

**Predella** journal of visual arts, n°55, 2024 [www.predella.it](http://www.predella.it) - Miscellanea / *Miscellany* 

[www.predella.it](http://www.predella.it) / [predella.cfs.unipi.it](mailto:predella.cfs.unipi.it)

**Direzione scientifica e proprietà** / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

**Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini** - [predella@predella.it](mailto:predella@predella.it)

**Predella** pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /

**Predella** publishes two online issues and two monographic print issues each year

*Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review*

**Comitato scientifico** / *Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisanì, Neville Rowley, Francesco Solinas

**Redazione** / *Editorial Board:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Nicole Crescenzi, Silvia Massa

**Collaboratori** / *Collaborators:* Teresa Callaioli, Angela D'Alise, Livia Fasolo, Flaminia Ferlito, Giulia Gilesi, Alessandro Masetti, Domiziana Pelati, Ester Tronconi

**Impaginazione** / *Layout:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Sofia Bulleri, Nicole Crescenzi, Rebecca Di Gisi

**Predella** journal of visual arts - ISSN 1827-8655

## L'iconografia dei *Viri Illustres* nella Cappella di San Brizio del Duomo di Orvieto

*The Cortona painter Luca Signorelli achieved the masterpiece of his career with the cycle of frescoes in the chapel of San Brizio in Orvieto Cathedral. The decoration is divided in two main registers: the upper one, where Signorelli depicted different episodes of the Last Judgement, and the lower one, where it is possible to find portraits of famous ancient poets, with splendid panels decorated with grotesques in the background. It is difficult to understand the identity of these poets, as they are anonymous. All these characters are surrounded by monochrome scenes, depicting mythical and historical episodes narrated in their literary works. However, some scenes are too vague to be interpreted, while others depict myths told in the works of several ancient poets. This is why for centuries art historians have been fascinated by the study of these portraits and have speculated on their identity. In this article, some theories about the poets' recognition are reviewed and, at the same time, personal theories are elaborated. These new proposals are based on direct and indirect research of iconographic, literary, historical and cultural sources, as well as on the survey of the chapel of San Brizio, and on the relationship of the poets with the figurative – and thematic – context of the frescoes in the upper register.*

La cappella di San Brizio deriva la sua fama dagli splendidi affreschi delle lunette con *Storie del Finimondo* ideati ed eseguiti da Luca Signorelli<sup>1</sup>, ma l'attenzione è catturata inevitabilmente anche dal registro inferiore, in cui ritratti di famosi personaggi letterari – i cosiddetti *Viri illustres* – e decorazioni a grottesca risultano protagonisti. I personaggi racchiusi nei riquadri stimolano la curiosità intellettuale degli spettatori poiché Signorelli non ha inserito alcun *titulus* esplicativo che chiarisca le loro identità. I tondi monocromi che circondano i *Viri illustres* e che illustrano scene tratte dalle opere di questi letterati sono stati indizi fondamentali nel dare alcune risposte convincenti, ma non esaustivi. Uno degli aspetti chiave che mi ha permesso di avanzare una nuova ipotesi di lettura è stata l'osservazione del rapporto tematico tra gli affreschi delle lunette e i riquadri inferiori corrispondenti. Le decorazioni del basamento, in cui domina la cultura profana, hanno spazio e rilevanza tanto quanto le decorazioni di tema sacro delle lunette.

Nella bibliografia sui *Viri illustres* della cappella di San Brizio vi sono alcune ipotesi che condivido e, per tale motivo, non ho ritenuto necessario ridiscutere, ma che presento qui in forma sintetica. Dante Alighieri (fig. 1) è l'unico personaggio inequivocabile del basamento. A partire dall'identificazione che ne fece Lodovico Luzi nel 1866<sup>2</sup>, in seguito gli studiosi non l'hanno, a ragione, mai messa in dubbio. Sul poeta ritratto sotto *La Resurrezione della carne* (fig. 2), si rimanda all'ipotesi di Donato Loscalzo, che vede in lui il poeta latino Tibullo<sup>3</sup>.

Nel registro inferiore della parete d'entrata Signorelli ha affrescato, da un lato, il ritratto di un giovane uomo esterrefatto dalla visione del *Finimondo* sopra di lui (fig. 3), dall'altro, il ritratto di un anziano, ormai purtroppo non più visibile, ma la cui presenza ci è testimoniata dal nobile del Settecento Girolamo Curzio Clementini<sup>4</sup>. Sull'identificazione di queste due figure si rinvia all'ipotesi di Dugald McLellan: lo studioso australiano ravvisa in loro due spettatori orvietani contemporanei e le motivazioni che adduce sono decisamente condivisibili<sup>5</sup>. Sugli altri personaggi del basamento, invece, ho ritenuto necessario riesaminare le teorie già proposte dagli studiosi alla luce di elementi che mi hanno spinto a formulare nuove ipotesi identificative.

### *Cristoforo Landino*

Il personaggio affrescato accanto a Dante (fig. 4) è uno dei più controversi del basamento. Non è mai stata avanzata l'ipotesi che possa trattarsi di Cristoforo Landino, famoso umanista quattrocentesco<sup>6</sup> e tra i promotori del neoplatonismo fiorentino; eppure, diversi indizi riconducono a lui. Nel 1481 fece pubblicare il *Comento sopra la Comedia* a Firenze, «Il *Comento* ebbe una grandissima fortuna fino a tutto il XVI secolo: per oltre un secolo la *Commedia* dantesca si lesse accompagnata soprattutto dall'interpretazione landiniana»<sup>7</sup>. Lo stesso Signorelli doveva avere ben presente l'opera di Landino come, a tal proposito, sottolinea Marianna Villa:

Bisogna tenere conto [...] delle modalità con cui Dante veniva letto a quel tempo, soprattutto ipotizzando che il Maestro conoscesse la *Commedia* attraverso l'edizione di Landino, in seguito alla frequentazione dei circoli neoplatonici fiorentini tra il 1490 e il 1494. Quella del Landino era l'edizione più diffusa, ne furono stampate 1200 copie [...] e probabilmente si trovava nella libreria di Antonio Albèri<sup>8</sup>.

Confrontiamo il nostro misterioso poeta con il ritratto di Cristoforo Landino dipinto da Domenico Ghirlandaio nella cappella Tornabuoni tra il 1485 e il 1490 nella chiesa di Santa Maria Novella (fig. 5): si notano due uomini maturi con una somiglianza fisica non trascurabile. È interessante osservare anche la miniatura dipinta a fronte del manoscritto *Urbinate Latino 508* (*Urb. Lat. 508*) conservato nella Biblioteca Vaticana (fig. 6). La paternità della miniatura non è certa: le ipotesi oscillano tra Francesco di Antonio del Chierico e un giovane Sandro Botticelli<sup>9</sup>. Il manoscritto in questione è un idiografo delle *Disputationes camaldulenses* (1474) di Cristoforo Landino: da ciò si presume che l'uomo di lettere raffigurato accanto a Federico da Montefeltro sia proprio Cristoforo Landino. Guardando il suo volto,

si notano diverse similitudini fisiche con i ritratti eseguiti dal Ghirlandaio e dal Signorelli: la bocca sottile con gli angoli che si arricciano verso il basso, il naso con una piccola gobbetta e la punta all'ingiù, i folti capelli. Nel 1474 Landino aveva cinquant'anni. Tra la miniatura del codice *Urb. Lat. 508* e il ritratto del Ghirlandaio vi è una distanza temporale di oltre dieci anni, mentre con quello di Signorelli addirittura di oltre venti, per cui è normale che nella cappella Tornabuoni e nella cappella di San Brizio il volto sia più segnato e i capelli ormai bianchi. Resta il fatto che tutti e tre i ritratti hanno una fisionomia comune. È doveroso in merito aggiungere l'ipotesi di Fabio Marcelli che, nel *Ritratto di uomo anziano* di Luca Signorelli (fig. 7), riconosce la figura di Landino, sulla base anche del confronto tra questo ritratto e quello sopraccitato del Ghirlandaio nella cappella Tornabuoni:

Nel vecchio canuto abbigliato di rosso ornato di un'elegante stola nera (segno della *auctoritas* intellettuale), abbiamo proposto di riconoscere il malleuta della civiltà rinascimentale platonica: Cristoforo Landino. Il celebre umanista è uno dei quattro patriarchi dell'identità culturale e civica fiorentina, ritratti nel 1490 da Domenico Ghirlandaio nell'*Annuncio dell'angelo a Zaccaria* in Santa Maria Novella. Il volto di Landino firmato da Ghirlandaio vanta una descrizione naturalistica più dettagliata rispetto al viso dipinto da Luca Signorelli, ma i caratteri peculiari della fisionomia sostengono positivamente il confronto tra il personaggio di Berlino e l'uomo che nella cappella Tornabuoni colloquia con Angelo Poliziano, Marsilio Ficino e Gentile de' Becchi. Siamo convinti che Luca Signorelli realizzò l'opera berlinese poco dopo aver concluso l'impresa sistina, negli anni in cui Cristoforo Landino aveva conquistato uno scranno nell'Olimpo della nuova Atene civiltà fiorentina. Un gradino sotto al sommo Dante Alighieri del quale, nel 1481, Cristoforo Landino consegnò ai torchi il *Comento alla Comedia*<sup>10</sup>.

Landino morì il 24 settembre 1498<sup>11</sup>. I lavori nella cappella di San Brizio diretti da Signorelli iniziarono nel 1499, un anno dopo la morte di Landino. Il suo ritratto apparirebbe come un omaggio postumo a uno degli umanisti più influenti della Firenze del tempo: posto accanto a Dante in onore del suo commento alla *Commedia*, che ebbe una così grande fortuna in quel periodo. Anche la presenza intorno a lui di scene tratte dal *Purgatorio* dantesco acquista significato: il ruolo di Landino infatti, in questo caso, non sarebbe quello di autore, ma di commentatore di un'opera chiave della letteratura italiana, a cui egli ha dato ulteriore prestigio. Inoltre, a parte la raccolta di componimenti giovanili in versi intitolata *Xandra*, Cristoforo Landino scrisse le sue opere in prosa: il *De anima* (1471 circa), le *Disputationes camaldulenses* (1474) e il *De vera nobilitate* (dopo il 1487). Questo aspetto apparentemente marginale, che mi è stato fatto notare da Sonia Maffei<sup>12</sup>, ha in realtà un'importanza primaria nell'identificazione del personaggio signorelliano: infatti, se noi osserviamo il libro

su cui sta scrivendo, notiamo un testo in prosa<sup>13</sup>. Tutte e tre le opere di Landino sono dialoghi di stampo filosofico. In particolare, in questa sede, è interessante il *De anima*<sup>14</sup>. Il dialogo è condotto da Carlo Marsuppini ed è ambientato nei tre giorni pasquali (venerdì, sabato e domenica) del 1453<sup>15</sup>. Sappiamo che anche il viaggio della *Divina Commedia* si svolge durante la Settimana Santa. In particolare, la permanenza dei due poeti nell'Antipurgatorio, narrata nei canti che Signorelli ha rappresentato nei tondi monocromi, si svolge durante il giorno di Pasqua. La filosofia contenuta nel *De anima* si lega strettamente al commento landiniano sul viaggio ultraterreno di Dante<sup>16</sup>. Inoltre, lo sguardo attonito del poeta, che sembra sia stato colpito da una visione, può essere un riferimento al ruolo cardine che Landino attribuisce all'illuminazione divina per poter conoscere Dio. La sola ragione umana non è sufficiente<sup>17</sup>.

Nel pannello di Landino, in corrispondenza dei quattro angoli, sono presenti quattro piccoli tondi che raffigurano alcune fatiche di Ercole<sup>18</sup>. I primi tre narrano, da sinistra verso destra: *La lotta con il leone Nemeo*, *La lotta con l'idra di Lerna*, *La lotta col toro di Creta*. L'ultimo cammeo è più difficile da identificare: si è pensato che ritragga la *Lotta tra Ercole e Anteo*<sup>19</sup>. Signorelli, però, ha raffigurato Ercole che sta per colpire con un bastone un uomo sdraiato a terra. Il gigante Anteo, in quanto figlio di Gea, non poteva morire sul suolo, perché sua madre, dea della terra, lo rinvigoriva dopo ogni caduta, per cui Ercole lo uccise sollevandolo in aria e soffocandolo. L'iconografia della lotta tra il semidio e il gigante di norma rispetta il racconto tramandato<sup>20</sup>. Si potrebbe piuttosto ipotizzare che il cammeo rappresenti *Ercole contro Caco*: il mito narra che Caco – divinità del fuoco in quanto figlio di Vulcano – rubò la mandria dei buoi che Ercole, a sua volta, aveva rubato a Gerione. L'eroe, adirato, si mise alla ricerca del ladro e della mandria e, quando trovò Caco nascosto in una grotta, lo uccise. L'episodio del furto di Caco è solitamente connesso alla decima fatica di Ercole, in cui il semidio, per l'appunto, è costretto a rubare i buoi di Gerione per volere di Euristeo. Il mito di Ercole e Caco è presente in diverse fonti letterarie: ce ne parla Virgilio nell'*Eneide* (VIII, vv. 193-306), Tito Livio nella *Ab Urbe Condita* (I, v. 7), Orazio nei *Fasti* (I, vv. 543-586), Propertio nelle *Elegie* (IV, v. 9) e Dante nella *Divina Commedia* (*Inf.* XXV, vv. 17-34. Quest'ultimo è l'unico a dare a Caco le sembianze di un centauro). Prima del tondo signorelliano, vi è un importante precedente iconografico: tra le formelle esagonali realizzate da Andrea Pisano per il campanile di Giotto a Firenze, databili tra il 1343 e il 1360, ce n'è una che raffigura Ercole con in mano la clava che ha appena atterrato Caco all'entrata della grotta in cui si nascondeva (fig. 8). Ercole rappresenta simbolicamente la Giustizia la cui forza atterra il peccato: in questo caso, il peccato di furto<sup>21</sup>. Anche in opere successive agli affreschi della

cappella di San Brizio, Ercole è sempre rappresentato con una clava in mano o comunque con un'arma simile<sup>22</sup>. Il mito di Ercole, inoltre, è in linea con i tondi danteschi, poiché le fatiche vanno lette come allegoria del cammino spirituale per giungere all'espiazione dei peccati e, infine, alla vita eterna. Il suo percorso, dunque, è paragonabile a quello delle anime purganti della *Commedia* dantesca, ma anche il suo destino: al termine della sua dodicesima fatica, infatti, Ercole venne liberato dalla condizione di servitù nei confronti di Euristeo e gli dèi gli fecero dono dell'immortalità<sup>23</sup>.

