

## Introduzione

La mostra intende raccontare il rapporto d'eccezione tra Luca Signorelli e Roma, dove il pittore soggiornò in più occasioni.

Le architetture, le rovine, le antichità classiche e cristiane esaltarono la sua creatività. Signorelli ne ricavò un ricco repertorio di nudi maschili e una varietà di pose per le figure riprodotte durante tutta la sua attività che si svolse nei principali centri dell'Italia centrale.

Luca Signorelli nato e morto a Cortona (1450 ca.– 23 ottobre 1523) era tenuto in grande considerazione dai suoi contemporanei, che gli affidarono incarichi sempre più prestigiosi. Nel 1482 era stato chiamato a Roma per partecipare alla decorazione delle pareti della Cappella Sistina con alcune pitture – “*tenute le migliori*”, secondo Giorgio Vasari – e in seguito lavorò a Firenze per Lorenzo il Magnifico. In cinque anni (1499–1504) dipinse il ciclo di affreschi della *Cappella Nova* del Duomo di Orvieto con le drammatiche scene del *Giudizio Universale*.

La celebrità raggiunta dal pittore durante la sua vita, però, non bastò ad evitare una repentina caduta nell'oblio. A oscurare l'opera del maestro di Cortona fu l'entusiasmo per la “maniera moderna” dei due giganti della generazione successiva: Michelangelo (1475–1564) e Raffaello (1483–1520). Solo a partire dalla fine del Settecento – e soprattutto nel XIX secolo – i critici d'arte riscoprono il ruolo fondamentale di Signorelli nello sviluppo del Rinascimento.

Il percorso espositivo si snoda in sette sezioni tematiche. Nella prima sala si affronta l'enigma del “vero aspetto” dell'artista, raffigurato in due versioni, non somiglianti fra loro, realizzate nel XIX secolo da Pietro Tenerani e Pietro Pierantoni. Ci si immerge poi nell'atmosfera della Roma di papa Sisto IV (1471–1484), quando le antichità divennero un'inesauribile fonte di ispirazione per tanti artisti, come avvenne in seguito per l'olandese Maarten van Heemskerck.

Nella sala centrale, fulcro della mostra, sono esposte opere di Signorelli provenienti da Toscana, Umbria e Marche, realizzate dopo il ritorno da Roma.

Il successo ottenuto aveva intensificato le commissioni da parte di confraternite religiose e famiglie aristocratiche. Domina lo spazio della sala la grande pala d'altare con il *Martirio di san Sebastiano* eseguita in origine per la chiesa di San Domenico di Città di Castello, restaurata per l'occasione.

Le parti più scenografiche della *Cappella Nova* del Duomo di Orvieto occupano la sezione seguente. Riproduzioni retroilluminate degli affreschi mettono in risalto il virtuosismo e il genio creativo dell'artista, di cui sono esposte, nell'ambiente successivo, tre raffinate tavole con la *Madonna col Bambino*, che rivelano la sua particolare sensibilità sul tema della grazia e dell'amore materno.

Si passa quindi al racconto dei retroscena e dei protagonisti dei due soggiorni romani di Luca Signorelli del 1507 e del 1513, contrassegnati da bruschi passaggi tra successi e fallimenti. La mostra si conclude con una sezione dedicata alla progressiva riscoperta dell'artista tra Otto e Novecento nelle arti figurative, nella letteratura critica e nel mercato antiquario.

## Il volto di Luca Signorelli: dal falso al vero ritratto

Conosciamo l'aspetto di Luca Signorelli grazie a un autoritratto a figura intera che il pittore eseguì ad affresco nella Cappella di San Brizio del Duomo di Orvieto, intorno all'anno 1500: l'artista, intorno alla cinquantina, si raffigura con una folta e lunga capigliatura, tutto vestito di nero, con una berretta alla moda e un austero mantello. Proprio a causa di questa celebre autorappresentazione di Signorelli, si resta stupiti di fronte al ritratto, vistosamente difforme, che Giorgio Vasari pone all'inizio della biografia del pittore nella seconda edizione delle sue *Vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*, pubblicata a Firenze dagli stampatori Giunti nel 1568 (la prima edizione, stampata da Lorenzo Torrentino nel 1550, era priva di immagini).

Si è pensato a uno strano errore compiuto da Vasari, che nell'atto di far eseguire la xilografia utilizzò come modello un ritratto che Signorelli aveva eseguito durante gli anni del suo soggiorno a Città di Castello, che però raffigurava Vitellozzo Vitelli, potente capitano di ventura, ucciso dai sicari di Cesare Borgia il 31 dicembre 1502. Forse Vasari, che vide il ritratto durante il suo soggiorno a Città di Castello nel 1534, lo copiò, annotando per errore il nome dell'autore e non del personaggio raffigurato. Ancor prima di mandare alle stampe l'edizione del 1568, il biografo-pittore aveva peraltro già utilizzato questo modello per dipingere il ritratto di Signorelli nella propria casa di Arezzo in uno degli ovali della “Sala della Fama e delle Arti”. Questa confusione – resa ancora più incomprensibile dalla circostanza di una conoscenza diretta tra Signorelli e Vasari, che però all'epoca aveva solo otto anni – continuò a persistere fino agli inizi dell'Ottocento.

