

Si conclude l'anno del Perugino

Il polittico di Sant'Agostino

Ragionamenti e ipotesi ricostruttive

Luciana Bordoni, Giovanna Martellotti, Michele Minno,
Roberto Saccuman, Claudio Seccaroni

KERMES

DOSSIER

La recente mostra su Perugino ha offerto una straordinaria occasione di studio e ragionamento, in particolare sulle molte opere del pittore che, per la loro complessa articolazione, sono state smembrate e disperse nel corso del tempo, vittime di rinnovamenti liturgici, mutamenti del gusto, spoliazioni ed eventi diversi.¹ Tra queste opere un posto a parte merita il polittico di Sant'Agostino, sia per la sua inconsueta grandiosità che per la lunghissima gestazione dei suoi dipinti. Tutti i pannelli superstiti sono stati meritoriamente riuniti per l'esposizione, ad eccezione del *San Martino di Tours* (?), conservato al Louvre.² Il loro inserimento in una carpenteria lignea che, con la riproposizione in piano dei due prospetti, si poneva chiaramente come espediente museografico piuttosto che come ipotesi ricostruttiva, ha inoltre consentito di apprezzare i ventiquattro dipinti nella loro esatta disposizione relativa e di rendere immediata la sensazione di grandiosità del complesso a due fronti.³ Contemporaneamente si stava lavorando ad una ricostruzione virtuale del polittico e delle fasi del suo completamento.⁴ Il presente articolo, riunendo contributi di professionalità diverse che hanno collaborato al restauro dei dipinti conservati in Umbria, alle indagini scientifiche che lo hanno accompagnato, alla ricomposizione virtuale e a quella lignea presentate in mostra, intende fornire agli studiosi una serie di dati tecnici, esporre ragionamenti, formulare qualche ipotesi e focalizzare alcune perplessità all'interno del dibattuto problema ricostruttivo del polittico.

Le ricomposizioni ideali del polittico proposte nel tempo, da Walter Bombe⁵ a Ettore Camesasca,⁶ da Jean Habert⁷ a Vittoria Garibaldi⁸ (fig. 1), da Fabio Marcelli⁹ a Christa Gardner von Teuffel¹⁰ (fig. 2), si sono andate via via affinando e arricchendo e forniscono ormai un quadro sufficientemente chiaro della disposizione dei vari dipinti

nella struttura e della loro corretta interpretazione iconografica. L'unico tentativo di vera e propria ricostruzione della struttura della grande macchina da un punto di vista metrico è quello proposto nel 1996 da Piero Nottiani e Luigi Petri (fig. 3).¹¹

Al complesso agostiniano sono attualmente collegati trenta dipinti, conservati in gran parte nella Galleria Nazionale dell'Umbria, dispersi per il resto tra la Chiesa di San Pietro a Perugia e cinque istituzioni museali straniere. Nella tabella 1 si dà per ogni dipinto: il titolo e la disposizione sui due fronti, sulla scorta della scheda di catalogo della recente mostra; l'attuale collocazione dei dipinti; le dimensioni del supporto, segnalando quelle che sono frutto di manomissioni evidenti; le dimensioni occupate dalla sola porzione dipinta, dove riconoscibili con certezza.

I dati metrici dei dipinti devono a tutti gli effetti essere considerati il punto di partenza di qualsiasi ipotesi ricostruttiva, insieme agli altri elementi cui tutte le proposte hanno fatto fin qui riferimento, e cioè sostanzialmente:

- i documenti contrattuali conservati: in particolare il contratto del 1495 con Mattia di Tommaso da Reggio, in cui la struttura del polittico è descritta abbastanza dettagliatamente; il secon-

Luciana Bordoni
Ricercatrice ENEA, collabora stabilmente con "Kermes" per temi legati all'informatica e all'Intelligenza Artificiale.

Giovanna Martellotti
Restauratrice diplomata presso l'ICR, opera come socio della Cooperativa CBC di Roma.

Michele Minno
Laureato in Ingegneria Informatica.

Roberto Saccuman
Libero professionista specializzato nel restauro dei supporti di tavole dipinte e di macchine lignee.

Claudio Seccaroni
Ingegnere chimico ENEA, è nel Comitato di Redazione di "Kermes".

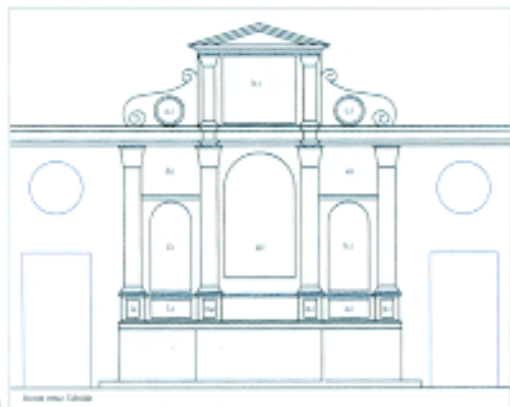
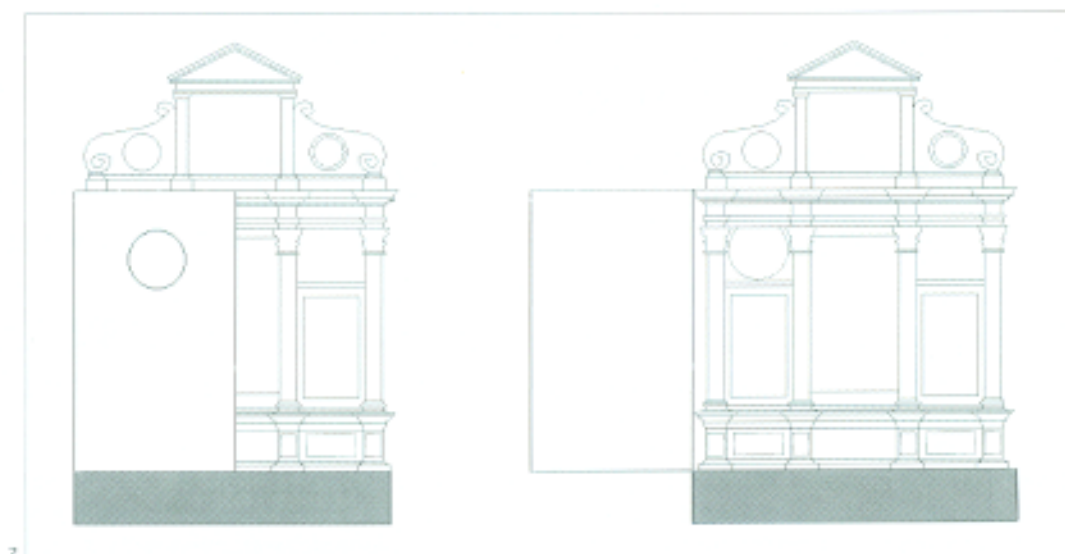


Fig. 1 - Ricostruzione del polittico di Sant'Agostino proposta da Vittoria Garibaldi, nel catalogo della mostra Perugino, il divin pittore (2004), fronte verso l'abside.

Fig. 2 - Ricostruzione del polittico di Sant'Agostino proposta da Christa von Teuffel, nel catalogo della mostra Perugino, *Il divin pittore* (2004), fronte verso la navata.



do contratto con il Perugino del 1512 (perduto il primo del 1502); la commissione di una "capssa" a Giovan Battista di Cecco di Matteo detto Bastone, sempre nel 1512, e l'incarico di decorarla ad Eusebio da San Giorgio;¹²

- il disegno del frate agostiniano Giacomo Giappesi, inserito in un manoscritto del 1710, che riproduce lo schema del fronte del polittico verso l'abside (fig. 4):

- il confronto con la pala di Santa Maria dei Fossi del Pinturicchio (fig. 5) la cui struttura, analoga anche se a fronte unico, è dello stesso maestro legnaiolo e di pochissimo precedente a quella di Sant'Agostino.¹³

Si tratta a ben vedere di indicazioni abbastanza labili ai fini di una ricostruzione completa. I documenti contrattuali offrono più di un elemento di difficile decodificazione: la menzione di una cassa ha portato ad interpretazioni contrastanti, dalla predella cui pensa il Santi,¹⁴ ad una struttura di raccordo tra la pala e le pareti del presbiterio nella maggior parte delle ipotesi, ad un vero e proprio armadio con ante apribili della più recente proposta della von Teuffel;¹⁵ le "colonne sia intagliate che scanalate" sono state in genere interpretate come lesene, sulla scorta di Santa Maria dei Fossi; anche la descrizione di un "ciborio" è stata spiegata recentemente con il riferimento alla doppia cimasa del polittico.¹⁶

