

Atti del Seminario Interdisciplinare e della Mostra di Arte Video e Bookshop
Orvieto 17 - 21 Aprile 2013

“Luca Signorelli nella storia dell’arte.” di Carla Michelli carmichelli@gmail.com

(abstract e curriculum in http://www.voltapagina.name/Michelli_abstract_Luca_Signorelli.htm)

Con Luca Signorelli (1445 - 1450 – 1523) si compie con più chiara consapevolezza quello che possiamo chiamare “il problema linguistico”, il trapasso dalla pittura di rappresentazione alla pittura come discorso. L’antitesi tra il sistema formale, assoluto di Piero della Francesca e il metodo fiorentino era in sostanza l’antitesi tra essere e divenire, tra stasi e movimento. Che valore può avere la conoscenza intellettuale se questa non viene comunicata, insegnata, tradotta in principi pratici, direttivi della vita morale? Nel momento in cui si sente la grande crisi religiosa, la Chiesa ha bisogno che l’arte non contempli l’assoluto, ma parli e persuada con chiare argomentazioni. Luca Signorelli era nato a Cortona, al confine fra l’Umbria e la Toscana in una data compresa tra il 1445 -1450 (1). Egli nacque da Gilio di Luca di Ventura Signorelli e Bartolomea di Domenico di Schiffo da una famiglia, come ci riporta lo storiografo Gerolamo Mancini, che risiedeva a Cortona sin dal sec. XIII.

Benché siano molti i documenti relativi a Luca, pochi riguardano il periodo della formazione; è da Luca Pacioli nella *Summa de Arithmetica, Geometria, Proporzioni e Proporzionalità* (2) che sappiamo che dopo il 1470 fu vicino a Piero della Francesca, da cui Luca ereditò la luce cristallina che pervade le sue prime opere e la monumentalità delle figure; lo si vede nella sua prima opera sicura (1474) un affresco nella Torre del Vescovo a Città di Castello ora nella Pinacoteca della città e prima ancora, intorno al 1470 nella decorazione dell’organo della chiesa di San Francesco a Cortona su commissione della Compagnia dei Laudesi, ma soprattutto nella Flagellazione di Brera

<http://flic.kr/p/j6nxH7>

L. Signorelli, “*Flagellazione* “ 1480 c. Milano Brera

proveniente dalla chiesa di Santa Maria del Mercato a Fabriano come immagine processionale ove si legge “Opus.Luca.cortonensis” (3). Successivamente negli affreschi del Santuario della Santa Casa di Loreto è possibile notare un radicale mutamento stilistico per influenza dell’ esperienza fiorentina vicina alle tematiche di Antonio del Pollaiuolo

<http://flic.kr/p/j6kgTB>

L. Signorelli “*Conversione di San Paolo*” 1477-82 affresco Santuario Loreto

dove sembra che le figure siano state istantaneamente e teatralmente fermate, la luce non è più astratta come quella di Piero o naturale, empirica come quella di Leonardo (anche se si suppone un breve apprendistato del Signorelli presso la bottega del Verrocchio, una delle più importanti della Firenze del Quattrocento) ma è come se si accendesse allo scattare del moto di ogni singola figura in modo da mettere in evidenza la fisicità, la muscolatura dei corpi con una forte linea di contorno. Ne nasce una pittura coreografica perché, anche nelle raffigurazioni più complesse come quella del

duomo di Orvieto, ogni figura si colloca in quel preciso punto dello spazio dove può compiere il suo gesto e ricevere il suo raggio di luce.

Anche nella decorazione della Cappella Sistina, voluta da Papa Sisto IV della Rovere, Luca Signorelli si cimenta in soluzioni di straordinaria efficacia nella strutturazione compositiva e nel modo di coordinare le sequenze narrative di numerosi episodi

<http://flic.kr/p/j6pCUC>

L. Signorelli, “*Testamento e morte di Mosè*”, 1482, Musei Vaticani Cappella Sistina Roma

Quando il 15 agosto 1483 la Cappella Sistina fu consacrata con la dedica alla Vergine Assunta, forse lo stesso titolo del sacello ducentesco, già vi avevano lavorato nel soffitto con una rappresentazione di un cielo stellato Pier Matteo d’Amelia e sin dal 1480 nelle pareti mediane laterali con Le storie dell’Antico e del Nuovo Testamento Pietro Perugino, Sandro Botticelli, Domenico Ghirlandaio, e Cosimo Rosselli; solo nell’autunno del 1482 intervenne Luca Signorelli, che fu incaricato di eseguire due affreschi mancanti “*Il testamento di Mosè*” e “*La contesa intorno al suo corpo*”, quest’ultima opera andata perduta e rifatta integralmente al tempo di Gregorio XIII da Matteo da Lecce, un mediocre manierista cinquecentesco.

