

# PERUGINO

## L'ADORAZIONE DEI MAGI

1 dicembre 2018 | 13 gennaio 2019

Marco Pierini

“UNA COMETA MOLTO OSCURA, E LONGA”  
L'ADORAZIONE DEI MAGI DI PIETRO PERUGINO

Dal margine sinistro dell'*Adorazione dei Magi* Pietro Perugino ci rivolge uno sguardo diretto, intenso, consapevole<sup>i</sup>. Il volto, in tralice, è quello di un giovane sui venticinque anni o poco più, perfettamente rasato, con la fronte spaziosa, le sopracciglia ben disegnate, la pelle del colore di chi è abituato all'aria aperta. La larga chiazza rossa sotto l'occhio denuncia un'affezione cronica che l'artista sceglie di non nascondere. La bocca serrata rivela labbra sottili. Capelli folti, lunghi quasi a sfiorare le spalle, castani, forse naturale evoluzione di una chioma bionda nella prima età. Per il poco che mostra di sé, veste con modestia, distinguendosi dagli elegantoni al seguito dei Magi, coi loro tessuti preziosi e i copricapo dalle fogge ricercate. Della camicia bianca di Pietro emerge un sottilissimo lembo che aderisce al collo, come voleva la moda del tempo. Lo zuparello nero sembra essere molto semplice e lascia intravedere appena il sottostante farsetto rosso, chiuso con un piccolo bottone del medesimo colore. E rossa è la berretta, ben calzata sulla nuca a scoprire la fronte, priva di qualsiasi ornamento.

Con un cappello d'identica foggia e colore, indossato allo stesso modo, Perugino si ritrasse un quarto di secolo dopo nella sala dell'Udienza del Collegio del Cambio, dove dipinse il ciclo di affreschi con il quale marcò il trionfale, pressoché definitivo, rientro a Perugia, mentre il vento che era spirato a favore durante gli anni fiorentini e romani stava cominciando ad affievolirsi. Il volto si è allargato, è comparso il doppio mento, sono affiorate le occhiaie. Tornano le chiazze rosse sul volto, adesso estese anche alla fronte, indizio di un lupus cutaneo localizzato – data anche la caratteristica forma 'a farfalla' dell'eruzione – oppure di una dermatite rosacea o seborroica<sup>ii</sup>. Il peso dell'età sembra aver inciso nell'aspetto pletorico della figura e nell'evidente sovrappeso. Le labbra hanno perso la finezza di un tempo e si atteggiavano quasi a una smorfia involontaria, i capelli, diradati sotto la berretta, crescono ancora folti sulla nuca e sono lasciati allungare senza troppe attenzioni fin oltre le spalle; benché si intraveda un po' di bianco il colore castano perdura. Il taglio prescelto è quello frontale, anche se la testa è voltata appena verso destra. Lo sguardo non è mutato troppo, ma la coscienza di sé, fresca e quasi baldanzosa, è divenuta malcelato orgoglio per la carriera artistica costruita. Corroborano la forza dell'immagine la collocazione del ritratto, “effigiato in una tabella sostenuta da un 'cordoncino *en trompe-l'oeil*' sul pilastro dipinto tra le due lunette, in cui s'inseriscono le virtù cardinali in alto e le triadi degli eroi paradigmatici in basso”<sup>iii</sup>, e la sottostante cartella dipinta a secco con il seguente, inequivocabile, *titulus*:

PETRVS PERVSINVS EGREGIVS  
PICTOR.

PERDITA SI FVERAT PINGENDI:

HIC RETTVLIT ARTEM.

SI NVSQUAM INVENTA EST

HACTENVIS: IPSE DEDIT.<sup>iv</sup>

# PERUGINO

## L'ADORAZIONE DEI MAGI

1 dicembre 2018 | 13 gennaio 2019

I due autoritratti, distanti un quarto di secolo, segnano l'uno la prima affermazione autonoma di Pietro Perugino, che fino alla grande tavola dei Magi non aveva ancora ricevuto una commessa così prestigiosa, l'altro la pubblica consacrazione nella sua patria elettiva. Perugino sembra esserne pienamente consapevole. Prima si introduce in punta di piedi nella narrazione fiabesca dell'adorazione, poi suggella con la propria effigie l'impresa del Cambio: dopo venticinque anni da quell'esordio lo si poteva davvero stimare – con Agostino Chigi – “il meglio maestro d'Italia”<sup>v</sup>. Ed è lo stesso artista a suggerire chiaramente come i ritratti vadano letti uno alla luce dell'altro. In primo luogo per la circostanza, che non può in alcun modo ritenersi casuale, dell'abbigliamento replicato pressoché senza variazioni. È ben vero che lo zuparello di velluto sulla camicia bianca e la berretta con il risvolto sembrano proprio essere una sorta di ‘divisa’ del pittore dell'epoca – si pensi all'autoritratto di Raffaello degli Uffizi o al ritratto di Lorenzo di Credi eseguito da Perugino e oggi alla National Gallery di Washington – ma il fatto che nel dipinto più tardo anche i colori siano i medesimi (oltre che le fogge dei singoli capi) costituisce un chiaro rimando al ‘ritratto dell'artista da giovane’. In secondo luogo si dovrà notare, in entrambi i casi, la chiara intenzione da parte di Pietro di tramandare la propria immagine con estrema franchezza e con grande attenzione ai dettagli, persino quelli che il pennello avrebbe potuto tacere, come i segni più evidenti dell'età o della malattia. Perugino, al contrario, sembra quasi indulgervi, recuperando addirittura, per l'immagine del Cambio, la giovanile ispirazione fiamminga e rendendo il ritratto “il punto di massimo realismo” di tutta la sua arte<sup>vi</sup>.

