

Un raro tema iconografico: il «Lignum Vitae Christi» di S. Bonaventura nella chiesa di S. Silvestro a Tuscania

di Fulvio Ricci



Tuscania, chiesa di S. Silvestro.

Nella ricchissima messe di temi e motivi iconografici creati e maturati nell'ambito dell'ordine francescano e grazie a questo ampiamente diffusi, occupa una posizione emblematica, non fosse altro per la sua rarità, la raffigurazione del *Lignum Vitae Christi*¹,

¹ L'opera è indicata con diversi titoli: *Arbor Crucis*, *Tractatus de Arbore crucis*, *Arbor Vitae*, *Fasciculos Mirrae* etc. e rappresenta un *topos* ricorrente nella letteratura mistica bonaventuriana, il quale tendeva a porre le premesse di un allargamento dei temi tradizionali in virtù della *imaginatio* (Cfr. F. MANCINI, *Temi e stilemi della «Passio» umbra*, in *Le Laudi drammatiche ombre delle origini*, atti del V° Convegno di studio, 1989, Centro Studi

la traduzione in immagine del testo di un opuscolo mistico di s. Bonaventura da Bagnoregio, incentrato sulla meditazione della vita di Cristo.

La formulazione del motivo icono-

grafico (sembra che Bonaventura stesso abbia tracciato a margine del testo una rappresentazione grafica) vede raffigurata la croce come un albero dal quale si dipartono simmetrici dodici rami o bande che recano iscritti i versetti delle dodici strofe componenti l'operetta: nei quattro rami in basso sono illustrati l'*origine* e la *vita* del Cristo, nei centrali la *passione*, nei rimanenti la *glorificazione*; da ogni ramo pende un tondo (frutto) con una scritta che illustra i versetti che appaiono sul ramo stesso².

— sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, Viterbo 1981, pp. 141-164). La medesima figura retorica, forse stimolo ispirativo per S. Bonaventura, ricorre anche in una bolla di papa Alessandro IV *Quasi Lignum vitae*, del 14 aprile 1255, la quale dava una svolta radicale al contrasto tra gli spirituali zelanti e i modernisti pragmatici che proprio in Bonaventura avevano il loro principale riferimento (Cfr. R. MANSELLI, *La «Lectura super Apocalipsim» di Pietro di Giovanni Olivi. Ricerche sull'escatologismo medioevale*, Roma 1955).

grafico (sembra che Bonaventura stesso abbia tracciato a margine del testo una rappresentazione grafica) vede raffigurata la croce come un albero dal quale si dipartono simmetrici dodici rami o bande che recano iscritti i versetti delle dodici strofe componenti l'operetta: nei quattro rami in basso sono illustrati l'*origine* e la *vita* del Cristo, nei centrali la *passione*, nei rimanenti la *glorificazione*; da ogni ramo pende un tondo (frutto) con una scritta che illustra i versetti che appaiono sul ramo stesso².

² Per lo schema del testo si rimanda a: AA. VV., *S. Bonaventura 1274-1974 - Iconografia bonaventuriana in Italia*, III, Roma, 1974, pp.

Il ragguardevole affresco tuscanese (cm. 430 di larghezza e cm. 307 di altezza nonostante una menomazione di almeno cm. 50), da considerarsi praticamente inedito³, è dipinto sulla controfacciata della chiesa di S. Silvestro, a destra dell'accesso e risponde in pieno alla guida del testo bonaventuriano. Fulcro del dipinto è il Cristo crocifisso stagiato su un compatto fondo blu, sormonta la croce il nido con il pellicano, simbolo d'amore immolato. Dalla croce si dipartono i dodici rami, o liste, ornate da pampini alternativamente rossi e bianchi, su cui compaiono scritte le dodici strofe del «*Lignum*» in eleganti e regolari lettere gotiche. Il testo latino, pur riprodotto con molto rigore, presenta qualche discrepanza dall'originale: nel tondo subito sotto la mano sinistra del Crocifisso, in luogo dell'originale *victoria in conflictu mortis*, compare il più generico *victoria in conflictis*; nella prima lista in basso sulla destra, nel terzo versetto si coglie un grave errore, da imputare probabilmente alla scarsa dimestichezza del pittore con il latino, invece di *submissus legibus* si trova scritto *submissus regibus*.

Ai lati della croce sono le figure dolenti della Vergine e s. Giovanni, due angeli piangenti in volo sotto i quali vi sono due cartigli quasi del tutto illeggibili, e i busti dei profeti Ezechiele e Daniele, sul cartiglio recato in mano da Ezechiele sono ancora percepibili le parole: «*erit fruct(us) [...] / ei(us) in me [...]*».