Il Testamento di Mosè del Signorelli si articola in cinque episodi ambientati in un grande paesaggio collinoso. Il titolo *Replicatio legis scriptae a Moise* si riferisce all’episodio a destra in primo piano raffigurante il Profeta in atto di leggere le leggi; al centro è la figura ignuda dello straniero e a sinistra Mosè consegna a Giosuè la verga del comando. Questi due episodi mettono chiaramente in luce l’ultimo aspetto della personalità del Profeta: quello di sacerdote. Sullo sfondo l’Angelo mostra a Mosè Gerusalemme dall’alto del Monte Horeb, mentre più sotto questi ne discende per avviarsi verso la morte rappresentata nell’episodio a sinistra. Il programma iconografico, quello della Sistina, non fu certo lasciato al libero arbitrio dei pittori chiamati a realizzarlo. Esso presenta infatti una molteplicità di significati che vanno dalla tradizionale illustrazione dell’Antico e del Nuovo Testamento alla contrapposizione di coppie di episodi dell’uno e dell’altro ciclo, in quanto logicamente collegati: Mosè è infatti la più nota prefigurazione di Cristo. Ma accanto a questi contenuti che dovevano essere evidenti per i contemporanei di Sisto IV, è chiara l’intenzione di proporre il messaggio per cui Mosè viene presentato come condottiero, legislatore, sacerdote, le stesse caratteristiche che si attribuiscono negli episodi del Nuovo Testamento alla figura di Cristo.

E Signorelli si adegua e approfondisce pienamente questo messaggio. Concetti analoghi a quelli espressi nelle Storie della Sistina ricorrono infatti sovente negli scritti di Papa Sisto IV, che si batteva in quel periodo contro la minaccia di una diminuzione del ruolo del Papato da parte di un Concilio, come quello di Basilea, manovrato da sovrani e vescovi; significativo fu il fatto che ad esprimere questo programma nella Sistina furono gli artisti considerati “all’avanguardia” del periodo, tra cui lo stesso Signorelli, che seppero tradurre in termini moderni il nuovo messaggio.

Non meraviglia poi che un artista importante come Luca Signorelli non esiti a riferirsi a quel prestigioso maestro dello spettacolo che era Bernardino di Betto detto il Pinturicchio, che aveva appena dipinto gli appartamenti Borgia in Vaticano e che sappia altrettanto teatralmente mettere in scena favole mitologiche con chiari riferimenti neoplatonici come L’Educazione di Pan dipinta per Lorenzo il Magnifico, che visitava Cortona intorno al 1488 (4), in cui emerge lo studio del nudo che Luca porrà spesso anche come sfondo nelle sue opere con la figura centrale raffigurata con la zampogna con le sette canne e sul petto la pelle di fauno stellata, le gambe caprine e il bastone ricurvo ad indicare lo scorrere dell’anno.

<http://flic.kr/p/j6mJpZ>

L. Signorelli, “*L’Educazione di Pan*” 1490

Così anche in questo periodo Luca dipinse una botticelliana Sacra Famiglia oggi alla Galleria degli Uffizi, commissionata dai Capitani di Parte Guelfa, dove l'artista adegua le figure in una forma circolare e dà loro un moto "avvolgente", in modo da dominare l'intera composizione così da non lasciar intravedere lo sfondo paesaggistico, anche con l'aiuto dei due grandi volumi simboleggianti il Nuovo e il Vecchio Testamento e far risaltare così la figura umana come grande protagonista.

<http://flic.kr/p/j6mK1D>

L. Signorelli, "*Sacra Famiglia*", 1490 circa Firenze Uffizi

Nelle dieci storie di San Benedetto dipinte nel chiostro di Monte Oliveto Maggiore tra il 1497-98 Luca Signorelli mette in opera tutti gli artifici, tutte le astuzie della sua regia teatrale, ispirandosi all'opera di Jacopo da Varagine; in questa lunetta è narrato il momento in cui Totila, re degli Ostrogoti, nel 542 accampato a Montecassino per mettere alla prova le facoltà di San Benedetto inviò lo scudiero Riggo travestito con la propria armatura, ma S. Benedetto scoprì l'inganno.

