

LA COMMITTENZA DI LUCA SIGNORELLI IN UMBRIA: NUOVE
INDAGINI E RICERCHE

Valentina Ricci Vitiani

Premessa.....	pag. 3
Il contesto politico, economico e culturale atotiberino ai tempi di Luca Signorelli.....	pag. 7
Osservazioni sulla committenza umbra di Luca Signorell	pag. 26
Schede storico-critiche.....	pag. 44
Appendice documentaria.....	pag. 203
Bibiografia.....	pag. 264

Premessa

Questo lavoro si propone di ricostruire il contesto storico e culturale nel quale si colloca una parte considerevole della produzione artistica di Luca Signorelli, attivo nell'Alta Valle del Tevere tra la fine del XV secolo ed il primo quarto del successivo.

La raccolta del materiale utilizzato in questo studio è partita con la ricerca di notizie reperibili nei testi e nelle fonti manoscritte locali che datano a partire dalla prima metà del Seicento, dalle quali ho desunto utili informazioni relative agli edifici di culto tifernati e, soprattutto, riguardo le opere d'arte in essi contenute.

Fonti di particolare importanza sono stati i manoscritti settecenteschi dell'abate tifernate Alessandro Certini, conservati nell'Archivio Seminarile di Città di Castello, ai quali mi sono riferita sia per le descrizioni delle chiese della città, sia per l'indagine, più specifica, relativa alle famiglie ed ai personaggi che furono i diretti committenti del pittore. Su questi ho cercato, quando possibile, di soffermarmi in maniera più dettagliata al fine di indagarne il ruolo all'interno del loro specifico contesto sociale, economico e culturale. L'approccio con tali manoscritti è stato di tipo critico: delle notizie si è tentato di reperire conferme documentarie che hanno permesso di correggere alcune inesattezze riportate talora nei manoscritti dello stesso Certini. Occorre comunque sottolineare che l'abate compilò i testi consultati nel terzo decennio del Settecento, quando cioè la

maggior parte delle opere del Signorelli era ancora visibile nelle chiese della città nella loro collocazione originaria, prima del consistente fenomeno di alienazione di cui la maggior parte dei lavori un tempo presenti nella zona fu vittima nel secolo successivo. Proprio per questo motivo, relativamente ad alcuni riferimenti, ho ritenuto opportuno non trascurare le informazioni in essi contenute o le indicazioni che, in maniera anche indiretta, ne sono emerse.

Oltre a quelli di don Alessandro Certini, l'Archivio Seminarile conserva alcuni manoscritti ottocenteschi, ai quali ho fatto analogo riferimento seppur con la consapevolezza che i loro autori troppo spesso hanno desunto notizie ed informazioni non tanto da indagini originali, ma piuttosto ricalcando quanto già scritto in precedenza.

Dopo questo primo approccio con tali materiali ho affrontato l'indagine nei diversi archivi storici conservati a Città di Castello, Montone, Umbertide e Perugia.

La ricerca è stata fortunata sotto vari aspetti e mi ha permesso di aggiungere a quanto già noto numerose nuove informazioni sulla committenza di Signorelli nell'Alta Valle del Tevere, argomento rimasto fino ad ora per lo più inesplorato. Nello specifico, la ricerca relativa alle famiglie committenti del pittore ha contribuito non solo ad aggiungere informazioni nuove riguardo l'identità e le vicende biografiche dei soggetti indagati, ma in generale ha portato alla ricostruzione, di più ampio respiro, dell'intero ambiente dal quale la produzione presa in analisi ha avuto origine, ambiente

che, per il ruolo accentratore svolto dalla Signoria dei Vitelli, è risultato particolarmente omogeneo in diversi ambiti della vita dell'intera comunità del territorio tifernate. Così l'indagine nei registri delle Riformanze castellane ha aggiunto una quantità considerevole di notizie, ma ha soprattutto permesso di rintracciare fitti legami tra i diversi personaggi che sono stati oggetto di questo studio. Significativo soprattutto il materiale riferibile direttamente al pittore, grazie al quale sono state possibili precisazioni e nuove ipotesi su numerosi dipinti signorelliani.

Le opere un tempo presenti nella zona altotiberina umbra per le quali è stata condotta l'indagine corrispondono a quelle in cui la mano dell'artista è rintracciabile in maniera certa nella gran parte della loro stesura pittorica. La precisazione è doverosa poiché gli ultimi studi monografici sull'artista di recente pubblicazione, quale il volume pubblicato alla fine dello scorso anno da Tom Henry, Laurence Kanter e Giusy Testa, tendono ad inserire nel *corpus* signorelliano anche alcuni lavori per i quali la paternità del Signorelli è stata lungamente dibattuta, e che, a nostro giudizio, possono essere considerati come opere di bottega. Mi riferisco allo stendardo rappresentante *San Giovanni Battista* ed il *Battesimo di Cristo* e alla pala realizzata per il convento castellano di Santa Cecilia, avente per soggetto la *Vergine col Bambino e Santi*. Oltre a questi due dipinti tra le opere conservate nella Pinacoteca di Città di Castello abbiamo espunto anche l'affresco con la *Vergine col Bambino, i santi Michele e Francesco e due*

angeli, ancora visibile all'interno di una nicchia lungo la navata della chiesa di San Francesco a Citerna.

