

"Salvator mundi salva nos"

FABRIZIO
BIFERALI

La pala di Liberale da Verona nella Cattedrale di S. Lorenzo a Viterbo

1. Una controversa attribuzione

La tavola centinata collocata nella navata sinistra della Cattedrale di Viterbo, opera di ampie dimensioni (cm. 275x180), contempla le figure di Cristo benedicente, quattro santi alle sue spalle e, situato presso il piano limite del dipinto, un donatore a mani giunte di profilo verso sinistra; sul podio sul quale insiste il Nazareno, piuttosto in ombra, possiamo ancora leggere la scritta elegante, in lettere capitali. "SALVATOR MUNDI SALVA NOS MCCCCCLXXII".

La pala, una sorta di luminosa meteora nel panorama abbastanza variegato della pittura viterbese del tempo, ha alle spalle una vicenda attributiva a dir poco tortuosa, a tutt'oggi decisamente irrisolta. Tra i vari elenchi dei dipinti esistenti nel Duomo viterbese stilati negli anni che vanno dal 1850 al 1861, particolare attenzione è posta sulla tavola di "S. Giovanni Battista", ovvero la nostra, attribuita senza mezzi termini alla mano di Andrea Mantegna⁽¹⁾. Stessa impegnativa attribuzione, con qualche maggiore cautela, propone nella sua breve guida di Viterbo del 1894 lo studioso Cesare Pinzi⁽²⁾, mentre al principio del Novecento, evidentemente non ancora a conoscenza dell'autorevole parere del Berenson, il Carosi, altro studioso di Viterbo, sottolinea come la pala sia "dai più attribuita al celebre Mantegna, da altri al famoso Giovanni (sic!) Botticelli"⁽³⁾.

Nel 1902, ribadendo poi il suo riconoscimento nel celebre testo *Italian pictures of Renaissance* (1932), Bernard Berenson assegna la tavola viterbese, secondo lui di notevole memoria squarcionesca, alla mano di Girolamo da Cremona, verso il 1470 attivo a Siena, con Liberale da Verona, per l'esecuzione di alcuni corali per il Duomo⁽⁴⁾. Grande credito a questa proposta ha attribuito nel 1950, in un importante articolo apparso su "Bollettino d'Arte", Federico Zeri, che assegna a Girolamo da Cremona, sulla scorta di confronti stilistici con alcune tavolette all'incirca coeve (*Ratto di Elena* al Museo di Le Havre, *Ratto d'Europa* al Louvre, *Partita di scacchi* al Metropolitan Museum of Art di New York), sia il dipinto di Viterbo che quello, decisamente più debole ma senz'altro contemporaneo, con la *Madonna col bambino, Angeli e i Santi Benedetto e Francesca Romana* di S. Francesca Romana a Roma⁽⁵⁾. Identica posizione critica, in data 1954, caratterizza il giudizio del Faldi sulla pala viterbese, restaurata nel 1946 al pari del quadro romano succitato⁽⁶⁾. Risale al 1955, apparso sulla rivista "Paragone", l'articolo di Roberto Longhi che confuta seccamente le letture stilistiche prima di Berenson quindi di Zeri; relegando la personalità di Girolamo da Cremona - i cui dipinti, secondo il critico piemontese, avrebbero l'aspetto di "miniature indebitamente ingrandite" - in secondo piano rispetto a quella "intensamente poetica" di Liberale, Longhi restituisce

senza remore le due tavole viterbese e romana al pennello del maestro veronese, riaprendo all'improvviso forti dubbi sulla paternità delle due opere⁽⁷⁾.

Con Longhi, qualche anno più tardi, si schiereranno il Laclotte (*De Giotto à Bellini*, Parigi 1956, p.60), il Del Bravo (*Liberale a Siena*, "Paragone", XI, n.129, settembre 1960, p.27), il Volpe (*L'apice espressionistico ferrarese di Liberale da Verona*, "Arte Antica e Moderna", nn.13-16, 1961, p.157) e l'Eberhardt (*Liberale da Verona*, in P.Brugnoli, *Maestri della pittura veronese*, Verona 1974, p.104), secondo un filone critico che toccherà, in anni molto più recenti, studiosi come il Tumidei (*Liberale da Verona: un'aggiunta per gli anni senesi*, "Nuovi Studi - Rivista di Arte Antica e Moderna", I, n.2, 1996, p.6). Al partito di Berenson, invece, faranno ancora riferimento lo Strinati, che nel 1983 distingue due autori differenti per le tavole di Viterbo e Roma, rispettivamente identificati con Girolamo da Cremona e Liberale da Verona⁽⁸⁾, e più recentemente il Gottardi (*Viterbo. Guida storico-artistica*, Viterbo 1992, p.50) e il Quercioli (*Viterbo*, "Itinerari dei Musei, Gallerie, Scavi e Monumenti d'Italia", a cura dell'Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato - Libreria dello Stato, n.45, Roma 1997, p.28), mentre voce isolata, direi quantomeno discutibile, risulta nel 1962 quella del Signorelli, che, fidandosi ancora ciecamente della storiografia artistica di fine XIX secolo, ricorda la tavola viterbese

¹ M.Signorelli, *Il Palazzo papale e la cattedrale di S.Lorenzo*, Viterbo 1962, pp.159-60.

² C.Pinzi, *I principali monumenti di Viterbo*, Viterbo 1894, p.88.

³ C.Carosi, *Della chiesa cattedrale sotto il titolo di S.Lorenzo m. e dell'annesso Palazzo vescovile in Viterbo*, Viterbo 1906, p.11.

⁴ B.Berenson, *An altarpiece by*

Girolamo da Cremona, in "The study and criticism of Italian art", II serie, Londra 1902, p.97; Id., *Italian pictures of Renaissance*, Oxford 1932, p.170.

⁵ F. Zeri, *Una pala d'altare di Girolamo da Cremona*, in "Bollettino d'Arte", XXXV, IV, 1950, pp.36-39.

⁶ I.Faldi-L.Mortari, *La pittura viterbese dal XIV al XVI secolo*, catalogo della mostra tenuta presso il Museo

Civico di Viterbo, Viterbo 1954, p.39.

La tavola di Viterbo è stata restaurata ad opera del Matteucci per conto della Soprintendenza alle Gallerie del Lazio (*ibid.*), mentre quella di Roma, eliminata la ridipintura ad olio di inizio XIX secolo, è stata ripulita massicciamente sotto la direzione del Prof. de Rinaldis della Soprintendenza alle Gallerie di Roma (F.Zeri, *Op.cit.*, p.41).

⁷ R.Longhi, *Un apice espressionistico di Liberale da Verona*, in "Paragone", VI, n.65, 1955, pp.5, 7.

⁸ *Il Quattrocento a Viterbo*, catalogo della mostra tenuta presso il Museo Civico di Viterbo nel 1983 per il ciclo "Il Quattrocento a Roma e nel Lazio", Roma 1983, p.204.

come sicura opera del Mantegna⁹).

Accostandoci, seppur brevemente, all'opera del maestro veronese Liberale di Giacomo sino e intorno a quel faticoso anno 1472 riportato sulla pala, credo che una parte delle incertezze sull'autografia della tavola viterbese verrà fugata, considerando inoltre alcune importanti notizie storiche e documentali a pieno vantaggio del grande pittore veneto.