<http://flic.kr/p/j6khop>

L. Signorelli, *San Benedetto scopre la finzione di Totila* 1497-98 Abbazia di Monte Oliveto Maggiore

Il ciclo era sta iniziato da Mariano di Matteo da Roma e, dopo l'intervento del Signorelli, i lavori della decorazione furono poi proseguiti dal Sodoma, che dipinse ventisei scene della vita di San Benedetto fino al 1508.

Dal 5 aprile 1499 fino al 1504 Luca Signorelli riprende la decorazione della Cappella di San Brizio nel duomo di Orvieto iniziata nel 1447 dal Beato Angelico con la collaborazione di Benozzo Gozzoli e poi interrotta. E' questo un momento difficile e delicato, in campo politico ed in campo religioso, in tutto il territorio italiano. Da appena un anno, nel 1498, era stata messa a tacere la potente voce del Savonarola giudicato eretico e messo al rogo dalla chiesa ufficiale di Alessandro VI Borgia; nello stesso anno 1499 cadde il Ducato di Milano conquistato dai Francesi; da più parti si levavano inquietanti questioni di carattere religioso, che porteranno di lì a pochi decenni alla grande diffusione della riforma luterana.

In questo contesto Luca Signorelli riprende la decorazione della Cappella di San Brizio ad Orvieto, il più esteso ciclo pittorico realizzato dall'artista, che già a Loreto e nel cantiere della Cappella Sistina aveva sperimentato la tecnica murale. Negli affreschi orvietani consolida la sua fama di illustratore capace di comunicare forti impulsi emozionali con un segno nervoso, colori vibranti con un chiaro ritorno ad un'espressività declamatoria ed enfatica. Sin dal 1493, con la morte di Lorenzo dei Medici, Luca Signorelli era rientrato in Umbria ed aveva abbandonato i misurati ritmi compositivi delle opere fiorentine per dare spazio a composizioni affollate, ricche di elementi narrativi e dense di personaggi atteggiati in pose retoriche. Gli affreschi orvietani rappresentano *Le Storie dell'Anticristo, il Giudizio Universale, la Resurrezione dei morti, i Dannati, l'Inferno, il Paradiso, i Beati*. Tali soggetti, ispirati alle fonti più diverse (*Vangeli apocrifi, "Revelationes" di Santa Brigida, "Legenda aurea" di Jacopo da Varagine, "Apocalisse" di San Giovanni*) e interpretati con grande libertà e fantasia, in cui Signorelli illustrò originalissime composizioni in cui il tema della figura umana in movimento appare trattato con grande intensità. Unica eccezione è rappresentata dalle Storie dell'Anticristo, ove una più ricca raffigurazione ambientale e un maggior interesse per il fine didascalico della vicenda, a cui assistono impassibili due figure in veste scura che ritraggono gli stessi pittori Luca Signorelli (5) e Beato Angelico, sembrano nascondere un preciso riferimento storico alle predicazioni del Savonarola, che in quegli anni veniva condannato come eretico. Motivi e riferimenti ambientali sono invece del tutto assenti nell'affresco dei Dannati, ove il tema del nudo sembra riassumere le conquiste attuate dalla pittura e dalla scultura di tutto il Quattrocento: impressionante è l'insieme degli arditissimi scorci, delle torsioni e degli intrecci dei corpi, vivissimo l'effetto drammatico ottenuto come contrapposizione di masse dilatate

con straordinario vigore ed evidenza grazie al valore autonomo e all'intrinseca completezza del disegno come puro mezzo di espressione pittorica. Il Signorelli dipinse poi nello zoccolo delle pareti, ove tra fantasiosi e bizzarri motivi a grottesche, furono ritratti personaggi illustri e piccoli quadri in monocromo tratti da poemi antichi, dalla Divina Commedia e dalla Bibbia.

