

La Sistina ri-svelata? Nuove precisazioni (e qualche scoperta) sugli affreschi quattrocenteschi

SERGIO ROSSI

LA SISTINA RI-SVELATA? NUOVE PRECISAZIONI (E QUALCHE SCOPERTA)
SUGLI AFFRESCHI QUATTROCENTESCHI

RIASSUNTO

In un suo recente volume, dal titolo perentorio anche se fin troppo definitivo: *La Sistina svelata, iconografia di un capolavoro*,¹ padre Heinrich Pfeiffer offre una lettura nuova, stimolante e per certi versi assolutamente geniale, anche se non completamente condivisibile, dell'intero ciclo di pitture della Cappella Sistina. In questo mio saggio mi occuperò in particolare dell'analisi che riguarda alcuni aspetti dei dipinti quattrocenteschi, precisando subito di concordare pienamente con Pfeiffer laddove egli individua in questi affreschi dei puntuali riferimenti storici alla congiura dei Pazzi. Ma con un distinguo determinante: questi riferimenti non sono stati inseriti all'insaputa o addirittura contro Sisto IV, come sostiene lo studioso, ma dal Papa esplicitamente voluti per autoassolversi dall'accusa di complicità nella congiura stessa.

THE SISTINE REDISCOVERED? NEW PRECISIONS (AND SOME DISCOVERIES)
ABOUT THE FIFTEENTH-CENTURY FRESCOS

ABSTRACT

In a recent study, with the peremptory but definitive title: *La Sistina svelata, iconografia di un capolavoro*, father Heinrich Pfeiffer offers a new reading, stimulating and in some parts absolutely brilliant – although not completely shared – of the full cycle of paintings of the Sistine Chapel. In this essay I specifically concern myself with the analysis that concerns some aspects of fifteenth-century painting, showing total agreement with Pfeiffer when he identifies in these frescos specific historical references to the conspiracy of the Pazzi. With a decisive nuance, however: these references were not included hidden, or used against Sixtus IV, as the scholar claims, but deliberately included by the Pope as self-absolution of the accusation of complicity in this conspiracy.

ROSSI, S., «La Sistina ri-svelata? Nuove precisazioni (e qualche scoperta) sugli affreschi quattrocenteschi», *Acta/Artis. Estudis d'Art Modern*, 1, 2013, págs. 95-105

PAROLE CHIAVE: Cappella Sistina, Sisto IV, congiura dei Pazzi, affresco

KEYWORDS: Sistine Chapel, Sixtus IV, conspiracy of the Pazzi, fresco

1. PFEIFFER, H.W., *La Sistina svelata. Iconografia di un capolavoro*. Milano-Roma: Jaca Book, 2007. Al volume si rimanda anche per un esauriente riepilogo della sterminata bibliografia sull'argomento.

Per iniziare, occorre innanzi tutto riprendere in breve le vicende politiche che precedettero, e in qualche misura condizionarono, la stesura del ciclo sistino, anche se si tratta in gran parte di avvenimenti ben conosciuti. E per dirla con lo stesso Pfeiffer:

L'avvenimento verso cui corre immediatamente la memoria è la congiura dei Pazzi, nella quale uno dei due fratelli de' Medici, Giuliano, venne assassinato all'interno della cattedrale di Firenze durante una messa solenne, mentre l'altro, Lorenzo, sebbene ferito e coperto di sangue, riuscì a fuggire trovando rifugio in sacrestia.²

Ed è noto che proprio Sisto IV non fosse estraneo al tentativo di rovesciare la Signoria medicea, anche se egli non poteva certo accettare di essere considerato complice di un tentativo di omicidio compiuto addirittura dentro un luogo sacro.

Ma vediamo ora gli antefatti di tutta la vicenda: all'inizio del suo pontificato, papa della Rovere era in ottimi rapporti con il giovane Lorenzo il Magnifico, tanto da affidare al banco dei Medici le operazioni finanziarie papali e l'appalto per lo sfruttamento delle miniere di allume di Tolfa, che garantiva all'epoca grandissimi guadagni. Ben presto però, per una serie di vicende che non possiamo qui riepilogare, tra cui il tentativo di Lorenzo di impedire al papa di acquisire allo Stato pontificio la città di Imola, i rapporti tra i due si deteriorarono irreparabilmente, tanto che Sisto affidò la cura delle finanze pontificie alla famiglia fiorentina più ostile ai Medici, quella dei Pazzi.

All'inizio del 1478, la tensione tra i Medici e il papa raggiunse il culmine. Ogni volta che poteva, Lorenzo de' Medici cercava di opporsi all'aspirazione politica di Sisto IV volta ad accrescere la supremazia dello Stato della Chiesa in Italia. Al fianco del papa strinsero un patto di alleanza i nemici dei Medici con l'obiettivo di farli cadere: di questa alleanza facevano parte la famiglia de' Pazzi, l'arcivescovo Salviati e la famiglia del papa. Sisto IV era solidale con questa coalizione e con la sua finalità. Di certo però, egli non voleva lo spargimento di sangue omicida, cosa che invece avvenne in seguito.³

Ed esattamente domenica 26 aprile del 1478, quando il cardinale Riario Sansoni, quasi sicuramente all'oscuro di quello che stava per accadere, officiò in S. Maria del Fiore una messa solenne: alla cerimonia erano presenti i Medici e i congiurati, tra cui due preti ingaggiati come sicari, Stefano da Bagnone e il vicario apostolico Antonio Maffei da Volterra, oltre naturalmente ai capi dei ribelli, Francesco de' Pazzi e Bernardo Bandini. Nel momento in cui il cardinale Riario sollevò l'ostia si consumò il vero e proprio agguato e mentre Giuliano cadeva in un lago di sangue sotto i colpi del Bandini, Lorenzo, accompagnato da Angelo Poliziano e dai suoi scudieri Andrea e Lorenzo Cavalcanti, veniva ferito solo di striscio dai preti prima citati e riusciva a riparare in sacrestia, mettendosi definitivamente in salvo.

