel bottino dei requisitori francesi e, al suo ritorno in Italia, subito dopo il congresso di Vienna che sancì la fine dell'età napoleonica, fu acquisito dai monaci benedettini di San Pietro direttamente dagli agostiniani che non lo riconobbero come parte del polittico loro appartenuto. Si tratta di un'opera di grande spessore artistico che riprende un tema già affrontato da pittori di area settentrionale come Mantegna e Bellini e che già Perugino aveva trattato nel dipinto oggi a Williamstown, oltre che in un affresco staccato oggi custodito presso la Fondazione Cassa di Risparmio di Firenze. «È notevole la Pietà – scrive Giovan Battista Cavalcaselle (1902) – per una brillante trasparenza di colorito e per la maestria dei contorni, eseguiti per ultimo a tratti di pennello. Il Salvatore per metà fuori del sepolcro, è sostenuto da Giuseppe d'Arimatea e, alle braccia, dalla Vergine e dall'Evangelista inginocchiati. Questa composizione ci ricorda le belle invenzioni di Fra Bartolomeo e di Mariotto Albertinelli, ha elasticità nelle forme del nudo, e proporzioni assai rare nelle opere del Perugino».

Il polittico, realizzato in un ampio arco cronologico, fu commissionato nel 1502 e portato avanti, con riprese e sospensioni, fra il 1503 e il 1507, nel 1508, nel 1513. Alla morte dell'artista (1523) la grande impresa, che non era stata completata, fu condotta a compimento da altri pittori, fra cui Eusebio da San Giorgio, individuato dagli agostiniani in data anteriore al 1520, anno in cui si decise di aggiungere dieci fiorini al compenso già pattuito per dipingere la cassa. Sulla base dello stile, che denuncia un momento avanzato della produzione del pittore, si può datare il dipinto, che fungeva da cimasa del polittico sul lato verso il coro, intorno al 1513.



18.

PIETRO DI CRISTOFORO VANNUCCI, detto PERUGINO
I santi *Costanzo*, *Ercolano*, *Pietro Vincioli*, *Mauro*, *Scolastica*
Perugia, basilica di San Pietro



«Tutta l'opera si vede piena di belle fatiche, intanto ch'èll' è la miglior opera di quelle che sono in Perugia, di man di Pietro lavorate ad olio». (Giorgio Vasari, 1568)

«Se Pietro Perugino è sempre lodevolissimo in ogni sua opera, in questa è meraviglioso, e supera se medesimo, per tante bellissime teste, mani, e piedi; per i panneggiamenti diversi, eseguiti con sommo studio, e finitezza estrema; per l'assetto delle attitudini, e per la morbidezza e forza del colorito; che sembrano cose non dipinte, ma di rilievo». (Baldassarre Orsini, 1804)

Le cinque tavolette di predella tuttora conservate nella sagrestia della basilica di San Pietro conobbero una sorte diversa dal resto del polittico, una grandiosa macchina d'altare che fu smontata nel 1591 quando si decise di adeguare l'interno della basilica alle nuove esigenze imposte dalla Controriforma. Esse infatti non furono incluse nel "bottino napoleonico" che al contrario comprese la tavola centrale e la cimasa, oggi a Lione, i tre scomparti di predella, oggi a Rouen, i due ton-di, oggi a Nantes, e inoltre le tre tavolette con i santi *Benedetto*, *Placido* e *Flavia* (o *Giustina*), oggi nei Musei Vaticani. Le sole opere recuperate da Antonio Canova che, dopo la caduta di Napoleone, venne incaricato dal Papa di riportare in Italia il patrimonio sottratto dai francesi, furono le tre tavolette ora nei Musei Vaticani. Il contratto con Pietro Perugino fu stipulato nel 1495 e il compenso per l'esecuzione dei dipinti, da realizzare in due anni e mezzo, fu calcolato in cinquecento ducati d'ori larghi da pagarsi in quattro rate. Gli impegni fiorentini del maestro rallentarono il lavoro che venne ultimato soltanto entro la fine del 1499. Il polittico, completo in ogni sua parte, fu inaugurato il 13 gennaio 1500. Dopo il giudizio ampiamente positivo di Giorgio Vasari (1568), gran parte della critica successiva si è espressa in termini estremamente elogiativi, da Baldassarre Orsini (1804) che nota una grandiosità inedita in Perugino, a Venturi (1913) che ipotizza per i due profeti di Nantes un disegno preparatorio di Raffaello, a Roberto Longhi (1955) che riconosce nella tavola centrale del polittico il primo esempio di una pala d'altare a due piani di posa paralleli, ribaltati però sul proscenio e forse derivanti da uno studio degli schemi compositivi di Luca della Robbia. Delle cinque tavolette che non hanno mai lasciato Perugia, due raffigurano i santi protettori della città (*Ercolano* e *Costanzo*) e le altre tre rappresentano, oltre a *Pietro Vincioli*, fondatore della chiesa di San Pietro a Perugia, *Mauro*, seguace di Benedetto entrato nell'Ordine a Subiaco, e *Scolastica*, sorella germana di Benedetto.





19.

PIETRO DI CRISTOFORO VANNUCCI, detto PERUGINO

Madonna con il Bambino e due cherubini

olio su tavola, 50,5 × 34 cm

Perugia, Fondazione Perugia

«Fu dipinto dal Perugino negli anni in cui l'artista era impegnato con la realizzazione della Pala dei Decemviri di cui questo piccolo pannello riproduce lo schema relativo alla Vergine con il Bambino». (Francesco Federico Mancini, 2007)

Non si conosce la storia di questa tavola anteriormente al 1847, anno del suo ingresso nella collezione londinese di Sir Holford. Fu esposta con l'attribuzione a Perugino nella Mostra d'Antica Arte Italiana nella New Gallery di Londra (1893) e, pochi anni dopo (1910), nella Mostra di Pittura Umbra al Burlington Fine Art Club sempre di Londra, quando fu avanzata l'ipotesi che fosse parte di un trittico le cui ali comprendevano le immagini di san Sebastiano e san Girolamo. Le teste dei cherubini, prima coperte da una vernice scura, tornarono alla luce dopo un restauro effettuato nel 1927. Messo in vendita nello stesso anno, il quadro approdò nella collezione Robiolio di Biella, dove rimase fino al 1987, anno in cui fu acquistato dalla Cassa di Risparmio di Perugia per poi passare nelle raccolte della Fondazione Perugia. Appartenente alla piena maturità del Perugino, stilisticamente vicino alla *Pala dei Decemviri*, già nella cappella dei Priori di Perugia e ora nella Pinacoteca Vaticana, il dipinto può essere datato all'ultimo decennio del Quattrocento. Una conferma a tale datazione può venire dalla particolarità del fondo scuro che viene adottato dal Perugino negli anni immediatamente successivi al suo soggiorno veneziano situabile, come è noto, fra 1494 e 1495 e al quale presumibilmente appartengono opere come la *Pietà* di Williamstown, il *Ritratto di giovinetto* degli Uffizi, la *Maddalena* della Galleria Palatina e un dittico di collezione privata raffigurante la *Vergine e Cristo coronato di spine*. È in queste opere che si colgono interessanti parallelismi con dipinti di Alvise Vivarini, Jacopo de' Barbari e Albrecht Dürer, tutti artisti che gravitano intorno a Venezia nell'ultimo decennio del Quattrocento e che includono nei loro linguaggi la potente lezione di Antonello da Messina.





20.

PIETRO DI CRISTOFORO VANNUCCI, detto PERUGINO

San Girolamo nel deserto

olio su tela, 130 × 107 cm

Perugia, Fondazione Perugia

«Dispiacque all'Orsini e fu sovente trascurato dagli storici successivi, o – sull'esempio del Bombe – relegato fra le cose dubbie; ma invero risulta assai caratteristico dell'ultimo Perugino». (Ettore Camesasca, 1959)

San Girolamo in adorazione davanti al crocifisso stringe nella mano destra una pietra con cui sta per percuotersi il petto. Lo accompagna il leone che secondo un racconto popolare fu curato da Girolamo, divenendone inseparabile amico. Il tutto è ambientato contro un fondale spoglio evocante la vita eremitica che il santo condusse per quattro anni nel deserto siriano, avendo come compagni – per usare le sue stesse parole – «soltanto gli scorpioni e le bestie feroci». Ricordato per la prima volta da Baldassare Orsini (1784) nella sagrestia della chiesa di Sant'Ercolano a Perugia, il dipinto, realizzato su tela, presenta una materia pittorica molto scarna. Fatto, questo, che contribuisce a rendere piuttosto opaca la superficie e spente le vibrazioni del colore. Di qui, forse, il giudizio non particolarmente positivo dell'Orsini, che sostiene che l'opera «non è di quella bontà, che sono le altre pitture sue». In realtà il dipinto è tra le cose migliori della maturità avanzata del Perugino, quando l'artista inizia a sfocare le immagini e a “decostruirle” grazie a una tecnica che potremmo definire compendiaria. È interessante seguire in Perugino l'evoluzione iconografica e stilistica del tema del *San Girolamo nel deserto* a cominciare dalla versione della National Gallery di Washington (1480-1485), per procedere con quella del Musée des Beaux Arts di Caen (1500-1504), per arrivare a questa ora nelle collezioni della Fondazione Perugia (1515 circa).





21.

