



Pietro Vannucci,  
Resurrezione, dalla  
predella della Pala Chigi  
© Metropolitan Museum  
of Art, New York  
CC Saillko, Wikimedia  
Commons

PAOLA PASSALACQUA

### *La raffigurazione del paesaggio nella pittura rinascimentale umbra*

L'introduzione di paesaggi di ampio respiro, aperti all'epifania della natura, nei fondali delle storie dipinte della pittura umbra che si evolve dai primi decenni del Quattrocento fino all'ascesa del Perugino, è un processo lento e differenziato territorialmente, che avviene in concomitanza con quello nel modo di operare della mente umana rispetto al mondo circostante (Fig. 1).

Il paesaggio non costituisce una novità nella rappresentazione figurata del Quattrocento; già nel tardo Trecento alcuni artisti cominciano a lasciare spazio allo sfondo o si soffermano con la massima attenzione su alberi e fiori, sul profilo delle montagne all'orizzonte, sulla resa dell'acqua e del cielo, insomma sui diversi aspetti della natura. In questa prima stagione medievale della pittura gli elementi naturali assumono però un significato simbolico, sono simboli della creazione ed emanazione del divino, la loro bellezza è percepita come adombramento del divino stesso. La capacità della mente medievale di concepire per simboli, ovvero di guardare i particolari della natura, come fiori e alberi, non tanto come oggetti considerati nella loro bellezza intrinseca, simbolo di perfezione in se stessi, ma come segno trascendentale del divino, deriva dalla diffidenza dell'uomo nei confronti della natura, quale retaggio della filosofia cristiana. Come osserva la Frugoni, nel Medioevo era comune usare la parte per citare il tutto, e quindi lo spettatore medievale sapeva che nella rappresentazione artistica le poche querce disseminate sui monti non indicano un paesaggio spoglio, ma una fitta foresta, come era nella realtà (Frugoni 2010, 16).

L'uomo medievale, infatti, avverte la natura, nel suo complesso, come una fonte di turbamento, un'entità smisurata e paurosa, una landa selvaggia; per tale motivo ricorre al giardino, come spazio chiuso, in quanto gli offre protezione dalle montagne e dalle foreste oltre le mura. Nell'arte religiosa, il concetto del paesaggio tardo medievale è simboleggiato dall'*hortus conclusus*, che accoglie e protegge la Madonna col Bambino tra fiori, frutti, acque, uccellini e strumenti musicali, creando un'atmosfera immateriale. La ricerca di una restituzione in termini pittorici dell'immagine della realtà ha avuto inizio con Giotto che utilizza modi

convenzionali della pittura medievale nel rappresentare rocce, fratture e scheggioni, dove campeggiano le figure, ma quei modi di dipingere paesaggi asciutti, essenziali, solidi, vengono “temprati nuovamente da lui, quei modi acquistano nuovo valore” (Toesca 1971, 461): la sua severità di composizione mira a rendere più forte e raccolta l'emozione, più lirica la raffigurazione. Con Giotto l'espressione figurativa viene introdotta nell'Umanesimo e nel Rinascimento.

Dopo di lui, si possono trovare alcuni esempi anticipatori di vedute di luoghi reali, che “sollevano l'antico sipario del fondo oro” (Galli 2010), ma solo per ragioni iconografiche funzionali alla propaganda del potere civico. Un primo esempio è dato dal grande affresco raffigurante gli effetti del *Buon Governo* nel Palazzo Pubblico di Siena. Qui Ambrogio Lorenzetti, tra il 1337 e il 1339, dipinge su di un'intera parete la ben nota veduta a volo d'uccello della operosa campagna senese, come specchio di una situazione topografica reale, fatta di colline ondulate, terreni modellati dal lavoro dei contadini, case e torri della città che sorge da un lato, per dimostrare gli effetti del saper bene governare la città da parte del maggiore magistrato del Comune<sup>1</sup>.