Quando Jacopo de' Pazzi, subito dopo il sanguinoso agguato, arrivò in Piazza della Signoria al grido di «Libertà», la reazione popolare fu però opposta a quella che lui si attendeva, perché il popolo fiorentino si dimostrò schierato completamente a favore dei Medici e contro i congiurati, che furono tutti catturati e in qualche caso addirittura linciati dalla folla inferocita. Francesco, Jacopo e Renato de' Pazzi, e l'arcivescovo di Pisa Francesco Salviati furono impiccati sul momento; mentre i due preti che si erano rivelati degli incapaci sicari vennero catturati pochi giorni dopo e linciati dalla folla prima di essere impiccati in piazza della Signoria ormai tumefatti e senza orecchi. Bernardo Bandini, riuscito a fuggire a Costantinopoli, fu catturato e giustiziato anche lui, anche se solo il 29 dicembre del 1479.

2. *Ibidem*, pag. 38.

3. *Ibidem*, pag. 40.

Nel frattempo, subito dopo la fallita congiura, anche il cardinale Raffaele Sansoni-Riario, benché non vi fossero prove certe del suo coinvolgimento negli avvenimenti del 26 aprile e benché fosse parente del pontefice, venne arrestato. Per salvare suo nipote, dopo oltre un mese dall'assassinio di Giuliano, il papa inflisse a Lorenzo e a tutti i suoi seguaci la pena della scomunica. Il 12 giugno il cardinale Sansoni-Riario venne rilasciato, ma non ostante questo, il 20 giugno Sisto colpì Firenze con l'interdetto. Tutta la vicenda si era comunque risolta in un vero e proprio boomerang per Sisto IV. Lorenzo infatti approfittò della fallita congiura per rafforzare ulteriormente il suo potere a Firenze e sbarazzarsi di tutti i suoi oppositori; ed anche ad un livello più generale piuttosto che essere isolato, il Magnifico ampliò addirittura le sue relazioni politiche, riuscendo a portare dalla sua parte, sul volgere del 1479, il re di Napoli Ferrante, fino ad allora alleato del pontefice. L'anno seguente, però, un altro inatteso avvenimento cambiò ulteriormente la situazione della nostra penisola:

Il 21 agosto 1480 –infatti– i Turchi conquistarono Otranto; diventava perciò assolutamente auspicabile una riconciliazione tra i fiorentini ed il papa per l'unità interna dell'Italia. I fiorentini, alla fine, si dimostrarono disposti ad accettare alcune condizioni poste dal papa e a chiedere il proscioglimento dell'interdetto: il 25 novembre 1480 giunse, dunque, a Roma un'ambasceria composta da rappresentanti delle famiglie più nobili di Firenze, i quali il 3 dicembre chiesero pubblicamente perdono al papa.⁴

Ebbene, proprio di tutti questi avvenimenti, sia pure nel modo traslato e indiretto, potremmo addirittura dire quasi a mo' di puzzle, vi sono puntuali riferimenti negli affreschi sistini, come cercherò presto di dimostrare.

Ma prima occorre che riepiloghi in breve il contenuto dei dipinti parietali, partendo da quella che a mio avviso rimane a tutt'oggi la loro sintesi più efficace, quella proposta da Maurizio Calvesi ne *Le Arti in Vaticano*.⁵ Sviluppando un'intuizione di Eugenio Battisti,⁶ per l'altro del tutto ignorata da Pfeiffer, Calvesi propone un collegamento ideale tra la Cappella Sistina e il Tempio di Salomone che ritengo non possa più essere messo in discussione, non ostante le note obiezioni, tra gli altri, di Roberto Salvini⁷ circa la differenza tra l'aspetto austero della fabbrica realizzata da Sisto IV e la descrizione che ci è giunta del Tempio di Salomone, così ricco e sfarzoso. Così infatti risponde Calvesi:

E' però circostanza singolare che sia sfuggito a ciascuno di questi studiosi, al Battisti come allo Etlinger come al Salvini, una macrospica testimonianza che è certo risolutiva della vertenza e illumina le intenzioni del pontefice. Si tratta della scritta leggibile, sui due archi di trionfo, nello sfondo della *Consegna delle chiavi* affrescata dal Perugino. Nell'arco di sinistra: «*immensu[m] Salomo[ni] templum hoc quarte sacrasti*»; e nell'arco di destra «*Sixte opibus dispar religione prior*». Vale a dire: «Tu, Sisto IV, inferiore a Salomone per ricchezze, ma superiore a lui per religione e devozione, consacristi questo tempio immenso». La scritta non soltanto conferma che il riferimento a Salomone era presente anche alla mente di Sisto IV ma spiega e motiva l'assenza di sfarzo. L'ideale di un papa francescano non poteva non essere ispirato a sobrietà. Egli corresse intenzionalmente l'ispirazione maestosa e sontuosa che doveva caratterizzare invece il progetto di Niccolò V. Rifiutando il fasto di Salomone, volle così apparire a lui inferiore per ricchezza, ma superiore nel sentimento religioso.⁸

4. *Idem*.