Vero è che, a partire dagli anni Novanta del Quattrocento, quando l'attività del Signorelli si concentra in modo particolare nelle zone prese in esame, il contributo degli aiuti nei diversi lavori commissionati al pittore inizia ad essere consistente. Nonostante l'ultima monografia dedicata all'artista precedentemente ricordata affronti senza troppe incertezze questi lavori inserendoli tra le opere autografe, credo che tali dipinti necessiterebbero di una più attenta rilettura stilistica, al fine di meglio individuarne la paternità: cosa che, al momento, esula dalla mia indagine, e che potrebbe costituire lo spunto per le ulteriori precisazioni cui uno studio esauriente sulla carriera dell'artista necessita.

Deposizione dalla croce

1517

Umbertide, Museo di Santa Croce,

Olio su Tavola, cm. 198 x 147,

tavola principale;

cm 17,5 x 184, predella

Firmata e datata sulla predella: *LVCAS SIGNORELLVS*

DE CORTONA PICTOR PINGEBAT/ M.D./ .XVI

Iscrizione sulla croce: *INRI*

Provenienza: Umbertide, chiesa di Santa Croce.

L'episodio in primo piano nella pala è quello della Deposizione dalla Croce del corpo di Cristo: due uomini, sopra due scale, con cura Lo calano dal Legno; ai piedi è la Vergine svenuta, il corpo lasciato cadere sulle ginocchia della donna pia. Assistono all'episodio la Maddalena, che tende la mano a raccogliere il sangue che ancora sgorga dal corpo morto del Cristo, Maria di Cleofe e Salome; il personaggio femminile in primo piano sulla sinistra, abbigliato con vesti preziose, è stato identificato da Daniel Estivill con una figura simbolica *“che potrebbe rappresentare la Santa Chiesa, in atteggiamento di contemplazione davanti al mistero della passione del Figlio di Dio fatto uomo”*: per lo studioso i colori delle vesti di questa potrebbero alludere a specifiche virtù, il bianco alla purezza della fede, il rosso alla

carità, il verde alla speranza, virtù che “*definiscono l’ideale della vita della Chiesa*”, mentre l’aureola del personaggio starebbe a indicarne la nota di santità.²⁶⁷ In realtà una simile interpretazione non sembra troppo convincente; più verosimile l’ipotesi che si possa trattare di Sant’Elena, madre dell’imperatore Costantino, cui si deve la scoperta della reliquia della Santa Croce. Nel gruppo sotto la Croce c’è anche Cassio e S.Giovanni Evangelista. Dietro la scena principale, nel paesaggio sullo sfondo, sono raffigurati gli episodi che precedono e seguono la Deposizione: sulla sinistra le tre croci del Cristo e dei due ladroni, sulla destra il corpo irrigidito del Salvatore è trasportato all’interno della tomba. La firma del pittore si rileva nel pilastrino che delimita la tavola sulla destra; ma è interessante a proposito anche la crittografia che compare sulla manica del personaggio femminile sulla sinistra della tavola: si può infatti decifrare fra gli intrecci una data, il 1516, ed alcune lettere, sicuramente una L ed una V.

La predella, divisa in tre parti, contiene cinque diverse storie: *La disfatta di Massenzio* con l’esercito di Costantino che rincorre quello nemico; *L’invenzione della Croce alla presenza dell’imperatrice Elena e del vescovo di Gerusalemme Maccario*, *Il miracolo del giovane risuscitato dal contatto col Legno* e, più a destra, *S. Elena che attraversa il fiume con il seguito delle sue dame*; *L’ingresso della reliquia in Gerusalemme*.

I colori sono brillanti, metallici, la tavola è ricchissima di personaggi, tragedianti dai movimenti concitati, i cui gesti producono un ritmo incalzante e nervoso: ogni espressione è esasperata come nella rappresentazione di un dramma sul palco.

²⁶⁷ D. E. Estivill nell’introduzione de *I dipinti di Luca Signorelli alla Fratta perugina*, R.Codovini e P.Vispi, Umbertide 1998, pp. 5-6.

La tavola si trova dietro l'altare principale della chiesa di S.Croce ad Umbertide (PG), oggi adibita a museo.

L'Archivio Centrale di Roma conserva alcuni documenti risalenti agli ultimi anni del XIX secolo e dei primi del secolo successivo che testimoniano la volontà ed i tentativi da parte della Congregazione di Carità di Roma, ai tempi proprietaria della *Deposizione*, di vendere il quadro: si tratta della corrispondenza del Prefetto di Perugia, della Galleria Nazionale di Roma, del Ministero della Pubblica Istruzione nel tentativo d'impedire alla Congregazione l'alienazione della tavola, salvata dalla legislazione d'allora dopo aver già rischiato la migrazione nel periodo delle requisizioni francesi.²⁶⁸

Fino al 1974 il quadro rimase dunque nella sua originaria collocazione, per poi essere trasportato nella sala delle riunioni dell'Ospedale civile di Umbertide, dove vi rimase per nove anni in precarie condizioni di conservazione, fino a quando, nell'aprile del 1983, fu inviato all'Istituto di Restauro di Roma.²⁶⁹ All'intervento di restauro, eseguito dopo molto tempo, e cioè negli anni 1993-1996, fece seguito la musealizzazione della tavola, sistemata nuovamente nella sua originaria collocazione dietro l'altare principale della Chiesa di Santa Croce.

