

Lorenzo da Viterbo. Conferme e novità

Fulvio Ricci

La figura e l'opera di Lorenzo da Viterbo, dopo l'encomiastica e lusinghiera menzione nella *Cronica* di Niccolò della Tuccia, rimane per secoli colpevolmente trascurata e marginalizzata negli studi specialistici¹. Lorenzo di Giacomo di Pietro Paolo da Viterbo ha rappresentato un rivoluzionario momento di rottura con il passato e il vertice della pittura laziale del Quattrocento, tuttavia, a tutt'oggi la sua figura rimane ancora avvolta in un'aura di incertezza relativamente ai percorsi formativi seguiti per il raggiungimento di un apice stilistico, formale e concettuale di eccezionale levatura. L'eccentricità provinciale del massimo palcoscenico conosciuto della sua arte, Viterbo e la Cappella Mazzatosta nella chiesa servita di S. Maria della Verità, la penuria di una documentazione certa e la sorprendente e innovativa cifra stilistica ha fatto sì che l'attenzione a lui prestata dalla critica specialistica sia stata tardiva e discontinua. Solo con il XIX secolo, dopo la coeva celebrazione di Niccolò Della Tuccia, Lorenzo gode di una nuova attenzione che, anche se non con continuità, licenzia contributi interessanti, spesso di notevole spessore ma che, tutto sommato, lasciano ampi spazi di imperscrutabile incertezza². E' un fatto, però, che ad oggi Lorenzo, ancora non goda di una monografia all'altezza del livello eccelso espresso nel suo capolavoro viterbese; rimane ancora troppo evanescente il suo profilo biografico e troppo scarno il suo catalogo che offre pochi punti di appoggio per un attento e adeguato approfondimento critico. Questi ultimi anni, però, non sono stati eccessivamente avari di studi e riflessioni che hanno portato a meglio focalizzare l'opera e la personalità artistica del maestro viterbese, anche con interessanti proposte di ampliamento del numero di opere a lui riferite e con illuminanti spunti utili ad alimentare nuove e articolate riflessioni circa l'ambiente formativo del maestro, ambiente che si evidenzia particolarmente complesso e ricco di suggestioni. Riflessioni critiche di raffinato conio che hanno comportato una più certa consapevolezza sulle ascendenze culturali della clamorosa performance artistica messa in scena nella cappella Mazzatosta, specie nella stupefacente parete sinistra con lo *Sposalizio della Vergine* e la *Presentazione di Maria bambina al Tempio*, una consapevolezza tanto alta che affranca definitivamente Lorenzo dall'eccellenza nei ristretti ambiti provinciali e lo sospinge con forza nel novero degli artisti-intellettuali protagonisti della rivoluzione internazionale dell'Umanesimo. Dove, Lorenzo, aveva avuto e affinato la sua formazione? Sotto questo aspetto è fondamentale tratteggiare i contorni sociali, ideologici e culturali della Viterbo di metà Quattrocento che aveva dato i natali al Maestro³. Dopo l'esiziale, lungo periodo, che aveva coperto gran parte del Trecento e i primi lustri del Quattrocento, la città andava conoscendo una progressiva rinascita economica che si ripercuote nello sviluppo di un clima culturale caratterizzato da una profonda adesione agli innovativi valori dell'umanesimo, le maggiori casate cittadine ambiscono ad annoverare figli addottorati che trovano il loro naturale ambito d'azione negli ambienti curiali romani, le *Riforme* comunali restituiscono i nomi di numerosi maestri attivi nello *studium* cittadino, molti dei quali sono tra le figure più prestigiose in attività nelle corti e nelle città nel secondo Quattrocento. Come con acuta intuizione sottolineato da Miglio, l'illusione antica di sapienza e conoscenza alla guida della città, riproposta con forza in età

¹ N. Della Tuccia, *Cronache di Viterbo e di altre città*, in I. Ciampi, *Cronache e statuti della città di Viterbo*, Firenze 1872.

² Per una esaustiva bibliografia v. G. de Simone, *Per Lorenzo da Viterbo, dal Palazzo Orsini di Tagliacozzo alla Cappella Mazzatosta*, in «Predella», n. 4, 2011, pp. 29-80.

³ Ormai tutta la critica è concorde nel collocare l'anno di nascita di Lorenzo tra il 1444-1445, desumendola dai distici celebrativi che corrono alla base delle scene della cappella Mazzatosta che lo citano come maestro non ancora venticinquenne.

umanistica, sembra guidare anche la città di Viterbo⁴. Si vanno delineando in modi sempre più coinvolgenti ed articolati collegamenti costanti con l'ambiente curiale romano e soprattutto con gli ambienti della cultura accademica, in particolare con le prestigiose accademie romane di Bessarione e di Giulio Pomponio Leto sulle quali ci sarà modo di soffermarci in seguito⁵. Il peculiare spirito dell'epoca aveva portato Viterbo a valutare le scuole e i giovani cittadini che si addottoravano come un investimento sociale sia per le singole famiglie, sia per l'intera città. Miglio tratteggia magistralmente questo particolare *zeitgeist*: ...il ritorno di un figlio addottorato è vissuto con toni epici di partecipazione collettiva...anche se si tiene conto e si numera il costo economico dello studio⁶. Le presenze di curiali viterbesi nella corte pontificia romana si infittisce notevolmente e acquisisce un peso politico di assoluto prestigio, un peso registrato anche nelle *Riforme* cittadine che caldeggiavano la scelta per i maestri dello *Studium* tra i viterbesi residenti a Roma dove hanno conquistato una solida fama⁷. Viene ad evidenza a delinarsi un panorama culturale estremamente variegato nel costante collegamento Viterbo/Roma, un intreccio che ha la sua funzione prima nell'importanza politica e burocratico-amministrativa di Viterbo nella seconda metà del Quattrocento. E', quindi, nell'ambito di questo speciale scenario cittadino che sono da andare a ricercare le coordinate formative e le innovative concezioni artistiche elaborate da Lorenzo, coordinate che sembrano delinarsi sempre più chiare alla luce di nuovi, preziosi ragionamenti che rendono sempre meno distante e più definita la figura e l'opera dell'ancora misterioso maestro viterbese.