### Virgilio

Sul poeta vestito con un moderno abito giallo e posto sotto la lunetta dei *Dannati all'Inferno* (fig. 9) gli studiosi hanno solitamente due ipotesi di identificazione: Virgilio<sup>24</sup> o Ovidio<sup>25</sup>, sulla base dei tondi monocromi che circondano il ritratto. Le scene rappresentano la catabasi di tre famosi personaggi della letteratura pagana: Enea (fig. 10), Ercole (fig. 11) e Orfeo (figg. 12-13). Le loro avventure infernali sono descritte sia da Ovidio nelle *Metamorfosi* sia da Virgilio nelle *Georgiche* e nell'*Eneide*. Per cercare di capire di quale dei due poeti si tratti, è utile concentrarsi sul ritratto che ne ha fatto Signorelli. Egli è rappresentato cherchuto, con la corona d'alloro e una veste gialla con colletto e polsini di pelliccia. Si noti come la sua figura – soprattutto nell'abbigliamento – riprenda esattamente il Virgilio dei tondi danteschi (es. nelle figg. 14a-14b). Questa somiglianza è stata notata sia da San Juan<sup>26</sup> che da McLellan<sup>27</sup> i quali, proprio per questo motivo, identificano la figura ritratta con Virgilio. Oltre a ciò, se noi osserviamo il disegno di Luca Signorelli ritraente *Dante e Virgilio con Ugolino e Ruggieri* (fig. 15), notiamo in modo evidente che anche in questo caso Virgilio porta un abito con un colletto ampio, del tutto simile a quello del poeta della cappella (fig. 9). Questo confronto visivo rende ancora più verosimile l'ipotesi che l'uomo ritratto sia Virgilio, poiché gli studiosi concordano nel considerare questo disegno uno studio per la cappella Nova<sup>28</sup>. Si può notare, infatti, come le figure siano inscritte in un cerchio, segno che la scena era stata pensata per uno dei tondi monocromi. La disposizione dei personaggi, l'abbigliamento di Dante e Virgilio, così simile a quella degli stessi nei tondi del *Purgatorio*, rendono probabile l'ipotesi che questo disegno rappresenti un'idea preliminare per un possibile ciclo di tondi monocromi raffiguranti *l'Inferno*, alla fine mai realizzato. Si può anche notare che la testa del poeta, posta di profilo, ricorda i ritratti degli imperatori presenti nelle antiche monete romane. A partire dalla metà del XII secolo la monetazione della città di Mantova ricorse sempre più spesso alla figurazione di Virgilio, «inteso come una sorta di patrono secolare»<sup>29</sup>.

Si illustrano qui alcune di queste monete (figg. 16a-16b-16c-16d): notiamo che l'impostazione del volto di profilo che Signorelli ha dato al poeta riprende quella delle monete "virgiliane" diffuse nelle terre del Gonzaga. Ovviamente si tratta solo di un'ipotesi, ma è possibile che Signorelli le conoscesse e ne abbia preso ispirazione. Inoltre, come sottolinea San Juan<sup>30</sup>, nel sesto libro dell'*Eneide*, Enea stesso, prima di entrare nel regno dei morti, menziona gli eroi che vi sono entrati prima di lui:

Se Orfeo poté evocare i Mani della propria sposa  
con l'aiuto d'una cetra di Tracia e di corde armoniose,  
se Polluce alternandone la morte riscattò il fratello  
e tante volte fa e rifà la stessa via (e devo ricordare  
Teseo o il grande Alcide?<sup>31</sup>) anch'io discendo dal supremo Giove<sup>32</sup>.

È come se Signorelli avesse rappresentato nel tondo superiore il momento in cui Enea, alle bocche dell'Averno, pronuncia un lungo discorso di supplica alla Sibilla affinché lei gli conceda di visitare l'oltretomba (*Aen.* VI, vv. 102-123). La risposta della Sibilla a questa sua preghiera include l'episodio, evidentemente rappresentato da Signorelli, in cui la profetessa consiglia ad Enea di prendere un ramo d'oro da portare in dono a Proserpina (*Aen.* VI, vv. 136-148). Nel suo discorso l'eroe menziona anche le storie degli eroi che vi sono entrati prima di lui – come abbiamo visto nella citazione precedente – storie che il pittore cortonese ritrae negli altri tondi che circondano il poeta mantovano. Questa serie di osservazioni appena discusse induce a propendere più per l'identificazione di questa figura con Virgilio che con Ovidio. Proprio come nel caso di Cristoforo Landino, anche in questo scompartimento vi sono, oltre ai tondi monocromi raffiguranti scene tratte dalle opere di Virgilio, quattro piccoli cammei, oggi purtroppo in pessimo stato di conservazione. Tuttavia, in tutti e quattro si leggono i contorni della figura di un cavallo (si veda come esempio uno dei cammei riportato in fig. 17). Loscalzo, Testa e Baldini concordano nell'ipotizzare che i cammei ospitassero presumibilmente Teseo a cavallo<sup>33</sup>. Potrebbe trattarsi invece di Bellerofonte<sup>34</sup>, tradizionalmente raffigurato sul dorso di Pegaso. È infatti possibile notare le zampe inferiori del cavallo, che sono piegate come se stessero per toccare terra dopo un salto o, nel caso di Pegaso, dopo un volo (fig.17). Il mito narra che, grazie all'aiuto di Atena, Bellerofonte riuscì a domare il famoso cavallo alato Pegaso e in groppa al mitico animale sconfisse la Chimera. Il suo eroismo fu degnamente premiato dal re Iobate che gli cedette il suo regno e la mano di sua figlia. Tuttavia, il mito narra che la sorte di Bellerofonte si capovolve, poiché egli peccò di *hybris*: mentre era in volo con Pegaso,

decise di spronare il cavallo molto più in alto così da vedere l'Olimpo e gli dèi che lo abitano, ma ai mortali non era permesso l'accesso alla dimora celeste, così Pegaso disarcionò il suo padrone, il quale precipitò nella pianura Alea. Qui egli non trovò la morte, ma il suo destino fu di vagare in quella pianura, isolato da tutti, poiché ormai venuto in odio agli dèi. Dunque, mentre Ercole conosce la vita eterna, Bellerofonte affronta il castigo eterno. Anche in questo caso, un episodio mitico del basamento si ricollega al tema biblico delle lunette: Bellerofonte affronta la punizione conseguente alle sue azioni contro il volere divino, proprio come le anime dei *Dannati all'Inferno*.

### Ovidio

Anche il poeta ritratto accanto a Virgilio (fig. 18) ha suscitato due ipotesi di identificazione da parte degli studiosi: Claudiano<sup>35</sup> o Ovidio<sup>36</sup>. Le scene monocrome che lo circondano, infatti, restringono il campo a questi due poeti, poiché in esse è illustrato il mito di Proserpina, narrato sia da Claudiano nel suo *De Raptu Proserpinae* che da Ovidio nelle *Metamorfosi* (V, vv. 341-461). Nel tondo superiore sono presenti quattro donne (fig. 19): colei che indossa l'elmo e ha con sé scudo e lancia è sicuramente Atena. Sulla sinistra vediamo una di loro tenere in mano un arco: attributo di Diana, dea della caccia. La figura tra Atena e Diana è Proserpina, la quale alza la veste per far sì che i fiori raccolti non cadano. La figura sull'estrema destra non ha attributi che possano identificarla con certezza, ma molto probabilmente si tratta di Venere poiché, a differenza delle altre dee, porta un abito trasparente che aderisce al corpo per far risaltare le sensuali forme della dea dell'amore. Questo tondo ha una forte attinenza con la scena, descritta da Claudiano, in cui Proserpina raccoglie fiori nei prati siciliani in compagnia delle Naiadi e delle dee Diana, Atena e Venere (*De Raptu Pros.* II, vv. 119-133), anche perché Claudiano si è soffermato sulla descrizione degli attributi delle dee, ripresi da Signorelli nella scena dipinta (*De Raptu Pros.* II, vv. 10-37). Per quanto riguarda il tondo inferiore (fig. 20), sia Luzi<sup>37</sup> che Loscalzo<sup>38</sup> vi hanno visto l'episodio del passaggio di Plutone tra gli anfratti dell'Etna che porta il suo carro sulla schiena di Encelado: «Già, attraverso anfratti tenebrosi, il signore dei morti cerca un varco sottoterra e calpesta Encelado urlante con i suoi possenti destrieri: le ruote solcano le membra gigantesche. [...] L'impronta delle ruote trascorre fumante sul dorso sulfureo<sup>39</sup>». In effetti nel tondo si vede, in basso a sinistra, una figura schiacciata da un peso, ma è improbabile che si tratti dell'episodio di Encelado, poiché il carro di Plutone non sta sopra di lui, ma è visibilmente dietro un muro di rocce. È più probabile che si tratti dell'episodio

che introduce la vicenda di Plutone e Proserpina, narrata da Ovidio, in cui il mostro Tifeo, intrappolato sotto la Sicilia da Zeus, lotta per potersi liberare. Plutone, preoccupato che – a causa del suo movimento – il suolo potesse sprofondare nel regno infernale, si dirige in Sicilia per controllare<sup>40</sup>. Nel tondo ci sono due figure che appaiono prostrate dalla fatica: si tratta in entrambi i casi di Tifeo che «lotta e si sforza spesso di sollevarsi»<sup>41</sup>. Sappiamo che in età moderna persiste il retaggio classico e medievale della “narrazione continua”, l’abbattimento delle barriere dello spazio e del tempo così da rappresentare azioni diverse in un’unica scena. Signorelli, nella cappella, la adotta diverse volte. Il dio sul carro è raffigurato con una gamba sulla roccia e proteso in avanti: il suo atteggiamento dimostra che sta controllando qualcosa. Anche questo aspetto concorda con i versi ovidiani: «Lo stesso re delle ombre teme che il suolo si apra e si spalanchi per una vasta voragine e che la luce del giorno penetrando sottoterra atterrisca le ombre trepidanti. Temendo questa sciagura, quel re era uscito dalla sua tenebrosa sede e salito sul carro dai neri cavalli, andava esplorando in giro, attento, le fondamenta della terra sicula»<sup>42</sup>. Nel tondo sulla destra è riconoscibile il momento fatale in cui Plutone rapisce Proserpina (fig. 21; *Met. V*, vv. 390-399 e *De Raptu Pros. II*, vv. 204-213). Nel tondo sulla sinistra, per concludere, vediamo la disperazione di Cerere per aver perso la figlia (fig. 22; *Met. V*, vv. 438-445 e *De Raptu Pros. III*, vv. 112-133). Come ha riportato Luzi, è possibile comprendere istantaneamente che si tratta di Cerere perché sulla sua biga è presente il corno dell’abbondanza: uno degli attributi iconografici della dea<sup>43</sup>. Nonostante la disperazione di Cerere sia narrata in entrambe le opere, è più probabile che Signorelli si sia ispirato ai versi di Ovidio: «accese due fiaccole / di pino dal fuoco dell’Etna e, tenendone una per ogni mano / camminò irrequieta nella notte gelida»<sup>44</sup>. Signorelli raffigura un amorino che regge una fiaccola per illuminare i passi disperati della dea. Accanto alle scene appena descritte, nella parete di fondo sono presenti altre scene tratte dalle *Metamorfosi* di Ovidio (fig. 23). Nel riquadro in alto vi sono dannati tormentati da demoni. La scena può essere collegata ai versi inerenti alla descrizione dell’Ade (*Met. IV*, vv. 432-446); nel tondo al centro è rappresentata Andromeda che, incatenata a uno scoglio in veste di sacrificio umano per il mostro marino, sta per essere salvata da Perseo. Le altre due figure rappresentate sono i genitori di Andromeda, sovrani di Etiopia: la regina Cassiopea e il re Cefeo (*Met. IV*, vv. 663-752). Nel riquadro inferiore è rappresentato il banchetto delle nozze di Perseo e Andromeda in cui avviene lo scontro armato tra Fineo (promesso sposo di Andromeda) e Perseo, il quale fa uso della testa di Medusa per pietrificare i suoi avversari (*Met. V*, vv. 1-241). Si noti come Signorelli abbia ripreso il mito di Perseo che nelle *Metamorfosi*

precede immediatamente il mito del rapimento di Proserpina, rappresentato nei tondi che circondano il poeta nella parete accanto. Il pittore cortonese ha creato dunque una narrazione visiva che segue l'ordine delle *Metamorfosi*<sup>45</sup>, suggellata dalla presenza del ritratto del loro autore. Questo è un aspetto che ritengo fondamentale nell'identificazione del personaggio con Ovidio. L'unica scena che, come abbiamo visto, riprende più il racconto di Claudiano che la versione di Ovidio è quella di Proserpina circondata dalle dee (fig. 19), ma San Juan ha già potuto notare che la versione del ratto di Proserpina di Claudiano era stata inglobata dall'*Ovidio Metamorphoseos vulgare*<sup>46</sup>, il quale ebbe enorme diffusione nella società rinascimentale, per cui un visitatore dei primi anni del XV secolo avrebbe potuto agevolmente riconoscere la figura di Ovidio nel poeta ritratto<sup>47</sup>. Bisogna inoltre evidenziare che Signorelli ha posto il quadrilungo con le storie di Perseo e Andromeda immediatamente sotto *La chiamata all'Inferno* rappresentata nella metà della lunetta del *Giudizio Finale*. Anche i tondi che circondano Ovidio e Virgilio – raffigurati uno accanto all'altro dal pittore cortonese –, che riportano altre scene dell'oltretomba, si trovano immediatamente sotto la lunetta dei *Dannati all'Inferno*. Dunque, come dall'altra parte della cappella il Purgatorio dantesco rappresenta il percorso di espiazione che l'anima deve affrontare prima di ascendere al cielo, così l'Ade pagano descritto da Ovidio e da Virgilio attraverso i miti classici rappresenta la prefigurazione dell'Inferno cristiano.

### Cicerone

Sotto la lunetta dei *Fatti dell'Anticristo* vediamo un uomo calvo vestito all'antica e con lo sguardo chino su un libro (fig. 24). L'ipotesi di Jonathan Riess<sup>48</sup>, secondo il quale il poeta ritratto sarebbe Cicerone, appare la più convincente, per l'evidente rapporto tra il ritratto dell'uomo illustre in questione e quello di Cicerone nella libreria Albèri. L'Arcidiacono Antonio Albèri fece decorare la sua libreria nel Duomo di Orvieto tra il 1501 e il 1503<sup>49</sup>, dunque in contemporanea con i lavori della cappella Nova. Anche qui vi sono ritratti di uomini illustri ma, a differenza di quelli della cappella, sono accompagnati da *tituli* che ne chiarificano l'identità. Cicerone è rappresentato di profilo, calvo e dall'espressione corrucciata, così da apparire perfettamente speculare al letterato della cappella che stiamo prendendo in analisi (fig. 25). È evidente che il responsabile dei dipinti<sup>50</sup> della libreria Albèri deve aver preso ispirazione da Signorelli. Dato che i lavori si stavano svolgendo in contemporanea, è possibile che il responsabile della decorazione della libreria fosse al corrente delle identità degli uomini illustri di Signorelli. Inoltre, nello studiolo del Duca Federico da Montefeltro nel Palazzo Ducale di

Urbino, è presente un ritratto di Cicerone: anche in questo caso è rappresentato calvo (fig. 26). Spesso gli studiosi hanno ipotizzato che, per i ritratti dei suoi poeti, Signorelli si fosse ispirato – tra gli altri – al ciclo dei *Viri illustres* dello studiolo del Palazzo Ducale urbinato<sup>51</sup> (fig. 27). Dal momento che, negli anni Settanta del Quattrocento, Federico da Montefeltro commissionò a Signorelli gli affreschi della torre di Città di Castello – o almeno, la maggior parte degli studiosi concorda su tale attribuzione<sup>52</sup> – e in quello stesso periodo (1476) veniva decorato lo studiolo, risulta evidente che Signorelli debba aver avuto occasione di osservarne il cantiere. Allo stesso modo, Signorelli sicuramente conosceva il ciclo mariano affrescato da Lorenzo da Viterbo tra il 1468 e il 1469 nella cappella Mazzatosta della chiesa di Santa Maria della Verità a Viterbo (poco distante da Orvieto). *Le Storie della Vergine* sono arricchite ai margini da alcuni fregi monocromi. Tali finti rilievi anticheckgianti ritraggono episodi uniti dal tema chiave della *Discordia civile*<sup>53</sup>. Il punto di contatto tra i monocromi del pittore viterbese e quello cortonese sta principalmente nel fatto che entrambi non sono semplici riferimenti all'antico, ma rappresentano scene il cui tema è in linea con il messaggio sacro degli affreschi biblici delle due cappelle.

