

**Predella** journal of visual arts, n°39-40, 2016 - [www.predella.it](http://www.predella.it) - Miscellanea / *Miscellany* ■

[www.predella.it](http://www.predella.it) / [predella.cfs.unipi.it](http://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** / *Editorial Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisanit, Francesco Solinas

**Coordinamento editoriale** / *Editorial Assistants:* Paolo di Simone, Michela Morelli

**Impaginazione** / *Layout:* Nikhil Das, Giulia Del Francia, Vittorio Proietti

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

*Most of Academics identify Luca Signorelli's Court of Pan with the Vasari's definition «alcuni Dei ignudi», and they consider Lorenzo il Magnifico the patron of the picture. In this paper, it is considered the possibility that Vasari talks about another picture, a little painting with nude characters, that Signorelli would have offered to Lorenzo de' Medici. It's also possible that the masterpiece has not been commissioned by the Magnifico.*

Il cosiddetto “Regno di Pan” di Luca Signorelli [Fig. 1], misterioso e affascinante dipinto distrutto in seguito all'incendio del Kaiser-Friederich-Museum di Berlino, è sicuramente il capolavoro fiorentino dell'artista cortonese. L'opera è una delle prime grandi tele a tema mitologico della Firenze medicea. Oggi non possiamo più osservarla dal vivo, ma possiamo conoscerla tramite le fotografie, rare quelle a colori, e attraverso le descrizioni antecedenti la distruzione. Indimenticabili, a questo proposito, le parole di Adolfo Venturi, che colora i nudi di «splendori metallici, di infocato rame» e li inserisce in un «paese arso da un tramonto sanguigno»<sup>1</sup>.

La storia critica del dipinto è relativamente recente: l'opera fu riscoperta soltanto nel 1865 nella soffitta del palazzo fiorentino del Cardinale Corsi, destando subito l'interesse di artisti e studiosi. Fu immediatamente identificata con la tela che, secondo Giorgio Vasari, Luca Signorelli donò a Lorenzo il Magnifico:

Da Siena venuto a Firenze così per vedere l'opere di quei maestri che allora vivevano come quelle di molti passati, dipinse a Lorenzo de' Medici in una tela alcuni Dei ignudi, che gli furono molto comendati, et un quadro di Nostra Donna con due Profeti piccoli di terretta, il quale è oggi a Castello, villa del duca Cosimo; e l'una e l'altra opera donò al detto Lorenzo, il quale non volle mai da niuno esser vinto in essere liberale e magnifico. Dipinse ancora un tondo di una Nostra Donna che è nella Udienza de' Capitani di Parte Guelfa, bellissimo<sup>2</sup>.

Se l'identificazione del *Pan* con gli «Dei ignudi» di cui parla Vasari è uno dei pochi argomenti su cui gli studiosi sono concordi, è sorto un grande dibattito sia riguardo il significato iconografico del dipinto, sia sulla sua committenza. Quella dell'aretino, che associa l'opera alla *Madonna Medici* degli Uffizi [Fig. 2], è la testimonianza più antica: se l'altro dipinto citato dall'aretino è identificabile con una delle

voci dell'inventario dei beni di Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici<sup>3</sup>, non esistono tracce documentarie del *Pan* fino alla fine del Cinquecento, quando è citato negli inventari relativi al Palazzo Medici di Via Larga<sup>4</sup>. Data la mancanza di documenti coevi, quindi, gli studiosi si sono potuti basare soltanto sulla biografia vasariana e sul contesto in cui si suppone sia stato realizzato il dipinto, databile, da un punto di vista stilistico, tra la fine degli anni Ottanta e l'inizio degli anni Novanta. In quel periodo, Signorelli è ancora un artista itinerante, costretto a spostarsi tra le diverse città del centro Italia in cerca di impiego: a Firenze realizza anche la già citata *Madonna Medici*, per il ramo minore della famiglia, l'affascinante *Ritratto di Uomo Anziano* [fig. 3], il *Tondo di Parte Guelfa*, una Sacra Famiglia destinata al palazzo di Parte Guelfa di Via delle Terme, e diverse Madonne con Bambino<sup>5</sup>.

La quasi totalità degli studiosi, quindi, forti dell'affermazione di Vasari che ci dice che il cortonese «donò al detto Lorenzo» una tela con «alcuni Dei ignudi», ha ritenuto che il *Pan* fosse frutto della committenza del più importante patrono della Firenze tardo quattrocentesca: Lorenzo il Magnifico. Nelle poche righe che trattano del periodo fiorentino di Signorelli, però, l'aretino associa la tela berlinese alla *Madonna Medici* degli Uffizi, che abbiamo visto essere stata commissionata dal cugino del Magnifico, Lorenzo di Pierfrancesco. Alcuni studiosi, primo tra tutti Herbert Horne, ma anche Wackernagel, hanno ritenuto che l'associazione tra i due dipinti indicasse una medesima committenza e destinazione: sia il tondo religioso che la tela pagana, quindi, sarebbero state commissionate per la Villa di Castello dal Popolano, originario proprietario dell'edificio, che confluirà in seguito nelle proprietà di Cosimo I<sup>6</sup>.