Gli autoritratti marcano dunque con precisione gli estremi della stagione fertile e propizia del Perugino, del cui primo capo, l'*Adorazione dei Magi*, si riassumono nelle righe seguenti, prima di affrontarne la lettura, vicende storiche e fortuna critica. Per ragioni stilistiche, confermate anche dall'età del pittore desumibile dall'autoritratto, si ritiene perlopiù che l'opera vada ricondotta al 1475-1476. Chiarissima è difatti l'impronta fiorentina, tanto nelle figure quanto nel paesaggio, per cui è impensabile possa collocarsi troppo distante dal periodo di formazione – a cavallo tra anni Sessanta e Settanta – nell'aggiornatissima bottega fiorentina di Andrea Verrocchio, esperienza condivisa con i giovani Leonardo, Botticelli e Lorenzo di Credi<sup>vii</sup>. Mentre non abbiamo notizie documentarie sugli anni immediatamente successivi al 1472, anno dell'immatricolazione all'Arte dei Medici e degli Speciali di Firenze, sappiamo per certo che Pietro era a Perugia nel 1475, quando viene pagato dal Comune per alcune pitture murali da realizzarsi in Palazzo dei Priori, anche se a giudicare dall'importo non doveva trattarsi di un incarico di gran respiro<sup>viii</sup>. All'anno successivo andrà datato invece l'affresco con il *Padre eterno e i santi Romano e Rocco* (oggi staccato e conservato alla Pinacoteca comunale di Deruta), realizzato con ogni probabilità al termine dell'epidemia di peste del 1476, opera che costituisce per l'*Adorazione dei Magi* un sicuro *terminus ante quem*, dal momento che la figura di san Rocco è esemplata fedelmente, tanto da far pensare all'utilizzo di un medesimo cartone, su quella di re Baldassarre<sup>ix</sup>.

Sebbene tutte le fonti, a partire dalla seconda edizione delle *Vite* vasariane, ricordino l'*Adorazione* nella chiesa di S. Maria Nuova in Porta Sole, nessuno ha mai messo in dubbio che la primitiva destinazione fosse la chiesa di S. Maria dei Servi nel quartiere di Colle Landone, nucleo urbano raso al suolo per volere di Paolo III quando – dopo la guerra del sale del 1540 – stabilì di ‘punire’ l'insubordinazione della città di Perugia con l'erezione di una rocca<sup>x</sup>. Rocca di dimensioni abnormi, rispetto alla reale funzione, ma senza dubbio dal punto di vista simbolico straordinariamente efficace, tanto che persino a distanza di tre secoli abbondanti, dopo l'Unità d'Italia, i perugini si

# PERUGINO

## L'ADORAZIONE DEI MAGI

1 dicembre 2018 | 13 gennaio 2019

affaccendarono subito per demolirla, facendo sorgere, in luogo del segno opprimente del potere papale, un moderno ed elegante squarcio di contemporaneità incarnato dai giardini Carducci, piazza Italia, viale Indipendenza, che ancora oggi costituiscono un omogeneo contesto tardo ottocentesco. Su Colle Landone insistevano le case di alcune tra le maggiori famiglie cittadine: i Crispolti, i Graziani, i Guidalotti, gli Ubaldi, oltre naturalmente ai Baglioni, le più eccellenti vittime della vendetta papalina, sui resti delle cui case si edificò la rocca “per torne loro il nido – come ricorda la cronaca di Girolamo di Frolliere – acciocché per lo innanzi Perugia non si governasse a loro talento”<sup>xi</sup>. La famiglia aveva un legame speciale con S. Maria dei Servi e proprio davanti alla chiesa, dall’altro lato della piazzetta che lì si apriva, si trovava la casa del più celebre esponente della stirpe, quel Braccio Baglioni che esercitò a lungo, fino alla morte nel 1477, una forma di signoria occulta sulla città<sup>xii</sup>. È pertanto possibile che la committenza debba ricondursi alla casata, come di recente è stato supposto con solide argomentazioni da Laura Teza<sup>xiii</sup>, a partire dal fatto che proprio Braccio volle erigere una cappella nella chiesa dei serviti giusto qualche anno prima della realizzazione della tavola da parte di Perugino. Una memoria, purtroppo oggi dispersa, redatta dal padre Giuseppe Maria Bruni nel 1753 e consultata da Giovan Battista Vermiglioli nel 1810, collega direttamente – sulla base di documentazione allora esistente presso l’Ordine – i Baglioni e Perugino alla tavola: “a tergo di foglio 6 si scrive che Camillo di Braccio Baglioni nel 1521 fece l’altare de’ Magi con il quadro operato da Pietro Perugino”<sup>xiv</sup>. Al di là degli equivoci sulla datazione, e dunque sul committente, l’autografia del Vannucci e la pertinenza dei Baglioni rispetto all’opera paiono essere però precocemente attestate. Come la famiglia abbia intercettato un giovane ancora poco o nulla affermato a Perugia non lo sappiamo, ma Braccio aveva una tale consuetudine con Firenze che la cosa non appare affatto inspiegabile. Potrebbero inoltre aver fatto da mediatori gli stessi serviti, con i quali il pittore – che da loro ricevette numerose commissioni, compresa quella per la casa madre della SS. Annunziata di Firenze – intrattiene a lungo un solido legame proprio a partire dagli anni giovanili<sup>xv</sup>. Un ruolo non secondario l’avrà giocato anche il pievese Pietro Lazzari, Procuratore generale dell’Ordine dal 1463 al 1467 e zio del pittore, come attesta un documento dell’Archivio comunale di Città della Pieve reso noto da Odir Dias nel settembre 2011 durante una conferenza tenuta nella stessa cittadina e rimasto finora inedito. Stando a Cesare Crispolti il 30 settembre 1542 i Servi di Maria si trasferirono, in solenne processione, in S. Maria Nuova nel quartiere di Porta Sole, chiesa sottratta ai Silvestrini e concessa in risarcimento all’Ordine da Paolo III<sup>xvi</sup>. Qui la vide Giorgio Vasari nel 1566, durante la sua breve sosta a Perugia ai primi di aprile per mettere in opera le tre tele realizzate per la basilica di S. Pietro<sup>xvii</sup> che la ricorda nell’edizione giuntina delle *Vite* con poca lode: “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”<sup>xviii</sup>. Cesare Crispolti, che nella *Raccolta delle cose segnalate*... menziona soltanto “vicino a una porta della chiesa (...) una tavola di mastro Pietro Perugino”<sup>xix</sup>, in *Augusta Perusia* non dimentica nessuno dei tre dipinti dell’artista presenti in chiesa<sup>xx</sup>, ma cita esplicitamente soltanto l’*Adorazione*: “sono in due cappelle due belle tavole di Pietro Perugino, e appresso in un’altra cappella è un’adorazione de’ Magi, dipinta con grand’arte e con vago colorito”<sup>xxi</sup>. Colpisce la notazione sul colore perché, se non si tratta della ripetizione di un luogo comune assai diffuso a proposito della pittura del Perugino, mette in luce forse una condizione della tavola diversa, e migliore, rispetto a quella che attesteranno le fonti successive, critiche sulle qualità coloristiche e sulla luminosità della superficie.