Un secondo esempio è dato da due piccole tavole che ritraggono un *Castello in riva a un lago* e una *Città sul mare* (Figg. 2-3) dipinte dallo stesso Lorenzetti prima del 1360, probabilmente sempre per una commissione civica<sup>2</sup>, ritenute dagli studiosi come le prime vere e proprie vedute di paesaggio, pur conservando le evidenti disparità dimensionali tra piano e sfondo<sup>3</sup>; nella prima

1. Romano, G., 1978, *Studi sul paesaggio. Storia e immagini*, Torino, p. 30; l'autore riferisce che nella scena che mostra gli *Effetti del Buon Governo* nella campagna senese, panoramica nell'impressione totale e analitica nei richiami dei particolari, Ambrogio compila un documento figurativo basandosi su dati storicamente verificabili attraverso la trattatistica agricola, i contratti di mezzadria, le portate catastali, oltre alle annotazioni dal vero riportate dall'artista. L'autore fa riferimento alla *Tavola delle possessioni* senese, di poco antecedente la data di esecuzione del ciclo pittorico.

2. Brandi, C., *Disegno della pittura italiana*, Torino, 1980, p. 100; l'autore, sulla base di osservazioni tecniche e stilistiche, considera le due tavolette non frammenti di una più vasta composizione figurativa, come ritenuto dalla critica, ma esempi autonomi di pittura di paesaggio a sé e le restituisce al catalogo di Ambrogio Lorenzetti. Inoltre le data anteriore al 1360, anno in cui viene messo in opera l'orologio che batte le ore sul campanone nella torre del Mangia in Siena, in quanto nel paesaggio con la città sul mare, riconoscendo nel coronamento della torre quello inconfondibile della suddetta torre, riscontra che è ancora mancante della campana.

3. In passato questi due paesaggi hanno avuto diverse attribuzioni: oltre al Lorenzetti (Brandi) anche al Maestro dell'Osservanza, e sono stati considerati di volta in volta dipinti autonomi, sportelli d'armadio o ancone; studi recenti di Machtelt Israels sul Rinascimento a Siena restituiscono questi due paesaggi al catalogo di Stefano di Giovanni detto il Sassetta quali frammenti superstiti dello scomparto centrale con il “Trionfo dell'Eucarestia” della pala dipinta nel 1423-1424 per l'Arte della Lana di Siena, che attesta il profondo rinnovamento della pittura senese nel corso degli anni Venti del Quattrocento.

1. Ambrogio Lorenzetti  
(Sassetta?), *Castello in riva a un lago*.  
© Polo Museale della Toscana

2. Ambrogio Lorenzetti  
(Sassetta?), *Città sul mare*.  
© Polo Museale della Toscana

scena, infatti, il Salmi vi ha identificato il lago Trasimeno, nelle cui acque si protende la penisola di Castiglione del Lago (Salmi 2004, 117; Blasio 2004).

Concorre al processo di evoluzione della rappresentazione della realtà naturale in pittura anche la diffusione di codici miniati di erbari figurati, di taccuini con appunti dal mondo vegetale, di manuali di scienza medica che dalle corti di Francia e di Borgogna si propagano verso l'Italia. Descrivono, sotto forma di brevi precetti, le proprietà mediche di ortaggi, alberi da frutta, ma anche stagioni, eventi naturali, moti dell'animo<sup>4</sup>. Il calendario delle *Très riches heures* dei fratelli Limbourg, elaborato tra il 1410 e il 1416, che con le occupazioni dei mesi illustra la vita di ogni giorno nel Medioevo, dalle scene di caccia aristocratiche ai lavori agricoli dei contadini, costituisce un primo esempio del nuovo modo di relazionarsi all'ambiente naturale al punto che l'eredità simbolica del Medioevo pare quasi dimenticata (Fig. 4).