Della figura del Cristo è conservato alla collezione Lugt di Parigi (2538) il disegno preparatorio.²⁷⁰

²⁶⁸Nel periodo delle requisizioni napoleoniche il trasporto della tavola particolarmente complicato a motivo della grande cornice, fece desistere i francesi dal progetto di inviarla a Parigi. Archivio Centrale dello Stato, AA. BB. AA., Div. I 1908-1924, b. 60, fasc. 1410.

²⁶⁹ B. Porrozzi, *Umbertide e il suo territorio*, Città di Castello 1983, tavola fuori testo.

²⁷⁰ T. Henry, L. Kanter, G. Testa, *Luca Signorelli*. Milano 2001, p. 154.

La cronologia della tavola è certa: dai documenti che in seguito prenderò in analisi nello studio della genesi dell'opera e della sua committenza, sappiamo che la tavola fu portata a termine intorno alla metà del 1516.

Come risulta da diversi documenti, la tavola fu commissionata a Luca Signorelli dalla Confraternita di Santa Croce di Fratta (antico nome di Umbertide), nata probabilmente tra la fine del XIII e l'inizio del XIV secolo; l'origine della congregazione è da ricondursi al propagarsi, nel territorio perugino, del movimento disciplinare legato al proselitismo di Raniero Fasani, pio laico che nel 1260 predicava l'espiazione delle colpe attraverso la pratica della flagellazione come rievocazione della Passione di Cristo.²⁷¹ E' probabile che la Confraternita di S.Croce originò proprio da uno di questi nuclei di flagellanti, la cui esistenza a Fratta è documentata già dall'inizio del XIV secolo con un privilegio concesso da Pietro di Rosso Gabrielli nel 1337, nel quale si parla di un'indulgenza di quaranta giorni per tutti coloro che avessero aiutato attraverso elemosine l'ultimazione dei lavori per la costruzione di un ospedale, gestito dalla stessa congregazione.²⁷² La Confraternita era proprietaria a Fratta e nei territori circostanti di diverse strutture immobili, di una chiesa e dell'ospedale sopra ricordato. L'istituzione era regolamentata da uno Statuto che entro certi limiti poteva essere modificato dai confratelli qualora ce ne fosse stato motivo;²⁷³ la

²⁷¹ Tali pratiche, che risultano molto diffuse alla fine del XIV secolo, portarono alla formazione di gruppi di penitenti e disciplinati, devoti che iniziarono ad unirsi nelle parrocchie per praticare gli esercizi penitenziali; indossavano abiti speciali, tuniche bianche o di altri colori, con o senza scapolare e mantello, utilizzate soprattutto al momento delle processioni e nelle riunioni.

²⁷² F. Mavarelli, *Notizie storiche e laudi della Compagnia di disciplinati di SMaria Nuova e di Santa Croce*, in B. Porrozzi, a cura di, *L'opera di Francesco Mavarelli*, Città di Castello 1998, p. 21.

²⁷³ B. Porrozzi, a cura di, *Statuti e ordini della Fraternita di Santa Croce in Fratta (Umbertide) dal 1567 al 1741*, Città di Castello 2001, p. 6.

copia più antica dello Statuto della Confraternita che ci è pervenuto è del 1567 e contiene la regolamentazione di tutte quelle pratiche cui l'istituto si dedicava. Oltre a costituire un forte punto di riferimento per la spiritualità del tempo, nel XVI secolo la confraternita dovette certo rappresentare un centro politico, economico e sociale di notevole importanza. Dallo Statuto conosciamo quali erano i compiti principali svolti da questa: la compagnia si occupava dell'ospedale, dell'accoglienza dei poveri, della distribuzione di elemosine, di fornire doti alle ragazze di famiglie meno abbienti e dei seppellimenti dei morti quando queste ultime non potevano provvedere al trasporto dei defunti.²⁷⁴

Alcune notizie riguardo la confraternita e la sua storia ci vengono fornite da Francesco Mavarelli nelle sue *Notizie storiche e laudi della compagnia dei disciplinati di S.Maria Nuova e di S.Croce nella Terra di Fratta(Umbertide)*. Dai suoi studi apprendiamo che il primo nome adottato dalla congregazione fu quello di *S. Maria Nuova*, dalla piccola chiesa in cui i confratelli si adunavano per dedicarsi alle attività religiose ed alla recitazione delle laudi. La chiesa, sorta verso la metà del XIII secolo nel Borgo Inferiore di Fratta, era inizialmente officiata da monaci agostiniani; la posizione era conforme all'attività caritativa dell'ordine, sempre pronto ad offrire la propria disponibilità ai viandanti che, colti dalla notte, erano costretti a rimanere fuori dalla città. Tuttavia i rapporti fra i Disciplinati della nostra Confraternita ed i monaci dovettero presto allentarsi, se già dal 1341 la chiesa veniva officiata da ecclesiastici di vari ordini religiosi o direttamente dal cappellano della compagnia; dal XVI secolo poi lo svolgimento dei riti sacri spettò ai frati dell'attigua

²⁷⁴ A. Alpini, *Il ruolo della Confraternita del SS.Sacramento nella società religiosa di Umbertide tra il XVIII e il XIX secolo*, tesi di laurea non pubblicata, Università degli Studi di Perugia, facoltà di Magistero, anno accademico 1994/95.

comunità francescana ed in seguito ad un cappellano compensato con 30 scudi avente anche il compito di fare scuola ai giovani ragazzi del paese.