Il disegno del Giappesi, inserito nel *Liber diversorum* del 1710, quando i due fronti del polittico erano stati separati da circa mezzo secolo (intorno al 1654), renderebbe conto dell'aspetto del fronte verso l'abside - mostra infatti dipinti centinati - prima del definitivo smembramento che risalirebbe al 1683.¹⁷

Il paragone con Santa Maria dei Fossi infine,

senza dubbio pregnante, non può ridursi ad un semplice aumento di scala: da un lato le proporzioni dei pannelli dipinti non sono identiche nelle due opere, dall'altro il fatto di essere a doppia faccia non poteva non influire sulla struttura architettonica della macchina.¹⁸

In questa sede prenderemo in esame esclusivamente i dipinti del polittico vero e proprio, limitandoci a fornire qualche dato sui quattro tondi con gli *Evangelisti*, che potrebbero secondo la critica far parte della struttura di completamento, commissionata nel 1512 a Giovan Battista di Cecco di Matteo. Le quattro figure erano originariamente dipinte a due a due sulle due facce di un unico supporto (*San Marco* e *San Matteo*, *San Luca* e *San Giovanni*); le assi a fibratura molto irregolare sono evidentemente diverse da tutte quelle riconducibili all'opera di Mattia di Tommaso da Reggio;¹⁹ l'attuale forma rotonda, non troppo regolare, potrebbe essere frutto di un taglio di sega, operato per isolare i dipinti figurati da un pannello più grande e poterli poi dividere segando i supporti nello spessore. La pittura è condotta su una sottile preparazione a gesso e colla, senza l'imprimatura che contraddistingue i dipinti perugineschi di Sant'Agostino; lo stesso cartone è utilizzato, ribaltato, per le due figure di *San Marco* e *San Matteo* (figg. 6 e 7), che tuttavia, dipinte su un unico supporto, non si vedevano mai insieme.²⁰

Gli scarsi elementi di cui sopra non consentono dunque grandi ipotesi sulla struttura della cassa, tuttavia inducono ad escludere che gli *Evangelisti* potessero ornare ciascuno una delle quattro ante del doppio armadio proposto dalla von Teuffel; anche pensando a due sole ante, decorate sia all'esterno che all'interno, la loro

posizione, obbligata dal supporto unico, mostrebbe ad ante aperte due figure rivolte verso le pareti dell'abside, anziché verso la figurazione sull'altare. Se dunque è vero che i quattro *Evangelisti* fanno parte della cassa, è più facile immaginarli su un elemento fisso, come la parete di raccordo ipotizzata nella maggior parte delle ricostruzioni.

Tornando al polittico, si deve dire che i dati tecnici forniti dai suoi dipinti sono piuttosto avari di indicazioni relative alla macchina in cui erano inseriti;²¹ i dati metrici inoltre vanno accolti con cautela, a causa delle gravi manomissioni subite dai pannelli a seguito del loro uso come pitture a sè stanti, dopo lo smembramento del polittico.

Alcune variazioni dimensionali subite dai dipinti

I quattro dipinti dell'ordine superiore, raffiguranti verso la navata *L'Arcangelo Gabriele* e *La Vergine Annunziata*, verso l'abside *San Bartolomeo* e *San Martino di Tours*, sono stati tutti ridotti a tondi del diametro di 102 cm. Ci sembra verosimile che questa mutilazione, successiva al 1683, data dello smembramento del polittico, sia funzionale ad ottenere, insieme ai quattro *Evangelisti* di cui si è detto, una teoria di otto dipinti omogenei. In origine, i quattro pannelli dovevano essere rettangolari, con una base non molto maggiore dell'altezza, con dimensioni che possiamo ipoteticamente indicare in 94 x 102 cm per i pannelli verso la navata, forse di poco diverse (89 x 102 cm) per quelli verso l'abside.

Che l'attuale diametro sia sostanzialmente uguale alla larghezza originaria dei pannelli è dimostrato dalla presenza, sia nell'*Arcangelo* che nel *Santo* del Louvre, dei resti di uno scasso a metà spessore che correva lungo i bordi verticali. Il dato indica un montaggio dei dipinti del secondo registro dall'alto, facendoli scorrere entro guide verticali, ovviamente prima del posizionamento della trabeazione.²² La riduzione a tondi ha comportato dunque l'inserimento di un piccolo settore di cerchio alto tra 8 e 14 centimetri (fig. 8). Ne *L'Arcangelo Gabriele* questo settore di cerchio era inserito in alto ed integrato a falso, ad allargare la campitura del cielo.²³ Il *San Martino di Tours* reca una vistosa incisione a compasso che documenta una prima ipotesi di taglio, analogo a quello dell'*Arcangelo*. Si è poi

TAV. I TAVOLA DELLE RELAZIONI FRA LE OPERE E LE RISPETTIVE GRIGLIE DI CONTRATTO (in Piedi Moderni Perugini) TRIANGOLI PITAGORICI ALL'INTERNO DELLE OPERE

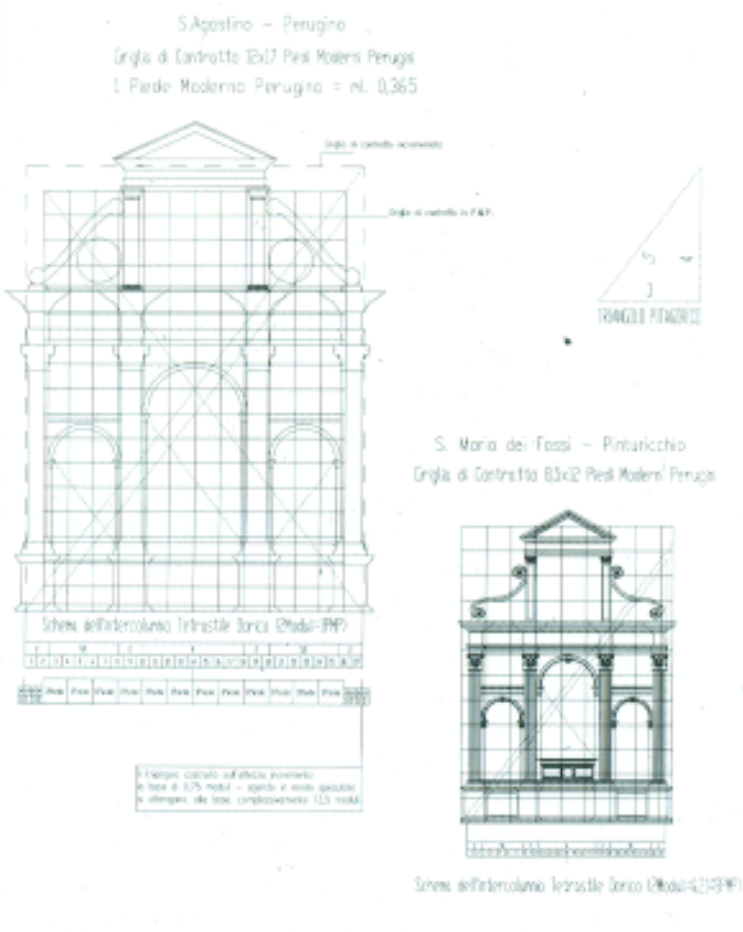


Fig. 3 - Ricostruzione del polittico di Sant'Agostino proposta da Luigi Petrucci in occasione della presentazione del restauro delle opere umbre (1996).

Fig. 4 - Schema del fronte originariamente esposto verso l'abside, disegno di Giacomo Gappesi.

rinunciato, dato che in tal modo si sarebbe sacrificata la mano e la spada del Santo, e si è tagliato il supporto in modo simmetricamente opposto, aggiungendo il settore di cerchio nella parte bassa (figg. 9 e 10).²⁴

Per le due cimase si osservava una marcata

Fig. 5 - Pinturicchio, polittico di Santa Maria dei Fossi, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria.



Fig. 6 - Seguace del Perugino, San Marco, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, in deposito alla Chiesa di Sant'Agostino.



Fig. 7 - Seguace del Perugino, San Matteo, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, in deposito alla Chiesa di Sant'Agostino.