L'attività del Signorelli culmina nel primo decennio del Cinquecento con opere come il Crocifisso e la Maddalena degli Uffizi, ma soprattutto quelle situate nel Museo Diocesano di Cortona, che ben rappresentano gli aspetti conclusivi della sua pittura, come Il Compianto di Cristo morto del 1502, la più antica opera del Signorelli presente a Cortona, oltre un gruppo di opere dipinte tra il 1512 e il 1523 data della morte dell'artista a Cortona. Il legame di Signorelli con la sua terra fu sempre molto stretto, anche quando dipingeva in altre città (Urbino, Firenze, Orvieto, Roma, Città di Castello ed altre) il Signorelli risiedeva sempre a Cortona dove pagava le tasse e partecipava alla vita civile e politica della città (6), dove sposò nel 1470 Gallizia di Pier Carnesecchi da cui ebbe quattro figli. Uno, Antonio, morì durante l'epidemia di peste a Cortona nel 1502.

Dal 1513 lo stile dell'artista cambia di nuovo, si reca a Roma per rendere omaggio al nuovo Papa Leone X Medici e per cercare invano nuove commissioni; qui incontrò Michelangelo impegnato nella costruzione della tomba di Giulio II in San Pietro in Vincoli. E' questo un momento per l'artista di grande crisi e difficoltà con lo stare al passo dei tempi, lo troviamo spesso circondato e aiutato da una folta schiera di aiuti di cui non si hanno spesso notizie precise.

Il compianto di Cristo morto proviene dal Santuario di Santa Margherita di Cortona, fu dipinto durante una pausa dei lavori della Cappella di San Brizio ad Orvieto nel corso di un soggiorno a Cortona nell'anno in cui imperversava la peste.

<http://flic.kr/p/j6khPz>

"Il Compianto di Cristo morto" (olio su tavola risalente al 1502)

<http://flic.kr/p/j6kiwB>

"Il Compianto di Cristo morto" (particolare)

<http://flic.kr/p/j6mM7H>

"Il Compianto di Cristo morto" (particolare)

Si hanno notizie certe sull'opera grazie a ritrovamenti d'archivio pubblicati da N. Fruscoloni nel 1984 (7), da cui sappiamo che l'opera destinata all'altare maggiore di Santa Margherita fu commissionata dai Laici che sovrintendevano alla cura della chiesa e dai Frati Minori che la officiavano. Intorno alla metà del Settecento, forse nel 1764, l'opera fu portata nella Cattedrale dell'Assunta con la predella, oggi separata. Opera tra le più riuscite dell'artista, colpisce per la grandezza, per la vivacità dei colori e per la forte espressione drammatica delle figure. Alla figura del Cristo morto è stata associata la morte del figlio Antonio durante la pestilenza, come ricorda il Vasari; oggi la storiografia artistica considera che non ci siano presupposti scientifici e documentari per arrivare a tale conclusione. L'opera esprime tuttavia una grande espressione del dolore cristallizzando, come in un'espressione statuaria, quasi una macchina visiva estremamente colorata, un parallelo con le contemporanee statuarie lignee di tradizione popolare; il gruppo centrale è caratterizzato dal succedersi delle espressioni e dei gesti di dolore, concepito con estrema tragicità. La forza del colore quasi astratto e il risalto che assumono le superfici smaglianti per mezzo della luce (la pelle morta da quella viva, la stoffa broccata e ricamata dal panno uniforme..) tendono ad esaltare il carattere devozionale e declamatorio rispetto a quello narrativo, come avveniva nelle antiche Sacre Rappresentazioni. Sullo sfondo:

<http://flic.kr/p/j6kj8r>

"Il Compianto di Cristo morto" (particolare della Crocifissione)

<http://flic.kr/p/j6kiMM>

" Il Compianto di Cristo morto" (particolare della Resurrezione)

separate al centro da un bel paesaggio d'ispirazione nordica in una prospettiva per nulla realistica, quanto piuttosto quasi un richiamo a palcoscenici teatrali. Il pensiero va a Roger van der Weyden, la

Deposizione del Prado e alla contemporanea pittura ferrarese a cui Signorelli aveva fatto riferimento anche in altre opere della maturità. Nella predella s'intuisce la mano di aiuti, probabilmente la figura di Gerolamo Genga.

<http://flic.kr/p/j6mMzr>

“Il Compianto di Cristo morto” (predella)

Il gruppo centrale delle Marie è stato ripetuto ad Orvieto nell'affresco della Cappellina dei Corpi Santi con un sarcofago romano come fondale.