Già dal 1338 compare il nome di S.Croce: in quell'anno venne concessa infatti un'indulgenza di 40 giorni a coloro che avessero visitato la chiesa e l'ospedale durante determinati giorni, tra cui anche quello della dedicazione a S.Croce: in un breve emanato dal vescovo di Gubbio la compagnia viene indicata come *Fraternita dei Disciplinati di S. Maria Nova e di S. Croce*.

Il canonico Guerrini ed il professore Lupattelli²⁷⁵ affermano che la Confraternita assunse ufficialmente il nome di *Compagnia di S.Croce* nel 1566, anno in cui si unì alla compagnia di S.Girolamo della Carità di Roma.

Nel periodo che va dal 1798 al 1814, negli anni cioè dell'occupazione francese, la compagnia cambierà il proprio nome con quello di *Compagnia del Sacramento in S. Croce* per evitare la soppressione.

Dall'analisi dei documenti si desume che l'originaria chiesetta in cui i confratelli si adunavano doveva misurare circa un terzo dell'attuale, fornita di un porticato ristrutturato nell'anno 1536 e demolito nel 1556, quando ci fu un primo ampliamento, per il quale fu necessario appropriarsi di un muro appartenente ai Francescani. Nel 1606 ci fu un secondo ampliamento, per eseguire il quale fu chiesto dalla Confraternita il permesso di occupare il terreno del *prato dei frati*, l'attuale piazza S.Francesco. Fra gli anni 1635-1647 gli ultimi lavori: l'edificio prenderà la forma attuale.²⁷⁶

²⁷⁵ A. Guerrini, *Storia della terra di Fratta ora Umbertide dalle sue origini fino all'anno 1845*, Umbertide 1883, p. 221; A. Lupattelli, *Di un quadro di Luca Signorelli esistente ad Umbertide*, in *Miscellanea di erudizione e Belle Arti*, Anno II, fasc. IX, Cortona 1894.

²⁷⁶ Mavarelli, op. cit., in Porrozzi, a cura di, *L'opera di...*, op. cit., p. 22.

Dei rapporti che intercorsero tra il pittore ed i suoi committenti abbiamo in questo caso una documentazione interessante, contenuta per lo più in un importante registro del XVI secolo in cui la Confraternita annotò tutte le entrate e le spese fatte nel periodo che a noi interessa. Inoltre si riferiscono alla Confraternita, a Luca Signorelli ed alla tavola della *Deposizione* di Umbertide, alcuni documenti conservati nell'Archivio di Stato di Perugia e nell'Archivio Notarile di Umbertide, parte dei quali rimasti fino ad ora sconosciuti. A Perugia è un atto fino ad ora inedito, rogato da Berardino di Nicola di Costanzo di Fratta, con cui la Confraternita elegge Ursino di ser Giovanni e Iacopo Arcangeli procuratori *“ad pasciendum et patos faciendum et obligationes et ad promittendum nomine dicte fraternitatis, obligandum et promissiones recipiendum a prefato magistero Luca pro pingendo per ipsum unam tabulam sive cunam ad predictum promissionis instrumentum vel instrumenta locationis ad pingendum conferendum, celebrandum, cum pleno et sufficienti mandato...*“²⁷⁷

È questo il primo documento rogato per la Confraternita che fa menzione della tavola, e già compare il nome del pittore che di lì a poco avrebbe iniziato il lavoro: è l'8 luglio 1515. L'atto notarile, oltre che per l'importanza del suo contenuto, conferma la correzione di vecchie trascrizioni di documenti già conosciuti ma pubblicati secondo un'interpretazione paleografica non troppo corretta in alcuni punti peraltro significativi del testo, interpretazioni che, lo vedremo più avanti, hanno contribuito fino ad ora ad alimentare ipotesi per le quali in effetti prove documentarie risultano invece inesistenti, o quantomeno sconosciute: tutto ciò è stato verificato attraverso una più corretta trascrizione di termini

²⁷⁷ Cfr. doc. n. 61.

chiaramente leggibili nel testo originale perugino e che ricorrono pure in alcuni documenti successivi, conservati nell'Archivio Notarile di Umbertide, riportati più sotto. Purtroppo non è stato possibile rintracciare tra i registri notarili conservati ad Umbertide e nell'Archivio dello Stato di Perugia l'atto contenente l'accordo tra la le due parti circa la realizzazione della tavola. Tuttavia abbiamo la ricordata serie di registrazioni contenuta nella contabilità della compagnia, la quale ci informa dei rapporti tra il pittore ed i suoi committenti.²⁷⁸ Dai documenti sappiamo che negli anni in cui Signorelli è chiamato a realizzare la tavola, depositario della Confraternita era Censorio di ser Giovanni: suo è il compito di annotare le registrazioni dei pagamenti fatti dalla compagnia al pittore. La prima nota che si incontra nel ricordato *Libro delle entrate e delle uscite della Confraternita di S. Croce*, contenente i pagamenti fatti al cortonese, si riferisce alle spese occorse per pagare il notaio che ha rogato il contratto; scrive infatti Censorio di ser Giovanni:

-“*Item, al nottario che fece el gontratto de la tavola....fio 0-4-0.* “

Dalla registrazione sappiamo che il notaio che ha rogato l'atto di commissione della tavola, di cui purtroppo non si conosce l'identità, è stato pagato con quattro baiocchi.