# PERUGINO

## L'ADORAZIONE DEI MAGI

1 dicembre 2018 | 13 gennaio 2019

Trascurate da Luigi Scaramuccia nel 1674, che le degna solo di un generico cenno *en passant*<sup>xxii</sup>, le tre tavole furono precisamente – ma acriticamente – individuate da Giovanni Francesco Morelli che rileva una loro disposizione ravvicinata: “Sopra la porta laterale di detta chiesa sta collocata una tavola con la Trasfigurazione del Signore, di Pietro Perugino, del quale è ancora un quadro dell’altar vicino a detta porta col la Madonna, e alcuni santi, come anco quello dell’Adorazione de Magi sopra questo poggiate”<sup>xxiii</sup>. Nella sua *Guida* del 1784 Baldassarre Orsini, forse un po’ perplesso sull’attribuzione, conferma però la datazione precoce suggerita da Vasari, “si stima di Pietro, ma se è di esso è uno delli suoi primi parti”<sup>xxiv</sup>, mentre nel volume dedicato a Perugino del 1804, seguendo sulle orme vasariane, noterà anche “un colorito assai oscurato, che è indizio di lavoro fatto in prima giovinezza, quando non si è avuta per anche tutta la pratica d’impastare con franchezza le tinte a olio, e non si sa recare la trasparenza, come è proprio di chi dipinge con istento”<sup>xxv</sup>.

Scampata alle prime requisizioni napoleoniche condotte a Perugia da Jacques-Pierre Tinet nel 1796-1797 e a quelle, più consistenti, di Dominique-Vivant Denon nel 1812, l’*Adorazione dei Magi* venne inserita in quel medesimo anno nell’elenco compilato da Agostino Tofanelli perché confluìsse nell’appena costituito Museo Capitolino, di cui era conservatore. Nel gennaio 1814, nonostante le rimostranze dei perugini e l’opposizione del maire, la tavola – assieme ad altre, da mesi pronte nelle casse – se ne partì per Roma, ma a seguito del precipitare delle sorti dell’impero francese non fu mai esposta; ristabilito il potere temporale del Papa, i dipinti poterono tornare a Perugia, subito reclamati dalla città<sup>xxvi</sup>. Secondo Serafino Siepi, che scrive in quel tempo, l’opera – “valicati i mari” – venne ricollocata in S. Maria Nuova nel maggio del 1820<sup>xxvii</sup>; sappiamo però che viaggiò ben più breve e asciutto viaggio! Antonio Mezzanotte, nella biografia dedicata all’artista nel 1836, oltre a ribadire la secchezza del disegno divenuta ormai un tòpos della letteratura critica sul dipinto, assecondò il proprio afflato lirico fino ad affermare che “tal pittura nell’insieme ricorda quei mattutini albori d’insolita vivezza che annunziano un sorgere di sole limpidissimo e bello”; dà conto poi, primo tra gli italiani, della scoperta di Rumohr, che accoglie in pieno: “È da notarsi che in una delle figure le quali formano il corteggio dei Magi piacque al pittore di ritrarre sé stesso, come scorgesi dai lineamenti del volto simili a quelli del ritratto nella Sala del Cambio; e così abbiamo la fortuna di avere anche una fedele immagine del Vannucci, qual’egli era nell’età giovanile”<sup>xxviii</sup>. Nel 1863, a seguito delle soppressioni postunitarie, l’*Adorazione dei Magi* entrò a far parte della Civica Pinacoteca Vannucci (trasferita nell’attuale sede di Palazzo dei Priori nel 1879 e divenuta poi Galleria Nazionale dell’Umbria nel 1918). La tavola non trovò comunque pace nella nuova e definitiva collocazione perché, proprio a partire da allora, si aprì un dibattito sulla paternità che condusse studiosi come Cavalcaselle e Berenson (poi ricredutosi) ad attribuirle a Fiorenzo di Lorenzo; non sono mancati nel corso dei decenni altri tentativi, almeno fino al restauro terminato nel 1994, di suggerire mani diverse per rimpiazzare o per assistere quella di Pietro nell’impresa. Pure la datazione ha subito non indifferenti spostamenti tra la fine degli anni Sessanta e quella del decennio successivo, nonostante la cronologia qui proposta sembri godere dell’ampia maggioranza dei consensi<sup>xxix</sup>.