L'impulso decisivo nel processo di raffigurazione della realtà visibile viene dato da alcuni artisti del tardo gotico e della prima metà del Quattrocento che orientano la propria ricerca verso il paesaggio reale sulla spinta degli scritti umanistici sulla pittura elaborati su fonti classiche, tra i quali è stato decisivo l'apporto del *De pictura* di Alberti, un trattato del 1435 finalizzato all'educazione delle arti liberali, inclusa la pittura. La grande novità del testo dell'Alberti, indirizzato a un lettore in grado di dipingere e disegnare, nonché colto per le implicazioni euclidee richieste per la comprensione della costruzione prospettica, sta nell'aver sistematizzato la composizione pittorica, il modo cioè in cui il dipinto può essere organizzato così che ogni superficie piana e ogni soggetto mostrato abbiano un loro ruolo nell'effetto complessivo della *historia* raffigurata.

L'invenzione del nuovo linguaggio della prospettiva che inquadra le figure nel mondo terreno e chiude le scene entro la griglia ortogonale di un contesto architettonico dalle linee regolari predisposto a ricevere la luce, riscatta la pittura dai modi stanchi e disseccati del Trecento e da quelli apparentemente nuovi, ma solo rivitalizzati della nuova ondata gotica, indirizzandola verso una nuova stagione fondata sull'umanità dei sentimenti, sulla raffigurazione dell'uomo come individuo reale, costruito sul

3. Fratelli Limbourg, *Très riches heures du Duc de Berry*  
© Cliché CNRS-IRHT,  
Bibliothèque du musée  
Condé, ms 65

4. Di rilevante importanza per lo sviluppo del paesaggio nelle raffigurazioni artistiche sono le opere didattiche miniate come i *Tacuina sanitatis*, prodotte dalla collaborazione di più artisti. Grazie alle minuziose e vivide raffigurazioni che vennero col tempo elaborate in essi, i *Tacuina* costituiscono tuttora una fonte iconografica di eccezionale ricchezza e importanza per lo studio di aspetti molto diversi e vari della vita umana dell'epoca medievale.

modello dei prototipi antichi e dello studio dal vivo, messo in risalto dall'incidenza delle luci e delle ombre. Ne è un primo esempio la piccola tavola di predella appartenente al polittico di Pisa dipinta da Masaccio nel 1426, nella quale lo sfondo paesistico nell'*Adorazione dei Magi*<sup>5</sup>, rappresenta un'assoluta novità in quanto la storia sacra è calata in una visione integralmente umana in relazione alle modalità della nuova visione ottica: le figure umane sono tangibili, solide e volumetriche, proiettano ombre sul terreno, scientificamente scalate nello spazio e poste in evidenza dal fondale roccioso oltre il quale sfumano lontane le montagne. Masaccio, riprendendo le mosse da Giotto, costruisce una nuova spazialità terrena per rappresentare non un dogma, ma un fatto realmente accaduto, apre la strada alla nuova primavera umanistica. Così dice Brandi, alludendo all'ondata rinascimentale che apre il Quattrocento con il concorso delle porte del Battistero fiorentino del 1401-1402 e con lo straordinario concerto fra Ghiberti, Jacopo della Quercia, Brunelleschi: "l'inverno era finito, e le antiche sementi riscoppiarono a primavera: proprio come una primavera si presenta il nuovo secolo" (Brandi 1980, 342).

Anche i mezzi della formulazione dell'immagine subiscono i nuovi procedimenti conoscitivi apportati dalla cultura fiamminga nella Firenze dei primi decenni del Quattrocento; la città diventa il punto di raccolta e di diffusione delle nuove idee dei fiamminghi sulla percezione della realtà e della restituzione estetica dell'immagine. I modelli pittorici giunti dai Paesi Bassi attestano il perfezionamento tecnico della pittura poiché eseguita con colori amalgamati ad oli essenziali che, asciugando lentamente potevano essere usati con velature successive e sovrapposte; in questo modo si poteva arrivare a rappresentare in maniera esatta il reale aspetto delle cose, raggiungere la completa integrazione tra figure e paesaggio, inondare la scena con la luce, elemento che unifica e delinea con incisività scrupolosa tanto le figure principali quanto i singoli oggetti di corredo, anche quelli infinitamente piccoli. Al rigore compositivo dello spazio codificato da Alberti e incentrato su di un unico punto di fuga al centro dell'orizzonte, i pittori fiamminghi, come van Eyck, usano più punti di fuga che fanno sembrare lo spazio tutt'altro che chiuso e finito e spesso adottano accorgimenti illusionistici aprendo finestre che fanno intravedere paesaggi lontani colti nei diversi fenomeni atmosferici.