Più sotto si legge:

-“*Item, prestai a la Fraternita doi Ducati quali pagai al pentore . . Fior.3-36-0 “:*

non disponendo di denaro in cassa, la Confraternita si fa prestare due ducati dal depositario Censorio di ser Giovanni; è il primo acconto ricevuto da Luca Signorelli.

Quindi nel registro troviamo scritto:

²⁷⁸I documenti, già conosciuti da Guardabassi attraverso un'antica trascrizione di Gualandi, sono stati rintracciati nei registri di Umbertide da Renato Codovini, che ringrazio in maniera davvero sentita per il cortese aiuto e la disponibilità dimostratami.

-“*A Renzo che sta cum Berardino per mandallo cum una lettera a mastro Luca . . Fio. 0-24-0*“ :

per la prima volta compare il nome di Luca fra le registrazioni del libro; con tutta probabilità questi si trovava a Cortona, considerando la consistenza della spesa fatta dalla Confraternita per inviare al pittore il messo con la lettera.

Le registrazioni successive riferibili a Luca Signorelli e alla tavola informano:

- “*Item per li.... per conciarli per lo pentore . . . Fio. 0-7-0* “

(putroppo il termine mancante è indecifrabile);

-“*Item in una soma de lengnie per lo pentor . . . Fio 0-2-6* “ ;

-“*Item in paglia e candele di sego per lo pentore . . . Fio.0-4-0*“ ;

Per il pittore che stava lavorando alla tavola vengono acquistate legna, paglia e candele di sevo; probabilmente Luca Signorelli è ad Umbertide;

-“*A mastro Luca pentore uno fiorini . . . Fior.1-0-0*“;

si tratta evidentemente di un acconto pagato al cortonese;

-“*item per le tavole per la capsia per la tavola . . . Fior. 1-0-0*“;

si tratta della messa in opera dell’originaria cornice della tavola.

Il termine *capsa*, trascritto in precedenza come *cappa*, dal significato incomprensibile, è invece da intendersi, secondo una più corretta trascrizione, come l’ apparato di contenimento del quadro.

A questo punto si collocano due atti notarili rogati da due diversi notai di Fratta, Berardino di Nicola di Costanzo e Marino Spunta: nei loro documenti si legge che la Confraternita, bisognosa di denaro, vende alcune parti di terreni di sua proprietà: il 26 giugno 1516 viene venduta a Bartolomeo Cristiani “*eminas duas [...] de uno tenimento terre posite in*

*tenimento dicti castrì Fratte in vocabulo Ranco Giorgio [...] et plus et minus [...] ut ascendant ad valorem florenorum quadraginta*²⁷⁹; il giorno 26 del mese successivo, la Confraternita vende allo stesso Bartolomeo un ulteriore parte di terreno, “*in curia castrì Montonis in vocabulo Faldo del valore questa volta di XX fiorini, denaro che “idem Ursinus prior habuit in contanti pro solvendo magistro Luce de Cortonio pictori pro pictura tabule picte in altari Sante Crucis, videlicet pro rata.*”²⁸⁰

Quindi è la seguente annotazione del ricordato *Libro delle entrata e delle uscite*:

- “*A mastro Luca a di 29 de luglio nel 1516 per ragione de la tavola Fio. 70-0-0.*”

E’ la registrazione di un nuovo pagamento a Luca Signorelli, molto consistente: ²⁸¹ la tavola dovette a questo punto essere finita.

Nel registro seguono le seguenti note:

- “*Item per mancia ad li garzoni di mastro Luca . . . Fior.0-72-0*”;

dopo aver pagato il pittore, anche ai garzoni è offerta la propria mancia;

- “*Item a mastro Goro che mise su la tavola . . Fior. 0-67-0.*”;

più o meno alla fine di luglio del 1516, la tavola viene sistemata nella collocazione cui era destinata, e cioè dietro l’altare maggiore della chiesa.

- “*A mastro Luca e per lui a Pietro Paolo di Renzo . . Fior. 1-0-0.*”.

²⁷⁹ Cfr. doc. n. 63.

²⁸⁰ Già pubblicato da Codovini e Vispi, (op. cit., allegato n. 1), il testo è stato però trascritto senza il termine “*rata*”, che è rimasto incomprensibile ai due autori. L’espressione “*pro solvendo*” è da intendersi nel significato di “*pagare*” e non necessariamente come saldo finale, com’è stato interpretato da coloro che ritengono i successivi pagamenti fatti al pittore relativi ad un’ipotetica cimasa, di cui però chi scrive non crede esistano fonti documentarie che ne attestino l’originaria esistenza. Cfr. doc. n. 64.

²⁸¹ Curiosa la spiegazione di Renato Codovini, il quale dice che “*per avere un’idea del potere d’acquisto di settanta fiorini d’oro, in quell’anno, si pensi che con tale somma si potevano comperare, ad esempio, 420 capretti, oppure 135 mine di grano - pari a 65 quintali – o anche 28000 mattoni*”. R. Codovini, P. Vispi, op. cit., p. 21, n. 21.

Siamo ora all'anno successivo, il 1517, e continuano i pagamenti al pittore:

-“ *A mastro Lucha per la tavola ...fio. 8-0-0*“.

Seguono quindi altre spese:

-“ *In oro e colla per la pietà . . . Fior. 0-35-6*“ ;

E' la registrazione relativa alla spesa fatta dalla Confraternita per l'acquisto di materiale da impiegarsi nella doratura della cornice originaria.

