

26. Pietro di Cristofano Vannucci, detto il Perugino  
(Città della Pieve, Perugia, 1450 ca - Fontignano, Perugia, 1523)  
*Crocifissione con la Vergine e san Girolamo*  
primi anni del XVI secolo (tra il 1496 e il 1503)

Il grande dipinto centinato del Cenacolo di Fuligno a Firenze, racchiuso in una cornice rettangolare ottocentesca, è ricordato per la prima volta nel 1755 come opera del Perugino nel convento fiorentino di San Girolamo delle Poverine Ingesuate (RICHA 1755, p. 301), menzionato sull'altare maggiore della chiesa con grandi elogi: «All'Altar grande Pietro Perugino da quel gran Maestro, che era, dipinse Gesù Crocifisso con Maria, e San Girolamo in piedi, e sì viva espressione di affetti, e di membra così bene intese, ardisco dire, che non ravviseremo in tante belle opere di quest'artefice, graziosa veduta facendo anche il leo-



Prima del restauro

ne, che accarezza S. Girolamo». La chiesa era stata dedicata al santo nel 1528 (RICHA 1755, p. 301), precedentemente a quella data è stata quindi ipotizzata una diversa collocazione dell'opera all'interno del convento delle suore agostiniane (J. Rogers Mariotti in *Perugino a Firenze* 2005, p. 118), il cui ordine era comunque legato a san Girolamo fin dalla sua istituzione nel secolo XIV: il santo compare infatti a destra del Crocifisso, con la consueta iconografia di eremita nel deserto affiancato da un leone, mentre alla sua sinistra è visibile la Vergine. Fin dagli anni Settanta del Quattrocento Perugino aveva avuto rapporti di committenza con gli Ingesuati, ordine fondato nel 1355 dal senese Giovanni Colombini che a Firenze aveva sede nel convento di San Giusto alle Mura, fuori dalla Porta a Pinti, non più esistente (sua cugina Caterina aveva dato invece avvio alla costruzione del convento femminile): per quel monastero aveva già eseguito affreschi, perduti, e diversi dipinti, ora conservati agli Uffizi (*Crocifissione, Orazione nell'orto, Pietà*) (CECCHI 1984). A seguito della soppressione napoleonica del convento, divenuto poi caserma Cesare de Laugier (situata ora tra il Lungarno della Zecca Vecchia e via Tripoli), il dipinto pervenne nel 1808 alla Galleria dell'Accademia, dove fu corredato dell'attuale cornice

*tecnica/materiali*  
tempera e olio su tavola

*dimensioni*  
282 × 172 cm

*provenienza*  
Firenze, convento di San Girolamo delle Poverine Ingesuate; Galleria dell'Accademia; sala capitolare dell'ex convento di Santa Maria Maddalena de' Pazzi; Palazzo Pitti, depositi; Cenacolo di San Salvi

*collocazione*  
Firenze, Cenacolo di Fuligno  
(inv. 1890 n. 8370)

*scheda*  
Brunella Teodori

*restauro*  
Restauro Dipinti Studio 4 s.r.l.,  
Firenze

con la direzione di Brunella Teodori

*indagini*  
indagini stratigrafiche: Susanna Bracci, Donata Magrini (ICVBC-Istituto per la Conservazione e la Valorizzazione dei Beni Culturali del CNR-Consiglio Nazionale delle Ricerche di Firenze); indagine FORS: Bruno Radicati (CNR di Firenze)

e rimase fino al 1864, per essere poi trasferito nel 1922 nel 'Museo del Perugino' istituito allora nella sala capitolare dell'ex convento di Santa Maria Maddalena de' Pazzi, attuale Liceo Michelangelo (J. Rogers Mariotti in *Perugino a Firenze* 2005, p. 118). La pala era posta quindi accanto allo splendido affresco con la *Crocifissione e santi*, eseguito dallo stesso Perugino nel convento cistercense tra il 1493 e il 1496 per volere di Dionigi e Giovanna Pucci: l'accostamento era quanto mai pertinente vista la contiguità stilistica e cronologica tra le due opere. Dopo un breve trasferimento nei depositi degli Uffizi nel 1944, tornò in quel luogo dove subì i danni dell'alluvione del 1966.

