

Grazia divina e abilità tecnica nel *Salvator Mundi*

STEFANIA
MORELLI

La Cattedrale di San Lorenzo rappresenta una delle testimonianze più complesse e discusse dell'architettura di Viterbo. Numerosi ripensamenti ne hanno stravolto l'originaria fattezze. L'aspetto attuale è infatti quel che risulta dal susseguirsi di interventi e rifacimenti, ripetuti nel tempo sin dai primi anni di vita della chiesa altomedievale¹.

All'interno dell'edificio, lungo la parete della navata di sinistra, nella seconda arcata cieca, una tavola raffigurante il Cristo benedicente attorniato da Santi apre e domina l'esigua presenza di opere pittoriche della Cattedrale. La scena raffigurata riporta un'iscrizione sulla pedana circolare che sostiene il Cristo, in posizione più elevata rispetto alle altre figure: SALVATOR MU(N)DI SALVA NOS MCCCCLXXII. La tavola non è firmata e non si ha notizia della collocazione originaria all'interno della chiesa. Una plaquette, posta sulla parete al disotto della tavola, la indica come opera di "Gerolamo da Cremona – secolo XV". Per quanto riguarda l'attribuzione, la storia si fa alquanto complessa. Recenti studi, pubblicati in un articolo del settembre scorso su questa stessa rivista², hanno identificato l'autore in Liberale da

Verona, insigne miniaturista e collaboratore dello stesso Girolamo sopradetto. Si sono avvicendate nel tempo numerose ricerche e indagini, che hanno attribuito questa tavola ora all'uno e ora all'altro artista-miniaturista³.

Il Cristo, raffigurato nel dipinto, si presenta con l'atteggiamento pacato intento a benedire, con le dita della mano destra rivolte verso l'alto. Il corpo è ricoperto da un ampio pannello bianco a indicare la "immutatam gloriam incorruptionis" del Salvatore. Ai lati sono schierati i Santi Leonardo, Pietro martire, Giovanni evangelista e il Battista, tutti posti più in basso rispetto alla figura dominante del Cristo. Si scorge, nel limite inferiore della tavola, componente ancora inusuale nella pittura del Quattrocento peninsulare, ma già presente in Masaccio e in Piero della Francesca, il volto di profilo del probabile committente dell'opera in atto di preghiera. Abbaglia e domina la scena la luce bianca e candida dell'ampio pannello adagiato sulla spalla e sul braccio sinistro del Cristo, la cui mano si rivolge sopra il capo del committente a indicare il destinatario dell'atto di benedizione.

L'opera, fino ad ora esaminata soprattutto approfondendo la va-

lenza storica e artistica, testimonia con altrettanto vigore l'impostazione escatologica della scena rappresentata, nonché la scelta, stilistica e pittorica, attuata per eseguire il dipinto.

Di seguito, vengono affrontati in parte questi due aspetti: l'uno, più teorico, sul concetto di salvezza come mezzo divino di redenzione; l'altro, più tecnico, sulla capacità dell'artista di realizzare un dipinto su tavola.

La grazia

Nell'iconografia medievale la figura del Cristo nell'atto di benedire assumeva valenza salvifica e di redenzione. Il *summus Salvator* indicava colui che 'libera il mondo intero dal peccato attraverso il dono della grazia'. La salvezza infatti era l'unica espiazione possibile, in grado di liberare l'umanità intera dal peccato originale. Solo il Cristo 'salvatore' era l'esecutore unico di questo arduo compito, colui che poteva compiere la salvezza del mondo attraverso il dono della grazia suprema.

Nell'*Antico Testamento* il tema della Grazia era legato al tema dell'alleanza e del perdono; nel *Nuovo Testamento* era marcata e sottolineata soprattutto la dimen-

¹ L'antica chiesa fu demolita per dar vita a una più solenne costruzione architettonica in seguito all'elevazione, nel 1192, di Viterbo a sede vescovile. Già nel 1369 si intervenne nel rifacimento della copertura del tetto e della ricostruzione del campanile. Successivamente, tra il 1445 e il 1461, il tetto venne completamente ristrutturato e, nel 1490, si provvide alla sistemazione interna con la perdita dell'antica *schola cantorum* medievale che venne interamente distrutta. Ancora nel XVI secolo, ad opera di Antonio da Sangallo il Giovane e del cardinal Gambara, vennero demolite l'abside maggiore e l'intera facciata. Anche i rosoni romani furono spostati e riadattati. Dopo il bombardamento del 1944, l'edificio venne ricostruito *ad interim* spesso, purtroppo, sconvolgendo l'intero impianto stilistico.