Un'altra opera di fondamentale importanza per le scelte stilistiche di Luca Signorelli fu

<http://flic.kr/p/j6kktT>

“La Comunione degli Apostoli” (1512, tempera su tavola)

anch'essa custodita presso il Museo Diocesano di Cortona e proveniente dalla chiesa superiore del Gesù, commissionata dalla Compagnia Laicale del Buon Gesù di Cortona, che aveva sede nell'edificio costruito nel 1505 e aveva come devozione principale l'adorazione del SS. Sacramento. L'opera aveva in origine una predella. La Comunione degli Apostoli coglie il momento dell'istituzione del sacramento secondo un'iconografia insolita. Non compare la tavola con la cena e lo stesso calice messo vicino all'apostolo anziano sulla destra

<http://flic.kr/p/j6mNF4>

“La Comunione degli Apostoli” (particolare)

aggiunto in seguito. Gli apostoli si apprestano a ricevere l'eucarestia in piedi o in ginocchio su uno sfondo di una solenne architettura classicheggiante di ispirazione bramantesca con pilastri decorati con candelabre monocrome. Nella consapevolezza del tradimento solo Giuda nasconde l'ostia in una sacca.

<http://flic.kr/p/j6kmHg>

“La Comunione degli Apostoli” (particolare)

Pochi sono i precedenti iconografici: Il Beato Angelico in San Marco a Firenze e Giusto di Gand per la Confraternita del Corpus Domini nella Pinacoteca nazionale di Urbino, che Luca Signorelli poté vedere nel suo soggiorno ad Urbino prima del 1484. Importante è anche il riferimento alla Roma di Papa Giulio II della Rovere, in particolare alla pittura di Raffaello e prima del Perugino. In anni in cui l'artista vedeva perdere la sua considerazione, agganciarsi alla grande pittura, alla nuova maniera affermata tra Roma e Firenze con Leonardo Michelangelo Raffaello gli sembrava la via giusta. L'ispirazione è soprattutto la Scuola di Atene di Raffaello, che forse Luca Signorelli vide in un viaggio non documentato a Roma. Raffaello è il ritmo classico dell'architettura, il disporsi ampio ed equilibrato delle figure, la nobiltà dei gesti e delle espressioni.

Una delle ultime opere del Signorelli è

<http://flic.kr/p/j6nCzw>

“L'Assunzione della Vergine” (1519-1520), proveniente dalla Cattedrale di Cortona.

Dal 1508 la sede episcopale di Cortona si era spostata dalla chiesa di San Vincenzo fuori le mura dove era dal 1325, quando Cortona era diventata sede episcopale, all'attuale Cattedrale di Santa Maria Assunta. Da questa data Signorelli iniziò a dipingere l'Assunta (la terminò nel 1520), con una cornice compiuta da Michelangelo Leggi, e posta sopra l'altare maggiore della Cattedrale. L'opera suscitò controversie anche sul valore del dipinto, stabilito da arbitri nominati dal cardinale Silvio Passerini. L'opera in realtà è di mediocre riuscita. La composizione formata da ben 41 figure tutte assiegate in primo piano da riempire tutto lo spazio senza sfondo paesaggistico o architettonico è stereotipata e rigida. La divisione fra il gruppo degli apostoli e quello della Vergine con gli Angeli musicanti appare meccanica, i tipi fisici si ripetono stancamente, mediocre anche il disegno dei panneggi e le espressioni sono prive di naturalezza. Solo le figure dei tre apostoli a sinistra dimostrano una certa qualità stilistica, di cui si conservano dei disegni al British Museum di

Londra. L'altare maggiore su cui era collocata l'opera nella Cattedrale di Cortona fu smantellato nel 1664 e sostituito dall'opera del Mazzuoli.

Luca Signorelli morì a Cortona nel 1523 cadendo da un'impalcatura mentre stava facendo dei lavori per il Cardinale Silvio Passerini e siccome faceva parte della Compagnia dei Laudesi fu sepolto probabilmente nella chiesa di San Francesco, ma a tutt'oggi, nonostante ripetute ricerche, la salma non è stata trovata.