PIETRO DI CRISTOFORO VANNUCCI, detto PERUGINO

Pietà con i santi Girolamo e Maddalena

tempera su tela, 134 × 171 cm

Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria

«Un restauro degli anni 1958-1959 di Giovanni Mancini ha messo in luce l'estrema finezza del lavoro e la sottile qualità atmosferica del colore, ancora ravvisabile nella figura della Maddalena e nel paesaggio di fondo». (Pietro Scarpellini, 1984)

Il dipinto, forse un gonfalone processionale, proviene dal convento francescano del Farneto nei pressi di Perugia. È entrato a far parte della Pinacoteca Vannucci, oggi Galleria Nazionale dell'Umbria, nel 1867, dopo che era stato catalogato, nel 1863, come opera da demaniare. Inizialmente ritenuto di Fiorenzo di Lorenzo, è in realtà un giovanile autografo del Perugino. Cronologicamente viene situato tra le tavolette con *Storie di san Bernardino* (1473) e il *San Sebastiano* di Cerqueto (1478). In particolare sono stati notati rapporti con la storia di *San Bernardino che risana da un'ulcera la figlia di Giovanni Antonio Petrazio da Rieti*, altrimenti nota come *Miracolo della fanciulla*; un'opera che secondo gran parte della critica è da assegnare all'esordiente Perugino con la possibile collaborazione di Pintoricchio. I panneggi del San Girolamo e della Maddalena che toccano terra, increspandosi frastagliati a formare un ampio ventaglio, sono in effetti molto simili a quelli che si vedono nei tre francescani inginocchiati (tra cui Bernardino) al centro del *Miracolo della fanciulla*. Il gruppo della Vergine che porta sulle ginocchia il corpo esanime di Cristo denuncia affinità, sul piano iconografico, con i *Vesperbild* scultorei di derivazione nordica. Quanto al fondale paesaggistico, anche qui ci sono legami con gli scorci naturali di alcune tavolette, in particolare con quelle tradizionalmente riferite al Pintoricchio. Insomma, il gonfalone del Farneto è un interessante intreccio di componenti che rimandano da un lato alla contemporanea cultura artistica fiorentina, dall'altro al "cantiere del 1473", e cioè al gruppo di pittori perugini che operano, gomito a gomito, nelle otto tavolette della serie bernardiniana.



22.

PIETRO DI CRISTOFORO VANNUCCI, detto PERUGINO

Adorazione dei Magi

olio su tavola, 242 × 180 cm

Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria

«Nella chiesa de' Servi fece parimente due tavole: in una, la Trasfigurazione del Nostro Signore; e nell'altra, che è accanto alla sagrestia, la storia de' Magi. Ma perché queste non sono di quella bontà che sono l'altre cose di Pietro, si tien per fermo ch'elle siano delle prime opere che facesse». (Giorgio Vasari, 1568)

L'*Adorazione dei Magi*, dopo la demolizione della chiesa di Santa Maria dei Servi, abbattuta per far posto alla Rocca Paolina, fu trasferita nella nuova chiesa dei Servi di Maria, già appartenuta alla congregazione silvestrina. Per effetto delle demansioni post unitarie, entrò nella civica Pinacoteca Vannucci (1863), poi divenuta Galleria Nazionale dell'Umbria. Sicuramente influenzata dal referto vasariano, l'*Adorazione dei Magi* viene sottoposta a una serie di giudizi non particolarmente esaltanti. L'Orsini (1804), accettando l'idea che ci si trovi di fronte a un prodotto giovanile, osserva che il dipinto è realizzato «quando non si è avuta pratica di impastare con freschezza le tinte ad olio e non si sa recare la trasparenza». Cavalcaselle (1866) mette in discussione, per primo, che l'opera sia di Perugino, preferendo parlare di Fiorenzo di Lorenzo influenzato, però, da Perugino e Pintoricchio. Un'idea, questa, condivisa dal Berenson (1897) e dalla Graham (1903), che comunque reintroduce nel dibattito il nome di Perugino, cui assegna alcune teste compreso l'autoritratto che si vede all'estrema sinistra dell'opera. Adolfo Venturi (1911), che è invece convinto della totale paternità del Vannucci, nota componenti riconducibili all'ambiente fiorentino e rapporti con la Nicchia di San Bernardino. Dopo di lui la critica è concorde nel ritenere l'*Adorazione* un prodotto degli esordi perugineschi e la colloca tra il 1475 e il 1477, poco prima dell'affresco di Cerqueto. È parere di Pietro Scarpellini (1984) che l'opera anche se «accusa una strana mescolanza di formule compositive saldate insieme in modo non del tutto congruo» (Piero della Francesca, Leonardo, Botticelli) sia un lavoro «di notevole bellezza».





23.

Pietro di Cristoforo Vannucci, detto Perugino

San Bernardino risana da un'ulcera la figlia di Giovanni Petrazio da Rieti

San Bernardino restituisce, post mortem, la vista a un cieco

tempera su tavola, a) 78,5 × 56,5; b) 75 × 56,5

Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria

«L'autografia [del Perugino] manifesta appieno i tesori dell'invenzione in un trionfo di colori al tempo stesso indicibilmente teneri e saldi». (Ettore Camesasca, 1959)

Le due tavolette, facenti parte della cosiddetta “nicchia di san Bernardino”, un complesso figurato composto da otto scene dedicate ai miracoli in vita e *post mortem* del santo senese, sono fra i capolavori della pittura rinascimentale perugina. L'intera serie, del resto, è da tutti considerata uno snodo fondamentale della cultura figurativa locale e, proprio per questo, non c'è studioso che, occupandosi di argomenti umbri, abbia evitato di scrivere sull'argomento, alimentando una vivace e articolata storia critico-interpretativa. Una sostanziale concordia, sia pure con molti distinguo, si è verificata per queste due scene che hanno trovato una buona convergenza di opinioni sul nome di Pietro Perugino. In esse si è evidenziato l'influsso fiorentino-verrocchiesco, ma anche le componenti urbinate per quanto riguarda il lucido impianto architettonico. Non sono pochi quelli che hanno visto nelle due tavolette l'intervento del Pintoricchio, al cui pennello spettano invece, e con maggiore probabilità, altre due scene della “nicchia”. Non essendoci pervenuta alcuna documentazione sull'autore (o meglio sugli autori) del complesso, l'unico punto fermo resta la data 1473 inserita nella targa soprastante l'arco che fa da sfondo al miracolo della fanciulla risanata dal santo. Forti sono le assonanze con il gonfalone del Farneto, che può essere collocato in anni non lontani da questa impresa pittorica dove è evidente la compresenza di più artisti. Oltre al Perugino, si è parlato, più o meno motivatamente, di Fiorenzo di Lorenzo, Benedetto Bonfigli, Pietro di Galeotto, Bartolomeo Caporali, Sante di Apollonio del Celandro. Ma anche di artisti estranei all'ambiente perugino come Francesco di Giorgio Martini. Resta ferma la difficoltà di arrivare a soluzioni che risolvano in via definitiva la complessa questione che, come scrive Francesco Federico Mancini (2007), non è il caso di continuare ad alimentare con altre ipotesi non suffragate da elementi oggettivi e inconfutabili.





24.

PIETRO DI CRISTOFORO VANNUCCI, detto PERUGINO

Annunciazione Ranieri

tempera su tavola, 55,5 × 42 cm

Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria



«Il paese, stendendosi al di là degli archi in una luminosa rarefazione perlacea che annebbia i monti e l'orizzonte, accenna a schiarirsi verso il centro, sì da accrescere la discreta concavità della visione: una sottigliezza, codesta, alla quale il Perugino non rinunzierà quasi mai d'ora in avanti». (Ettore Camesasca, 1959)

Ritenuto da alcuni studiosi un "falso" ottocentesco (Labò 1907), il piccolo pannello è in realtà un bellissimo autografo di Pietro Perugino realizzato, forse, in collaborazione con l'esordiente Raffaello. Lo si può datare fra il 1497 e il 1498, periodo che corrisponde all'esecuzione della *Pala di Fano* la cui predella, come sostengono diversi autorevoli studiosi, sembra denunciare l'intervento del pittore urbinato. La presenza di Raffaello, che di lì a poco mette mano, in qualità di pittore ormai riconosciuto come "magister", alla *Pala di san Nicola da Tolentino*, potrebbe essere ipotizzata in virtù delle tante somiglianze che, sul piano dello stile, avvicinano l'opera proprio alla predella di Fano. La nitidezza delle architetture, certamente influenzata dalle invenzioni lauranesche, declinate però in un linguaggio più corsivo, vicino alle *Tavolette di san Bernardino*, pongono questo delicato e interessantissimo lavoro sull'oscillante discriminazione fra l'arte di Perugino e quella del Sanzio. Lo stesso paesaggio che si apre al di là delle arcate, entrando in luminoso dialogo con l'ambiente costruito, se da un lato è riconducibile a un'idea peruginesca, dall'altro denuncia i modi più sintetici e idealizzati di Raffaello. In definitiva l'opera potrebbe appartenere a una fase di stretta collaborazione fra maestro e allievo, collaborazione che inizia, con tutta probabilità, intorno al 1496 e si conclude verso il 1500.





25.

PIETRO DI CRISTOFORO VANNUCCI, detto PERUGINO

Madonna della Consolazione

olio su tavola, 146 × 104 cm

Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria



«E tra le [opere] egregie è certamente da mettersi la tavola della confraternita della Consolazione, nella quale dipinse la Madonna grande al naturale, sedente su di un seggio, che abbraccia il suo bambino, con maniera bella, facile e morbida». (*Baldassarre Orsini*, 1804)

Il dipinto, noto anche come *Madonna dei Battuti*, fu commissionato al Perugino dalla confraternita disciplinata che aveva il proprio oratorio nella chiesa di Santa Maria Novella a Perugia. Il Comune di Perugia erogò in due rate quanto necessario per compensare il pittore, vale a dire sessanta fiorini pagati fra il 1496 e il 1498. Nascosta in casa di un confratello in occasione delle requisizioni napoleoniche, il dipinto scampò in tal modo alla sorte riservata a tante altre opere del Vannucci. Nel 1863, a seguito delle demaniazioni postunitarie, entrò nella Pinacoteca Vannucci divenuta poi Galleria Nazionale dell'Umbria. Secondo un'abitudine abbondantemente attestata in Perugino, la tavola utilizzò cartoni, schizzi e disegni messi precedentemente in opera dallo stesso pittore e qui reimpiegati con lievi varianti. Gli angeli in volo tengono conto del cartone impiegato, quasi vent'anni prima, per le figure di identico soggetto realizzate nel *Battesimo di Cristo* della Cappella Sistina. La *Madonna col Bambino* sarà invece replicata, di lì a qualche anno, nella *Pala Tezi*, già in Sant'Agostino a Perugia, ora nella Galleria Nazionale dell'Umbria. Un disegno conservato presso il Clark Art Institute di Williamstown sembra essere uno studio preparatorio per la consorella inginocchiata a mani giunte. Il volto della Vergine, così tipico del linguaggio devozionale del Perugino, è stato giustamente scelto come immagine-guida della grande mostra dedicata a Perugino nel 2004.