La *Madonna Medici* è considerata una prova concreta della collaborazione di Signorelli con Lorenzo di Pierfrancesco; al momento, invece, nessun documento certifica che il cortonese abbia avuto rapporti con il Magnifico. L'unica attestazione della presenza di Luca Signorelli a Firenze dimostra, curiosamente, una sua assenza: il cortonese è chiamato a far parte della commissione convocata nel gennaio del 1491 per giudicare i disegni proposti per il completamento della facciata del duomo; egli, pur non prendendo parte alla discussione, sicuramente doveva essere conosciuto in città, forse anche dallo stesso Lorenzo di Piero de' Medici<sup>7</sup>. È proprio il coinvolgimento del cortonese in questo concorso, oltre alla collaborazione con il partito Guelfo, a far ritenere alla maggior parte della critica che il *Pan* sia stato realizzato per Lorenzo il Magnifico: gli studiosi hanno ritenuto che Signorelli sia stato preso in considerazione sia dai guelfi sia per il concorso riguardante il duomo proprio per il suo rapporto con il capofamiglia Medici.

Altro documento da tenere in considerazione è una lettera di Michelangelo del maggio del 1518, indirizzata al Capitano di Custodia di Cortona: nell'epistola,

il maestro chiede al suo interlocutore di intercedere in suo favore con il cortonese, per riavere dei soldi prestati a Signorelli durante il loro incontro romano. Oltre a testimoniare una conoscenza diretta tra i due artisti, che devono essersi sicuramente incontrati a Roma tra il 1513 e il 1514 («el primo anno di papa Leone»), la lettera fornisce un'informazione che potrebbe essere interessante anche riguardo la questione della committenza del *Pan*: Michelangelo sottolinea lo stretto legame tra l'artista cortonese e la famiglia Medici, affermando che, a causa del loro rapporto, Signorelli avrebbe addirittura rischiato la vita. Secondo Henry, le affermazioni del cortonese confermerebbero un rapporto dell'artista con il ramo principale della famiglia, stretto al punto che, forse in seguito alla cacciata di Piero de' Medici da Firenze nel 1494, vista la natura della loro relazione, l'artista abbia addirittura rischiato di «essergli stato tagliata la testa»<sup>8</sup>. Si consideri, però, il legame attestato tra Signorelli e Lorenzo e Giovanni di Pierfrancesco, cacciati essi stessi da Firenze nel 1494 e poi rientrati dopo l'esilio di Piero di Lorenzo.

I documenti che secondo molti studiosi attesterebbero il legame tra Signorelli e il Magnifico, quindi, possono essere considerati soltanto come prove circostanziali. La stessa biografia vasariana, e in particolare il deciso riconoscimento del grandioso *Pan* berlinese nella definizione «alcuni Dei ignudi», non è del tutto chiara. Si ritiene infatti che non sia scontato che l'aretino si stia riferendo alla grande tela andata perduta: le tre parole in cui è stato riconosciuto il cosiddetto "*Regno di Pan*" sono una definizione troppo sintetica per un dipinto così grandioso e iconograficamente complesso. Se nelle parole in cui è stata riconosciuta la *Madonna Medici* è evidente il riferimento al dipinto degli Uffizi («un quadro di Nostra Donna con due Profeti piccoli di terretta»), la definizione nella quale è riconosciuto il *Pan* è decisamente troppo riassuntiva. Nonostante sia vero quanto dice Panofsky, che ritiene l'aretino «relativamente indifferente alle questioni d'iconografia»<sup>9</sup>, ha ragione anche Baxandall nell'affermare che Vasari presupponga una conoscenza generica dei quadri di cui tratta, impegnandosi a restituire al lettore una descrizione "in assenza" del quadro in questione<sup>10</sup>. Lascia perplessi che il biografo non si sia soffermato sul protagonista del dipinto, il dio Pan: questa divinità arcadica, infatti, nel contesto in cui scrive Vasari assume una certa rilevanza in quanto simbolo del segno zodiacale del Capricorno, ascendente del duca Cosimo I (ma anche segno solare di Lorenzo il Magnifico). Cosimo fa del Capricorno, raffigurato anche come Pan, un vero e proprio simbolo del proprio ducato, rappresentato anche dallo stesso Vasari. Egli, quindi, non avrebbe potuto tralasciare la presenza di un personaggio tanto evidente e tanto vicino a quello del suo committente, come il Pan cosmologico protagonista dell'opera di Signorelli<sup>11</sup>.

Lo stesso Tom Henry ritiene probabile che Vasari non abbia mai visto l'opera

in questione, e che la descrizione gli sia giunta da terzi<sup>12</sup>. Non essendo neanche menzionato il protagonista dell'opera, però, si può considerare l'ipotesi che l'aretino si riferisca a un'altra tela, caratterizzata dalla presenza di personaggi nudi. Sono moltissimi i nudi presenti nei quadri di Signorelli: oltre a essere i veri protagonisti del *Pan*, ritroviamo figure nude inserite nel paesaggio in opere come la *Madonna Medici*, la *Pala Bichi* o il *Ritratto di uomo anziano*. Sono opere a cui fa da sfondo un'ambientazione mitica, un paesaggio bucolico in cui si inseriscono personaggi arcadici, proprio come i protagonisti della tela berlinese. Figure nude compaiono anche in dipinti a tema sacro, come la *Flagellazione* di Brera o il *Martirio di San Sebastiano* di Città di Castello; con il ciclo di Orvieto il nudo signorelliano tocca il suo apice.