Rivestono un profilo di fondamentale rilievo i contributi di Stefano Petrocchi che ripercorre con la consueta scrupolosa puntualità la storia critica della sua opera più nota, la Cappella Mazzatosta⁸, lo studioso arricchisce poi il catalogo di Lorenzo con nuovi numeri: la *Madonna in trono col Bambino* e la *Crocifissione* dipinte sulle pareti della chiesa di S. Maria in Forcassi nel piccolo centro rurale di Vetralla, ubicata alle porte di Viterbo sul percorso della Cassia/Francigena⁹. Tali affreschi erano già stati pubblicati dallo scrivente nel 1993 con una generica attribuzione a Lorenzo, considerando il fatto che l'opera sembrava chiaramente influenzata dalle riflessioni sulle novità stilistiche nate negli ambienti alimentati dalle innovative ricerche di Mantegna e di Piero della Francesca¹⁰, ma hanno trovato un più

⁴ 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. 11-46.

⁵ E' stato rilevato come il collegamento costante che viene a crearsi tra l'ambiente curiale di Roma e Viterbo ha i suoi canali privilegiati soprattutto nelle Accademie, specie nella bessaroniana, che sembra avere il suo tramite più autorevole in Niccolò Perotti, Rettore del Patrimonio, segretario e intimo amico del cardinale Bessarione, controverso personaggio dipinto dalla storia a luci e ombre: fine umanista, colto latinista ma anche tacciato di avidità e laidi costumi, per questo cacciato dalla città nei primi mesi del 1469, narra della Tuccia: ...da dieci parti de' cittadini, li nove, omini e donne ... lo raccomandavano a centomila para de' diavoli ...in Viterbo fu fatta gran festa e suonarono le campane... così con le lacrime agli occhi se n'andò via in malora ... e lasciò in Viterbo per fattore delle sue possessioni un suo ragazzo il quale lo aveva tenuto per femmina... A distanza di anni Perotti annotava ancora con grande amarezza: ...havendo tu a stare a Viterbo: vive a modo viterbese (v. M. Miglio, *Cultura umanistica a Viterbo nella seconda metà del Quattrocento*, cit., pp. 27-28; 46). Per un più equilibrato giudizio critico del vescovo sipontino, rispetto ai documenti che definiscono due distinti e tra loro incompatibili profili: saggio e fidato interlocutore delle autorità locali, secondo i registri delle *riformanze*, iniquo e ispirato dal 'nemico dell'umana natura', dando credito ai cronisti cittadini. cfr. A- Pontecorvi, *Niccolò Perotti Governatore del Patrimonio di S. Pietro in Tuscia*, in N. Perotti: *the Languages of Humanism and Politics*, *Renaissanceforum* 7 • 2011 • www.renaissanceforum.dk. Alessandro Pontecorvi: *Perotti, governatore del Patrimonio*.

⁶ *Ibidem*, p. 22.

⁷ *Ibidem*, p. 14, n. 7; pp. 24-28.

⁸ S. Petrocchi, *Artisti viterbesi del Quattrocento a Roma: da Antonio a Lorenzo da Viterbo*, in «Studi Romani», 55(2007), 2009.

⁹ *Ibidem*, p. 314. Il catalogo di Lorenzo è stato arricchito anche con l'inserimento di un malridotto affresco nella chiesa di S. Antonio a Cerveteri (A. Pinelli, *Un affresco di Lorenzo da Viterbo a Cerveteri*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, Roma 1984, pp. 189-195).

¹⁰ F. Ricci, *Gli affreschi nella chiesa di S. Maria in Forcassi*, in «Informazioni», Periodico del Centro di Catalogazione della Provincia di Viterbo, nuova serie, anno II, n. 8, gennaio-giugno 1993, pp. 71-80: ...Sul piano stilistico questi (il Maestro di S. Maria) denota forti influenze della cultura figurativa nordica nutrita delle ricerche mantegnesche e della speculazione pierfrancescana; presupposti formativi che in ambito viterbese non possono non riferirsi alla influenza di Lorenzo. Pur nella netta differenza del livello qualitativo,