26.

PIETRO DI CRISTOFORO VANNUCCI, detto *Perugino*
Pala Tezi

olio su tavola, 182 × 158 cm

Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria



«Nell'altro lato di questa cappella [di Santa Lucia Vecchia] è appesa una tavola ov' in alto è dipinta la Santissima Vergine con il Bambino Giesù in braccio e dalli lati S. Bernardino da Siena e S.Nicola da Tolentino. Nel mezzo della tavola si vede una porticina con cornice dorata che indica aver servito per conservare il Santissimo Sacramento dell'Eucarestia». (*Giacomo Giappessi*, inizi del secolo XVIII)

Proveniente dalla chiesa di Sant'Agostino a Perugia, la pala è oggi conservata nella Galleria Nazionale dell'Umbria ove approdò a seguito delle demaniazioni postunitarie. Non è chiaro dove si trovasse in origine. Al tempo di Giacomo Giappessi (inizi del secolo XVIII) era posta nella cappella di Santa Lucia Vecchia, poi di San Tommaso da Villanova. Era dotata di una predella raffigurante l'*Ultima cena*, identificata da Walter Bombe (1914) in quella oggi conservata nella Gemäldegalerie di Berlino. Si è discusso a lungo sull'autografia di Pietro Perugino. Giovan Battista Cavalcaselle (1866) ipotizza, per esempio, che il dipinto sia da ricondurre a Giannicola di Paolo. La versione che attualmente prevale fra gli storici dell'arte è che l'opera venne eseguita dal Perugino coadiuvato da un suo stretto seguace: tra i nomi più ricorrenti quelli di Mariano di ser Austerio e di Eusebio da San Giorgio. Quanto alla data di esecuzione, una scritta che corre sul lembo della veste della Vergine fa riferimento all'anno 1500. Lo schema compositivo è ripreso dal *Gonfalone della Giustizia* (1496), mentre il gruppo della *Madonna col Bambino* ripropone postura e caratteri di stile presenti nella *Madonna della Consolazione* (1496-1498). Pietro Scarpellini (1984) definisce l'opera un «interessante esempio di montaggio eseguito interamente dagli allievi». Perduta è, purtroppo, l'immagine, forse un Cristo Redentore, raffigurata sullo sportellino del Santissimo Sacramento.





27.

PIETRO DI CRISTOFORO VANNUCCI, detto PERUGINO

Gonfalone della Giustizia

tempera e olio su tela, 278 × 138 cm

Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria

«[...] uno stuolo di opere che vennero lavorate in quel torno di anni [...] repliche di quadri famosi dell'artista licenziati negli anni precedenti». (Pietro Scarpellini, 1984)

Fu Ettore Camesasca (1959) a riconoscere nel dipinto, dopo un sapiente restauro condotto nel 1958, non solo la sicura paternità peruginesca, da alcuni messa in discussione, ma a vedervi anche «una finitezza esecutiva di luci e di particolari incisivamente stesi, quale l'aspetto del gonfalone non lasciava immaginare, ma che ben s'inquadra nel pinturicchismo, per altri versi sospettabile nell'ambito peruginesco in quei primi anni del secolo». Il gonfalone, ormai entrato in via definitiva nel catalogo peruginesco, fu eseguito intorno al 1501 per la confraternita di San Bernardino in Porta Eburnea, riunita nel 1537 a quella di Sant'Andrea o della Giustizia, con sede comune nelle stanze poste dietro l'oratorio di San Bernardino, presso la chiesa di San Francesco al Prato. Nella tela osserviamo una netta distinzione, come spesso in Perugino, tra la sfera celeste, occupata dalla Vergine seduta sulle nuvole con in braccio il Bambino e affiancata da due angeli oranti, e la sfera terrena su cui poggiano, inginocchiati, i santi Francesco e Bernardino da Siena. Gli sguardi di questi ultimi sono rivolti, imploranti, verso la Madonna, invocata perché protegga amorevolmente la città di Perugia, fedelmente rappresentata sullo sfondo, ma soprattutto i suoi abitanti raffigurati in proporzioni minuscole alle spalle dei due santi intercessori. Fra costoro si notano, a destra, alcuni incapucciati, sicuramente membri della confraternita committente. Il punto di vista scelto dal Perugino per ambientare il racconto è quello che corrisponde all'altura di Montemorcino Vecchio, collina esterna alla città di Perugia che consente di abbracciare un'ampia porzione di edificato urbano.





28.

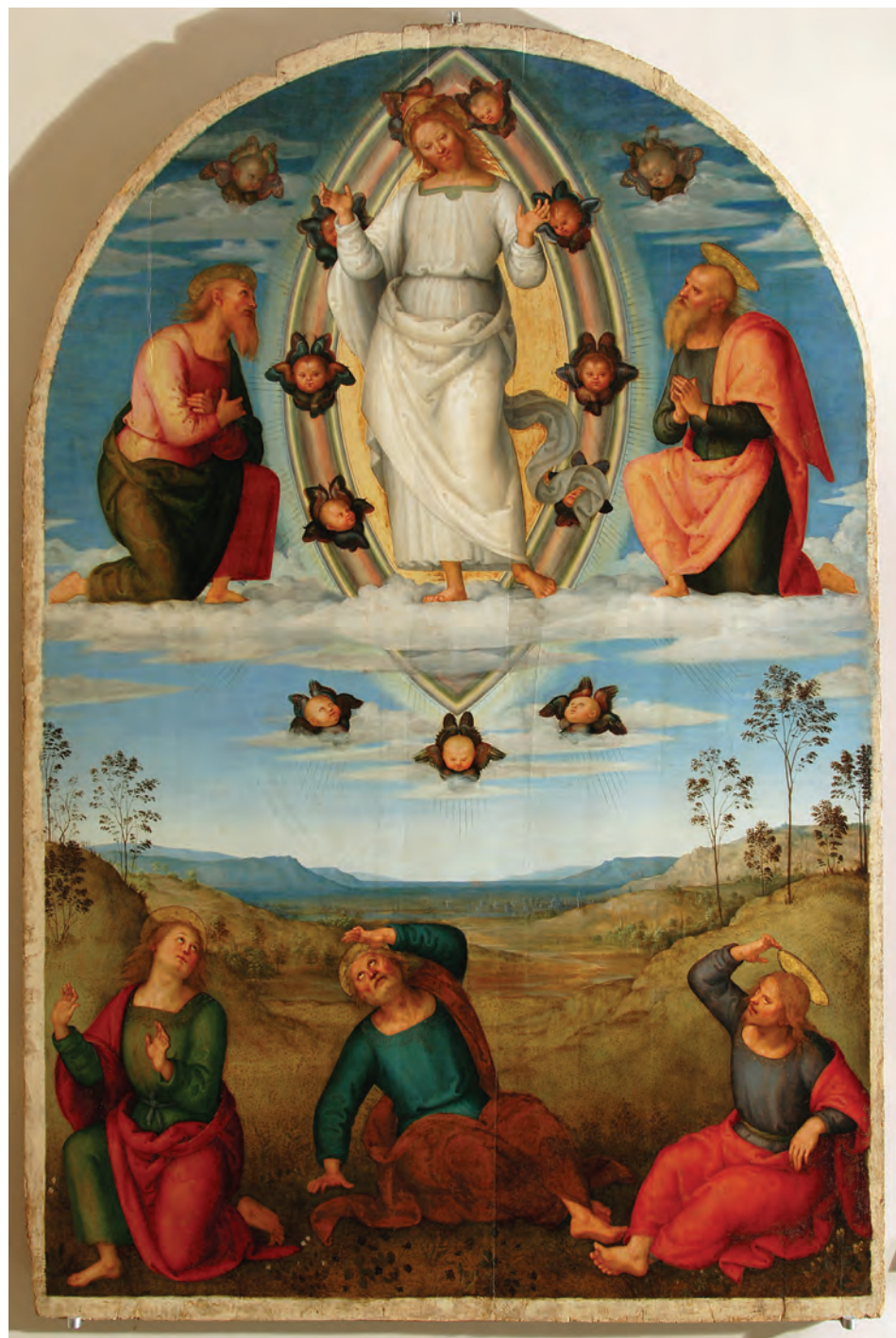
PIETRO DI CRISTOFORO VANNUCCI, detto PERUGINO
Battesimo di Cristo (dal *Polittico di Sant'Agostino*)
 olio e tempera su tavola, 261 × 146 cm
 Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria



«Fece poi il medesimo nella chiesa di Sant'Agostino alla cappella maggiore, in una tavola grande, isolata, e con ricco ornamento intorno; nella parte dinanzi, san Giovanni che battezza Cristo; e di dietro, cioè dalla banda che risponde in coro, la Natività di esso Cristo; nelle teste alcuni santi e nella predella molte storie di figure piccole, con molta diligenza». (*Giorgio Vasari*, 1568)

Il polittico di Sant'Agostino fu commissionato all'artista nel 1502. La notizia è contenuta nel *Liber diversorum* di Giacomo Giappessi (inizi del secolo XVIII), un agostiniano che ebbe la possibilità di consultare documenti oggi irrimediabilmente. Concepito fin dall'inizio come una grandiosa macchina bifacciale sistemata sull'altare maggiore della chiesa, il polittico avrebbe dovuto contenere ventotto dipinti su tavola, quattordici per lato. Al centro, sul lato rivolto alla navata, doveva trovarsi il *Battesimo di Cristo* con l'*Eterno benedicente* in posizione di cimasa, mentre sul lato rivolto al coro la *Natività* sormontata dalla *Pietà* (oggi nella basilica di San Pietro a Perugia). La carpenteria della colossale struttura, ricostruita quasi totalmente in occasione della grande mostra dedicata al Perugino nel 2004, fu predisposta da Tommaso di Mattia da Reggio per la stratosferica cifra di 1100 fiorini. Per la parte pittorica furono invece stanziati cinquecento fiorini di cui cento in contanti e il resto in beni immobili (una casa e un podere nella zona di Ponte Pattoli). Il lavoro del Perugino, iniziato nel 1503, procedette a intermittenza tanto che nel 1523, alla morte dell'artista, l'opera non era ancora conclusa. In piena controriforma, il polittico, giudicato non più rispondente alle mutate esigenze di culto, fu smontato e le singole tavole distribuite in varie parti della chiesa. Ulteriori spostamenti si registrarono nel 1683, quando i dipinti furono inseriti in cornici di stucco appositamente predisposte, a formare una sorta di museo peruginesco. Alla fine del Settecento, con il rifacimento generale della chiesa, le tavole furono nuovamente movimentate, giusto in tempo perché gli emissari napoleonici le requisissero e le spedissero in Francia. Dopo la caduta di Napoleone, molte parti del polittico (purtroppo non tutte) rientrarono in Italia. Di notevole livello qualitativo è il *Battesimo di Cristo*, pannello probabilmente realizzato intorno al 1513, momento in cui il Perugino, dopo aver sottoscritto un secondo contratto (1512), dette una consistente accelerata al lavoro, senza giungere, tuttavia, alla conclusione dello stesso.