Fig. 8 - Arcangelo Gabriele, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria; particolare del bordo superiore in cui è visibile il colore che si interrompe lasciando una parte dell'imprimitura scoperta.

differenza di dimensioni, in particolare nella larghezza: 150 cm nella *Pietà* contro i 134,5 cm dell'*Eterno*. È tuttavia probabile che quest'ultimo sia stato resecato lungo i bordi, poiché è l'unico dei grandi pannelli del polittico in cui la pittura arriva quasi al margine del supporto senza risparmiare le battute della cornice.²⁵

Anche la *Pietà* per altro va osservata con cautela: essendo stata concessa alla Chiesa benedettina di San Pietro nel 1816, in cambio di un Sassoferato, non è stata restaurata nel 1956 come tutti i pannelli conservati in Galleria; dunque è giunta al restauro recente con la ridipintura completa del cielo e dell'impianto architettonico, a celare le parti a preparazione e gli ampliamenti laterali (fig. 11); a complicare viepiù le cose, al di sotto della ridipintura è comparsa una fascia nera che riquadrava il dipinto eliminando nella parte alta una zona abbastanza ampia di cielo (fig. 12); la striscia nera è stata conservata nel restauro, tuttavia si può notare che la pittura al vivo raggiungerebbe dimensioni analoghe a quelle dell'*Eterno*.²⁶

Tutte le tavole grandi avevano subito ridipinture, con o senza ampliamenti del supporto, tendenti a celare i bordi, e ancor più le centine, lasciati a preparazione, per il loro utilizzo come dipinti autonomi all'interno della chiesa; tali ridipinture, documentate da una serie di foto Alinari, erano già state eliminate nel restauro del 1956.

Tra le altre manomissioni subite dai dipinti si

deve citare: la diminuzione di spessore fino ad un centimetro e mezzo delle otto tavolette della predella con figure di santi, probabilmente funzionale al loro uso per decorare le ante degli armadi della sacrestia;²⁷ la divisione delle due figure di *Daniele* e *David*, originariamente dipinte su un'unica asse, su cui si tornerà più oltre.

Qualche considerazione sulla posizione delle tavole nell'architettura del polittico

Tutti i pannelli grandi dei due fronti sono opere la cui esecuzione è indipendente dalla macchina d'altare: gli strati preparatori sono applicati fino al bordo del supporto; la pittura è invece condotta risparmiando con una certa precisione le zone che dovevano essere celate dagli elementi di cornice, dato particolarmente evidente nelle tavole rivolte verso il coro che avevano cornici centinate su contropilastrini.

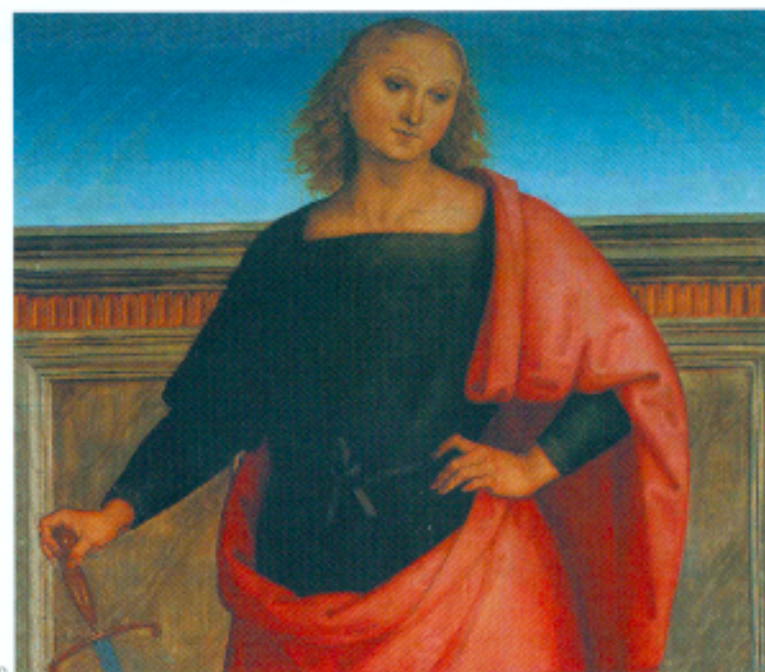


Nella scarsità di informazioni sulla struttura architettonica diventano quindi di grande importanza i segni dei capitelli risparmiati sia nel *San Gerolamo e la Maddalena* (fig. 13) che nella *Adorazione dei pastori* (fig. 14): l'altezza è di 12 cm sia nel primo che nel secondo. Questa misura consente di quotare e posizionare correttamente rispetto alla tavola centrale le cornici che separavano i due registri laterali, in modo analogo a quanto visibile nella pala di Santa Maria dei Fossi.²⁸

Ma anche dalle tavole del coronamento proviene qualche indicazione, quantomeno sugli oggetti della struttura: lo sfondo dell'*Èterno benedicente* reca nella parte bassa, per circa venti centimetri, solo la prima stesura chiara del cielo, e i cherubini intorno alla mandorla sono tutti spostati verso l'alto (fig. 16). Questo espediente sembra indicare che quella zona restava nascosta dall'oggetto della trabeazione se si guardava il polittico da una posizione abbastanza ravvicinata; poteva forse bilanciare con il suo tono chiaro le ombre portate della stessa, da una visione più arretrata.

La *Pietà* non reca lo stesso accorgimento, anche se la parte inferiore, con due semplici alzate monocrome sposta verso l'alto il gruppo delle figure; in effetti per il fronte verso l'abside un punto di vista più ravvicinato era necessariamente imposto dall'architettura della chiesa.²⁹

Che il problema dei punti di vista, privilegiati o obbligati per i due fronti, fosse ben presente al pittore è d'altra parte documentato dalla diversa impaginazione dei dipinti del secondo registro: le figure dell'*Annunciazione*, sul fronte verso la navata, si stagliano su un parapetto in marmo che lascia un'ampia fascia di cielo; sul fronte verso l'abside il parapetto è dipinto più



alto, con meno cielo e le teste che sfiorano il margine superiore, a sottolineare lo scorcio ravvicinato imposto dallo spazio esiguo (figg. 9-10).³⁰

In uno dei tanti ragionamenti condotti si è anche ipotizzato che l'intera struttura del polittico fosse costruita con oggetti più ampi verso la navata, con cornici più schiacciate verso l'abside, e che la doppia cimasa fosse montata non al centro della trabeazione, ma spostata verso il coro.

Fig. 9 - Arcangelo Gabriele; ricostruzione virtuale del dipinto nella forma originaria.

Fig. 10 - San Martino di Tours; ricostruzione virtuale del dipinto nella forma originaria.

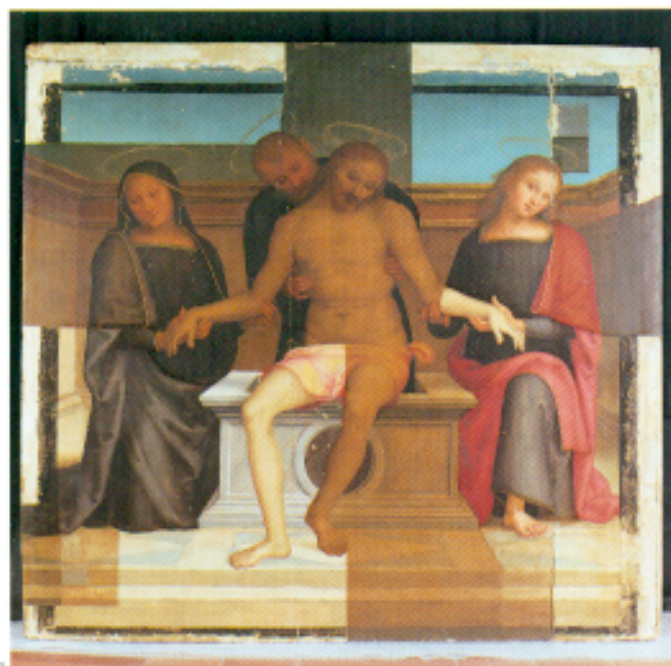


Fig. 11 - Pietà, Perugia, Chiesa di San Pietro; durante l'eliminazione delle ridipinture effettuate in passato per rendere autonoma l'opera.



Fig. 12 - Pietà, Perugia, Chiesa di San Pietro; dopo il restauro.