acuto critico nell'amico Petrocchi, la cui attribuzione deve essere, inoltre, perfezionata con la notazione che la *Madonna col Bambino* e la *Crocifissione*, grande e negletto esempio della civiltà pittorica viterbese, sono parte di un più vasto intervento decorativo, molto degradato, pertinente alla stessa campagna e alla stessa personalità artistica, che comprende anche due edicole in puro stile antiquario, dove sono accampate le rovinare ma elegantissime figure dei santi Francesco e Bernardino da Siena. Nello specchio del timpano dell'edicola occupata da quest'ultimo è dipinta l'immagine del *Redentore benedicente* entro un clipeo a forma di conchiglia, quasi una palmare citazione dalle immagini romane realizzate dall'Angelico nelle *Storie di s. Stefano* dipinte nella Cappella Nicolina, l'unica impresa superstite delle varie fatiche romane, dove il maestro fiorentino, usufruendo della consulenza e dello scambio culturale con Leon Battista Alberti, chiamato a Roma dal papa umanista Niccolò V Paretuncelli, perfeziona magistralmente il nesso tra figura umana e architettura che, come già ampiamente notato dalla critica, sembra quasi correre in parallelo con le ricerche e le esperienze sul rapporto spazio/figure di Piero, anch'egli a Roma per volontà del papa¹¹. Ancora, in questi ultimi anni, risultati più che lusinghieri per una più certa definizione della personalità artistica di Lorenzo, sono stati colti grazie alla finissima acribia critica di un giovane studioso, Gerardo de Simone, che ha definitivamente distillato dall'opera del maestro viterbese l'essenza della sua evocativa potenza innovatrice. De Simone con solide e convincentissime argomentazioni postula come Lorenzo sia precocemente edotto delle novità filosofico-umanistiche dell'ambiente culturale romano e come il maestro viterbese, unitamente all'altro suo dioscuo umbro, Piermatteo d'Amelia, sia autorevole interprete della 'pittura di luce' e della lezione prospettica di Piero¹². Evidenzia, inoltre, come l'arte precoce e alta di Lorenzo, innesta sull'innegabile magistero del grande borghigiano le novità dei maestri toscani degli anni Cinquanta/Sessanta del Quattrocento, oltre al citato Angelico e alla evidente vicinanza a Benozzo, il cui cantiere viterbese nella chiesa di S. Rosa non può non essere stato una sicura palestra per Lorenzo¹³, sono citate quali certe figure di riferimento formale ed intellettuale anche Alessio Baldovinetti, Andrea del Castagno, Antonio Pollaiuolo, quante strette affinità stilistico-formali nei monocromi che ripartono le lesene che fanno cornice alle scene! E un fine orefice-incisore quale Maso Finiguerra. Uno spazio critico assolutamente condivisibile, da cui non sono da omettere anche le più volte evocate reminiscenze mantegnesche¹⁴. De Simone, inoltre, perfeziona la sua lettura della sintassi formativa di Lorenzo postulando anche una convincente interazione tra il maestro viterbese, nella sua notevole, e ormai certa, prima prova nelle

estremamente faticosa la resa dello scorcio prospettico, è illuminante constatare quanto siano forti i punti di contatto tra il volto di questa Madonna e le tipologie femminili del grande maestro viterbese, in particolare nelle figure muliebri della cappella Mazzatosta.

¹¹ Lo stesso Vasari conferma una contemporanea presenza a Roma, al servizio di papa Paretuncelli, sia dell'Angelico sia di Piero (sull'argomento v. A. Angelini, *Piero della Francesca e la pittura di luce a Roma da Niccolò V a Pio II*, in «Predella», cit., pp. 15-27. L'autore rimarca come il nesso sintattico tra figura umana e architettura rappresenta la prova più tangibile dell'incontro di Piero con Leon Battista Alberti e, come sempre, Alberti, ispira una nuova visione degli spazi del Beato Angelico attivo a Roma).

¹² *Su Lorenzo da Viterbo e Piermatteo d'Amelia. Ricerche in Abruzzo, Lazio, Marche, Umbria* (a cura di Gerardo de Simone, Fabio Marcelli), in «Predella», cit.; sui rapporti Lorenzo - Piermatteo v. anche S. Petrocchi, *Da Lorenzo da Viterbo a Piermatteo d'Amelia: ipotesi intorno a Nicolaus Pictor alias il Maestro del tritico di Chia*, in «RIASA», 60, III serie, XXVIII, 2005, pp. 175-192.

¹³ Troppo evidenti e ricche di sfaccettature per accettare la tesi assolutamente negazionista di Strinati in merito alle influenze benozzesche nell'arte di Lorenzo (C. Strinati, *Lorenzo da Viterbo*, in *Il Quattrocento a Viterbo*, Catalogo della Mostra, Viterbo 11 giugno – 10 settembre, Roma 1983, pp. 179-201).

¹⁴ L'asse gravitazionale dello stile di Lorenzo orientato verso la bottega nordica di Squarcione e quindi di Mantegna è stato richiamato da Strinati (C. Strinati, *Lorenzo da Viterbo*, cit.) e, anche se con una vigorosa deviazione, da Tiberia che avvicina Lorenzo ai modi di *...quel piccolo Mantegna romagnolo che fu Marco Zoppo* (V. Tiberia, *Antoniazio Romano per il cardinale Bessarione a Roma*, Todi 1992, p. 74), letture troppo corsive e parziali se posti in relazione alla complessità del lessico laurenziano.

pitture del castello Orsini di Tagliacozzo¹⁵, e un acerbo Antoniazio Romano, impegnato in quella che è, ormai, considerata una sua primizia, il ciclo nella chiesa romana di S. Saba, pensando ad una serie di stretti rapporti tra le botteghe e leggendovi una fusione di stili: quello di Lorenzo molto vicino a Piero, vissuto nel suo periodo romano; e quello di Antoniazio molto più intrinseco alla bottega di Benozzo¹⁶. Una serie di contributi critici che determinano una allettante e fondata sequenza di riflessioni che definiscono un fondamentale snodo storico-artistico di inusitata importanza, la seducente correlazione tra l'innovativa pittura nordica e gli affreschi di Lorenzo di Giacomo nella cappella Mazzatosta, dove il maestro esibisce una esclusiva evoluzione speculativa dell'arte su percorsi frequentati fino allora solo da Mantegna, Piero e dai maestri fiorentini: la solida saldezza del segno, la monumentalità delle imponenti figure, l'uso cosciente e ardito della prospettiva e della luce, le citazioni dalla scultura classica negli attori che popolano le sue scene, i finti bassorilievi 'en grisaille', le audaci pose di 'sotto in su' e, non ultimo, il recupero dei modelli classici delle epigrafi dipinte dove si esplicita la precoce adesione alla riacquisizione della capitale epigrafica antica.