29.

PIETRO DI CRISTOFORO VANNUCCI, detto PERUGINO

Trasfigurazione

olio e tempera su tavola, 277 × 178 cm

Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria

«Nella chiesa de' Servi fece parimente due tavole: in una, la Trasfigurazione del Nostro Signore; e nell'altra, che è accanto alla sagrestia, la storia de' Magi. Ma perché queste non sono di quella bontà che sono l'altre cose di Pietro, si tien per fermo ch'elle siano delle prime opere che facesse». (*Giorgio Vasari, 1568*)

La tavola pervenne nella Pinacoteca Vannucci, poi Galleria Nazionale dell'Umbria, nel 1863, in seguito alle demaniazioni postunitarie. Fu commissionata dalla nobile perugina Andreana Signorelli, vedova Graziani, poco prima del 1517 e destinata all'altare di famiglia nella chiesa di Santa Maria dei Servi. Vasari la considerò opera giovanile e la scalò allo stesso livello cronologico dell'*Adorazione dei Magi*, quella sì della fase iniziale. Attribuita a Giannicola di Paolo da Cavalcaselle e Morelli, venne da Adolfo Venturi assegnata più genericamente alla scuola del Perugino. Francesco Santi ne ribadì invece l'autografia peruginesca e notò che l'artista fece forse uso di un cartone già impiegato circa vent'anni prima nella Sala dell'Udienza del Collegio del Cambio, «rovesciato però nella parte inferiore e arricchito dai serafini nella mandorla e dal bel paesaggio sullo sfondo». Lo stile denuncia chiaramente l'età avanzata dell'artista. quando la mano si fa più incerta e il tratto disegnativo più sommario.





30.

PIETRO DI CRISTOFORO VANNUCCI, detto PERUGINO
*San Giovanni Battista e i santi Francesco, Girolamo, Sebastiano
 e Antonio da Padova*

tempera su tavola, 205 × 173 cm

Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria

«In San Francesco del convento dipinse, similmente ad olio, due tavole: in una la Resurrezione di Cristo; e nell'altra, San Giovanni Battista ed altri Santi». (*Giorgio Vasari, 1568*)

La tavola proviene dalla chiesa di San Francesco al Prato, dove la vede Giorgio Vasari (1568).

Contemporaneamente, il Vasari ricorda nel Nobile Collegio del Cambio «un San Giovanni Battista in mezzo a certi altri Santi»: due opere a Perugia di soggetto pressoché identico. Nasce dunque il sospetto che il Perugino abbia utilizzato lo stesso cartone per entrambi i dipinti. La tavola che Vasari può ammirare nel Collegio del Cambio non esiste più, ma esistono significativi indizi per dire che proprio questa funzionò come modello. E vediamo perché. Intanto c'è da dire che «il san Girolamo e ancor più il san Sebastiano in figura di guerriero ripetono appunto gli schemi del Cambio» (Santi 1985); in secondo luogo perché le figure dei santi francescani presenti nella tavola proveniente da San Francesco al Prato sembrano inserite a forza nello spazio residuale ai lati dei due santi principali. In definitiva, non è ipotesi peregrina sostenere che la tavola del Cambio abbia funzionato come prototipo in seguito replicato nel dipinto di San Francesco al Prato, ma con l'aggiunta di due santi laterali (*Francesco e Antonio da Padova*).





31.

PIETRO DI CRISTOFORO VANNUCCI, detto PERUGINO

Martirio di san Sebastiano

tempera su tavola, 211 × 161 cm

Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria

«È questa tavola molto danneggiata. L'autore col fare l'indietro di mezza tinta ha sornito il composto del suo grande ed imponente: onde fa vedere che poco si è impegnato». (Baldassarre Orsini, 1804)

Il dipinto, che si trovava in origine nella Cappella Martinelli della chiesa di San Francesco al Prato, fu visto dall'Orsini (1784) quando ancora versava in pessimo stato di conservazione: per questo venne classificato come opera di scarsa qualità. Tale giudizio fu ripreso da Giovan Battista Cavalcaselle (1866), che giudicò l'opera lavoro di scuola. Solo dopo il restauro degli anni sessanta del secolo scorso, avvenuto per mano di Giovanni Mancini (1963), l'opera fu rilanciata come tardo autografo del Vannucci. Nel fregio del piedistallo su cui si erge il corpo del martire è possibile leggere l'anno di esecuzione: 1517. Riprendendo lo schema del *Martirio di san Sebastiano* nell'affresco di Panicale (1505), qui il maestro riduce il numero degli arcieri che passano da quattro a due e il numero delle arcate che passano da cinque a tre. Anche l'Eterno benedicente affiancato da due angeli, che nel caso di Panicale compare in alto entro una mandorla di cherubini, è qui sostituito da una coppia di angeli in volo. Nel complesso si tratta di una fedele derivazione che riduce e semplifica la più dilatata e magniloquente versione di Panicale.





32.

PIETRO DI CRISTOFORO VANNUCCI, detto PERUGINO

Cristo risorto (cimasa della *Pala dei Decemviri*)

tempera su tavola, 87 × 90 cm

Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria

«Ed è la più bella operetta, che ei ci abbia fatto vedere nella sua delicata carne, che distaccasi in campo oscuro». (*Baldassarre Orsini*, 1804)

Il dipinto costituiva in origine la cimasa della *Pala dei Decemviri*. A differenza della tavola centrale, che subì numerosi trasferimenti fino ad approdare nella Pinacoteca Vaticana, la cimasa non entrò a far parte del bottino napoleonico e, insieme alla cornice, rimase sempre a Perugia. Il fondo nero da cui, nettissima, si staglia la figura del Cristo sembra risentire del viaggio veneziano che Perugino effettuò fra 1494 e 1495; qui poté confrontarsi con l'arte di Antonello da Messina e Alvise Vivarini. Il tema iconografico è una versione del cosiddetto *Vir dolorum*. Tale rappresentazione, molto diffusa nell'arte umbra del Quattrocento, è qui declinata in termini di rassegnata sopportazione. Il dolore, come spesso in Perugino, è raggelato in forme che non hanno nulla di drammatico o di angosciante. Il tutto è contenuto entro una dimensione astratta, come sospesa nel vuoto: l'uso del fondo scuro, che annulla qualsiasi "distrazione" di contesto, contribuisce a creare un effetto di straniamento e di distacco dal dolore.



ART A PART
OF CULTURE
REMOVE BACKGROUND NOISE



33.

PIETRO DI CRISTOFORO VANNUCCI, detto PERUGINO
Incoronazione della Vergine con i dodici apostoli (recto)
Madonna, san Giovanni Evangelista, santa Maria Maddalena
e san Francesco d'Assisi in adorazione di Cristo crocifisso (verso)
(Pala di San Francesco al Monte di Perugia)

olio su tavola, 240 × 180 cm

Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria

«Non più lo smalto sonoro delle tavole fiorentine, ma un colorito leggero, limpido, un succedersi di mezzi toni che si richiamano, si fondono, quasi che non della tecnica a olio da lui preferita, ma di succhi d'erba di fosse servito» (Umberto Gnoli, 1923)

L'allogazione della grande pala opistografa di Monteripido avvenne nel 1502. L'atto, che fu stipulato alla presenza del guardiano del convento, impegnava il pittore a eseguire il lavoro entro un anno per il compenso di centoventi fiorini, di cui cinquanta sarebbero stati versati da un certo Jacopo Guidi come acconto e il resto dalla comunità francescana alla fine dell'impresa. È probabile che anche in questo caso l'artista non sia stato puntuale nella consegna dell'opera e che questa sia stata realizzata entro il 1504-1505. Requisita durante la campagna napoleonica in Italia, finì a Parigi nel 1797.

Successivamente rientrò in Italia e solo in seguito (1822) fu riconsegnata ai francescani di Monteripido. Citata con parole positive dal Vasari e dalla letteratura periegetica, fu da Cavalcaselle (1866) giudicata di grande interesse artistico, al punto da giustificare l'ipotesi di un intervento di Raffaello. Lo Gnoli vide invece nell'opera l'inizio della nuova maniera del Perugino: «Carni rosate, cieli chiari che imbiancano all'orizzonte, verdi teneri nelle colline: le figure talvolta anche difettose nel disegno quando la collaborazione degli aiuti più s'appalesa, hanno pur sempre una squisita soavità di sentimento, e l'aria circola e avvolge paese e persone in una vaporosa serenità» (Gnoli 1923). Il Crocifisso ligneo sistemato sul verso della tavola, cosa abbastanza frequente nell'arte umbra del Quattrocento e del primo Cinquecento, è con ogni probabilità opera di Giovanni Teutonico, uno scultore di tempera fortemente drammatica, particolarmente attivo nell'Umbria meridionale.