Considerazioni sulla cronologia dei dipinti alla luce di dati tecnici e risultati analitici

L'esecuzione dei dipinti di Sant'Agostino si protrasse per più di venti anni, tra il 1502, data del primo contratto, e il 1523, anno di morte del pittore.

Motivi strutturali impediscono di immaginare una consegna dei vari pannelli via via che il pittore li portava a termine: il loro montaggio doveva essere almeno in parte contemporaneo a quello della grande macchina; i pannelli stessi poi, con il loro spessore notevole, sono elementi che concorrono alla tenuta della struttura; infine è duro immaginare montato a lungo sull'altare maggiore un polittico troppo lacunoso.

L'ipotesi più credibile, al di là della data di esecuzione di ogni singola opera, è quindi una consegna in lotti, che delinea almeno due vere e proprie fasi distinte nell'assetto del polittico, con un importante discrimine cronologico nel secondo contratto del 1512.³¹

Ma vediamo, al di là delle valutazioni stilistiche che non ci competono, se e quanto i dati emersi dall'osservazione e dalle indagini, condotte durante il restauro dei dipinti umbri, aiutino a creare gruppi di opere, omogenee per aspetti tecnici, avvalorando l'ipotesi enunciata.

Della notevole omogeneità dei supporti si è già detto e non fa che dimostrare che Perugino nel 1502 doveva avere a disposizione per la decorazione e la pittura tutti gli elementi della macchina.

Anche gli strati preparatori sono notevolmente omogenei: alla preparazione a gesso e colla si sovrappone sempre un'imprimatura ad olio caricata con biacca e giallo di piombo e stagno; il suo colore, in genere bianco-giallino, vira a volte verso il verde per la presenza di terra verde (*San Gerolamo e la Maddalena*). Fanno eccezione i due tondi con *Daniele* (figg. 16 e 17) e *David*, condotti direttamente sulla sola preparazione a gesso e colla, con una stesura pittorica che sembra a tempera. La differenza, non di poco conto, si potrebbe spiegare con il loro essere parte integrante dell'apparato di cornice, la cui decorazione si immagina ancora tutta interna alle modalità esecutive della tempera.

Lo studio della preparazione offre anche un altro motivo di distinzione tra le tavole grandi del polittico, in cui come già detto preparazione e pittura sono autonome rispetto all'apparato di cornice, e le tavolette della predella, che risultano gessate a predella montata, o quantomeno in una con parti della incorniciatura come i già citati *Daniele* e *David*: rimane infatti in vista la porzione di legno su cui batteva la cornice e si nota il leggero rialzo irregolare del

bordo, tipico appunto di una preparazione che copre unitariamente più elementi.

Il confronto tra quanto osservato durante il restauro, la riflettografia all'infrarosso e la radiografia³² ha permesso di individuare mutamenti sostanziali nella conduzione del disegno preparatorio: dal tratto lineare molto accurato e sottile del *Battesimo* e dell'*Arcangelo Gabriele*, che fa pensare alla trasposizione con uno stilo da un cartone trattato con polvere di carbone,³³ si passa ad un disegno tracciato liberamente a pennello, con notazioni chiaroscurali ben visibili per la stesura molto liquida e trasparente delle campiture di colore. Il tratteggio del chiaroscuro, piuttosto fitto e preciso nell'*Adorazione dei pastori*, si fa più sommario nel *San Gerolamo e la Maddalena* e nei dipinti della cimasa.³⁴

Più difficili da valutare da questo punto di vista i piccoli pannelli della predella: *Le nozze di Cana* e *La Presentazione di Gesù al Tempio* recano, come consueto per le architetture, sottili incisioni da costruzione sia a riga che a compasso; nelle altre tavolette il disegno risulta meno accurato o quasi inapprezzabile.

Le misure di Fluorescenza X, condotte su gran parte dei dipinti perugini e su quello del Louvre, hanno messo in evidenza una caratteristica cronologicamente discriminante, rappresentata dall'uso di una terra ricca in zinco.³⁵ Analisi effettuate su altre opere del Perugino consentono di affermare che il pigmento è apparso sulla sua tavolozza intorno al 1510-1515.³⁶

La terra ricca in zinco è stata individuata sui dipinti del fronte verso l'abside (*Adorazione dei pastori*, *San Gerolamo e la Maddalena*, *San Martino di Tours*), su ambedue le cimase, sull' tavolozza con i santi e le storie delle predelle; è invece assente nel *Battesimo*, nell'*Arcangelo Gabriele*, nei due profeti e nelle stesure ocre che accompagnano la doratura delle due cornici ad ovuli degli stessi. Questa discriminante porterebbe dunque a spostare le pitture della predella alla seconda fase di esecuzione dei dipinti del polittico, dopo il 1512.

Un altro dato essenziale emerso durante il restauro è la variante subita dal *Battesimo* nella parte alta: il clipeo in cui campeggia lo Spirito Santo ha una superficie abrasa e compromessa, frutto della rimozione delle originarie stesure di colore (fig. 18); il cerchio più interno reca tracce di colore rosso, dell'azzurro di un manto e di una mano che doveva soste-

nere un globo.³⁷ Tali resti testimoniano l'originaria presenza di un *Eterno benedicente*; nella ricostruzione virtuale la composizione è stata riproposta inserendo la figura dipinta dal Perugino nella cimasa del polittico di San Pietro, ora al Museo di Lione (fig. 19). Portata alla scala opportuna, la figura si sovrappone perfettamente ai resti rintracciati sul *Battesimo*, mentre sono chiaramente arbitrari la scelta del colore di fondo, nonché la presenza e le dimensioni dei cherubini all'interno del clipeo.³⁸



Fig. 13 - San Gerolamo e la Maddalena, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria; particolare.



Fig. 14 - Adorazione dei Pastori, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria; particolare.



Fig. 15 - *Eterno benediciente*, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria.

Fig. 16 - *Daniele*, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria; il dipinto con la cornice.

Fig. 17 - *Daniele*, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria; il dipinto senza la cornice.

Fig. 18 - *Battesimo di Cristo*, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria; particolare del clipeo con lo Spirito Santo in cui è stata raschiata la figura dell'Eterno.

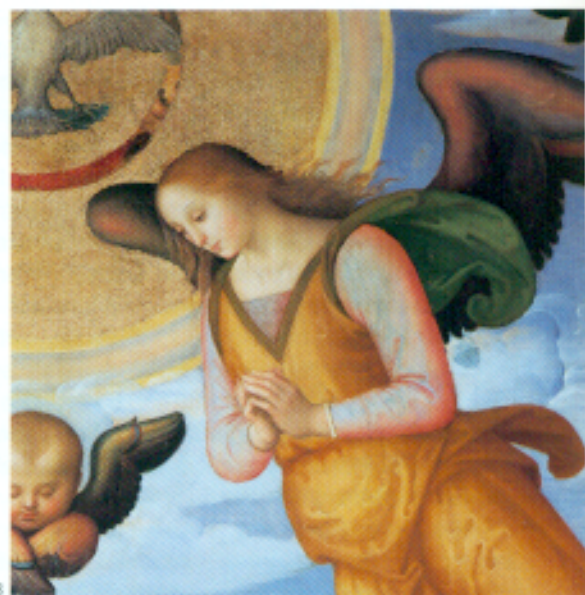
Non riuscendo ad immaginare un primo progetto iconografico in cui la cimasa presentasse, al di sopra di un *Battesimo* completo di Eterno, una diversa figurazione, si deve ipotizzare che la prima versione fosse funzionale alla coerenza iconografica di un polittico senza coronamento. L'ipotesi è dunque che nella prima fase sia stato consegnato e montato sull'altare della chiesa un solo fronte del polittico, quello verso la navata, e solo fino alla trabeazione, con un impianto credibile sia dal punto di vista architettonico che da quello iconografico. Ci si rende conto che questa interpretazione porta ad immaginare un Perugino che con grande lungimiranza, mentre dipingeva il *Battesimo*, sapeva perfettamente che la consegna del coronamento non sarebbe avvenuta presto, tanto da rendere sensato dipingere una parte che poi doveva necessariamente essere rimossa e sostituita. Ma la soluzione iconografica, anche se temporanea, doveva essere concordata con la committenza; è probabile dunque che ad essa corrispondesse un accordo per una consegna in fasi progressive, forse legato anche ai lavori per il coro che rendevano inagibile il presbiterio.³⁹ Il secondo contratto quindi non sarebbe stato dettato tanto dalla volontà di inchiodare il pittore a impegni



36



37



38

cui si stava dimostrando inadempiente, quanto avrebbe sancito la ripresa dei lavori sul fronte posteriore, in vista di una prossima sistemazione degli stalli nel coro.