2. Formazione dell'artista e ragioni di una scelta attribuzionistica

Liberale, nato a Verona intorno al 1445¹⁰, fu costretto a misurarsi con un clima artistico locale in profonda crisi, soprattutto nel periodo compreso tra il 1460 e il 1480¹¹. Ricordato dal Vasari come discepolo di tal Vincenzo di Stefano, probabilmente da identificare con un figlio del grande Stefano da Zevio, più noto come Stefano da Verona, ma soprattutto elogiato dall'aretino per la sua formazione entro l'ambito della pittura di Jacopo Bellini (autore della bella *Crocifissione* a fresco per il Duomo veronese, oggi nel Museo di Castelvecchio)¹², Liberale guardò nella sua gioventù artistica ai molti e notevoli esempi di maestri tardogotici attivi a Verona a ridosso della sua nascita. Tra i pittori che dovettero incidere più a fondo sulla maniera del giovane veronese, caratterizzando da subito il

suo stile per ricercatezza estrema e raffinatezza spesso di memoria trecentesca, vanno senza dubbio annoverati Pisanello, autore di capolavori assoluti in Verona come l'*Annunciazione* a fresco nel monumento sepolcrale di Niccolò Brenzoni in S. Fermo Maggiore (1426) o gli affreschi a tema cavalleresco nella cappella Pellegrini in S. Anastasia (1433-38), e il veneziano Michele Giambono, da citare soprattutto per lo straordinario affresco nel presbiterio di S. Anastasia (1432), di grande importanza per gli esordi miniatori di Liberale¹³. Ben altra influenza, comunque, dovette ricevere il nostro dalle officine vivacissime di centri come Padova e Ferrara, città rivitalizzate dagli innesti di rottura assoluta di artisti come Donatello, Mantegna e Cosmè Tura¹⁴; da questi maestri, che lasciarono il segno ben oltre il limite geografico in cui operarono e che scavalcarono con prepotenza la soglia del XV secolo, Liberale assorbì in special modo un taglio espressionistico spinto quasi all'estremo, di un'incastità difficile da riscontrare in altri pittori a lui coevi. Realizzato tra il 1457 e il 1459 per l'altar maggiore della basilica di S. Zeno, il celebre trittico del Mantegna scosse bruscamente la scuola pittorica veronese, come ben dimostra un trittico di Francesco Benaglio, in data 1462, per la chiesa veronese di S. Bernardino, opera fortemente in debito con il capolavoro mantegnesco¹⁵; proprio il filtro del

Benaglio (ca.1432-1485/90), maggior pittore veronese dopo il periodo tardogotico e prima dell'avvento di Liberale, servì al nostro per avvicinarsi cautamente alle novità decisive del maestro patavino. Anche le incisioni di Mantegna, molto diffuse nel territorio veneto tra XV e principio XVI secolo, ebbero il loro peso sulla formazione di Liberale, che da questi fogli, mescolati alla legnosità linearistica di alcune tavole di Bartolomeo Vivarini e Giovanni Bellini (*in primis* il grande polittico di S. Vincenzo Ferrer per la basilica veneziana dei SS. Giovanni e Paolo), muoverà i primi passi di una certa importanza.

Primo lavoro documentato del nostro, in cui confluiscono le varie influenze stilistiche succitate e che indubbiamente prepara il periodo senese, è la serie di miniature per il monastero olivetano di S. Maria in Organo a Verona (1465), opera che apre all'artista grandi prospettive e commissioni rilevanti¹⁶. Il rapporto con gli Olivetani, sottolineato anche dal Vasari¹⁷, diverrà tra settimo e ottavo decennio piuttosto stretto, tanto da far supporre che proprio Liberale, o qualcuno della sua cerchia a lui molto vicino, possa essere l'autore della ricordata pala di S. Francesca Romana a Roma, basilica al tempo officiata da questo importante ramo dell'ordine benedettino.

Già nel 1467, quindi prima del trasferimento a Siena, Liberale inviava alcuni corali per l'Archi-

⁹ M. Signorelli, *Op.cit.*, p.93.

¹⁰ Un registro dell'Anagrafe veronese del 1455 lo dichiara decenne (H.J.Eberhardt, *Liberale da Verona*, in P.Brugnoli, *Maestri della pittura veronese*, Verona 1974, p.101).

¹¹ M.Lucco, *La pittura del secondo Quattrocento nel Veneto occidentale*, in *La pittura in Italia. Il Quattrocento*, vol.I, Milano 1987, p.148.

¹² G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* (Firenze, 1568), vol.V, Milano 1964, "Vite di fra locondo e di Liberale e d'altri veronesi", p.66.

¹³ C. Del Bravo, *Liberale a Siena*, in "Paragone", XI, n.129, settembre 1960, p.17.

¹⁴ C. Volpe, *L'apice espressionistico ferrarese di Liberale da Verona*, in "Arte Antica e Moderna", nn.13-16, 1961, pp.154-55.

¹⁵ L.Rognini, *Francesco Benaglio*, in P.Brugnoli, *Op.cit.*, p.83.

¹⁶ *Dizionario della pittura e dei pittori*, vol.III K-N, Torino 1992, p.209; H.J.Eberhardt, *Op.cit.*, p.101.

¹⁷ G.Vasari, *Op.cit.*, p.69.

cenobio di Monte Oliveto Maggiore, oggi al Museo di Chiusi (18); il suo soggiorno senese, inoltre, sembra sia stato favorito, se non addirittura richiesto, dal Generale degli Olivetani in persona (19).

Il maestro veronese è ampiamente documentato a Siena tra il 1468 e il 1476, anno in cui l'Opera del Duomo chiude i conti per i suoi libri miniati e l'artista risulta già di ritorno, dopo un breve periodo presso il monastero di Monte Oliveto Maggiore, nella sua città natale (20). Tra il 1468 e il 1470, quando a Liberale si unì nell'esecuzione dei graduali commissionati dal cardinale Francesco Todeschini Piccolomini - nipote di papa Pio II - il "creato" di Mantegna Girolamo da Cremona (21), il nostro realizzò le straordinarie pagine miniate dei graduali *A I Dominica post Pentecostes* e *A Dominica Septuagesime*, volume quest'ultimo nel quale compare la celebre immagine dell'*Aquilone* (c.36v) (22). In questi capolavori di pittura, conservati presso la Libreria Piccolomini nel Duomo senese, i colori assumono tinte vivide e cangiantismi spettacolari, tra panneggi all'antica, fluttuanti, che avvolgono i personaggi con svolazzi inaspettati; queste caratteristiche, tipiche di Liberale intorno al 1470 ed in parte desunte dalla pittura e dalla scultura senese di quel tempo (basti citare, a tal proposito, maestri come Francesco di Giorgio, il Vecchietta, il Federighi, o la serie di pittori attivi nel settimo decennio nella Cattedrale di Pienza) (23), tornano puntuali nella



tavola di Viterbo, contrassegnata soprattutto da una meticolosità che tradisce vistosamente la formazione dell'autore come miniatore. Un paio di splendide miniature del graduale *A I Dominica post Pentecostes*, ovvero quella entro l'iniziale della parola "Protector" con *Respice volatilia coeli* (c.73r) e quella entro l'iniziale della parola "Respice" con il *Lebbroso risanato che bacia il piede a Cristo* (c.67v), raffigurano il Redentore nella stessa posizione e gestualità

della pala viterbese, identica fisionomia e con la mano sinistra scosciata, la destra benedicente ed un panneggio avviluppante al pari di quanto possiamo osservare nel nostro quadro.

Verso il 1470-72, a stretto ridosso dall'esecuzione della tavola di Viterbo, Liberale enfatizza alcune caratteristiche del suo già inconfondibile stile, come la fluidità del panneggio e l'acidità estrema dei colori, aumentando inoltre l'espressività dei suoi personaggi.

¹⁸ *Dizionario della pittura...*, op.cit., p.209.

¹⁹ H.J. Eberhardt, *Op.cit.*, p.101.

²⁰ C. Del Bravo, *Liberale da Verona*, Firenze 1967, pp.14-27; *Dizionario della pittura...*, op.cit., p.209.