34.

PIETRO DI CRISTOFORO VANNUCCI, detto PERUGINO

Adorazione dei pastori

affresco staccato, 246 × 356 cm

Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria

«La graziosa faccia di quell'amabile Vergine e del divin pargoletto».
(Antonio Mezzanotte, 1836)



L'affresco staccato proviene da una cappella esterna al convento dei frati di San Francesco a Monteripido. Secondo la testimonianza di Giorgio Vasari (1568), fuori dal convento si trovavano numerose cappelle, alcune delle quali decorate con affreschi del Perugino. Distacchi illeciti effettuati nel 1856 portarono alla dispersione di gran parte di queste pitture; non tuttavia dell'*Adorazione dei pastori*, che nel 1863 entrò nella Pinacoteca Vannucci. In origine nella cappella, oltre all'*Adorazione dei pastori*, si trovavano altre due raffigurazioni, a formare una sorta di trilogia che aveva al suo centro proprio l'*Adorazione dei Pastori* e nei suoi laterali la *Natività* e l'*Adorazione dei Magi*. Circa l'anno di esecuzione, si può ipotizzare che il Perugino abbia realizzato tali opere a immediato ridosso della pala opistografa di Monteripido, lavoro che, come si è detto poco sopra, fu commissionato nel 1502. Doveva essere, quello, un momento di particolare fervore edilizio e decorativo a Monteripido. Difatti, non appena fu ultimata la costruzione delle cappelle (1499), si pensò all'artista che ne potesse decorare gli interni. Perugino non ebbe difficoltà ad accettare l'incarico, anche perché gli veniva richiesto uno schema iconografico-compositivo già sperimentato in precedenza. Il prototipo da cui l'artista prese le mosse fu, probabilmente, l'*Adorazione dei pastori* nella Sala dell'Udienza del Collegio del Cambio (1500); lo schema fu riproposto successivamente tanto nell'affresco di Montefalco, realizzato nel 1503, quanto nella grande versione della chiesa di Fontignano, ultima fatica del maestro eseguita nel 1522-1523.





35.

PIETRO DI CRISTOFORO VANNUCCI, detto PERUGINO

Annunciazione, Natività, Battesimo di Cristo

(dalla predella della *Madonna di Loreto*)

tempera e olio su tavola, 17 × 37,3 cm; 16,3 × 37 cm; 17,2 × 36,7 cm

Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria

«L'arte del maestro era nel 1507 oramai nella parabola discendente e non fa meraviglia che vi si riscontri qualche difetto». (Fiorenzo Canuti, 1931)

Aventi come tavola principale la *Madonna col Bambino tra i santi Girolamo e Francesco* (più nota come *Madonna di Loreto*), i tre scomparti di predella subirono una sorte diversa dalla quella che toccò alla tavola principale. Questa infatti fu venduta nel 1879 alla National Gallery di Londra, dove tuttora si trova. L'opera era collocata in origine nella chiesa di Santa Maria dei Servi a Perugia, demolita nel 1540 per far posto alla Rocca Paolina. Trasferita nella chiesa di Santa Maria Nuova, la pala fu sistemata sull'altare prima appartenuto ai Cecconi, poi ai Crispolti, infine ai Della Penna. Nel 1821 una copia di Giuseppe Carattoli andò a sostituire l'originale, che fu portato in casa Della Penna per poi essere venduto, come si è detto, alla National Gallery. Il lavoro fu commissionato nel 1507 dal legnaiolo perugino Giovanni di Matteo Sclavone, lo stesso che fra 1470 e 1480 aveva collaborato alla realizzazione del coro di San Domenico. La notevole qualità dell'opera non sfuggì all'attento Giovan Battista Cavalcaselle (1866), che elogiò i modi dell'artista il quale «dipinse per quell'umile artigiano un capolavoro, in cui alle buone proporzioni s'accordano mosse naturali, ai contorni graziosi il colore caldo e vivace, e alla soavità umbra corrisponde facilità di pennello». Il giudizio fu ribadito da Roberto Longhi (1955), che mostrò di apprezzare la misteriosa vitalità immessa nei «lenti e lustri manichini» perugineschi.





36.

PIETRO DI CRISTOFORO VANNUCCI, detto PERUGINO
Madonna orante con ai piedi due committenti
e ai lati i santi Antonio abate e Antonio da Padova
 affresco

Perugia, monastero di Sant'Agnese

«Più languidi appaiono i due lavori perugini di questo stesso 1521 in San Severo, dove l'artista riprende la pittura lasciata interrotta sedici anni prima da Raffaello, e a Sant'Agnese, nel trittico murale per le monache francescane». (Pietro Scarpellini, 1984)

L'affresco raffigura la *Madonna delle Grazie tra i santi Antonio abate e Antonio da Padova* e si trova nel monastero di clausura di Sant'Agnese a Perugia. Ai piedi della Madonna, in figure piccole, due suore francescane inginocchiate e in atto di preghiera: quella di sinistra, che stringe il rosario, è stata identificata in Eleonora di Portogallo; quella di destra, che porta le rose nel risvolto del manto, è stata riconosciuta in Elisabetta d'Ungheria. L'impaginazione dell'affresco segue uno schema utilizzato altre volte dal Perugino, per esempio nella *Crocifissione* della chiesa fiorentina di Santa Maria Maddalena de' Pazzi. La Vergine, al centro della scena e in procinto di essere incoronata dagli angeli, si staglia contro un fondale ridotto ai suoi elementi essenziali. Al contrario, i santi laterali sono inseriti in una nicchia illusivamente capiente all'interno della quale possono muoversi e ruotare. Non tutti gli studiosi concordano nell'attribuzione del murale a Perugino, che è però più che ragionevole sulla scorta di elementi stilistici e in base di quanto poté leggere il Mezzanotte (1836), che asserì di aver visto un *Petrus pinxit* insieme alla data 1522. La commissione all'artista venne da due suore dell'Ordine francescano, Eufrasia e Teodora, i cui nomi si leggono alla base dell'affresco.

37.

PIETRO DI CRISTOFORO VANNUCCI, detto PERUGINO

Crocefissione

affresco, 180 × 600 cm circa

Santa Maria degli Angeli di Assisi, Porziuncola

«Intanto ci sono le dimensioni veramente eccezionali; ma poi c'è la solenne, monumentale impostazione di questo Calvario [...] la cui fonte prima e indiscutibile è il grande affresco di Pietro Lorenzetti nella chiesa inferiore di San Francesco». (Pietro Scarpellini, 1984)



Le notevoli dimensioni dell'affresco – che, per quanto tagliato e considerevolmente ridotto, appare ancora di impressionante grandezza: si tratta, come ha scritto Pietro Scarpellini (1984), della più grande composizione mai tentata dal Vannucci – fanno capire come il Perugino, senza perdere in qualità e ricercatezza pittorica, abbia affrontato con notevole perizia anche un'opera di questa maestosità. Tenendo a mente la grande *Crocefissione* realizzata da Pietro Lorenzetti nella Basilica Inferiore di Assisi, il maestro pievese, come scrive ancora Scarpellini, non solo accolse «il tema medioevale originario ma vi adeguò il suo stile, pausando in più ampi intervalli i gruppi attorno alle croci, riecheggiando in forme moderne questa rappresentazione drammatica così cara alla tradizione popolare umbra».

Quanto all'anno di esecuzione, la critica – oltre a lasciar cadere qualsiasi ipotesi di paternità non peruginesca – ha finito con l'assumere per buona la data del 1486, che corrisponde all'anno in cui Antonia di Simone fece un lascito testamentario a favore dei frati minori da impiegare per la decorazione della Porziuncola.





38.

PIETRO DI CRISTOFORO VANNUCCI, detto PERUGINO

Madonna in trono con il Bambino, santa Caterina d'Alessandria e san Biagio

Pietà, san Giovanni Evangelista e la Maddalena

affreschi

Spello, collegiata di Santa Maria Maggiore

I due affreschi spellani rappresentano l'estremo tributo del Perugino alla "provincia" umbra. L'artista, molto avanti con gli anni, rinuncia a uno stile rifinito e levigato per dar vita a un linguaggio più sintetico e compendiario. Tanto la *Madonna fra i santi* quanto il *Cristo in pietà* sono il frutto di un modo di esprimersi che, nonostante tutto, ha ancora la capacità di comunicare e di commuovere. La presenza documentata di Perugino a Spello risale al 1521 ed è in questo anno che l'artista realizza i due affreschi, firmandoli e datandoli. Sistemati ai lati dell'altare maggiore, le pitture non vennero mai interessate dalle trasformazioni che la chiesa subì in epoca controriformata. Vi fu aggiunta semplicemente una cornice in stucco simulante la pietra arenaria.

Baldassarre Orsini (1804), applicando ai due murali la nota "critica degli artifici", scrisse al riguardo: «O fosse il motivo che egli avanzatosi in età non potesse eseguire puntualmente le opere a fresco con tutta la diligenza, che pel passato vi aveva impiegato, o che la calcina pregiudicasse alla sanità; egli incominciò a dipingere a tempera sulle muraglie, siccome fece in quest'opera, che è rimasa di languido colorito». Ma c'è da dire che il colore acquoso, diluito e quasi trasparente è una caratteristica delle opere tarde e corrisponde a una scelta di stile che noi oggi siamo in condizione di apprezzare per il suo intrinseco valore poetico.



BeWeB



39.