Nel 1816, quando lo scultore Pietro Pierantoni fu incaricato di eseguire un busto ritratto dell'artista per inserirlo fra i grandi pittori ricordati a Roma nel Pantheon, il modello adoperato fu infatti ancora quello vasariano. Soltanto diversi anni dopo, quando l'immagine dell'autoritratto di Orvieto cominciò a diffondersi, Luca Signorelli riacquistò le sue vere sembianze: il suo autentico volto compare finalmente nel busto che il raffinato scultore di gusto purista Pietro Tenerani eseguì nel 1848 come dono alla città di Cortona, patria del pittore (il modello in gesso è oggi nel Museo di Roma).

### **La città eterna al tempo di Signorelli attraverso le piante e le vedute**

Il cammino verso Roma aveva costituito già dai primi tempi del Medioevo un episodio imprescindibile della vita del popolo cristiano: masse di pellegrini e viaggiatori si muovevano verso la Città dei Papi attirati dalle imponenti basiliche, dalle reliquie dei martiri e dalle testimonianze del suo antico e glorioso passato. Intorno a questo fenomeno si sviluppò una ricca letteratura periegetica, con le prime guide (i *Mirabilia Urbis*) e una produzione di piante e vedute.

La *Forma Urbis* della tradizione tardo medievale era di tipo compendiaro. Dalla metà del Quattrocento compaiono le piante prospettiche e si sviluppa un tipo di veduta che include il fitto tessuto urbano della città, insieme ai principali monumenti della Roma pagana e cristiana (Colosseo, *Meta Romuli*, Pantheon, Colonna Traiana, Campidoglio, Torre delle Milizie, Castel Sant'Angelo, Basilica di San Pietro, Aracoeli, Basilica Lateranense).

La prima testimonianza è la raffigurazione di Roma dipinta da Masolino da Panicale nel ciclo di affreschi con gli *Uomini illustri* realizzato entro il 1432, per il cardinale Giordano Orsini nel suo palazzo a Monte Giordano. Le pitture sono andate perdute ma la preziosa memoria di quella veduta è stata conservata (lo stesso Masolino l'aveva riproposta poco tempo dopo negli affreschi del Battistero di Castiglione Olona, presso Varese, sia pure con una impostazione differente). Vedute simili si trovano in alcuni codici miniati dell'epoca quali la *Cronaca* di Leonardo da Besozzo (Milano, collezione Crespi) e il manoscritto *Varia 102* della Biblioteca Reale di Torino qui esposto. Si tratta di vedute che ancora mantengono la tradizionale impostazione basata sull'osservazione della città vista da nord, in particolare da Monte Mario. Per secoli, infatti, il consueto accesso principale per entrare in città era da via Trionfale. Un nuovo punto di vista si sviluppa nell'ultimo ventennio del Quattrocento, quando si assiste a una rotazione della veduta verso est, consentendo di mettere in risalto soprattutto il Borgo Vaticano e la Basilica di San Pietro. Esempio celebre di questo tipo di veduta è un'incisione del *Liber Chronicarum*, stampato da Hartmann Schedel a Norimberga nel 1493.

### **Sisto IV (1471-1484) – un papa francescano e teologo**

Nella torrida mattina del 9 agosto 1471, i 18 cardinali riuniti in conclave in Vaticano elessero al trono papale Francesco della Rovere, originario di Savona, che prese il nome di Sisto IV, in onore di san Sisto, venerato il 6 agosto, giorno di inizio del conclave. Le regole, stabilite nel XII secolo, stabilivano che la maggioranza doveva essere almeno di due terzi. Un primo scrutinio non aveva prodotto risultati, ma alla seconda votazione il nuovo pontefice aveva ricevuto il voto di 13 cardinali: gli altri cinque prelati, contrariamente alla tradizione, avevano rifiutato di mutare opinione, impedendo così di ottenere un'elezione all'unanimità.

Sisto IV era ben conosciuto nella Chiesa. Consacrato fin da piccolo dalla madre al poverello di Assisi, Francesco della Rovere era stato ordinato sacerdote nel 1439 a Padova, dove conseguì il dottorato in teologia, che gli aprì le porte dell'insegnamento in varie città italiane e infine a Roma, dove era diventato consigliere del dotto cardinale Bessarione. A lungo la sua vita si divise tra gli impegni universitari e gli incarichi all'interno dell'ordine francescano, fino alla nomina a Ministro generale, ruolo ricoperto dal 1464 al 1469.

Malgrado avesse espresso il desiderio di tornare ai suoi studi (era pronta per lui una cattedra di teologia a Venezia), papa Paolo II lo nominò cardinale il 18 settembre 1467 con il titolo di San Pietro in Vincoli, imponendogli così di rimanere a Roma, dove riuscì comunque a dedicarsi a due importanti trattati, dati poi insieme alle stampe nel 1471, qualche anno dopo la loro stesura. Il primo è il *De sanguine Christi*, dove viene affrontato il complesso problema del rapporto fra anima e corpo, i cui echi si scorgono ancora negli affreschi di Signorelli nel Duomo di Orvieto. Il secondo è il *De potentia Dei*, dove si riprendono le tesi del filosofo francescano Duns Scoto, riconoscendo a Dio una potenza assoluta non soggetta ad alcuna norma, in grado di mutare qualsiasi legge e

agire al di fuori e perfino contro di esse: era evidente l'intento politico di questa teoria, che permetteva di rafforzare il ruolo del papa come monarca libero e incondizionato, aprendo di fatto la strada all'affermazione dell'assolutismo della Chiesa.