La contemporaneità del secondo contratto con il Perugino e di quello di allogazione per la "capssa" fa sorgere il sospetto che quest'ultima, al di là della sua struttura (diaframma o elemento scatolare), possa essere stata immaginata come una soluzione temporanea a protezione di quanto già in opera.⁴⁰

La discussione tra gli estensori dell'articolo è ancora aperta per quanto riguarda invece la presenza o meno, in questa fase, dei dipinti della predella, tra chi vorrebbe espungerli, sulla base dei risultati analitici di cui si è detto, e chi invece pensa che sia impossibile immaginare la struttura scatolare della predella montata senza le tavole.⁴¹

La ricostruzione virtuale presenta la prima ipotesi, immaginando la predella con inseriti temporaneamente pannelli monocromi o decorati (fig. 20). Se si ritiene, sulla scorta dello studio di altri polittici e delle osservazioni già esposte sulla preparazione, che struttura scatolare e dipinti sono in realtà tutt'uno, si dovrebbe, per spiegare anche la presenza della terra ricca in zinco, immaginare un primo montaggio con una predella sostitutiva o piuttosto situarlo il più tardi possibile, a ridosso del secondo contratto, con i dipinti della predella eseguiti per ultimi nella prima fase.

Da un punto di vista strutturale il montaggio di un solo fronte, almeno per i registri centrali, è spiegabile soltanto immaginandone il collegamento ad una struttura di sostegno. Una struttura interna, che possiamo ipotizzare formata ad esempio da quattro coppie di travi verticali, inserite nella base in muratura e legate tra loro, deve a nostro avviso esser stata prevista comunque, data la notevole altezza del polittico (17 piedi secondo il contratto),⁴² a meno di non allargarla a dismisura gli spessori.

Che i due fronti fossero in qualche modo strutturalmente autonomi trova una conferma indiretta nella notizia che per qualche decennio (tra il 1654 e il 1683) le due facce separate restarono montate nell'abside, situazione a cui si riferirebbe il disegno del Giappesi.⁴³

Per quanto riguarda il completamento del montaggio, ci sembra probabile che i cinque dipinti verso il coro, con i loro pilastri e la trabeazione, nonché ovviamente le due cimase,



siano stati montati solo dopo la morte del Perugino. Nei pannelli laterali del primo registro le aureole dei Santi, con l'interno lasciato del tono chiaro della prima campitura del cielo, sembrano interpretabili come un vero e proprio "non finito".⁴⁴ Inoltre nel *Battesimo* la sostituzione della figura dell'Eterno benedicente con lo Spirito Santo è eseguita con una tale grossolanità, che è difficile immaginarla presente il maestro.⁴⁵

Fig. 19 - *Battesimo di Cristo*, Perugia; ricostruzione virtuale della composizione, con l'inserimento del clipeo con l'Eterno.

Fig. 20 - Ricostruzione virtuale del fronte verso la navata, con il Battesimo allineato in basso con i pannelli laterali.

Fig. 21 - Ricostruzione virtuale del fronte verso la navata, con l'inserimento del ciborio.

Fig. 22 - Ricostruzione virtuale del fronte verso l'abside (visione frontale).

Fig. 23 - Ricostruzione virtuale del fronte verso l'abside (visione di scorcio).

Daniele e David, un inserimento problematico

Nel disegno del Giappesi (fig. 4) mancano sia i raccordi laterali tra architrave e cimasa che il timpano della cimasa stessa, che tutte le ricostruzioni propongono, in analogia con Santa Maria dei Fossi. Nelle volute sono stati sempre inseriti i due tondi con *Daniele* e *David*, immaginati fino al recente restauro in posizione simmetrica sullo stesso fronte. Essi appartenevano in origine ad un'unica tavola dipinta sui due lati e dunque sono stati situati, nelle ricomposizioni più recenti, uno su ciascun fronte in posizione corrispondente. Il loro inserimento solleva comunque alcune perplessità, legate principalmente agli oggetti dell'architrave. Abbiamo visto che questi hanno inciso in modo evidente sulla composizione dei dipinti del coronamento, ancor più dovevano influire sulla posizione e sulla visibilità delle due figure laterali. Se infatti lo spessore complessivo della doppia cimasa (esclusi gli oggetti delle cornici) può stabilirsi in almeno 20 cm, lo spessore della tavola su cui erano dipinti *David* e *Daniele*, non superava i 4 cm, come tutti i supporti del polittico;⁴⁶ essi erano quindi ulteriormente arretrati, il che impone, per renderli visibili ad un'altezza di almeno sette metri da terra, di sollevarli più in alto rispetto a quanto proposto nei vari disegni ricostruttivi, ottenendo due volute di raccordo molto meno eleganti di quelle dalla pala di Santa Maria dei Fossi.

Verrebbe quindi una gran voglia di espungerli del tutto dal polittico, relegandoli magari in qualche parte della "cassa"; a questo punto si potrebbe eliminare anche il timpano sull'architrave della cimasa, secondo l'elegante disegno di padre Giappesi.

Ci sono tuttavia diversi dati che giocano a favore del loro inserimento nel polittico: il legno del supporto è analogo al legname delle altre tavole e l'orientamento delle fibre, a 45°, fa in effetti pensare ad una forma tendente al triangolo, come normale in un elemento di raccordo tra architrave e coronamento.

Che le due vele non compaiano nel disegno di Giappesi è poi facilmente spiegabile: nel separare i due fronti del polittico, queste erano il primo elemento che andava perduto, essendo l'unico non ottenuto dalla giustapposizione o dall'incastro di due elementi simmetrici. L'assen-

za della terra ricca in zinco tipica delle opere tarde, dimostrata dalle analisi sia per le due figure che per le campiture ocre nelle cornici, testimonierebbe al di là delle valutazioni stilistiche, una loro esecuzione in una fase abbastanza precoce di lavorazione. Questo potrebbe spiegarsi con l'ipotesi già proposta per la loro tecnica esecutiva a tempera, e cioè che siano state eseguite dalla bottega insieme alla doratura e decorazione degli elementi architettonici e delle cornici della grande macchina.⁴⁷ Ora nella norma queste operazioni erano tra le prime ad essere eseguite, ed in genere in un'unica soluzione, anche se nel caso del polittico di Sant'Agostino questo significava un lavoro enorme cui non poteva corrispondere una rapida consegna.⁴⁸

Altri problemi aperti

Nel fronte verso la navata un problema non del tutto risolto è l'esatta posizione del *Battesimo* rispetto ai laterali. Il primo infatti è alto 258,5 cm, mentre la somma dei due pannelli laterali (173 cm per il primo registro, 94 cm per il secondo) raggiunge i 267 cm; a questa misura si deve aggiungere lo spessore della cornice tra i due registri pari a 12 cm.⁴⁹ Si ha quindi un'eccedenza di almeno 20,5 cm nelle parti laterali, non apprezzabile nelle varie riproposizioni, che suggeriscono la struttura senza stringenti considerazioni metriche.

Un allineamento alla base crea un vuoto in alto abbastanza disarmonico, portando inoltre la figura dell'Eterno, e/o dello Spirito Santo, più in basso rispetto alle figure dell'*Annunciazione*. Immaginando invece un allineamento in alto, questo spazio vuoto si collegherebbe a quello esistente al centro della predella; la sua altezza, aggiungendo ai 39 cm delle tavolette almeno 20 cm per la doppia cornice, si può ipotizzare intorno ai 60 cm.⁵⁰ Uno spazio complessivo di almeno 80 cm, forse sufficiente ad ipotizzare la presenza di quel ciborio cui il contratto fa riferimento (fig. 21).

Ancora qualche considerazione sulle dimensioni complessive del polittico

Lo studio condotto da Petrini nel 1996, partendo dalle misure di contratto (17 piedi in



20



21



22



23

altezza e 12 in larghezza, corrispondenti in metri a 6,20 x 4,38) e ragionando sulle misure delle tavole e sull'esempio di Santa Maria dei Fossi, arriva ad un'ipotesi ricostruttiva che incrementa le misure di contratto di un piede e mezzo in larghezza e di tre in altezza per comprendere anche il timpano (in metri 7,30 x 4,93). La riproposizione presentata in mostra, partendo da una messa in scala della pala del Pinturicchio, misura metri 7,20 in altezza e 5,34 in larghezza.