Del 1527 è un atto rogato dal notaio Marino Spunta di Fratta, con il quale la Confraternita restituisce a Meo – Bartolomeo - Cristiani trenta fiorini, “*quos idem Meus mutuaverat gratia et amore dicte fraternitati et hominibus ipsius pro solvendo mercedem sua magistro Luce de Cortonio pictori pro pictura quam fecerat de tabula seu cuna capelle et fraternitatis Sancte Crucis in ecclesia predicta existente in altari maiori*”²⁸² Una diversa lettura dell'espressione “*seu cuna*”, trascritta erroneamente “*seu cima*”, ha contribuito, come vedremo, a credere all'ipotesi che il pittore avesse realizzato per la Confraternita, oltre alla tavola con la *Deposizione*, anche una sorta di suo completamento, una lunetta con la *Pietà*; in realtà però il ritrovamento del documento di Perugia e soprattutto la nuova indagine paleografica hanno permesso di correggere le trascrizioni dei documenti relativi alla tavola in alcuni punti, giungendo a conclusioni contrarie a quelle tradizionalmente sostenute: l'espressione “ *seu cuna*” compare già nel primo documento ricordato, ove i due termini sono davvero chiaramente leggibili, e si riferisce all'intera pala d'altare.

La tavola fu collocata nella parete dell'altare maggiore della chiesa originaria di S.Croce.

L'elaborato lavoro ad intaglio che incornicia ancora oggi la tavola fu realizzato nel 1612,

²⁸² Già pubblicato in Codovini e Vispi, op. cit., allegato n. 2. Rispetto alla pubblicazione di Codovini e Vispi, il testo notarile è stato ora corretto in alcuni suoi dati, a partire dall'anno in cui fu rogato, il 1527 (Codovini e Vispi riportano l'anno 1517).

Cfr. doc. n. 66.

ben adeguandosi al gusto sfarzoso e ricco di quell'epoca: è opera di Giampietro Zuccari di S. Angelo in Vado, come ricordano le fonti archivistiche.²⁸³

Come ho accennato, un' errata interpretazione delle fonti ha dato origine all'idea che oltre alla realizzazione della tavola con la *Deposizione* fosse stata realizzata dal Signorelli anche una lunetta con una *Pietà* da collocarsi sopra la tavola. Il primo a sostenere una tale ipotesi fu il Guardabassi, che in suo manoscritto conservato nella Biblioteca Augusta di Perugia²⁸⁴ parlando della tavola ne ipotizza il compimento, consistente appunto in una lunetta con la *Pietà*. Lo studioso fa derivare l'idea dalla forma del dipinto, quasi quadrato, e soprattutto da quella annotazione contenuta nel ricordato *Libro delle entrate e delle uscite*, in cui si appunta la spesa di 35 soldi e 6 denari per l'oro e la colla “ *per la Pietà* “. Girolamo Mancini²⁸⁵ fu dello stesso parere. Discorde l'opinione del canonico Antonio Guerrini, che nella sua *Storia della terra di Fratta* scrive: “ *Ma quale Pietà? se nel 1517 fu dessa restaurata, quando nel 1616 li nostri egregi Artisti Flori e Sermigni sostituirono in quell'altare ad una cornice di pietra la grandiosa Mostra di legno intagliata, e dorata, che tuttora esiste, avrebbero al certo nella loro sapienza, nel loro amore per l'arte religiosamente rispettata (comunque ridotta) quella parte interessante del nostro classico Quadro!*“²⁸⁶ Dell'esistenza dell' ipotetica lunetta di completamento si parla anche negli studi più recenti, a carattere locale, compiuti sul Nostro, ai quali ora ho spesso fatto

²⁸³ Nel testo di Codovini e Vispi il nome dell'intagliatore è stato trascritto con il termine *Lazzari*, il che è improbabile. Dalla trascrizione dei due autori gli studiosi successivi continuano nell'errore: così è anche nel recente lavoro monografico dedicato a Luca Signorelli di Tom Henry, Laurence Kanter, Giusi Testa (op. cit., p. 154).

²⁸⁴ M. Guardabassi, *Appunti sulla chiesa di S. Croce in Umbertide*, ms. conservato nella Biblioteca Augusta, vol. 5. fasc. 2258, c. 99.

²⁸⁵ Girolamo Mancini, *Vita di Luca Signorelli*, Firenze, 1903, p. 210.

²⁸⁶ Guerrini, op. cit., Umbertide 1883, p. 266.

referimento. La nuova interpretazione e trascrizione delle fonti archivistiche e l'insieme di informazioni derivate dai nuovi documenti rinvenuti, ci porta però ad escludere l'esistenza dell'ipotetica cimasa, o quantomeno a constatare che in realtà nelle fonti ricordate non esiste alcun riferimento a questa. L'utilizzo del termine *Pietà* è da riferirsi al contenuto della tavola, che raffigura la Crocefissione del Cristo e dei ladroni, la Deposizione, il Compianto o Pietà ed il Trasporto del corpo di Cristo al Sepolcro. *Pietà* è il termine con cui nel '500 venne indicata la grande tavola ed il suo contenuto.

Il carattere di teatralità del quadro, che ho già messo in evidenza, sembra richiamare le narrazioni inscenate dalle varie congregazioni religiose del tempo, fra le quali anche la Confraternita di S.Croce. Quella delle Sacre Rappresentazioni era un'attività tipica di questi gruppi di flagellanti, fin dalle loro origini. Che questo tipo di teatro sacro fosse praticato anche dalla Confraternita di Santa Croce di Fratta sono prova alcuni testi di contenuto religioso tramandati per iscritto e che venivano recitati dai confratelli in particolari occasioni e festività, spesso con l'ausilio di scenografie apposite.