Il problema della formazione di Lorenzo rimane tuttavia ancora aperto. La constatazione condivisa di una conoscenza, tutt'altro che superficiale, dei modelli veneto-padani e delle novità tecnico-prospettiche maturate soprattutto negli ambienti artistici toscani e umbri, non completa il profilo del maestro. Nel tentativo di individuare un punto di riferimento, anche se indiretto, la critica più sofisticata ha avanzato i molti nomi sopra citati: Piero, Beato Angelico, Melozzo da Forlì, Benozzo Gozzoli, Antonio del Pollaiuolo, Andrea del Castagno, Francesco del Cossa e, più volte, quello di Andrea Mantegna o della sua cerchia padovana¹⁷. Sembra ormai storicamente accertato un soggiorno romano di Lorenzo che porta più facilmente ad ammettere una relazione con alcuni di questi pittori, attivi a Roma in epoche diverse; però non sembra poi così importante postulare un rapporto diretto di Lorenzo con gli esponenti di queste innovative correnti artistiche, quello che rimane da indagare e che sembra particolarmente denso di insospettabili esiti è, invece, il rapporto di Lorenzo e di tutti i protagonisti succitati, con i circoli umanistici e accademici delle più importanti corti rinascimentali. Anche per quanto attiene la sua opera maggiore, la cappella Mazzatosta, l'intervento di Lorenzo lascia ancora amplissimi spazi ad una più articolata lettura critica. Come notato da Petrocchi, i dati storici su tale intervento sono scarni e, tutto sommato, quasi esclusivamente riferibili alle note trasmesse da Niccolò della Tuccia. E' ampiamente riferito il fatto di una distanza stilistica tra la strepitosa, inaspettata parete sinistra con la *Presentazione* e il *Matrimonio della Vergine* e la decorazione delle volte con gli *Evangelisti*, *Profeti* e *Padri della Chiesa*; della parete di fondo con l'*Assunzione e gli apostoli*; della parete destra con l'*Annunciazione* e la *Natività*; della serie di santi campiti nelle nicchie del sottarco. E' stato in più luoghi evidenziato come nonostante la giovane età Lorenzo si avvallesse di una cospicua bottega e di numerosi aiuti, alcuni individuati anche nel profilo biografico come Pancrazio Jacovetti da Calvi¹⁸, ma anche come nessuno di questi collaboratori sembra essere presente nella *Mise-en-scène*, nei primi mesi del 1469, degli episodi evangelici di quell'ultima parete a sinistra, dove viene a manifestarsi una diversa, inedita consapevolezza e maturità del Maestro. Una inedita consapevolezza che porta ad isolare Lorenzo in un'aura di eccezionalità,

¹⁵ Questi affreschi erano già stati attribuiti a Lorenzo -in verità senza particolare condivisione della critica- dall'insuperabile intuito di *connoisseur* di Roberto Longhi che li pubblicò in *Primizie di Lorenzo da Viterbo*, in «Vita artistica», I (1926), pp. 109-113, sotto lo pseudonimo di Andrea Ronchi.

¹⁶ G. De Simone, *Per Lorenzo da Viterbo*, cit., p. 35.

¹⁷ Dopo il primo accenno di un viaggio padovano di Lorenzo immaginato da Rosini (G. Rosini, *Storia della pittura italiana*, Pisa 1841, vol. III, p. 25) il tema di una fondamentale adesione al verbo mantegnesco è sposato da Strinati che negli apostoli della Mazzatosta vede i diretti predecessori dei santi nella tavola autografa di Cerveteri (C. Strinati, *Il Quattrocento a Viterbo*, cit., pp. 179-201).

¹⁸ S. Santolini, *Una nuova figura di artista umbro della fine del Quattrocento: Pancrazio Jacovetti da Calvi*, in «Storia dell'Arte», 26(1995), pp. 48-77.

encomiasticamente esaltata anche nei poetici distici sottostanti che plaudono il lavoro e evidenziano la gioventù del maestro¹⁹. Una enfatica celebrazione che affianca quella più prosaica e corrente della *Cronaca* di Della Tuccia che, in questo caso, però, delude profondamente noi tardi fruitori delle sue notizie. Al netto della evidente manifestazione di vanità, non nuova e unica nelle righe della sua *Cronaca*, nel ritagliarsi una puntigliosa descrizione della propria persona, nel novero dei personaggi che popolano il *Matrimonio*, al fine di assicurarsi un sicuro riconoscimento da parte dei posteri, mancano - colpevolmente- maggiori informazioni sul giovane maestro che, ad evidenza, stava rivoluzionando il linguaggio artistico, fatto ancora più eclatante perché tale rivoluzione stava avvenendo sui muri di una chiesa di una città di provincia e, inoltre, mancano elementi per portare al riconoscimento degli altri astanti, nessun altro personaggio viene identificato: non il committente, non la dotta personalità che doveva essere alla guida del progetto del complesso programma decorativo; si trattava sempre della stessa per l'intero ciclo? O vi erano stati cambiamenti prima della realizzazione delle pitture sulla parete sinistra e la stesura dei distici che le accompagnano nella fascia sottostante? A mio parere, è prima di quest'ultimo passaggio che doveva essere cambiato qualcosa nella elaborazione progettuale, un evento con ripercussioni di tali entità da rinnovare completamente la visione dell'arte da parte di Lorenzo. Novità così rivoluzionarie da passare praticamente incomprese da Della Tuccia; questi, incline a considerazioni di facile moralismo, tende a cogliervi solo lo spirito di campanile, dà una lettura sociale e politica alla vorticoso sarabanda di giovani aristocratici locali rappresentati sul muro della cappella ma limitata ad una immagine circoscritta al ristretto ambito cittadino, una rappresentazione della pacificazione dei conflitti cittadini che si impadroniva della storia sacra per sovrapporla alle contemporanee vicende locali²⁰. Rimane evidente il fine di trasmettere l'immagine di una città pacificata che ha abbandonato ogni divisione tra le varie fazioni municipali e torna a godere di un clima di tranquillità; una visione tutta ripiegata nel ristretto cortile cittadino che in realtà sminuisce invece di esaltare la cifra politica e la ricchezza stilistica e concettuale del ciclo della Mazzatosta. Non sono solo trascurate le identità dei numerosi giovani ritratti nello *Sposalizio*, la geografia politica e sociale della città ma anche, e direi sorprendentemente, ruolo e identità di figure emblematiche e sicuramente interpreti di ruoli e significati non casuali o marginali nell'economia della narrazione, sono del tutto ignorati diversi personaggi che transitano e operano nel novero della narrazione dipinta che si distinguono dai giovani rappresentanti delle famiglie viterbesi per gli esotici, suggestivi, abiti ed acconciature orientali²¹. La figura che sull'estremo lato destro volge le spalle agli spettatori presenta spiccati caratteri forestieri che stridono nel contesto dei nobili rampolli dell'aristocrazia locale, tale personaggio presentato con una folta barba e una lunga chioma a trecce, indossa una lunga tunica marrone stretta in vita da una fascia bianca a righe colorate e una berretta rigida, sempre bianca, che denuncia la nazionalità greco-bizantina; forse sempre in un notevole bizantino è da riconoscere un secondo personaggio posto alle spalle del santo (Gioacchino?) che accompagna Giuseppe -pendant della figura femminile ammantata di giallo, sempre aureolata, posta alle spalle della Vergine-²², questi, abbigliato alla stessa maniera del primo, si