L'unica misura certa del politico di Sant'Agostino, quella della cornice tra i due registri late-

rali, è proporzionalmente più sottile di quella corrispondente nella pala del Pinturicchio.

Il disegno di Giappesi, per quanto vale, mostra un elegante politico con sottili partiture architettoniche.

Ci sembra di poter dire, pur nella scarsità degli elementi a disposizione, che i due politici, al di là del riferimento, sottolineato dalla critica, all'architettura trionfale romana, non dovevano avere grandi punti di contatto, rispondendo a logiche costruttive e a proporzioni interne abbastanza diverse.

OPERA	COLLOCAZIONE			DIM. ATTUALI	PARTE DIPINTA
Eterno benedicente	Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria	N	M	135 x 134,5	135 x 134
Pietà	Perugia, Chiesa di San Pietro	A		138 x 150	
Arcangelo Gabriele	Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria	N	M	diam. 102	
Vergine Annunziata	opera distrutta (Strasburgo, Musée des Beaux-Arts)	N	M		
San Bartolomeo	Birmingham (Alabama), Museum of Art	A	M	89 x 72	
San Martino di Tours (?)	Parigi, Louvre	A	M	diam. 102	
San Matteo (seguace del Perugino)	Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria	C	D	diam. 102	
San Marco (seguace del Perugino)	Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria	C	D	diam. 102	
San Luca (seguace del Perugino)	Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria	C	D	diam. 102	
San Giovanni (seguace del Perugino)	Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria	C	D	diam. 102	
Daniele	Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria	N	D	diam. 61	diam. 48
David	Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria	A	D	diam. 61	diam. 48
Battesimo di Cristo	Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria	N		258,5 x 146	252 x 142
Adorazione dei Pastori	Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria	A		266 x 148	262,5 x 137
San Filippo e Sant'Agostino	Tolosa, Musée des Augustins	N		173 x 91,1	71,5 x 91
Sant'Ercolano e San Giacomo maggiore	Lione, Musée des Beaux-Arts	N		173 x 94	170 x 92
Sant'Irene e San Sebastiano	Grenoble, Musée des Beaux-Arts	A		172 x 94	168 x 90
San Gerolamo e la Maddalena	Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria	A		173 x 95,6	169 x 91,6
Santa Lucia	Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria	N	S	39,7 x 27,5	38,8 x 26,4
Santa Caterina d'Alessandria	Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria	N	S	39,7 x 27,6	39 x 26,6
San Ludovico da Tolosa	Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria	N	S	39,7 x 27,4	38,8 x 26,5
San Lorenzo	Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria	N	S	40 x 27,7	39 x 26,6
Santa Chiara da Montefalco (?)	Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria	A	S	39,6 x 27,5	38,6 x 26,6
San Nicola da Tolentino	Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria	A	S	40,1 x 27,9	39,3 x 26,7
Sant'Alipio (?)	Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria	A	S	39,8 x 27,4	39 x 26,5
San Paolo Eremita (?)	Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria	A	S	39,9 x 27,5	39 x 26,2
Predica del Battista	Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria	N		39,5 x 85,2	38,5 x 83
Nozze di Cana	Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria	N		39,5 x 84,8	38,4 x 82,8
Adorazione dei Magi	Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria	A		39,5 x 85	38,5 x 83,6
Presentazione di Gesù al tempio	Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria	A		39,3 x 85	38,3 x 83,3

Tab. 1

Tab. 1 - Dipinti ricollegati al polittico di Sant'Agostino: C in deposito alla Chiesa di Sant'Agostino; N dipinto appartenente al fronte rivolto verso la navata; A dipinto appartenente al fronte rivolto verso la navata; M dipinto che ha subito variazioni dimensionali o di forma; D proveniente da un pannello originariamente dipinto sul fronte e sul retro; S dipinto che ha subito un assottigliamento del supporto.

La ricostruzione virtuale

Il termine *Virtual Heritage* (<http://www.virtualheritage.org/>) sottintende la possibilità di interagire con l'oggetto e comprenderne il significato o lo scopo reale con strumenti di vario tipo, favorendo così la capacità di percepire e quindi comprendere l'informazione comunicata.

Nata in ambiti di ricerca pura, la realtà virtuale (*Virtual Reality* o VR) può essere considerata come un ambiente di esperienza e comunicazione. Ad essa, infatti, si può ricorrere per addestrare ed istruire, per svolgere attività di ricerca scientifica e per particolari funzioni a distanza. Un modello virtuale tridimensionale è un ambiente grafico digitale che simula uno spazio percorribile su tre dimensioni al cui interno sono inseriti oggetti osservabili da tutti i punti di vista e la cui prospettiva cambia a seconda dei movimenti compiuti all'interno di quello spazio. Questo ambiente simulato propone quindi una dimensione percettiva, esperienziale e cognitiva simile a quella che l'uomo ha nella realtà. Inoltre, al modello virtuale possono essere attribuite una serie di metafore, attribuzioni di significato, modalità di lettura e di percezione, che ne fanno

una realtà addirittura incrementata rispetto alla realtà vera.

La ricostruzione tridimensionale di oggetti trova un'ampia applicazione in molteplici settori quali quello culturale, ambientale e medico. In particolare, per il settore dei beni culturali, disporre di modelli digitali 3D permette di migliorare i processi di catalogazione, di studio, di pianificazione e di simulazione del restauro, di monitoraggio di manufatti delicati, di produzione di repliche, ecc.

L'entrata del virtuale nel mondo dei beni culturali è avvenuta a partire dagli anni novanta. Numerose sono le ricostruzioni virtuali di importanti monumenti e siti archeologici sinora realizzate. Esse consentono di effettuare esperienze visive immersive e risultano di grande utilità nel caso in cui le esigenze di conservazione ne impediscono l'esposizione o la fruizione diretta. A titolo di esempio, si cita la ricostruzione virtuale della tomba di Nefertari in Egitto, luogo del tutto inaccessibile poiché la presenza di un sia pur ristretto numero di visitatori danneggerebbe le pitture murali che la decorano. Un altro esempio è "Museo Virtuale della Certosa di Bologna", progetto di ricostruzione virtuale della Certosa che rappresenta una fra le più recenti

applicazioni di metodi innovativi indirizzati alla produzione digitale culturale. Tecniche di realtà virtuale permettono in questo caso di vedere con particolare immediatezza ed efficacia l'evoluzione del sito da necropoli etrusca a convento, a cimitero, inserito nel suo contesto storico e territoriale; esse consentono inoltre di accedere interattivamente alle informazioni di natura storica e artistica per tre spazi di particolare importanza: l'Ossario dei Partigiani, l'Ossario della Grande Guerra, il Chiostro III o della Cappella.

Il restauro virtuale rappresenta spesso una valida opportunità di verifica progettuale per restauratori e storici dell'arte. Le tecniche di restauro "elettronico" consentono di simulare le diverse operazioni di restauro al fine di fornire strumenti e materiale che aiutino il restauratore nella pianificazione dell'intervento e nella stima del tipo di risultato finale ottenibile. Il ruolo del prodotto realizzato acquista maggiore importanza se la ricostruzione prodotta s'inserisce in un contesto di didattica o di divulgazione dell'opera, diventando una versione verosimile e sostituendosi all'opera reale per tutti quei fruitori dell'arte a distanza che hanno intenzione di "navigarci" dentro.

Nel caso del politico di Sant'Agostino lo sviluppo dell'applicazione ha previsto inizialmente l'uso di tecniche di elaborazione dell'immagine per con-

sentire di effettuare le dovute modifiche ai dipinti che hanno subito delle trasformazioni. Successivamente l'utilizzo del software 3D Studio Max ha permesso di ottenere la ricostruzione 3D, prendendo in considerazione in un primo momento il fronte verso l'abside, per il quale si aveva una testimonianza grafica del Giappesi e le indicazioni sulla quota delle comici marcapiano del livello del registro superiore.