Henry suggerisce che la ricorrenza del nudo nell'opera dell'artista non sia dovuta solo a ragioni iconografiche: sembra che questi temi siano scelti proprio per esaltare la sua abilità nella rappresentazione della figura umana<sup>13</sup>. Forse l'artista è conosciuto proprio come pittore di nudi, per questo gli vengono commissionate opere che prevedono la presenza di figure senza vesti: la scelta di alcuni soggetti, spiega Ames-Lewis, permette, suggerisce o richiede necessariamente la rappresentazione del corpo umano nudo, si pensi alle raffigurazioni di San Sebastiano o della scena della Flagellazione [Fig. 4]. È inoltre possibile che l'artista cerchi dei pretesti per mettere in mostra le proprie capacità, decidendo di inserire figure nude anche dove non sono previste dall'iconografia tradizionale (si pensi alla *VerGINE in trono e Santi* di Volterra, nella quale il nudo è proposto tramite il fregio monocromo squisitamente archeologico, che si trova proprio ai piedi del trono)<sup>14</sup>.

Vasari loda più volte l'abilità dell'artista nella rappresentazione della figura umana, qualità che fa di Signorelli un anticipatore del grande Michelangelo che, a detta dell'aretino, lo apprezza molto e guarda direttamente a lui<sup>15</sup>. L'aretino esalta questa capacità di Signorelli già nell'*incipit* della sua biografia:

Luca Signorelli [...] fu ne' suoi tempi tenuto in Italia tanto famoso e l'opere sue tanto in pregio, quanto nessun'altro in qualsivoglia tempo sia stato già mai; perché nell'opere che fece di pittura mostrò il modo di fare gl'ignudi, e che si possono sì bene e con arte e difficoltà far parer vivi<sup>16</sup>.

La raffigurazione del corpo umano è una delle abilità che Vasari tiene maggiormente in considerazione nel giudicare gli artisti di cui tratta nelle *Vite*. La capacità di rappresentare l'uomo sembra essere uno dei fili conduttori della storia dell'arte raccontata dall'autore, un tema fondamentale dell'evoluzione artistica moderna.

L'argomento è trattato anche dalla critica quattrocentesca. Oltre a essere al centro degli studi scientifici e anatomici degli artisti e degli studiosi dell'epoca,

attira anche l'attenzione della società. Con l'avvento del Rinascimento, infatti, si avviano studi scientifici riguardanti l'anatomia e le proporzioni umane, che si riflettono anche in arte e letteratura. Gli artisti raffigurano il corpo umano nudo sia per motivi iconografici, in quanto simbolo di virtù e divina verità, sia per sfoggiare le proprie capacità e le proprie conoscenze. Fin dall'inizio del Quattrocento, d'altronde, le figure nude erano considerate una dimostrazione della qualità artistica dell'autore: sia l'artista che il committente conferiscono al nudo una certa importanza, come dimostrano alcuni contratti in cui viene specificatamente richiesto l'inserimento di nudi<sup>17</sup>. Lorenzo il Magnifico mostra di avere una speciale predilezione per i nudi di piccolo formato, come emerge dall'analisi degli inventari medicei: in quello del 1492 sono citate diverse statue e statuette di figure marmoree, che immaginiamo di piccole dimensioni (dato lo scarso valore economico attribuitogli); moltissimi i cammei e le gemme antiche lavorati e decorati con figure<sup>18</sup>.

Vista la grande diffusione di immagini di figure nude, non sempre riconducibili alla rappresentazione di un soggetto specifico, ma associabili anche alla moda e al nuovo interesse per il corpo umano, considerato vero emblema dell'arte classica, e vista inoltre la sbrigativa definizione che Vasari fornisce dell'opera che Signorelli avrebbe realizzato per il Magnifico, si potrebbe ipotizzare che il cortonese abbia eseguito per Lorenzo de' Medici un semplice quadro di figure nude, come i molti che si dovevano trovare nelle case dei fiorentini in questo periodo. Potremmo immaginare un'opera sulla falsariga di disegni e studi anatomici, si pensi alla celebre incisione della *Battaglia di uomini nudi* di Pollaiuolo. La committenza fiorentina, d'altronde, mostra di apprezzare le dimostrazioni di perfezione figurativa: anche dall'inventario redatto dopo la morte del Magnifico, come si è visto, emerge il suo interesse per la rappresentazione delle figure, soprattutto in ambito scultoreo. Nel caso dell'anatomia, il gusto per il nudo implica una certa conoscenza e capacità di comprensione del funzionamento della muscolatura e del corpo umano<sup>19</sup>.