Tornando al misterioso ritratto dell'uomo calvo, Gilbert ha sostenuto che Signorelli si sia ispirato alla figura di uno degli eretici rappresentati nell'affresco di Filippino Lippi per la cappella Carafa nella basilica di Santa Maria sopra Minerva a Roma: il *Trionfo di Tommaso d'Aquino sugli eretici* (fig. 28a)<sup>54</sup>. In primo piano, nel gruppo di figure ritratte nell'angolo a destra dell'affresco, risalta un uomo vestito con una toga rossa e posto di profilo (fig. 28b), le cui sembianze effettivamente ricordano molto quelle del ritratto signorelliano. Inoltre, il ritratto è immediatamente sotto la lunetta dei *Fatti dell'Anticristo*: l'equiparazione tra eretici e anticristi è una tradizione che risale a Sant'Agostino<sup>55</sup>. In definitiva, Gilbert ipotizza che l'uomo calvo ritragga la personificazione dell'eresia<sup>56</sup>. Che Signorelli possa essersi ispirato alle sembianze dell'eretico di Filippino Lippi risulta verosimile; tuttavia, appare meno plausibile che Signorelli ne abbia ripreso anche l'identità. Il personaggio signorelliano ha un libro in mano, è posto in una cornice quadrata e circondato da scene monocrome, esattamente come gli altri poeti del basamento. Ciò significa che il personaggio ritratto è sicuramente un uomo di lettere e che gli episodi rappresentati nei monocromi fanno riferimento a una sua opera. A proposito di tali scene, Riess ha ipotizzato che siano estrapolate dalle *Filippiche*<sup>57</sup>. Tuttavia, è più probabile che Signorelli abbia fatto riferimento alle *Catilinarie*. Si tratta di quattro orazioni declamate in Senato tra novembre e dicembre del 63 a.C., dopo la scoperta e conseguente repressione della congiura. L'Arpinate pronunciò dure arringhe nei confronti di Catilina.

Cicerone – come Sallustio – scrisse a più riprese della personalità e della condotta di Catilina, presentato come una vera e propria figura malvagia, in perfetta corrispondenza con l'Anticristo della lunetta:

Esiste turpitudine che non sia impressa come un marchio a fuoco nella tua esistenza? Ignominia che non sia associata al tuo nome? Spettacolo osceno al quale tu non abbia assistito, delitto che le tue mani non abbiano commesso, sconcezza della quale il tuo corpo non sia macchiato? Esiste adolescente che tu non abbia attirato nella rete della tua depravazione, al quale tu non abbia messo in mano il pugnale per uccidere, offerto lo stimolo a peccare?<sup>58</sup>

Negli ultimi anni, è stato commesso un delitto senza di lui? O turpitudine, se non da lui? Chi più abile di lui nell'adescare i giovani? Alcuni li ha amati di turpi amori, e ha ceduto vergognosamente alla libidine di altri: a chi prometteva la soddisfazione dei piaceri, a chi la morte dei genitori; e non gli bastava indurveli, li aiutava persino. Di conseguenza, con quale rapidità è riuscito a adunare un numero ingente di sciagurati, non solo nell'Urbe, ma anche nelle campagne; non solo a Roma, ma in ogni angolo d'Italia. Chiunque fosse oberato di debiti non ha esitato ad associarsi a questa incredibile associazione a delinquere<sup>59</sup>.

Andranno citati altri due passi delle *Catilinarie* che trovano riscontro con gli episodi dei toni monocromi che circondano l'ipotetico Cicerone.

Ripensate, Quiriti, a tutte le nostre guerre civili, non solo quelle di cui avete sentito parlare, ma anche quelle che ricordate voi stessi, che avete visto con i vostri occhi: Lucio Silla ha ucciso Publio Sulpicio, quanto a Caio Mario, il difensore questa città e, molti altri valorosi, alcuni li ha banditi, altri li ha soppressi. Il console Cneo Ottavio ha espulso il collega dall'Urbe con le armi: la Città fu coperta di cumuli e morti, di sangue cittadino; poi, ebbero la meglio Cinna e Mario; e allora furono uccisi i cittadini più insigni, i lumi della città furono spenti. Venne Silla. E vendicò quella guerra feroce, è superfluo ch'io rammenti con quanti cittadini trucidati, quanto lutto per la Repubblica [...] Eppure, tutti questi conflitti miravano a trasformare la Repubblica, non a distruggerla, si voleva emergere in essa, non annientarla, si voleva primeggiare nell'Urbe, non darla alle fiamme<sup>60</sup>.

Convocai i pretori L. Flacco e C. Pomptino, due uomini valorosi, devotissimi alla Repubblica; esposi loro la situazione; spiegai loro il da farsi. Ed essi, animati dai più nobili sentimenti verso la Repubblica, accettarono l'incarico senza fare obiezioni né esitare, e sul far della sera, segretamente si portarono presso il Ponte Milvio [...] All'insaputa di tutti, avevano condotto con sé molti prodi [...] Da ambo le parti si nudano le spade [...] A questo punto, intervengono Pomptino e Flacco, si sospende lo scontro [...] gli inviati vengono arrestati. Alberggiava appena quando me li portarono<sup>61</sup>.

Nel primo passo Cicerone ricorda le guerre civili che hanno agitato Roma, mentre nel secondo è descritta la cattura dei congiurati a ponte Milvio grazie a un numero di volontari. Il tondo inferiore (fig. 29) potrebbe essere una scena compendiarica che, attraverso un singolo scontro, rappresenta l'uno o l'altro episodio<sup>62</sup>. La probabilità che si tratti del secondo risulta maggiore se si considera che subito dopo Cicerone scrive dell'interrogatorio e della conseguente sentenza contro i congiurati:

Io allora faccio chiamare immediatamente Cimbro Gabinio, il più sinistro ideatore dei più loschi delitti. Non sospettava di nulla. Dopo di lui convoco Lucio Statilio e subito dopo Cetego; ultimo si presenta Lentulo [...] Come avete visto voi stessi, ho convocato i senatori in tutta fretta; accorsero in gran numero. [...] Viene introdotto Volturcio senza i Galli. In nome del Senato, gli garantisco l'impunità sulla fede pubblica. Lo esorto a rivelare senza timore tutto quello che sa. Ed egli, che s'era appena rimesso dalla gran paura, dice d'aver ricevuto da Lentulo istruzioni orali e una lettera diretta a Catilina, nella quale gli si dice di far appello agli schiavi e marciare su Roma con l'esercito al più presto affinché, non appena essi avessero appiccato il fuoco in vari punti dell'Urbe – come era stato predisposto e assegnato a ciascuno – e compiuto l'eccidio dei cittadini, egli si trovasse sul posto per catturare i fuggiaschi e operare la congiunzione con i capi rimasti a Roma. Dopo di lui sono introdotti i Galli. Dichiarano d'aver ricevuto da P. Lentulo, da Cetego, da Statilio un impegno sotto giuramento e lettere per i loro compatrioti e che gli stessi e L. Cassio hanno ordinato loro d'inviare in Italia con la massima urgenza un corpo di cavalleria: di fanteria non ne sarebbe mancata. Lentulo inoltre aveva dato loro assicurazione, basandosi sugli oracoli sibillini e sui responsi degli aruspici, d'esser lui il terzo Cornelio al quale il Fato destinava il potere regio e l'autorità suprema sulla Città: già c'erano stati Cinna e Silla. Questo, aveva detto, era l'anno fatale, nel quale si sarebbe verificata la fine di Roma e dell'impero, il decimo dopo l'assoluzione delle Vestali, il ventesimo dopo l'incendio del Campidoglio. Riferiscono inoltre che era scoppiata una discussione tra Cetego e gli altri; questi erano del parere di rinviare la strage e l'incendio di Roma ai Saturnali, a Cetego la data sembrava troppo lontana: [...] Terminate le deposizioni vengono rilette ad alta voce. Chiedo al Senato quali misure ritenga opportune per gli interessi supremi della Repubblica<sup>63</sup>.

È evidente che nel tondo sulla sinistra (fig. 30) è stata rappresentata una discussione pubblica sul destino degli arrestati che si adatta perfettamente al discorso ciceroniano appena citato<sup>64</sup>. Inoltre, da un punto di vista iconografico, non si può non notare la somiglianza tra questa scena e il disegno di Antonio del Pollaiuolo raffigurante un *Prigioniero condotto davanti a un giudice* che molto probabilmente Signorelli conosceva<sup>65</sup>.

Per ultimo, vediamo nel tondo superiore un gruppo di personaggi disperarsi (fig. 31). La scena potrebbe rappresentare i congiurati angosciati dalle proposte di condanna pronunciate dai vari consoli<sup>66</sup>:

Fino a questo momento, ci troviamo di fronte a due pareri: uno di D. Silano, il quale è d'avviso che costoro, per aver tentato di distruggere tutto questo, debbano pagare con la vita; il secondo è di C. Cesare, il quale scarta la pena di morte ma ammette altri castighi in tutto il loro rigore. L'uno e l'altro, e per la loro posizione e per l'entità del reato, si attengono alla massima severità: il primo ritiene che quelli che si sono proposti di sopprimerci tutti, di abbattere l'impero, estinguere il nome del popolo romano non debbano godere la vita o l'aria che respiriamo neppure un istante e rammenta che pene di questo genere, nella nostra Repubblica, furono già applicate a carico di cattivi cittadini; l'altro ritiene che gli dèi immortali non hanno creato la morte come castigo ma come legge di natura e riposo delle fatiche e dei dolori; e perciò i saggi non l'hanno mai affrontata con riluttanza, i forti spesso persino con gioia; la prigione al contrario, e tanto più quella a vita, è stata inventata come castigo eccezionale per i delitti più esecrandi. Chiede dunque che i rei siano dispersi in vari municipi [...]»<sup>67</sup>.

### *Il programma decorativo dietro l'altare*

Nello zoccolo della parete in cui si trova posizionato l'altare della Gloria, vi sono dipinte altre scene monocrome. Nella sezione vicino ai tondi danteschi abbiamo, dall'alto verso il basso, rispettivamente: un tondo, un rettangolo e un altro tondo (quest'ultimo ormai abraso). La maggior parte degli studiosi concorda che il tondo in alto rappresenti *La Carità che sconfigge l'Invidia* (fig. 32). Infatti, nella tradizione iconografica, la Carità è sempre rappresentata come una donna con un seno scoperto che allatta un bambino. Essa è la virtù contrapposta all'Invidia<sup>68</sup>, rappresentata da Signorelli mentre si morde le mani a causa del sentimento negativo che la corrode. Nel rettangolo in basso, invece, gli studiosi hanno scorto, ragionevolmente, il *Trionfo della Castità*<sup>69</sup> (fig. 33): l'animale raffigurato sulla bandiera è un ermellino, simbolo di purezza. Il riquadro monocromo si basa sul *Trionfo della Castità* narrato nei *Trionfi* di Francesco Petrarca. Sull'identificazione di questa scena non possono esserci dubbi poiché nel Quattrocento l'episodio aveva un'iconografia ormai definita: la Castità è portata in trionfo su un carro trainato da unicorni, scelta non casuale visto che si tratta di animali che possono essere addomesticati solo da una vergine<sup>70</sup>. Amore – riconoscibile in quanto nudo e alato –, uscito sconfitto dalla lotta contro la Castità, è legato al carro, inerme. Un corteo di vergini accompagna la Castità. La donna a capo del corteo – o talvolta la Castità stessa – impugna una bandiera su cui è disegnato l'ermellino<sup>71</sup>. Signorelli non si è attenuto pedissequamente all'iconografia usuale, tuttavia, la bandiera con l'ermellino non lascia spazio a dubbi. Inoltre, sull'estrema destra della scena, vediamo una donna chinata su Cupido intenta a strappargli le ali, dunque, figurativamente, lo sta privando del suo potere. Il tondo in basso non è più visibile, per cui dobbiamo affidarci alla

descrizione che ne fece Clementini e alla sua identificazione con la figura della Fede: «Nell'ultimo Tondo sotto di questo vedesi dipinta la Fede, Figurata in una Vergine con la Laureola in Testa, un Calice in mano, e due Puttini uno di quà e l'altro di là da essa, che stanno in atto di adorarlo»<sup>72</sup>. In tal modo si può avanzare l'ipotesi che Signorelli, al di sotto della scena della lunetta rappresentante l'*Ascesa dei Beati*, abbia rappresentato due delle virtù teologali e la Castità, le quali permettono alle anime di godere del paradiso:

[le virtù teologali] rendono le facoltà dell'uomo idonee alla partecipazione alla natura divina. Le virtù teologali, infatti, si riferiscono direttamente a Dio. Esse dispongono i cristiani a vivere in relazione con la Santissima Trinità. [...] Sono infuse da Dio nell'anima dei fedeli per renderli capaci di agire quali suoi figli e meritare la vita eterna<sup>73</sup>.

[sulla castità] Colui che vuole restare fedele alle promesse del suo Battesimo e resistere alle tentazioni, avrà cura di valersi dei *mezzi* corrispondenti: la conoscenza di sé, la pratica di un'ascesi adatta alle situazioni in cui viene a trovarsi, l'obbedienza ai divini comandamenti, l'esercizio delle virtù morali e la fedeltà alla preghiera. «La continenza in verità ci raccoglie e ci riconduce a quell'unità, che abbiamo perduto disperdendoci nel molteplice»<sup>74</sup>.

Alla destra dell'altare, sotto la porzione della lunetta raffigurante *L'Antinferno* e accanto agli episodi delle *Metamorfosi* ovidiane, le scene monocrome ripetono lo stesso ordine: tondo, rettangolo, tondo. Anche in questo caso, il tondo in basso è abraso, per cui non è possibile fare alcuna ipotesi, ma affidarsi solo a ciò che è stato scritto da Clementini: «Nell'Ultimo Tondo, che stà nel fine dello scompartimento sudetto vedesi Ercole sopradetto, che con armi di tre punte ferisce Plutone»<sup>75</sup>. Nel tondo in alto, vediamo un uomo che atterra un centauro (fig. 34). Si è ipotizzato che si tratti di Ercole contro il centauro Nesso<sup>76</sup> o Folo<sup>77</sup>. Tuttavia, nella stessa cappella di San Brizio, Signorelli rappresenta Ercole nella consueta iconografia, cioè con la pelle del leone Nemeo a mo' di mantello, per cui è inverosimile che l'uomo ritratto sia lui. È più probabile che si tratti di un Lapita che colpisce un centauro. Il mito greco narra che alle nozze di Piritoo e Ippodamia fu invitato il centauro Euritione insieme ai suoi simili, ma a causa del troppo vino bevuto tentarono di molestare Ippodamia e le altre donne presenti al ricevimento, scatenando così l'ira di Piritoo e degli altri uomini. Sin dall'Antichità, il centauro è stato visto come una figura dedita alla violenza, all'ubriachezza e alla sessualità sfrenata. Si ricordi anche la vicenda del centauro Folo, il quale ospitò Ercole e gli offrì il suo vino, ma le esalazioni della bevanda erano così forti che arrivarono sino ad altri centauri che si trovavano nelle vicinanze. Irati per il fatto che Folo avesse condiviso il vino con Ercole, essi si avventarono sull'eroe e diedero battaglia.