L'applicativo è risultato essere particolarmente significativo per le attività di confronto e verifica; si è dimostrato infatti un utile strumento di guida in *feedback*, in quanto ha consentito di ottenere la corretta percezione di quote, ingombri e oggetti intuibile con difficoltà nelle precedenti ricostruzioni effettuate sulla carta. L'utilizzo di tecniche 3D ha inoltre permesso di osservare l'opera nelle due distinte fasi esecutive (nel 1512 e nel 1523, alla morte del pittore) e secondo differenti angolazioni e quote (figg. 22 e 23), nonché d'inserirla virtualmente nell'ambiente per cui era stato realizzato. Tale ricostruzione ha anche offerto la possibilità di inserire quegli elementi che, seppur non eseguiti dal Perugino, concorrevano a definire la macchina d'altare: il basamento in muratura su cui poggiava la struttura del politico, gli altari, i gradini sottostanti le predelle e il ciborio.

Note

¹ Perugino, *Il divin pittore*, a cura di V. Garibaldi e F. F. Mancini, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, 28 febbraio - 18 luglio 2004 (cat.), Ginevra-Balsano 2004.

² Ci si attiene qui, per questo come per tutti i pannelli via via citati, all'indicazione proposta nella mostra. Il santo del Louvre, già identificato dubitativamente in un San Paolo, era citato prudenzialmente come *Santo giovane con la spada*. Una diversa interpretazione iconografica non interviene in nulla nei ragionamenti che qui si svolgono.

³ Una prima semplificata ricomposizione museografica era già stata proposta in Galleria nel 1996, per presentare le opere del Politico conservate in Umbria, dopo il restauro condotto tra il 1993 e il 1995: "Il Perugino, il Politico di Sant'Agostino. Ricomporre un'opera", Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, dal 4 febbraio 1996. Il restauro delle venti tavole del complesso conservate a Perugia è stato eseguito con fondi del Ministero per i Beni Culturali e del World Monument Fund, diretto da Vittoria Garibaldi e condotto per la C.B.C. Conservazione Beni Culturali da Assja Landau, Veronique Albaret e Doretta Mazzeschi, con la collaborazione di Roberto Saccoman per l'intervento sui supporti (cfr. A. Landau, *I dati emersi nel corso del restauro*, in "Rivista dell'Associazione Comitato Italiano World Monument Fund", 1996).

⁴ La ricostruzione virtuale, ad opera di Luciana Bordoni e Michele Minno, è stata presentata durante la recente mostra.

⁵ W. Bombe, *Geschichte der Peruginer Malerei bis Perugino und Pinturicchio*, Berlino 1912.

⁶ E. Camesasca, *Tutta la pittura del Perugino*, Milano 1959.

⁷ J. Habert, *Perugin, in Quattrocento. Italie 1350-1523, peintures et sculptures du Musée des Beaux-Arts de Lyon*, catalogo della mostra, Lione 1987, pp. 15-58.

⁸ V. Garibaldi, *Il politico di Sant'Agostino. Vicende storiche e critiche*, "Rivista dell'Associazione Comitato Italiano World Monument Fund", 1996; V. Garibaldi, *Il politico della chiesa di Sant'Agostino a Perugia: vicende storiche e critiche. Nuove proposte*, in *Scritti in onore di Alessandro Marabottini*, Roma 1997, pp. 119-128; V. Garibaldi, scheda della Pala di Sant'Agostino, in *Perugino, il divin pittore*, cit. pp. 292-294.

⁹ F. Marcelli, *Pietro Perugino: il politico degli Agostiniani di Perugia. Proposte per la ricomposizione e la lettura iconografica*, "Commentari d'Arte", IV, 9-11 (1998), pp. 111-116.

¹⁰ C. Gardner von Teuffel, *Carpenteria e macchine d'altare. Per la storia della ricostruzione delle pale di San Pietro e di Sant'Agostino*, in *Perugino, il divin pittore*, cit. pp. 141-153; C. Gardner von Teuffel, *La pala d'altare maggiore di Perugino per San Pietro a Perugia: struttura, collocazione e programma*, in *Pietro Vannucci detto il Perugino*, Atti del Convegno, cit. pp. 351-371.

¹¹ Gli studi in merito a tale ricomposizione sono stati esposti in occasione della già citata presentazione del restauro del politico, il 4 febbraio 1996 (P. Nottiani, *Il politico di Sant'Agostino: ipotesi di ricomposizione*; L. Petri, *Il politico di Sant'Agostino, studio della sua architettura*, poi pubblicato in "Rivista dell'Associazione Comitato Italiano World Monument Fund", 1996).

¹² Cfr. nota 8.

¹³ Nello stesso 1495 è infatti consegnata la carpenteria della pala di Santa Maria dei Fossi e si affi-

da l'incarico per la macchina a due fronti di Sant'Agostino.

¹⁴ F. Santi, *Tavole della grande pala di S. Agostino di Perugia*, in *Dipinti, sculture e oggetti del secolo XV-XVI*, Roma 1985, pp. 114-119. La scheda contiene utili notizie sulle vicende conservative dei dipinti e considerazioni su misure e ingombri delle opere.

¹⁵ Cfr. nota 10.

¹⁶ Cfr. nota 10.

¹⁷ Cfr. nota 8.

¹⁸ La recente ricostruzione, operata in base alle proporzioni del politico del Pinturicchio, ancorché modificata per necessità espositive, risulta in effetti un po' smisurata; i dipinti della predella appaiono persi in una struttura troppo ampia e le proporzioni complessive contrastano fortemente con quelle dello schizzo del Giappesi, le cui incorniciature architettoniche sono molto più snelle.

¹⁹ Nel corso del restauro, l'analisi xilologica condotta dal professor Elio Corona dell'Università della Tuscia ha dimostrato una sostanziale omogeneità del legname utilizzato per il politico (pioppi coevi dell'Italia centrale), avvalorando l'ipotesi di una sua esecuzione unitaria.

²⁰ L'uso di cantoni ribaltati è frequente anche nella bottega del Perugino; la fattura molto modesta delle quattro figure ha portato la critica ad attribuirle non ad Eusebio da San Giorgio, citato nei documenti per la decorazione della cassa, ma ad un seguace.

²¹ Tutte le tavole hanno uno spessore omogeneo di 4 cm, tranne le Storie della predella, spesse 3,5 cm. Le traverse originali, anch'esse in pioppo (scelta abbastanza singolare), sono inserite entro sedi rastremate a contrasto e raggiungono un'ampiezza notevole (fino a 17 cm) probabilmente per

non dover eccedere in spessore: l'ingombro massimo delle tavole con le traverse si situa infatti tra 8 e 9 cm. Le teste delle traverse orizzontali sono più o meno evidentemente smussate, il che poteva forse risultare funzionale all'atto del montaggio.

Può essere interessante notare che nel contratto del 1495 si richiede espressamente che i piani che si devono dipingere "le debia incollare et comittere da verso cum code de rondine aci non se abbia aprire": l'indicazione, interpretata dalla Gardner von Teuffel (cit. p. 146) come incastro a rondine tra le assi, da altri con la richiesta di inserire elementi lignei a farfalla, non sembra seguita dal legnaiolo che incolla semplicemente le sue assi senza inserire nessun elemento di blocco. Forse la richiesta può riferirsi semplicemente all'applicazione sul retro delle traverse, la cui sezione trapezoidale si incastra in effetti nella sede scavata nel supporto. Quello che è certo, nella sciolosità delle interpretazioni contrattuali, è che i supporti forniti da Mattia di Tommaso si sono dimostrati straordinariamente resistenti, tanto da giungere fino a noi in ottime condizioni, malgrado tutte le peripezie subite.

²² A questo scopo era anche funzionale l'andamento delle fibre del legno, orizzontale in questi quattro dipinti, il che comportava ovviamente l'applicazione di due traverse verticali che non avrebbero ostacolato l'inserimento dall'alto dei pannelli. Il Santo del Louvre è l'unico che conserva le traverse originali, anche se non complete per il taglio già descritto.

²³ Nella parte alta del supporto si rileva un bordino, leggermente obliquo, lasciato a preparazione, che testimonia il margine originale della pittura; sui bordi destro e inferiore sembra di intravedere un analogo margine, sia pure confuso dalla rovina provocata sul bordo dalla battuta di una cornice rotonda. Foto d'archivio della Soprintendenza mostrano il dipinto in una cornice modanata e dorata, prima del restauro di G. Mancini nel 1956 (Santò). Il settore aggiunto, risparmiato o riapplicato dal Mancini, è stato eliminato nel corso dell'ultimo restauro.