Eseguiti i primi interventi di fermatura del colore e di risanamento del supporto ligneo nei laboratori della Fortezza da Basso, l'opera fu riconsegnata alla Soprintendenza (depositi di Palazzo Pitti) e successivamente oggetto nel 1994 di un restauro consistente in una parziale pulitura della superficie pittorica, a seguito del quale fu esposta in mostra alla Galleria Palatina (M. Seroni in *Capolavori sconosciuti* 1995, pp. 24-25, A. Tartuferi in *Capolavori sconosciuti* 1995, p. 24). Dopo una permanenza nel Museo del Cenacolo di San Salvi, dal 2005 ha avuto una nuova collocazione nel Cenacolo di Fuligno, che conserva l'affresco

con l'*Ultima Cena* eseguito dal Perugino alla fine degli anni Settanta (PADOVANI 2005), allestito da allora come museo del peruginismo a Firenze (CATERINA PROTO PISANI 2009, p.22).

Dopo i danni dell'alluvione e a vent'anni di distanza dall'ultimo intervento, il dipinto si presentava in discrete condizioni conservative ma con una pulitura non approfondita, dal momento che il precedente restauro aveva rimosso la vernice ingiallita presente sulla superficie ma non la sottostante patina grigiastra, dovuta a vecchie vernici e patinature, non originali, sotto le quali erano visibili antiche ridipinture. La presenza di tali materiali eterogenei sulla cromia originale, insieme all'alterazione e all'invecchiamento dell'ultimo restauro pittorico (eseguito su una pulitura di tipo intermedio), offuscava notevolmente la luminosità dei toni cromatici impedendo una corretta lettura dell'immagine. Il restauro proposto era pertanto motivato dalla necessità di completare la pulitura e la revisione estetica del dipinto, e contestualmente effettuare un nuovo controllo conservativo viste le gravi vicende del suo passato; era inoltre necessario intervenire anche sulla cornice ottocentesca, che presentava sollevamenti del colore e mancanze della doratura a foglia, ripassate con porporina.



*Dopo il restauro*



*Durante il restauro, particolare con il Crocifisso, pulitura*

L'attuale intervento di restauro è stato preceduto e supportato da una preliminare campagna di indagini, finalizzate ad approfondire gli aspetti tecnici e conservativi della pala d'altare. Con la fluorescenza UV sono stati rilevati i residui di vernice alterata, fortemente disomogenei, e gli estesi interventi di integrazione pittorica presenti soprattutto nella parte inferiore del dipinto, interessata dall'alluvione. L'infrarosso in bianco e nero (IRBN) ha confermato la presenza in basso di grandi lacune e di una grossa bruciatura di candela, a sinistra del volto di san Girolamo, oltre alla maestria tecnica della esecuzione pittorica, con sicura impostazione del disegno. Con l'infrarosso falso colore (IRFC) e con la spettroscopia di riflettanza con fibre ottiche (FORS), sono stati individuati

la gamma cromatica e i pigmenti utilizzati dal pittore: bianco di piombo, azzurrine, terre di Siena e ombra bruciate, ocre gialla e rossa, giallo di piombo e stagno, cinabro, lacca rossa, terra verde e, forse, malachite e verderame. Al termine delle indagini diagnostiche sono stati realizzati numerosi saggi di pulitura che hanno confermato la presenza di diversi strati non originali, soprastanti antiche ridipinture, rimossi successivamente mediante assottigliamento graduale: la calibrata pulitura così effettuata ha rivelato una pittura limpida e cristallina che le patine alterate avevano notevolmente modificato nella cromia. Successivamente si è proceduto alla revisione di tutte le stuccature effettuate in passato e al necessario nuovo restauro pittorico, a selezione cromatica, delle grandi



*Dopo il restauro, particolare con il Crocifisso*

lacune della parte inferiore del dipinto, facilmente ricostruibili in quanto non riguardanti parti figurative: il nuovo intervento di integrazione pittorica si è reso necessario perché quello eseguito nel 1994 era ormai dissonante con il livello cromatico acquisito dal dipinto dopo la pulitura. Si è anche proceduto al recupero dell'aureola dorata originale della Vergine, di cui erano visibili tracce sottostanti la ridipintura visibile prima del restauro, recuperandone l'inclinazione originaria più in linea con l'impostazione del volto. Anche la cornice lignea ottocentesca è stata oggetto di interventi di pulitura e ridoratura delle mancanze, con oro in foglia della stessa caratura di quella originale. Il restauro così effettuato ha restituito piena leggibilità all'opera fornendo nuovi strumenti critici