### **Sisto IV – Restaurator Urbis e papa umanista**

Sisto IV mantenne per tutto il pontificato un sobrio profilo da francescano, ordine che riformò e protesse, istituendo nel 1472 la festa di san Francesco e favorendo nel 1482 la canonizzazione di Bonaventura da Bagnoregio. Le principali risorse finanziarie vennero destinate al rinnovamento di Roma (*renovatio Urbis*), con lo scopo di esaltare e celebrare il passato della città, restituendone l'antica grandezza. Sotto l'aura di 'pubblica utilità' e di '*pietas*' furono restaurati e ricostruiti ponti, strade e acquedotti: un'attività febbrile che si sviluppò attorno al giubileo del 1475.

A questo evento, celebrato anche nelle monete, si lega la riedificazione o la costruzione di nuove chiese: Santa Maria del Popolo (trasformata in un grande tempio rinascimentale), San Pietro in Montorio, Sant'Agostino – a spese del protettore degli Agostiniani, il ricchissimo camerlengo francese Guillaume d'Estouteville – e Santa Maria della Pace. Il culto della Madonna fu fortemente incoraggiato da Sisto IV, che istituì la festa dell'Immacolata Concezione (bolla *Cum Proexcelsa*, 1477), anche se il dogma sarà proclamato solo nel 1854. Notevoli furono le imprese pubbliche, tra cui il nuovo Ospedale di Santo Spirito in Sassia, antica sede dei pellegrini, e la ricostruzione del ponte Aurelio, da allora detto ponte Sisto, iniziata il 29 aprile 1473. Venne così risolto l'eccessivo traffico di ponte Sant'Angelo con un nuovo asse viario che permetteva un varco di accesso alle zone di Campo de' Fiori e piazza Navona. Sisto IV era molto attento a conservare il ricordo delle sue imprese, facendo realizzare in tutta la città (anche in Campidoglio) più di cento iscrizioni commemorative.

Alla realizzazione del nuovo assetto urbanistico di Roma, Sisto IV accompagnò una spiccata sensibilità verso le arti e la cultura. La riapertura dell'Accademia di Pomponio Leto sul Quirinale e la rifondazione della Biblioteca Vaticana (con l'apertura al pubblico) furono alcuni dei suoi atti più liberali. La biblioteca, arricchita di centinaia di codici latini e greci, venne affidata all'umanista lombardo Bartolomeo Sacchi detto Platina. L'evento è celebrato in un grande affresco di Melozzo da Forlì (*pictor papalis*) oggi nella Pinacoteca Vaticana: all'interno di una grandiosa architettura rinascimentale, il papa è insieme ai nipoti – Giovanni e Giuliano della Rovere, Girolamo e Pietro Riario – mentre Platina, in ginocchio, riceve la nomina.

### **Un nuovo ospedale per i pellegrini**

Nell'ambito delle imprese pubbliche promosse da Sisto IV in occasione del giubileo del 1475 ci fu anche il rifacimento dell'Ospedale di Santo Spirito in Sassia (o Saxia), esempio della *pietas* del pontefice nei confronti della popolazione romana. Nella ricostruzione dell'antico nosocomio, manifesto ideologico e programmatico del suo pontificato, il papa espresse il suo impegno civile verso la città, ad *exempla* degli antichi imperatori romani e come dimostrazione del dialogo tra potere laico ed ecclesiastico.

L'ospedale vantava un'antica e autorevole istituzione e ancora oggi gli articoli della sua regola costituiscono un punto di riferimento storico per l'arte medica e farmaceutica. La sua origine risaliva al 727, anno in cui sul luogo di una villa romana venne fondata la *Schola Saxonum*, un ospizio destinato all'accoglienza dei pellegrini anglosassoni. Andato in disuso alla fine del XII secolo, fu ripristinato da Innocenzo III (1198-1216) che ne affidò la ricostruzione a Marchionne d'Arezzo e la gestione al cavaliere templare Guido di Montpellier, che in Francia aveva fondato l'Ordine dei Confratelli Ospedalieri ed eretto la casa ospedale Saint Esprit (1174), da cui deriva il nome dell'ospedale romano. In aggiunta all'assistenza agli infermi, all'Ospedale fu affidata anche la cura delle prostitute e dei bambini abbandonati.

Negli anni 1471-1478 venne realizzata la celebre Corsia Sistina, lunga ben 125 metri e cinta all'esterno da un porticato ad arcate con un monumentale tiburio ottagonale. Nell'ampio ciclo di affreschi che si dispiega all'interno sulle pareti, quarantasei scene – corredate da didascalie latine composte dal Platina – raffigurano le vicende costruttive dell'Ospedale e gli episodi salienti della vita di Sisto IV, dalla nascita alla sua apoteosi in Paradiso. Tra gli autori spiccano i nomi di Lorenzo da Viterbo, Antoniazio Romano e Melozzo da Forlì. Il modellino qui esposto, realizzato nel 1935, riproduce integralmente l'Ospedale Sistino ed è tagliato lungo l'asse longitudinale per permetterne la visione delle corsie interne.

## **Il Campidoglio e le sue antichità: la donazione di Sisto IV**

Il 15 dicembre 1471 Sisto IV donava al popolo romano le antiche statue in bronzo conservate fin dal Medioevo nella zona antistante il palazzo pontificio del Laterano. Le statue venivano così trasferite sul Campidoglio, sede del potere amministrativo e giudiziario della città.