²⁴ Il San Bartolomeo conservato a Birmingham doveva essere stato tagliato in modo analogo al Santo del Louvre, ma è stato ulteriormente manomesso segnando settori di cerchio alti circa 15 cm sui lati verticali; inoltre la curvatura in alto è stata accentuata per rendere più credibile la centina. Nulla si può poi dire della Vergine Annunziata, distrutta in un incendio a Strasburgo nel 1870.

²⁵ In una foto d'archivio della Soprintendenza il dipinto è inserito entro una cornice "rinascimentale" con base, trabeazione, lesene angolari baccellate e capitelli dorati; le resecazioni lungo i margini potrebbero corrispondere all'inserimento in quella cornice.

²⁶ All'atto dell'intervento di restauro le misure del supporto (144 x 152 cm) erano ottenute con due listelli, uno ampio circa 6 cm lungo il margine superiore, l'altro circa 2 cm lungo il bordo verticale destro, sostenuti da chiodi di ferro forgiati a mano, inseriti nello spessore per più di 10 cm. La fascia nera, certamente antica dato che si trova al di sotto di ridipinture precedenti al 1856, più probabilmente settecentesche, è stata conservata, nel dubbio che potesse essere un adattamento avvenuto all'atto del montaggio definitivo nella cornice di cimasa.

²⁷ Cfr. F. Santi, cit.

²⁸ Nel mettere in scala le partiture architettoniche di Santa Maria dei Fossi per la recente riproposizione espositiva, ci si è resi conto che la cornice tra i due registri nella Pala del Pinturicchio, è proporzionalmente più alta di quella di Sant'Agostino.

²⁹ Volendosi arrampicare sugli specchi, si potrebbe pensare che la fascia nera già descritta per la Pietà corrisponda alla decisione di disporre il dipinto più in alto, anche a costo di eliminare una parte di cielo, per non mozzarlo eccessivamente alla base. Si tratterebbe in tal caso di un aggiustamento per così dire "originale".

³⁰ Non è casuale dunque che il malaugurato taglio in tondo del quattro pannelli sia avvenuto in modo simmetricamente opposto sui due fronti: questo portava tra l'altro circa alla stessa altezza la balaustra.

³¹ Cfr. nota 8.

³² Le rifletografie sono state effettuate da D. Bertani, M. Getica e P. Poggi dell'Istituto Nazionale di Ottica di Firenze; le radiografie sono state eseguite da Mario Massimi e Adalberto Melchiorri dell'E-NEA.

³³ Il dato è confermato anche per il dipinto laterale del fronte verso la navata, Sant'Ercolano e San Giacomo, conservato a Lione e restaurato nel 1987 (cfr. J. Habert, cit.).

³⁴ La presenza di un disegno libero a pennello non esclude di per sé l'uso di un metodo di trasposizione da cartone dell'immagine o di parte di essa; la traccia poteva essere ripresa a pennello nei tratti essenziali e completata liberamente con il chiaroscuro.

³⁵ A. Landau, G. Martellotti, P. Moiolli, R. Scaffè, C. Seccaroni, E. Traversa, *Identification of a Rich Zinc Earth in Perugino's Late Paintings*, Convegno ART & Chimie, la couleur, Parigi 16-18 settembre 1998, (Parigi, CNRS, 2000, pp. 188-193); C. Seccaroni, P. Moiolli, I. Borgia, B. G. Brunetti, A. Sgamellotti, *Four Anomalous Pigments in Perugino's Palette: Statistics, Context, Hypotheses*, in *The Painting Technique of Pietro Vannucci, Called il Perugino*, a cura di B. G. Brunetti, C. Seccaroni, A. Sgamellotti, Firenze 2004, pp. 29-41.

³⁶ Per i dipinti su tavola si segnalano il San Giovanni Battista e quattro santi, la Pala di Andreana Signorelli e la Madonna della Cucina, tutte conservate nella Galleria Nazionale dell'Umbria; per gli affreschi l'Adorazione dei pastori (Galleria Nazionale dell'Umbria) e la Madonna delle Grazie (Perugia, monastero di Sant'Agnesa).

³⁷ Una foto Alinari, precedente il restauro del 1956, mostra la ridipintura completa del clipeo centrale, con raggi dorati che si innadano dalla colomba.

³⁸ Per il frequente ricorso a medesimi modelli da parte del Perugino, e in particolare per le derivazioni dalla pala di San Pietro, si confronti il saggio di Rudolf Hiller von Gaertingen (*Perugino, il divin pittore*, cit., pp. 155-165).

³⁹ Cfr. V. Garibaldi, *Atti del Convegno internazionale*, cit., p. 327. Il Battesimo peraltro è in genere indicato come il primo dipinto eseguito per il politico. Dal punto di vista tecnico, l'ipotesi è avvalorata anche dall'uso esclusivo del lapislazzuli per l'azzurro del cielo, mentre in tutti gli altri pannelli si rileva anche la presenza di rame. Un'altra ipotesi affascinante potrebbe essere che il Battesimo, eseguito e

consegnato per primo, abbia avuto addirittura una sua vita come pala a sé stante, mentre il pittore attendeva alla decorazione e alla pittura degli altri elementi del polittico.

⁴⁰ Si ipotizza cioè che la cassa, qualunque forma essa abbia avuto, potesse svolgere anche una funzione statica, di ulteriore ancoraggio o di sostegno nei confronti della struttura del polittico.

⁴¹ Proprio la caratteristica di parte strutturale necessaria al montaggio dell'intero polittico ha spinto la Garibaldi fin dal 1996 ad inserire i dipinti della predella, in genere considerati tardi dalla critica, tra quelli della prima fase, cfr. nota 8.

⁴² Pari a metri 6,20, accogliendo come unità di misura il piede modemo perugino (36,5 cm). Per le misure e il modulo costruttivo del polittico, cfr. Petri, cit.

⁴³ La possibilità di dividere un polittico a due facce, senza che le membrature architettoniche e le strutture di cornice si disintegrino, dovrebbe cioè corrispondere ad una progettazione dello stesso che preveda il montaggio autonomo dei registri principali sui due fronti. Se poi si immagina l'intervento del pittore già nella fase progettuale della struttura, come la critica ritiene concordemente, possiamo ipotizzare che un montaggio di questo tipo fosse funzionale proprio ai tempi dilazionati con cui si dovevano consegnare i dipinti, non solo a causa dei troppi impegni del Perugino.

⁴⁴ Nella Maddalena la sottile linea dorata dell'aureola ha un andamento diverso rispetto alla parte chiara; nel San Gerolamo restano addirittura due piccole zone a preparazione vicino al bordo.

⁴⁵ Un montaggio eseguito con scarsa cura, forse per ottenere il pagamento richiesto dagli eredi ai frati (cfr. nota 8), potrebbe spiegare anche la fascia nera irregolare dipinta ai margini della Pietà, forse per creare uno scuro in sostituzione di una cornice coprifilo andata perduta.

⁴⁶ L'attuale spessore dei due tondi è infatti di 1,8 cm, cui si deve aggiungere la perdita di materiale dovuta al taglio. Anche per queste opere, come per gli Evangelisti, si deve immaginare un primo taglio di sega che segue irregolarmente il margine esterno della cornice ad ovuli (diametro circa 61 cm) per isolarli dal pannello su cui giacevano, e poi la divisione nello spessore. Il diametro della parte dipinta è di soli 48 cm.

⁴⁷ Le cornici dei due tondi, intagliate ad ovuli e frecce e dorate a foglia su bolo rosso, sarebbero quindi gli unici resti di tutto il complesso apparato di cornice del polittico.

⁴⁸ Uno dei motivi tecnici per cui si preferiva affrontare insieme la decorazione delle cornici è l'enorme difficoltà di riottenere a distanza di tempo lo stesso tono e l'identica resa delle dorature, estremamente variabili secondo il colore del bolo, lo spessore della foglia, l'intensità della brunitura.

⁴⁹ In realtà sarebbe più esatto ragionare sulle misure al vivo della pittura, che riducono ulteriormente l'altezza del Battesimo (152 cm), ma le dimensioni al vivo dei laterali, in particolare nel secondo registro, sono troppo aleatorie.

⁵⁰ Nella ricostruzione proposta da Petri (cit.) la predella supera i 75 cm.