Accostiamoci dunque alla tavola<sup>xxx</sup> e mettiamoci nelle vesti del giovane Perugino, anche noi osservatori della scena sacra. I personaggi sono divisi in due gruppi: a destra la Sacra Famiglia, a sinistra i Magi con il loro seguito e il pittore. A fare da cerniera, alla metà della tavola e, a un dipresso, in asse tra loro, la cometa in alto, le teste dell’asino e del bue al centro, in basso

# PERUGINO

## L'ADORAZIONE DEI MAGI

1 dicembre 2018 | 13 gennaio 2019

Gaspere genuflesso. Il paesaggio sul fondo a destra si dispone attorno a una distesa d'acqua, a sinistra, più selvaggio, è dominato da uno sperone roccioso, un grande albero, una stradina tortuosa che si inerpica in salita, unico possibile accenno al cammino da oriente. Il corteo, diversamente da quanto avverrà nel più tardo affresco d'identico soggetto realizzato per Città della Pieve, non è rappresentato.

All'estrema destra, in piedi, san Giuseppe assiste all'evento appoggiato al lungo bastone con entrambe le mani. La figura, abbastanza convenzionale nella fisionomia, dichiara la vecchiezza soprattutto attraverso la calvizie (e la canizie dei pochi capelli e della barba): poche infatti sono le rughe del volto e del collo muscoloso, mentre le mani sono addirittura interscambiabili con quelle dei giovani uomini rappresentati. L'aureola, come quelle di Maria e del Bambino, è un disco sottile e trasparente, dalla consistenza vetrosa, racchiuso da un tenue contorno dorato. La Vergine è seduta con il Bambino nudo e benedicente a cavallo della gamba destra. Concentrata sul figlio, non rivolge alcuna attenzione ai visitatori, neppure a Gaspere prostrato al loro cospetto.

L'incarnato chiaro del volto è appena ravvivato dal tenue rossore delle guance, il naso, la fronte spaziosa, il mento, gli occhi sono tratteggiati con una regolarità quasi geometrica, che tuttavia non rende algida la figura, ancora sospesa tra adolescenza e maturità. L'acconciatura spartisce sulla nuca i capelli di un bel biondo chiaro; una lunga ciocca copre l'orecchio e sfugge alla copertura del manto azzurro che avvolge per intero il corpo e ricade a terra in un elegante e un po' arruffato panneggio, nel cui andamento giocano un ruolo importante il bordo dorato e la fodera verde. La Sacra Famiglia dimora sotto una capanna diruta, parte realizzata in legno e parte in muratura. Perugino non nasconde l'amore per il dettaglio: i conci di pietra sono sbreccati, le travi ospitano piantine infestanti, le colonne lignee sono ancorate con giunco strettamente annodato, dal tetto spuntano ciuffi di paglia, isolante termico ormai inutile. Dietro una staccionata bianca intrecciata spuntano bonarie le teste del bue e dell'asino, un po' più defilati rispetto all'iconografia consueta. Gaspere, il più attempato dei re magi, è rappresentato, secondo l'uso consolidato, nell'atto di rendere omaggio per primo al Bambino, riconoscendolo apertamente come "Rex Regum"<sup>xxxii</sup>. Non ne bacia il piede come avveniva, da Gentile da Fabriano a Benedetto Bonfigli, nella vulgata figurativa tardogotica, ma si sofferma a braccia conserte in contemplazione. La corona, emblema del proprio potere, e il dono recato a Gesù, non si scorgono; si deve supporre che siano appoggiati a terra, coperti dal corpo dell'anziano sapiente. Gli altri Magi portano invece il simbolo regale in testa e recano con la sinistra il rispettivo dono: Baldassarre l'incenso in una pisside di bronzo, Melchiorre la mirra in una analoga d'argento. Il primo, dall'incarnato un po' più scuro come vuole la tradizione, rivolge lo sguardo al compagno, che sembra però astratto dagli eventi e molto preso di sé. Veste alla moda dei giovani, con calzebraghe, stivali con risvolto, una preziosa giornea verde bordata di pelliccia bianca indossata sopra il farsetto scuro e la camicia bianca; sulle spalle un mantello rosso fermato all'altezza dello sterno da una spilla. Come si conviene agli uomini più maturi Baldassarre e Gaspere portano invece sotto il mantello vesti lunghe, in broccato d'oro come è proprio della loro condizione<sup>xxxiii</sup>.

Poco più dei volti e dei copricapo si riescono a vedere di quattro figure del seguito, situate subito alle spalle dei Magi. Se la coppia di giovanotti non denota tratti somatici particolarmente definiti e caratterizzati, i due più anziani paiono invece ritratti, forse membri della famiglia Baglioni<sup>xxxiii</sup>. È invece da escludere che siano da riconoscere esponenti della medesima casata, come supposto qualche tempo fa, nelle fisionomie dei Magi, sul modello del della pressoché coeva *Adorazione dei Magi* di Sandro Botticelli ora agli Uffizi, dove i saggi re orientali incarnano ciascuno un

# PERUGINO

## L'ADORAZIONE DEI MAGI

1 dicembre 2018 | 13 gennaio 2019

rappresentante della famiglia dei Medici. Non soltanto i Magi di Perugino sono privi di ogni connotato tipico del ritratto, ma rispecchiano in pieno quelle fisionomie standard replicate dall'artista ogni qualvolta la situazione lo abbia consentito, come nel caso già ricordato del nostro Magio Baldassarre, serenamente ribattezzato san Rocco, una volta cambiato d'abito, nell'affresco di Deruta<sup>xxxiv</sup>.