¹⁹ Il contributo di Petrocchi sostenuto dall'autorevole supporto di un fine latinista quale Franco Serpa, sembra aver definitivamente fatto giustizia della dicotomia tra la data di realizzazione della Cappella e l'età del pittore in relazione ai ...*Non ancora trascorsi cinque lustri...* citati nell'iscrizione (S. Petrocchi, *Artisti viterbesi del Quattrocento...*, cit., pp. 367-368).

²⁰ Una lettura finemente colta e sviluppata da Miglio che sottolinea come le masse di uomini e donne, gesti, abiti, colori sono portatori di significati che ancora non siamo stati in grado di svelare (M. Miglio, *Cultura umanistica a Viterbo...*, cit., pp. 37-42).

²¹ La lettura etnica delle fogge dei diversi abiti di questi personaggi mi è stata suggerita da Elisabetta Gnignera che ringrazio.

²² La presenza dei genitori della Vergine nella rappresentazione del suo matrimonio con Giuseppe è una novità assoluta, l'episodio della Cappella di Viterbo, qualora fosse giusta la lettura iconografica, rappresenterebbe un *unicum* ma, al momento, non mi sembra possibile identificare le due figure aureolate, un uomo e una donna, alle spalle di Giuseppe e della Vergine, se non con i genitori di questa, anche se, è da notare, Gioacchino e Anna dipinti anche nella superiore scena della *Presentazione*, quindi con Maria bambina, sono decisamente più anziani, in linea con la narrazione degli Apocrifi. Solo come nota di

differenzia solo per la foggia del copricapo, una berretta floscia, forse un turbante, sembra impegnato in una animata discussione con i dirimpettai, chiaramente esponenti della aristocrazia cittadina. Queste due figure presentano indiscutibili affinità stilistico-formali con le figure di dignitari ecclesiastici bizantini disegnate pochi decenni prima da Pisanello²³. Sempre in secondo piano rispetto alle figure di Giuseppe e del supposto Gioacchino, sono allocati alcuni venerabili anziani con lunghe barbe e con il capo coperto da un velo bianco a righe colorate, forse notabili ebrei, uno di questi si pone chiaramente in relazione dialettica con Gioacchino, si propone con le palme delle mani esposte in un gesto rimessivo, mentre il santo con l'indice della mano destra alzato, sembra esprimere un intento vagamente ammonitorio. Quale funzione svolgono questi personaggi di provenienza orientale? Sono una presenza casuale, di colore? In un contesto così strutturato, dove rimangono evidenti gli scopi narrativi e celebrativi, ogni elemento di casualità cade miseramente, mentre si propone prepotente il compito di comprendere la loro funzione e i messaggi che essi devono veicolare. Sulla parete sinistra della Cappella Mazzatosta, a mio parere solo su questa parete, facendo seguito ad una folgorante illuminazione concettuale, viene a riproporsi prepotente e con dovizia di particolari simbolico-evocativi il grande tema 'unionista' tra le Chiese Orientale e Occidentale in chiave anti-ottomana che aveva avuto il suo più autorevole portavoce e fiero alfiere nel dotto cardinale niceno Basilio Giovanni Bessarione²⁴, ipoteticamente riconosciuto nelle fattezze dello ieratico e barbuto sacerdote celebrante²⁵. Lorenzo, quindi, fulminato sulla via di Damasco, fornisce il suo eccezionale contributo con lo strumento che gli è congeniale: la pittura. Una fitta rete di protettori e referenti storicamente ricostruibile, coinvolge il maestro nel novero di quella rete di intellettuali militanti che attraverso le più articolate forme espressive davano corpo al complesso tema politico e filosofico-teologico elaborato nei più esclusivi ambienti umanistici. Inoltre, anche se si frappongono notevoli difficoltà di lettura, stante le precarie condizioni di conservazione con le quali sono giunte fino a noi, un esame autoptico ravvicinato porta a ritenere che le due figure di astanti, un laico e un cardinale, dipinti sull'estremo lato destro nella parete destra, siano state aggiunte in un secondo momento, successivo alla completa realizzazione di questa parete, intorno alle due figure si leggono le labili tracce di una eliminazione della continuità dell'intonaco e la stesura di un nuovo intonaco campito con le due figure. I due personaggi sono stati attentamente valutati da de Simone che, rammaricandosi per la perdita dei distici sottostanti che avrebbero certamente fatto piena chiarezza sulla loro identità, ha proposto di riconoscerli i ritratti del committente Nardo Mazzatosta affiancato dal cardinale Niccolò Forteguerra, a scanso di equivoci lo studioso rinforza la sua ipotesi escludendo nettamente che il prelado raffigurato possa essere una delle figure chiave nella Viterbo di metà Quattrocento, il vescovo di Siponto Niccolò Perotti, rettore del Patrimonio, segretario particolare e amico del cardinale Bessarione²⁶. L'ipotesi di de Simone è

supporto è da evidenziare come il culto degli anziani genitori della Vergine diffusosi con difficoltà in Occidente, era stato particolarmente precoce e sentito nel cristianesimo orientale.