L'apporto del naturalismo fiammingo nello scenario artistico fiorentino alle porte della prima metà del Quattrocento costituisce

5. La piccola tavola di predella, conservata negli Staatliche Museen in Berlino, è una delle parti disseminate tra più musei del polittico di Pisa.

un fattore nuovo che viene acquisito in modo differenziato dalle figure artistiche che vi operano e fa assumere loro un significato di codice interpretativo della propria cultura.

È vibrante di poesia, per l'intima visione del mondo, nel linguaggio artistico dell'Angelico che, schivo dal raffigurare paesaggi se non quelli spogli e semplificati, si lascia travolgere dalla bellezza ridente della natura nelle rappresentazioni di lontananze come nella celebre veduta di Castiglione del Lago nella tavoletta di predella della pala di Cortona, dipinta verso il 1430, nella quale l'incontro di Maria con la cugina Elisabetta si svolge in un'ariosa spazialità panoramica, riconoscibile nella veduta di Cortona vista dall'altura di Chiusi o di Montepulciano con la veduta di Castiglione del Lago a metà percorso<sup>6</sup>.

Assume un valore narrativo negli sfondi del Veneziano, come si vede nella *Adorazione dei Magi* che dipinge tra il 1439-1441, dove l'ampia veduta paesistica sullo sfondo, spazio della rappresentazione, si apre con la vista di una vallata affiancata da montagne e colline che accoglie campi coltivati, laghetti e strade. Il tono fiabesco della rappresentazione si innesta con i nuovi elementi del Rinascimento come la padronanza dello spazio e dei volumi, la fisicità reale dei personaggi, l'uso unificato della luce che coinvolge nella medesima visione sia i dettagli più minuti in primo piano che il paesaggio più lontano avvolto nella foschia. Con questo dipinto Veneziano fonde in un insieme coerente varie componenti culturali, reinterpreta il gotico in senso moderno, rinsalda il reale con l'artificiale.

Diventa spazio dilatato nelle vedute di paese che Piero della Francesca dipinge tra il 1465-1466, per fare un altro esempio, nel fondo dei ritratti di *Federico da Montefeltro* e *Battista Sforza*; qui la veduta a volo d'uccello abbraccia ogni aspetto geomorfologico del territorio, ogni castello, pieve o monastero (Fig. 5). I due fondali, assemblandosi, offrono la veduta panoramica reale dell'intera Valmarecchia al confine tra le province di Pesaro e Rimini ma il paesaggio realistico di Piero, pur dimostrando l'assimilazione dell'esperienza fiamminga nelle lontananze azzurrine impregnate di luce cristallina, si basa sulle certezze delle forme geometriche pure che sono fissate solo dalla matematica, che sta all'origine della bellezza.

Acquisisce un carattere documentario in una scena del ciclo

6. Lunghi, E., 2014, *Paesaggi d'arte e vedute nella pittura rinascimentale: il lago Trasimeno come soggetto*, «Gentes», a. I, n. 1, dicembre, p. 62; secondo l'autore si tratta della prima rappresentazione che ci è nota del lago Trasimeno. La piccola tavola raffigurante la "Visitazione" è conservata nel Museo Diocesano di Cortona.