La consistenza del corteo è suggerita sbrigativamente da Perugino attraverso la sequenza dei copricapo accostati l'uno all'altro, dai quali si distacca il volto del pittore; si torna brevemente su questo aspetto soltanto per segnalare la frequenza, forse non casuale ma di cui sfugge a chi scrive il significato, della presenza dell'autoritratto dell'artefice nelle adorazioni dei Magi di ambiente fiorentino in questi anni: dal celebre esempio di Benozzo Gozzoli negli affreschi di Palazzo Medici Riccardi alla già ricordata tavola di Botticelli – per più aspetti da considerare il modello più vicino a quella di Perugino – fino appunto a quest'ultima<sup>xxxv</sup>.

Il paesaggio dell'*Adorazione dei Magi* offre già la distesa d'acqua (nella quale sarà poi sempre più facile riconoscere il lago Trasimeno<sup>xxxvi</sup>) così tipica delle ambientazioni del Perugino, ma non ne possiede ancora la morbidezza dei trapassi luminosi. Se l'ispirazione, giunta a Pietro attraverso la mediazione del Verrocchio e della sua bottega, è palesemente fiamminga – e basterebbe l'ammasso roccioso col costolone sporgente a sinistra per fugare ogni eventuale dubbio in proposito – la resa minuziosa e attenta della vegetazione è condotta sul ventaglio delle possibilità che la natura offriva all'occhio dell'artista. Dall'osservazione diretta, ma anche da qualche erbario che potrebbe esser stato presente in bottega, Perugino costruisce dunque un fondo d'impronta nordica, ricorrendo però a varietà botaniche perlopiù autoctone<sup>xxxvii</sup>. Il grande albero, che giustamente ha evocato in tante letture critiche quello del *Battesimo di Cristo* di Piero della Francesca alla National Gallery di Londra, è infatti un sorbo, dietro il quale sulla sinistra, in lontananza, sembra di riconoscere cespugli di viburno e, a seguire, un orniello, un abete rosso<sup>xxxviii</sup> e un cipresso. Le piante che si abbarbicano sulle rocce vanno invece probabilmente identificate, dall'alto in basso, in una cymbalaria, un ranuncolo e un tanaceto. Ornielli, abeti rossi e cipressi ricorrono spesso nel dipinto, mentre le piantine cresciute spontaneamente davanti alla capanna presumibilmente sono frassini. La cura minuziosa di Perugino nel restituire i tessuti e le fogge degli abiti, così come la vegetazione del suo paesaggio di fantasia, trova infine un ambito di applicazione decisamente più insolito, quello dell'astronomia.

Alta nel cielo, prossima alla cornice, si staglia la testa della cometa, la cui coda – lunghissima – sembra perdersi nell'azzurro. Come Botticelli, Pietro Perugino avrà sicuramente potuto vedere, negli anni precedenti alla realizzazione della tavola, almeno due comete, una nell'estate del 1468 ("Ali 20 di Agosto 1468 è apparsa la cometa molto oscura e dicono che si chiama *Dominus absconditus*"<sup>xxxix</sup>) e una agli inizi del 1472 ("Ali 25 di Jennaro 1472 è apparsa una cometa molto oscura, & longa e dicono che se chiama Miles"<sup>xl</sup>). Quest'ultima, osservata dal celebre Paolo Dal Pozzo Toscanelli a Firenze e dal Regiomontano a Norimberga, dovette essere particolarmente visibile a causa "della sua grande vicinanza alla Terra"<sup>xli</sup>. "Longa", secondo il napoletano Giuliano Passero, pare che avesse velocità "prodigiosa"<sup>xlii</sup> e la "coda d'una grandezza enorme"<sup>xliii</sup>. Per Angelo Catone, altro osservatore del tempo che dedicò al fenomeno il volumetto *De cometa anni 1472*, stampato a Napoli nel medesimo anno, la cometa sembrava addirittura grande quasi quanto la luna; per la vastità della coda l'aveva considerata nella categoria delle "Pogonias (...) id est barbatus quia usque in suum augmentum semper crines ante se ad modum barbe portavit"<sup>xliiv</sup>.

# PERUGINO

## L'ADORAZIONE DEI MAGI

1 dicembre 2018 | 13 gennaio 2019

Il rilievo attribuito alla cometa da parte del Vannucci non è soltanto conseguenza della diretta percezione del fenomeno astronomico, ma anche – e forse soprattutto – della volontà, almeno a quella data, di restituire con attenzione meticolosa il frutto delle proprie osservazioni. E mentre Botticelli, collocando la cometa all'interno della capanna, come si fa nel presepe, ne esalta l'assoluta prevalenza del portato simbolico, Perugino si sforza di dipingere un vero e proprio corpo celeste, come quello che seguirono i tre sapienti partiti dall'Oriente per venire a rendere omaggio al Re dei re. 'Stella' che per qualche giorno Pietro ebbe la ventura di veder transitare sul cielo di Firenze nell'inverno del 1472.