Sui lati concludono l'affresco quattro riquadri dove sono raffigurati a destra la Vergine stante col Bambino e il busto di Mosè con un cartiglio su cui è parzialmente leggibile la seguente iscrizione: «*[...] ite i(n) medio[...]. Ies fructu(us) XII p(ro) sic [...] me(n)ses*». La Vergine rappresenta il tipo iconografico della *Glikophileusa* ed è colta nell'atto di porgere al Bambino il pomo simbolo della passione. A sinistra s. Agnese (santa patrona della commit-

tenza?) e nel riquadro in alto il profeta Isaia con il cartiglio su cui si legge: «*vere largore(s) n(ost)ros/ ip(s)e tulit con(do). no(...). ip(...). po(...)*».

Ai piedi della croce una vasta lacuna ha cancellato la figurina dell'offerente posta sul lato destro, appena individuabile da un frammento del copricapo che sembra connotarlo come un laico.

Ai lati vi sono due riquadri delimitati da una cornice rossa ove si legge: a sinistra del riguardante «*aspice pendente(m) celo terra q(ue) regente(m)/Q(u)is te [ri]sit ita Iesus dulcissima vita[...]. mundi vita sum crucifixus (.i)ta*»; a destra «*crux fidel(is) i(n)t(er) o(mne)s arbor una nobili(s) nulla silva tale(m) p(ro)fert flore fronde ge(r)mine dulce / lignum dulces clavos dulce po(n)d(us) sus [tinet]*. Queste ultime sono le parole di un inno recitato dal clero durante la settimana santa, opera di Venanzio Fortunato. La medesima strofa compare anche su un cartiglio portato dal giovane Cristo dipinto ai piedi del *Lignum vitae* raffigurato sulla controfacciata della chiesa di S. Giovenale ad Orvieto⁴.

Purtroppo è andato irrimediabilmente perduto il testo dell'iscrizione che concludeva l'affresco nella parte bassa, questo era composto di almeno sei righe nelle quali, da quanto si evince da due parole ancora leggibili «*[...] has picturas [...]*», erano spiegate le circostanze della realizzazione, la datazione, i nomi dei committenti e degli autori.

Sul piano stilistico l'affresco si presenta di pregevole fattura, nonostante una insistita reiterazione delle positure e dei caratteri fisionomici; il corpo del Cristo, raffigurato già morto, è plasmato plasticamente con tenui gradazioni di luce ed ombre chiare, i fianchi sono fasciati da un perizoma trasparente, così caro ai pittori di cultura umbro-toscana. La conferma dell'ascendente culturale toscano, si coglie anche nella resa delle figure della Vergine e di s. Giovanni, citazioni di numerose analoghe figure di dipinti murali e, in particolare, di croci dipinte: la testa di s. Giovanni denota debiti palesi con il s. Giovanni del crocifisso cimabuesco al Museo dell'Opera di S. Croce.

Le figure accessorie del brano pre-

sentano evidenti caratteri di omogeneità tali da attribuirle ad un unico maestro, la cui mano è facilmente identificabile anche nelle figure dipinte sulle colonne e nella Madonna in trono tra santi nella navata destra della vicina chiesa di S. Maria Maggiore. Sempre allo stesso artefice sono da ricondurre numerosi personaggi che popolano le schiere del Giudizio Universale della stessa chiesa. La sua sigla caratteristica è rappresentata dai volti giovanili delicati, quasi infantili, dagli ovali che acquistano volume nelle leggere sfumature rosate, il mento tondeggiate e sfuggente, le bocche piccole e rosse. I volti dei vegliardi sono, invece, barbati, segnati da rughe e vivacizzati da una sentita sfumatura rossa sulle gote. Sono questi caratteri che denotano una sicura conoscenza della pittura romana tra la fine del '200 e gli inizi del '300, il tipo fisionomico rinvia a modelli già svolti nell'ambito della cultura figurativa romana, come dimostrano le pitture del Sacro Speco sublacense.

La figura del Cristo di qualità decisamente più alta risponde, invece, ad un maestro di chiara e matura cultura toscana, profondamente toccato dal magistero giottesco: è sufficiente, quale unico esempio, confrontare questo Cristo con il Cristo di Giotto nel Tempio Malatesiano a Rimini.