4. Piero della Francesca, Federico da Montefeltro e Battista Sforza, Firenze, Galleria degli Uffizi, © Public domain, Wikimedia Commons

5. Benozzo Gozzoli, Predica agli uccelli e Benedizione del Santo alla città di Montefalco, Montefalco © Associazione I luoghi del Silenzio, Chiesa Museo di San Francesco

pittorico narrativo della vita di San Francesco di Assisi dipinta dal Gozzoli nel 1450 sulle pareti dell'abside della chiesa francescana in Montefalco, su commissione dei Minori Conventuali, considerato un esempio semplificato del "Rinascimento cristiano inventato dall'Angelico nella Roma di Eugenio IV e Niccolò V" (Lunghi 2014, 62). Nel riquadro del secondo registro, posto a destra della bifora che illumina l'abside, che accoglie i due episodi, *Predica agli uccelli* e *Benedizione del Santo alla città di Montefalco*, l'artista realizza una insolita e straordinaria veduta realistica della Valle Umbra vista dalla città di Montefalco, con intento istruttivo degli avvenimenti e dei luoghi raffigurati, senza aggiunta di elementi inventivi o fantastici, incentrata sulla "vita colta sul fatto" (Fig. 6). Una piccola vallata di campi distesi delimitata dal monte Subasio, le piccole città adagate sui pendii delle colline, la città di Montefalco cinta dalle mura, definiscono un territorio reale vicino ad Assisi, ancora pervaso da quel flusso di sentimenti e di spiritualità generati dalla proposta di vita cristiana di San Francesco. Quei luoghi dove il Santo e i suoi discepoli avevano predicato la lode d'amore per tutte le cose create influivano fortemente sul sentimento della natura degli ascoltatori che, improvvisamente, si sentivano spinti a raccogliersi e a percepire con gli occhi di quel predicatore così pieno d'amore, la pace e la bellezza di un universo fino ad allora considerato solo come un nemico. Le immagini dipinte da Gozzoli, necessarie al popolo incolto, si imprimevano profondamente nella sua memoria come le parole dei predicatori francescani. Così Gesù diventava realmente il fratello carnale, l'amico e il confidente di ognuno. Anche l'artista era spinto a rappresentarlo nella sublime semplicità della sua natura umana. Sta proprio in questa interpretazione del rapporto uomo-natura la novità in senso umanistico e rinascimentale dell'artista fiorentino che coerentemente alle fonti scritte e ai dettami del suggeritore iconografico, il dotto frate Iacopo di Mattiolo da Montefalco, assolve al tentativo di rinnovamento dell'Ordine Franciscano da lui intrapreso. La singolarità della raffigurazione dipinta da Gozzoli pare confermare l'ipotesi di connessione tra sentimento cristiano della natura e creazione artistica sostenuta dal Tohde sul finire dell'Ottocento, che mette in relazione la figura di Francesco di Assisi e il suo influsso nell'arte italiana del Rinascimento (Tohde 1993).

In terra umbra, grazie agli esempi artistici lasciati nella regione dai pittori fiorentini Lippi, Veneziano e Angelico, intorno alla prima metà del Quattrocento la rappresentazione del paesaggio negli sfondi pittorici attraversa una profonda trasformazione anche se

l'opzione rinascimentale non è affatto scontata per il persistere di maniere tardogotiche nella cultura artistica delle botteghe.

Per fare un esempio, il Bonfigli, alla data del 1450, dipinge su di una tavola una *Madonna con bambino e quattro angeli musicanti* nella quale le arcaiche montagne del fondo ricordano le prescrizioni che Cennino Cennini aveva dato con il suo trattato sulla pittura in merito alla maniera di costruire i monti per farli apparire più simili al vero, ovvero raffigurandoli scheggiosi come certe pietre che si trovano in natura<sup>7</sup>. Invece, il suo lessico figurativo acquisisce una maniera “moderna”, nel senso che mostra la capacità di rendere quanto più verosimili alla realtà vedute urbane e figure, quando riceve una commissione civica, come quella per abbellire la cappella nel palazzo comunale destinata ai Priori di Perugia, con vedute realistiche della città, o per dipingere gonfaloni processionali per le confraternite locali minacciate o colpite dalle calamità, come quello della *Madonna della Misericordia* di Corciano, del 1472 (Fig. 7). Le vedute di città e territori volutamente riconoscibili, quasi topograficamente veritiere, sono quindi motivate solo dalla destinazione civica dell'opera d'arte, anche quella di carattere religioso, come chiarisce Lunghi nel suo saggio (Lunghi 2014) e come abbiamo già considerato nei cataloghi di Ambrogio Lorenzetti e di Benozzo Gozzoli.