²¹ *Dizionario della pittura e dei pittori*, vol.II D-J, Torino 1990, p.618.

²² C. Del Bravo, *Liberale da Verona*, op.cit., pp.16-17.

²³ C. Del Bravo, *Liberale da Verona*, op.cit., p.14; Id., *Liberale a Siena*, op.cit., p.18; S.Tumidei, *Liberale da Verona: un'aggiunta per gli anni senesi*, in "Nuovi Studi-Rivista di Arte Antica e Moderna", I, n.2, 1996, p.6.

Molto evidenti, in questo momento della sua attività artistica, risultano i riferimenti alla pittura ferrarese, soprattutto del Tura e del Cossa, all'opera pittorica e grafica del Mantegna (penso, in primo luogo, al celebre trittico degli Uffizi, o a fogli ricchi di drammaticità come la *Deposizione nel sepolcro* o il *Cristo risorto tra i Santi Andrea e Longino*, incisione dai panneggi e gestualità abbastanza prossimi a quelli della nostra pala), e addirittura, come ha fatto giustamente notare il Del Bravo - che ipotizza un breve soggiorno emiliano da parte del maestro veronese -, al completamento dell'*Arca di S. Domenico* a Bologna ad opera di Niccolò dell'Arca⁽²⁴⁾.

Esempi straordinari di questa nuova concezione stilistica, rispettivamente risalenti al 1471 e al 1473, sono la miniatura a piena pagina con la *Crocifissione* per un Messale romano oggi presso la Biblioteca degli Intronati a Siena (ms.x.II.3) e il graduale *Commune Sanctorum* della Libreria Piccolomini⁽²⁵⁾; se nel primo lavoro citato, in realtà più una pittura che una miniatura (il formato è di cm. 35,2x23,7), Liberale rappresenta un cielo che si trascolora sul genere di quello del Tura nella magnifica *Pietà* del Museo Correr di Venezia (ca.1465), in anticipo sul cielo alle spalle dei personaggi della tavola viterbese, in un foglio del graduale, con una *Santa martire* (c.23v), il pannello e l'accentuazione fisionomica sono presso-

ché sovrapponibili a quelli presenti nel nostro dipinto.

Tutt'altra maniera, in questi anni, mostra invece l'altro miniatore attivo per il Duomo di Siena, ossia Girolamo da Cremona, forse scomodato impropriamente per il capolavoro di Viterbo. Un esempio su tutti, proprio in data 1472, credo possa allontanare ogni dubbio sulla paternità del quadro in questione: goffa, arcaizzante in ogni dettaglio, compressa in un vaso spaziale davvero improbabile, la *Natività di Maria* di Girolamo nella Libreria Piccolomini (cod. 28.12, c.61) è distante anni luce dalla bilanciata composizione di Liberale, straordinario prodotto di anni di differenziate esperienze e frutto di una cultura ben più ampia di quella esibita dal miniatore cremonese⁽²⁶⁾.

Tra il 15 giugno del 1471 e il 25 agosto del 1472, Liberale non è documentato per nessun lavoro nei registri di pagamento dell'Opera del Duomo di Siena⁽²⁷⁾; considerata l'assoluta regolarità dei saldi da parte dei committenti senesi, è da supporre che proprio in questo tempo il pittore veronese si sia spostato verso Viterbo ed abbia realizzato, direttamente *in situ*, la pala per la Cattedrale di S. Lorenzo.

Tornato a Siena nella tarda estate del 1472, ormai con un bagaglio culturale ed artistico veramente ragguardevole, Liberale riprenderà il suo impegno per i volumi del Duomo a fianco al nuovo miniatore

re Venturino d'Andrea da Milano (che sostituì Girolamo da Cremona)⁽²⁸⁾, interrompendolo solamente nel 1476, secondo il Vasari "cacciato dall'invidie e dalle persecuzioni"⁽²⁹⁾; tornato nella sua Verona, Liberale avvierà immediatamente una bottega floridissima, nella quale si formeranno i maggiori pittori veronesi attivi nella prima metà del XVI secolo, dal Torbido al Caroto fino ai più estrosi Nicola Giolfino e Paolo Morando detto il Cavazzola⁽³⁰⁾. Ancora in opere come le sessantotto xilografie per l'*Esopo* del 1479, stampato a Verona dall'editore Giovanni Alvise⁽³¹⁾, o nella bellissima *Madonna col bambino e quattro Santi* di Berlino (Neue Gemäldegalerie), eseguita a Venezia e datata 1489 sul basamento del trono, Liberale esibisce parte del suo trascorso pittorico centroitaliano, mostrando caratteri decisamente affini a quelli presenti nella tavola viterbese.

Quanto al lascito artistico del maestro veronese nel territorio toscano e laziale, bisogna ricordare l'influenza di Liberale soprattutto su opere come l'*Incoronazione della Vergine* di Francesco di Giorgio per il monastero di Monte Oliveto Maggiore (1472), oggi alla Pinacoteca Nazionale di Siena, il *Cristo risorto* del Vecchietta per la sua cappella funebre in S.Maria della Scala a Siena (1476), varie pale e miniature di Benvenuto di Giovanni verso il 1470-75 e, perché no, alcuni dipinti di An-

²⁴ C.Del Bravo, *Liberale da Verona*, op.cit., pp.19-20.

²⁵ K.Christiansen - L.B. Kanter - C.B. Strehlke, *La pittura senese nel Rinascimento 1420-1500*, Cinisello Balsamo (MI) 1989, p.307; C.Del Bravo, *Liberale da Verona*, op.cit., p.21.

²⁶ C.Del Bravo, *Liberale da Verona*, op.cit., p.27.

²⁷ C.Del Bravo, *Liberale da Verona*, op.cit., p.21.

²⁸ *Dizionario della pittura...*, vol.III, op.cit., p.209.

²⁹ G.Vasari, *Op.cit.*, p.69.

³⁰ G.Vasari, *Op.cit.*, p.71; *Dizionario della pittura...*, op.cit., p.210.

³¹ N.Tedeschi, *Nuove attribuzioni a Liberale da Verona*, in "I quaderni del conoscitore di stampe", n.21, marzo-aprile 1974, p.46; H.J.Eberhardt, *Op.cit.*, p.104.

toniazio Romano dell'ottavo e nono decennio del secolo (ricordo, su tutti, un *S. Vincenzo Ferrer e donatore*, collocabile verso il 1480, conservato nel Museo del convento di S.Sabina a Roma).

3. Cenni sulla storia culturale a Viterbo nel XV secolo

Il clima umanistico di Viterbo, piuttosto legato ai centri di Siena e Firenze almeno dal tardo Medioevo, è dominato sin dalla metà del Quattrocento da letterati, per lo più grandi latinisti, come Pietro Paolo, Giovanni di Gallese, Giovanni di Atene, Tito Manno Veltri e soprattutto Pietro Lunense, nominato cancelliere a vita del comune viterbese, collaboratore molto stretto di papa Niccolò V e in frequente contatto epistolare con personaggi del calibro di Leonardo Bruni e Poggio Bracciolini⁽³²⁾. Nella seconda parte del secolo, specialmente durante i pontificati di Paolo II e Sisto IV, papa stando al racconto del Bussi che "nudriva un grande amore per la città di Viterbo"⁽³³⁾, il centro della Tuscia assunse il ruolo di polo culturale alternativo a Roma, con una produzione libraria davvero sorprendente ed eclettica⁽³⁴⁾; a partire all'incirca dall'ottavo decennio, perciò quasi in contemporanea con le prime produzioni a stampa in Italia, vennero pubblicati straordinari incunaboli con le *Favole* di Fedro e con il *Corpus Hermeticum* di Ermete Trismegisto, tradotto per la prima volta dal



Ficino su commissione del Magnifico⁽³⁵⁾.