Con questo gesto di grande propaganda, celebrato da una iscrizione oggi murata nel primo piano del Palazzo dei Conservatori, il pontefice si assicurava la benevolenza dei cittadini romani, riconoscendoli come legittimi eredi della gloriosa storia della città e come degni 'conservatori' di preziose testimonianze artistiche e storiche.

Si trattò di una impresa dalla forte valenza politica e simbolica perché poneva le premesse per la nascita sul Campidoglio del più antico museo pubblico del mondo. Nello stesso tempo veniva avviato un processo di depotenziamento del potere municipale rispetto a quello pontificio, ratificato nel 1476 con il trasferimento al papa del diritto di nomina delle più alte cariche municipali.

Sul Campidoglio, la cui platea era allora caratterizzata solo dalle moli del Palazzo Senatorio e del Palazzo dei Conservatori (poi rifatto nel Cinquecento) e da diverse antichità disposte in modo disorganico, giungevano grazie al dono di Sisto IV opere fondamentali quali i frammenti del *Colosso di Costantino* (testa, mano e globo), la *Zingara* (poi identificata come Camillo), lo *Spinario* e soprattutto la *Lupa*. Questa statua così celebre – alla quale in breve tempo furono aggiunti i gemelli – fu dapprima sistemata sulla facciata del Palazzo dei Conservatori, diventando il nuovo simbolo di potenza e giustizia della città.

L'aspetto generale – in seguito arricchito dall'arrivo della statua di Marforio – è ben documentato nei bellissimi disegni del pittore olandese Maarten van Heemskerck, che visse a Roma negli anni trenta del Cinquecento. Anche lui subì il fascino delle antichità romane, così come era accaduto in precedenza a tutti gli artisti 'forestieri' – tra i quali lo stesso Luca Signorelli – stupiti e ammirati davanti alla magnificenza dell'antica Roma.

## **Sisto IV e la promozione delle arti: la Cappella Sistina**

La fama di Sisto IV come patrono delle arti è naturalmente legata alla cappella vaticana che oggi porta il suo nome, universalmente nota sia per essere il luogo dell'elezione dei papi sia per i grandiosi affreschi di Michelangelo, realizzati in due diversi periodi nella prima metà del Cinquecento.

La costruzione di una *Capella magna*, come veniva chiamata all'inizio, fu determinata dalla necessità di avere un luogo idoneo per le esigenze liturgiche e funzionali del papa e della curia vaticana e soprattutto per la liturgia: ai riti del pontefice assistevano circa duecento persone. Non erano pertanto più adatte né una precedente *Capella magna* del XIV secolo – proprio sulle sue fondamenta fu realizzata la Cappella Sistina – né la più recente ma angusta Cappella Niccolina (*capella parva et secreta*), voluta da papa Niccolò V e affrescata da Beato Angelico e Benozzo Gozzoli negli anni 1447-1448.

Il 'soprastante' dei lavori edili, realizzati tra il 1477 e il 1481, fu l'architetto fiorentino Giovannino de' Dolci. Di origine toscana era anche Mino da Fiesole, lo scultore responsabile della transenna, realizzata negli stessi anni per separare il presbiterio dallo spazio per i fedeli e leggermente spostata nel corso del Cinquecento.

La cappella era dedicata alla Madonna Assunta, un culto particolarmente caro a Sisto IV, che anticipò di secoli la proclamazione del dogma dell'Assunzione, avvenuto solo nel 1950. Dopo la realizzazione degli affreschi – illustrati in un pannello a parte – la prima messa nella cappella venne solennemente celebrata il 15 agosto 1483, festa dell'Assunta.

A causa della sua risonanza, sono molte e variegata le opinioni, spesso fantasiose e prive di solidità storica, sulla Cappella Sistina e sui suoi significati, palesi o occulti: è stato inoltre osservato come le sue misure (m 40,93 x 13,41, altezza m 20,70) ripropongano le proporzioni (e non le dimensioni, come talvolta si dice) del distrutto Tempio di Salomone di Gerusalemme, così come viene descritto nei testi biblici.

## **1482: Signorelli a Roma sui ponteggi della Sistina**

La decorazione pittorica della Cappella Sistina ebbe inizio subito dopo la conclusione dei principali lavori edilizi. Resta ancora aperto il problema della presenza o meno sulla volta di un affresco

raffigurante un cielo stellato, che sarebbe stato realizzato dal pittore umbro Pier Matteo d'Amelia e poi sostituito dalla grandiosa impresa di Michelangelo Buonarroti.

Gli affreschi furono eseguiti su tutti i lati, ma quelli della parete d'altare – dominati da un'opera di Perugino con la *Madonna Assunta* (a lei era consacrata a Cappella Sistina) – furono poi coperti, tra il 1536-1541, dal *Giudizio Universale* di Michelangelo mentre i due della parete di fondo vennero rifatti nel Cinquecento poiché il muro era crollato. Resta dunque la stupenda decorazione delle pareti laterali, grandiosa vetrina della pittura del Quattrocento italiano. È articolata su tre registri: in alto le effigi dei papi, al centro – contrapposte – le *Storie di Cristo e di Mosè* e in basso una serie di finte cortine con lo stemma di Sisto IV.