Altre figure di artisti, negli anni a seguire, sollecitati dallo studio del naturale attraverso il disegno e dagli esempi dei precedenti fiorentini, dimostrano una più attenta osservazione della realtà nella costruzione delle ambientazioni dietro le figure. A Perugia, Fiorenzo di Lorenzo, lascia testimonianza nella chiesa perugina di San Giorgio ai Tessitori di una veduta paesaggistica nello sfondo del *Presepe*, del 1488<sup>8</sup>, che per lo specifico ambientale e climatico si identifica nel Lago Trasimeno (Fig. 8); questa veduta di acque e di terre ricorre nella produzione artistica del pittore, preannunciando l'arrivo delle novità figurative peruginesche.

Le aperture di paesaggio del folignate Nicolò Alunno, inizialmente riservate alle piccole scene della predella del trittico di San Rufino, datato 1460-1462, poi estese all'intero fondale del polittico di San Niccolò<sup>9</sup>, del 1492, appaiono corrispondere al reale paesaggio del territorio familiare al pittore, quello della vasta

6. Benedetto Bonfigli, *Gonfalone della Madonna della Misericordia*, Corciano, Chiesa di S. Maria Assunta, © H24, Arcidiocesi di Perugia-Città della Pieve

7. Per approfondimenti: S. Blasio, *op. cit.*, pp. 15-42. Il dipinto di Benedetto Bonfigli si trova nella Galleria Nazionale dell'Umbria in Perugia.

8. *Ibidem*, pp.62-63.; l'affresco è stato staccato ed è conservato nella Galleria Nazionale dell'Umbria.

9. Il trittico di San Rufino si trova in Assisi nel Museo Diocesano; il Polittico di San Niccolò si trova nella chiesa di San Niccolò in Foligno.



7. Fiorenzo di Lorenzo,  
Presepe  
© Galleria Nazionale  
dell'Umbria, Perugia

Nicolò di Liberatore  
detto l'Alunno, Politico di  
San Niccolò  
© Associazione I luoghi del  
Silenzio. Foligno, Chiesa di  
San Niccolò

pianura coronata dai monti della valle Umbra che riecheggia la riproduzione artistica fatta dello stesso luogo dal Gozzoli nella vicina Montefalco (Fig. 9).

Questi primi esperimenti umbri sul paesaggio anteriori alla svolta peruginesca hanno stimolato riflessioni sull'intenzionalità o meno degli artisti a voler interpretare il paesaggio di sfondo come specchio di una situazione topografica e orografica reale oppure restituire di un luogo conosciuto una rappresentazione ideale, funzionale alle esigenze della storia raffigurata e rasserenante l'animo umano; ovvero se possono essere considerati paesaggi reali o invece d'invenzione. L'argomento affrontato dalla Blasio, attraverso l'esame delle fonti letterarie, mette in evidenza che il carattere realistico del paesaggio dipinto non è mai richiesto ai pittori negli accordi contrattuali, contrariamente alle figure cui è demandata la narrazione dell'*historia*. Agli artisti veniva lasciata la massima libertà nella scelta degli elementi naturali con cui comporre i propri paesaggi, senza mai prescrizioni di carattere topografico (Blasio 2004); ad unica eccezione per le opere finalizzate alla propaganda del potere, in particolare quelle con le vedute urbane, programmate iconograficamente dai committenti come già considerato.

