

## 5.2 La congiura dei Pazzi (1478)

L'antecedente storico e segnatamente politico della più importante impresa pittorica del secolo XV – la decorazione ad affresco della volta e delle pareti della cappella Sistina in Vaticano – è rappresentato dalla cosiddetta congiura dei Pazzi (26 aprile 1478), ordita dall'omonima famiglia fiorentina ai danni dei figli e successori di Piero de' Medici (Lorenzo il Magnifico, salvatosi miracolosamente, e il fratello Giuliano, che vi trovò invece la morte), complotto che incontrò la complicità o la fattiva collaborazione dei personaggi più diversi, accomunati dall'odio verso la potente casata fiorentina e uniti nella prospettiva dei vantaggi che sarebbero loro derivati dall'eliminazione fisica dei "signori occulti" della "città dell'Arno": si trattava di papa Sisto IV Della Rovere (1471-1484), di Girolamo Riario (1443-1488), signore di Imola e nipote del pontefice, di Francesco Salviati, arcivescovo di Pisa (1474-1478), di Giovambattista da Montesecco, condottiero e capitano pontificio (1469-1478), di Lorenzo Giustini da Città di Castello (1430 ca - 1487), di Ferrante d'Aragona, re di Napoli (1458-1494), e di Federico di Montefeltro, duca di Urbino e gonfaloniere della Chiesa (1474-1482)<sup>174</sup>.

Come è noto, il tentativo messo in atto dai congiurati – tra rinunce dell'ultima ora, rinvii, azioni maldestre e, soprattutto, errate valutazioni della risposta del popolo fiorentino – si risolse in un sostanziale fallimento, con la conseguenza immediata di una violentissima reazione da parte del Magnifico, che ordinò la pena capitale per tutti gli esecutori (effettivi o presunti) del complotto, e con una ripercussione di lungo periodo: la guerra tra Firenze e il papa Sisto IV, durata fino al dicembre del 1480.

Il pontefice era stato profondamente turbato dalla notizia dell'impiccagione dell'arcivescovo Salviati e dell'arresto del giovane cardinale Raffaele Sansoni Riario (1460-1521), pronipote del papa e legato apostolico di Perugia, trattenuto malgrado nessuna prova ci fosse della sua complicità con i cospiratori (il prelado, in effetti, passava per Firenze alla volta proprio di Perugia, e i congiurati approfittarono della sua presenza per attirare nella trappola

i fratelli de' Medici)<sup>175</sup>. Fallite le trattative avviate da Roma per ottenere la liberazione del legato (Sisto inviò a Firenze il fidato Iacopo Vagnucci, vescovo di Perugia, nella vana speranza che costui potesse far valere il proprio ascendente sulla casata medicea, presso la quale godeva di ampia stima)<sup>176</sup>, il primo giugno 1478 il pontefice lanciò la scomunica contro il Magnifico e il governo fiorentino, minacciando per giunta di sottoporre la città a interdetto<sup>177</sup>: la Signoria restituì la libertà al cardinale, ma non obbedì alle altre ingiunzioni del papa che, inevitabilmente, fu costretto a scagliare l'interdetto su Firenze (20 giugno).

La guerra, condotta sul versante pontificio dal capitano generale Federico di Montefeltro, con il sostegno delle truppe napoletane guidate dal figlio del re aragonese (Alfonso duca di Calabria, 1448-1495), volse costantemente a sfavore di Lorenzo de' Medici, il quale cercò di correre ai ripari con una infaticabile attività diplomatica, che si rivelò alquanto sterile fino a quando, il 6 marzo 1480, egli non riuscì nell'intento (perseguito durante un viaggio compiuto a Napoli nel dicembre precedente) di staccare Ferrante d'Aragona dall'alleanza col pontefice. In tal senso, però, si rivelò ancora più decisiva la presa di Otranto da parte dei Turchi (11 agosto 1480), che obbligò il sovrano napoletano a richiamare le truppe comandate dal duca di Calabria. Il papa, d'altra parte, non avendo i mezzi per proseguire la guerra da solo ed essendo in apprensione per l'incipiente pericolo turco, decise di riappacificarsi con Firenze: il 3 dicembre di quell'anno, infatti, ricevette dodici ambasciatori della Repubblica e, accolte le loro suppliche, tolse l'interdetto dalla città toscana.