Un contratto del 27 ottobre 1481, forse stipulato a lavori già avviati, prevedeva una consegna ravvicinata, il 15 marzo 1482. La data fu in sostanza rispettata, ma i quattro artisti iniziali – Cosimo Rosselli, Sandro Botticelli, Domenico Ghirlandaio e Pietro Perugino – furono costretti a far chiamare altri colleghi per rispettare la scadenza. Luca Signorelli fu uno di questi (insieme a Biagio d'Antonio e a Bartolomeo della Gatta e ad aiuti minori). Il suo intervento, insieme ad altri, è stato riconosciuto in due celebri scene: il *Testamento e Morte di Mosè*, da lui realizzato insieme a Bartolomeo della Gatta e la *Consegna delle chiavi* di Perugino, dove il suo stile si riconosce negli Apostoli alle spalle di Cristo. Sulla base della testimonianza di Giorgio Vasari, si ritiene che Signorelli avesse eseguito anche uno dei due affreschi crollati nel 1522 (*Combattimento sul corpo di Mosè*) e rifatti in seguito da altri.

È lo stesso Vasari ad annotare come i lavori di Luca Signorelli nella Cappella Sistina fossero reputati dagli 'altri artefici' come i migliori dell'intero ciclo.

### **Orvieto: La fine del mondo secondo Luca**

Gli affreschi della cappella Nova del Duomo di Orvieto (detta anche di San Brizio) sono ritenuti l'opera principale del percorso artistico di Luca Signorelli, che li realizzò tra il 5 aprile 1499 (data del contratto) e il 1504. In principio il pittore era stato incaricato solo di completare il lavoro sulle vele della volta, iniziato da Beato Angelico cinquant'anni prima e lasciato interrotto nel 1448. La rapidità di esecuzione e la qualità con le quali portò a termine l'incarico convinse però l'Opera del Duomo (la *Fabrica*) ad affidargli l'intera decorazione che prevedeva la raffigurazione del *Giudizio Universale*. Signorelli mise in scena un'originale invenzione della fine del mondo, narrandone anche gli antefatti, attraverso episodi fino ad allora mai tradotti in pittura. Il pittore prese ispirazione sia da testi ben conosciuti quali le Sacre Scritture e la *Divina Commedia* sia da meno noti scritti teologici – il *De ortu et tempore Antichristi* (secolo X) e il *Iudicium Dei supremum de vivis et mortuis* di Giovanni Sulpizio da Veroli, dato alle stampe solo nel 1506 – che furono suggeriti da Antonio Albèri, arcidiacono della cattedrale di Orvieto, che favorì la commissione all'artista.

La sequenza narrativa inizia con i *Fatti dell'Anticristo*, poi il *Finimondo* e la *Resurrezione della carne*. Sulla parete di fondo, sormontata dalla volta con *Cristo giudice*, è la *Separazione degli eletti dai reprobis* affiancata dagli *Eletti* (Paradiso) e dai *Dannati* (Inferno), scene di spettacolare potenza espressiva, varietà di pose ed esaltazione del nudo. In un'alta zoccolatura con riquadri a grottesche sono dipinti busti di filosofi, sapienti e poeti (tra cui Dante) e un finto basamento con monocromi ispirati a sarcofagi antichi.

Nella lunetta con l'*Anticristo* compaiono in primo piano due personaggi fuoriscena, vestiti di nero: sono i ritratti di Beato Angelico e dello stesso Luca Signorelli (capelli lunghi e biondi). Un simile ritratto dell'artista è affrescato su una lastra in laterizio – la 'tegola' di Orvieto (qui esposta) – insieme a Niccolò di Angelo Franchi, camerlengo dell'Opera del Duomo, come indicato nell'iscrizione sul retro. L'attribuzione di questa singolare opera è oggetto di un vivace dibattito dagli anni cinquanta del Novecento.

### **Roma 1507, Signorelli a cena da Bramante**

Dopo il suo intervento nella Cappella Sistina nel 1482, bisogna aspettare 25 anni per avere una traccia di un secondo soggiorno romano di Luca Signorelli: un'assenza che appare decisamente troppo prolungata, per cui si pensa a suoi brevi viaggi intermedi nella Città Eterna, sia pure non documentati.

Due preziosi indizi fanno ritenere probabile una sua permanenza a Roma nella primavera-estate del 1507. È difatti ricordata una sua attività per Giulio II (papa dal 1503 al 1513) in una imprecisata "cella Vaticana" intorno alla festa di san Lorenzo (10 agosto) e proprio nell'estate del 1507

Signorelli risulta lontano da Cortona (era stato eletto Priore ma non assume la carica perché assente). La “cella” dovrebbe corrispondere ad un ambiente privato ed è noto come Giulio II volesse commissionare una articolata decorazione per il suo nuovo appartamento vaticano, richiamando i migliori artisti italiani, non volendo abitare in quello del suo predecessore, quel papa Borgia (Alessandro VI) che Giulio II definiva, secondo lo storico Paride de Grassi, “marrano, giudeo e circonciso”.