In un inventario della compagnia redatto nel 1341 risulta che fu ordinato “*unum librum cartarem bombicinarum in quo sunt laudes*” purtroppo non pervenutoci: i componenti della raccolta si incentravano sul tema della Passione di Cristo, soggetto della grande tavola ed espressione dello spirito devizionale penitente dei Disciplinati.²⁸⁷

²⁸⁷ Mavarelli, op. cit., p. 40.

Alcuni componimenti religiosi erano recitati in processione.²⁸⁸ Più spesso erano inscenati nell'oratorio; in queste occasioni erano utilizzati alcuni apparati scenici, soprattutto quando alla laude a canto univoco subentrò quella a canto alterno ed alla narrazione il dialogo fra più personaggi.²⁸⁹

Ci è possibile ricostruire in via ipotetica il contenuto parziale dell'antico libro andato perduto grazie alla trascrizione di mano ignota dei versi di una laude a canto univoco sul tema della Passione di Gesù Cristo e una rappresentazione drammatica a più personaggi che prevedeva l'utilizzo di un apposito apparato scenico, la *Rapresentacio sancte apolonie virginis*. Negli inventari della Confraternita compaiono inoltre oggetti ed indumenti utilizzati per gli spettacoli: Mavarelli scrive a proposito: “*Troviamo infatti notato tra gli altri oggetti ed utensili necessari per i sacri spettacoli una “vesta de camoscio” la quale evidentemente si riferisce ad una laude o rappresentazione avente per oggetto la passione di Gesù Cristo e non è a supporre che nella non grande raccolta vi fossero state più laudi trattanti lo stesso soggetto*”.²⁹⁰

²⁸⁸ Al IV capitolo del ricordato *Statuto della Confraternita*, si legge così: “*Ogni domenica e ogni venerdì di Quaresima tutti i fratelli andranno a processione devotamente e così i tre giorni di Pasqua di resurrezione e di Pasqua rosata, i tre giorni di Rogazione, il giorno dell'Ascensione, del Corpus Domini, San Bernardino, San Giuseppe, Santa Croce, Sant'Antonio, la Presentazione, la Visitazione e tutte le altre volte nelle quali la Compagnia sarà invitata; chi può si compri la cappa da per sé e a chi non può sia provvista dalla Compagnia e vada cantando o dicendo qualche cosa devota; nessuno ardisca parlare per la strada e chi non sa cantare dica la corona e faccia orazione per tutti. Così in chiesa, nel vestirsi e nello spogliarsi, non si faccia rumore, ma tutti in silenzio e con ordine stiano devotamente, e quando sono alla Messa non parlino, ma stiano in orazione, o leggano o dicano qualche devozione con i due ginocchi in terra e discosti dall'altare con riverenza, mostrando esser presenti al loro Signore. Il medesimo faranno in coro, quando si dirà l'ufficio.*”. Porrozzi, a cura di, *Statuti e ordini...*, op. cit. pp. 31-32.

²⁸⁹ G. D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, in Porrozzi, a cura di, *L'opera di ..*, op. cit. p. 33.

²⁹⁰ Mavarelli, op. cit., in Porrozzi, a cura di, *L'opera di...*, op. cit., p. 30.

In particolare il testo che ci è pervenuto incentrato sulla Passione di Gesù Cristo, datato 1496, che veniva inscenato dai confratelli in occasione di determinate feste e ricorrenze religiose, inizia così: ²⁹¹

*La passione di christo
Piangiamo cum dolore
Per noi fo crucifixo
Yeshu nostro signore*

*Piangete amaramente
Et non ve perdonate
La vergine dolente
Per dio la compagnate
Si voi considerate
Dolor che la sentiva
Quando jl figliuol vedea
Morir fra doi latronj*

Nella *Deposizione* Luca Signorelli sembra aver impresso e bloccato il dramma dell'evento fatto rivivere dagli attori della sacra rappresentazione: la Vergine svenuta dipinta ai piedi della Croce è quella del testo, che “ *Sentì si gran dolore/ Lo cor lo venne meno/ giu in terra trangoscione*” ; e così il Cristo che “... *fo incoronato/ De li crudele spine / Lo capo insanguinato. [...] Yeshu si fo spogliato / De tucti i vestimenti/ Steva svergognato/ In fra cotanta gente [...] Li vestimenti de sotta / Tucti eran pin de sangue / havean fatti la*

²⁹¹ Ivi, p. 60-70.