Personaggi di spicco nella Viterbo tardoumanistica e antichizzante, nella quale non tardò a svilupparsi, grazie alle ricerche storico-archeologiche e filologiche non sempre inappuntabili di Annio e poco oltre Egidio da Viterbo, una sorta di "etruscologia" che considerava l'Etruria come denominatore comune tra Firenze e Roma⁽³⁶⁾, furono senza dubbio il cardinale Nicolò Perotti da Sassoferrato, arcivescovo di Siponto, rettore del Patrimonio viterbese tra il 1464 e il 1469, raffinato poeta latino nonché grande amico di Pomponio Leto e degli esponenti romani della sua celebre Accademia - chiusa da Paolo II e riaperta da Sisto IV -⁽³⁷⁾, il cardinale Nicolò Forteguerri ed il noto cronista locale Nicolò della Tuccia, spesso priore della città tra sesto e settimo decennio e raffigurato da Lorenzo da Viterbo negli affreschi della cappella Mazzatosta in S.Maria della Verità (1469)⁽³⁸⁾;

se i nomi succitati furono in contatto con il cardinale di Nicea Giovanni Bessarione, a Viterbo nel 1466, ancor più legati all'intellettuale greco furono, nel centro dell'alto Lazio, Giovanni Battista Almadiani (protonotario apostolico, è stato effigiato nel 1510 da Andrea della Robbia in un bel busto in terracotta conservato nel Museo Civico di Viterbo), Valerio Simonelli detto Flacco (archiatra di Paolo II e Sisto IV), Sante Cerasa, il noto astronomo Regiomontano e il grammatico Gaspare da Verona, trasferitosi nel 1472 dall'Università di Roma, dove insegnava "Rettorica", a quella di Viterbo, e famoso per essere stato precettore di Rodrigo Borgia, futuro papa Alessandro VI⁽³⁹⁾.

Particolari privilegi ed esenzioni, a dimostrazione dell'apertura culturale della città, ottennero, a partire dagli *Statuti* del 1469, tutti gli artisti forestieri che si fossero trasferiti a Viterbo per realizzare qualche opera⁽⁴⁰⁾; questo vantaggio, a ben considerare, dovette fare piuttosto comodo al giovane Liberale, attivo nel territorio senese da circa tre anni prima del suo ipotizzato soggiorno viterbese a cavallo tra l'estate del 1471 e quella del 1472.

Decisamente vincolati alla Chiesa di Roma, quasi soffocati dal punto di vista meramente politico-amministrativo, gli ordini religiosi più importanti nella Viterbo della seconda metà del Quattrocento, in conclusione, furono senza ombra di dubbio gli Agostiniani del convento della SS.Trinità, officianti an-

³² M.Miglio, *Cultura umanistica a Viterbo nella seconda metà del Quattrocento*, in *Cultura umanistica a Viterbo*, Atti della giornata di studio per il V centenario della Stampa a Viterbo, 12 novembre 1988, Viterbo 1991, pp.16, 20.

³³ F.Bussi, *Istoria della città di Viterbo*, Roma 1742, p.275.

³⁴ Per farsi un'idea della ricchezza del

patrimonio bibliografico di Viterbo secondo XV secolo, si veda C.Scaccia-Scarafoni-A.Davoli, *Notazione bibliografica degli incunaboli conservati nella Biblioteca Comunale di Viterbo*, Reggio Emilia 1934.

³⁵ *Il Quattrocento a Viterbo*, op.cit., pp.16, 18.

³⁶ *Il Quattrocento a Viterbo*, op.cit., p.18.

³⁷ *Il Quattrocento a Viterbo*, op.cit., pp.15-16.

I rettori del Patrimonio, rappresentanti ufficiali dell'autorità pontificia, coadiuvati da tesoriere a loro subordinati, esercitavano il controllo politico e amministrativo in città (*Il Quattrocento a Viterbo*, op.cit., p.15).

³⁸ *Il Quattrocento a Viterbo*, op.cit., p.15; I.Ciampi, *Cronache e statuti del-*

la città di Viterbo, Firenze 1872, prefazione, pp.IX, XV.

³⁹ G.Signorelli, *Viterbo nella storia della chiesa*, vol.II.1, Viterbo 1938, pp.160-62; *Il Quattrocento a Viterbo*, op.cit., p.17.

⁴⁰ U. Congedo, *Vita e costumi a Viterbo nel secolo XV*, Livorno 1917, p.6.

che nella cappella del Palazzo del Comune e presso i quali si formò Egidio da Viterbo, futuro Generale dell'ordine, i Domenicani di S. Maria in Gradi, che nel 1469 ottennero anche l'affidamento della neonata S. Maria della Quercia, e i Serviti di S. Maria della Verità⁽⁴¹⁾.

4. La ristrutturazione rinascimentale della Cattedrale di S. Lorenzo a Viterbo

In data 1434, un decreto dei priori del Comune viterbese stabilì per ogni cittadino una sorta di tassa a favore della fabbrica della Cattedrale, consistente nell'elargizione di un fiorino ogni mille lire di spesa⁽⁴²⁾; il decreto fu confermato in seguito da papa Eugenio IV, il quale, constatando durante una sua visita del 1445 il totale stato di abbandono del Duomo di Viterbo, nominò commissario dell'intera fabbrica l'arciprete Battista Cordelli, che si occupò ininterrottamente di questa incombenza sino alla morte nel 1461⁽⁴³⁾.

A muovere gran parte delle donazioni e dei lasciti in favore di un restauro della fatiscente Cattedrale, edificio consacrato nel lontano 1192⁽⁴⁴⁾, fu, come raccontano i cronisti, un miracolo avvenuto nel 1442, ovvero il sangue sgorgato, a causa di uno sfregio compiuto da un forestiero con un coltello, da un'immagine del Salvatore custodita in S. Lorenzo⁽⁴⁵⁾.

Durante l'arcipretura del Cordelli, ma anche qualche anno oltre, i lavori di restauro si concentrarono essenzialmente sull'illuminazione delle tre navate di origine romanica e sul tetto. Nel 1460 furono eseguiti interventi alle navate centrale e sinistra, al fine di illuminarle maggiormente, vennero costruiti nuovi altari per la nave sinistra, fu realizzata la pittura del tetto a travi lignee da parte del maestro viterbese Paolo di Matteo, autore nel 1491 della pittura del tetto di S. Maria della Verità; sul tetto della Cattedrale, ove sfilava anche un emblema araldico non bene identificabile, compaiono lo stemma di papa Pio II Piccolomini e la data 1460, anno in cui il pontefice senese celebrò nell'edificio il mistero dell'Assunzione⁽⁴⁶⁾. Nel 1465 venne quindi restaurata la navata destra, dotata di un magnifico pavimento a mattonelle invetriate, sul tipo di quello della cappella Mazzatosta in S. Maria della Verità, ad opera del lombardo Stefano Beltrami, presente peraltro nei maggiori cantieri viterbesi del tempo, come il Palazzo Comunale o le Terme⁽⁴⁷⁾.

Nel 1471, quasi a simbolica conclusione di questa prima massiccia campagna di lavori all'edificio, la Cattedrale fu dotata della ricca pila marmorea per il fonte battesimale ad opera di Francesco d'Ancona e dei suoi due aiuti Girolamo da Firenze e Lazzaro da Carrara, pezzo talmente pregiato da essere ricordato con parole di lode

nella *Cronaca* di Nicolò della Tuccia⁽⁴⁸⁾.