Risale verosimilmente a questo periodo la cena nella casa romana del grande architetto Donato Bramante, ricordata dal pittore e teorico perugino Giovanni Battista Caporali nel suo volume su Vitruvio qui esposto, alla quale parteciparono, oltre a Signorelli, due vecchie amicizie dell'artista, i pittori umbri Perugino e Pinturicchio. Si può ritenere che sia stata una vera ‘cena di lavoro’, un incontro per concertare una proposta comune da sottoporre al pontefice per la decorazione del suo appartamento. Come tramanda anche Giorgio Vasari, Luca Signorelli, così come altri pittori, mise effettivamente mano all'impresa pittorica, ma nel 1508 lui e tutti gli altri furono soppiantati dall'improvviso arrivo in città di Raffaello, chiamato da Giulio II su consiglio, pare, dello stesso Bramante. Diverse opere già realizzate – alcune da molto tempo – vennero distrutte e forse degli affreschi di Signorelli rimane soltanto una piccola figura di *Nudo seduto*. Raffaello rimase da solo (con i propri aiuti) a lavorare nelle stanze che poi presero il suo nome.

Fu un grave smacco per il Cortonese, solo in parte confortato dal fatto che, insieme a lui, vennero allontanati anche tutti gli altri pittori che avevano partecipato a quella famosa cena.

### **Roma 1513: Signorelli procuratore di Suor Mattea e a casa di Michelangelo**

La notizia di un terzo soggiorno romano di Luca Signorelli proviene da due fonti. La prima si rintraccia in un documento conservato presso l'Archivio Storico Capitolino dal quale risulta che Signorelli, il 1 giugno del 1513, è a Roma in veste di procuratore della nuora Mattea di Domenico di Simone detto Scaramuccia per curarne gli interessi in una disputa con le suore di San Michele Arcangelo di Cortona, l'altra è una fonte ancora più autorevole, vale a dire Michelangelo. L'occasione è insolita, dovuta a un debito non pagato. Nel maggio 1518 il Buonarroti invia una lettera al Capitano di custodia di Cortona (qui esposta), chiedendo il suo intervento per la riscossione di un debito a lui dovuto da Signorelli. Dalle parole di Michelangelo sembra di capire che il pittore avesse sostenuto di averlo già pagato o di non ricordare bene. Per questo motivo il racconto del Buonarroti è molto dettagliato.

Michelangelo ricorda di avere incontrato il pittore a Roma nel primo anno di pontificato di Leone X (eletto papa il 9 marzo 1513). Signorelli era reduce da una profonda delusione. Il nuovo papa era infatti una sua vecchia conoscenza: si trattava di Giovanni de' Medici, figlio di Lorenzo il Magnifico, che l'artista aveva avuto modo di conoscere a Firenze molti anni prima, quando aveva lavorato proprio per i Medici. Questo faceva sperare al pittore di poter ricevere lavoro e protezione dal pontefice, ma così non avvenne, gettando Signorelli nella frustrazione e nel bisogno.

L'artista approfittò dell'incontro con Michelangelo per chiedergli un prestito di 40 giulii (la moneta d'argento che portava il nome di papa Giulio II), a cui si aggiunse un secondo prestito per la stessa somma pochi giorni dopo, quando Signorelli andò a trovare il Buonarroti nella sua casa di piazza Macel de Corvi (distrutta nel 1902).

Questo episodio – concluso con la restituzione dei soldi, anche se Signorelli prese ancora altro tempo – rivela come il sodalizio tra il pittore e Michelangelo fosse molto stretto. È difatti evidente la conoscenza e l'ammirazione da parte del Buonarroti del *Giudizio Universale* affrescato da Luca Signorelli nella Cappella di San Brizio del Duomo di Orvieto (1499-1504), che Michelangelo aveva ancora ben presente molti anni dopo, quando realizzò il suo maestoso *Giudizio* nella parete d'altare della Cappella Sistina.

### **Dall'oblio alla riscoperta: Signorelli nella pittura tra Ottocento e Novecento**

A partire dalla seconda metà del Settecento, le mutate condizioni della cultura e del gusto portano all'affermarsi delle correnti romantiche del purismo e del neoprimitivismo, interessate in pittura a riscoprire i maestri del primo Rinascimento. Nel caso di Signorelli, l'oblio era stato particolarmente pesante ma ora i suoi capolavori tornano a essere una tappa imprescindibile per i grandi viaggiatori, disegnatori e pittori. L'esempio più vistoso riguarda gli affreschi della Cappella di San Brizio nel Duomo di Orvieto, che secondo la testimonianza di Giorgio Vasari erano stati fonte di ispirazione per lo stesso Michelangelo. Negli anni Settanta del Settecento vengono visitati dal

pittore visionario svizzero Heinrich Füssli e soprattutto da Jean Baptiste Seroux d'Agincourt che nella sua monumentale *Historie de l'art*, terminata nel 1823, li riprodurrà a stampa, contribuendo alla loro diffusione.

Seguiranno importanti artisti europei quali William Young Ottley e Johann Friedrich Overbeck, ai quali si aggiungono nell'Ottocento i pittori 'Nazareni' tedeschi George Friedrich Bolte e Carl Gottfried Pfannschmidt. Negli ultimi decenni del secolo XIX il pittore e litografo austriaco Eduard Kaiser viene incaricato di copiarli ad acquerello per la prestigiosa Arundel Society, mentre Osvaldo Ufer e Filippo De Sanctis li tradussero in incisioni, come mostrano gli esemplari esposti. Anche Sigmund Freud li andò a vedere nel 1897 e vi tornò nel 1902 e nel 1907.