L'ipotesi che Vasari si riferisca a un'opera diversa, magari a un semplice quadretto di figure nude, è più compatibile anche con l'affermazione del biografo secondo cui l'artista avrebbe donato il dipinto al Magnifico: è improbabile, infatti, che un'opera delle dimensioni e della complessità del *Pan* venga concessa in dono, senza un compenso in cambio. A questo proposito, bisogna ricordare che a queste altezze cronologiche Signorelli non è ancora un artista affermato, soprattutto a Firenze. Per il momento, il suo mercato è orientato verso il sud della Toscana (Arezzo, Lucignano), l'Umbria e le Marche. Non ha trovato un committente stabile, è perciò costretto a continui spostamenti. Nonostante sia presumibile un suo precedente soggiorno fiorentino, fino alla seconda metà degli anni Ottanta l'artista non ha committenze né a Firenze né a Siena. Anche se Vasari lo descrive

come un signore e un gentiluomo, nei modi e nell'abbigliamento, i documenti ci permettono di mettere in dubbio l'agiatezza economica del pittore: ciò fa pensare che l'artista non avesse l'autonomia economica tale da potersi permettere di donare due opere come la *Madonna Medici* e il *Pan*, paragonabili per ricchezza di figure e per dimensioni alla *Primavera* di Botticelli<sup>20</sup>.

La scelta del verbo "donare" da parte di Vasari non è casuale. Il termine compare più volte nelle biografie degli artisti: sembra che Giorgio Vasari, figlio di Lazzaro e nonno del biografo, abbia donato quattro vasi etruschi integri al Magnifico, e tale atto fu «cagione e principio della servitù che con quella felicissima casa poi sempre tenne»<sup>21</sup>. Spesso si ricorre a questa definizione in riferimento a casi di autopromozione da parte degli artisti: volendo ingraziarsi un committente per ottenere lavoro, l'artista si presenta con un dono, che può essere considerato una sorta di credenziale delle proprie capacità. Baccio Bandinelli, ad esempio, realizza dei cartoni per alcuni dipinti a tema biblico, eseguiti da Andrea del Minga, «i quali finiti gli donò poi alla Duchessa cercando il favore di lei nelle sue difficoltà e controversie»<sup>22</sup>.

La pratica del dono, quindi, non è un fenomeno isolato, né riferibile soltanto al contesto artistico. Gli studi sulla formazione degli stati moderni e sui sistemi clientelari del Sedicesimo secolo dimostrano un legame tra lo scambio di doni e la costruzione del potere: le nascenti monarchie europee hanno sfruttato le transizioni di doni come sistema di corruzione<sup>23</sup>. Nonostante Firenze non sia una corte, è comunque diffusa la pratica del dono a fini clientelari: fin dall'inizio del Quattrocento, infatti, il governo della città si basa su un sistema di patronato che vede la famiglia Medici al centro delle vicende economiche e politiche fiorentine. Avere una buona rete di "amicizie" era indispensabile alla sopravvivenza nella società fiorentina, come spiega anche Alberti nel suo trattato sulla famiglia: gli amici dovevano fornire consigli, favori, aiuti e intercedere per i propri amici, nello stesso modo in cui i santi intercedono a favore dei cristiani devoti. Cosimo, ad esempio, offriva ai suoi clienti/amici protezione patriarcale e giustizia, in cambio di lealtà e sostegno. Anche gli artisti operano nel sistema clientelare tipico della società fiorentina; ci sono infatti testimonianze di richieste di favori politici e finanziari: Kent ricorda, ad esempio, il legame tra Piero de' Medici e Antonio Pollaiuolo, che grazie all'amico ottiene commissioni dai Dietisalvi-Neroni, dai Pitti e dai Martelli. Piero, inoltre, protegge l'artista nel corso della sua disputa con gli operai del duomo in merito al pagamento di alcuni candelabri. Giovanni di Cosimo de' Medici, a sua volta, raccomanda Mino da Fiesole all'amico duca di Milano<sup>24</sup>.

È chiaro, quindi, che per gli artisti dell'epoca era davvero molto importante stringere un legame con la famiglia Medici, non tanto per lavorare alle loro di-

pendenze, ma soprattutto per entrare nel circolo di clientelismo e amicizia che permise a molti di lavorare dentro e fuori Firenze. Non è improbabile che anche Signorelli, a questo punto della sua carriera, abbia ritenuto necessario entrare in rapporto con i Medici. Ciò potrebbe spiegare l'idea di porgere un dono al Magnifico: conscio dell'importanza di Lorenzo in campo artistico, non solo a Firenze ma a livello internazionale, Luca Signorelli potrebbe aver voluto ingraziarsi il mecenate e presentare le sue capacità donandogli una propria opera, con la quale farsi conoscere. Il dipinto in questione, quindi, rappresenterebbe una sorta di autopresentazione al committente: probabilmente non si tratta di un'opera grande e complessa come il *Pan*. Forse Signorelli ha donato al Magnifico un'opera in cui sono messe in mostra le sue qualità, ad esempio un dipinto raffigurante dei nudi. Un esempio simile potrebbe essere quello della *Flagellazione di Cristo* di Piero della Francesca, una tavola che sembra sia stata realizzata dall'artista al fine di diventare un vero e proprio biglietto da visita<sup>25</sup>.