²³ Immagini conservate all'Arts Institute di Chicago, pubblicate in S. Ronchey, *Il volto giovanile di Bessarione*, in L. de Simone (a cura), *Le rotte dei Misteri. La cultura mediterranea da Dioniso al Crocifisso*, Panzano in Chianti (Firenze) 2008, pp. 255-351, in part. p. 351. Pisanello fu l'unico artista ammesso alla presenza di Giovanni VIII, durante il Concilio di Ferrara, con lo scopo di ritrarlo in una medaglia. L'artista eseguì un'accurata serie di schizzi, oggi parzialmente conservati.

²⁴ Nella immensa bibliografia interessante l'argomento, trattato con maggiore scienza da altri protagonisti di questo convegno, mi limito a citare due sole opere da me utilizzate il lavoro collettivo dell'Istituto Ellenico di Studi Bizantini e post-bizantini C. Maltezou, P. Schreiner, M. Losacco (a cura), *Studi in onore di Marino Zorzi*, Venezia 2008; in part. il contributo di S. Ronchey, *Bessarion venetus*, pp. 375-401; e la biografia di G. Coluccia, *Basilio Bessarione. Lo spirito greco e l'Occidente*, Firenze 2009.

²⁵ Secondo la condivisibile lettura data da Elisabetta Gnignera. Un passo della *Cronaca di Mantova dal 1445 al 1484*, redatta da un contemporaneo del cardinale, trascritta da Carlo d'Arco e citato da Ronchey (S. Ronchey, *Bessarion venetus*, cit., p.382, n. 24) lo descrive così: ...lo gardenallo nixeno ... si era grego barbazuto.

²⁶ G. de Simone, *Per Lorenzo da Viterbo...*, cit., nn. 87, 88, 89. L'ipotesi di riconoscere il cardinale Forteguerra nel personaggio a lato del supposto Nardo, è stata sollevata da de Simone sia per motivi di prossimità fisica,

particolarmente accattivante, anche alla luce della stretta amicizia che legava il cardinale a papa Pio II Piccolomini con il quale divideva anche un legame di parentela -la madre del papa, Vittoria, era una Forteguerra- ragione per cui il Forteguerra poté iniziare una brillante carriera ecclesiastica. La sua figura viene ricordata con rispetto anche da un altro dei protagonisti della vicenda umana e professionale di Lorenzo, il cardinale Iacopo Ammannati Piccolomini, ricco di elogi verso il Forteguerra in una lettera scritta al cardinale Berardo Eroli per informarlo della morte di quest'ultimo²⁷. Rimane il fatto però che il cardinale è passato alla storia più per la sua condotta integerrima di abile amministratore e sagace stratega militare che per fini concettualizzazioni artistiche.

Ecco che si impone un modello di approccio diverso che porti a definire lo speciale milieu culturale sia di Lorenzo, sia del committente del ciclo della cappella, Nardo Mazzatosta²⁸, che non poteva non essere coinvolto in una simile, travolgente, modificazione concettuale del percorso artistico della cappella che, iniziato su vie fresche ed innovative ma nei limiti del consueto, del *déjà-vu*, andava invece avviandosi poi in ambiti sconvolgentemente innovativi. Le generiche connessioni con la *Famiglia* del cardinale Bessarione, ipoteticamente collegate alla vicinanza con Niccolò Perotti, segretario ed amico di Bessarione e controverso rettore negli anni cruciali che vanno dal 1464 al 1469, più volte e da più parti avanzate, che avevano anche portato a ritenere il maestro viterbese attivo al fianco di Antoniazio Romano -ipotesi sempre meno supportata dalla critica- nella decorazione della cappella di S. Eugenia ai SS. Apostoli, sacello funerario del cardinale²⁹, si sostanziano di ulteriori contenuti alla luce di un importantissimo documento che, nel 1473, annovera Lorenzo tra i protetti del già più volte citato cardinale di pavia, il senese Jacopo Piccolomini Ammannati³⁰. Colpisce la lettera indirizzata a Lorenzo de' Medici dove si cita un *...certo caso di certi fregi i quali havemo fatti fare chostà da uno maestro Lorenzo da Viterbo il quale ha havuto buona parte di pagamento da noi per banche vostro*³¹. E' di eccezionale rilevanza la notizia della residenza di Lorenzo a Firenze un anno dopo a quel fatidico 1472 che da Zeri in poi è stato ipotizzato essere l'anno della sua prematura morte. Desta poi curiosità una seconda lettera del cardinale, posteriore di poco a quella inviata a Lorenzo de' Medici, destinata ad un pittore cui Jacopo rimprovera di avere fatto promessa di dipingergli una *Madonna* ma di non avere mantenuto l'impegno e che esorta a *...metterci mano più presto che potete e farci una cosa eccellente degna di voi et delli ochi nostri che sapete*

relazionale e storica, sia per affinità iconografiche con il ritratto del Forteguerra giacente scolpita da Mino da Fiesole in S. Cecilia in Trastevere, e con il bozzetto verrocchiesco dell'*Albert and Victoria Museum*. Per una ipotesi alternativa si rimanda al contributo di Elisabetta Gnignera su questo stesso volume: la studiosa propone di riconoscere il Mazzatosta nella figura di Giuseppe e di riconoscere nel sacerdote celebrante la fisionomia del Bessarione. L'intrigante proposta di Gnignera lascerebbe però priva di una logica interpretazione i due incombenti astanti sulla parete destra.