Alla luce di queste osservazioni acquista contorni più definiti l'acuta osservazione di Donati che vedeva attivo a S. Silvestro un modesto rielaboratore locale di un linguaggio importato da due pittori itineranti toscani: Gregorio e Donato d'Arezzo⁵, probabili componenti quest'ultimi di «... una équipe di pittori toscani...»⁶ attiva tra il 1315 e il 1320 in vari centri dell'Alto Lazio: Montefiascone (S. Flaviano), Tuscania (S. Maria Maggiore), Viterbo (Trinità). I restauri eseguiti sulle pitture di S. Silvestro nei primi anni '70 (posteriormente, quindi, alla analisi di Donati) hanno restituito alle stesse un grado di leggibilità che permette di apportare alcune precisazioni. Se vari elementi formali e stilistici, i partiti decorativi, la morfologia e la sintassi delle iconografie, danno per scontata la presenza del maestro di S. Silvestro in S. Flaviano, S. Maria Maggiore e alla Trinità, sembra molto meno scontata in que-

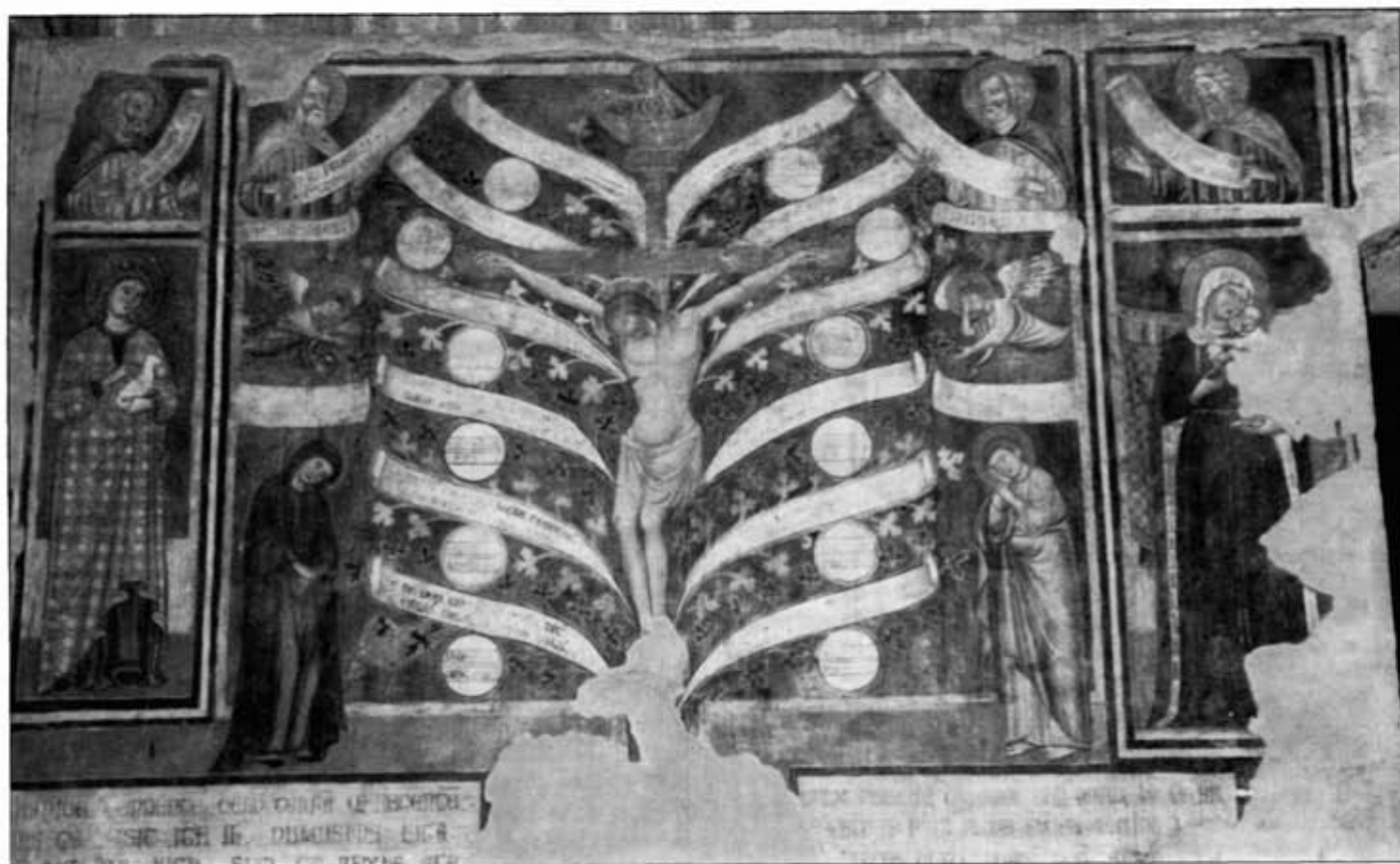
31-33. Il volume contiene anche l'intero repertorio delle raffigurazioni del *Lignum*, che trascura proprio il brano tuscanese.

³ Ha appena goduto di brevissime menzioni in R. van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, V, 1925, p. 349, che lo ritenne opera di tradizione cavalliniana; in P.P. DONATI, *Per la pittura aretina del Trecento*, in *Paragone*, 1968, 215, pp. 22-39. Sono trascurabili le citazioni della Raspi Serra contenute nella scheda del restauro eseguito nel 1970 e nel suo lavoro su *Tuscania* (J. Raspi Serra, *Tuscania. Cultura ed espressione artistica di un centro medioevale*, Roma 1971).