PIETRO DI CRISTOFORO VANNUCCI, detto PERUGINO

Adorazione dei Magi

affresco, 388 × 300 cm circa

Trevi, santuario della Madonna delle Lacrime

«A Trevi, città tra Foligno e Spoleto, dipinse a fresco nella chiesa della Madonna delle lacrime l'adorazione dei Magi, e vi scrisse il suo nome, ed oltre a quest'opera fece le figure dei santi Pietro e Paolo. Mi si dice che queste pitture sieno bellissime». (Baldassarre Orsini, 1804)

Documenti recentemente rinvenuti ci assicurano che Pietro Perugino fu ingaggiato dalla comunità di Bovara (frazione di Trevi) per eseguire la decorazione ad affresco della cappella dei Magi. Questo avvenne nel 1521, quando l'artista aveva più di settant'anni. La composizione ripete uno schema già utilizzato dal Perugino nell'*Adorazione dei Magi* di Città della Pieve. Solo che in questo caso il tema è sviluppato in senso verticale e non in senso orizzontale. Il minore spazio a disposizione crea un maggiore affollamento dei personaggi; il livello di qualità è più basso nella parte sinistra, dove intervengono evidentemente gli allievi. La qualità si alza invece al centro e nella parte destra dove le figure, oltre a essere realizzate con un tratteggio verticale fatto di colori sapientemente combinati, determina una forte vibrazione delle forme e dei profili. Per di più il cangiante che investe gli abiti di alcuni personaggi è così modernamente inteso da preannunciare il Manierismo. Non è un caso che Paul Signac, di ritorno in Francia dal suo viaggio italiano dove ha incontrato le opere del Perugino tardo, raccomanderà ai suoi allievi di ispirarsi proprio alle selezioni cromatiche del maestro di Città della Pieve.



Bibliografia

- Giorgio VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Firenze 1568.
- Cesare CRISPOLTI, *Raccolta delle cose segnalate di pittura, scoltura, ed architettura, che si ritrovano in Perugia, e suo territorio*, Perugia, Biblioteca comunale Augusta, Manoscritti, manoscritto 1256, 1597.
- Giovanni Francesco MORELLI, *Brevi notizie delle pitture e sculture che adornano l'augusta città di Perugia [...]*, Perugia 1683.
- Lione PASCOLI, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti perugini [...]*, Roma 1732.
- Baldassarre ORSINI, *Guida al forestiere per l'augusta città di Perugia [...]*, Perugia 1784.
- Antoine Chrysostome QUATREMÈRE DE QUINCY, *Lettres sur le préjudice qu'occasionneroient aux arts et à la science, le déplacement des monumens de l'art de l'Italie [...]*, Paris 1796.
- Baldassarre ORSINI, *Vita, elogio e memorie dell'egregio pittore Pietro Perugino e degli scolari di esso*, Perugia 1804.
- Serafino SIEPI, *Descrizione tipologico-istoria della città di Perugia*, Perugia 1822.
- Antonio MEZZANOTTE, *Della vita e delle opere di Pietro Vannucci da Castello della Pieve, cognominato Il Perugino. Commentario storico*, Perugia 1836.
- Johann David PASSAVANT, *Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi: in zwei Theilen mit vierzehn Abbildungen*, Leipzig 1839.
- Giuseppe CAPPELLETTI, *Le chiese d'Italia, dalla loro origine sino ai nostri giorni. IV. Anni 1473-1511*, Venezia 1846.
- Luigi CARATTOLI, *Relazione*, 1° dicembre 1855, ms. Archivio Storico della Soprintendenza ai B.A.A.A.S. dell'Umbria, AGCM, IV. 12°.
- Joseph Archer CROWE, Giovan Battista CAVALCASELLE, *A New History of Painting in Italy from the Second to the Sixteenth Century*, III, London 1866.
- Adamo ROSSI, *Documenti sulle requisizioni dei quadri fatte a Perugia dalla Francia ai tempi della Repubblica e dell'Impero*, «Giornale di Erudizione Artistica», 7-8, 1876 (V), pp. 321-352.
- M.A. BURET, *Histoire d'un tableau (le Perugin du Musée de Caen)*, «Bulletin de la Société des beaux-arts de Caen», 1879 (IV), p. 383.
- Paul BOURGET, *Sensations d'Italie. Toscane, Ombrie, Grande-Grèce*, Paris 1890.
- Bernard BERENSON, *Le "Sposalizio" du Musée de Caen*, «Gazette des beaux-arts», 15, 1896, pp. 273-290.
- Bernard BERENSON, *The Central Italian Painters of the Renaissance*, New York 1897; New York - London 1909.
- Luigi MANZONI, *I quadri dello sposalizio della B. Vergine dipinti da Pietro Perugino e da Raffaello d'Urbino*, Perugia 1898.

- F. ENGERAND, *Le Sposalizio du Perugino au Musée de Caen*, «Revue de l'Art ancien et moderne», 1899 (IV).
- Joseph Archer CROWE, Giovan Battista CAVALCASELLE, *Storia della pittura in Italia dal secolo II al secolo XVI*, IX, Firenze 1902.
- Jean Carlyle GRAHAM, *The Problem of Fiorenzo di Lorenzo of Perugia: A Critical and Historical Study*, Perugia 1903.
- Siegfried WEBER, *Fiorenzo di Lorenzo. Eine kunsthistorische Studie*, Strassburg 1904.
- Fritz KNAPP, *Perugino*, Bielefeld-Leipzig 1907.
- Mario LABÒ, *La mostra di antica arte umbra a Perugia*, Torino 1907.
- Giustino CRISTOFANI, *La più antica opera autentica del Perugino*, «Augusta Perusia», 3-5, 1908 (III), pp. 59-67.
- Michele FALOCI PULIGNANI, *Guida illustrata di Foligno e dintorni*, Foligno 1909.
- Irene VAVASOUR-ELDER, *Un affresco inedito di Pietro Perugino*, «Rassegna d'arte», 7, 1909 (IX), p. 121.
- Adolfo VENTURI, *Storia dell'arte italiana. La pittura del Quattrocento, I*, Milano 1911.
- Walter BOMBE, *Geschichte der Peruginer Malerei bis zu Perugino und Pinturicchio. Auf Grund des Nachlasses Adamo Rossis und eigener archivalischer Forschungen*, Berlin 1912.
- Adolfo VENTURI, *Storia dell'arte italiana. La pittura del Quattrocento, II*, Milano 1913.
- Walter BOMBE, *Perugino: des Meisters Gemälde in 249 Abbildungen*, Stuttgart-Berlin 1914.
- I documenti su Pietro Perugino*, a cura di Umberto GNOLI, Perugia 1923.
- Fiorenzo CANUTI, *Il Perugino*, Siena 1931.
- Berbard BERENSON, *Italian Pictures of the Renaissance. A List of the Principal Artists and Their Works with an Index of Places*, Oxford 1932.
- Roberto LONGHI, *Percorso di Raffaello giovine*, «Paragone», 65, 1955 (VI), pp. 8-23.
- Ettore CAMESASCA, *Tutta la pittura del Perugino*, Milano 1959.
- Francesco SANTI, *IV Mostra di opere restaurate*, catalogo della mostra (Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, 1963), Perugia 1963.
- Emil JACOBSON, *Italienische Gemälde im Louvre*, «Repertorium für Kunstwissenschaft», 1968 (XXV), pp. 270-295.
- Perugino. L'opera completa*, presentazione di Carlo CASTELLANETA e apparati critici e filologici di Ettore CAMESASCA, Milano 1969.
- Dominique THIÉBAUT, Marie-Alice DEBOUT, *Le Pérugin et l'École ombrienne*, «Cahiers Musée d'art et d'essai», 2, 1979, pp. 169-182.
- Massimo FERRETTI, *La forma del museo*, in *Capire l'Italia. I musei*, Milano 1980.
- Pietro SCARPELLINI, *I tempi di Perugino e Raffaello*, in *Pittura in Umbria tra il 1480 e il 1540. Premesse e sviluppi nei tempi di Perugino e Raffaello*, a cura di Francesco Federico Mancini e Pietro Scarpellini, Milano 1983.
- Pietro SCARPELLINI, *Perugino. L'opera completa*, Electa, Milano 1984; 1991.
- Francesco SANTI, *Galleria Nazionale dell'Umbria. Dipinti, sculture e oggetti dei secoli XV-XVI*, Roma 1985.
- Paul WESCHER, *I furti d'arte: Napoleone e la nascita del Louvre*, Torino 1988.
- Silvestro NESSI, *Il presepio del Perugino*, «Montefalco e il suo Museo», 1990 (IV), pp. 3-4.
- Tino GIPPONI, *Maria e Richard Cosway*, Torino 1998.