Una nuova serie di ristrutturazioni, durante l'arcipretura di Andrea Spiriti, fu avviata nel 1490 per volontà del vescovo di Viterbo Francesco Maria Settala - personaggio sul quale torneremo più avanti - e subito interrotta a causa della morte del prelado di origine milanese. L'architetto e urbanista incaricato di realizzare i lavori, concentrati soprattutto sulla zona del coro e sul problema del raddrizzamento del lato sud della piazza antistante la Cattedrale, era tal Mastro Danese di Cecco, viterbese, impegnato allo scadere del secolo nei notevoli cantieri delle chiese di S. Maria in Gradi, S. Maria Nuova e S. Maria della Quercia nonché nella fabbrica del Palazzo del Comune⁽⁴⁹⁾.

Il fronte definitivo dell'edificio, come gran parte delle strutture ad esso pertinenti, spetta all'intervento del cardinale Gambara concluso entro il 1570, come d'altronde recita la scritta in lettere capitali che corre sulla parte alta della facciata⁽⁵⁰⁾.

5. Un dipinto "contra Diabolum". Iconografia e ipotesi di committenza per la pala viterbese di Liberale

La collocazione originaria della tavola di Liberale, ricordata tra XIX e XX secolo prima nella sala principale della residenza dei Canonici quindi dentro la sagrestia⁽⁵¹⁾, do-

⁴¹ Cfr. nota 37. *Il Quattrocento a Viterbo*, op.cit., p.14.

⁴² M. Signorelli, *Op.cit.*, pp.77-78.

⁴³ *Ibid.*; *Il Quattrocento a Viterbo*, op.cit., pp.41, 94.

⁴⁴ A. Carosi, *Chiese di Viterbo*, Viterbo 1995, scheda n.7-chiesa di S. Lorenzo, s.p.

⁴⁵ F. Bussi, *Op.cit.*, p.246; M. Signorelli, *Op.cit.*, p.81; *Il Quattrocento a Viterbo*, op.cit., p.93.

⁴⁶ *Il Quattrocento a Viterbo*, op.cit., p.94; C. Pinzi, *Op.cit.*, p.82.

⁴⁷ *Il Quattrocento a Viterbo*, op.cit., p.94.

⁴⁸ I. Ciampi, *Op.cit.*, p.101; *Il Quattrocento a Viterbo*, op.cit., p.94.

⁴⁹ *Il Quattrocento a Viterbo*, op.cit., pp.86, 94; C. Pinzi, *Op.cit.*, pp.82-83; A. Carosi, *Op.cit.*, scheda n.7-chiesa di S. Lorenzo, s.p.

⁵⁰ *Il Quattrocento a Viterbo*, op.cit., p.94.

⁵¹ C. Pinzi, *Op.cit.*, p.88; C. Carosi, *Op.cit.*, p.94.



veva essere con ogni probabilità nella navata sinistra, dedicata al Salvatore e ospitante una cappella intitolata ai Santi Giovanni Battista e Giovanni Evangelista, personaggi che il maestro veronese ha rappresentato rispettivamente ai lati destro e sinistro della composizione; situata presso il fonte battesimale, oggi in realtà spostato al principio della navata destra, la cappella dei SS. Giovanni Battista ed Evangelista fu istituita, durante il pontificato di Eugenio IV e con esplicito riferimento dei due santi titolari al proprio nome, dal padovano Giovanni di Amerigo Canusio, che la fece fabbricare dagli eredi e stabilì che in essa venisse sempre nominato un cappellano da parte del vescovo in carica a Viterbo (52).

La presenza del discepolo prediletto del Nazareno, Giovanni Evangelista, è sempre funzionale ad un'iconografia fortemente cristologica come quella di Liberale; nella nostra immagine, il suo ruolo di quarto scrittore delle vicende della Rivelazione viene sottilmente ricordato dal viluppo in basso a sinistra della bianca veste del Redentore, efficacemente richiusa su se stessa a formare un rotolo che ci richiama alla mente proprio un sapienziale *Vangelo*, serrato come da buona tradizione paleocristiana.

Di sentita devozione, passando ora alla figura del precursore di Cristo, godeva a Viterbo sin dal tardo Medioevo S. Giovanni Battista, del quale si conservava nella Cattedrale, ricordata da un'epigrafe del 1376 in elegante scrittura

gotica, la veneratissima reliquia della mandibola; in origine murata nella cosiddetta cappella "della Madonna", la prima della navata destra, questa epigrafe è oggi custodita nel nuovo Museo Colle del Duomo (53). Nel 1469, a dimostrazione dell'importanza attribuita a questa preziosa reliquia, negli *Statuti* di Viterbo si richiese espressamente la costruzione di una sorta di ciborio per proteggerla ed esaltarne il valore (54). Non è affatto casuale, ritengo, che proprio la figura del Battista, dalla straordinaria affinità con i personaggi legnosi ed emaciati di Francesco del Cossa nel coevo politico Griffoni (ricordo, *in primis*, proprio la figura del Battista, conservata alla Pinacoteca di Brera a Milano), unica in questa posizione tra i divini astanti, sia rappresentata con il capo quasi di profilo, in modo da evidenziare la dura mandibola e il mento prominente e quindi rimandare, tramite un sottile gioco allusivo che definirei prelottesco, alla tanto venerata reliquia conservata nella Cattedrale.

Dietro la figura del Redentore, sulla cui gestualità e iconografia torneremo in seguito, chiudono l'ideale esedra umana altri due santi di grande rilievo, più difficili da identificare poiché seminascosti dalla triade in primo piano; una composizione davvero prossima a questa, in un'impostazione spaziale simile in cui la figura principale

è rappresentata anch'essa su un podio non troppo rialzato, Liberale la realizzò con il *Sant'Antonio da Padova e quattro Santi*, opera eseguita a fine XV secolo e conservata in S. Fermo Maggiore a Verona, ad ulteriore conferma, qualora ce ne fosse ancora bisogno, della piena autografia della pala viterbese. Appena alla sinistra del Cristo benedicente, con lo sguardo rapito verso l'alto, si staglia sul cielo oltremarino uno dei santi più amati nel territorio viterbese, ossia San Leonardo, vissuto addirittura nella Gallia a cavallo tra il V e il VI secolo; protettore dei carcerati, poiché secondo le fonti - soprattutto l'anonima *Vita sancti Leonardi*, databile intorno al 1030, e tutte le sue riedizioni tardomedievali e rinascimentali - ottenne dal re Clodoveo la facoltà di liberare prigionieri lungo il suo cammino ed opera di proselitismo cristiano (55), Leonardo è qui raffigurato con ceppi e catene, secondo la più tipica delle iconografie (ricordo, a titolo puramente esemplificativo, la figura del santo francese nella serie di santi in marmo della cattedrale di Tuscania - fine XV secolo - o nei cosiddetti *Quattro Santi* del Correggio al Metropolitan Museum of Art di New York - ca.1517 -).

Incastonato a perfezione nel cono di cielo tra il Nazareno e il Battista, coperto dalla bianca e nera tonaca tipica dell'ordine, un riflessivo santo domenicano con un libretto nella mano sinistra, con ogni probabilità proprio Domenico di Guzman, viene a trovarsi

52 M. Signorelli, *Op.cit.*, pp.78, 82.

53 *Il Quattrocento a Viterbo*, op.cit., p.204; A.Scriattoli, *Viterbo nei suoi monumenti*, Roma 1915-20, p.136; A.Carosi, *Le epigrafi medievali di Viterbo (secc.VI-XV)*, Viterbo 1986, p.124.