Virgilio nell'*Eneide* pose i centauri a guardia dell'Ade<sup>78</sup>. Anche Dante, a imitazione del suo maestro Virgilio, collocò i centauri – tra cui anche Chirone, Nesso e Folo – nell'*Inferno*<sup>79</sup>. Sulla scena rappresentata nel riquadro, l'ipotesi più accreditata è che si tratti di Oeone ucciso dai figli di Ippoconte (fig. 35). Loscalzo, invece, afferma che la scena rappresenta la tortura del troiano Deifobo per mano di Menelao, Ulisse e altri guerrieri achei, narrata nel VI libro dell'*Eneide*<sup>80</sup>. Tuttavia, è improbabile che si tratti dell'uno o dell'altro mito pagano: abbiamo visto come nella cappella ci sia un puntuale rapporto tematico tra le lunette e il basamento. Anche in questa parete tale corrispondenza è rispettata: alla destra dell'altare si è osservato come i tondi monocromi ritraggano le virtù che gli uomini devono avere per meritare la *Salita al Paradiso* affrescata nella lunetta sovrastante. Allo stesso modo, alla sinistra dell'altare, i monocromi sotto la scena dell'*Antinferno* non possono che rappresentare personaggi meritevoli del castigo eterno, come abbiamo visto sopra con la figura del centauro, convenzionalmente considerato, a tutti gli effetti, un essere infernale. Per tale motivo è molto più probabile che le figure torturate non siano vittime – come Deifobo e Oeone – ma colpevoli. L'accento che Loscalzo fa sulla simbologia di Deifobo in Fulgenzio potrebbe essere valido. Lo studioso, infatti, ci informa della fortuna che Deifobo ebbe in età Tardo Antica: Fulgenzio, facendo leva sull'etimologia del nome<sup>81</sup>, ne costituisce l'archetipo del timore che finge di avere mani e occhi mutilati così da non dover mai agire<sup>82</sup>. Deifobo assume così il valore negativo del timore e Menelao invece rappresenta la *virtus populi* che uccide la devozione alla paura<sup>83</sup>. In questo caso, Deifobo apparirebbe come colpevole e non come vittima. Sfortunatamente la scena dipinta da Signorelli è troppo scarna di dettagli per dare risposte certe. Possiamo dire solo che gli assalitori sembra che stiano cercando di tenere l'uomo fermo per aprirgli la bocca: da ciò si può pensare che il torturato abbia compiuto un atto di blasfemia o di tradimento e per questo motivo viene punito con il taglio della lingua<sup>84</sup>. Ciò che è certo è che questa scena, insieme alle altre due, ritrae figure ferite o uccise il cui destino – o la cui potestà nel caso dell'ipotetico Plutone<sup>85</sup> – è l'*Inferno*.

Nel 1996 fu compiuto un capillare restauro dei dipinti della cappella Nova<sup>86</sup>. Gli interventi dei restauratori, tuttavia, non hanno portato al recupero degli affreschi in modo integrale. Della parete di fondo si è recuperata solo una piccola parte della decorazione dello zoccolo e la figura di un uomo nella parte centrale della lunetta sovrastante (fig. 36), poiché la muratura è stata intaccata per permettere un'adeguata ammorsatura dell'altare<sup>87</sup>. La parte inferiore della parete è dominata da un riquadro centrale e da tondi che lo circondano, segno che anche qui vi era dipinto un illustre letterato con scene di una sua opera.

La decorazione dello sfondo a grottesca è particolare, poiché essa non è composta dalle classiche figure grottesche all'antica, ma da due diavoli che hanno in mano presumibilmente delle patere<sup>88</sup> che rivolgono all'ingiù come segno blasfemo di rifiuto delle offerte. Essi si trovano sopra due strani esseri dal viso umanoide ma dal corpo anguiforme. Accanto ai loro piedi vi sono altri due diavoli piegati come telamoni e ancora più in basso una sorta di anatidi con zampe da gallinaceo<sup>89</sup> (fig. 37). Non si è salvato nulla del ritratto dell'uomo illustre nel riquadro, né delle scene monocrome. Solo il tondo superiore ci permette di notare una figura distesa a terra che sta per essere colpita a morte da un'altra stante. Nel fregio della trabeazione che delinea superiormente lo scompartimento appena descritto, è visibile, al centro, un tondo raffigurante un tritone che colpisce un altro suo simile. Sopra la trabeazione vi è un uomo avvolto dalle fiamme che si morde la mano: indiscutibilmente un dannato, il cui destino è comune a quello degli altri dannati tormentati dai diavoli della lunetta. Sull'identificazione di questa figura, la tesi più convincente è quella avanzata da Giusi Testa e Raffaele Davanzo, i quali affermano che si tratti di Caino<sup>90</sup>. I due studiosi, attraverso l'attenta analisi del programma figurativo dell'ordine architettonico dipinto<sup>91</sup>, si sono resi conto che uno dei temi ricorrenti di tale programma è il sacrificio «accettato e respinto, positivo e negativo, di Abele e Caino»<sup>92</sup> (figg. 38-39). Nel *De Civitate Dei*, sant'Agostino vede Caino come il fondatore della città degli uomini in contrasto con la città di Dio. Per avvalorare la loro tesi, Testa e Davanzo fanno riferimento ad alcuni passi del XV libro del *De Civitate Dei* sulla figura di Caino:

È dato di capire che Dio non apprezzò il dono di Caino perché lo ripartiva malamente in quanto attribuiva a Dio qualcosa che già Gli apparteneva, mentre attribuiva a se stesso se stesso. E ciò che fanno quanti seguono non la volontà di Dio, ma la propria [...]. Questo è il comportamento proprio della città terrena: venerare Dio o gli dei per regnare col loro aiuto. [...] Il primo nato, dunque, fu Caino [...] e appartiene alla città degli uomini, mentre il successivo, Abele, appartenne alla città di Dio. [...] Il primo fondatore della città terrena fu un fratricida. [...] Non c'è da stupirsi se molto tempo dopo, all'atto della fondazione della città destinata a essere la capitale della città terrena si ripeté specularmente quel primo modello [...] l'uccisione di Remo da parte di Romolo [...] Ciò che è avvenuto tra Remo e Romolo ha mostrato come la città terrena abbia delle scissioni in se stessa. Invece quel che è avvenuto tra Caino e Abele ha palesato le inimicizie fra le due città, di Dio e degli uomini<sup>93</sup>.

Le parole di sant'Agostino risultano in linea con la decorazione adoperata da Signorelli: in alto nella lunetta Caino, il fratricida per eccellenza, in basso nel fregio un tritone che uccide un suo simile, allegoria dell'inimicizia tra compagni o fratelli. A questi si collega indubbiamente l'altro tondo monocromo in cui

è rappresentato un uomo che sta per uccidere un altro uomo: seguendo il tema agostiniano, Testa e Davanzo li identificano con Romolo e Remo. L'episodio dei figli della Lupa rappresenterebbe un paragone classico con l'omicidio di Abele per mano di Caino narrato nella Genesi. Alla luce di ciò, ai due studiosi pare plausibile che il riquadro dovesse contenere il ritratto di Virgilio, poiché egli nelle sue opere aveva accennato all'uccisione di Remo da parte di Romolo. Virgilio inoltre è considerato un convertito al cristianesimo da Agostino, oltre al fatto che egli era visto nel Medioevo e nel Rinascimento come una sorta di mago e profeta per ciò che scrisse nella quarta ecloga delle *Bucoliche*<sup>94</sup>. Tuttavia, questa ipotesi non è verosimile. I due studiosi scrivono che «il fratricidio romano non è citato esplicitamente. Ma in almeno due passi Virgilio allude al delitto: nella descrizione dei fratricidi nel Tartaro (*Aen.* VI, vv. 608-609), e nelle parole di Giunone alla furia Aletto (*Aen.* VII, vv. 335-336)»<sup>95</sup>. Tuttavia, se noi leggiamo questi passi, notiamo come queste ipotesi presentino delle forzature.

Qui, quelli che odiarono i fratelli, mentre la vita scorreva  
o cacciato un genitore e si intentò una frode al povero  
oppure quelli che da egoisti si buttarono su ricchezze  
trovate, ma non le spartiron: questa folla è immensa,  
quelli uccisi per adulterio, che seguirono  
le empie armi non temendo di tradire le destre dei padroni,  
rinchiusi aspettan la pena<sup>96</sup>.

Tu puoi armare fratelli concordi per gli scontri  
e con gli odi rovinare le case, tu puoi dar colpi e funerre  
fiamme ai tetti, tu hai mille pretesti,  
mille capacità di nuocere. Scuoti il fecondo petto,  
spezza la pace pattuita, semina delitti di guerra;  
la gioventù voglia e chieda le armi ed insieme le prenda<sup>97</sup>.

Nel primo caso, Virgilio descrive le varie anime presenti nel Tartaro. Nulla può far pensare direttamente che egli alludesse proprio a Romolo e Remo quando scrive «quelli che odiarono i fratelli». Il testo appare più come un elenco generico delle colpe degli uomini. Nella seconda citazione è presentato il passo in cui Giunone evoca la furia di Aletto contro Enea. Anche in questo caso la frase «tu puoi armare fratelli concordi per gli scontri» non presuppone un implicito riferimento a Romolo e Remo. Giunone sta facendo una sorta di *captatio benevolentiae* nei confronti della Furia elencando ciò che, in quanto creatura dell'Ade, è in grado di fare sugli uomini. Sia per questi motivi, sia soprattutto perché abbiamo già discusso la ragione che ci ha portato a identificare Virgilio con la figura dell'uomo

vestito in giallo, è difficile credere che il ritratto dietro l'altare raffigurasse il poeta mantovano. A questo punto, escluso Virgilio, cerchiamo di capire di chi potesse essere il ritratto nel riquadro centrale. Per le ragioni espresse dai due studiosi, concordo nell'identificare la figura che si morde la mano nella lunetta con Caino. Il dannato nella lunetta si morde le mani proprio come l'Invidia schiacciata dalla Carità (figg. 32 e 36 a confronto) e sappiamo che ciò che mosse Caino ad uccidere il fratello fu l'invidia verso quest'ultimo, per cui è verosimile che la figura nella lunetta sia Caino, il primo fratricida e, appunto, come dice sant'Agostino, colui che ha portato alla nascita della stirpe degli uomini, la quale ha in sé la radice di questo male primigenio, che porta gli stessi fratelli a scontrarsi tra loro. Il tema principale del sacrificio nell'apparato decorativo dell'ordine architettonico dipinto della cappella può essere la chiave per comprendere il ritratto scomparso. Nel racconto di Caino e Abele il sacrificio assume un'importanza cruciale: è a causa del rifiuto divino al suo sacrificio che Caino ha ucciso il fratello. Sant'Agostino ha spiegato il perché: quello di Caino non era un atto caritatevole, ma mosso dall'interesse. Il suo approccio a Dio è uguale a quello degli uomini, i quali «seguono non la volontà di Dio, ma la propria»<sup>98</sup>. Il vescovo d'Ippona ha dedicato un ampio spazio al tema del sacrificio nel *De Civitate Dei*:

Si ha nella scrittura: il Signore disse a Caino: perché sei diventato triste e il tuo viso è turbato? Lo sai che, se fai buone offerte ma non distribuisi con onestà, hai commesso peccato? Sii sereno [...] Il sacrificio si offre con onestà quando si offre al vero Dio, al quale soltanto si deve sacrificare. Ma non si distribuisce con onestà quando non si differenziano il luogo, il tempo e gli oggetti o anche chi offre e a chi si offre, o anche a chi si distribuisce per vitto ciò che è stato offerto, giacché in questo caso per distribuzione possiamo intendere scelta<sup>99</sup>.

Date queste premesse, risulta possibile ipotizzare che dietro l'altare fosse stato dipinto proprio il ritratto di sant'Agostino. Alla luce di questa ipotesi, i tondi monocromi che circondano il santo potrebbero rappresentare non solo il fratricidio di Remo – come ipotizzato da Testa e Davanzo –, ma anche quello di Abele, dato che il santo d'Ippona cita entrambi nel capitolo 5 del *De Civitate Dei* e che i poeti della cappella sono circondati da episodi diversi delle loro opere. Si potrebbe obiettare che, se davvero il ritratto perduto fosse stato quello di sant'Agostino, Clementini lo avrebbe certo riconosciuto visto che nella tradizione iconografica il santo è rappresentato quasi sempre con la mitra per ribadire il suo ruolo di vescovo d'Ippona. A tal proposito, non è detto che Signorelli abbia seguito la comune rappresentazione di sant'Agostino vescovo, ma quella di sant'Agostino umanista. Nel 1480 Sandro Botticelli dipinse per la chiesa di Ognissanti a Firenze *Sant'Agostino nello studio* (fig. 40). Notiamo che

non ha la mitra sul capo – è poggiata sulla scrivania – ed è rappresentato mentre è colto, molto probabilmente, dalla visione di san Girolamo<sup>100</sup>. È circondato da libri e il calamaio e il leggio ci lasciano intuire che, prima di essere rapito dalla visione, stava scrivendo. Botticelli ha voluto far leva sul sant'Agostino in quanto studioso ed intellettuale piuttosto che religioso. Questa rappresentazione è ribadita, sempre da Botticelli, in un dipinto di circa dieci anni dopo ora conservato agli Uffizi, dall'identico soggetto (fig. 41): anche in questo caso il santo non indossa la mitra, ma ha il capo chino sulla scrivania, intento a scrivere un libro. Il ritratto di sant'Agostino studioso si adatta perfettamente a quello degli altri poeti della cappella, tutti rappresentati con dei libri tra le mani per far risaltare il loro ruolo di uomini di lettere – a eccezione, ovviamente, delle due figure sulla parete d'ingresso per le motivazioni già espresse da McLellan<sup>101</sup>. Botticelli è influenzato dal clima umanista dell'epoca, e ciò si riflette nelle sue opere. La stessa cosa possiamo dire di Signorelli. La presenza di sant'Agostino risulterebbe in linea anche con il riquadro che lo circonda che, come abbiamo scritto, non è interamente costituito dalle consuete grottesche all'antica, ma è dominato da due diavoli che rovesciano quelle che sembrano due patere: il loro gesto blasfemo si potrebbe collegare all'offerta di Caino non accettata<sup>102</sup>. Oltre a ciò che è stato già detto per smentire l'ipotesi che dietro l'altare ci fosse il ritratto di Virgilio, si può aggiungere anche che, per quanto il poeta mantovano sia stata una figura ammirata dalla cultura medievale e umanistica sia per il suo ruolo di profeta sia di letterato, e per quanto da sant'Agostino fosse ritenuto un convertito alla religione cattolica, risulta improbabile che si sia preferito porre nella parete di fondo – una posizione così privilegiata della cappella – il ritratto di Virgilio invece che quello di Dante, la cui figura era più importante di quella del poeta mantovano, soprattutto in senso religioso poiché indubbiamente cristiano e autore di un poema "sacro". Visto che sappiamo con certezza che il ritratto non può rappresentare Dante poiché costui è effigiato nella parete sotto i *Beati in Paradiso*, l'ipotesi di Agostino, per tutto ciò che abbiamo appena mostrato, risulta quella più plausibile, fermo restando che ci basiamo solo sulle decorazioni ancora visibili e sul programma decorativo e teologico della cappella, visto che del ritratto non è rimasto nulla.