- Roberto GUERRINI, *Decorazioni parietali: fonti letterarie ed iconografia*, in *Il Collegio del Cambio in Perugia*, a cura di Pietro Scarpellini, Cinisello Balsamo 1998, pp. 107-134.
- Fabio MARCELLI, *Pietro Perugino: il politico degli Agostiniani di Perugia. Proposte per la ricomposizione e la lettura iconografica*, «Commentari d'arte», 9-11, 1998 (IV), pp. 111-116.
- Daniela GALLO, *Les Antiques au Louvre. Une accumulation de chefs-d'œuvre, in Dominique Vivant Denon. L'œil de Napoléon*, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre, 20 ottobre 1999 - 17 gennaio 2000), a cura di Pierre Rosenberg e Marie-Anne Dupuy, Paris 1999, pp. 182-194.
- Ernst KRIS, Otto KURZ, *La leggenda dell'artista*, Torino 1989.
- Vittoria GARIBALDI, *Perugino*, Firenze 1999.
- Aurelio MUSI, *Le vie della modernità*, Firenze 2000.
- Martino SICILIANI, *Opere lignee dell'Abbazia di San Pietro in Perugia. Il coro della Basilica. Arte teologia e simbologia*, Perugia 2000.
- Régis SPIEGEL, *Dominique-Vivant Denon et Benjamin Zix. Acteurs et témoins de l'épopée napoléonienne 1805-1812*, Paris 2000.
- Christa GARDNER VON TEUFFEL, *Perugino's Cassinese Ascension for San Pietro at Perugia: The Artistic and Musical Setting of a High Altarpiece in Its Cassa*, «Städel Jahrbuch», 2001 (XVIII), pp. 113-164.
- Giovanni MANUALI, *Il Polittico di San Pietro del "Perugino": storia, vicende e ipotesi ricostruttive*, in *La Basilica di San Pietro in Perugia intorno all'anno 1591*, Perugia 2003, pp. 63-67.
- Emmanuel DE LAS CASES, *Memoriale di Sant'Elena (1823)*, Milano 2004.
- François FURET, Denis RICHET, *La Rivoluzione francese*, I, Roma-Bari 2004.
- Cristina GALASSI, *Il tesoro perduto. Le requisizioni napoleoniche a Perugia e la fortuna della "scuola" umbra in Francia tra 1797 e 1815*, Perugia 2004.
- Cristina GALASSI, *"Le prince de l'art chrétienne" al tempo delle requisizioni francesi*, in *Perugino il divin pittore*, catalogo della mostra (Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, 28 febbraio - 18 luglio 2004), a cura di Vittoria Garibaldi e Francesco Federico Mancini, Cinisello Balsamo 2004, pp. 427-433.
- Christa GARDNER VON TEUFFEL, *Carpenteria e macchine d'altare. Per la storia della ricostruzione delle pale di San Pietro e di Sant'Agostino a Perugia*, in *Perugino il divin pittore*, catalogo della mostra (Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, 28 febbraio - 18 luglio 2004), a cura di Vittoria Garibaldi e Francesco Federico Mancini, Cinisello Balsamo 2004, pp. 141-153.
- Christa GARDNER VON TEUFFEL, *La pala d'altare maggiore di Perugino per San Pietro a Perugia: struttura, collocazione e programma*, in *Pietro Vannucci il Perugino*, atti del convegno internazionale di studio (Perugia e Città della Pieve, 25-28 ottobre 2000), a cura di Laura Teza, Perugia 2004, pp. 351-371.
- Vittoria GARIBALDI, *Pala di Sant'Agostino*, in *Perugino il divin pittore*, catalogo della mostra (Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, 28 febbraio - 18 luglio 2004), a cura di Vittoria Garibaldi e Francesco Federico Mancini, Cinisello Balsamo 2004, pp. 292-307.
- Vittoria GARIBALDI, *Perugino*, Firenze 2004.

- Fabio MARCELLI in *Perugino il divin pittore*, catalogo della mostra (Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, 28 febbraio - 18 luglio 2004), a cura di Vittoria Garibaldi e Francesco Federico Mancini, Cinisello Balsamo 2004, pp. 258-265, cat. I.44.
- Cristina GALASSI, *L'Abbrégé della Guida al forestiere per l'Augusta Città di Perugia di Baldassarre Orsini (1788): un "libretto compendiato e tascabile" in mano ai commissari napoleonici*, in *Guide e viaggiatori tra Marche e Liguria dal Sei all'Ottocento*, atti del convegno (Urbino, Palazzo Albani, 26-27 ottobre 2004), a cura di Bonita Cleri e Giovanna Perini, Urbino 2006.
- Francesco Federico MANCINI, *Pintoricchio*, Cinisello Balsamo 2007.
- Maria Teresa FIORIO, *Il museo nella storia. Dallo studiolo alla raccolta pubblica*, Milano 2011.
- Rudolf HILLER VON GAERTRINGEN in *Perugino. Raffaels Meister*, Hamburg 2011, pp. 258-265, catt. 29-31.
- Giacomo GIAPPESSE, *Liber Diversorum. Dell'Origine et Antichità del Convento di S. Agostino di Perugia*, a cura di Fernando SULPIZI, Perugia 2014.
- Luigi MASCILLI MIGLIORINI, *Le guerre napoleoniche*, in *Storia della civiltà europea. L'Ottocento*, a cura di Umberto Eco, Milano 2014.
- Alberto Maria SARTORE, *Un retable «richement encadré»: le polyptyque de saint Augustin de Pérouse*, in *Le Pérugin, maître de Raphaël*, catalogo della mostra (Paris, Musée Jacquemart-André, 12 settembre 2014 - 19 gennaio 2015), a cura di Vittoria Garibaldi, Bruxelles 2014, pp. 164-166.
- Laura TEZA, *Orazio Alfani a San Pietro, in 1892-2012: centoventi anni di storia della Fondazione per l'Istruzione Agraria in Perugia*, atti degli incontri di studio (novembre 2012 - aprile 2013), a cura di Giovanna Giubbini, Perugia 2014, pp. 234-245.
- Michael G. GROMOTKA, *Transformation Campaigns of Church Interiors and Their Impact on the Function and Form of Renaissance Altarpieces. The Example of S. Pietro in Perugia and Pietro Perugino's 'Ascension of Christ'*, «Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft», 2015 (XLII), pp. 79-125.
- Francesco PIAGNANI in *Sassoferrato dal Louvre a San Pietro: la collezione riunita*, catalogo della mostra (Perugia, Complesso monumentale di San Pietro, Galleria Tesori d'Arte, 8 aprile 2017 - 1 ottobre 2017), a cura di Cristina Galassi, Passignano s.T. 2017, pp. 114-125, cat. 2[a-e].
- Guido CORNINI, "Ad istruzione dell'estera gioventù studiosa". *La Pala dei Decemviri da Perugia alla Pinacoteca Vaticana*, in *La Pala dei Decemviri di Pietro Perugino*, catalogo della mostra (Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, 11 ottobre 2019 - 26 gennaio 2020; Città del Vaticano, Musei Vaticani, 8 febbraio 2020 - 30 aprile 2020), a cura di B. Jatta e M. Pierini, Aguaplano, Perugia 2020, pp. 45-56.
- Andrea DE MARCHI, *La cimasa eucaristica della Pala dei Decemviri. Il suo modello e il suo seguito*, in *La Pala dei Decemviri di Pietro Perugino*, catalogo della mostra (Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, 11 ottobre 2019 - 26 gennaio 2020; Città del Vaticano, Musei Vaticani, 8 febbraio 2020 - 30 aprile 2020), a cura di B. Jatta e M. Pierini, Aguaplano, Perugia 2020, pp. 27-44.
- Giulia MANCINI, *La Pala dei Decemviri nei documenti d'archivio del Comune di Perugia*, in *La Pala dei Decemviri di Pietro Perugino*, catalogo della mostra (Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, 11 ottobre 2019 - 26 gennaio 2020; Città del Vaticano, Musei Vaticani, 8 febbraio 2020 - 30 aprile 2020), a cura di B. Jatta e M. Pierini, Aguaplano, Perugia 2020, pp. 57-67.

- Marco PIERINI, *La Pala dei Decemviri di Pietro Perugino. Fortuna antica e moderna ricontestualizzazione*, in *La Pala dei Decemviri di Pietro Perugino*, catalogo della mostra (Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, 11 ottobre 2019 - 26 gennaio 2020; Città del Vaticano, Musei Vaticani, 8 febbraio 2020 - 30 aprile 2020), a cura di B. Jatta e M. Pierini, Aguaplano, Perugia 2020, pp. 15-21.
- Ulderico SANTAMARIA *et alii*, *La cimasa con Cristo morto in pietà della Pala dei Decemviri*, in *La Pala dei Decemviri di Pietro Perugino*, catalogo della mostra (Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, 11 ottobre 2019 - 26 gennaio 2020; Città del Vaticano, Musei Vaticani, 8 febbraio 2020 - 30 aprile 2020), a cura di B. Jatta e M. Pierini, Aguaplano, Perugia 2020, pp. 69-70.
- Giorgio Enrico CAVALLO, *Napoleone ladro d'arte. Le spoliazioni francesi in Italia e la nascita del Louvre*, Crotone 2022.

•

<https://www.finestresullarte.info/opere-e-artisti/spoliazioni-napoleoniche-ragioni-giuridiche-culturali-asportazioni>
<https://www.tanogabo.it/i-furti-darte-napoleone-e-la-nascita-del-louvre/>
<https://www.lastampa.it/cultura/2009/08/11/news/napoleone-il-furto-br-e-l-anima-del-museo-1.37060221/>
<https://napoleone1769.blogspot.com/2021/03/napoleone-e-la-propaganda.html?m=1>
<https://ampiamenteblog.wordpress.com/2017/10/30/arte-e-propaganda-nel-progetto-napoleonico/>

Madonna col Bambino in trono e i santi Ercolano, Costanzo, Lorenzo e Ludovico di Tolosa
(detta *Pala dei Decemviri*), Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana
© Governatorato SCV - Direzione dei Musei. Tutti i diritti riservati
credito fotografico: S. Bellu, M.L. D'Arrigo

Ascensione di Cristo, Lione, Musée des Beaux Arts
Eterno benedicente con cherubini e angeli, Lione, Musée des Beaux-Arts
credito fotografico: Studio Basset/Wikimedia.org

Il profeta Geremia; Il profeta Isaia; Nantes, Musée des Beaux Arts
© RMN-Grand Palais/Dist. Foto SCALA, Firenze

Adorazione dei Magi, Rouen, Musée des Beaux Arts
© RMN-Grand Palais/Dist. Foto SCALA, Firenze

Battesimo di Cristo, Rouen, Musée des Beaux Arts
© RMN-Grand Palais/Dist. Foto SCALA, Firenze

Resurrezione di Cristo, Rouen, Musée des Beaux Arts
© RMN-Grand Palais/Dist. Foto SCALA, Firenze

Santa Giustina; San Benedetto; San Placido; Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana
Foto © Governatorato SCV - Direzione dei Musei. Tutti i diritti riservati

La famiglia della Vergine, Marsiglia, Musée des Beaux-Arts
© RMN-Grand Palais/Dist. Foto SCALA, Firenze

Sposalizio della Vergine, Caen, Musée des Beaux-Arts
© Photo Josse/Scala, Firenze

Santo giovane con la spada, Parigi, Musée du Louvre
© RMN-Grand Palais/Dist. Foto SCALA, Firenze

San Bartolomeo, Birmingham (Alabama), Birmingham Museum of Art
© Birmingham Museum of Art

Santi Filippo e Agostino, Tolosa Musée des Augustins
© Musée des Augustins, Tolosa

Santi Irene e Sebastiano, Grenoble, Musée des Beaux Arts
© Musée des Beaux Arts, Grenoble