5. CALVESI, M., *Le arti in Vaticano*. Milano: Fabbri, 1980.

6. BATTISTI, E., «Il significato simbolico della Cappella Sistina», *Commentari*, 8, 1957, pag. 96-104.

7. SALVINI, R., *La Cappella Sistina in Vaticano*. Milano: Rizzoli, 1965.

8. CALVESI, M., *Le arti...*, pag. 58.

Sintetizzando ora molto il contenuto degli affreschi rimasti, anche con riferimento ai *Titula*⁹ originari e procedendo dal fondo della Cappella, verso l'uscita abbiamo, l'uno di fronte all'altro: la *Circoncisione del figlio di Mosè*¹⁰ del Perugino e il *Battesimo di Cristo*¹¹ di Perugino e Pinturicchio; *Mosé e le figlie di Jetro*¹² e le *Tentazioni di Cristo*,¹³ entrambe del Botticelli; il *Passaggio del Mar Rosso*¹⁴ di Cosimo Rosselli e Biagio d'Antonio, e la *Vocazione degli Apostoli*¹⁵ del Ghirlandaio; *Mosé e le Tavole della Legge*¹⁶ e il *Discorso della montagna*¹⁷ di Cosimo Rosselli e Piero di Cosimo; la *Punizione di Core, Datan e Abiron*¹⁸ del Botticelli e la *Consegna delle chiavi*¹⁹ del Perugino; e, infine, la *Morte di Mosè*²⁰ del Signorelli e l'*Ultima cena*²¹ di Cosimo Rosselli.

L'intero percorso così delineato, e che non sto ulteriormente a specificare per motivi di spazio, si basa dunque sulla messa a confronto degli episodi più significativi delle vite Mosé e Gesù Cristo, dalle quali il primo emerge come «figura» e precursore del secondo, così come, su un piano più lato, il *Vecchio Testamento* appare come prefigurazione del *Nuovo*. Ma nel ciclo sistino, oltre alle concordanze emergono anche le profonde differenze tra la religione mosaica e quella cristiana, che così Calvesi ben sintetizza: «l'Antico Testamento è la legge del timore; il Nuovo Testamento è la legge dell'amore: questa contrapposizione si raccorda al tema dominante degli affreschi, che contrappone al carattere cruento dell'Antico Testamento quello spirituale e simbolico del Nuovo».²²

Dopo aver così delineato, sia pure in estrema sintesi, il quadro generale degli affreschi, possiamo passare ad analizzare nel dettaglio l'ipotesi dello Pfeiffer circa i precisi riferimenti storici alla congiura dei Pazzi, iniziando dall'affresco botticelliano con le *Tentazioni di Cristo* (illustrazione 1), quello che raffigura la *TEMPTATIO IESU CHRISTI LATORIS EVANGELICAE LEGIS*.

Sulla sinistra, in primo piano, tre persone molto vicine tra loro, che indossano vesti preziose e dai colori vivaci, stanno dialogando. Tra esse, quella che si trova all'estrema sinistra è rivolta verso il tempio collocato al centro del quadro, mentre quella a destra è contraddistinta da un diadema e da una ghirlanda e sembra voler convincere, con il braccio ben alzato, la persona di sinistra che tiene in mano un oggetto allungato, probabilmente un pugnale. La figura situata tra le due, vestita di rosso e con una stola dorata posta a formare una croce sul petto, tiene il braccio appoggiato sulla spalla del giovane di destra, ma rivolge lo sguardo a quello all'estrema sinistra del dipinto.²³

I tre personaggi raffigurati sono sicuramente incongruenti con i soggetti raffigurati nell'affresco di cui fanno parte, tanto con la scena in primo piano, da Pfeiffer correttamente indicata come il «sacrificio di purificazione di un lebbroso guarito», quanto con quelle dello sfondo e cioè le «tre tentazioni di Cristo», e pertanto devono alludere a qualcosa di diverso, che molto probabilmente solo in pochi dovevano immediatamente percepire; e questo qualcosa è a mio avviso proprio la congiura dei Pazzi, come da Pfeiffer genialmente intuito. I tre personaggi prima descritti sono dunque, da sinistra a destra, Francesco de' Pazzi, raffigurato –senza alcun

9. Al proposito si veda *ibidem*, pag. 62 e PFEIFFER, H.W., *La Sistina...*, pag. 32 e 71 e ss.

10. *Observatio antiquae regenerationis a Moise per circumcisionem* (*Mosé osserva l'Antica Legge attraverso la Circoncisione*).

11. *Institutio novae regenerationis a Christo in baptismo* (*Istituzione della Nuova Legge da parte di Cristo attraverso il Battesimo*).

12. *Temptatio Moisi legis scriptae latoris* (*Tentazione di Mosé latore della Legge scritta*).

13. *Temptatio Jesu Christi Latoris evangelicae legis* (*Tentazione di Gesù Cristo latore della Legge evangelica*).

14. *Congregatio populi a Moise legem scriptam accepturi* (*Raccolta del popolo che riceverà le Tavole della Legge da Mosé*).

15. *Congregatio populi legem evangelicam recepturi* (*Raccolta intorno a Cristo del popolo che riceverà la Legge evangelica*).

16. *Promulgatio legis scriptae per Moysen* (*Diffusione della Legge scritta attraverso Mosé*).

17. *Promulgatio evangelicae legis per Christo* (*Promulgazione della legge evangelica attraverso Cristo*).

18. *Conturbatio Moisi legis scriptae latoris* (*Turbamento di Mosé latore della Legge scritta*).

19. *Conturbatio Jesu Christi legis latoris* (*Turbamento di Cristo latore della Legge scritta*).

20. *Replicatio legis scriptae a Moise* (*Conferma della Legge scritta da parte di Mosé*).

21. *Replicatio legis scriptae a Christo* (*Conferma della Legge evangelica da parte di Cristo*).

22. CALVESI, M., *Le arti...*, pag. 78.

23. PFEIFFER, H.W., *La Sistina...*, pag. 35.



dubbio- con un pugnale in mano e pronto a colpire,²⁴ l'arcivescovo di Pisa Francesco Salviati e Jacopo Bracciolini, cioè proprio i tre congiurati che vennero impiccati il giorno stesso della congiura fallita a metà, e vedremo presto in che modo essi si collegano al resto della storia.