54 M. Signorelli, *Op.cit.*, p.90.

55 *Bibliotheca Sanctorum*, a cura dell'Istituto Giovanni XXIII della Pontificia Università Lateranense, vol.VII, Roma 1966, 'Leonardo di Nobiliacum (o di Limoges)', coll.1198-99.

esattamente in asse con il busto di profilo del committente/devoto, ritratto purtroppo mutilo, non saprei dire da che epoca, di parte del braccio sinistro e soprattutto di una porzione delle turgide mani giunte. Il misterioso personaggio, abbondantemente qualificabile, per gli attributi del sontuoso vestiario ecclesiale, come vescovo, viene rappresentato in maniera molto simile, ma coperto da una mano protettiva e divina, a quella adottata da Piero della Francesca, all'incirca nello stesso periodo, per la raffigurazione di Federico II da Montefeltro nella celebre pala centinata della Pinacoteca di Brera; egli è volutamente sotto la tutela fisica e spirituale del santo spagnolo, straordinario predicatore che visse e morì in pieno XIII secolo combattendo l'eresia soprattutto nella penisola iberica e nella Francia meridionale⁵⁶. Il santo di Calaruega, a suo completo agio in un'iconografia come vedremo del tutto salvifica e antieretica, ricopre inoltre il ruolo di degnissimo protettore del committente, che ritengo possa identificarsi con il presule di Viterbo, in carica tra il 1460 e il 1472, Pietro di Francesco Gennari (o Pier Francesco Jennari).

Inizialmente fuorviato dal Pietrini, dal Signorelli e dallo Strinati, che hanno identificato il religioso, forse mescolando in modo confuso i nomi di Pietro di Francesco Gennari e Francesco Maria Settala, con un fantomatico Pietro Settala lombardo⁵⁷, ho in

seguito scartato l'ipotesi di una committenza da parte del vescovo Settala, personaggio fuori luogo nella nostra iconografia e piuttosto invisibile al popolo viterbese. Trasferito da Terni a Viterbo il 31 agosto del 1472, Francesco Maria Settala - ramo minore della famiglia Visconti di Milano - si insediò ufficialmente nella città della Tuscia, come racconta brevemente Nicolò della Tuccia, alla fine di settembre dello stesso anno, facendo il suo ingresso quasi trionfale da Porta S.Lucia e dirigendosi a cavallo, circondato da un manipolo di alti religiosi, verso la Cattedrale di S.Lorenzo⁵⁸. Poco dopo aver ottenuto il potere vescovile di Viterbo, il Settala, ricordato dal della Tuccia come "scalco di papa Sisto", si trasferì a Roma e lasciò *in loco* un suo vicario, tal Gabriello da Vetralla⁵⁹; fece però in tempo, ancora secondo il racconto del della Tuccia, a derubare di circa 20 mila ducati d'oro il patrimonio cardinalizio della chiesa viterbese di S.Sisto, suscitando le ire di papa Sisto IV, che lo fece imprigionare per un breve periodo in Castel Sant'Angelo⁶⁰.

Absolutamente impermeabile alle vicende di Viterbo, reo di un gravissimo furto in uno degli edifici sacri più amati dal popolo viterbese, giunto troppo tardi nella nostra città per poter commissionare un'opera del livello della pala di Liberale e che porta data al 1472 (è impensabile, direi, una sua realizzazione in circa tre mesi, ossia

da fine settembre, quando il Settala si recò ufficialmente a Viterbo, a dicembre; inoltre, come ricordato in precedenza, l'artista veneto era di nuovo a Siena in quel periodo), il Settala era peraltro un minore francescano, nota davvero stonata se consideriamo che, proprio in asse con il ritratto del prelato, vi è verosimilmente, come detto, il santo fondatore dell'Ordine dei Predicatori; della memoria del vescovo lombardo, morto nel dicembre del 1491⁶¹, i viterbesi vollero con ogni probabilità disfarsi ben presto, tutt'altro che capaci di accettarne la presenza ingombrante in un dipinto, di notevoli dimensioni e straordinaria qualità, conservato nel luogo religioso di maggior rilievo in Viterbo, la gloriosa Cattedrale di S.Lorenzo.

Arciprete di S.Sisto sin dal 1437 e fino alla morte (la carica, assieme a quelle di commendatario e protettore a vita, gli fu confermata nel 1460, a Siena, da Pio II), Pietro di Francesco Gennari fu uomo di grande cultura, al punto di essere scelto da papa Eugenio IV per l'insegnamento presso le scuole istituite per il clero a Viterbo; scelto verso la fine del 1456 per guidare una delegazione di ambasciatori viterbesi davanti a papa Callisto III, al quale dovevano chiedere la remissione di pesanti ammende - 30 mila ducati - comminate a Viterbo a seguito dell'uccisione del governatore Guglielmo Gatti, il Gennari riuscì brillantemente nell'impresa, guadagnandosi grandi

⁵⁶ Per la figura di S.Domenico rimando, soprattutto e senza bisogno di ulteriori commenti, alle pagine straordinarie della *Legenda Aurea* di Jacopo da Varagine.

⁵⁷ Mons. F.Pietrini, *I vescovi e la diocesi di Viterbo*, Viterbo 1948, p.60; M.Signorelli, *Op.cit.*, p.93; *Il Quattrocento a Viterbo*, op.cit., p.202.

⁵⁸ I. Ciampi, *Op.cit.*, pp.104-05; G.Signorelli, *Op.cit.*, p.168.

⁵⁹ I. Ciampi, *Op.cit.*, p.105; G. Signorelli, *Op.cit.*, p.169.

⁶⁰ I. Ciampi, *Op.cit.*, p.111.

⁶¹ G.Signorelli, *Op.cit.*, p.186.



benemerente sia nella sua città che a Roma (62). Durante l'arcipretura a S. Sisto, prima dell'elezione vescovile, il Gennari ottenne da Eugenio IV che il palazzo annesso alla chiesa, al tempo officiata dal clero secolare, fosse riservato ad abitazione dei Canonici e rafforzò di molto la giurisdizione della chiesa di Viterbo su quella di Celleno; per il suddetto edificio presso Porta Romana, inoltre, egli aumentò enormemente il numero di reliquie e suppellettili sacre e commissionò, verso il 1457, una bella tavola al fiorentino Neri di Bicci, tuttora *in situ* - in fondo alla navata destra - e raffigurante la *Madonna col bambino e santi*, in cui la figura del Battista, nodosa e con la gamba sinistra protesa in avanti, anticipa nettamente il santo analogo di Liberale (63).

Meritatamente, dopo forti pressioni da parte del devoto popolo viterbese, il Gennari fu nominato vescovo di Viterbo e Toscanella nel giugno 1460, succedendo al defunto Giovanni Cecchini Caranzoni; entrato solennemente da Porta S. Lucia nel giorno 22, su un baldacchino condotto da 32 cittadini viterbesi e da alcuni religiosi locali, il neoeletto vescovo fece un breve ingresso nella Cattedrale e quindi tornò nella sua S. Sisto (64).

Il rapporto con il pontefice di Corsignano Pio II Piccolomini, che lo nominò vescovo nel giugno 1460, si strinse ulteriormente nel settembre dello stesso anno, quando, secondo il racconto del della Tuccia, il nuovo presule viterbese ed il papa "con la processione e

torcie accese avanti il Corpo di Cristo con tutto il clero di Viterbo e reliquie de' Santi, preti e frati, andorno in sino a S. Lorenzo"; il papa, "portato in una bella sedia in su le stanghe", narra ancora il della Tuccia, "entrò in S. Lorenzo all'altare grande, ove cantò certe orazioni, e poi diede la benedizione al popolo" (65). Questo episodio significativo, che testimonia del grande interesse per Viterbo da parte di Pio II e della notevole importanza politica e religiosa del nuovo vescovo, anticipa di un paio d'anni quello che fu senza dubbio il momento più alto della carriera del Gennari, ovvero la festa del Corpus Domini celebrata da papa Piccolomini nel giugno del 1462.