Nell'atmosfera del revival rinascimentale ottocentesco, la fama di Signorelli si era presto propagata fino a Roma e già nel 1816 Antonio Canova aveva fatto realizzare a Pietro Pierantoni un busto ritratto del pittore, da collocare tra gli italiani illustri nel Pantheon (tutta la collezione venne poi spostata proprio sul Campidoglio, nell'attuale Protomoteca Capitolina). Un altro busto in omaggio al pittore, ispirato all'autoritratto di Orvieto, venne realizzato nel 1848 da Pietro Tenerani ed è oggi nel Museo di Roma. Le due opere sono esposte ad inizio mostra.

Ma a posare il proprio sguardo su Signorelli sono stati anche protagonisti della pittura europea come Paul Cezanne – si pensi alle sue *Bagnanti* del 1890 -1892 – e Edgar Degas, fino a illustri maestri del Novecento italiano tra i quali Franco Gentilini e Corrado Cagli, come rivelano le due opere qui presentate.

### **Dall'oblio alla riscoperta: Signorelli nella storiografia tra Ottocento e Novecento**

Dopo le due edizioni delle *Vite* di Giorgio Vasari (1550 e 1568), i primi segnali di un risveglio di interesse per Luca Signorelli nella letteratura critica si registrano a partire dalla metà del Settecento, quando l'abate senese Agostino Taja, scrivendo del ciclo quattrocentesco della Cappella Sistina, giudicò il pittore di Cortona superiore a tutti gli altri artefici.

L'avvio di un autentico recupero critico dell'artista si deve però all'erudito francescano Guglielmo Della Valle, che nella sua *Storia del Duomo d'Orvieto* (1791) lo elesse a maestro non solo di Michelangelo ma anche di Raffaello e di Leonardo da Vinci. Queste lodi esagerate ebbero il merito di spingere a una rilettura di Vasari e di incoraggiare nuovi studi su Signorelli.

Nel corso dei viaggi in Italia, alla metà dell'Ottocento, il mercante Otto Mündler e Charles Eastlache (primo direttore della National Gallery di Londra dal 1855), presero preziosi appunti sulle opere di Signorelli nei loro minuziosi taccuini di viaggio (*Travel Diaries*). A loro fecero eco Giovanni Battista Cavalcaselle e Joseph Archer Crowe che, nella prima edizione (in inglese) della *Storia della Pittura in Italia* (1864), stilarono un catalogo di sessantotto dipinti dell'artista osservati durante i sopralluoghi in Umbria e nelle Marche e non mancarono di partecipare all'entusiasmo generale definendo Signorelli, per l'uso delle ombre, "il Caravaggio del suo tempo".

La prima vera monografia sull'artista venne pubblicata nel 1879 dallo studioso tedesco Robert Vischer; seguirono il testo dell'inglese Maud Cruttwell (1899) e la biografia composta da Girolamo Mancini (1903). La prima mostra sul pittore fu invece organizzata a Londra nel 1893, mentre in Italia si dovette aspettare fino al 1953: la rassegna italiana (Cortona-Firenze) segnò tuttavia una brusca frenata alla fama dell'artista per le faziose polemiche che si scatenarono tra il curatore della mostra Mario Salmi e il grande storico dell'arte Roberto Longhi, in particolare sulla 'tegola' di Orvieto (qui esposta).

Ad accendere nuovamente i riflettori sul pittore sarà nel 1964 Pietro Scarpellini, autore di una nuova monografia sul maestro che aprirà la strada verso una più corretta comprensione dell'opera di Signorelli nel contesto delle contraddizioni del suo tempo, come ribadito dagli studi più recenti e dalla mostra monografica di Perugia del 2012.

### **La riscoperta di Signorelli nel mercato antiquario**

Oblio e riscoperta hanno caratterizzato la figura e l'opera di Signorelli anche in rapporto al fenomeno del collezionismo antiquario. Nel Seicento e nel Settecento le opere dell'artista non risultano mai menzionate negli inventari delle illustri collezioni principesche, ma dai primi tempi dell'Ottocento i suoi lavori cominciarono a essere regolarmente richiesti dal mercato antiquario, in Italia, nel nord Europa e nel Nord America.

A partire dagli anni sessanta del secolo XIX, con l'Unità d'Italia, molti enti ecclesiastici vennero soppressi. Questo portò alla dismissione di chiese e cappelle e dei loro arredi. Cominciò così un

periodo confuso, con la dispersione di molti capolavori o lo smembramento di altri: le pale d'altare vennero talvolta separate dalle loro predelle o, al contrario, alcune predelle vennero ricomposte in dipinti ai quali non appartenevano.

Molte di queste opere andarono a costituire le prime raccolte dei nascenti musei civici interessati a esaltare le proprie storie municipali, molte altre giunsero nelle mani delle famiglie nobili che su quelle cappelle vantavano antichi diritti (*ius patronatus*). Attirati dai facili guadagni, questi proprietari non ebbero scrupoli a rivenderle ad antiquari e mercanti d'arte.

Anche le opere di Signorelli ne fecero le spese, andando a rifornire i nuovi musei nazionali delle grandi potenze europee, tra cui il Kaiser Friedrich Museum di Berlino (oggi Bode-Museum) in cui fu allestita una sala dedicata al maestro, nella quale era esposta la sua celebre tela con la *Corte di Pan*, distrutta durante i bombardamenti del 1945. Altre opere del maestro finirono oltreoceano andando ad arredare le case museo dei grandi magnati americani e i grandi musei statunitensi.