*croccia / tucti era pin de sangue / Quello era il dolor grande /quando lo spoliaro / Le piaghe rinovaro / che li dier le battiture ”. La tavola sembra riferirsi al brano anche nei dettagli, come per esempio nel chiodo tolto dai piedi del Cristo che “ *Era si smisurato*”, “ *Era si grande aguto* “. Così il pittore rimane fedele alla descrizione del corpo irrigidito del Salvatore che compare nel brano.²⁹²*

In generale la maggior parte della critica si trova concorde nel giudicare l’opera autografa e la ricorda spesso come il capolavoro della vecchiaia del pittore. L’intervento della bottega, quando viene individuato, è per lo più circoscritto alla predella, ²⁹³ che tuttavia i più tra gli studiosi esaltano come la migliore tra le sue. Giudizi contrastanti sulla tavola furono espressi nella seconda metà dell’800: Guardabassi la descrive come una delle migliori opere di Luca Signorelli, mentre Cavalcaselle e Morelli la ritengono poco accurata. Mentre la Cruttwell si dice convinta della paternità signorelliana della tavola, Mancini non reputa l’esecuzione della stessa troppo pregevole, apprezzandone però con giudizio entusiastico la predella con le *Storie della Vera Croce*. Secondo Venturi l’opera andrebbe ascrivita a Luca Signorelli assieme alla bottega. Differentemente dalla maggior parte della critica, Morisani tende ad individuare la mano di Signorelli per lo più anche nella predella; viceversa la Lenzini Moriondo ribadisce un consistente intervento della bottega pure nella tavola principale. Propendono per l’attribuzione al maestro Salmi, Scarpellini e la Pazzagli. Giudizio entusiastico quello recente di Kanter sull’esecuzione di alcune porzioni di tavola, per il critico sicuramente di mano del Signorelli; da attribuirsi al maestro sono senza dubbio

²⁹² L’intero testo è stato riportato in appendice, doc. n. 67.

²⁹³ Parlano della predella come opera di collaborazione Dussler, Berenson, van Marle, Morisani, la Lenzini Moriondo, Salmi, Scarpellini, Kanter.

la figura della donna pia sulla sinistra, quella del Cristo morto, il S. Giovanni Evangelista; alcuni brani di qualità inferiore, come la scena del Seppellimento del Cristo, suggeriscono nella tavola l'intervento di un collaboratore, identificato da Kanter con Francesco Signorelli, cui si deve pure la predella che *“non rivela minimamente l'intervento della mano più sicura e vigorosa di Luca.”*²⁹⁴ Gli ultimi studi cui ho accennato, dai commenti di Kanter alle osservazioni di Henry, sono stati condotti sulla base dei documenti già conosciuti, spesso errati nella loro interpretazione, senza le considerazioni permesse dalle correzioni paleografiche assieme al ritrovamento di nuovo materiale documentario.

In merito alla possibilità che siano intervenuti gli aiuti nella realizzazione della pala, argomento maggiormente discusso dagli studiosi, crediamo che una parziale collaborazione del maestro con gli aiuti possa essere probabile, considerando la data di esecuzione della stessa, trattandosi cioè di un lavoro della tarda maturità dell'artista, quando questi si trovò ad impiegare sovente il supporto della bottega. C'è in proposito da riferire di un documento inedito conservato nell'Archivio di Stato di Perugia, un atto notarile rogato da Berardino di Nicola di Costanzo di Fratta *“ in capella sive ecclesia Sancte Crucis ”*. Il documento concerne la nomina di un procuratore da parte di Ursino di ser Giovanni, priore della Confraternita nel periodo in cui Luca Signorelli fu chiamato a dipingere la tavola, porta l'anno 1516 e viene redatto alla presenza del pittore Vittorio di Montone.²⁹⁵ Ciò induce a pensare che Vittorio Cirelli, artista montonese che presso Luca Signorelli si avviò alla pittura, abbia potuto collaborare all'esecuzione della tavola, volendo però personalmente

²⁹⁴ Henry, Kanter, Testa, op. cit., p. 87.

²⁹⁵Cfr.doc. n. 65.

pure credere che nella *Deposizione* la mano del più anziano maestro sia comunque da rintracciarsi nella maggior parte della stessa e che agli aiuti siano state fatte portare a termine porzioni esigue dell'intero lavoro, di fattura pregevolissima anche nelle scene narrative della predella.

Bibliografia: Mancini 1832, II, pp. 72-73; Gualandi 1845, pp. 36-38; Milanesi 1850, p. 154; Waagen 1850, pp. 568-569; Crowe e Cavalcaselle 1871, p. 32; Guardabassi 1872, pp. 354-355, 367; Waagen 1875, pp. 135-136; Vischer 1879, pp. 114, 270-271; Berenson 1897, p. 181; Magherini Graziani 1897, pp. 212-215; Crowe e Cavalcaselle 1898, pp. 481-494; Cruttwell 1899, pp. 14, 100-102, 139; Mancini 1903, pp. 207-211; Berenson 1909, pp. 251; anonimo 1909, p. 70; de Wyzewa 1910, pp. 335-343; Venturi 1913, pp. 301, 402-406; Crowe e Cavalcaselle (cur. Borenius) 1914, pp. 107, 109; Venturi 1921, p. 65; Salmi 1921, pp. 13-14; Dussler 1927, p. 209, tavv. 141, 143-144; Berenson 1932, p. 533; van Marle 1937, pp. 90-92; Morisani 1942, pp. 31-32; Cortona/Firenze 1953, pp. 111-113, nn. 58-59; Salmi 1953, pp. 35, 59, 66-67, 72; Salmi 1953 a, pp. 116, 118; Baldini 1964, p. 489; Scarpellini 1964, p. 125; Lenzini Moriondo 1966, p. 28; Berenson 1968, p. 400; Battisti 1971, I, p. 489, n.249 (ed. 1992, p. 376); Mancini e Scarpellini 1983, pp. 33-34; Kanter 1989, pp. 244-248; Lightbown 1992, p. 152; Codovini e Vispi 1994-1998, p. 1-19; Van Cleave 1995, pp. 156-157; Henry, Kanter, Testa, pp. 153-154, 239-240.