In merito alla committenza del *Pan*, quindi, non si può trovare una risposta nella biografia vasariana, che probabilmente non fa riferimento a questo dipinto<sup>26</sup>. Considerando più in generale la committenza diretta di Lorenzo de' Medici, inoltre, non si può certo affermare che la tela berlinese risponda al suo gusto: dagli inventari emerge la sua predilezione per oggetti di piccole dimensioni, gioielli e gemme da collezione, pezzi di antichità, piccoli mosaici o sculture. Si dedica in prima persona all'architettura, stringendo rapporti di amicizia con diversi architetti, che diventano per lui dei veri e propri collaboratori. Unica committenza pittorica profana di ampie dimensioni è il ciclo pittorico della Villa dello Spedaletto, oggi perduto, menzionato dallo stesso Vasari: le scarse testimonianze in merito, però, non fanno pensare che il dipinto di Signorelli fosse destinato a quella sistemazione<sup>27</sup>.

Resta da valutare se il significato iconografico del dipinto possa essere collegabile alla committenza del Magnifico. La vasta letteratura artistica in merito dimostra le difficoltà insorte nel fornire una lettura iconografica soddisfacente dell'opera. Se è infatti chiaro che il personaggio centrale dell'opera rappresenti Pan, raffigurato secondo la descrizione proposta dal grammatico tardoantico Servio nei suoi commenti alle *Bucoliche* di Virgilio, sono messi in dubbio i ruoli di tutte le altre figure che, non avendo alcun attributo particolare, sono sicuramente di difficile interpretazione<sup>28</sup>. Gli studiosi, *in primis* André Chastel, hanno più volte notato che il personaggio di Pan è legato alla famiglia Medici<sup>29</sup>. La divinità arcadica è protagonista dei componimenti di Naldo Naldi, che lo interpreta come un dio cosmologico, medico, pacificatore, vaticinante, vero "genio dei Medici", e vi si identificano sia Cosimo, sia il figlio Piero. Negli scritti di Lorenzo, però, Pan



sembra perdere le connotazioni che aveva nella poesia di Naldi, “retrocedendo” a semplice divinità pastorale, le cui caratteristiche cosmologiche si fanno molto meno evidenti<sup>30</sup>. Lorenzo, quindi, sembra volersi distaccare dai suoi avi: almeno nel privato, come si percepisce dai suoi scritti e dalla sua attività di committente, il Magnifico si dimostra lontano dal pensiero stoico ed etico del nonno e del padre, quasi a volersi discostare dai loro insegnamenti. Per questo, si ritiene che le motivazioni iconografiche per cui quest’opera è stata finora attribuita alla committenza di Lorenzo di Piero de’ Medici, e cioè il legame tra il personaggio di Pan e la tradizione familiare, non siano valide: perché il Magnifico avrebbe dovuto commissionare un’opera il cui protagonista non lo rappresenta, ma è invece legato ai suoi predecessori e a un tipo di pensiero politico e filosofico dal quale sembra volersi dissociare?

In conclusione, da un esame delle fonti e delle circostanze in cui il capolavoro fiorentino di Luca Signorelli sembra essere stato realizzato è possibile affermare che il *Pan* non fu commissionato da Lorenzo de’ Medici. La mancanza di documenti relativi al dipinto non permette di affermare con certezza chi sia il committente dell’opera. È da valutare l’ipotesi, già proposta da Horne, che il dipinto sia stato commissionato dal cugino del Magnifico, Lorenzo di Pierfrancesco: si rende quindi necessario un nuovo esame delle vicende relative alla committenza di questo altro grande patrono fiorentino<sup>31</sup>.

- 1 Adolfo Venturi, *Luca Signorelli*, Firenze, ed. Alinari, 1922, p. 22.
- 2 Giorgio Vasari, *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti nelle redazioni del 1550 e 1568*, edizione a cura di Rosanna Bettarini e Paola Barocchi, Firenze, Sansoni, 1966-1987, tomo III, p. 636. Edizione di riferimento quando non diversamente indicato.
- 3 “Substantie et Beni di Lorenzo et de li eredi de Joanni de Pierfrancesco de’ Medici, de l’anno 1498 sotto dì 15 septembre”, trascritto da John Shearman, *The Collection of the Younger Branch of the Medici*, in “The Burlington Magazine” 862, vol. 117, gennaio 1975, p. 37. Shearman riconosce l’opera di Signorelli in un tondo presente «In nella camera terena di Lorenzo»: «Un tondo di lignamo con adornamenti d’oro intorno, dipinctovi la Vergine Maria col Nostro Signore in collo - l. 180».
- 4 “Inventario di più robe e maseritie lequali sono nel palazzo demedici in via largha [...] cominciato questo di 18 di Luglio 1598”, ASF, Guardaroba Mediceo 198, modern fol. 1993. Citato da Herbert Percy Horne, *Botticelli*, vol. II, London, 1908 (rist. anast. Firenze, Studio per edizioni scelte, 1986 - 87), p. 350 e p. 59. Nell’inventario, si legge: «1 quadro grande in tela, con cornicette dorate, dipintovi li dio pan'con altre fiure nude, cosa bella e anticho». Secondo Horne, l’opera fu spostata dalla Villa di Castello al palazzo cittadino dal duca Cosimo I, per necessità legate al restauro della dimora di campagna. Alla fine del Seicento, invece, il dipinto si doveva trovare a Palazzo Pitti, come si evince da un inventario del 1687.
- 5 Sul periodo fiorentino di Luca Signorelli vedi Tom Henry, *La Vita e l’Arte di Luca Signorelli*,