A partire dal 1903 la Direzione Antichità e Belle Arti del Ministero della Pubblica Istruzione tentò di arginare questo grave fenomeno di dispersione e di vendite illecite varando, dopo anni di dibattiti, la prima legge nazionale di tutela dell'arte (1902) e compilando un *Catalogo delle opere di sommo pregio appartenenti ai privati* di cui si vietava l'esportazione per il grave danno che avrebbe arrecato alla nostra storia.

Giudicata opera di "sommo pregio" fu anche la *Madonna con Bambino fra angeli e santi* di Luca Signorelli appartenente ai Tommasi di Cortona, che solo grazie alla "notifica d'importante interesse" e all'iscrizione in quel catalogo oggi arricchisce il patrimonio artistico di Roma ed è conservata nel Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo.

### **Roma nelle opere di Signorelli**

Le opere di questa sala rivelano l'interesse di Signorelli per Roma e l'Antico. Assoluto protagonista era lo *Spinario*, ammirato nella versione in bronzo conservata in Campidoglio dal 1471 e nella versione Medici, in marmo. L'artista ne trasse ispirazione per la posa di diverse figure, utilizzando lo stesso disegno preparatorio, a volte in controparte.

Nella *Madonna con il Bambino* di Monaco, un giovane è seduto alle spalle della Vergine: è il simbolo del passato, il giovane Giovanni Battista o un neofita? Nel quadro il piccolo Gesù è in piedi, un bambino in grado di camminare da solo. Questa intuizione – che Signorelli non ripeterà più – sarà ripresa da Michelangelo nella sua giovanile *Madonna di Manchester*.

Lo *Spinario* compare in controparte anche nel *Battesimo di Cristo* della pala di Arcevia, eseguito nel 1508 al rientro dal secondo soggiorno romano: è il neofita che attende il battesimo di Giovanni, mentre Gesù in primo piano sta per riceverlo. Signorelli, come da contratto, dipinse solo le tre figure principali, ma ideò l'intera composizione, conclusa forse da Girolamo Genga.

Nello spettacolare *Martirio di san Sebastiano*, dipinto nel 1498 per la cappella Brozzi nella chiesa di San Domenico a Città di Castello, il bellissimo paesaggio sullo sfondo mostra richiami al Colosseo e all'Arco di Costantino. L'opera, restaurata in occasione di questa mostra, si vede nella sua originale bellezza: il santo e gli arcieri possiedono ossa, muscoli e anima, sono reali come le ombre che proiettano a terra. Questo naturalismo colpì il giovane Raffaello, che studiò il balestriere di spalle in primo piano, copiandolo in un disegno.

Anche il *Crocifisso con la Maddalena*, dipinto da Signorelli per il convento di Annalena a Firenze, presenta visibili legami con Roma, non solo nelle rovine e nella costruzione ispirata a Castel Sant'Angelo. Signorelli era informato del ritrovamento nella Basilica romana di Santa Croce in Gerusalemme, il 27 gennaio 1492, del *Titulus Crucis*, il cartiglio sulla croce di Gesù; fu tra i primi, insieme a Michelangelo (*Crocifisso di Santo Spirito*), a riportare la triplice scritta (in ebraico, latino e greco).

### **La grazia e l'anima universale delle Madonne con Bambino**

I tre dipinti qui esposti sono tra le più belle e originali invenzioni di Luca Signorelli sul tema della *Madonna col Bambino*, a lui particolarmente caro.

Nelle tavole di destinazione privata il formato utilizzato dall'artista fu spesso il tondo, molto richiesto in Toscana. Si ipotizza che fosse questo l'aspetto originario della Madonna della raccolta Pallavicini-Rospigliosi, mentre era sicuramente tondo il dipinto del Musée Jacquemart-André di Parigi, modificato nel formato ovale agli inizi del Novecento.

La “grazia della invenzione”, caratteristica già rilevata da Vasari nella biografia sull’artista, costituisce il dato stilistico più originale di questo genere compositivo di Signorelli. Le sue *Madonne* sono sempre proiettate in primo piano e appaiono come compresse nello spazio pittorico dal quale sembrano voler uscire; hanno spesso un sottile e severo profilo alla greca e indossano abiti umili, impreziositi talvolta solo da piccoli ricami dorati o da veli trasparenti. Quasi mai hanno l’aureola ma i loro volti esprimono una luminosa grazia interiore.

La *Vergine col Bambino*, nota come *Madonna Bache*, costituisce un *unicum* nel catalogo ad oggi conosciuto del pittore per la presenza del fondo dorato. Questo ha consentito di riconoscerla nel dipinto che il 10 aprile 1507 Luca Signorelli donò, insieme ad altri beni, alla figlia Gabriella: “*unum quadrettum cum media imagine Virginis Marie cum puero in ulnis cum campo auri elaborato*”.

Trapela dal dipinto un commovente riferimento alla vita più intima dell’artista che nel primo decennio del Cinquecento, all’apice del successo, era stato colpito da una serie di gravi lutti: alla morte della moglie Gallizia (settembre – ottobre 1506) aveva seguito quella di due figli, Antonio e Felicia, mentre più tardi il pittore perderà anche l’adorata nipote Rosada, poco dopo averle versato la dote matrimoniale.

Alla moglie Gallizia – *Nobilis et honesta domina*, recita un atto notarile di Cortona – il pittore intendeva probabilmente dedicare la Madonna, visto il delicato riferimento all’amore terreno che traspare dai deliziosi Eroti sullo sfondo.