Il nuovo modo di guardare e di dipingere la natura più o meno aderente al dato reale è motivato dalla specifica formazione culturale dell'artista, ovvero dallo studio del reale attraverso il disegno, dalla sua disponibilità a percepire le fonti visive di ispirazione e a recepire le novità tecniche fiamminghe più favorevoli alla resa realistica dell'immagine.

Entro questi termini si può interpretare il radicale cambiamento visibile nei fondali paesistici del Perugino alle soglie degli anni ottanta del Quattrocento.

La cifra stilistica elaborata dall'artista nel creare paesaggi fondati sulla sensazione di ariosità e di luminosità, che nell'immaginario comune richiamano lo scenario del suo luogo di origine, il lago Trasimeno, trae origine dalla sua esperienza formativa fiorentina, per la frequentazione della vivace bottega del maestro Verrocchio, crogiuolo in cui vengono a contatto molteplici talenti, e per l'opportunità di conoscere esempi di pittura fiamminga nell'ambito delle collezioni medicee; nondimeno hanno influito la sua disposizione all'osservazione della natura, instillata dalla bellezza del luogo natale, e la sua straordinaria attitudine a disegnarla dal vero.

Già le prime sperimentazioni paesaggistiche del Perugino risultano connotate da un carattere fortemente individuale per la

semplicità delle soluzioni e per gli effetti atmosferici creati nelle distese vallate sconfinanti nei cieli cristallini, bene esemplificate nella piccola tavola raffigurante il *Miracolo della fanciulla di Rieti* del 1473 (Fig. 10)<sup>10</sup>. Nelle opere più mature dell'artista il paesaggio assume un ruolo ancora più dominante, sia in estensione superficiale che in significato, fino a sublimarsi, anche dal punto di vista materico, in effetti di puro fenomeno atmosferico generato dalla combinazione di aria, acqua e luce (Figg. 11, 12).

Processo, questo, che si coglie ancor più nelle ultime rappresentazioni di scene sacre, dipinte molteplici volte sulle grandi tavole e sulle pareti di chiese e oratori umbri, dove monti, colline, acqua e aria sono disposti entro uno spazio scenico naturale sempre più ampio, che accoglie in basso il gruppo degli attori dello spettacolo bloccati nella dolcezza della grazia spirituale che li pervade, portati vicino all'occhio del riguardante<sup>11</sup>; solo le cornici che inquadrano la scena riescono a comprimere l'aria atomizzata che invade la sacra rappresentazione, altrimenti incontenibile (Fig. 13).

Le ultime opere che Perugino dipinge a fresco, nel 1522 sulle pareti della Collegiata di Santa Maria Maggiore di Spello e nel 1523, anno della morte, nella piccola chiesa dell'Annunziata di Fontignano<sup>12</sup>, confermano la straordinaria trasformazione avvenuta nel linguaggio artistico del vecchio maestro, palesata nei modi di adoperare i mezzi tecnici della pittura, sia nella scelta dei colori, tra i quali diventa predominante il bianco di calce nelle stesure del cielo, sia nella loro applicazione, rapida, essenziale, quasi la quintessenza di questa tecnica pittorica; la semplificazione materiale e concettuale della sua pittura sembra anticipare i modi di dipingere *en plein air* entrati in uso all'inizio del XIX secolo.

Il nuovo modo di Perugino di guardare e di dipingere la natura ha suscitato nel tempo riflessioni circa l'ispirazione dell'artista ovvero, se i suoi paesaggi intendono ritrarre la sua terra di origine, similmente caratterizzata da terra e acqua, o sono il risultato di una propria visione concettuale e astratta dell'universo.

8. Pietro Vannucci, *Miracolo della fanciulla di Rieti, dalle Storie di San Bernardino*  
© Galleria Nazionale dell'Umbria, Perugia

9. Pietro Vannucci, *San Girolamo penitente*  
© Fondazione Cassa di Risparmio di Perugia

10. Pietro Vannucci, *San Girolamo penitente. Dettaglio*  
© Fondazione Cassa di Risparmio di Perugia

10. L'opera fa parte della serie delle *Storie di San Bernardino* conservate nella Galleria Nazionale dell'Umbria in Perugia.