Santi Ercolano e Giacomo Maggiore, Lione, Musée des Beaux-Arts
© Musée des Beaux-Arts, Lione

Resurrezione di Cristo, Città del Vaticano, Palazzo Apostolico
Foto © Governatorato SCV - Direzione dei Musei. Tutti i diritti riservati

•

Madonna della Misericordia, Bettona, Pinacoteca Comunale

© Comune di Bettona

Sant'Antonio da Padova e committente, Bettona, Pinacoteca Comunale

© Comune di Bettona

San Sebastiano tra i santi Pietro e Rocco, Cerqueto di Marsciano, chiesa di Santa Maria Assunta

© Arcidiocesi di Perugia - Città della Pieve

credito fotografico: Wikimedia.org

Adorazione dei Magi, Città della Pieve, oratorio dei Bianchi

© Arcidiocesi di Perugia - Città della Pieve

Battesimo di Cristo, Città della Pieve, Duomo

© Arcidiocesi di Perugia - Città della Pieve

Madonna in gloria fra i santi Gervasio, Pietro, Paolo, Protasio, Città della Pieve, Duomo

© Arcidiocesi di Perugia - Città della Pieve

Deposizione e Compianto sul Cristo morto, Città della Pieve, chiesa di Santa Maria dei Servi

© Arcidiocesi di Perugia - Città della Pieve

Sant'Antonio abate fra i santi Paolo eremita e Marcello, Città della Pieve, chiesa dei Santi Pietro e Paolo

© Arcidiocesi di Perugia - Città della Pieve

Assunzione della Vergine, Corciano, chiesa di Santa Maria

© Arcidiocesi di Perugia - Città della Pieve

Eterno fra i Santi Romano e Rocco, Deruta, Pinacoteca Comunale

© Comune di Deruta

Madonna con il Bambino, Fontignano di Perugia, oratorio dell'Annunziata

© Arcidiocesi di Perugia - Città della Pieve

credito fotografico: Wikimedia.org

Natività con l'Eterno in gloria fra gli angeli; Annunciazione; Montefalco, chiesa di San Francesco

Su concessione del Comune di Montefalco - Museo di san Francesco a Montefalco

Martirio di san Sebastiano, Panicale, chiesa di San Sebastiano

© Arcidiocesi di Perugia - Città della Pieve

credito fotografico: Marcello Fedeli

Trinità e santi, Perugia, cappella di San Severo

© Comune di Perugia

credito fotografico: S. Bellu, M.L. D'Arrigo

Cristo in pietà, la Vergine, Giovanni evangelista e Giuseppe d'Arimatea, Perugia, basilica di San Pietro

Per cortesia della Fondazione per l'Istruzione Agraria in Perugia

credito fotografico: S. Bellu

I santi Costanzo, Ercolano, Pietro Vincioli, Mauro, Scolastica, Perugia, basilica di San Pietro

Per cortesia della Fondazione per l'Istruzione Agraria in Perugia

credito fotografico: S. Bellu

Affreschi nella Sala dell'Udienza, Perugia, Nobile Collegio del Cambio

© Nobile Collegio del Cambio, Perugia

credito fotografico: S. Bellu

Madonna con il Bambino e due cherubini, Perugia, Fondazione Perugia

© Fondazione Perugia

San Girolamo nel deserto, Perugia, Fondazione Perugia

© Fondazione Perugia

Pietà con i santi Girolamo e Maddalena, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria

© Galleria Nazionale dell'Umbria, Perugia

credito fotografico: Haltadefinizione*

Adorazione dei Magi, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria

© Galleria Nazionale dell'Umbria, Perugia

credito fotografico: M.A. Sereni

Tavolette di san Bernardino, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria

© Galleria Nazionale dell'Umbria, Perugia

credito fotografico: Haltadefinizione*

Annunciazione Ranieri, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria

© Galleria Nazionale dell'Umbria, Perugia

credito fotografico: Haltadefinizione*

Madonna della Consolazione, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria

© Galleria Nazionale dell'Umbria, Perugia

credito fotografico: S. Bellu, M.L. D'Arrigo

Pala Tezi, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria

© Galleria Nazionale dell'Umbria, Perugia

credito fotografico: Haltadefinizione*

Gonfalone della Giustizia, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria

© Galleria Nazionale dell'Umbria, Perugia

credito fotografico: Haltadefinizione*

Battesimo di Cristo, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria

© Galleria Nazionale dell'Umbria, Perugia

credito fotografico: Haltadefinizione*

Trasfigurazione, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria

© Galleria Nazionale dell'Umbria, Perugia

credito fotografico: S. Bellu

San Giovanni Battista e i santi Francesco, Girolamo, Sebastiano e Antonio da Padova,

Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria

© Galleria Nazionale dell'Umbria, Perugia

credito fotografico: S. Bellu

Martirio di San Sebastiano, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria

© Galleria Nazionale dell'Umbria, Perugia

credito fotografico: S. Bellu

Cristo risorto (cimasa della *Pala dei Decemviri*), Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria

© Galleria Nazionale dell'Umbria, Perugia

credito fotografico: Haltadefinizione*

Pala opistografa di Monteripido, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria

© Galleria Nazionale dell'Umbria, Perugia

credito fotografico: S. Bellu, M.L. D'Arrigo

Adorazione dei pastori, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria

© Galleria Nazionale dell'Umbria, Perugia

Photo credit Haltadefinizione*

Annunciazione; Natività; Battesimo di Cristo; Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria

© Galleria Nazionale dell'Umbria, Perugia

credito fotografico: S. Bellu

Madonna orante con ai piedi due committenti e ai lati i santi Antonio abate e Antonio da Padova, Perugia, monastero di Sant'Agnese

© Arcidiocesi di Perugia - Città della Pieve

Crocifissione, Santa Maria degli Angeli, Basilica, Porziuncola

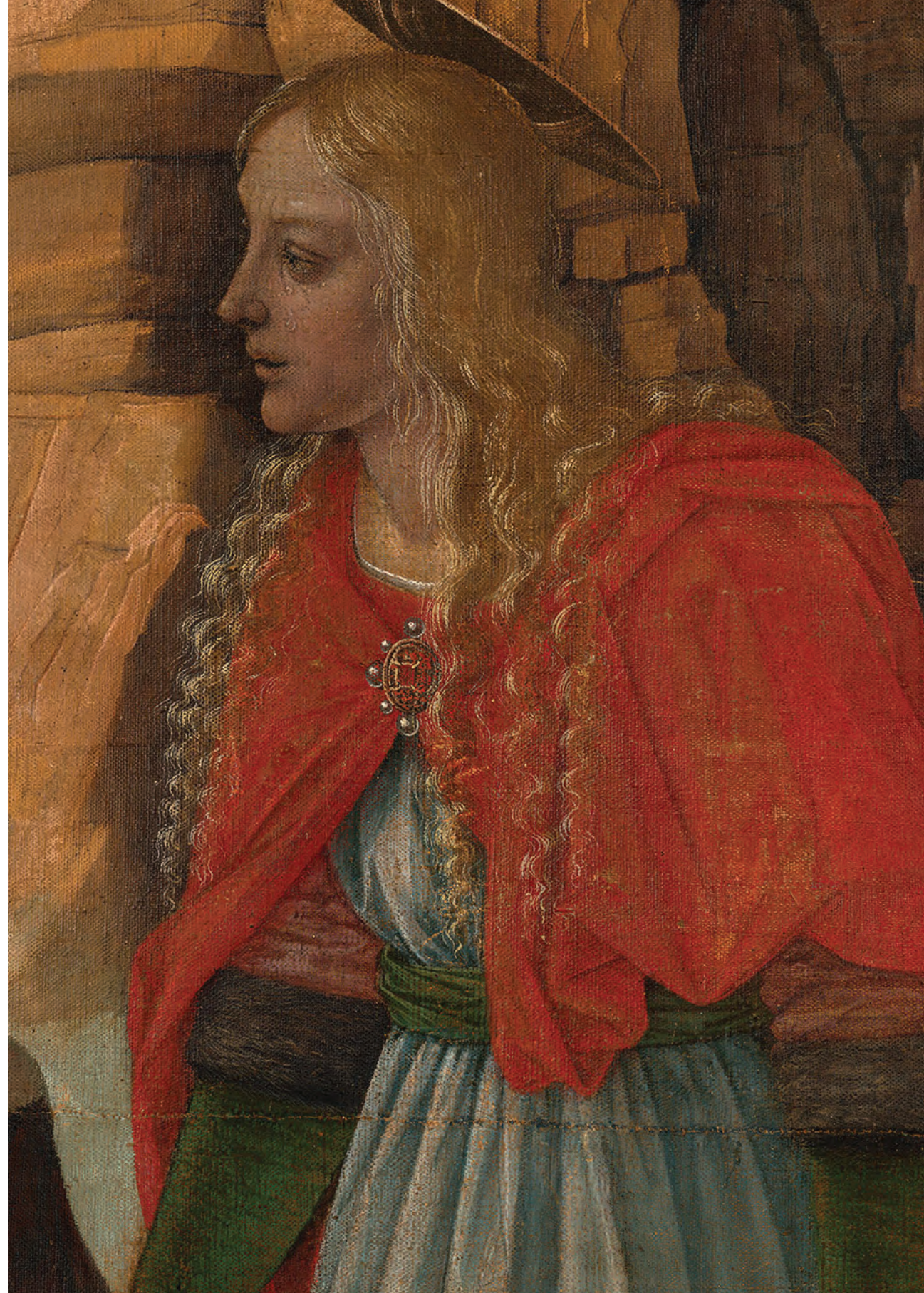
© Provincia Serafica O.F.M - San Francesco, Assisi

Adorazione dei Magi, Trevi, santuario della Madonna delle Lacrime

© Archidiocesi di Spoleto-Norcia

•

Avendo esperito ogni tentativo per recuperare le liberatorie d'uso, restiamo a disposizione per regolare eventuali pendenze con gli aventi diritto.



REALIZZAZIONE EDITORIALE RAFFAELE MARCIANO