## 5.3 La decorazione della Sistina come impresa verrocchiesca

La moderna storiografia ha spesso visto in Sisto IV Della Rovere un pontefice nepotista dalla sprovveduta indole guerresca (quasi vittima e "ostaggio" dei propri nipoti), criticando il sovrano temporale che si curò più degli interessi della famiglia e dello Stato Ecclesiastico che del proprio magistero spirituale; d'altra

parte, non ha mancato di elogiare l'opera intelligente e consapevole del mecenate, nonché il suo impegno costante sul versante della promozione delle arti e della cultura (a partire dall'incremento e dal riordino della Biblioteca Vaticana, affidata a Bartolomeo Platina, lo storico dei papi)<sup>178</sup>, un impegno finalmente capace, dopo i pontificati di Pio II e Paolo II (1458-1471), di accrescere e promuovere l'immagine della "Città Eterna" (sulla linea già tracciata da Niccolò V Parentucelli, 1447-1455), andando oltre la mera esigenza di affermazione dinastica, comunque inscindibile proprio da quell'immagine.

Tale opera, in connessione con determinati interessi di stampo filosofico e teologico che il frate francescano coltivava sin da giovane, ebbe un orientamento di fondo, caratterizzato dalla spiccata devozione verso la figura della Vergine, come confermato, del resto, dal ruolo decisivo ricoperto dal pontefice (e dal vescovo di Perugia Iacopo Vagnucci, che condivideva tale orientamento) nell'intricata vicenda del *Sant'Anello* della cattedrale perugina<sup>179</sup>; oppure, indirettamente, dalla *Pala Montefeltro* e dalla *Madonna di Senigallia* di Piero della Francesca (tavv. 2-3\vb), che andavano a suggellare l'alleanza politica e matrimoniale tra la casata dei Della Rovere e quella dei duchi di Urbino. In particolare, due furono le imprese di maggiore rilevanza artistica promosse dal pontefice: la decorazione ad affresco della cappella della Concezione nella basilica di San Pietro in Vaticano (inaugurata l'8 dicembre 1479) e quella della cappella Sistina all'interno del complesso dei palazzi Apostolici (inaugurata il 15 agosto 1483, ma i cui lavori erano stati avviati sin dal 1479, con la volta stellata dipinta da Piermatteo d'Amelia)<sup>180</sup>.

Come è stato giustamente sottolineato da Pietro Scarpellini, l'impossibilità per il Della Rovere di chiamare i prediletti artisti fiorentini a lavorare nelle suddette imprese decorative, essendo il pontefice impegnato a quei tempi nella guerra contro il Magnifico, rappresentò la svolta più importante della carriera di Pietro Vannucci detto il Perugino<sup>181</sup>. Nel clima di reciproca rap-

presaglia che seguì alla congiura dei Pazzi, infatti, era impensabile che Lorenzo de' Medici inviasse al papa gli artisti della propria cerchia, a partire da quel Sandro Botticelli che si era gravemente compromesso, agli occhi del pontefice, con le "pitture infamanti" che raffiguravano i cospiratori appesi per il collo o per i piedi, compreso l'arcivescovo di Pisa Salviati<sup>182</sup>. Volendo però il pontefice infondere alle proprie iniziative artistiche un'impronta moderna e innovativa (in una parola, toscana) – come attestano anche i progetti architettonici affidati ai fiorentini Baccio Pontelli e Giovannino de' Dolci o il recente impiego di Ghirlandaio nelle sale della Biblioteca Vaticana<sup>183</sup> – ed essendo Melozzo da Forlì, *pictor papalis*, già impegnato in altre prestigiose commesse della famiglia Della Rovere<sup>184</sup>, ecco allora che Pietro Perugino rappresentava, in quel particolare frangente, la sola alternativa possibile: era cioè l'unico artista emergente che, in quanto nativo di Città della Pieve (nel territorio e nella diocesi perugini) e operante in territorio umbro (tra Perugia, Deruta e Cerqueto), si configurava quale diretto suddito del pontefice, senza legami immediati con Firenze e con la corte di Lorenzo il Magnifico, per quanto fresco di formazione verrocchiesca e nutrito di cultura fiorentina. Data l'esiguità della sua attuale produzione, non si comprende, altrimenti, quali credenziali avrebbe avuto Perugino per ottenere commissioni così importanti, se non quelle di essere immediatamente disponibile, toscano di formazione, umbro di origine e perugino d'adozione (si rammenti che il papa, nel corso di tutta la sua esistenza, fu molto vicino alla città di Perugia – come appunto dimostra la ricordata vicenda del *Sant'Anello* – e che proprio nel biennio 1478-1479 il vescovo di Perugia ricoprì l'incarico di vicecamerlengo della Chiesa Romana, addirittura supplendo all'assenza del pontefice nel luglio del 1478)<sup>185</sup>.