² Fabrizio Biferali, "Salvator mundi salva nos". La pala di Liberale da Verona nella Cattedrale di S. Lorenzo a Viterbo, in «Biblioteca e Società», XXI, fasc. 3, settembre 2002, 45-55.

³ Nel caso di Girolamo, vari studiosi hanno identificato l'autore con un tale Girolamo dei Corradi, meglio conosciuto con l'appellativo «da Cremona» per la città d'origine della famiglia: tra questi il Berenson e successivamente lo Zeri (Bernard Berenson, *An altarpiece by Girolamo da Cremona*, in «The study and criticism of Italian art», II serie, Londra, 1902, p. 97; Federico Zeri, *Una pala d'altare di Gerolamo da Cremona*, in «Bollettino d'arte», XXXV, IV, 1950, pgg. 36-39). Cfr. Claudio Strinati, *Schede di altre opere presenti nel viterbese*, in *Il '400 a Roma e nel Lazio. Il Quattrocento a Viterbo*, Roma, De

Luca, 1983, pgg. 202-205. Da non dimenticare anche l'intervento di Giulio Carlo Argan, allora senatore, che in un discorso tenuto il 4 dicembre del 1986, presso la Sala Regia del Palazzo Pubblico del Comune di Viterbo, in occasione della presentazione del libro di Salvatore Del Ciuco sulla Cattedrale di Viterbo, propendeva per l'attribuzione a Girolamo da Cremona. Non poche le ipotesi di attribuzione al compagno miniaturista Liberale da Verona: in *primis* Roberto Longhi, *Un apice espressionistico di Liberale da Verona*, in «Paragone», VI, 65, 1955, pgg. 5-7; Michel Laclotte, *De Giotto à Bellini: les primitifs italiens dans les musées de France*, Paris, 1956, p. 60; Carlo Del Bravo, *Liberale a Siena*, in «Paragone», XI, n. 129, settembre 1960, p. 27; Carlo Volpe, *L'apice*

espressionistico ferrarese di Liberale da Verona, in «Arte Antica e Moderna», 13-16, 1961, p. 157; Hans-Joachim Eberhardt, *Liberale da Verona*, in Pierpaolo Brugnoli (a cura di), *Maestri della pittura veronese*, Verona, 1974, p. 104. Unica eccezione, quella del Signorelli, che nel 1962 colloca l'autore in ambito squarcione-sco identificandolo in Andrea Mantegna (Mario Signorelli, *Il Palazzo papale e la cattedrale di S. Lorenzo*, Viterbo, 1962, p. 93). La datazione resta ferma al 1472, anno in cui veniva nominato vescovo di Viterbo il lombardo Pietro Settala, probabilmente identificato nella figura del committente raffigurato nella tavola.

sione cristocentrica del dono della salvezza, per cui si legge in Giovanni (4, 10): «Se tu conoscessi il dono di Dio...».

Il concetto di grazia divina anche in Dante era identificato come dono partecipato da Dio alla creatura per la salvezza e la gloria. Il *donum Dei* veniva interpretato quale responsabilità individuale ed esercizio del libero arbitrio, che chiamava in causa l'accettazione o il rifiuto di questa grazia da parte dell'individuo, che veniva tradotto, in funzione della risposta specifica di ciascuno, nella rispettiva salvezza o nella totale perdizione. Ecco giungere la figura salvifica e trascendentale attribuita al Cristo *agens*, il Salvatore che redime la malvagità umana attraverso la passione e la morte. Così, riferendosi alla figura di Rifèo Troiano nel canto XX del Paradiso, lo stesso Dante si domandava:

Chi crederebbe giù nel mondo errante / che Rifèo Troiano in questo tondo / fosse la quinta de le luci sante?

Ora conosce assai di quel che 'l mondo / veder non può de la divina grazia, / ben che sua vista non discerna il fondo.