Perugia, Peruzzi Editore, 2014, pp. 67-95.

- 6 Horne, *Botticelli*, vol. II, p. 91. Il fatto che Vasari attribuisca l'opera a Lorenzo di Piero de' Medici si spiega, secondo Horne, se si tiene conto del fatto che all'epoca in cui l'aretino scriveva, durante il ducato di Cosimo I, il ramo minore della famiglia fosse poco accetto: i ritratti dei due Popolani, infatti, non si trovano fra quelli dei Medici eseguiti da Cristofano dell'Altissimo per il duca, nonostante la stretta parentela (Cosimo I, figlio di Giovanni delle Bande Nere, è nipote di Giovanni di Pierfrancesco, fratello di Lorenzo). Vedi anche Martin Wackernagel, *Il mondo degli artisti nel Rinascimento Fiorentino. Committenti, botteghe e mercato dell'arte*, Roma, La Nuova Scientifica, 1994, p. 315, nota 33: l'autore afferma che sia il Pan berlinese che la *Madonna Medici* degli Uffizi provengano dalla Villa di Castello e siano state commissionate da Lorenzo di Pierfrancesco. Vedi anche Fabio Marcelli, *Il volo di Mercurio. Intorno al "Ritratto di uomo anziano" di Luca Signorelli*, in "Studi di Storia dell'Arte", 22, 2011, p. 27: Marcelli ritiene che la tesi di Horne sia ulteriormente confermata dagli inventari pubblicati da Shearman nel 1975. Vedi anche Giorgio Vasari, *Vita di Luca Signorelli da Cortona*, in *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, a cura di Licia Raghianti Collobi e Carlo Ludovico Raghianti, Milano-Roma, Rizzoli, 1945, tomo IV, p. 391, nota 26: Pur non esprimendosi riguardo la committenza del Pan, datando l'opera al 1498 Raghianti ritiene implicitamente che non sia stata commissionata da Lorenzo il Magnifico.
- 7 Henry, *La Vita e l'Arte di Luca Signorelli*, p. 67. Sul concorso e sul ruolo del Magnifico nella competizione vedi Philip Foster, *Lorenzo de' Medici and the Florence Cathedral Façade*, in "The Art Bulletin", 63, 3, 1981, pp. 495-500. A p. 80, Henry ipotizza che Signorelli sia citato anche in un altro documento, direttamente collegabile al Magnifico: egli cita una lettera dello stesso Lorenzo di Piero, datata 16 novembre 1490, indirizzata a un non identificato «maestro Luca», che potrebbe essere lo stesso Signorelli. Come afferma lo stesso Henry, la lettera potrebbe essere stata indirizzata anche all'architetto Luca Fancelli, con il quale il Magnifico ha una relazione attestata. Ciò che è certo, fa notare lo studioso, è che l'artista fosse a Cortona al momento della visita del Magnifico, nel 1488. Dopo la stesura del presente saggio, sul rapporto tra Luca Signorelli è stato pubblicato l'articolo di Matteo Mazzalupi, *Signorelli, the Vitelli and the Medici*, in "The Burlington Magazine" 159 (2017): Mazzalupi evidenzia l'intervento del Magnifico nei rapporti tra Signorelli e i Guelfi, a conferma del ruolo di intermediario che Lorenzo de' Medici deteneva in campo artistico.
- 8 Michelangelo, *Lettera CCLXXXV*, in *Il carteggio di Michelangelo*, ed. postuma di Giovanni Poggi, a cura di Paola Barocchi e Renzo Ristori, Firenze, Sansoni Editore, 1967, tomo II, p. 7. Vedi anche Henry, *La Vita e l'Arte di Luca Signorelli*, p. 80.
- 9 Erwin Panofsky, *Rinascimento e rinascenze nell'arte occidentale*, traduzione di Maurizio Taddei, Milano, Feltrinelli, 1971, p. 229. Panofsky si riferisce all'inesattezza e alla brevità della descrizione della *Primavera* e della *Nascita di Venere* di Botticelli, nella quale, tuttavia, è quanto meno riconosciuto il soggetto dei due dipinti.
- 10 Michael Baxandall, *Forme dell'intenzione*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 20-21.
- 11 Su Cosimo I e il Capricorno vedi Kurt Forster, *Metaphors or Rule. Political Ideology and History in the Portraits of Cosimo I de' Medici*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 15, 1971, pp. 65-104 e Janet Cox-Rearick, *Dynasty and Destiny in Medici Art. Pontormo, Leo X, and the two Cosimos*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1984 e Janet Cox-Rearick, *Themes of time and rule at Poggio a Caiano: the Portico Frieze of Lorenzo il Magnifico*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 26, 1982, pp. 197-198. Il personaggio di Pan compare di frequente nelle immagini commissionate dal