Per continuare con il nostro racconto dobbiamo, però, spostarci all'interno dell'affresco noto come *Mosé e le figlie di Jetro* il cui *titulus* recita *TEMPTATIO MOISI LEGIS SCRIPTAE LATORIS*, dove però la mia lettura e quella di Pfeiffer cominciano a non coincidere. Io concordo infatti con lo studioso gesuita nel cogliere anche in questa scena un preciso riferimento alla congiura dei Pazzi, ma non nei termini da lui indicati in questo brano:

Per rimanere sempre nel contesto della congiura dei Pazzi, dobbiamo nuovamente osservare l'affresco di Botticelli che raffigura la cacciata dei pastori da parte di Mosé, cominciando precisamente da quell'ebreo ferito alla testa dall'egiziano al margine destro del dipinto. Con nostra sorpresa, constatiamo che l'ebreo ricorda le fattezze di Giuliano de' Medici.²⁵

Ma noi rimaniamo a nostra volta sorpresi del fatto che a Pfeiffer sfugga un dato ancora più evidente. Proprio nella zona dell'affresco indicata dallo studioso infatti è rappresentato quasi alla lettera quanto accadde quel fatidico 26 aprile del 1478 nella cattedrale di Firenze. In primo piano abbiamo infatti un giovane che sta per essere assassinato a colpi di spada e appena più dietro un altro giovane ferito che, sorretto da una figura femminile, riesce a mettersi in salvo riparando nell'edificio posto alle sue spalle. Giuliano pertanto, contrariamente a quanto pensa

1. Sandro Botticelli *Purificazione del lebbroso e Tentazione di Cristo*, 1480-1482, affresco, Cappella Sistina, Città del Vaticano.

24. *Ibidem*, pag. 35 e ss.

25. *Ibidem*, pag. 42.

Pfeiffer, è da identificarsi nell'egiziano che sta per essere colpito a morte da Mosé, mentre Lorenzo, le cui fattezze –capelli neri, scuri e leggermente ondulati– coincidono per altro con quelle del fratello, è l'ebreo che sta per mettersi in salvo. Naturalmente anche in questo caso Botticelli e i suoi suggeritori –tra cui io– metterei senz'altro lo stesso Sisto IV, si divertono, per così dire, a confondere le acque, rendendo i riferimenti storici attuali comprensibili solo ad una ristretta cerchia, ma questi riferimenti rimangono comunque innegabili, anche se sparsi lungo l'intera Stanza senza una logica apparente, eppure nemmeno così peregrina. Su una parete infatti tre persone stanno, senza ombra dubbio, tramando una congiura e su quella di fronte la congiura si compie con gli esiti che conosciamo: una delle due vittime prescelte muore, l'altra riesce a porsi in salvo. E ci chiediamo come tutto questo possa considerarsi puramente casuale. Anzi altre due domande ci sorgono a questo punto spontanee.

Cosa è realmente accaduto a Firenze dopo l'attentato solo parzialmente andato a buon fine e in che punto della Sistina possiamo trovare un preciso riferimento a ciò? Alla prima domanda la risposta è ovvia, perché i principali responsabili dell'agguato che Lorenzo riesce a catturare immediatamente, tra cui i tre personaggi indicati prima da Pfeiffer, Francesco de' Pazzi, Francesco Salviati e Jacopo Bracciolini, sono giustiziati nella stessa giornata. La seconda risposta a me appare altrettanto ovvia, eppure nessuno finora vi aveva mai pensato. Si tratta dell'affresco, sempre botticelliano, della cosiddetta *Punizione di Core, Datan e Abiron*, il cui *titulus* recita *CONTURBATIO MOISI LEGIS SCRIPTAE LATORIS*. Ebbene in questa scena tre congiurati vengono puniti con la morte, perché la terra si apre ai loro piedi inghiottendoli. E se nessuno finora, e tanto meno Pfeiffer, ha mai messo in relazione questo dipinto con gli altri da noi presi in considerazione è perché tutti i critici, pur cercando precisi collegamenti storici con l'atto di ribellione descritto, hanno sempre sbagliato obiettivo, pensando cioè che l'atto stesso fosse rivolto contro Sisto IV e che quindi Core, Datan e Abiron fossero da identificare con quanti –per esempio l'arcivescovo slavo Andrea Zamometich– avessero in qualche modo messo in dubbio l'autorità del Pontefice o ne avessero addirittura chiesto la rimozione. Ma così facendo hanno del tutto ignorato quanto è scritto a caratteri cubitali sul frontone del tempio che compare in bella vista proprio al centro dell'affresco sistino: *NISI ASSUMMAT HONOREM NISI VOCATUS A DEO TANQUAM ARON* –Nessuno si arroghi alcuna autorità se non chiamato da Dio come Aronne–. Colui che si è arrogato un diritto che non gli competeva, cioè punire con la morte tre ribelli che pure si erano macchiati di una indubbia colpa, è dunque Lorenzo e non certo papa della Rovere, che a più riprese e pubblicamente, come ci ricorda Calvesi, si era sempre dichiarato contrario, almeno in via di principio, alla pena di morte:

Sappiamo che nel 1478 era stato istituito in Spagna il famigerato tribunale dell'Inquisizione dove Torquemada, solo nel primo anno di carica metterà sotto processo diciassette mila persone, delle quali ben duemila furono mandate al rogo per eresia. Lo stesso Sisto IV era avverso a tale eccessiva severità, secondo quanto risulta da una bolla del 1483, in cui si stabiliva che le sentenze di appello emesse a Roma dovevano avere esecuzione anche in Spagna e coloro che venivano assolti a Roma non potevano essere ulteriormente incriminati. «Noi preghiamo –scriveva Sisto IV– ed esortiamo il Re e la Regina, per amore di Gesù Cristo, a voler imitare Colui del quale è proprio l'usare misericordia e sempre perdonare» [...]. Ma anche in occasione della congiura dei Pazzi il della Rovere aveva manifestato la sua avversione alle condanne a morte, proprio invocando i principi sopra ricordati: «Io non voglio –aveva detto– la morte de niun per niente, perché non è offitio nostro a consentire alla morte de persona; e bene che Lorenzo sia un villano e con noi se porte male, pure io non vorria la morte sua per niente»; e ancora «io ti dico che non voglio la morte di alcuno, ma soltanto un cambiamento di governo e che si strappi il governo dalle mani di Lorenzo poiché egli è un villano e un uomo malvagio, che non ha alcun riguardo per noi». Non ci interessa evidentemente, in questa sede appurare se queste parole fossero sincere, ma constatare che Sisto IV faceva professione di questi principi. Non è poi certamente da escludere che i due affreschi [questo di cui ci stiamo occupando e quello con *La consegna delle chiavi*, di cui ci occuperemo presto] contenessero proprio un'allusione, anche, alla

rivolta di Lorenzo contro Sisto IV, conclusasi con la riappacificazione che forse era importante non far apparire come un segno di debolezza del pontefice, ma come un atto di perdono».²⁶

E' questa una intuizione ancora generica ma molto importante ai fini della nostra analisi e che noi cercheremo ora di corroborare con ulteriori elementi tornando proprio al nostro punto di partenza e cioè l'affresco con le *Tentazioni di Cristo*, non senza aver prima ripreso il fili degli avvenimenti storici di quel periodo.

Lorenzo dunque, scampato all'attentato, punisce in modo cruento tutti i suoi nemici e la tensione con Sisto IV raggiunge il suo acme, senza, però, che i due contendenti riescano a prevalere nettamente l'uno sull'altro, tanto da rendersi finalmente conto che una riappacificazione è ormai necessaria: ed è proprio il giovane Medici a fare il primo passo e chiedere pubblicamente, sul volgere del 1480, perdono al papa e ottenere il proscioglimento dall'interdetto. Sisto IV, dunque, a mio modo di vedere, compie un vero capolavoro politico: egli infatti aveva provato in tutti i modi a rovesciare Lorenzo il Magnifico, pur senza giungere mai ad auspicarne la morte, ma era comunque quest'ultimo, come abbiamo appena detto, a dover chiedere pubblicamente un perdono che per altro il pontefice si affrettò a concedere.

Anche questo episodio, del resto, è raffigurato nel ciclo sistino, ed esattamente nell'affresco delle *Tentazioni di Cristo*, proprio quello da cui siamo partiti.

Ma quale fu la plausibile spiegazione storica all'origine di questa curiosa e singolare composizione del Botticelli? Fu probabilmente la riconciliazione dei fiorentini con il papa, il quale, come reazione al fatto che la congiura dei Pazzi fu sventata e tutti i cospiratori impiccati, aveva imposto alla città di Firenze ogni forma di sanzione ecclesiastica. Il Consiglio cittadino decise di inviare a Roma una legazione ufficiale per ottenere l'abrogazione delle censure ammettendo gli errori commessi e invocando il perdono. Infatti, il 3 dicembre 1480, prima domenica di Avvento, i legati comparvero nell'atrio della basilica di San Pietro, dinanzi al papa e al collegio cardinalizio, in atteggiamento umile e remissivo, si prostrarono a terra, confessarono le loro colpe nei confronti della Chiesa e del suo capo supremo e chiesero perdono per se stessi e per il loro popolo. Questi ambasciatori –tra cui è ben riconoscibile, osservo io, il giovane Lorenzo nella figura con veste blu, maniche gialle e cappello rosso piumato in mano, proprio dietro il gran sacerdote al centro dell'affresco– non sono raffigurati nell'affresco di Botticelli nell'atto di inginocchiarsi accanto all'altare dell'olocausto e di chiedere umilmente perdono? Difatti, fu proprio in questo modo che i legati fiorentini si inginocchiarono nell'atrio davanti alla facciata della basilica di San Pietro –quella antica–, dinanzi al papa e ai cardinali. Botticelli, però, con il suo affresco ha girato le accuse. Non sono i fiorentini, intende egli dire, probabilmente, ma il papa e la sua famiglia ad avere bisogno di purificazione e, prima tra tutte, le due persone col vestito rosso: il cardinale appartenente alla famiglia della Rovere –cioè Giuliano, il futuro Giulio II– e il comandante dell'esercito pontificio –cioè Girolamo Riario–. Nella composizione di Botticelli essi danno l'impressione di due paraste, mentre il tessuto rosso, come abbiamo visto, viene usato per il sacrificio di purificazione.²⁷

Naturalmente noi non condividiamo queste ultime osservazioni, del tutto incompatibili con una spiegazione logica degli affreschi, tutti tesi a dimostrare proprio la superiore «umanità» e «cristianità» di Sisto IV rispetto a Lorenzo; ma per meglio motivare il nostro assunto dobbiamo ancora una volta confrontare i due affreschi che hanno tema le rispettive *Conturbatio*, di Mosé e di Cristo. Mentre in quella botticelliana Mosé –come farà poi Lorenzo– condanna a morte i ribelli, in quella peruginesca «Cristo offre la vita per liberare dalla morte anche i propri nemici e quindi il pontefice, che di Cristo è il rappresentante, non può condannare a morte nessuno, neanche chi si rivolta contro di lui».²⁸

26. CALVESI, M., *Le arti...*, pag. 75 e ss.

27. PFEIFFER, H.W., *La Sistina...*, pag. 37.

28. CALVESI, M., *Le arti...*, pag. 82.

E' proprio grazie al perdono di Gesù, al suo generoso sacrificio, che l'umanità peccatrice può redimersi e «risorgere», così come simbolizzato dall'edificio ottagonale che campeggia solenne nello sfondo della *Consegna delle chiavi*:

E in effetti, l'arco trionfante di Costantino, ripetuto due volte al fianco della Chiesa ottagonale, allude probabilmente alla natura «trionfante» della Chiesa celeste, come abbiamo già detto: secondo sant'Agostino la resurrezione è duplice, dal peccato alla Grazia, e dal sepolcro alla gloria. Ma anche il passaggio della Chiesa delle origini, dal buio della clandestinità alla gloria dell'ufficialità, veniva assimilato dai padri della Chiesa ad una «resurrezione»; e poiché questo passaggio fu merito di Costantino, la scelta del suo arco trionfale è con ogni probabilità carica di ulteriori significati. L'arco di Costantino simbolizza l'autorità e il prestigio dell'impero di Roma che trapassano «trionfalmente» e si sublimano spiritualmente nella Chiesa: i motivi dell'autorità, del «trionfo» e della resurrezione si mescolano probabilmente in un riferimento simbolico polivalente, tutt'altro che spaesato nel clima decisamente concettuale e allegorico dell'iconografia sistina. Perciò si può spiegare perché lo stesso arco compaia nella scena dei tre ribelli, dietro alle figure di Mosé e di Aronne, forse alludendo al trionfo dell'autorità attribuita da Dio, e quindi ad una «prefigurazione» dell'autorità della Chiesa. Mentre però in questo affresco l'arco si presenta come antica rovina, i due archi della *Consegna* presentano un ricco e gaio coronamento, con festoni e dodici losanghe: all'imperfezione del Vecchio Testamento si contrappone la perfezione del Nuovo, alla faticosa prefigurazione il fatto nella sua limpida luminosità.²⁹

Mi sembra dunque evidente, se questa mia ricostruzione è, quanto meno, plausibile –e io credo che lo sia–, che lungi dal criticare o addirittura deridere il Pontefice questi affreschi siano tutti tesi ad assolverlo da ogni complicità nella congiura dei Pazzi e ad esaltarne piuttosto le qualità di equilibrio e lungimiranza. Ma anche Lorenzo ne esce in qualche modo riabilitato. Egli ha sì reagito in maniera eccessiva ad un grave torto subito ma se ne è poi pentito chiedendo perdono al pontefice e ottenendo da questi una piena assoluzione.

Prima di chiudere questa parte dello scritto ci sia consentita un'ultima osservazione circa il fatto che nell'affresco con le *Tentazioni di Cristo*, che come è noto sono relegate nella zona in alto in fondo alla scena, il diavolo tentatore indossa per tre ben volte il saio da francescano, cosa interpretata da più parti e non solo da Pfeiffer, come un'ulteriore riferimento critico al della Rovere, che apparteneva per l'appunto a quell'ordine e verrebbe quindi addirittura identificato con il demonio in degli affreschi che lui stesso aveva commissionato e puntualmente controllato in ogni fase: il che francamente mi pare al di là di ogni ragionevolezza. La verità, per me, è esattamente l'opposto: del resto non è forse Gesù Cristo la «figura» per eccellenza della Chiesa e dunque del suo vicario in terra, cioè, del Pontefice? Elemento ribadito dal fatto che proprio al centro del riquadro in questione il diavolo e Cristo sono ritti in piedi su di un edificio che richiama con tutta probabilità l'antico San Pietro e comunque una chiesa. Dunque Sisto IV è da identificarsi con Cristo e non con il diavolo: quest'ultimo, per corrompere il pontefice ed ingannarlo meglio indossa addirittura i panni a lui più cari, quelli da frate francescano, ma il della Rovere svela ogni raggirò e resiste ad ogni tentazione. Ancora un messaggio cifrato a Lorenzo per scagionarsi dall'accusa di complicità nel complotto ai suoi danni e scaricare ogni colpa su qualche suo collaboratore infido? E' un'ulteriore ipotesi che avanzo come tale e lascio appositamente con il punto interrogativo finale.

Veniamo ora ad un altro aspetto degli affreschi su cui vi è ancora molto da lavorare, quello cioè dell'identificazione degli innumerevoli ritratti di personaggi dell'epoca che affollano letteralmente le pareti e di cui mi occuperò in questa sede solo per quel che riguarda gli autoritratti e i ritratti dei pittori partecipanti al cantiere. Alcune identificazioni sono certe e già note, altre, pur ormai considerate sicure, sono invece del tutto errate, altre improbabili o incerte, altre infine assolutamente inedite ma altrettanto incontestabili.

29. *Idem.*



Al primo caso appartengono l'autoritratto del Ghirlandaio nell'affresco con la *Vocazione degli Apostoli*: si tratta del giovane con cappello e vestito rosso, che guarda verso gli spettatori, secondo da sinistra nel gruppo ritto in piedi subito dietro le figure inginocchiate di Pietro e Andrea; e l'autoritratto di Cosimo Rosselli nell'affresco con il *Discorso della montagna*, dove invece il pittore è da identificarsi nell'uomo con cappello nero, anch'egli rivolto verso gli spettatori, sull'estrema sinistra del dipinto.