²⁷ Cfr. Anna Esposito, *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 49 (1997), a.v. *Forteguerra Niccolò*.

²⁸ Per una esauriente analisi del profilo biografico di Nardo v. G. de Simone, *Per Lorenzo da Viterbo...*, cit.; e S. Maddalo, *I manoscritti Mazzatosta*, in *Cultura umanistica a Viterbo*, cit., pp. 51-53. La ricchissima famiglia Mazzatosta ha i suoi massimi interessi economici e politici sulla piazza romana ma non abbandona mai Viterbo dove, oltre alla cappella di famiglia, possiede anche un elegantissimo palazzo nell'attuale via di Orologio Vecchio. Lo stretto legame con una città che tutto sommato rappresentava un polo fondamentale per le fortune della famiglia è confermato dall'erezione a cura di Paolo, figlio di Bartolomeo Mazzatosta, e padre di Fabio Mazzatosta, l'*Ambustus* allievo prediletto di Leto, del tempietto circolare di S. Maria della Peste che conserva le forti suggestioni del tempio dipinto da Lorenzo a S. Maria della Verità.

²⁹ Ipotesi nettamente scartata da Tiberia, direttore dei più recenti restauri degli affreschi (V. Tiberia, *Antoniazio Romano...*, cit.).

³⁰ P. Cherubini (a cura), *J. Ammannati Piccolomini, Lettere (1444-1479)*, Roma 1997, pp. 1742-1743. Il prezioso documento, fondamentale sia per emendare l'ipotesi di Zeri di una prematura morte di Lorenzo nel 1472, sia per circostanziare in forme più certe lo svolgimento della sua attività al servizio del cardinale e la considerazione di cui godeva che l'aveva portato ad essere raccomandato in toni entusiastici ad un committente di prestigio come Lorenzo il Magnifico, è stato più volte citato ed evidenziato nella sua eccezionale importanza da Petrocchi (S. Petrocchi, *Artisti viterbesi del Quattrocento a Roma...*, cit., pp. 368-369) e de Simone (G. de Simone, *Per Lorenzo da Viterbo*, cit., p. 42). Il prezioso lavoro licenziato da Cherubini evidenzia anche il profondo legame e la amichevole familiarità tra il cardinale di Pavia e il potente cardinale Bessarione, legame che porta ulteriori elementi alla tesi che viene posta all'attenzione in queste pagine.

³¹ *Ibidem*, epistola 681.

*veggono assai ben lume*³². Sembra naturale riconoscere in questo pittore Lorenzo cui il cardinale si rivolge con parole deluse e ammiccanti ma anche con il cipiglio caratteriale che gli era riconosciuto anche dai contemporanei, il cardinale Paolo Cortesi lo aveva definito *stbomacosus*, cioè umorale e collerico³³. L'Ammannati Piccolomini, finissimo umanista -tra i suoi interlocutori comparivano alcuni tra i più celebri umanisti del periodo, quali, tra gli altri, Gaspare da Verona, futuro maestro dello *studium* viterbese, Poliziano e Giulio Pomponio Leto, protetto del Bessarione- era lontano parente di papa Pio II, da questi inserito tra i più stretti collaboratori ed elevato alla dignità cardinalizia, frequentava con assiduità al seguito del papa Viterbo e le sue celebri terme -nel 1462 scrive numerose lettere del suo ricco epistolario dalla città-, era, inoltre, intrinseco a potenti cardinali con estesi interessi nell'ambiente viterbese: Vitelleschi, i cardinali Domenico e Angelo Capranica -ad Angelo lo legavano vincoli di intima amicizia-, il giovane e colto cardinale Francesco Gonzaga ma, in particolare, era particolarmente legato al cardinale niceno e alla sua cerchia di umanisti: in occasione della sua nomina a legato pontificio per l'Umbria nel 1471, scrisse per lui l'orazione celebrativa il segretario del cardinale Niccolò Perotti³⁴. Era tra le sue assidue frequentazioni amicali anche il vescovo Niccolò Modriussense, castellano di Viterbo. Ecco quindi che viene a delinarsi il profilo ambientale che definisce la cornice del complesso sistema di rimandi culturali che impregnano il colto e raffinato stile pittorico di Lorenzo nella strabiliante impresa sulla parete sinistra della cappella Mazzatosta.

I percorsi che hanno portato i diversi maestri succitati ad una stupefacente comunanza di risultati con Lorenzo, definiscono *ad abundantiam* la realtà di un comune *milieu* culturale storicamente accertato, formatosi nella stretta frequentazione degli ambienti accademici e umanistici ma, in particolare, è da porre in evidenza l'individuazione di un non casuale confronto, nell'ambito di tali ambienti, con la personalità immensa e carismatica di Leon Battista Alberti³⁵. L'*homo universalis* del Rinascimento, di cui sono documentati anche precoci rapporti con il giovanissimo Jacopo Ammannati, in una lettera inviata all'umanista Leonardo Bruni³⁶. Ricca di spunti è la vicenda dei rapporti, numerosi ed articolati, di Lorenzo con l'ambiente frequentato a Roma da Leon Battista Alberti. Silvia Maddalo, nel suo saggio sui manoscritti Mazzatosta, licenziato nel 1991, notava come Lorenzo fosse, almeno dal 1462, a contatto con i circoli umanistici romani e avesse accesso diretto agli ammaestramenti di Leon Battista Alberti³⁷. Nella ispirazione al genio albertiano, Maddalo, riconosce una delle matrici ideologiche dell'impresa viterbese di Lorenzo, non solo per le scelte spaziali e architettoniche ma anche per un afflato morale modellato sull'esempio degli antichi. La profonda romanità spirituale di Alberti non poteva non portarlo a vivere a Roma, dove tra il 1432 e il 1472, anno della morte, risiedette pressoché costantemente, e su tale periodo occorre soffermarsi per intravedere i rapporti che questi ebbe con quei personaggi e quei circoli che possono variamente esser connessi alla tradizione romana in quel quarantennio che vede susseguirsi i pontificati di Eugenio IV, Niccolò V, Callisto III, Pio II, Paolo II e Sisto IV. A quel tempo a Roma si confrontavano, intrecciavano e scontravano più linee della 'ideologia classicista': quella dell'umanesimo curiale dei papi umanisti, soprattutto di Niccolò V e Pio II; quella di un 'platonismo romano' che lega l'insegnamento fiorentino di Giorgio Gemisto Pletone alla formazione di ambienti per i quali il punto di riferimento principe è il monaco basiliano Basilio Bessarione,