A Viterbo sin dal mese di maggio, per curare con le acque termali la tremenda gotta, Pio II venne raggiunto dai cardinali residenti a Roma solo al principio dell'estate del 1462, quando nella città capitolina scoppiò un'epidemia di peste falcidiante; già a luglio, raggiunta dalla peste anche la zona della Tuscia, il pontefice e il suo seguito di porporati fuggirono da Viterbo - dove l'epidemia fece circa duemila vittime -, riparando prima a Capodimonte, poi sul

Monte Amiata e quindi a Pienza (66). La festa del Corpus Domini di Viterbo è ricordata come una delle più importanti rappresentazioni sacre e teatrali del Rinascimento italiano, come un vero e proprio esempio da imitare per ricchezza di apparati effimeri e plasticità scenica; porte ed archi lignei, sparsi ovunque nella città, furono addobbati con festoni di fiori e frutta, mentre l'odore dell'incenso si spargeva ovunque dagli altari e veri e propri "tableaux vivants" recitavano con enfasi le scene della Passione di Cristo (67). Se il mantegnesco festone di fiori e frutta, intrecciato a fili di rosso corallo e sormontato da una testa di cherubino (elementi simbolici che rimandano immediatamente alla Passione), è nella nostra pala una sottile allusione agli apparati teatrali della festa del 1462, della quale la tavola di Liberale celebra magnificamente il decennale, quella sorta di reliquiario in oro e cristallo sopra la testa di Cristo, a spartire in due il ricco festone, è un colto omaggio al solenne atto conclusivo della cerimonia del Corpus Domini, in cui Pio II, stando all'altare della Tuccia, "pigliato il Santissimo corpo di Cristo nostro signore in un tabernacolo piccolo di cristallo ornato d'oro fino, lo portò con sue mani, e così s'avviò verso la chiesa di S. Lorenzo" (68). Colore dominante della festa, secondo i dettami già stabiliti ad Avignone da pontefici come Clemente V e Giovanni XXII, fu anche a Viterbo inequivocabilmente il bianco (69); la veste del Redentore di Liberale,

62 G. Signorelli, *Op. cit.*, p. 148; Mons. F. Pietrini, *Op. cit.*, p. 56; L. P. Bonelli-M. G. Bonelli, *Chiesa di San Sisto*, Viterbo 1995, p. 13.

63 A. Carosi, *Chiese di Viterbo*, *op. cit.*, scheda n. 18-chiesa di S. Sisto, s.p.; L. P. Bonelli-M. G. Bonelli, *Op. cit.*, pp. 13, 35.

64 I. Ciampi, *Op. cit.*, p. 80; F. Bussi, *Op. cit.*, p. 261; G. Signorelli, *Op. cit.*, pp. 147-48.

65 I. Ciampi, *Op. cit.*, p. 81.

66 C. Pollastrelli, *La processione del Corpus Domini realizzata a Viterbo da Pio II nel 1462. Un eccezionale evento politico e religioso*, in "Informazioni", periodico del Centro di Catalogazione dei Beni Culturali-Amministrazione Provinciale di Viterbo, anno VIII n. 16, gennaio-dicembre 1999, p. 81; G. Signorelli, *Op. cit.*, pp. 151-53.

67 F. Bussi, *Op. cit.*, pp. 262-65; C. Pollastrelli, *Op. cit.*, p. 82; G. Signorelli, *Op. cit.*, pp. 151-52.

68 I. Ciampi, *Op. cit.*, p. 86.

69 C. Pollastrelli, *Op. cit.*, pp. 80, 82.

tra i punti più alti del virtuosismo pittorico esibito dal veronese nella pala, è di un bianco purissimo, glaciale, a memoria della cromia di valore liturgico del giorno del Corpus Domini.

Le opulente celebrazioni viterbesi, oltre che un valore strettamente liturgico-devozionale, furono senza alcun dubbio anche un grande manifesto ideologico a favore della crociata contro i turchi, capaci di conquistare in un sol colpo, nell'estate del 1458, la Morea, l'Attica, Atene e Corinto⁽⁷⁰⁾. Nell'ottobre dello stesso anno, da poco eletto pontefice, Pio II proclamava ufficialmente, attraverso la solenne bolla *Vocavit nos pius*, una crociata antiottomana; nel maggio del 1459, a Mantova, si avviava inoltre un concilio per discutere le modalità e le forze in campo per l'offensiva contro gli infedeli musulmani⁽⁷¹⁾. Tra i maggiori fautori della crociata, sin dal principio, vi fu ovviamente il cardinale Bessarione, brutalmente cacciato da Costantinopoli nel 1453⁽⁷²⁾; il porporato greco, come è noto, era in rapporto d'amicizia con molti intellettuali viterbesi del tempo e non è improbabile, a questo punto, che un acceso clima antiturco e di riflesso pro-crociata si respirasse già tra sesto e inizio settimo decennio nella città di Viterbo. Le sessioni del concilio mantovano, aperto nella Cattedrale solo nel settembre del 1459, procedettero con molta fatica, soprattutto a causa del totale disinteresse al proble-

ma ottomano da parte di città importanti come Firenze e Venezia, ancora pienamente coinvolte nelle rotte commerciali con l'impero di Maometto II⁽⁷³⁾. Nel gennaio del 1460, poco prima che la signoria dei Paleologi fosse annientata in Morea e che il Partenone venisse trasformato, da chiesa di S.Maria, in moschea, Pio II annunciò con una bolla una guerra triennale al nemico ottomano; nella primavera del 1463, sotto l'egida del condottiero Maometto II, i turchi conquistarono anche la Bosnia, spingendo finalmente la repubblica marciata a schierarsi con l'alleanza crociata sotto il segno di papa Piccolomini⁽⁷⁴⁾. La partenza per la crociata, sancita nell'autunno del 1463 con una bolla pontificia, fu stabilita per il 18 giugno 1464 dal porto di Ancona; procrastinata di un paio di mesi per il ritardo della flotta veneziana, la crociata fu abbandonata alla metà di agosto a causa dell'improvvisa morte di Pio II, che quindi non riuscì a coronare il suo sogno di rivalsa contro l'odiato nemico infedele⁽⁷⁵⁾.

Dopo qualche timido tentativo sotto il veneziano Paolo II, soprattutto grazie al coraggio dell'eroico albanese Skanderbeg, una nuova seria proposta di crociata antiturca fu avanzata proprio a ridosso dell'esecuzione della nostra tavola viterbese, a seguito della fondamentale conquista ottomana nell'estate del 1470 del Negroponte (Eubea), cuore commerciale di Venezia in Oriente⁽⁷⁶⁾. Il nuovo pontefice in

carica, Sisto IV, spronato alla guerra antiturca soprattutto dal sunnominato cardinale Bessarione, spese solo per allestire la flotta l'enorme cifra di 144 mila ducati d'oro, affidandone il comando ad Oliviero Carafa; il 28 maggio del 1472, giorno del Corpus Domini, il cardinale e ammiraglio Carafa, alla presenza del papa e della sua corte, celebrò una messa solenne in S.Pietro, facendo benedire al pontefice Della Rovere la bandiera della flotta crociata, formata in gran parte da navi veneziane e napoletane⁽⁷⁷⁾. Considerando attentamente questi fatti, specialmente la valenza esorcistica che assunse la festa del Corpus Domini del maggio 1472, mi sembra ancor più plausibile, nella pala di Liberale (che in questo periodo doveva essere ad un buon punto nell'esecuzione), un riferimento globale alle celebrazioni cristologiche del '62 e del '72 e soprattutto il forte significato salvifico assegnato all'immagine del maestro veronese.