## Conclusioni

Entrando nella cappella Nova, ci si trova palesemente immersi in un ambiente che, seppur contenuto nelle dimensioni, mostra un'impressionante densità di figurazioni. Lo sguardo inesperto non può comprendere lo stretto rapporto tra lunette e basamento: pare, infatti, che i ritratti dei letterati non abbiano alcuna connessione con le scene sovrastanti tratte dalle Sacre Scritture, che il fregio decorativo a metà parete divida il messaggio teologico da quello letterario, ma non è così. Il visitatore cinquecentesco, il quale entrava nella cappella nel 1504, a lavori conclusi, guardava per prima cosa la parete orientale: l'Anticristo e le conseguenze delle sue prediche e delle sue azioni dominano la scena<sup>103</sup>. Egli sa come coinvolgere, e la folla ne rimane persuasa. Tuttavia, l'Arcangelo Michele sferra il suo colpo di giustizia sconfiggendo colui che desiderava portare alla perdizione i figli di Dio. Sotto, in corrispondenza di questa lunetta, vediamo Cicerone circondato dai tondi monocromi tratti da episodi delle *Catilinarie*. Nella sua opera egli pronuncia dure invettive contro Catilina, descritto come un criminale di ogni sorta. La sua figura è presentata in modo non dissimile da quella dell'Anticristo: egli cercava di persuadere il popolo romano a seguirlo per rovesciare l'ordine repubblicano. Il Senato Romano sventò i suoi piani, condannò i congiurati e ripristinò la pace. Alle sue spalle, il visitatore osservava la stupefacente rappresentazione del *Finimondo*, rimanendone colpito e turbato allo stesso tempo, poiché vedeva uomini e donne come lui travolti dagli eventi apocalittici. Il giovane uomo e il vecchio nel basamento, ritratti sotto la lunetta del *Finimondo*, rappresentano la proiezione dello stato d'animo dello spettatore cinquecentesco. Il mondo terreno che lui conosce è destinato a finire, per cui è necessario che ogni uomo e ogni donna si redima e segua la parola di Dio. Il turbamento del visitatore alla vista di questa scena, tuttavia, si allenta davanti all'affresco della *Resurrezione della carne*. Il mondo sino ad allora conosciuto finirà, ma sarà l'inizio del Regno di Dio, in cui gli stessi uomini riacquisteranno i loro corpi e non saranno più schiavi del peccato. Sotto questa scena, vi è il ritratto di Tibullo, circondato da episodi tratti dalle sue *Elegie*, in cui canta, desolato, gli oscuri tempi della guerra e della cattiveria umana e prova nostalgia per i tempi dell'età di Saturno, in cui vi era comunione tra gli esseri: la lunetta sopra di lui della *Resurrezione della carne* mostra che una nuova età dell'oro, più grande di quella di Saturno, è destinata ad arrivare, e sarà imperitura. Dopo la resurrezione dei morti, giunge l'ora dell'ultimo giudizio. Il *Cristo Giudice* di Beato Angelico si eleva alla sommità della volta per stabilire le sorti degli uomini, destinati al giubilo o al tormento eterno. Grazie ai documenti pervenutici, sappiamo che fu proprio

Beato Angelico a progettare, su richiesta della committenza (ovvero l'Opera del Duomo), il tema del *Giudizio Universale* per la cappella di San Brizio<sup>104</sup>. Come afferma Creighton Gilbert, il *Giudizio Universale* era uno dei temi più comuni all'epoca per decorare ampie superfici, come quelle disponibili nella cappella di San Brizio, e l'Angelico, già cimentatosi più d'una volta con il soggetto, preparò allo scopo un disegno preparatorio complessivo (chiamato «gavantone»)<sup>105</sup>.

Sotto la scena parietale dedicata agli Eletti, osserviamo le figure di Dante e Cristoforo Landino e le scene monocrome del Purgatorio dantesco: tali scene alludono alla difficoltà del cammino di espiazione, ma, dopo la fine di questo percorso, vi sarà *l'Ascesa al Paradiso* che li renderà Beati. In questo caso, dunque, non c'è solo una comunanza tematica tra lunetta e basamento, ma la formazione di vere e proprie sequenze narrative<sup>106</sup>. Di fronte alla lunetta dei *Beati*, vi è quella dei *Dannati*: un tripudio di demoni li tormenta eternamente. Sotto questa scena, ci sono Ovidio e Virgilio, poiché essi hanno narrato la catabasi infernale di eroi della mitologia classica. Anche i pagani possono essere dei profeti: il regno di Dite, infatti, è qui mostrato come una prefigurazione dell'Inferno cristiano. Nella lunetta di fondo, lo spettatore è colpito dalla figura di Caino, e, in corrispondenza, nel basamento, dal ritratto di sant'Agostino, colui che parlò di Caino come il fondatore della città terrena, contrapposta alla città di Dio, poiché il suo omicidio contro il fratello Abele corrompe la sua anima e quella dei suoi discendenti, che da quel momento portarono in sé il germe della conflittualità. La cappella mostra alcuni esempi di tale ostilità: l'omicidio di Remo da parte del fratello Romolo, gli scontri intestini agognati da Catilina, le guerre dell'età di Giove tristemente narrate da Tibullo. Sopra il ritratto di sant'Agostino vi è Caino, è vero, ma ancora più in alto, in corrispondenza verticale, è raffigurato Cristo che, con la resurrezione dei nuovi corpi incorrotti e l'ultimo giudizio, metterà fine alla stirpe violenta degli uomini e darà inizio al suo Regno.

Alla luce di questo percorso, notiamo dunque come la cappella Nova sia dominata tematicamente dal contrasto tra male e bene, tra la corruzione della città terrena e la perfezione della città di Dio. Non stupisce perciò che, nel basamento, il ritratto della parete di fondo – dunque del luogo visivamente più privilegiato – fosse con ogni probabilità di sant'Agostino, propugnatore di questo messaggio. La sua stessa figura costituiva un ponte tra il peccato e la santità, visto che passò la sua giovinezza immerso nella mondanità ma poi, con la sua conversione, si dedicò ad applicare e diffondere il messaggio cristiano. Egli affermò che è l'uomo che sceglie se seguire la corruzione della carne o l'elevazione dello spirito, e la cappella mostra le conseguenze delle due scelte.

- 1 Per la ricorrenza dei 500 anni dalla morte dell'artista, da giugno a ottobre 2023 è stata visitabile al MAEC (Museo dell'Accademia Etrusca e della città di Cortona) la mostra *Signorelli 500. Maestro Luca da Cortona, pittore di luce e poesia*, la quale ripercorreva l'itinerario artistico del maestro. Si veda: *Signorelli 500. Maestro Luca da Cortona, pittore di luce e poesia*, catalogo della mostra (Cortona, MAEC, 23 giugno – 8 ottobre 2023), a cura di T. Henry, Milano, 2023; per un approfondimento sulla storia della realizzazione della cappella di San Brizio si consiglia la lettura di: L. Guidi Di Bagno, *La cappella di S. Brizio nel duomo. Luca Signorelli e Orvieto*, in *Storia di Orvieto. Quattrocento e Cinquecento*, a cura di C. Benocci, G.M. Della Fina, C. Fratini, Orvieto, 2010, vol. II, pp. 445-468.
- 2 L. Luzi, *Il duomo di Orvieto descritto e illustrato*, Firenze, 1866.
- 3 D. Loscalzo, *Le fondamenta dei classici*, in *La Cappella Nova o di San Brizio nel Duomo di Orvieto*, a cura di G. Testa, Milano, 1996, pp. 191-213, rif. pp. 194-195.
- 4 Vedi nota 23.
- 5 D.E. McLellan, *Luca Signorelli's last judgement fresco cycle at Orvieto: an interpretation of the fears and hops of the comune and people of Orvieto at a time of reckoning*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Melbourne, 1992, relatori P. Simons, M. Riddle, M. Manion (University of Melbourne), S. Ferino Pagden, C. Thoenes, (Biblioteca Hertziana, Roma), p. 329. McLellan afferma che i due uomini ritratti sono due figure contemporanee che, a loro volta, rappresentano la giovinezza e la vecchiaia: entrambe, in ugual misura, non possono sfuggire alla morte e di conseguenza al Giudizio Finale. Il fedele cinquecentesco, uscendo dalla cappella, vedeva come ultima scena il *Finimondo* e ne rimaneva atterrito proprio come il giovane e l'anziano del basamento. Signorelli avrebbe creato dunque un processo di identificazione tra il visitatore e le due figure ritratte.
- 6 Già Creighton Gilbert aveva identificato in questo ritratto un proto-umanista fiorentino: Coluccio Salutati (1331-1406). La sua ipotesi è mossa da alcune considerazioni: Salutati visse fino a settantasei anni, il che spiegherebbe il fatto che è l'unico dei poeti ad essere rappresentato anziano. In particolar modo, quattro delle fatiche di Ercole sono il soggetto dei quattro cammei presenti ai quattro lati del riquadro, e Salutati scrisse i *Quattro libri delle fatiche di Ercole*. Vedi C. Gilbert, *How Fra Angelico and Signorelli saw the end of the world*, Pennsylvania, 2003, p. 98. Tale ipotesi di identificazione è analizzata nella nota 17.
- 7 Cfr. la voce curata da C. Dionisotti, *Landino, Cristoforo*, in *Enciclopedia Treccani per l'Enciclopedia Dantesca*, 1970, visionabile all'indirizzo: [https://www.treccani.it/enciclopedia/cristoforo-landino\\_%28Enciclopedia-Dantesca%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/cristoforo-landino_%28Enciclopedia-Dantesca%29/) (ultimo accesso 24 agosto 2023).
- 8 M. Villa, *Signorelli e il Purgatorio "visualizzato" a Orvieto*, in «Dante e l'arte», 3, 2016, pp. 121-142, cit. pp. 132-133.
- 9 *Federico da Montefeltro e Francesco di Giorgio. Urbino Crocevia delle Arti*, catalogo della mostra (Urbino, Palazzo Ducale, Galleria Nazionale delle Marche, 23 giugno 2022 – 9 ottobre 2022), a cura di A. Angelini, G. Fattorini, G. Russo, p. 29.
- 10 F. Marcelli, *Il volto e il ritratto*, in *Luca Signorelli*, catalogo della mostra (Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria; Orvieto, Museo dell'Opera del Duomo; Città di Castello, Pinacoteca Comunale, 21 aprile – 26 agosto 2012), a cura di F. De Chirico, V. Garibaldi, T. Henry, F.F. Mancini, *Cinisello Balsamo*, 2012, pp. 125-132, cit. p. 126.
- 11 Vedi nota 7.
- 12 Questo argomento è stato discusso durante un confronto personale tra la sottoscritta e la Professoressa Maffei.

- 13 L'identificazione di questo poeta con Stazio è la più condivisa dagli studiosi. Tuttavia, Stazio scrisse solo opere in versi, mentre è chiaro che il personaggio della cappella stia scrivendo in forma prosastica. Anche Dante, accanto a lui, ha davanti a sé un libro aperto scritto in prosa. Il Sommo Poeta scrisse in prosimetro la *Vita Nova* e il *Convivio*; dunque è probabile che Signorelli lo abbia ritratto davanti a una di queste sue due opere. Inoltre, notiamo che sulla sua scrivania ci sono quattro libri: esattamente come il numero di opere da lui scritte in volgare (*Rime*, *Vita Nova*, *Convivio*, *Commedia*). Virgilio e Ovidio scrissero solo opere in versi e, conseguentemente, Signorelli le ha rappresentate come tali. Le *Catilinarie* di Cicerone sono orazioni da lui tenute in Senato, motivo per cui sono scritte in prosa, come il libro riportato anche nel ritratto. Infine, Tibullo, a differenza di tutti gli altri, non ha in mano un libro ma un rotolo di pergamena, che allude alle *Epistolae amatoriae* che compose in vita.
- 14 Per un approfondimento sul *De anima* di Landino si rinvia al recente lavoro di B. McNair, *Cristoforo Landino: his works and thoughts*, Leiden, 2019.
- 15 *Ivi*, p. 56.
- 16 «This is primarily the way Landino will describe the journeys of Aeneas and Dante in his commentaries, namely as the rational soul using this twofold power of the mind in its quest for the highest good», *ibidem*. «Landino says that the mind using intelligence adheres directly to God, with nothing interposed between the mind and God. Thus an ascent of the soul towards the highest good begins with the reason and the knowledge it draws from particulars; then proceeds with the intellect and the knowledge it gains from universals; and finally concludes with the intelligence and the knowledge it has of divine things. This will be the fundamental means by which he understands Dante's descent to the Inferno and ascent to Purgatory and Paradise in the *Comedy*», *ivi*, pp. 70-71.
- 17 «When the mind seeks to know God by using intelligence it needs to be illumined by the light of first truths, in which case God is the agent intellect. This need for divine illumination will also be especially important to Landino's Dante commentary, and here he describes this illumination as an essential part of the highest knowledge the rational soul can have. Landino says that the concept of divine illumination, and whether it is innate to the mind or separate from it, is a topic that arises from Scripture, namely John 1:9, "The true light that illumines all people was coming into the world" and from Augustine's interpretation of this verse», *ivi*, pp. 71-73.
- 18 La presenza di questi cammei è ciò che più ha influenzato Gilbert nell'identificare il ritratto centrale con Salutati, poiché egli scrisse i *Quattro libri delle fatiche di Ercole*, rimasto peraltro incompiuto, come dimostra lo stesso testo su cui l'uomo ritratto da Signorelli sta scrivendo. I cammei sono percepiti da Gilbert come un indizio: così come gli altri monocromi dello zoccolo rappresentano scene tratte dalle opere degli autori ritratti al centro, allo stesso modo qui i cammei assumono tale funzione. L'ipotesi di Gilbert presenta alcune forzature: ad esempio, egli stesso afferma che Salutati trattò delle fatiche di Ercole solo nel terzo libro, elencandone trentuno in maniera sintetica (Gilbert, *Fra Angelico and Signorelli*, cit., p. 98), dunque non era plausibile che lo spettatore facesse un collegamento così immediato con la figura di Salutati. Inoltre, il fatto che i monocromi principali rappresentino scene del Purgatorio dantesco, non significa che essi non abbiano una forte relazione con la figura centrale, anzi, sarebbe strano il contrario. Salutati, a differenza di Landino, non ha mai commentato la *Divina Commedia* o fatto riferimento a essa in qualche modo nei suoi scritti, per cui è altamente improbabile che l'uomo ritratto si possa identificare con lui.