Perciò la *gratia Christi*, la stessa di cui parla S. Agostino⁴, è suprema e viene direttamente dall'alto, e l'uomo può goderne quale dono assoluto elargito con carità e benevolenza.

Nella tavola del *Salvator Mundi* è infatti il Cristo, figlio incarnato del Dio Supremo, che sovrasta al

centro della scena e che redime e libera da tutti i peccati il committente, ponendo su di esso con misericordiosa predilezione, il palmo della mano aperta.

L'abilità

Negli anni in cui veniva realizzata quest'opera, la pittura su tavola veniva ancora svolta con prevalenza all'interno di botteghe organizzate, che disponevano di spazi sufficientemente ampi proprio per eseguire dipinti di maestose dimensioni. Non si può dire se, attribuendo questa pala a Girolamo o a Liberale, che erano piuttosto miniatori e che svolgevano abitualmente le loro mansioni all'interno di attrezzati *scriptoria*, si trattasse nello specifico di una vera e propria bottega. Di certo l'autore dell'opera aveva a disposizione un laboratorio ben organizzato e autosufficiente, tale da permettere di dedicarsi con tutta tranquillità al lavoro di pittura.

Alla fine del Trecento, proprio negli ultimi anni del secolo, circa settant'anni prima della realizzazione del *Salvator Mundi*, un tale Cienino da Colle, meglio noto come Cennino Cennini, firmava nell'incipit un trattatello sulle tecniche dell'arte e sulle materie da usare, titolandolo "il libro dell'arte":

Incomincia il libro dell'arte, fatto e composto da Cienino da Colle a riverenza di Dio e della Vergine Maria e di Santo Eustacchio e di Santo Francesco e di San Giovanni Bat-

*tista e di Santo Antonio da Padova e generalmente di tutti e' Santi e Sante di Dio, e a riverenza di Giotto di Taddeo d'Agnolo maestro di Ciennino, e a ultolità e bene e guadagno di chi alla detta arte vorrà pervenire*⁵.

La lingua usata per scrivere questi procedimenti / accorgimenti, spesso conservati segretamente e gelosamente nelle officine monastiche, era la lingua parlata dal popolo: il volgare. Già questa definizione Dante aveva dato nel *De vulgari eloquentia*, per indicare la lingua naturale popolana, in contrapposizione al latino dei dotti. E questo "trattato-ricettario" sulle arti⁶ si proponeva proprio di registrare una pratica determinata allo scopo di salvaguardare una tecnica acquisita con lunga assiduità nel tempo, proponendola in tal modo alla lettura di molti. Era la svolta per l'Arte, intesa come associazione corporativa, che proprio in prossimità di quegli anni volgeva alla "affermazione", sia nella normativa che nel prestigio legato all'ambiente comunale.

Dal capitolo CIII di questo *libro* vengono dettagliatamente descritti i procedimenti per realizzare una tavola dipinta, che vanno dalla preparazione del supporto alla lavorazione dei pigmenti, posseduti originariamente allo stato grezzo, fino ad arrivare ai gesti da eseguirsi per dipingere nel migliore dei modi.⁷

In particolare, nel passo in cui si

⁴ Nel *De gratia Christi et de peccato originali*, che è una confutazione della dottrina di Pelagio e di Celestio sulla grazia e sul peccato originale.

⁵ Cennino Cennini, *Il Libro dell'Arte*, a cura di Franco Brunello, Vicenza, Neri Pozza, 1982, p. 3.

⁶ Relativamente alla pratica artistica va precisato in via preliminare che il *ricettario* è una raccolta di ricette indicante la manifattura di materiali,

destinato generalmente agli speciali; il *trattato* invece è una descrizione organica e ordinata dei procedimenti tecnici e dei metodi esecutivi, a fini per lo più didattici. Ecco perché vengono citati, in questo caso, ambedue i termini "trattato-ricettario": *il libro dell'arte* li accomunava entrambi.