Non è da escludere che papa Sisto IV arrivasse al nome di Perugino anche attraverso la mediazione di Andrea del Verrocchio, il quale, proprio negli anni della congiura e della guerra dei Pazzi, dovette soggiornare a Roma per alcune figure di «apostoli grandi

che, ordinariamente, solevano stare in sull'altare della cappella del papa con alcune altre argenterie state disfatte»: gli studiosi, infatti, tendono a collocare questo soggiorno nel periodo 1477-1480, perché, sulla base delle notizie vasariane e del loro ordinamento cronologico<sup>186</sup>, lo collegano alla lastra tombale di Francesca Pitti Tornabuoni (morta il 23 settembre 1477)<sup>187</sup> – oggi al Bargello di Firenze, ma proveniente dal monumento funebre già collocato nella chiesa di Santa Maria sopra Minerva a Roma – e al rilievo della *Decollazione del Battista* dall'*Altare d'argento* del battistero fiorentino (1477-1480, Museo dell'Opera del Duomo).

Inaugurata la cappella della Concezione, oggi distrutta, è molto probabile che Perugino venisse immediatamente coinvolto nella decorazione della cappella Sistina, la cui volta era stata già affrescata nel 1479 da Piermatteo d'Amelia<sup>188</sup>, ancora una volta, e non a caso, un pittore umbro di formazione verrocchiesca, proveniente da una cittadina assai prossima al pontefice e legato a una nobile famiglia amerina (quella dei Geraldini) che intrecciava fitte relazioni con la Curia romana<sup>189</sup>. Come argomentato da Scarpellini, Perugino dovette partecipare attivamente alla definizione delle modalità strutturali di base della cappella, dando inizio ai lavori della parete d'altare già prima dell'arrivo della squadra fiorentina composta da Cosimo Rosselli, Sandro Botticelli e Domenico Ghirlandaio<sup>190</sup>: arrivo che, presumibilmente, va collocato nell'autunno del 1481 (piuttosto che in primavera), poco dopo la pace conclusa tra il Magnifico e il pontefice (5 dicembre 1480)<sup>191</sup>. Tale scambio di artisti andava a suggellare la rinnovata intesa tra i due vecchi antagonisti, contribuendo a distendere i rapporti sull'asse Roma-Firenze e qualificando la decorazione della Sistina quale impresa non solo fiorentina, ma sostanzialmente verrocchiesca, per la contemporanea presenza di tre dei quattro massimi “prodotti” della bottega ufficiale di Lorenzo il Magnifico (data l'assenza di Leonardo da Vinci): Botticelli, Ghirlandaio e Perugino, ai quali dobbiamo poi aggiungere altri tre artisti già gravitanti intorno alla bottega di via dell'Oriolo, Piermatteo d'Amelia, Signorelli e Bartolomeo della Gatta.

Quanto alla posizione del Vannucci nei confronti dei tre sopraggiunti maestri fiorentini (tema sul quale persiste un netto disaccordo tra gli studiosi)<sup>192</sup>, riteniamo verosimile che Sisto IV gli avesse attribuito un ruolo del tutto preponderante per ragioni di natura essenzialmente politica, per quanto Perugino fosse il più giovane dei quattro artisti messi a contratto e nonostante che nei relativi documenti egli appaia sullo stesso piano dei fiorentini. Sono infatti numerose le osservazioni che ci inducono a sostenere questa tesi.

1) Sisto IV aveva un rapporto privilegiato con la città di Perugia, mentre il Vannucci era molto vicino alla famiglia dei “signori occulti” della città, i Baglioni.

2) Perugino, benché uscito dalla bottega di Verrocchio, non era un artista toscano, bensì un suddito dello Stato Pontificio, e non era direttamente legato alla famiglia dei Medici.