⁴ Cfr. A. DIVIZIANI, *Il Lignum vitae di S. Bonaventura e un affresco della chiesa di S. Giovenale ad Orvieto*, in *Bollettino dell'Istituto Storico Artistico Orvietano*, IX, 1953, p. 18.

⁵ P.P. DONATI, *op. cit.*, p. 31.

⁶ Idem, p. 30.



Tuscania, chiesa di S. Silvestro: affresco con la figurazione dell'*Arbor Vitae*.

sti cantieri la presenza di ambedue i pittori aretini⁷.

In considerazione del fatto che unico punto di riferimento stilistico dei due pittori toscani in questo ambito territoriale è rappresentato dal trittico bifacciale dipinto per la chiesa di S. Stefano a Bracciano, firmato e datato 1315⁸, opera di alta qualità, ancora indulgente verso arcaismi grafici bizantineggianti⁹, almeno nelle figure della Vergine e del Redentore ritenute opera di Gregorio¹⁰, non può rilevarsi come la raffinatezza esecutiva di queste immagini, la puntigliosità dei giochi geometrici dell'ornato, non è mai raggiunta, benché tentata, in nessuna delle opere fin qui citate. Tuttavia se i dettagli stilistici degli affreschi di Montefiascone e Tuscania male legano con quelli delle principali figure del trittico, non si può non osservare come essi, invece, trovano una puntuale risonanza con pitture attribuite al solo Donato nella chiesa di S. Domenico e nel Duomo di Arezzo.

⁷ Per la descrizione degli affreschi v. P.P. DONATI, *op. cit.* e V. TIBERIA, *La Basilica di S. Flaviano a Montefiascone - restauro di affreschi, ipotesi, conferme*, Todi 1987.

⁸ P.P. DONATI, *op. cit.*, p. 24.

⁹ R. LONGHI, *In traccia di anonimi trecentisti*, in *Paragone*, 167, 1983, pp. 13-16.

¹⁰ P.P. DONATI, *op. cit.*, pp. 24-25.

In conclusione si può affermare, anche se con qualche cautela, come il maestro del «*Lignum vitae*», sicuramente non uno «...scarso rielaboratore locale...» dei modi di Gregorio e Donato, sia stato, al contrario, un valido collaboratore di quest'ultimo, con ampia possibilità di autonomia personale.

L'aspetto più significativo, però, da cogliere nel brano pittorico in esame, è rappresentato dalla sua «funzione», particolarmente complessa proprio nella preponderanza dell'*azione parlante* atta a ricercare nell'esercizio devozionale una dimensione dialogica tra fedele e immagine sacra. Il complesso culturale espresso dal concreto realismo delle figure si mutua con il concettualismo mistico tendendo a fini di natura didascalica e psicologica con una interazione di alta complessità possibile solo per il tramite della figura mediatrice del teologo.

Il testo bonaventuriano poneva le premesse per un allargamento dei tradizionali temi devozionali in virtù della «*imaginatio*» che rispondeva in pieno al fervore del francescanesimo militante dei primi secoli, fortemente attratto dalle possibilità emotive del visibile, dall'impatto che i dipinti potevano produrre sulle sensazioni dello spettatore, già sensibilizzato ed immedesimato nella scena dall'ascolto della predi-

ca¹¹. Proprio alla predica dei Mendicanti, tramite di diffusione di modelli e temi di contemplazione, è da connettere la nascita di questo tema iconografico, relativamente raro per la difficoltà di assorbimento del suo repertorio mistico-teologico da parte di fedeli in gran parte analfabeti¹². Anche perché la sua collocazione nella controfacciata della parete d'ingresso, cioè la posizione canonica della figurazione ammonitrice, doveva rendere di immediata percepibilità il messaggio. Tra i quattro dipinti monumentali raffiguranti questo tema, ben due occupano la stessa posizione: il *Lignum* della chiesa di S. Maria Maggiore di Bergamo e quello di S. Giovenale ad Orvieto.

La rarità della figurazione, rende ancora più prezioso il documento tuscanese, prima versione nella pittura monumentale di tale tema che, anche per l'uso degli esametri rimasti, presuppone a fianco della committenza l'intervento di un dotto consigliere, sicuramente un francescano.

¹¹ Baxandall in una sua opera ha sottilmente individuato la correlazione esistente fra i *topoi* delle prediche e quelle delle immagini (cfr. M. BAXANDALL, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del '400*, Torino 1978, in part. pp. 41-81).

¹² Cfr. H. BELTING, *L'arte e il suo pubblico. Funzione e forme delle antiche immagini della passione*, Bologna 1986, in part. pp. 184-190.