Nel secondo caso rientra la presunta immagine del Perugino nell'affresco con la *Consegna delle chiavi* (illustrazione 2), da vedersi nella pingue figura vestita di nero, quinta partendo da destra, che in effetti presenta una vaga somiglianza con il sicuro autoritratto del Vannucci che compare nei perugini *Affreschi del Cambio*. Peccato che questo dipinto è del 1500 e quindi nel 1482 il nostro artista si sarebbe ritratto immaginando come sarebbe stato diciotto anni dopo, decisamente invecchiato e con qualche chilo di troppo. Il vero autoritratto del Perugino, finora assolutamente sfuggito alla storiografia, almeno a quanto mi risulta, si trova invece nell'affresco con la *Circoncisione del figlio di Mosé*, ed esattamente nella figura con berretto rosso e sempre rivolta verso gli spettatori che compare sull'estrema destra della scena, in una posizione decisamente, e forse volutamente, defilata. E' questa un'immagine del tutto coincidente con quella del primo autoritratto sicuro del pittore di Città della Pieve, che si raffigura sull'estrema sinistra de l'*Epifania*, tavola datata intorno al 1476-1478, cioè poco prima degli affreschi sistini e conservata a Perugia nella Galleria Nazionale dell'Umbria.

Senza entrare nel merito delle molte identificazioni soltanto ipotetiche, voglio invece soffermarmi su molte immagini assai poco, e in taluni casi anche mai, salite finora all'attenzione della storiografia e che ritengo invece potersi considerare sicuri ritratti o autoritratti. Per quel che riguarda Botticelli, ad esempio, mentre non mi pare di poter scorgere la sua immagine in nessuna delle figure che compaiono nella scena de la *Punizione di Core, Datan e Abiron*, con-

2. Pietro Perugino
Consegna delle chiavi,
1480-1482,
affresco,
Cappella Sistina,
Città del Vaticano.

cordo pienamente con Pfeiffer³⁰ laddove egli identifica l'artista con il giovane biondo con lo sguardo rivolto verso gli spettatori posto sull'estrema destra dell'affresco con le *Tentazioni di Cristo*. A Pfeiffer sfugge però che l'altro giovane con un cappello nero subito accanto al Botticelli è, con tutta probabilità e per quanto mi riguarda assoluta certezza, Domenico Ghirlandaio. Tanto più che questa stessa coppia compare, sempre secondo il mio personalissimo parere, anche sull'estrema destra dell'affresco di Cosimo Rosselli con l'*Ultima cena*, in cui il Ghirlandaio, con berretto rosso e tunica azzurra tiene agganciato al polso una borsa piena di monete e il Botticelli, ripreso di profilo, con berretto nero e tunica viola gli sorregge affettuosamente la mano: forse allusione al compenso ricevuto dai due pittori per la loro opera? O piuttosto solo ad un anticipo, visto che pare poi che essi siano stati saldati solo nel 1483? E sempre per quel che riguarda Botticelli e il suo autoritratto ne le *Tentazioni di Cristo*, mi sembra abbastanza significativo che tra tutti i pittori della Sistina che si autorappresentano egli sia l'unico che non compaia col classico berretto da pittore, come Perugino, Ghirlandaio e Rosselli, ma con un elegante copricapo piumato più da gentiluomo che da «artefice», quasi a rimarcare, una volta di più, la propria originalità e indipendenza.

Prima di chiudere intendo proporre un breve *excursus* su alcuni autoritratti di artisti coevi o di poco precedenti ai protagonisti del cantiere sistino che meritano a mio avviso ulteriori puntualizzazioni, a partire da un uno dei grandi assenti di quell'opera, cioè da Antoniazio Romano³¹ e più precisamente da uno dei suoi massimi capolavori, la *Madonna della Rota*, ora nei Palazzi Vaticani.³² Al centro di questa tavola vi è la Vergine in trono col Bambino ritto sulle sue ginocchia, secondo un'iconografia assai consueta, e i santi Pietro e Paolo, mentre in primo piano e ai lati del trono sono inginocchiati in due gruppi distinti e simmetrici i dodici uditori della Rota, il tribunale di appello della Santa Sede. Ancora una volta l'Aquila sembra voler spiaz-zare i suoi esegeti – e infatti il dipinto ha suscitato nel tempo le reazioni più disparate – perché accanto a evidenti retaggi medievali, come il fondo d'oro riccamente arabescato o le figure degli uditori molto più piccole di quelle della Vergine e dei Santi, troviamo un sontuoso trono di pretto stile rinascimentale e un pavimento prospetticamente perfetto; ed anche i volti dei personaggi ritratti sono di qualità assai diversa, alcuni stereotipati e senza vigore, altri di rara potenza ed espressività, degni del miglior Melozzo e che qualificano quest'opera, nel suo insieme, come uno dei più alti raggiungimenti della pittura romana di fine Quattrocento. A proposito dei ritratti, la Cavallaro ne ha individuati, con relativa sicurezza, solo un paio: l'uditore in primo piano a sinistra, che è il francese Guglielmo de Pereris e il secondo da destra – proprio ai piedi di san Pietro –, con i capelli bianchi, che dovrebbe essere il committente del dipinto Giovanni Ceretani. Ma né la Cavallaro né gli altri studiosi dell'opera si sono accorti di un dato abbastanza sorprendente e cioè che la figura sull'estrema sinistra, con i capelli a caschetto e lo sguardo rivolto di sbieco verso gli spettatori è un evidentissimo autoritratto di Antoniazio, come conferma anche il confronto con l'unica altra immagine del pittore a noi nota, quella che compare nel frontespizio degli *Statuti dell'Università dei Pittori* del 1478 molto probabilmente miniato da Jacopo Ravaldi. E proprio la somiglianza dei due volti mi induce a ritenere che la datazione del dipinto riteniamo vada anticipata, sia pure di poco, rispetto al periodo 1488-1492 indicato dalla Cavallaro e ricondotta comunque all'ultimissimo periodo del

30. PFEIFFER, H.W., *La Sistina...*, pag. 338, n. 111.

31. Su Antoniazio Romano si veda ROSSI, S., «Antoniazzo e Marcantonio Aquili nella Roma di Andrea Bregno», in CRES-CENTINI, C.; STRINATI, C. (eds.), *Andrea Bregno. Il senso della forma nella cultura artistica del Rinascimento*. Firenze: Maschietto, 2008, pag. 400-413. E per gli studi precedenti, CAVALLARO, A., *Antoniazzo Romano e gli antoniazzeschi. Una generazione di pittori nella Roma nel Quattrocento*. Udine: Campanotto, 1992; e ROSSI, S.; VALERI, S. (eds.), *Le due Rome del Quattrocento. Melozzo, Antoniazio e la cultura artistica del '400, Atti del Convegno internazionale di studi*, 21-24 di febbraio de 1996, Università di Roma La Sapienza, Facoltà di lettere e filosofia, Istituto di storia dell'arte, Roma. Roma: Lithos, 1997, in particolare ROSSI, S., «Tradizione e innovazione nella pittura romana del Quattrocento: i maestri e le loro botteghe», pag. 19-39.