⁷ "E tieni bene a mente, che chi imparasse a lavorare prima in muro e poi in tavola non viene così perfetto

maestro nell'arte, come perviene a imparare prima in tavola e poi in muro" (CIII). E poi ancora: "*In che modo dei pervenire a stare all'arte del lavorare in tavola*. Sappi che non vorrebbe essere men tempo a imparare: come, prima studiare da piccino un anno a usare il disegno della tavola; poi stare co maestro a bottega, che sapesse lavorare di tutti i membri che appartiene di nostra arte; e stare e in-

cominciare a triare de' colori; e 'nparrare a cuocere delle colle e triar de' gessi; e pigliar la pratica dello ingessare l'ancora, e rilevare, e raderle; metter d'oro; granare ben; per tempo di sei anni. Poi, in praticare a colorire, adornare di mordenti, far drappi d'oro, usare di lavorare di muro, per altri sei anni, sempre disegnando, non abbandonando mai né in di di festa, né in di di lavorare. E così la na-

Figura 1 - Viterbo, Cattedrale di S. Lorenzo, "Salvator mundi".

Il dipinto, realizzato a tempera su tavola, è datato 1472. La figura centrale del Cristo primeggia sul podio circolare. L'abito broccato è ricoperto da una candida stoffa bianca, simbolo di purezza e beatitudine.

Ai lati del Cristo, in primo piano, le figure dei SS. Giovanni Battista e Giovanni Evangelista. Il primo dei due santi è realizzato con rigida prestantza statuarica, marcando volutamente le linee dell'anatomia e del panneggio, quasi a voler formare ombre nette e scolpite. L'Evangelista presenta forme più sinuose e morbide, quasi fosse realizzato da altra mano. Tra il Cristo e il Battista si scorge la figura del santo domenicano, forse identificato nel S. Domenico di Guzman. Il volto di un altro santo, caro alla tradizione devozionale viterbese, s'intravede parzialmente dietro il braccio destro del Cristo: il S. Leonardo. Il cielo di sfondo va a sfumare, *digradandosi*, dal tono più cupo e intenso dell'apice della tavola, dove risalta il festone, al tono più chiaro e luminoso, dietro il paesaggio collinare in basso al lato dell'Evangelista. Ai piedi della tavola, di profilo e con le mani giunte, la figura a mezzo busto del probabile committente, forse identificata in Pietro Settala, di origine cremonese.



elenca tutta una serie di operazioni per preparare la tavola da dipingere, Cennino usa il termine *raffietto* per indicare un apposito arnese da adoperarsi per il ritocco e la raschiatura delle superfici stuccate in gesso:

Poi abbi questa mella di ferro; va' radendo su per lo piano. Fa' fare ferretti che si chiamano raffietti, come vedrai a' di-

pintori, di più ragioni fatti (CXV).

Abbi prima un raffietto piano e largo un dito, e gentilmente va' intorno intorno al piano radente la cornice una fià (CXXI).

Come viene tempo morbido e umido, e tu voglia mettere d'oro, abbi la detta ancona riversciata in su due trespoli. Togli

le penne tue: spazza bene; toglia un raffietto; va' con leggier mano cercando il campo del bolio. Se nulla puzza, e nocciolo o granellino vi fusse, mandalo via (CXXXIV).

L'origine di questo termine risale a Dante, che indicava con *raffio* lo 'strumento di ferro, costituito da una lunga asta terminante con uno o più uncini, che serve ad afferra-

tura per grande uso si converte in buona pratica. Altrimenti, pigliando altri ordini, nonne sperare mai che vegnino a buona perfezione. Ché molti son che dicono che senza essere stati con maestri hanno imparato l'arte; nol credere, ché io ti dà l'esempio di questo libro: studiandolo di di e di notte, e tu non ne veggia qualche pratica con qualche maestro, non ne verrai mai da niente, né che mai pos-

si con buon volto stare tra i maestri" (CIV).

Figura 2. - Viterbo, Cattedrale di S. Lorenzo, "Salvator mundi" (particolare).

L'ampio pannello bianco, che ricopre la figura del Cristo, testimonia l'eccellente abilità dell'autore di quest'opera. La morbidezza delle curve viene esaltata dal gioco di luce e ombra che modella dolcemente la stoffa, fino a farla apparire leggera e consistente all'occhio dello spettatore. Il pennello, intriso di pigmento, permette di intensificare i contrasti: così nei punti di intensa luce bianca, come in quelli più scuri e in ombra, l'artista stende il colore, con pennellate larghe e leggere, fino a ottenere toni marcati e vividi, e sfumature delicate.