Duca, proprio per il suo significato "cosmico": per lo stesso motivo Cox-Rearick lega il *Pan* di Signorelli al fregio del portico di Poggio a Caiano, nel quale però, seppur sia possibile che il tema sviluppato sia legato all'astronomia e al cosmo, non compare alcun personaggio visivamente riconducibile a questa divinità e a questo dipinto.

- 12 Henry, *La Vita e l'Arte di Luca Signorelli*, p. 67. Henry ipotizza che l'opera fosse destinata alla Villa dello Spedaletto di Volterra.
- 13 Ivi, p. 5.
- 14 Francis Ames-Lewis, *Il ruolo emergente della figura umana*, in *Storia delle arti in Toscana. Il Quattrocento*, a cura di Gigetta Dalli Regoli e Roberto Paolo Ciardi, Firenze, Edifir, 2002, pp. 115-116.
- 15 G. Vasari, *Vite*, III, p. 637.
- 16 Ivi, p. 633.
- 17 Elena Lazzarini, *Nudo, arte e decoro. Oscillazioni estetiche negli scritti d'arte del Cinquecento*, Pisa, Pacini editore, 2010, pp. 15-18: Lazzarini porta ad esempio il contratto stipulato tra l'Arte di Calimala e Lorenzo Ghiberti per la realizzazione della porta del Battistero, nel quale si nota una speciale attenzione della committenza per le capacità artistiche dell'autore.
- 18 "Inventario del palagio di Firenze et sua masserizie", copia dell'inventario redatto nel 1492 eseguita nel 1512 da Simone di Stagio delle Pozze, in <http://www.memofonte.it/ricerche/collezionismo-mediceo-inventari.html>, ultima consultazione 10 gennaio 2017. Come spiega Gigetta Dalli Regoli, "Copia" e "varietas". *L'orientamento dell'Alberti e le risposte degli artisti*, in *Storia delle arti in Toscana. Il Quattrocento*, a cura di Roberto Paolo Ciardi e Gigetta Dalli Regoli, pp. 54-55, questi piccoli oggetti, tra cui si ricordano anche gioielli, pezzi di oreficeria, statuette, tavolette lavorate a mosaico e dipinti di piccole dimensioni, rispondono alla moda del collezionismo che si va diffondendo in questo periodo. Sono poche, infatti, le opere della seconda metà del secolo collocabili nell'ambito dell'arte monumentale.
- 19 Kenneth Clark, *Il nudo. Uno studio della forma ideale*, Vicenza, Neri Pozza Editore, 1995, pp. 335-340. Un osservatore di epoca moderna poteva entusiasmarsi nel notare e riconoscere la posizione esatta di ogni muscolo e di ogni tendine: ciò non dipende che dalla moda del periodo e spiega la presenza ingiustificata di nudi anatomici in molte composizioni dell'epoca.
- 20 Shearman, *The Collection*, p. 25. Sia la *Madonna Medici* che la *Primavera*, entrambe commissionate da Lorenzo di Pierfrancesco e citate negli inventari, sono valutate 100 lire. Sulla situazione economica di Signorelli e sulla possibilità che la *Madonna Medici* e il *Pan* siano state donate, vedi Nicola Fruscoloni, *Quattro documenti inediti per la vita di Luca Signorelli*, "Accademia Etrusca di Cortona fondata nel 1727. Annuario XXI", XIV, 1984, pp. 179-182. Vedi anche Daniel Bornstein, *Provincial painters: local artists in Quattrocento Cortona and the origins of Luca Signorelli*, in "Renaissance Studies", 14, 2000, pp. 447-452.
- 21 Vasari, *Vite*, III, p. 297.
- 22 Vasari, *Vite*, V, p. 271.
- 23 Natalie Zamon Davis, *Il dono. Vita familiare e relazioni pubbliche nella Francia del Cinquecento*, Milano, Feltrinelli, 2002, pp. 3-37 e 112-123.
- 24 Dale Kent, *Il filo e l'ordito della vita. L'amicizia nella Firenze del Rinascimento*, Roma-Bari, Laterza, 2013, pp. 17-29 e pp. 99-106. Vedi anche Dale Kent, *Il committente e le arti. Cosimo de' Medici e il Rinascimento fiorentino*, Milano, Mondadori Electa, 2005, p. 416: Uno dei casi più

noti è quello di Domenico Veneziano, che scrive a Piero Il Gottoso per convincerlo a intercedere a suo favore con il padre, per ottenere la committenza della pala d'altare del convento di San Marco.