Il Cristo di Liberale, come ha giustamente sottolineato lo Strinati (anche se non motivandone adeguatamente le ragioni), è rappresentato su un basamento circolare poggiante sulla testata di una croce, i cui bracci sostengono le figure dei Santi Giovanni Evangelista e Battista⁽⁷⁸⁾. Questa croce, oltre che scontato riferimento allo strumento di dolore del Nazareno, ribadisce la necessità e il desiderio, da parte dell'autorità pontificia che il vescovo Gennari incarnava in

⁷⁰ L. Pastor, *Storia dei papi*, vol.II, Roma 1911, p.3.

⁷¹ L.Pastor, *Op.cit.*, pp.10, 17-18, 46.

⁷² L.Pastor, *Op.cit.*, p.49.

⁷³ L.Pastor, *Op.cit.*, pp.53, 59, 63.

⁷⁴ L.Pastor, *Op.cit.*, pp.73, 209, 227, 236.

⁷⁵ L.Pastor, *Op.cit.*, pp.244, 260, 270-71, 274.

⁷⁶ L.Pastor, *Op.cit.*, pp.338-46, 412.

⁷⁷ L.Pastor, *Op.cit.*, pp.444, 449.

⁷⁸ // *Quattrocento a Viterbo*, op.cit., p.205.

quel momento a Viterbo, di una crociata contro gli infedeli di Maometto II, giustificando ulteriormente la figura del cacciatore dell'eresia per antonomasia quale fu San Domenico, protettore del committente e ostinato nel combattere, oltre due secoli prima, altri temibili e pervicaci eretici. Il Redentore, rappresentato dal pittore veronese, in maniera piuttosto desueta, privo di stigmati ⁽⁷⁹⁾ nell'atto di benedire con la destra e di proteggere il vescovo devoto con la sinistra, è l'unico personaggio che guarda fissamente l'osservatore, trasportandolo in una dimensione ultraterrena con grande autorità e fermezza; egli, nell'economia della tavola viterbese, assolve anche ad altri compiti di natura protettiva o puramente devozionale, in un contesto territoriale piuttosto funestato da eventi luttuosi di una certa rilevanza.

Dopo una serie di cruenta lotte intestine tra le famiglie viterbesi dei Gatteschi, dei Monaldeschi e dei Tignosini, soprattutto durante l'ultima parte del pontificato di Pio II, Viterbo registrò allo scadere del settimo decennio una violentissima sequela di epidemie, culminata nel 1469 con una memorabile carestia, in parte tamponata dal vescovo Gennari, benefattore instancabile nei confronti della popolazione più indigente ⁽⁸⁰⁾. Ancora al 1469, anno in cui vennero cacciati dalla neonata S. Maria della Quercia alcuni frati Gesuati poiché, secondo il della Tuccia, "superbi, avari e lussuriosi", risale la dura critica alla città di Viterbo

del cronista Giovanni di Iuzzo, più volte ambasciatore presso Pio II e Sisto IV: "puossi dire a Viterbo", sostiene il di Iuzzo, "ora sei venuta in estermio, perché in te non c'è Iddio, laonde ove non c'è l'ordine esso Iddio vaca. Regiva in Viterbo, poeticamente dicendo, il dio Marte, e in questo tempo regnano quelli che hanno roba: non fanno stima de' sapienti, non de vecchiezza, non de virtù. Solo è beato quello che può imparentare con uno che abbia denari. Tristo quello che è povero" ⁽⁸¹⁾. Contro l'usura, il lusso e le doti troppo alte, predicò nella Cattedrale di Viterbo, durante la Quaresima del 1472, il frate minore Paolo da Brescia, promuovendo inoltre l'istituzione di un Monte di Pietà, avvenuta nell'agosto dello stesso anno ma con l'esclusione dei signori feudali ⁽⁸²⁾. Ad attutire la feralità del clima viterbese, apparve tra il gennaio ed il febbraio del 1472, con una certa regolarità, una stella cometa "bianca e chiara", posizionata stando al della Tuccia con la testa ad Oriente e la coda ad Occidente; il segno, nonostante l'oscuramento della luna osservato spesso in concomitanza con l'apparizione della cometa, fu plausibilmente interpretato dagli astronomi come del tutto positivo e sintomatico di una parziale remissione delle colpe da parte di Viterbo e della sua popolazione ⁽⁸³⁾.

La cometa "bianca e chiara" della quale parla il della Tuccia non è altro che il Cristo statuario di Liberale, vero e proprio "re taumaturgo" capace di consolare il fede-

le e accudire le speranze di un popolo sconvolto dagli eventi, stretto tra la morsa asfissiante dello Stato pontificio e la minaccia tangibile, ma anche potentemente simbolica, del nemico infedele alle porte della Cristianità.

Il primo devoto al Redentore è naturalmente il committente dell'immagine sacra, il vescovo Pietro di Francesco Gennari: il presule viterbese è qui rappresentato stanco, vecchio e grinzoso, poco prima della morte, che sappiamo avvenuta al principio d'agosto del 1472 all'età di sessantacinque anni, quanti in effetti gliene daremmo nello straordinario ritratto fiamminghese di Liberale, dopo dodici anni di onesto vescovato ⁽⁸⁴⁾. Il Gennari, infossato come se fosse già nel sepolcro, ha indosso una ricca stola molto simile a quella del busto-reliquiario di S. Sisto in argento dorato portato da lui in processione, nel 1467, verso il santuario di S. Maria della Quercia e oggi conservato presso il Museo Colle del Duomo ⁽⁸⁵⁾. Il vescovo viterbese, pur di fronte alla morte e al giudizio divino, pronosticato, considerando la rassicurante mano protettiva di Cristo, come assolutamente benevolo nei suoi confronti, non rinuncia nei suoi ultimi momenti all'orgoglio da parata del grande ecclesiastico; egli, ai nostri occhi, è da ricordare soprattutto, a parte i suoi meriti contingenti, per aver patrocinato un'opera straordinaria, vero capolavoro di tecnica e contenuto, come la tavola di Liberale da Verona nella Cattedrale di Viterbo.

⁷⁹ Questa rara iconografia, come mi ha fatto giustamente notare il Dott. Luciano Arcangeli, sembra senz'altro più adatta alla rappresentazione della scena evangelica della Trasfigurazione, nella quale il Nazareno, in effetti, non porta ancora i segni del martirio della croce. A tal proposito, come esempi, vorrei segnalare al lettore le due eccezionali versioni della *Trasfigurazione* di Giovanni Bellini,

conservate a Venezia (Civico Museo Correr) e Napoli (Gallerie Nazionali di Capodimonte), in cui il Redentore, privo di stigmati, indossa una veste bianca, in tutto simile al sudario, proprio come quella dipinta, con un pannello da grande virtuoso del pennello, da Liberale.

⁸⁰ F. Bussi, *Op. cit.*, pp. 265, 269, 275; U. Congedo, *Op. cit.*, p. 3; G. Signorelli, *Op. cit.*, p. 165.

⁸¹ I. Ciampi, *Op. cit.*, prefazione, p. XLIII; U. Congedo, *Op. cit.*, pp. 27, 30.

⁸² U. Congedo, *Op. cit.*, p. 43; I. Ciampi, *Op. cit.*, p. 103.

⁸³ I. Ciampi, *Op. cit.*, prefazione, p. XIII, pp. 101-02.

⁸⁴ I. Ciampi, *Op. cit.*, p. 104; G. Signorelli, *Op. cit.*, p. 167; B. Gams, *Series Episcoporum Ecclesiae Catholicae*, Ratisbona 1873, p. 737; C. Eubel, *Hierarchia Catholica*, vol. II, Regensburg 1901, p. 295.

⁸⁵ B. Mechelli, *Il Museo Colle del Duomo di Viterbo. I tesori*, Acquapendente (VT) 2000, p. 59.