3) Dei quattro, il Vannucci era quello che possedeva più spiccate doti imprenditoriali, che era a capo di un'organizzazione di bottega più efficiente e che si avvaleva di un più alto numero di aiutanti (almeno cinque, comprendendo Signorelli e Bartolomeo della Gatta)<sup>193</sup>.

4) Delle sedici scene previste dal ciclo decorativo, Perugino ne realizzò direttamente cinque, sovrintendendo probabilmente anche alle due scene signorelliane, tra cui quella perduta della controfacciata<sup>194</sup>.

5) Non è casuale che anche Cosimo Rosselli, artista non direttamente legato alla dinastia medicea, realizzasse, con l'aiuto dei suoi collaboratori (Biagio d'Antonio Tucci e Piero di Cosimo), ben quattro scene e, forse, il gradimento manifestato nei suoi confronti dal pontefice (stando al famoso aneddoto raccontato da Vasari) potrebbe essere inquadrato nella stessa logica, come anche la sua esclusione dalla commessa medicea per la sala dei Gigli a Firenze (ottobre 1482)<sup>195</sup>.

6) È noto come il Magnifico vedesse nella “esportazione” dell'arte fiorentina e nel prestito dei talenti gravitanti intorno alla propria

corte uno strumento di affermazione politica: circostanza questa che, alla luce dei recenti avvenimenti, non dovette sfuggire al pontefice nel momento in cui fu chiamato ad attribuire i singoli ruoli.

7) L'immediato coinvolgimento di Perugino nell'impresa decorativa della Sistina poté nascere anche dalla soddisfazione del papa per la recente decorazione della cappella della Concezione (con la quale la pala ad affresco dell'*Assunta* era in chiaro rapporto)<sup>196</sup>.

8) Non può essere considerata fortuita la circostanza che vide assegnare al pennello o alla supervisione di Perugino tutte le scene o le figure più importanti dal punto di vista politico-concettuale: i probabili ritratti di *Cristo e Pietro* nel registro superiore della parete d'altare, la sottostante *Pala dell'Assunzione* col ritratto di papa Sisto inginocchiato, la *Consegna delle chiavi* e la *Consegna della verga da Mosè a Giosuè* (nell'affresco signorelliano della parete sinistra dedicato agli *Ultimi fatti della vita di Mosè*; tav. 19\A). La centralità della *Consegna delle chiavi* nel piano iconografico delle pareti della cappella è indicata anche dalla replica di tale soggetto che Raffaello Sanzio realizzerà nel cartone per l'arazzo destinato a essere collocato sotto il *Battesimo di Cristo* di Perugino, quindi di fianco all'altare e di fronte al seggio papale.

9) Il Vannucci è l'unico artista che si firma a chiare lettere nel *Battesimo di Cristo*, mentre il suo celebre autoritratto nella *Consegna delle chiavi* appare strategicamente vicino ai ritratti di Baccio Pontelli (l'uomo con il compasso nella mano destra) e Giovannino de' Dolci (l'uomo che regge una squadra con la mano sinistra), rispettivamente progettista e soprastante della fabbrica della cappella Sistina<sup>197</sup>.

10) Appare significativo, altresì, che Perugino sia l'autore dei due pontefici *Antero greco* (sulla parete sinistra, sopra la *Punizione dei ribelli* di Botticelli) e *Fabiano romano* (sulla parete destra, sopra la *Consegna delle chiavi*), simmetricamente contrapposti a segnare il limite tra la prima e la seconda parte della decorazione pittorica e sovrastanti due scene, entrambe di chiaro significato

politico (quasi un monito!), che i rispettivi artefici condussero in contemporanea e, addirittura, in parallelo<sup>198</sup>.

11) Testimonianze risalenti alla prima metà del Cinquecento (il Maffei nel 1506 circa e Paolo Giovio all'incirca nel 1540) riconoscono al Vannucci, in qualche modo, un ruolo prioritario nella decorazione pittorica della cappella Sistina<sup>199</sup>.

12) Fu probabilmente Perugino a chiamare Signorelli e Bartolomeo della Gatta per le ultime due scene del ciclo, che vennero quindi "subappaltate" dal maestro umbro per velocizzare i tempi di esecuzione del ciclo pittorico.