- 19 F. Baldini, *Luca Signorelli nella Cappella Nova del Duomo di Orvieto*, tesi di laurea, Università di Pisa, a.a. 2019-2020, relatore V. Farinella, pp. 169-170.
- 20 Si citano come esempi due opere di Antonio del Pollaiuolo: il bronzetto conservato al Museo del Bargello a Firenze e la tavoletta conservata agli Uffizi (entrambe datate al 1475 circa).
- 21 Caco ha trasgredito il settimo comandamento.
- 22 Si pensi al gruppo scultoreo di Baccio Bandinelli in piazza della Signoria o all'affresco di Annibale Carracci al Palazzo Sampieri di Bologna.
- 23 Sull'iconografia di Ercole si rimanda a: E. Panofsky, *Ercole al bivio*, a cura di M. Fernando, Macerata, 2005; *Ercole il fondatore dall'antichità al Rinascimento*, catalogo della mostra (Brescia, Museo di Santa Giulia, 11 febbraio – 12 giugno 2011), a cura di M. Bona Castellotti, Milano, 2011; L.D. Ettlinger, *Hercules Florentinus*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 16 Bd., H.2, 1972, pp. 119-142.
- 24 G.C. Clementini, come riportato in McLellan, *Luca Signorelli's Last Judgement fresco cycle at Orvieto*, cit., *Book II, Documents II*, p. 235. Girolamo Curzio Clementini fu un nobile del Settecento che scrisse un manoscritto interamente dedicato al Duomo di Orvieto: *Veridica, e distinta descrizione del Prospetto esteriore della Chiesa del Duomo d'Orvieto, come ancora del interno della medema, con il racconto del miracolo seguito in Bolsena del Santissimo Corporale. Con l'aggiunta delle Solenni feste fatte per la Coronazione della prodigiosa, e miracolosa Immagine di Maria Ssma detta di S. Brizio l'anno MDCCIV*. Il manoscritto è datato 1704, ma Clementini operò diverse aggiunte fino a non oltre il 1715, poiché l'altare della Gloria fu eretto in questa data e da allora copre buona parte della parete di fondo. L'autore settecentesco, però, descrisse il contenuto figurativo presente dietro l'altare, segno che ebbe modo di vederlo prima della realizzazione dell'opera di Cametti e dunque prima che la parete venisse rovinata. L'anno dopo Clementini morì. Il manoscritto originale si trova nell'Archivio del Museo dell'Opera del Duomo, ma il suo contenuto è interamente leggibile nella tesi di dottorato di McLellan. R.M. San Juan, *The Illustrious Poets in Signorelli's Frescoes for the Cappella Nuova of Orvieto Cathedral*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 52, 1989, pp. 71-84, cit. p. 79. McLellan, *Luca Signorelli's Last Judgement fresco cycle at Orvieto*, cit., pp. 317-318.
- 25 Loscalzo, *Le fondamenta*, cit., p. 206; G. Testa, *Gli affreschi di Monteoliveto e Orvieto in Luca Signorelli*, a cura di L.B. Kanter, G. Testa, T. Henry, Borgaro Torinese, 2001, pp. 39-65, rif. p. 63; Baldini, *Luca Signorelli*, cit., pp. 175-176.
- 26 San Juan, *The Illustrious Poets*, cit., pp. 78-79.
- 27 McLellan, *Luca Signorelli's last judgement fresco cycle at Orvieto*, cit., p. 318.
- 28 Vedi C. Van Cleave, scheda n. 72 in *Luca Signorelli*, cit., p. 328.
- 29 V. Farinella, *Raffigurare Virgilio, "dolcissimo padre": dialoghi tra arte e letteratura in Virgilio / volti e immagini del poeta*, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Te, 16 ottobre 2011 – 8 gennaio 2012), a cura di V. Farinella, Milano, 2011, pp. 27-84, cit. p. 30.
- 30 San Juan, *The Illustrious Poets*, cit., p. 79.
- 31 Alcide è il patronimico di Ercole.
- 32 «Si potuit manis accersere coniugis Orpheus / Threicia fretus cithara fidibusque canoris, si fratrem Pollux alterna morte redemit / itque reditque viam totiens. quid Thesea, magnum / quid memorem Alciden? Et mi genus ab loue summo», *Aen.* VI, vv. 119-123. Per i passaggi tradotti si veda la traduzione di M. Ramous in Virgilio, *Eneide*, a cura di G. Baldo, G.B. Conte, M. Ramous, Venezia, 2015.

- 33 Loscalzo, *Le fondamenta*, cit., p. 206; Testa, *Gli affreschi*, cit., p. 63; Baldini, *Luca Signorelli*, cit., p. 176.
- 34 Il mito di Bellerofonte è presente in varie fonti greche e latine, tra cui Omero, *Iliade* VI, vv. 175-198; Esiodo, *Teogonia*, vv. 319-325; Pindaro, *Olimpiche* XIII, vv. 114-123; Orazio, *Odi* IV,11, vv. 26-32.
- 35 Clementini in McLellan, *Luca Signorelli's Last Judgement fresco cycle at Orvieto*, cit., *Books II, Documents II*, p. 234; Loscalzo, *Le fondamenta*, cit., p. 206; Testa, *Gli affreschi*, cit., p. 63; Gilbert, *Fra Angelico and Signorelli*, cit., pp. 93-94.
- 36 Luzi, *Il duomo di Orvieto*, cit., p. 187; San Juan, *The illustrious Poets*, cit., p. 79; McLellan, *Luca Signorelli's Last Judgement fresco cycle at Orvieto*, cit., p. 316; S.N. James, *Signorelli and Fra Angelico at Orvieto / Liturgy, Poetry and a Vision of the End Time*, London, 2003.
- 37 Luzi, *Il duomo di Orvieto*, cit., p. 188.
- 38 Loscalzo, *Le fondamenta*, cit., p. 206.
- 39 «Iamque per anfractus animarum rector opacos / sub terris quaerebat iter gravisque gementem / Enceladum calcabat equis: inmania findunt/ membra rotae [...] fumida sulphureo praelabitur orbita dorso», *De Raptu Pros.* II, vv. 156-162. Per i passaggi tradotti si veda la traduzione di L. Micozzi in Claudiano, *Il rapimento di Proserpina*, a cura di L. Micozzi, Milano, 2013.
- 40 *Met.* V, vv. 346-361.
- 41 «Nititur ille quidem pugnatque resurgere saepe», *ivi*, v. 349. Per i passaggi tradotti si veda la traduzione di N. Scivoletto in Ovidio, *Metamorfosi*, a cura di N. Scivoletto, Torino, 2000.
- 42 «Inde tremit tellus et rex pavet ipse silentum. / Ne pateat latoque solum retegatur hiatu/ immissusque dies trepidantes terreat umbras. / Hanc metuens cladem tenebrosa sede tyrannus / exierat curruque atrorum vectus equorum / ambibat Siculae cautus fundamina terrae», *ivi*, vv. 356-361.
- 43 Luzi, *Il duomo di Orvieto*, cit., p. 189.
- 44 «Illa duabus / flammiferas pinus manibus succendit in Aetna / perque pruinosas tulit inrequieta tenebras». *Met.* V, vv. 441-443.
- 45 Dal verso 663 del libro IV al verso 445 del libro V.
- 46 Pubblicato nel 1497. Per approfondire la questione del successo – letterario e iconografico – dell'edizione a stampa dell'*Ovidio Metamorphoseos vulgare*, si consiglia la lettura di G. Pesavento, *Ovidio in bianco e nero: l'illustrazione delle Metamorfosi nelle prime edizioni a stampa*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Padova, ciclo XXX, relatore A. Tomezzoli.
- 47 San Juan, *The Illustrious Poets*, cit., p. 79.
- 48 J.B. Riess, *The Renaissance Antichrist: Luca Signorelli's Orvieto Frescoes*, Princeton, 1995, p. 32.
- 49 *Luca Signorelli*, cit., p. 158 ma anche Villa, *Signorelli e il Purgatorio*, cit., pp. 125-126.
- 50 Non ci sono documenti che ci indichino con certezza chi si è occupato della decorazione della libreria. Per le notizie relative allo studio della libreria Albèri si consiglia la lettura di: C. Gilbert, *La libreria dell'arcidiacono Alberi*, in *La Cappella Nova o di San Brizio*, cit., pp. 307-319; F.T. Fagliari Zeni Buchicchio, *La costruzione della libreria Alberi nel Duomo di Orvieto*, in *La Cappella Nova o di San Brizio*, cit., pp. 460-466; L. Andreani, A. Cannistrà, *La Libreria Alberi nel Duomo di Orvieto*, in *Luca Signorelli*, cit. pp. 153-164. Inoltre dalla libreria proviene la tegola dipinta ritraente Luca Signorelli e il Camerlengo dell'Opera del Duomo

- Niccolò D'Angelo. Vi sono delle controversie sull'attribuzione stilistica della tegola: la maggior parte degli studiosi concorda che sia da attribuire a Signorelli stesso, databile intorno ai primi anni del Cinquecento, mentre, per pochi altri (tra cui Roberto Longhi, vedi R. Longhi, *Dubbi su una 'tegola' (o su un 'mattone') alla Mostra del Signorelli*, in «Paragone», 45, 1953, pp. 56-64) si tratta di un falso postumo. Marilena Rossi Caponeri riassume la discussione critica sull'attribuzione stilistica della tegola succedutasi negli anni e ne fa una nuova analisi: vedi scheda n. 106, in *Luca Signorelli*, cit., pp. 344-345. Vedi anche: F.F. Mancini, *Una tegola per la critica*, in *Luca Signorelli*, cit., pp. 39-45.
- 51 M. Peruzzi, *Cultura Potere Immagine. La biblioteca di Federico di Montefeltro*, Urbino, 2004.
- 52 Baldini, *Luca Signorelli*, cit., p. 11.
- 53 G. De Simone, *Ercole e i leoni. Marginalia iconografici nella cappella Mazzatosta di Lorenzo da Viterbo*, in *Arte e politica. Studi per Antonio Pinelli*, a cura di N. Barbolani di Montauto, G. De Simone, T. Montanari, C. Savettieri, M. Spagnolo, Firenze, 2013, pp. 26-32.
- 54 Gilbert, *Fra Angelico and Signorelli*, cit., p. 147.
- 55 *Ivi*, p. 149.
- 56 *Ivi*, p. 150.
- 57 Vedi nota 48.
- 58 «Quae nota domesticae turpitudinis non inusta vitae tuae est? Quod privatarum rerum dedecus non haeret in fama? Quae lubido ab oculis, quod facinus a manibus umquam tuis, quod flagitium a toto corpore afuit? Cui tu adolescentulo, quem corruptelarum inlecebris inretisses, non aut ad audaciam ferrum aut ad lubidinem facem praetulisti?», *Catilinarie I*, VI, pp.98-99. Per i passaggi tradotti si veda Cicerone, *Le Catilinarie*, introduzione, traduzione e note di L. Storoni Mazzolani, premessa al testo di S. Rizzo, Milano, 2018.
- 59 «Quae caedes per hosce annos sine illo facta est? Quod nefarium stuprum non per illum? lam vero quae tanta umquam in ullo iuventutis inlecebera fuit, quanta in illo? Qui alios ipse amabat tuepissime, aliorum amori flagitiosissime serviebat, aliis fructum libidinum, aliis mortem parentum non modo impellendo verum etiam adiuvando pollicebatur. Nunc vero quam subito non solum ex urbe verum etiam ex agris ingentem numerum perditorum hominum collegerat! Nemo non modo Romae, sed [ne] ullo in angulo totius Italiae, oppressus aere alieno fuit, quem non ad hoc incredibile sceleris foedus asciverit», *Catilinarie II*, IV, pp. 122-123.
- 60 «Etenim recordamini, Quirites, omnis civilis dissensiones, non solum eas quas udistis, sed eas quas vosmet ipsi meministis atque vidistis. L. Sulla P. Sulpicium oppressit [ieiecit ex urbe], C. Marius, custodem huius urbis, multosque fortis viros partim eiecit ex civitate, partim interemit. Cn. Octavius consul armis expulit ex urbe conlegam; omnis hic locus acervis corporum et civium sanguine redundavit. Superavit postea Cinna cum Mario; tum vero, clarissimis viris interfectis, lumina civitatis exstincta sunt. Ultus est huius victoriae crudelitatem postea Sulla; ne dici quidem opus est quanta deminutione civium et quanta calamitate rei publicae. [...] Atque illae tamen omnes dissensiones, quarum nulla exitium rei publicae quaesivit, eius modi fuerunt ut non reconciliatione concordiae, sed internecone civium diiudicatae sint», *Catilinarie III*, X, pp. 164-165.
- 61 «Itaque L. Flaccum et C. Pomptinum praetores, fortissimos atque amantissimos rei publicae viros, ad me vocavi; rem exposui; quid fieri placeret ostendi. Illi autem, qui omnia de re publica praecleara atque egregia sentirent, sine recusatione ac sine ulla mora negotium susceperunt, et, cum advesperasceret, occulte ad pontem Mulvium pervenerunt [...] Sine

cuiusquam suspicione, multos fortes viros eduxerant [...] Educuntur et ab illis gladii et a nostris [...] Tum interventu Pompini atque Flacci pugna sedatur [...] ipsi comprehensi ad me, cum iam dilucesceret, deducuntur», *Catilinarie* III, II, pp. 146-149.

- 62 Gilbert legge in questa scena il momento in cui Tarquinio Sesto sta per attaccare la virtuosa Lucrezia, citando come fonte l'opera *Ab Urbe Condita* di Tito Livio (I, vv. 57-58). Lo studioso, a tal proposito, cita anche un dipinto di Botticelli, *Storie di Lucrezia* (1498). Sull'estrema sinistra della tavola, si nota un uomo in armatura con un pugnale in mano, Tarquinio, che sta per colpire una giovane donna, Lucrezia (Gilbert, *Fra Angelico and Signorelli*, cit., p. 154). Botticelli, dunque, raffigura come arma un pugnale, come riportato dalle fonti. Nel monocromo signorelliano, invece, vediamo un uomo colpire una figura – purtroppo non più visibile – con una lancia. Se davvero la scena dovesse rappresentasse l'agguato a Lucrezia, appare strano che il pittore cortonese non abbia seguito la descrizione liviana.
- 63 «Atque horum omnium scelerum improbissimum machinatorem, Cimbrum Gabinium. Statim ad me, nihil dum suspicantem, vocavi, deinde item accersitus est L. Statilius, et post eum Cethegus tardissime autem Lentulus venit [...] Snum frequentem celeriter, ut vidistis, coegi. [...] Introduxi Volturcium sine Gallis; fidem publicam iussu senatus dedi; hortatus sum ut ea quae sciret sine timore indicaret. Tum mille dixit, cum vix se ex magno timore recreasset, a P. Lentulo se habere ad Catilina mandata et litteras, ut servorum praesidio uteretur, ut ad urbem quam primum cum exercitu accederet; id autem eo consilio ut, cum urbem ex omnibus partibus, quemadmodum discriptum distributumque erat, incendissent, caedemque infinitam civium fecissent, praesto esse tulle, qui et fugientis exciperet et se cum his urbanis ducibus coniungeret. Introduci autem Galli ius iurandum sibi et litteras a P. Lentulo, Cethego, Statilio ad suam gentem datas esse dixerunt, atque ita sibi ab his et a L. Cassio esse praescriptum ut equitatum in Italiam quam primum mitterent: pedestris sibi copias non defuturas; Lentulum autem sibi confirmasse ex fatis Sibyllinis haruspicumque responsis se esse tertium illum Cornelium ad quem regnum huius urbis atque imperium pervenire esset necesse; Cinna ante se et Sullam fuisse; eundemque dixisse fatalem hunc annum esse ad interitum huius urbis atque imperi, qui esset annus decimus post virginum absolutionem, post Capitolii autem incensionem vicesimus. Hanc autem Cethego cum ceteris controversiam fuisse dixerunt quod Lentulo et Iiis Saturnalibus caedem fieri atque urbem incendi placeret, Cethego nimium id longum videretur. [...] Indiciis expositis atque editis, Quirites, senatum consului de summa re publica quid fieri placeret. Dictae sunt a principibus acerrimae ac fortissimae sententiae, quas senatus sine ulla varietate est secutus», *Catilinarie* III, III-IV, pp. 148-151; VI, pp. 154-155.
- 64 Gilbert, al contrario, in riferimento a questo monocromo, non ha visto similitudini con opere ciceroniane (Gilbert, *Fra Angelico and Signorelli*, cit., p. 151). Tuttavia, ha letto in questa scena l'episodio narrato da Plutarco nella *Vita di Puplicola* (I, paragrafo 207) in cui il console Bruto condanna i suoi figli a morte poiché si erano alleati col re Tarquinio. Plutarco scrive che Bruto si rivolse ai littori che legarono le mani dietro la schiena ai due figli, scena che ben si sovrappone a quella dipinta nel tondo signorelliano (Gilbert, *Fra Angelico and Signorelli*, cit., pp. 152-153). In questo caso, l'ipotesi di Gilbert appare verosimile, tuttavia non trova un collegamento con la scena del tondo inferiore – come abbiamo visto nella nota 62 – e col tondo superiore – come vedremo nella nota 66.
- 65 Per il disegno pollaiolesco vedi A. Wright, *The Pollaiuolo brothers. The arts of Florence and Rome*, New Haven-London, 2005, pp. 158-162.