³² Ibidem, epistola 704.

³³ Ibidem, p. 152, n. 154.

³⁴ P. Cherubini (a cura), *J. Ammannati Piccolomini*, cit., pp.145; 163; 425.

³⁵ Una suggestione assolutamente non nuova: già Strinati non era sfuggito alla necessità di collegare ... *la costruzione dello spazio illusivo ... tale logica corrisponde a quella effettivamente vigente, nel momento in cui Lorenzo lavorava, nell'ambiente di Leon Battista Alberti attivo a Roma* (C. Strinati, *Il Quattrocento a Viterbo...*, cit., p. 192).

³⁶ P. Cherubini (a cura), *J. Ammannati Piccolomini*, cit., p. 1126.

³⁷ S. Maddalo, *I manoscritti Mazzatosta*, in *Cultura umanistica a Viterbo*, cit., pp. 47-86, in part. 55-57.

discepolo di Pletone che, dopo il Concilio di Ferrara-Firenze del 1438-39, finalizzato alla fallita impresa della riunificazione delle Chiese latina e greca, rimane in Italia come cardinale cattolico, così che la linea bessarioniana è efficacemente incuneata all'interno dello stesso Collegio dei cardinali. In tale ambiente variegato si muove la vita romana di Alberti, è possibile infatti mettere quest'ultimo in rapporto con tutti gli ambienti e i personaggi citati. Sappiamo per certo che a Roma Alberti è intensamente partecipe alle attività antiquarie dell'epoca, altrettanto certo è che in tale opera gode dell'incoraggiamento e della protezione del Bessarione, è suo 'familiare', inserito nel novero degli appartenenti alla *Bessarionis Academia*. Il Cardinal Niceno, nonostante avesse eletto Venezia luogo privilegiato di residenza, era assiduo frequentatore di Viterbo e delle sue terme, dove soggiornava spesso. Nel corso delle sue peregrinazioni come legato pontificio per organizzare il sogno della crociata antiturca, aveva a lungo frequentato la città lagunare, cui rimase sempre profondamente legato per evidenti ragioni politiche ma anche per l'affetto che l'aveva circondato durante i suoi soggiorni nella città: *...sono onorato e circondato dalla venerazione di tutti ... starei sempre qui in questa magnifica città*, scriveva all'amico Ammannati³⁸, l'altro emblematico e fondamentale punto di appoggio delle fortune professionali di Lorenzo. A Venezia lascerà la propria ricca collezione di codici antichi, nucleo della futura Biblioteca Marciana; l'atto notarile del lascito fu rogato proprio a Viterbo il 31 maggio del 1468, ex *Balneis Viterbiensibus*, dai notai Rosato di Matteo e Lelio di Ilario Conciliati da Viterbo³⁹, presente, insieme a Bessarione, il suo segretario particolare, esecutore testamentario e inseparabile amico Niccolò Perotti. Il 1467/68 viene a rappresentare proprio il momento tipico per la repentina conversione di Lorenzo, non solo nella radicale evoluzione stilistica ma anche e, specialmente, nella forte carica politica e propagandistica in chiave 'unionista' inserita nella complessa narrazione del *Matrimonio*. La morte di papa Pio II aveva rappresentato il fallimento della idea di crociata antiturca e aveva portato l'anziano cardinale niceno, ormai sconfitto dagli eventi, a ritirarsi ad attendere ai suoi studi nella sua abitazione romana, a sovrintendere alla decorazione della cappella di S. Eugenia, dove voleva essere sepolto, e a seguire le vicende del monastero basiliano di Grottaferrata, concedendosi appena qualche viaggio a Viterbo per recarsi alle sue amate terme, ma proprio nel 1467/68 si avrà una forte, quanto effimera, reviviscenza del progetto antiturco: in qualità di decano del Sacro Collegio ricevette -nella sua casa romana- l'imperatore Federico III e il re di Francia Luigi XI, verso i quali perorò ancora la causa della Crociata, ottenendo, aldilà delle roboanti promesse, solo una timida assicurazione, disattesa, di una dieta da tenersi a Costanza l'anno seguente⁴⁰. Un episodio quest'ultimo che sembra avere una sua eco nella fatica finale di Lorenzo nella cappella Mazzatosta.

Fulvio Ricci

³⁸ S. Ronchey, *Bessarion venetus*, cit., pp. 375-376.

³⁹ Venezia, Biblioteca Marciana, Lascito Bessarioneo (<https://marciana.venezia.sbn.it>).

⁴⁰ V. P. A. Coccia, *Il Cardinale Bessarione*, in Aa. Vv., *Il cardinale Bessarione nel V° centenario della morte (1472-1972)*, Conferenze di Studio, 7-18 novembre 1972, Convento SS. Apostoli Roma, Roma 1974, pp. 40-41.