13) Che i Della Rovere avessero un rapporto privilegiato con l'ambiente pittorico umbro – in particolare con gli artisti più avanzati e aggiornati sulle posizioni fiorentine – è dimostrato anche dalla vicenda degli affreschi della cappella di San Brizio nel duomo di Orvieto (di cui fu vescovo un Giorgio Della Rovere dal 1476 al 1505), assegnati prima a Piermatteo d'Amelia nel febbraio del 1482, quindi a Pietro Perugino nel dicembre del 1489, ma infine passati a Luca Signorelli nell'aprile del 1499, presumibilmente su indicazione del Vannucci medesimo<sup>200</sup>.

#### 5.4 I documenti di ottobre 1481 e gennaio 1482

Soltanto due sono i documenti, relativi alla campagna decorativa quattrocentesca della cappella Sistina, attraverso i quali è possibile gettare una luce, per quanto pallida, sull'avvio e sull'andamento dei lavori (doc. 7). Il primo, datato 27 ottobre 1481, vede agire Giovannino de' Dolci, in qualità di soprastante della cappella e dell'intero palazzo Apostolico: egli affidò ai fiorentini Rosselli, Botticelli e Ghirlandaio e all'umbro Perugino, "pittori dimoranti stabilmente a Roma", dieci storie dell'Antico e del Nuovo Testamento con relativi finti tendaggi al di sotto delle stesse («cum cortinis inferius»); l'opera era già iniziata e doveva proseguire secondo le stesse modalità («prout inceptum est»), partendo dalla parte più bassa della parete di fondo («a capite altaris inferius»); i pittori, infine, s'impegnavano a completare le «dictas decem isto-

rias cum earum cortinis» entro il 15 marzo 1482, quindi nel giro di soli quattro mesi e mezzo. Essendo prevista una forte penale in caso di mancato rispetto dei tempi stabiliti (cinquanta ducati d'oro cadauno), fu necessario mettersi subito all'opera, tant'è che i lavori fervevano durante le feste natalizie del 1481<sup>201</sup>.

L'interpretazione che gli studiosi hanno fornito di questo documento non è univoca: in particolare, resta incerto il ruolo ricoperto dal Vannucci rispetto all'*équipe* fiorentina (i pittori, enumerati in ordine di età e secondo un criterio di provenienza geografica, appaiono tutti alla pari)<sup>202</sup>, mentre non è chiaro se egli, alla data del 27 ottobre 1481, avesse o meno dipinto la parete d'altare della cappella con la prima scena dei due cicli testamentari (la *Natività di Cristo* a destra e il *Mosè raccolto dalle acque del Nilo* a sinistra) e con la pala ad affresco dell'*Assunzione della Vergine*, opere distrutte da Michelangelo per far posto al suo *Giudizio Universale*<sup>203</sup>. Altri studiosi pensano addirittura che, a quella data, l'*équipe* fiorentina avesse già completato le prime quattro scene della parete destra, poi stimate nel secondo documento del 17 gennaio 1482, e che quindi il primo documento si riferisca non alle prime dieci scene del ciclo, bensì alle ultime dieci delle sedici totali<sup>204</sup>.

Da una lettura attenta dell'atto, però, e considerando che un terzo documento del marzo 1481 registra la cappella nel pieno dei lavori e quindi inagibile<sup>205</sup>, è possibile desumere che, alla fine di ottobre, Perugino avesse già completato il livello mediano (e naturalmente quello superiore, con le prime quattro figure entro nicchie della teoria dei papi martiri)<sup>206</sup> e forse anche la *Pala dell'Assunzione* (per la quale venne sicuramente previsto un contratto apposito), mentre rimanevano da dipingere i due tendaggi ai lati della pala medesima e della mensa d'altare su cui essa sembrava poggiare: «a capite altaris inferius» significa appunto «a partire dalla testata» della cappella, ossia «dalla parete d'altare», nella parte collocata «più in basso»<sup>207</sup>; da quel «prout inceptum est» («con le stesse modalità con cui si è iniziato») si desume invece come il programma

decorativo fosse stato concepito – verosimilmente con la partecipazione attiva del Vannucci – già prima dell'arrivo della squadra toscana.