La fortuna critica di Signorelli ebbe fasi alterne nella storia. Fra i suoi contemporanei fu subito capito e apprezzato come vicino ai modi di Piero della Francesca; Giovanni Santi (8) lo ricorda "d'ingegno e spirito pellegrino", così anche Luca Pacioli, ma soprattutto Giorgio Vasari (9) sottolinea l'importanza dell'opera dell'artista, parlando del carattere illusivo della realtà negli ignudi dipinti "da far parere vivi", di aver aperto la via al Buonarroti, di aver pienamente assimilato la fonte pierfrancescana e gli aspetti pittorici di risonanza fiamminga ormai profondamente affermati in Italia. Ma forte fu per Luca anche l'influenza formativa di Pietro Perugino che lo portò nei primi anni del sec. XVI alla grande pittura di Raffaello e poi di Michelangelo e Leonardo (9).

Nel sec. XIX e nel XX secolo si susseguirono su Signorelli giudizi più o meno legati agli orientamenti di gusto. Luigi Lanzi (11) ne sottolineava in senso neoclassico "la maniera secca e la debolezza del colorito", ma ne ammirava la delicatezza della forma specie negli affreschi della Sistina e nelle opere della maturità. Dal Cavalcaselle e dal Morelli (12) fu giudicato il più eminente artista dell'Italia contemporanea. Ma Robert Vischer¹³ e Bernard Berenson (14) contribuirono a ridimensionare la figura di Signorelli definendolo "un abile illustratore moderno".

Adolfo Venturi (15) ne sottolineava l'alternarsi delle forme plastiche. Le parole di Mario Salmi nel 1953 (16) ridimensionarono molto le opere dell'artista, suscitando un vivace dibattito critico. I contributi scientifici più recenti (17) pongono la rivalutazione di Luca Signorelli attraverso una visione più serena e criticamente fondata dalle sue complesse e articolate produzioni artistiche.

Note e Bibliografia

1. Nella storiografia vasariana troviamo la data di nascita del Signorelli posta nel 1441-42 e la data di morte nel 1521. In realtà secondo una documentazione più aggiornata la data di nascita è posta tra il 1445 e il 1450 e quella di morte il 16 ottobre 1523.
2. Venezia 1494
3. Gli storiografi Morelli e Cavalcaselle la considerano una delle più riuscite opere giovanili del Signorelli. Esiste una preziosa copia di quest'opera a Londra presso la collezione di Sir Francis Burton.
4. L'opera fu distrutta nel 1943 durante la seconda guerra mondiale ed era collocata a Berlino allo Staatliche Museen
5. E' senz'altro uno dei più importanti autoritratti che i biografi e gli storiografi attribuiscono al Signorelli raffigurato vestito di nero con un tabarro donato probabilmente da Pandolfo Petrucci Signore di Siena.
6. Nel 1479 fu eletto membro del Consiglio dei XVIII, Conservatore degli ordinamenti comunali, Priore nel 1486.
7. N. Fruscoloni, *Quattro documenti inediti per la vita di Luca Signorelli*, in *Annuario dell'Accademia Etrusca di Cortona*, XI, Cortona
8. Giovanni Santi "Cronica rimata" Ediz. Holtzinger, Stoccarda, 1893
9. Giorgio Vasari, *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Firenze, Edizioni G. Milanesi, 1878 vol. VI p.136.
10. T. Henry *La formazione di Pietro Perugino* in "Pietro Perugino il divin pittore", catalogo della mostra a cura di Vittoria Garibaldi, Cinisello Balsamo 2004)
11. Luigi Lanzi, *Storia pittorica dell'Italia*, Firenze 1796

12. J.A. Crowe e G.B. Cavalcaselle, *A new history of painting in Italy*, Londra 1866, vol. III; G. Morelli, *Le opere dei maestri italiani nelle Gallerie di Dresda, Monaco e Berlino*, Bologna 1886)
13. *Luca Signorelli und die italienische Renaissance*, Lipsia 1886
14. *I pittori italiani nel Rinascimento*, traduz. di Emilio Cecchi, BUR Rizzoli, 2009
15. *Luca Signorelli*, Firenze Alinari 1921
16. *Luca Signorelli*, catalogo della mostra su Luca Signorelli, a cura di Mario Salmi e di Margherita Lenzini Moriondo Novara De Agostini 1953.
17. “ Luca Signorelli “ catalogo della mostra a cura di Fabio De Chirico, Vittoria Garibaldi, Tom Henry, Francesco Federico Mancini, Silvana Editore 2012.