Grazia divina e abilità tecnica nel *Salvator Mundi*



re o a far presa su un oggetto, specialmente durante operazioni di recupero di cavi o torpedini affondate nel mare; anticamente (e in partic. nel Medioevo) era anche

un'arma usata per offendere, per respingere gli assalitori, per torturare, per agganciare navi, ecc. Anche, per sineddoche: il solo uncino' (GDLI). La voce *raffio*, dunque già presente in Dante, si specializza e diventa tecnica, a conferma dell'originalità del lessico di Cennini nel tecnicizzare alcuni termini d'arte. Nella preparazione del supporto pittorico da dipingere con la tempera, la tavola veniva ricoperta prima con della colla animale sciolta nell'acqua, poi con lo stesso preparato di colla e l'aggiunta di gesso. Venivano passate più mani, stese con consistenza sempre più leggera, fino ad ottenere una base pronta ad accogliere la pittura vera e propria. L'arnese indicato dal Cennini serviva con ogni probabilità a raschiare la superficie di gesso per renderla omogenea in tutti i suoi punti, anche in quelli più scabri. Nel caso della rasatura per la maestosa tavola del *Salvator Mundi* l'artista dovette far uso di una lama tagliente, abbastanza larga e piuttosto regolare, tale da permettere una manualità agile ed efficace lungo il corso dell'intera levigatura della superficie. Il procedimento di preparazione a base di colla e di gesso seguiva poi le stesse identiche modalità già in opera al tempo di Cennini. Per levigare il supporto l'artista adottava ogni volta gli arnesi che riteneva più adatti allo scopo: *raffietti*, ferretti, lame, raschietti, ossa o scudi di seppia, spatole, sgorbie, tondini, ovoletti;

pietre d'agata per brunire e lucidare le superfici dorate.

Nell'usare pure termini come *discarcare* il pennello, specifico nel caso indicato da Cennini⁸, Dante, che ancora una volta fu il primo ad attestarne l'uso, faceva riferimento all'azione più generica del 'levare un carico, un peso' e dello 'scaricare' o, anche figurativamente, del 'liberare da un peso morale, da difficoltà, da angustie' (GDLI). L'operazione tecnica indicata da Cennini veniva senza dubbio eseguita anche dall'artefice della tavola del *Salvatore* ogni qualvolta occorreva alleggerire il pennello dal liquido in eccesso, allo scopo di velare il colore in ogni pennellata ottenendo sfumature più delicate, specie nei volti e nei panneggi.

E ancora nel caso dell'impiego di termini come *digradare* o *lusingare* Cennini faceva riferimento a operazioni prettamente tecniche, proprie della tradizione dell'arte⁹, mentre nelle attestazioni di Dante avevano due accezioni distinte: nel primo caso quella di 'scendere di un piano, di un gradino; discendere a un livello più basso'; nel secondo caso, e in senso assoluto, quella di 'blandire qualcuno con parole o atteggiamenti falsamente benevoli' (GDLI). Per quanto riguarda l'accezione specificatamente tecnica, legata alla gestualità da eseguirsi per dipingere, con *digradare* Cennini voleva indicare come rendere l'effetto pittorico desiderato sfumando il colore per

⁸ "Poi te l'acconcia in sul sodo della mano [o] del dito grosso, raccorciando e premendo il detto pennello e *discarcandolo*, quasi asciugandolo" (XXXI).

⁹ "Se vuoi fare un color di legno, togliti ocra, negro e sinopia; ma le due parti ocra, e negro e rosso per la metà dell'ocra. *Digrada* i tuoi colori di questo, in fresco, in secco e in tempera" (LXXXII). "E però quando il vo'

triarlo, metti quella quantità che vuoi in sulla tua prieta e, con quella che tieni in mano, va' a poco a poco *lusingandolo* a stringello dall'una pietra all'altra, miscolandovi un po' di vetro di migliuolo rotto, perché la polvere del vetro va' ritraendo l'orpiamento al greggio della pietra" (XLVII).

gradi. Anche nella realizzazione del Salvator Mundi il pittore dovette stendere il colore “*digradandolo*” con una delicatezza estrema per ottenere una tale raffinata eleganza di cromie.