Ne discende che il soprastante della cappella, Giovannino de' Dolci, forse decise, una volta che a Perugino si unirono i tre maestri fiorentini, di inglobare nel contratto collettivo il lavoro già svolto dal Vannucci, prevedendo una prima valutazione nel momento in cui ciascuna bottega avesse dipinto le pareti laterali di una duplice campata: è evidente, infatti, come la prima coppia di campate venisse assegnata al medesimo Perugino (che poteva così lavorare in prossimità delle scene già realizzate sulla parete d'altare), la seconda a Botticelli, la terza a Ghirlandaio (poi sostituito da Biagio d'Antonio Tucci sulla parete sinistra, nel *Passaggio del mar Rosso*) e la quarta a Cosimo Rosselli<sup>208</sup>. Con questo criterio, l'uniformità stilistica garantita da una stessa bottega avrebbe potuto rafforzare il legame concettuale che, in ogni doppia campata, pone in parallelo (e contrappone) una storia mosaica con una scena cristologica: il subentro di Biagio d'Antonio, quindi, appare molto significativo, perché il fiorentino, nonostante operasse nella Sistina principalmente come aiutante di Rosselli, doveva molto della propria arte all'esempio di Ghirlandaio<sup>209</sup>.

La sostituzione di quest'ultimo nel *Passaggio del mar Rosso* può essere ricondotta, in qualche modo, alla sua partenza anticipata dalla capitale pontificia: infatti, rispetto ai quattro colleghi (gli altri due fiorentini, Perugino e il sopraggiunto Signorelli), che lasciarono tutti Roma entro l'autunno del 1482, vediamo Domenico dimorare stabilmente a Firenze già dal mese di maggio, quando probabilmente si sposò: a questa data, pertanto, doveva essere già affrescata la scena sinistra della controfacciata con la *Resurrezione*, poi rifatta da Heinrich Van Der Broek (*alias* Arrigo Fiammingo)<sup>210</sup>.

Il documento del 17 gennaio 1482 («compromissum super extimassione picture in quatuor primis istoriis factis», cioè relativo alla stima delle prime quattro storie, compiute da tutte e quattro le botteghe, una ciascuna) non è altro che un'anticipazione (coincidente con la metà dei lavori e dei tempi previsti) della valutazione

inizialmente ipotizzata per la seconda metà di marzo; e le quattro scene finite non possono che essere le prime quattro storie cristologiche della parete destra, nelle quali, appunto, furono all'opera tutte e quattro le botteghe che, presumibilmente, lavorarono su un lungo ponteggio comune, una accanto all'altra e procedendo dall'alto verso il basso. Le storie, secondo un principio di responsabilità collettiva, furono valutate 250 ducati d'oro ciascuna: tale cifra, probabilmente, divenne un parametro di riferimento anche per il saldo delle due scene peruginesche affrescate sulla parete d'altare e per il pagamento delle dieci storie ancora da dipingersi.

Non sappiamo quando, effettivamente, i pittori realizzassero anche le prime quattro scene mosaiche della parete sinistra (e, quindi, se venisse rispettato o meno il termine stabilito)<sup>211</sup> e non possediamo il contratto relativo alla seconda parte del lavoro, cioè alle sei storie rimanenti: quattro di queste vennero affidate una a ciascuna bottega, in base al solito criterio che prevedeva una distribuzione equa delle scene, mentre le restanti due furono "subappaltate" a Signorelli e Bartolomeo della Gatta, quasi sicuramente da Perugino.

Altro difficile problema è capire quando sia giunta a compimento l'intera decorazione della cappella papale: da una testimonianza di Andrea Trapezunzio (o da Trebisonda), segretario privato del pontefice, risalente a un periodo compreso tra il mese di aprile e la metà di maggio del 1482, sembrerebbe di capire che i lavori della Sistina fossero già conclusi<sup>212</sup>; ma allora non si comprende per quale motivo il papa abbia atteso oltre un anno per consacrare la cappella all'Assunta (15 agosto 1483) e, soprattutto, non si vede come la squadra dei pittori sistini abbia potuto affrescare sei scene in meno di due mesi (rispetto alla precedente scadenza del 15 marzo 1482); si è già sottolineato, poi, che a eccezione di Ghirlandaio nessuno dei pittori interessati pare essersi liberato dagli impegni romani prima dell'autunno del 1482 (l'*ante quem* è il 5 ottobre per Botticelli e Perugino, il 16 ottobre per Signorelli, il mese di novembre per Cosimo Rosselli)<sup>213</sup>. È possibile che, una

volta congedati i maestri, i lavori di rifinitura e completamento (soprattutto nel livello inferiore delle finte cortine di stoffa) siano proseguiti a opera di aiutanti e collaboratori e che, comunque, il pontefice abbia dovuto attendere il 15 agosto dell'anno seguente per la dedicazione, prevista sin dall'inizio, alla Madonna Assunta.