<sup>i</sup> Il primo a ipotizzare che il volto dipinto ai margini della tavola corrispondesse a quello dell'artista fu il Rumohr, secondo il quale la tavola risaliva al 1475 e il pittore – tenendo fede al Vasari che lo voleva nato nel 1445 – avrebbe avuto trent'anni (Carl F. von Rumohr, *Italianische Forschungen*, II, Berlin-Stettin 1827, pp. 339-340). Da allora la figura è stata pressoché unanimemente riconosciuta nel giovane Perugino.

<sup>ii</sup> Devo all'amicale cortesia del professor Elmo Mannarino le indicazioni sulle patologie dalle quali avrebbe potuto essere affetto Pietro Perugino. Francesco Piagnani – nella scheda dedicata all'autoritratto del Cambio pubblicata in *Perugino e Raffaello. Modelli nobili per Sassoferrato a Perugia*, catalogo della mostra (Perugia, Nobile Collegio del Cambio, 22 giugno-20 ottobre 2013), a cura di Francesco Federico Mancini e Mauro Natali, Aguaplano, Perugia 2013, pp. 164-168, p. 166 – propende per la rosacea “da cui il pittore sembra essere stato affetto”.

<sup>iii</sup> Roberto Guerrini, *L'Autoritratto del Perugino al Collegio del Cambio. Egregius pictor e moduli paradigmatici*, in *Perugino e Raffaello...* cit., Perugia 2013, pp. 49-65, p. 50.

<sup>iv</sup> Del *titulus*, attribuibile a Maturanzio, si riporta la traduzione di Roberto Guerrini: “Pietro Perugino egregio / pittore / Se l'arte del dipingere era andata perduta / questi la restaurò. / Se da nessuna parte fu inventata / fino a questo punto lo stesso la concesse” (R. Guerrini, *L'Autoritratto del Perugino...*, p. 51). Nello stesso volume, alle pp. 25-48, si veda con profitto anche il saggio di Francesco Federico Mancini, *Fuit hic Perusinus Apelles. L'artista fra i grandi della storia*.

<sup>v</sup> Giuseppe Cugnoni, *Agostino Chigi il Magnifico*, Società romana di storia patria, Roma 1878, p. 77.

<sup>vi</sup> Pietro Scarpellini, *Pietro Perugino e la decorazione della sala dell'Udienza*, in *Il Collegio del Cambio in Perugia*, a cura di Pietro Scarpellini, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 1998, pp. 67-106, p. 104.

<sup>vii</sup> Sulla formazione, per molti versi ancora oscura, di Pietro Perugino, si vedano almeno Pietro Scarpellini, *Riflessioni sugli esordi di Perugino*, 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, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 2004, pp. 47-53; Vittoria Garibaldi, *Perugino*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 2004, pp. 13-33.

<sup>viii</sup> *I documenti su Pietro Perugino*, a cura di Umberto Gnoli, appendice al “Bollettino di Storia patria dell'Umbria”, Perugia 1923, pp. 2-3.

<sup>ix</sup> Tra i due santi e la veduta di Deruta corre un'iscrizione, mutila al fine, che non è mai stata sciolta correttamente, ovverosia: “DECRETO PVBLICO D(I)PE(N)CTA ANNO DOMINI MCCCCLXXV (...)”. Nonostante la lacuna la datazione al 1476 (o al più tardi l'anno successivo) è estremamente probabile, tanto più che una fonte di metà Ottocento resa nota da Cristina Galassi riporta come 1476 la data dell'iscrizione, allora leggibile (Cristina Galassi in *Pinacoteca Comunale di Deruta*, a cura di Francesco Federico Mancini, Electa editori umbri, Perugia 1992, pp. 48-49).

<sup>x</sup> Su Colle Landone si veda Paola Monacchia, *Per una ricostruzione attraverso i catasti del quartiere di colle Landone com'era prima del 1540*, in *La Rocca Paolina di Perugia. Studi e ricerche*, Electa editori umbri, Perugia 1992, pp. 69-99.

<sup>xi</sup> Girolamo di Froliere, *La guerra del sale, ossia racconto della guerra sostenuta dai Perugini contro Paolo III nel 1540*, a cura di Francesco Bonaini, in “Archivio Storico Italiano”, XVI, 2, 1851, pp. 403-476, p. 473.

<sup>xii</sup> Cfr. Laura Teza, *Sul tema dell'Adorazione dei Magi: Perugino, Signorelli e altri*, in *Scritti in onore di Alessandro Marabottini*, a cura di Gioacchino Barbera, Teresa Pugliatti, Caterina Zappia, De Luca, Roma 1997, pp. 89-102, p. 91.

<sup>xiii</sup> L. Teza, *Sul tema dell'Adorazione...* cit.

<sup>xiv</sup> L. Teza, *Sul tema dell'Adorazione...* cit. pp. 92-93.

<sup>xv</sup> Pietro Scarpellini, *Perugino*, Electa, Milano 1991, p. 25.