- 25 Sull'ipotesi che la *Flagellazione* di Piero della Francesca sia una dimostrazione della maestria del pittore, realizzata allo scopo di diventare una sorta di credenziale di supremazia pittorica e prospettica, da lasciare al mecenate che avrebbe degnamente accolto la sua attività (e di conseguenza donata ai Montefeltro), vedi Charles Hope e Paul Taylor, *Piero's Flagellation and the Convention of Painted Narrative*, in "Cultura e Scuola", XXXIV, 134, 1995, pp. 53-99; Antonio Pinelli, *Esercizi di metodo: Piero e Benozzo a Roma, tra cronologia relativa e cronologia assoluta*, in "Ricerche di Storia dell'arte", 76, 2002, pp. 26-28; Alessandro Angelini, *Piero della Francesca*, Milano, 24 ore cultura, 2014, pp. 140-142
- 26 Si consideri, inoltre, la particolarità della biografia di Luca Signorelli nel complesso delle *Vite*: sostenendo una lontana parentela con il cortonese, che incontra quando è ancora bambino, Vasari utilizza il personaggio di Signorelli come una sorta di prefigurazione di se stesso. Secondo Laura Torricini, *Giorgio Vasari e Luca Signorelli: due vite a confronto*, in *Arezzo e Vasari. Vite e Postille*, atti convegno (Arezzo, giugno 2005), a cura di Antonio Caleca, Campi Bisenzio - Foligno, Cartei & Bianchi edizioni, 2007, pp. 60-63, ogni parola della biografia di Signorelli è finalizzata a dare valore all'incontro del cortonese con il biografo; le lodi di Vasari all'avo sono un'anticipazione della propria autocelebrazione.
- 27 Sulla committenza di Lorenzo il Magnifico, la bibliografia è molto vasta. Il riferimento principale è Wackernagel, *Il mondo degli artisti*, pp. 300-306 e Ernst Gombrich, *Il Mecenateismo dei Primi Medici* [1960], in *Norma e Forma. Studi sull'arte del Rinascimento*, Milano, Mondadori, 2003 (ed. originale, 1966), pp. 46-66. Anche il suo presunto rapporto col Magnifico, quindi, si potrebbe leggere come una prefigurazione del legame di Vasari con i Medici, considerati i principali committenti dell'età Moderna.
- 28 La fonte per la raffigurazione del personaggio di Pan, caratterizzato da una falce lunare al posto delle corna e da una nebride stellata sul petto, è stata individuata per la prima volta da Roger Eliot Fry, *The Symbolism of Luca Signorelli's 'School of Pan'*, "Monthly Review", 1902, pp. 110-114.
- 29 André Chastel, *Arte e Umanesimo a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico. Studi sul Rinascimento e sull'Umanesimo Platonico*, Torino, Einaudi, 1961, pp. 232-238.
- 30 Vedi in particolare i componimenti *De Summo Bono* e *Apollo e Pan* in Lorenzo de' Medici, *Opere*, a cura di Tiziano Zanato, Torino: Einaudi, 1992. Su Naldo Naldi, Alice Hulubei, *Naldo Naldi. Étude sur la joute de Julien et sur les Bucoliques dédiées à Laurent de Medicis*, in "Humanisme et Renaissance", 3, 1936, pp. 310-320. Vedi anche Carlo del Bravo, *Etica o poesia, e mecenatismo: Cosimo il Vecchio, Lorenzo, e alcuni dipinti*, in *Gli Uffizi. Quattro secoli di una galleria*, atti convegno (Firenze, 20-24 settembre 1982), a cura di Paola Barocchi e Giovanna Ragionieri, Firenze, Leo S. Olschki, 1983, vol. 1, pp. 201-216.
- 31 Lo studio più recente relativo alla committenza di Lorenzo di Pierfrancesco è di Simone Ebert, *Botticelli - Signorelli - Michelangelo. Zur Kunstpolitik des Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici*, Berlin, München: Deutscher Kunstverlag, 2016. Ebert non prende però in considerazione la possibilità che il *Pan* sia commissionato dal ramo minore della famiglia Medici.



Fig. 1: Luca Signorelli, *Regno di Pan* (1489-90 ca.), olio su tela, 194x257 cm, già Berlino, Kaiser-Friedrich-Museum (distrutto nel 1945; si ringrazia l'archivio fotografico Staatliche Museen zu Berlin – Gemäldegalerie di Berlino per la gentile concessione).

Fig. 2: Luca Signorelli, *Madonna col Bambino, figure maschili, San Giovanni Battista e due profeti*, nota *Madonna Medici* (1489-90 ca.), olio su tavola, 169,5x117 cm, Firenze, Galleria degli Uffizi.



Fig. 3: Luca Signorelli, *Ritratto di uomo anziano* (1492 ca.), olio su tavola, 50x32cm, Berlino, Gemäldegalerie (foto di Jörg P. Anders; si ringrazia l'archivio fotografico Staatliche Museen zu Berlin – Gemäldegalerie di Berlino per la gentile concessione).

Fig. 4: Luca Signorelli, *Flagellazione di Cristo* (1482-85 ca.), tempera su olio, 85,2x62 cm, Milano, Pinacoteca di Brera.