Un ultimo dilemma, infine, riguarda il momento in cui Signorelli (insieme al fiorentino Bartolomeo della Gatta) si sarebbe unito all'*équipe* dei pittori sistini, quasi sicuramente nelle vesti di collaboratore principale di Perugino. Giustamente Kanter sostiene che l'assenza del nome di Luca dai due documenti citati non è motivo sufficiente per dedurre che il cortonese sia sopraggiunto a Roma solo dopo il 17 gennaio 1482<sup>214</sup>: i collaboratori dei quattro maestri, infatti, non vengono enumerati nel contratto del 27 ottobre 1481, essendo inclusi nella generica categoria di «familiares suos» dei rispettivi pittori. È però un dato di fatto che la mano di Signorelli compaia in modo evidente solo nella seconda metà della decorazione pittorica (quindi nelle peruginesche *Consegna delle Chiavi* e *Ultimi fatti della vita di Mosè*)<sup>215</sup>, mentre nella prima metà (quindi nel *Battesimo di Cristo* e nel *Viaggio di Mosè e circoncisione del suo secondogenito*) Perugino si avvale non di collaboratori toscani, bensì umbri (Pintoricchio e Andrea d'Assisi detto l'Ingegno)<sup>216</sup>: è d'obbligo quindi concludere, sulla base della ricostruzione da noi effettuata dell'andamento dei lavori, che Luca abbia raggiunto Perugino a Roma solo nella primavera del 1482.

<sup>174</sup> All'origine di tutto ci fu la questione di Imola, nel 1472 passata dai Manfredi agli Sforza di Milano e da questi venduta al pontefice, che la diede in signoria a Girolamo Riario (1473): nonostante le manovre contrarie dei Medici, il denaro necessario per l'acquisto venne fornito al papa dalla famiglia dei Pazzi, i quali nel 1474, in veste di tesoriere della Santa Sede, avrebbero esautorato proprio i Medici, arrecandogli un gravissimo danno economico (anche in relazione al mancato sfruttamento delle miniere di allume nei monti della Tolfa presso Civitavecchia). Un'ulteriore minaccia allo stato fiorentino venne portata, sempre nel 1474, dal cardinale Giuliano Della Rovere, nipote di Sisto IV e futuro papa Giulio II, mandato ad assediare Città di Castello contro Niccolò Vitelli (appoggiato dai Medici) e con il sostegno della famiglia tifernate dei Giustini (avversa ai Vitelli). La scintilla che fece poi scoppiare il rancore covato reciprocamente dalle due casate fiorentine fu la questione della consistente eredità lasciata da Giovanni Borromei alla figlia Beatrice, moglie di Giovanni de' Pazzi, eredità che, attraverso una legge retroattiva fatta votare *ad hoc* dal Magnifico (1477), andò a finire nelle mani dei cugini maschi della donna, non confluendo così nel patrimonio della famiglia dei Pazzi. Quanto all'arcivescovo Salviati, egli era in fortissimo attrito con i Medici, colpevoli di avere tramato affinché costui non ricevesse la cattedra fiorentina (affidata invece a Rinaldo Orsini, fratello di Clarice Orsini, moglie del Magnifico) e di avere osteggiato persino la sua nomina ad arcivescovo di Pisa. Recentemente, infine, è stata scoperta e decifrata una lettera cifrata che proverebbe e confermerebbe il diretto coinvolgimento di Federico di Montefeltro, duca di Urbino, nella congiura del 1478 (cf. SIMONETTA 2004). Sulla congiura, si vedano MARTINES 2004; TOBIAS 2013.

<sup>175</sup> L'occasione era quella dei festeggiamenti in onore del Sansoni per la recente nomina a cardinale col titolo di San Giorgio in Velabro (1477). L'attentato avvenne la mattina di domenica 26 aprile 1478, durante la messa officiata in Santa Maria del Fiore dal medesimo cardinale: come è noto, il Magnifico, benché ferito, riuscì a salvarsi serrandosi all'interno della Sagrestia delle Messe o dei Servi della cattedrale fiorentina.

<sup>176</sup> Cf. CARACCILO 2008a, p. 42.

<sup>177</sup> Per il testo della bolla, cf. ASCANI 1969, pp. 135-136.