E infine, nell'uso di termini come *biancheggiare* Cennini indicava la tecnica pratica del ‘lumeggiare’ e del ‘fare i chiari’, che nel Salvator Mundi viene applicato per realizzare così candidamente il pannello della veste del Salvatore¹⁰.

La tecnica non poteva prescindere da un linguaggio adeguato che ne rendesse con efficacia il senso, poiché il maestro, dovendo indicare all'allievo il gesto o il risultato preciso da ottenere nell'esecuzione pittorica, aveva necessità di farsi capire. Così certamente sarebbe stato nel caso di molti procedimenti tecnici, che richiedevano oramai un linguaggio specifico e appropriato, che solo con il tempo avrebbe sempre più acquisito la propria autonomia. Codificati o meno, resta il fatto che molti dei termini presenti originariamente in Dante e divenuti prettamente specialistici e tecnici con Cennini, sarebbero stati destinati a vita lunga e duratura, al punto che molti di essi sono adoperati ancora oggi con la stessa accezione tecnica dei procedimenti di allora.

BIBLIOGRAFIA

- John Baldock, *Simbolismo cristiano*, Milano, Mondadori, 1997
- Sandro Baroni, *I ricettari medievali per la preparazione dei colori e la loro trasmissione*, in *Il colore nel medioevo. Arte Simbolo Tecnica 1, Atti delle giornate di studi-Lucca 1995*, Lucca, Istituto Storico Lucchese, 1996, 117-144
- Sandro Baroni e Silvia Bianca Tosatti, *Sul Libro dell'Arte di Cennino Cennini*, in «Acme», LI, 1, 1998, 51-52
- Silvia Bordini, *Materia e immagine, Fonti sulle tecniche della pittura*, Roma, Leonardo-De Luca, 1991
- Franco Brunello, *De Arte Illuminandi e altri trattati sulla tecnica della miniatura medievale*, Vicenza, Neri Pozza, 1975
- Peter Burke, *L'artista: momenti e aspetti*, in *Storia dell'arte italiana*, parte prima, vol. 2, Torino, Einaudi, 1979, 85-113
- Ettore Camesasca, *Artisti in bottega*, Milano, Feltrinelli, 1966
- Cennino Cennini, *Il Libro dell'Arte*, a cura di Franco Brunello, Vicenza, Neri Pozza, 1982
- Cennino Cennini, *Il Libro dell'arte o trattato della pittura*, a cura di Fernando Tempesti, Milano, Longanesi, 1984
- DBI= *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1960 sgg.
- DEI = Carlo Battisti e Giovanni Alessio, *Dizionario etimologico italiano*, voll. V, Firenze, G. Barbèra Editore, 1975
- DELI = Manlio Cortelazzo - Paolo Zolli, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli, 1979 sgg.
- ED= *Enciclopedia Dantesca*, voll. VI, Roma, Istituto Enciclopedia Italiana, 2ª ediz. rived. 1984
- Italo Faldi, *Pittori viterbesi di cinque secoli*, Roma, Ugo Bozzi, 1970
- Eugenio Garin (a cura di), *L'uomo nel Rinascimento*, Roma-Bari, Laterza, 1988
- Eugenio Garin, *Medioevo e Rinascimento*, Roma-Bari, Laterza, 1954
- GDLI = *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, fondato da Salvatore Battaglia e diretto da Giorgio Barberi Squarotti, voll. XXI, Torino, UTET, 1961-2002
- Roberto Greci, voce *corporazioni e mestieri*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. V, Roma, Istituto Enciclopedia Italiana, 1994, 347-350
- Jacques Le Goff (a cura di), *L'uomo medievale*, Roma-Bari, Laterza, 1997
- Josef Macek, *Il Rinascimento italiano*, Roma, Editori Riuniti, 1992.

¹⁰ Il significato attestato *in primis* da Dante era riferito al ‘rivelarsi, all'apparire e al mostrarsi di colore bianco, con riflessi bianchi’: “lo villanello a cui la roba manca, / si leva, e guarda, e vede la campagna / biancheggiar tutta” (*Inferno*, 24-9).