- 66 Gilbert ha teorizzato che si tratti dell'episodio di Lucrezia disperata dopo la violenza sessuale perpetrata da Tarquinio. La donna manda a chiamare il marito e il padre, che giungono da lei accompagnati da due amici (Livio, *Ab Urbe Condita*, I, 58). Inoltre, Gilbert ha individuato un paragone tra il monocromo signorelliano e la scena di Lucrezia sorretta dai quattro uomini di Botticelli nel dipinto già citato nella nota 61, in cui uno degli uomini alza le mani al cielo come gli uomini ritratti da Signorelli (Gilbert, *Fra Angelico and Signorelli*, cit., pp. 151-152). Il paragone tra Botticelli e Signorelli appare iconograficamente forzato: nella tavola del primo vediamo tre uomini sorreggere Lucrezia, completamente inerme dopo la violenza subita. Uno di loro alza le braccia al cielo in segno di disperazione. Nel caso di Signorelli, invece, tutti e quattro gli uomini guardano e tendono le braccia verso un punto esterno alla scena visibile, come segno di supplica (soprattutto l'uomo inginocchiato). La donna non ha un ruolo centrale, non è né guardata né sorretta dagli altri uomini, ma si unisce alla scena di disperazione corale.
- 67 «Video duas adhuc esse sententias, unam D. Silani, qui censet eos, qui haec delere conati sunt, morte esse multandos, alteram C. Caesaris, qui mortis poenam removet, ceterorum suppliciorum omnis acerbitates amplectitur. Uterque et pro sua dignitate et pro rerum magnitudine in summa severitate versatur. Alter eos, qui nos omnis [qui populum Romanum] vita privare conati sunt, qui delere imperium, qui populi Romani nomen extinguere, punctum temporis frui vita et hoc communi spiritu non putat oportere, atque hoc genus poenae saepe in improbos civis in hac re publica esse usurpatum recordatur. Alter intellegit mortem a dis immortalibus non esse supplicii causa constitutam, sed aut necessitatem naturae aut laborum ac miseriarum quietem. Itaque eam sapientes numquam inviti, fortes saepe etiam libenter oppetiverunt. Vincula vero et ea sempiterna certe ad singularem poenam nefarii sceleris inventa sunt. Municipiis dispertiri iubet», *Catiliarie* IV, IV, pp. 176-177.
- 68 Ricordiamo alcuni famosi precedenti iconografici, ad esempio: la *Caritas* scolpita da Giovanni Pisano per il pulpito del Duomo di Pisa (1302-1311); la *Caritas* di Piero del Pollaiuolo conservata nella Galleria degli Uffizi (1469-1470); l'*Invidia* dipinta da Giotto a Padova per la Cappella degli Scrovegni (1303-1305).
- 69 Tra cui: McLellan, *Luca Signorelli's Last Judgement fresco cycle at Orvieto*, cit., p. 212; James, *Signorelli and Fra Angelico at Orvieto*, cit., p. 113; T. Henry, *La Vita e l'Arte di Luca Signorelli*, Perugia, 2014, p. 194.
- 70 *Bestiari medievali*, a cura di L. Morini, Torino, 1996, pp. 38-41.
- 71 Per approfondire il tema dell'iconografia dei *Trionfi* di Petrarca si consiglia la lettura di: I. Bartelletti, "Hominem te esse memento": l'iconografia trionfale e la fortuna dei *Triumph* di Petrarca nell'arte fiorentina del Quattrocento, tesi di laurea, a.a. 2018-2019, Università di Pisa, relatore V. Farinella; "Trionfi" di Petrarca: indagini e ricognizioni, a cura di M.A. Terzoli, Roma, 2020; P. Di Simone, "Praetexti": sull'illustrazione dei "Trionfi" di Francesco Petrarca, in *Petrarca und die bildenden Künste*, a cura di M.A. Terzoli e Sebastian Schütze, Berlin-Boston, 2021, pp. 153-188.
- 72 Clementini in McLellan, *Luca Signorelli's Last Judgement fresco cycle at Orvieto*, cit., *Books II, Documents II*, p. 237.
- 73 [https://www.vatican.va/archive/catechism\\_it/p3s1c1a7\\_it.htm](https://www.vatican.va/archive/catechism_it/p3s1c1a7_it.htm) (ultimo accesso 24 agosto 2023). L'importanza delle virtù teologali nel pensiero cristiano è una costante, da Agostino (ad esempio nell'*Enchiridion de fide, spe et caritate*) a Tommaso d'Aquino e oltre.
- 74 *Ibidem*. La citazione tra virgolette è tratta da Sant'Agostino, *Confessioni* 10, 29.40; si veda anche, dello stesso autore, il *De continentia*.

- 75 Clementini in McLellan, *Luca Signorelli's Last Judgement fresco cycle at Orvieto*, cit., *Books II, Documents II*, p. 233. È Dione nel VI libro dell'*Eneide* che ci racconta che Ercole ferì Plutone all'ingresso dell'inferno e dovette andare sull'Olimpo per essere curato dal dio guaritore Peon. Il nome del dio degli Inferi in latino deriva da *pluto* cioè ricchezza. Clementini ha visto in questa scena l'allegoria del disprezzo verso le ricchezze. (Clementini in McLellan, *Luca Signorelli's Last Judgement fresco cycle at Orvieto*, cit., *Books II, Documents II*, p. 236).
- 76 Luzi, *Il duomo di Orvieto*, cit., p. 185.
- 77 Loscalzo, *Le fondamenta*, cit., p. 206.
- 78 *Aen.* VI, vv. 286-288.
- 79 *Inf.* XII, vv. 55-139.
- 80 *Aen.* VI, vv. 494-530.
- 81 Dal greco *fobia* che significa paura.
- 82 Loscalzo, *Le fondamenta*, cit., p. 205.
- 83 *Ibidem*.
- 84 Tesi formulata anche da McLellan, per il quale potrebbe trattarsi anche di una generica scena di violenza ai danni di un proprio compagno (vedi McLellan, *Luca Signorelli's Last Judgement fresco cycle at Orvieto*, cit., pp. 353-354).
- 85 Vedi nota 75.
- 86 Vedi *La Cappella Nova o di San Brizio*, cit.
- 87 G. Testa, R. Davanzo, *Vicende della decorazione, problemi di committenza e piani iconografici in La Cappella Nova o di San Brizio*, cit., pp. 35-64, rif. p. 43.
- 88 *Ibidem*.
- 89 *Ibidem*.
- 90 *Ibidem*.
- 91 *Ivi*, pp. 47-54.
- 92 *Ivi*, p. 54.
- 93 «Datur intellegi propterea Deum non respexisse in munus eius, quia hoc ipso male dividebat, dans Deo aliquid suum, sibi autem se ipsum. Quod omnes faciunt, qui non Dei, sed suam sectantes voluntatem [...] Et hoc est terrenae provinciae civitatis, Deum vel deos colere, quibus adiutantibus regnet [...] Natus est igitur prior Cain [...] pertinens ad hominum civitatem, posterior Abel, ad civitatem Dei [...] Primus itaque fuit terrenae civitatis conditor fraticida [...] Unde mirandum non est, quod tanto post in ea civitate condenda, quae fuerat huius terrenae civitatis, de qua loquimur, caput futura et tam multis gentibus regnatura, huic primo exemplo [...] occisum Remum a fratre Romolo [...] Illud igitur, quod inter Remum et Romulum exortum est, quemadmodum adversus se ipsam terrena civitas dividatur, ostendit; quod autem inter Cain et Abel, inter duas ipsas civitates, Dei et hominum, inimicitias demonstravit». Testa, Davanzo, *Vicende della decorazione*, cit., p. 58.
- 94 A. Vernet, *Virgil au Moyen Âge*, in «Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres», 126, 4, 1982, pp. 761-772.
- 95 Testa, Davanzo, *Vicende della decorazione*, cit., p. 59.

- 96 «Hic, quibus inuisi fratres, dum vita manebat, / pulsatusue parens et fraus innexa clienti/  
aut qui divitiis soli incubuere repertis / nec partem posuere suis, quae maxima turba est,  
/ quique ob adulterium caesi, quique arma secuti / impia nec veriti dominorum fallere  
dextras, / inclusi poenam expectant», *Aen.* VI, vv. 608-614.
- 97 «Tu potes unanimos armare in proelia fratres / atque odiis versare domos, tu verbera tectis  
/ funereasque inferre faces, tibi nomina mille, / mille nocendi artes. Fecundum concute  
pectus, / dissice compositam pacem, sere crimina belli; / arma velit poscatque simul  
rapiatque iuventus», *Aen.* VII, vv. 335-340.
- 98 Vedi nota 93.
- 99 «Sic enim scriptum est: *Et dixit Dominus ad Cain: Quare tristis factus es et quare concidit  
facies tua? Nonne si recte offeras, recte autem non divides, peccasti? Quiesce [...]* Recte  
quippe offertur sacrificium, cum offertur Deo vero, cui uni tantummodo sacrificandum  
est. Non autem recte dividitur, dum non discernuntur recte vel loca vel tempora vel res  
ipsae quae offeruntur vel qui offert et cui offertur vel hi, quibus ad vescendum distribuitur  
quod oblatum est, ut divisionem hic discretionem intellegamus», Sant'Agostino d'Ippona,  
*De Civitate Dei*, libro XV, 7.1: *L'offerta e il peccato di Caino*. Per i passaggi tradotti si veda  
la traduzione di B. Bellavia, Roma, edizione eBook, 2015.
- 100 G. Pittiglio, *L'iconografia di Sant'Agostino nel Quattrocento tra innovazione e continuità  
in Iconografia agostiniana, 2. Il Quattrocento*, a cura di A. Cosma, G. Pittiglio, Roma, 2015,  
pp. 11-29, rif. p. 15.
- 101 Vedi nota 5.
- 102 Testa, *Gli affreschi*, cit., p. 58.
- 103 Per una lettura dottrinale dell'affresco della lunetta raffigurante i *Fatti dell'Anticristo* si  
consiglia la lettura di: G. Potestà, *Eschatologie en fresque: l'Antichrist selon Luca Signorelli*,  
in «Seizième siècle», 19, automne 2021, pp. 27-37.
- 104 L. Andreani, *Documenti, Appendice I*, in *La Cappella Nova o di San Brizio*, cit.,  
doc. 46, pp. 442-455.
- 105 Gilbert, *Fra Angelico and Signorelli*, cit., p. 27. Sui *Giudizi* dipinti da Beato Angelico si veda  
G. De Simone, *Il Beato Angelico a Roma 1445-1455. Rinascita delle arti e umanesimo cristiano  
nell'Urbe di Niccolò V e Leon Battista Alberti*, Firenze, 2017, pp. 68-82; e i saggi raccolti in  
*Il Giudizio universale restaurato*, a cura di M. Tamassia, Livorno, 2022.
- 106 Per un approfondimento sulla lettura e l'interpretazione del Purgatorio dantesco ideato  
da Signorelli nella cappella di San Brizio si consiglia la lettura di: S. Maddalo, *Poesia in  
figura: Dante e Luca Signorelli*, in «Pot-pourri», 2016, pp. 337-352; C. Cieri Via, *Visibile parlare:  
le immagini silenziose della "Commedia" di Dante negli affreschi di Luca Signorelli a Orvieto*,  
in «Immagine & parola», 1, 2020, pp. 71-95.



Fig. 1: Luca Signorelli, *Ritratto di Dante*, 1499-1505, affresco. Orvieto, Duomo, Cappella di San Brizio. Foto: *La Cappella Nova o di San Brizio nel Duomo di Orvieto*, a cura di G. Testa, Milano, 1996.



Fig. 2: Luca Signorelli, *Ritratto di Tibullo*, 1499-1505, affresco. Orvieto, Duomo, Cappella di San Brizio. Foto: *La Cappella Nova o di San Brizio nel Duomo di Orvieto*, a cura di G. Testa, Milano, 1996.



Fig. 3: Luca Signorelli, *Ritratto di giovane uomo*, situato sotto la lunetta del *Finimondo*, 1499-1505, affresco. Orvieto, Duomo, Cappella di San Brizio. Foto: pubblico dominio.



Fig. 4: Luca Signorelli, *Ritratto di Cristoforo Landino*, 1499-1505, affresco. Orvieto, Duomo, Cappella di San Brizio. Foto: pubblico dominio.



Fig. 5: Domenico Ghirlandaio, *Annuncio dell'angelo a Zaccaria*, particolare, da sinistra: Marsilio Ficino, Cristoforo Landino, Agnolo Poliziano, 1485-1490, affresco. Firenze, chiesa di Santa Maria Novella. Foto: pubblico dominio.



Fig. 6: Attribuito a Francesco di Antonio del Chierico o Sandro Botticelli, *Ritratto di Federico Montefeltro e Cristoforo Landino*, 1474, dipinto su pergamena. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, codice *Urb. Lat. 508*. Foto: pubblico dominio.



Fig. 7: Luca Signorelli, *Ritratto di uomo anziano*, 1492 circa, tempera su tavola. Berlino, Gemäldegalerie. Foto: pubblico dominio.



Fig. 8: Andrea Pisano, *Ercole contro Caco*, 1343-1360, formella realizzata per il campanile di Giotto, marmo. Firenze, Museo dell'Opera del Duomo. Foto: pubblico dominio.



Fig. 9: Luca Signorelli, *Ritratto di Virgilio*, 1499-1505, affresco. Orvieto, Duomo, Cappella di San Brizio. Foto: pubblico dominio.



Fig. 10: Luca Signorelli, *Enea con il ramo d'oro*, 1499-1505, affresco. Orvieto, Duomo, Cappella di San Brizio. Foto: pubblico dominio.



Fig. 11: Luca Signorelli, *Ercole che incatena Cerbero*, accanto a lui, con pugnale e scudo, c'è Teseo. L'uomo disteso a terra potrebbe essere Pirithoo. 1499-1505, affresco. Orvieto, Duomo, Cappella di San Brizio. Foto: pubblico dominio.



Fig. 12: Luca Signorelli, *Orfeo al cospetto dei sovrani infernali Plutone e Prosperina e delle anime*, 1499-1505, affresco. Orvieto, Duomo, Cappella di San Brizio.  
Foto: pubblico dominio.



Fig. 13: Luca Signorelli, *Orfeo si gira a guardare Euridice*, trasgredendo al patto fatto con gli dèi infernali. La sposa è riportata nuovamente negli Inferi dai demoni, 1499-1505, affresco. Orvieto, Duomo, Cappella di San Brizio. Foto: pubblico dominio.



Fig. 14a: Luca Signorelli, *Virgilio*, particolare, 1499-1505, affresco. Orvieto, Duomo, Cappella di San Brizio. Foto: pubblico dominio.



Fig. 14b: Luca Signorelli, *Virgilio*, particolare, 1499-1505, affresco. Orvieto, Duomo, Cappella di San Brizio. Foto: pubblico dominio.



Fig. 15: Luca Signorelli, *Dante e Virgilio con Ugolino e Ruggieri*, 1500-1502 circa, pietra nera su carta. Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings. Foto: The Trustees of British Museum.



Fig. 16a: Soldino anonimo leggero o "solino" (dalla divisa gonzaghesca del sole raggiante) di I tipo, 1444-1478 circa. Foto: *Virgilio/volti e immagini del poeta*, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Te, 16 ottobre 2011 – 8 gennaio 2012), a cura di V. Farinella, Milano, 2011.



Fig. 16b: Quattrino anonimo, 1478-1484 circa. Foto: *Virgilio/ volti e immagini del poeta*, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Te, 16 ottobre 2011 – 8 gennaio 2012), a cura di V. Farinella, Milano, 2011.



Fig. 16c: Sesino anonimo, 1484-1519 circa. Foto: *Virgilio/ volti e immagini del poeta*, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Te, 16 ottobre 2011 – 8 gennaio 2012), a cura di V. Farinella, Milano, 2011.



Fig. 16d: Sesino anonimo, 1484-1519 circa. Foto: *Virgilio/ volti e immagini del poeta*, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Te, 16 ottobre 2011 – 8 gennaio 2012), a cura di V. Farinella, Milano, 2011.