<sup>178</sup> Cf. LOMBARDI 2000, pp. 712-713. L'umanista Bartolomeo Sacchi detto il Platina (Piadena, Cremona, 1421 - Roma, 1481), autore del *Liber de vita Christi ac omnium pontificum* (iniziato nel 1474 e dedicato a Sisto IV), venne nominato primo prefetto («gubernator et custos») della rifondata Biblioteca Apostolica con bolla pontificia del 15 giugno 1475. Il fatto è ricordato dal celebre affresco del 1477 di Melozzo da Forlì (tav. 8), trasferito su tela nel 1826 e oggi conservato nella Pinacoteca Vaticana, già situato sulla controfacciata della Biblioteca Latina, una delle due sale aperte al pubblico delle quattro di

cui si componeva la Biblioteca Vaticana: in esso Sisto IV, di fronte al quale è inginocchiato il Platina (che indica una finta lapide commemorativa dell'evento), viene ritratto assiso sul trono e circondato dai suoi quattro nipoti prediletti, ossia due coppie di fratelli, tutti in piedi: a sinistra i laici Girolamo Riario (trentaquattrenne, signore di Imola nel 1473) e Giovanni Della Rovere (ventenne, signore di Senigallia e Mondavio nel 1474 e prefetto di Roma nel 1475), a destra gli ecclesiastici Giuliano Della Rovere (anch'egli trentaquattrenne, cardinale di San Pietro in Vincoli nel 1471, fratello di Giovanni e futuro papa Giulio II) e Pietro Riario (fratello di Girolamo, cardinale di San Sisto nel 1471, ma deceduto già nel 1474 alla soglia dei trent'anni). Non ha invece fondamento l'ipotesi che voglia individuare nella figura dipinta dietro il seggio del pontefice il diciassettenne Raffaele Sansoni Riario, protonotario apostolico e pronipote del papa. «La presenza di Melozzo a Roma è certa nel 1477: alcune note di pagamento, una del 15 gennaio “magistro Melotio pictori pro pictura quam pingit in bibliotheca” e altre due, del 7 maggio e del 10 ottobre, al suo garzone Giovanni [...], si riferiscono all'affresco con il Platina» (Zocca 1960, p. 724). Su Melozzo da Forlì, si vedano, da ultimi, BENATI-NATALE-PAOLUCCI 2011 (la scheda dell'opera, di Mauro Minardi, è alle pp. 218-221); SALVATORE 2011.

<sup>179</sup> Cf. CARACCILO 2005c, pp. 65-67; CARACCILO 2008a, pp. 112, 203 e 232-235.

<sup>180</sup> Il culto della Vergine, professato con evidente ardore, indusse poi il pontefice ad innalzarle due templi, la chiesa di Santa Maria del Popolo e quella di Santa Maria della Pace, che egli visitava con ostentata frequenza. Non bisogna inoltre dimenticare l'importanza delle opere pubbliche promosse dal Della Rovere (una nuova viabilità, il ponte Sisto per il collegamento con il Trastevere, l'ampliamento dell'ospedale di Santo Spirito, la manutenzione di mura e acquedotti), capaci di trasformare Roma, da città ancora medievale qual'era, in una grande città moderna (cf. LOMBARDI 2000, pp. 711-712).

<sup>181</sup> SCARPELLINI 2003, pp. 72-74; SCARPELLINI 2004, pp. 51-52.

<sup>182</sup> Il 21 luglio 1478 gli Otto di Guardia e di Balìa ordinarono di pagare 40 fiorini a Sandro Botticelli, per aver affrescato, sopra la porta della Dogana del palazzo della Signoria, le effigi infamanti di otto partecipanti alla congiura dei Pazzi. Il nome di Botticelli venne indicato sicuramente dal Magnifico (uno dei membri della magistratura entrata in carica nel maggio del 1478), il quale compose gli epigrammi per le figure dei cospiratori, che rimasero visibili sopra la porta della Dogana fino alla cacciata dei Medici nel 1494.

<sup>183</sup> I nomi di Domenico Ghirlandaio e del fratello Davide, anch'egli pittore, sono annotati, nei libri contabili tenuti dal Platina, fra il 28 novembre 1475 e il 4 maggio 1476 (cf. KECKS 1995, pp. 104-108). Nella medesima ottica va inquadrata anche la presenza di Verrocchio a Roma tra il 1477 e il 1480.