allo studio. È emerso infatti indubbiamente il carattere omogeneo e di alta qualità della sua raffinata esecuzione, giocata su preziose trasparenze e disegno impeccabile, nonché l'intenso lirismo proprio del periodo di realizzazione dei capolavori dell'artista umbro, elementi che ci consentono di confermarne la piena autografia. In passato la critica non aveva mai messo in discussione la paternità dell'opera da parte del Perugino, limitandosi in genere a ripetere il luogo comune della sua esecuzione nel periodo di decadenza con ripetizione di modelli già utilizzati (MANCINI 2004, p.131). Di recente però è stata messa in dubbio, ipotizzando una larga partecipazione della bottega e la collaborazione di aiuti, come il pistoiese Gerino Gerini, e la sua tarda esecuzione (J. Rogers Mari-



Dopo il restauro, particolare con la Vergine

otti, in *Perugino a Firenze* 2005, p.118). Fa eccezione in questo contesto quanto affermato da Angelo Tartuferi (in *Capolavori sconosciuti* 1995, p. 24), che ne ha ribadito la qualità e la più precoce realizzazione nel periodo fiorentino di massimo successo, quello appunto di Santa Maria Maddalena de' Pazzi, individuando l'opera come precedente ideale della *Crocifissione* di Raffaello per Città di Castello (1503) più che della *Crocifissione Chigi* per Sant'Agostino a Siena (1503-1505), spesso menzionata a confronto. Concor-

dando con questa analisi, si può confermare quindi una datazione tra il 1496 e il 1503, già in passato indicata dalla critica (tra gli altri, CASTELLANETA, CAMESASCA, 1969, p. 106).

L'opera è infatti testimonianza altissima della più alta ispirazione del Perugino e di quel suo patetismo e purismo «di marca savonaroliana» che emerge dall'intensità commossa e piena di *pathos* dei suoi personaggi, il Cristo esangue e livido, la Vergine dolente dal volto rigato di lacrime, il san Girolamo ispirato



Dopo il restauro, particolare con san Girolamo

e intenso. Essi sono certamente derivati o rielaborati da cartoni e disegni già utilizzati, come era prassi nell'organizzata bottega del pittore che doveva rispondere a tante committenze in contemporanea (GARIBALDI 2004; F. Todini, in *Perugino a Firenze* 2005), in particolare la Vergine, identica a quella di Santa Maria Maddalena de' Pazzi, ma anche il volto di san Girolamo, vicino al quello di san Benedetto, e lo stesso Crocifisso, assimilabile a quel modello, ma rimangono protagonisti assoluti e dolenti del tragico evento raffigu-

rato, non banali repliche. Come nei momenti più alti del Perugino, i personaggi sono inoltre posti in comunione con lo splendido paesaggio atmosferico che fa da cassa di risonanza dei loro sentimenti, ambientazione naturale che qui mostra accentuazioni più drammatiche e aspre rispetto al quieto paesaggio umbro di Santa Maria Maddalena de' Pazzi e architetture decisamente nordiche e inusuali nella sua pittura.

Un linguaggio figurativo 'classico' che ebbe appunto un gran successo nel turbolento mondo



*Prima e dopo il restauro, particolare con il volto della Vergine*



*Durante il restauro, particolare con i piedi della Vergine, stuccatura*



*Dopo il restauro, particolare con il paesaggio*



Prima e dopo il restauro, particolare con il volto di san Girolamo

fiorentino della fine del Quattrocento, rappresentando una netta cesura rispetto alle intellettualistiche tendenze della precedente età laurenziana, tanto che si può affermare che per almeno un trentennio Pietro Perugino fu tra i pittori più importanti di Firenze (C. Acidini, in *Le Pérugin maître de Raphaël* 2014) e che «intorno all'anno 1500 la Koinè pittorica italiana doveva al Perugino più che a qualsiasi altro» (A. Paolucci in *Perugino a Firenze* 2005, pp. 7-8). Grande fu in quegli anni il successo nazionale e internazionale del «divin pittore» e della sua bottega fiorentina in via Sant'Egidio – aperta dal 1586 al 1511 e mantenuta insieme a quella perugina – e il proliferare delle richieste da ogni parte, tanto che lo stesso Vasari, che non lo amava