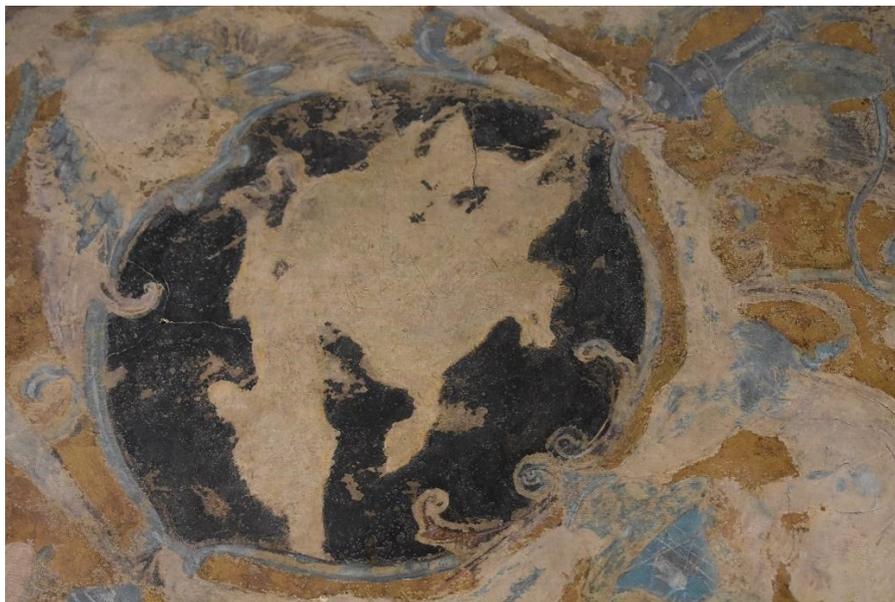


Fig. 17: Luca Signorelli, *Pegaso e Bellerofonte (?)*, 1499-1505, affresco. Orvieto, Duomo, Cappella di San Brizio. Foto dell'Autrice.



Fig. 18: Luca Signorelli, *Ritratto di Ovidio*, 1499-1505, affresco.  
Orvieto, Duomo, Cappella di San Brizio. Foto: pubblico dominio.



Fig. 19: Luca Signorelli, *Diana, Atena e Venere che accompagnano Proserpina a raccogliere fiori*, da sinistra: Diana, Proserpina, Atena, Venere. 1499-1505, affresco. Orvieto, Duomo, Cappella di San Brizio. Foto: pubblico dominio.



Fig. 20: Luca Signorelli, *Plutone sul suo carro che controlla che il movimento di Tifeo non faccia sprofondare il suolo della Sicilia nel suo regno*, 1499-1505, affresco. Orvieto, Duomo, Cappella di San Brizio. Foto: pubblico dominio.



Fig. 21: Luca Signorelli, *Plutone che rapisce Proserpina*, 1499-1505, affresco. Orvieto, Duomo, Cappella di San Brizio. Foto: pubblico dominio.



Fig. 22: Luca Signorelli, *La disperazione di Cerere per aver perso la figlia*, 1499-1505, affresco. Orvieto, Duomo, Cappella di San Brizio. Foto: pubblico dominio.

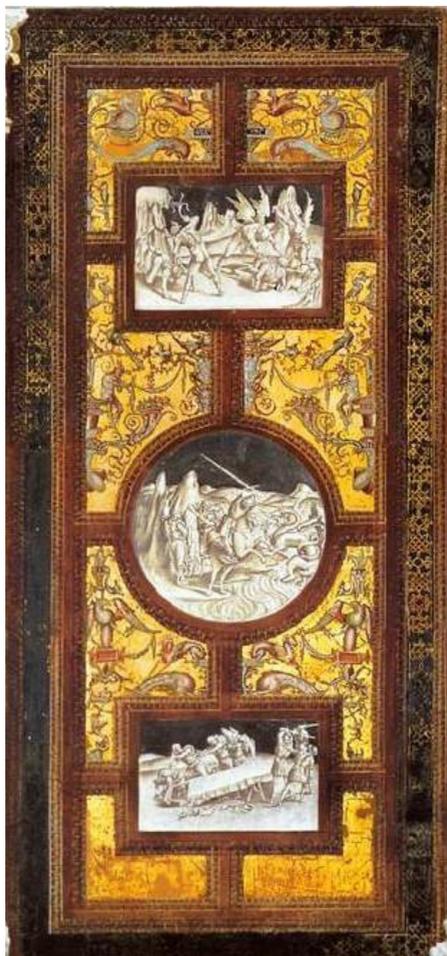


Fig. 23: Luca Signorelli, dall'alto verso il basso: *Un gruppo di diavoli tormenta le anime dannate*; *Perseo, a cavallo di Pegaso, fronteggia il mostro per liberare Andromeda*; *Perseo mostra la testa di Medusa a Fineo e ai suoi compagni*, 1499-1505, affresco. Orvieto, Duomo, Cappella di San Brizio. Foto: pubblico dominio.



Fig. 24: Luca Signorelli, ritratto di Cicerone circondato dai tondi monocromi raffiguranti episodi delle *Catilinarie*, 1499-1505, affresco. Orvieto, Duomo, Cappella di San Brizio. Foto: pubblico dominio.

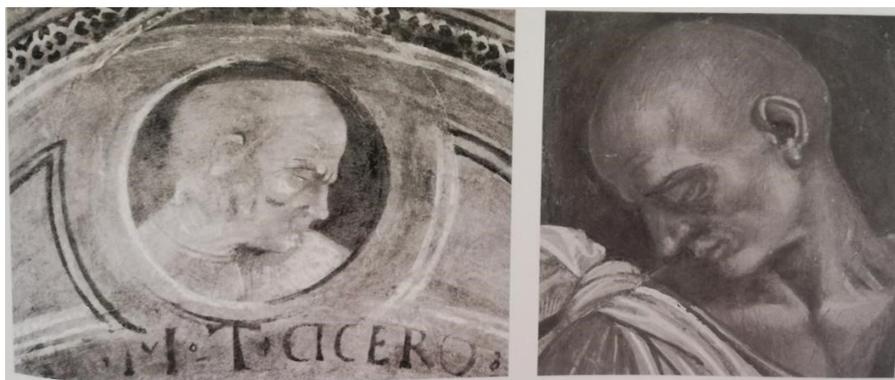


Fig. 25: Confronto dell'autrice tra il ritratto di Cicerone della Libreria Alberi (1501-1503, affresco) e quello della cappella di San Brizio (1499-1505, affresco).

Foto: pubblico dominio.



Fig. 26: Giusto di Gand e Pedro Berruguete, *Marco Tullio Cicerone*, 1473-1476, dipinto su tavola. Urbino, Palazzo Ducale, Studiolo di Federico da Montefeltro. Foto: pubblico dominio.



Fig. 27: Studiolo di Federico da Montefeltro, visione d'insieme, 1473-1476.  
Urbino, Palazzo Ducale. Foto: pubblico dominio.



Fig. 28a: Filippino Lippi, *Trionfo di Tommaso d'Aquino sugli eretici*, 1489-1493, affresco. Roma, Basilica di Santa Maria sopra Minerva, Cappella Carafa. Foto: pubblico dominio.



Fig. 28b: Filippino Lippi, *Trionfo di Tommaso d'Aquino sugli eretici*, particolare, un eretico, 1489-1493, affresco. Roma, Basilica di Santa Maria sopra Minerva, Cappella Carafa. Foto: pubblico dominio.

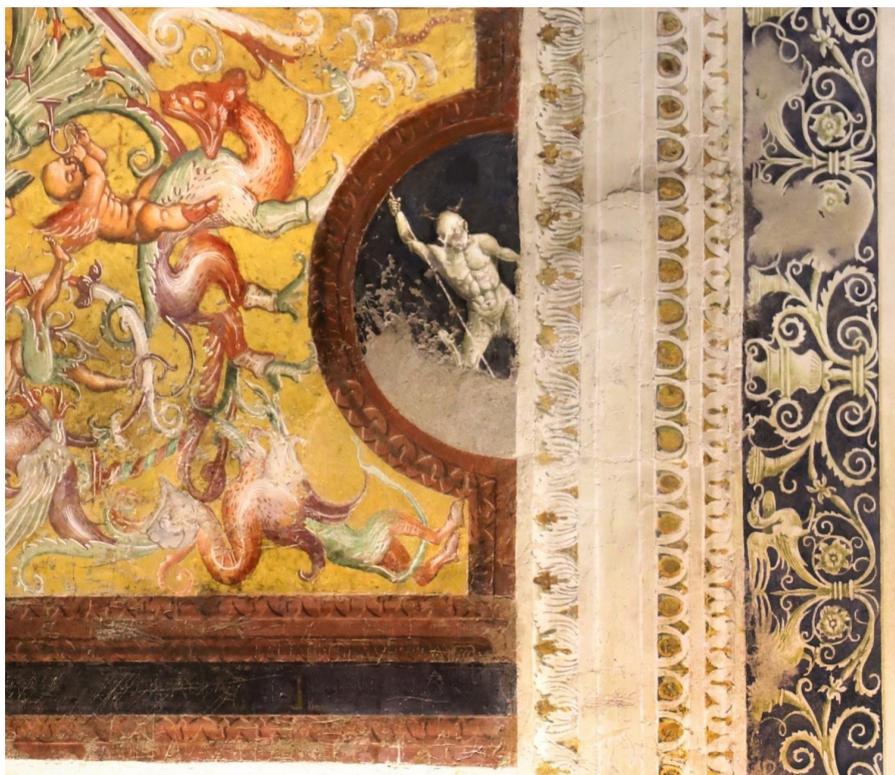


Fig. 29: Luca Signorelli, un uomo sta per sferrare un colpo fatale su un altro uomo, 1499-1505, affresco. Orvieto, Duomo, Cappella di San Brizio. Foto dell'Autrice.



Fig. 30: Luca Signorelli, *L'interrogatorio e il processo contro i cospiratori*, 1499-1505, affresco Orvieto, Duomo, Cappella di San Brizio. Foto: pubblico dominio.



Fig. 31: Luca Signorelli, *Disperazione dei cospiratori seguaci di Catilina*, 1499-1505, affresco. Orvieto, Duomo, Cappella di San Brizio. Foto dell'Autrice.



Fig. 32: Luca Signorelli, *La Carità che sconfigge l'Invidia*, 1499-1505, affresco. Orvieto, Duomo, Cappella di San Brizio. Foto: pubblico dominio.



Fig. 33: Luca Signorelli, *Il Trionfo della Castità*, 1499-1505, affresco.  
Orvieto, Duomo, Cappella di San Brizio. Foto: pubblico dominio.



Fig. 34: Luca Signorelli, *Lapita contro un centauro*, particolare tratto dal mito della *Centauromachia*, 1499-1505, affresco. Orvieto, Duomo, Cappella di San Brizio.  
Foto: pubblico dominio.



Fig. 35: Luca Signorelli, *Uomo punito per un atto blasfemo*, 1499-1505, affresco. Orvieto, Duomo, Cappella di San Brizio. Foto: pubblico dominio.

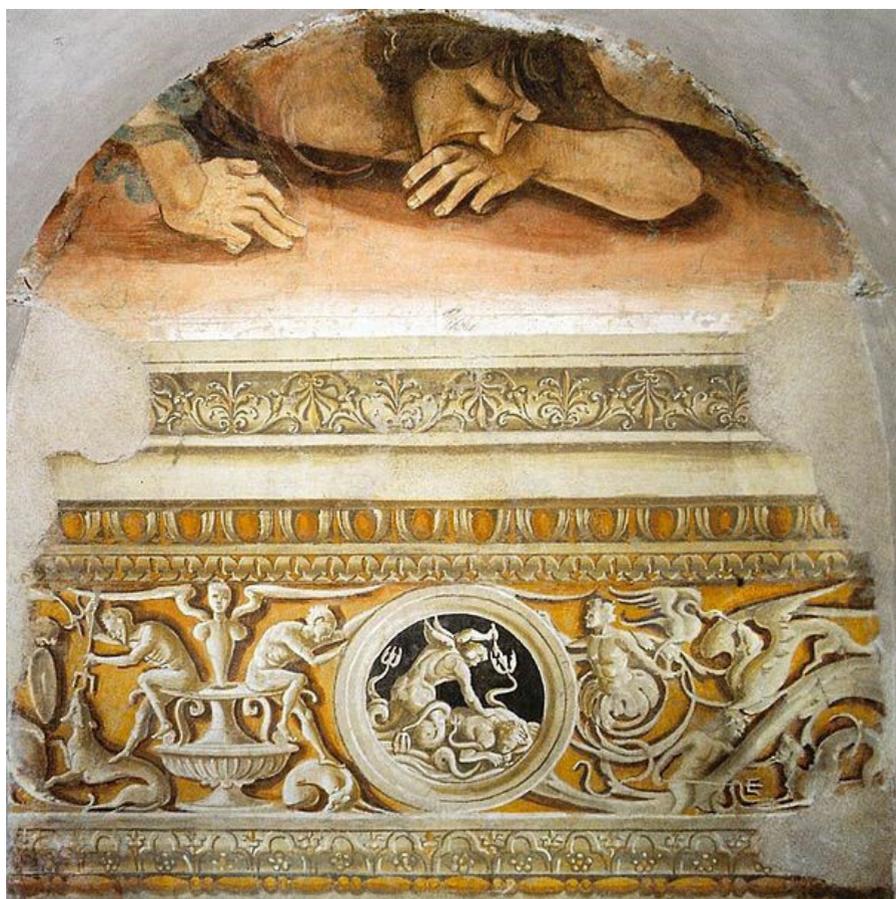


Fig. 36: Luca Signorelli, in alto, nella lunetta, *Caino che si morde la mano*, nel fregio un piccolo cammeo raffigurante un *Tritone che sta per uccidere un suo simile*, 1499-1505, affresco. Orvieto, Duomo, Cappella di San Brizio. Foto: *La Cappella Nova o di San Brizio nel Duomo di Orvieto*, a cura di G. Testa, Milano, 1996.



Fig. 37: Luca Signorelli, Romolo che uccide Remo oppure Caino che uccide Abele, 1499-1505, affresco. Orvieto, Duomo, Cappella di San Brizio. Foto: *La Cappella Nova o di San Brizio nel Duomo di Orvieto*, a cura di G. Testa, Milano, 1996.



Fig. 38: Luca Signorelli, scena di sacrificio positivo, metopa della parete sinistra sotto il *Paradiso*. Le fiamme dei sacrifici accettati da Dio sono dritte. Quelle rifiutate sono piegate. (lo stesso accade nel portale di San Petronio a Bologna a opera di Jacopo della Quercia nell'altorilievo del *Sacrificio di Caino e Abele*, 1425), 1499-1505, affresco. Orvieto, Duomo, Cappella di San Brizio. Foto: *La Cappella Nova o di San Brizio nel Duomo di Orvieto*, a cura di G. Testa, Milano, 1996.



Fig. 39: Luca Signorelli, scena del sacrificio rifiutato, due tritoni sacrificano un caprone, metopa della parete destra sotto i *Dannati*, 1499-1505, affresco. Orvieto, Duomo, Cappella di San Brizio. Foto: *La Cappella Nova o di San Brizio nel Duomo di Orvieto*, a cura di G. Testa, Milano, 1996.



Fig. 40: Sandro Botticelli, *Sant'Agostino nello studio*, 1480, affresco. Firenze, chiesa di Ognissanti. Foto: pubblico dominio.



Fig. 41: Sandro Botticelli, *Sant'Agostino nello studio*, 1490-1495 circa, tempera su tavola. Firenze, Galleria degli Uffizi. Foto: pubblico dominio.