# PERUGINO

## L'ADORAZIONE DEI MAGI

1 dicembre 2018 | 13 gennaio 2019

- <sup>xvi</sup> Cesare Crispolti, *Perugia augusta descritta da Cesare Crispolti perugino*, Perugia 1648, p. 125.
- <sup>xvii</sup> Per l'opinione di Vasari sull'opera e la figura di Perugino si veda Cristina Galassi, *Dalla Torrentiniana alla Giuntina: Pietro Perugino e gli artisti umbri del Rinascimento nelle Vite di Giorgio Vasari*, in "Atti e memorie della Accademia Petrarca di Lettere, Arti e Scienze", LXXII-LXXIII, 2012, pp. 89-109, p. 93. Si veda anche, per quanto riguarda il rapporto di Vasari con la città di Perugia Laura Teza, *Perugia commissariata. Riflessioni su Vasari, una mancata committenza e la politica delle arti cittadine*, in "Rivista dell'Istituto nazionale d'Archeologia e Storia dell'arte", 64-65, 2014, pp. 2014, pp. 233-258.
- <sup>xviii</sup> Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari*, con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi, III, Firenze 1878, p. 581.
- <sup>xix</sup> Cesare Crispolti, *Raccolta delle cose segnalate. La più antica guida di Perugia (1597)*, a cura di Laura Teza, Firenze 2001, p. 107.
- <sup>xx</sup> Oltre all'*Adorazione dei Magi*, la *Trasfigurazione*, anch'essa oggi alla Galleria Nazionale dell'Umbria, e la *Madonna di Loreto* della National Gallery di Londra.
- <sup>xxi</sup> C. Crispolti, *Perugia augusta...* cit., p. 126.
- <sup>xxii</sup> "Di lì partiti giunsero a S. Agostino e poscia in S. Maria Nuova e videro in ambidue questi tempj di buone pitture di mano di Pietro Perugino". Luigi Scaramuccia, *Le finezze de' pennelli italiani*, Pavia 1674, p. 84.
- <sup>xxiii</sup> Giovanni Francesco Morelli, *Brevi notizie delle pitture e delle sculture che adornano l'augusta città di Perugia...*, Perugia 1683, pp. 80-81.
- <sup>xxiv</sup> Baldassarre Orsini, *Guida al forestiere per l'augusta città di Perugia*, Perugia 1784, p. 235. Si riporta il passo intero: "La tavola appiccata sulla dritta colla visita de' Re Magi, si stima di Pietro (il Vasari attribuisce questa tavola a Pietro) ma se è di esso è uno delli suoi primi parti. Il gusto del disegno, e de' panneggiamenti è secco, e così pure le attitudini seguono il medesimo fare. Il composto però è sufficientemente inteso, per quanto portava quel tempo, in cui non se ne aveva pienissima cognizione".
- <sup>xxv</sup> Baldassarre Orsini, *Vita elogio e memorie dell'egregio pittore Pietro Perugino e degli scolari di esso*, Perugia 1804, pp. 14-19, pp. 14-15. Si ritiene opportuno riportare almeno l'incipit del lungo brano dedicato alla tavola, analizzata in dettaglio e lodata per la composizione, la disposizione delle figure e il paesaggio: "Rammenta il Vasari, con poco vantaggio dell'autore, la tavola de' Magi che è in santa Maria nuova; e mettendo in vista la debolezza dell'opera, scema l'eccellenza del nostro Perugino. Chi non ha il malvagio prurito di mordere la riconoscerà per una delle prime opere di lui, che dipinse a olio, e come tale la riconobbe il Vasari, e la riconosco anch'io; e sebbene sia spogliata del grazioso stile, e della vaga trasparenza del colorito proprio di Pietro, ha tuttavia un lampo di maestria, che nel suo principio promette ottimo progresso, scorgendovisi la scuola ben fondata, che proponeva l'imitazione del vero coll'accoppiamento dell'ideale. E se non m'inganno ravviso in cotesta tavola più, e più tratti dello stile del Bonfigli, con qualche non ordinario miglioramento. Veggo altresì un colorito assai oscurato, che è indizio di lavoro fatto in prima giovinezza, quando non si è avuta per anche tutta la pratica d'impastare con franchezza le tinte a olio, e non si sa recare la trasparenza, come è proprio di chi dipinge con istento; che anzi lasciarsi delle tinte livide, e con qualche durezza; oltre il difettare nella digradazione aerea; il che accade sempre per mancanza di scienza, e di pratica".
- <sup>xxvi</sup> Cfr. Cristina Galassi, *Il tesoro perduto. Le requisizioni napoleoniche a Perugia e la fortuna della scuola umbra in Francia tra 1797 e 1815*, Volumnia, Perugia 2004, in particolare pp. 107-126.
- <sup>xxvii</sup> Serafino Siepi, *Descrizione topologico-istorica della città di Perugia*, I, Perugia 1822, p. 288.
- <sup>xxviii</sup> Antonio Mezzanotte, *Della vita e delle opere di Pietro Vannucci da Castello della Pieve, cognominato il Perugino. Commentario istorico*, Perugia 1836, pp.
- <sup>xxix</sup> Il notarile elenco di tutte le prese di posizione sulla paternità e sulla datazione del dipinto nel corso di più di un secolo di studi non farebbe che replicare le precise, numerose, ricostruzioni alle quali si rimanda: Ettore Camesasca, *L'opera completa del Perugino*, Rizzoli, Milano 1969, p. 89; Francesco Santi, *Galleria Nazionale dell'Umbria. Dipinti, sculture e oggetti dei secoli XV-XVI*, Roma 1985, pp. 96-98; P. Scarpellini, *Pietro Perugino* cit., pp. 25-26, 59-60, 74-75, 324; Pietro Scarpellini, in *Galleria Nazionale dell'Umbria. Dipinti sculture e ceramiche: studi e restauri*, a cura di Caterina Bon Valsassina e Vittoria Garibaldi, Arnaud, Firenze 1994, pp. 231-234; Paola Mercurelli Salari, in *Perugino. Il divin pittore* cit., p. 194; V. Garibaldi, *Perugino* cit., 2004, pp. 35-40.
- <sup>xxx</sup> La tavola, realizzata a olio su tavola, è centinata e misura cm 241x180. Il supporto è costituito da cinque assi di pioppo; la preparazione è a gesso e colla per stesure progressive di materia sempre più fine. Come consuetudine all'epoca non è presente una vera e propria incamottatura ma la tela è applicata soltanto sul bordo della tavola e alle congiunzioni delle assi. È custodita alla Galleria Nazionale dell'Umbria dal 1863 con il numero d'inventario 180. Non abbiamo notizia, né evidenza,