(A. Paolucci in *Perugino il divin pittore* 2004, pp. 7-8), fu costretto ad ammettere che «de l'opre sue s'empie non solo Fiorenza et Italia, ma la Francia, la Spagna e molti altri paesi dove elle furono mandate [...] venute le cose sue in riputazione e pregio grandissimo [...] guadagnò molte ricchezze, et in Fiorenza murò e comprò case». Anche la *Crocifissione* delle Ingesuate, quindi – opera forse poco valutata dal vero, vista la sua provenienza da un convento di clausura e poi la permanenza in depositi o in luoghi poco visibili – dovette concorrere al consolidamento della fama dell'artista nel periodo delle sue realizzazioni più alte, prima che l'insuccesso fiorentino della grande ancona della Santissima Annunziata (1507), dove è evidente l'ampio utilizzo di

cartoni ripetitivi e di una stanca bottega, lo costringesse al ritorno all'ambiente natio dove la sua fama non si era mai oscurata, in un mutato momento storico quando la sua pittura era ormai stata superata dalle novità michelangellesche.

#### Bibliografia

RICHA 1755, I, parte II, p. 301; CASTELLANETA, CAMESASCA 1969, p. 106; M. Seroni, in *Perugino a Firenze* 2005, p. 24-25; A. Tartuferi, in *Perugino a Firenze* 2005, p. 24; MANCINI 2004, pp. 131, 133; J. Rogers Mariotti, in *Perugino a Firenze* 2005, p. 118-119 (con bibliografia precedente); CATERINA PROTO PISANI 2009, p. 22.

## Bibliografia di riferimento

### 1568 ed. 1878-1885

G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori*, 3 voll., Firenze 1568, ed. a cura di Gaetano Milanesi, 9 voll., Firenze 1878-1885.

### 1755

G. RICHA, *Notizie storiche delle chiese fiorentine divise ne' suoi quartieri*, I, parte II, Firenze 1755.

### 1969

C. CASTELLANETA, E. CAMESASCA, *L'opera completa del Perugino*, Rizzoli, Milano 1969.

### 1984

A. CECCHI, *La Pietà del Perugino per San giusto degli Ingesuati*, in «Gli Uffizi. Studi e Ricerche», I, Firenze 1984, pp. 29-35.

### 1995

*Capolavori sconosciuti a Palazzo Pitti. Restauri di dipinti dal XIV al XVIII secolo*, catalogo della mostra (Firenze, Sala Bianca di palazzo Pitti, 15 dicembre 1995 - 29 febbraio 1996), a cura di M. Chiarini, A. Tartuferi con la collaborazione di F. Moro, Milano 1995.

### 2004

V. GARIBALDI, *Perugino*, Firenze - Milano 2004.

F.F. MANCINI, *Verso il tramonto: formule consumate e pagine di poesia in Perugino il divin pittore*, a cura di V. Garibaldi, F. F. Mancini, Milano 2004, pp. 129-139.

A. PAOLUCCI, *Perugino visto da Giorgio Vasari*, in *Perugino il divin pittore*, a cura di V. Garibaldi, F.F. Mancini, Milano 2004, pp. 25-27.

*Perugino il divin pittore*, a cura di V. Garibaldi, F.F. Mancini, Milano 2004.

### 2005

S. PADOVANI, *Il Cenacolo del Perugino*, in *Perugino a Firenze. Qualità e fortuna di uno stile*, catalogo della mostra (Firenze, 8 ottobre 2005 - 8 gennaio 2006), a cura di R.C. Proto Pisani, Firenze 2005, pp. 29-44.

F. TODINI, *Il Perugino, le sue botteghe e i suoi seguaci. «Volendo fare di sua mano, lui è il meglio maestro d'Italia»*, in *Perugino a Firenze. Qualità e fortuna di uno stile*, catalogo della mostra (Firenze, 8 ottobre 2005 - 8 gennaio 2006), a cura di R. Caterina Proto Pisani, Firenze 2005, pp. 51-68.

*Perugino a Firenze. Qualità e fortuna di uno stile*, catalogo della mostra (Firenze,

8 ottobre 2005 - 8 gennaio 2006), a cura di R. Caterina Proto Pisani, Firenze 2005.

### 2009

R. CATERINA PROTO PISANI, *Il Cenacolo di Fuligno. L'Ultima Cena di Perugino a Firenze*, Livorno 2009.

### 2014

*Le Pérugin maître de Raphaël: ouvrage publié à l'occasion de l'exposition au Musée Jacquemart-André, du 12 septembre 2014 au 19 janvier 2015*, Bruxelles 2014.