11. E. Lunghi, *op. cit.*, p. 62; l'autore fa riferimento a quella "maniera dolce" ideata da Perugino per soddisfare committenze religiose o private per le quali le vedute di terre e di acque accoglienti le figure, dovevano infondere devozione e spiritualità.

12. Le opere citate sono state oggetto di studio e di intervento di restauro da parte della scrivente, restauratrice della ex Soprintendenza per i Beni Ambientali, Architettonici, Artistici e Storici dell'Umbria, negli anni 1983-1984 (Fontignano) e 1994-1995 (Spello). Per gli affreschi di Spello, vedi: Passalacqua, P., 1997, *Due opere tarde del Perugino alla luce del restauro*, in «KERMES», a. X, n. 29, pp. 1-10.



11. Pietro Vannucci,  
Martirio di San  
Sebastiano  
© Associazione I luoghi  
del Silenzio. Chiesa  
di San Sebastiano,  
Panicale

È condiviso dagli studiosi che il paesaggio umbro, quello della verdeggiante campagna che circonda il lago Trasimeno, variabile nei toni cromatici per le condizioni atmosferiche lacustri, venga rievocato dall'artista, in numerose varianti, non come specchio di una situazione reale, ma in una nuova visione ideale umanistica, ispirata dalla poesia classica, in cui la solenne semplicità delle composizioni e dei fondali collinosi, si accorda alla grazia delle figure; come la musica e la poesia, anche la pittura vuole essere un invito per l'osservatore alla contemplazione serena dell'evento sacro quale tramite per entrare a far parte di un mondo quieto in cui l'animo umano può trovare riparo dalle inquietudini.

Si può quindi affermare che le vedute paesistiche dipinte dal Perugino siano il risultato dell'interazione tra paesaggio reale e paesaggio inventato, contrariamente alle vedute paesistiche dipinte da Gozzoli a Montefalco e da Bonfigli a Perugia, che riproducono esattamente i luoghi ai fini della propaganda del potere, sia esso religioso che civico.

Il modello di paesaggio peruginesco, così ampio e naturale tanto da stimolare in chi lo osserva la voglia di farne parte, verrà prontamente recepito in terra umbra da schiere di giovani allievi e segnerà profondamente il linguaggio artistico di generazioni di pittori a venire.

#### Bibliografia

- Blasio, S., 2004, *Il paesaggio nella pittura di Pietro Perugino*, in A.A.V.V., *Perugino e il paesaggio*, Silvana Editoriale, Milano.
- Brandi, C., 1980, *Disegno della pittura italiana*, Giulio Einaudi, Torino.
- Frugoni, C., 2010, *Le storie di San Francesco*, Giulio Einaudi, Torino, 2010
- Galli, A., 2010, *1425-1450. Indizi di Rinascimento a Siena*, in Sassetta e il rinnovamento della pittura senese, in Max Siedel (a cura di), *Da Jacopo della Quercia a Donatello. Le arti a Siena nel primo Rinascimento* Catalogo della Mostra, Federico Motta, Milano.
- Lunghi, E., 2014 *Paesaggi d'arte e vedute nella pittura rinascimentale: il lago Trasimeno come soggetto*, in «GENTES», a. I, n. 1.
- Passalacqua, P., 1997, *Due opere tarde del Perugino alla luce del restauro*, in «KERMES», a. X, n. 29.
- Romano, G., 1978, *Studi sul paesaggio. Storia e immagini*, Giulio Einaudi, Torino.
- Salmi, M., 1971, *Civiltà artistica della terra aretina*, Istituto geografico De Agostini, Novara.
- Toesca, P., 1971, *Il Trecento*, in *Storia dell'arte italiana*, Utet, Torino.
- Tohde, H., 1993, *Francesco di Assisi e le origini del Rinascimento in Italia*, Donzelli, Roma.