# PERUGINO

## L'ADORAZIONE DEI MAGI

1 dicembre 2018 | 13 gennaio 2019

di restauri (che pure avrà subito) antecedenti agli anni Cinquanta quando l'ICR agì sul supporto, cercando – con successo parziale – di ristabilire la complanarità delle tavole. L'intervento del 1994 compiuto dalla Tecnireco di Spoleto ha migliorato decisamente la situazione della struttura e quello del 2018, operato dalla medesima ditta in occasione della presentazione dell'opera a Palazzo Marino, ha ulteriormente consolidato il supporto, creando sul retro della tavola una sorta di innovativo climaframe che mantiene costanti il clima e l'umidità ma lascia in vista la superficie. Quest'ultima ha subito negli ultimi tre interventi conservativi la rimozione di tutte le vernici e ha perso quell'aspetto scuro, livido, che tanto aveva turbato le fonti sette-ottocentesche e che evidentemente dipendeva dall'alterazione delle vernici e non da una supposta quanto improbabile imperizia di Perugino nell'uso della nuova tecnica a olio (cfr. le note di restauro di Sergio Fusetti e Paolo Virilli in *Galleria Nazionale dell'Umbria...* cit., p. 234).

<sup>xxxv</sup> Scrive Franco Cardini: “Quale migliore testimonianza, in fondo, del ruolo del Cristo come *Rex Regum*, di questa scena nella quale Egli veniva adorato dai più potenti, più ricchi e più sapienti re della terra?” (*I Re Magi. Storia e leggende*, Marsilio, Venezia 2000, p. 54).

<sup>xxxvii</sup> Si veda in proposito il classico volume di Rosita Levy Pisetzky, *Il costume e la moda nella società italiana*, Einaudi, Torino 1992, in particolare alle pp. 192-201.

<sup>xxxviii</sup> Cfr. L. Teza, *Sul tema dell'Adorazione...* cit., pp. 94-95, dove si avanza con cautela l'ipotesi che i due possano identificarsi in Guido e Rodolfo Baglioni.

<sup>xxxiv</sup> L'ipotesi è stata formulata in Clara Cutini, *Perugia tra XV e XVI secolo: potere della Chiesa e istanze signorili*, in *Perugino. Il divin pittore* cit., pp. 523-531. I Magi, secondo questa lettura, rappresenterebbero Braccio, il figlio Grifone e Malatesta di Pandolfo Baglioni, riconoscibile “dalla visibile traccia di una ferita al piede del giovane mago” (p. 529). Tuttavia sembra abbastanza evidente come non si tratti di una ferita grossolanamente suturata ma della cucitura dello stivale.

<sup>xxxv</sup> Secondo Giorgio Vasari (*Le Vite...*, cit., III, p. 574), invece, Perugino avrebbe ritratto il Verrocchio nella perduta *Adorazione dei Magi* affrescata in S. Giusto alle mura: “Essendo dunque dai Fiorentini molto comendate l'opere di Pietro, un priore del medesimo convento degl'Ingesuati, che si diletta dell'arte, gli fece fare in un muro del primo chiostro una Natività coi Magi, di minuta maniera, che fu da lui con vaghezza e pulitezza grande a perfetto fine condotta: dove era un numero infinito di teste variate, e ritratti di naturale non pochi; fra i quali era la testa di Andrea del Verrocchio, suo maestro”.

<sup>xxxvi</sup> Cfr. da ultimo Laura Teza, *Pietro Vannucci, Maturanzio e gli Uomini Famosi nella Perugia dei Baglioni*, Quattroemme, Perugia 2008.

<sup>xxxvii</sup> Sono infinitamente grato a Sara Landi e Antonio Gabellini per aver riconosciuto – quando il Perugino lo ha consentito – le specie botaniche presenti nel paesaggio dell'*Adorazione dei Magi*.

<sup>xxxviii</sup> Unica specie nordica, meno diffusa in Centro Italia, tuttavia presente nell'Appennino.

<sup>xxxix</sup> Giuliano Passero, *Giuliano Passero cittadino napoletano ossia prima pubblicazione in istampa, che delle Storie in forma di Giornali...*, presso Vincenzo Orsino, Napoli 1785, p. 29.

<sup>xl</sup> *Ibidem*. La cometa del 1472 fu visibile dal 25 dicembre 1471 al 1 marzo 1472. Per un primo approccio all'argomento si veda Gary W. Kronk, *Cometography. A Catalog of Comets. Volume 1: Ancient-1799*, Cambridge University Press, Cambridge-New York-Melbourne 1999, in particolare alle pp. 282-289.

<sup>xli</sup> Giovanni Celoria, *Sulla cometa dell'anno 1472*, in “Astronomische Nachrichten”, 112, 4, 1885, coll. 49-54, col. 54.

<sup>xlii</sup> *Parigi. Continuazione dell'estratto della Teoria delle comete*, in “Novelle letterarie pubblicate in Firenze”, 7, 14 febbraio 1744, coll. 103-112, col. 106.

<sup>xliii</sup> *Ibidem*.

<sup>xliv</sup> Angelo Catone, *De cometa anni 1472*, Napoli 1472, pp. senza numerazione, la citazione è tratta dal capitolo quarto.