32. Al dipinto ha dedicato un accurato studio CAVALLARO, A., «Antoniazzo Romano ritrattista della Roma curiale», in ROSSI, S.; VALERI, S. (eds.), *Le due Rome...*, pag. 40-48.

pontificato di Sisto IV, al cui stemma alludono i rami di quercia che si intravedono nel fondo damascato della tavola. Del resto la stessa Cavallaro fornisce indirettamente i termini *post e ante quem* per l'esecuzione della Pala: il 1484, che è la nomina a uditore del già citato de Pereriis, e l'agosto del 1485, quando con la Bolla *Circumspecta in omnibus*, Innocenzo VIII aveva decretato la decadenza dall'ufficio per gli uditori che nel frattempo fossero diventati vescovi, come era appunto il caso del Ceretani. Infine, anche da un punto di vista stilistico, la nostra tavola è perfettamente in linea con la produzione antoniazzesca del terz'ultimo decennio del '400, nel periodo cioè di maggiore vicinanza a Melozzo da Forlì.

Passiamo ora al pittore fiorentino, maestro del Botticelli, che più di tutti ha inserito la propria immagine nei propri dipinti e cioè Filippo Lippi,³³ di cui elencherò di seguito gli autoritratti già noti e quelli da me individuati per la prima volta. Del 1438 è la monumentale *Pala Barbadori* (Musée du Louvre, Parigi) dove il nostro inserisce, come farà poi molte altre volte, il proprio irriverente volto sull'estrema sinistra del dipinto. Di provenienza medicea sono invece due deliziose tavole *a pendant*, quasi sicuramente due testate da letto, entrambe alla National Gallery di Londra, con un' *Annunciazione* e una *Sacra Conversazione* dove, nel san Pietro martire sull'estrema destra è da ravvisare l'ennesimo autoritratto del nostro frate, fra l'altro sfuggito alla critica, il che porta comunque ad anticipare la datazione dell'opera al periodo giovanile, e non al 1447 come invece sostenuto dal Berenson e dal Davies o addirittura al decennio successivo (Pittaluga e Pudelko). Un altro suo autoritratto già noto, sempre nei panni di un frate carmelitano (in primo piano sulla sinistra) lo troviamo nella celeberrima *Incoronazione della Vergine*, del 1444-1446 circa, ora agli Uffizi. Una mia intuizione è invece il fatto che nei solenni e severi *Quattro Padri della Chiesa*, dell'Accademia Albertina di Torino –eseguiti sempre tra il Quaranta e il Cinquanta– nella figura di san Agostino che si volge verso gli spettatori, mi pare evidente di dover cogliere un ennesimo autoritratto del nostro Frate.

Venendo agli affreschi del Duomo di Prato e sempre per restare nel campo negli autoritratti, ve ne sono due assolutamente inconfutabili. Il primo è quello che compare nella *Disputa nella sinagoga* nella figura posta proprio di fronte a santo Stefano: cioè l'uomo massiccio e con le inconfondibili orecchie a sventola, col tipico berretto nero da pittore, che guarda direttamente verso gli spettatori. Il secondo, già rilevato dal Marchini, è invece il frate che compare nella scena delle *Esequie di santo Stefano*, all'estrema destra del gruppo di astanti e subito dietro il papa Pio II –forse allusione all'intervento che quest'ultimo aveva adottato o si apprestava ad adottare in favore del frate in relazione alla sua vicenda amorosa con Lucrezia Buti–; ma la figura accanto al nostro non può essere, come vorrebbe il Marchini, fra Diamante all'epoca appena trentenne: quest'ultimo si è invece ritratto due volte, a mio parere, nella figura all'estrema sinistra della scena, con l'occhio rivolto all'indietro, come se si guardasse di traverso allo specchio e poi ancora nella scena della *Disputa* già citata, nel personaggio con il viso poggiato sulla mano e lo sguardo ancora rivolto verso gli spettatori, in una posa che ricorda, quasi un omaggio a posteriori, gli autoritratti giovanili del suo maestro Filippo. Quest'ultimo ci ha lasciato nel Duomo di Spoleto, proprio poco prima di morire, nella bellissima *Dormitio Virginis* e più precisamente nello straordinario inserto degli astanti alla destra della Vergine, un suo ultimo autoritratto, ancora più beffardo e insolente degli altri perché Filippo si raffigura mentre fa il gesto delle corna, forse ennesimo sberleffo ai suoi denigratori e accanto a sé immortala l'amato Filippino, ormai dodicenne, con un cero in mano, quasi a mostrare all'universo mondo il presunto frutto di una colpa che evidentemente egli non considerava tale; e alle sue spalle, cosa sfuggita ancora una volta alla critica, egli raffigura il fedele discepolo e assistente –pare anche nelle bisbocce– fra Diamante.

33. Sull'argomento, e la relativa bibliografia, si veda Rossi, S., *I pittori fiorentini del Quattrocento e le loro botteghe*. Da Lorenzo Monaco a Paolo Uccello. Todi: Tau, 2012, pag. 159-176.

