

Predella journal of visual arts, n°43-44, 2018 www.predella.it - Miscellanea / *Miscellany* 

www.predella.it / predella.cfs.unipi.it

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /

Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Comitato scientifico / *Editorial Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisanit, Francesco Solinas

Coordinamento editoriale / *Editorial Assistants:* Elisa Bernard, Paolo di Simone, Silvia Massa, Michela Morelli

Impaginazione / *Layout:* Kaoutar Fatmi, Vittorio Proietti

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

The imposing wooden Volto Santo, which has been kept near the mouth of the river Magra since the mid-XVII century, does not originate from the one venerated in Lucca, as it is more ancient. Instead, by rereading Boncompagno da Signa's Rhetorica Antiqua and thanks to numismatics, one can infer that it was on this cult image that the Lucchese devotions for the Santa Croce and the Volto di Cristo converged. The image's original elements were made by a sculptor trained in Northern Europe, where the devotion for the Volto Santo took root in the following centuries, after an early circulation in the French and Catalan areas.

Non si potrà mai deprecare abbastanza l'assenza del Volto Santo di Bocca di Magra nell'ambito di quella che resta a tutt'oggi l'unica manifestazione espositiva dedicata esplicitamente alla prestigiosa immagine di culto conservata nella cattedrale di Lucca, e cioè la mostra allestita nel 1982 nella chiesa sconsecrata dei Santi Giovanni e Reparata della città toscana¹. La mancata concessione del prestito ebbe l'effetto di relegare l'imponente scultura lignea – alla quale erano stati dedicati negli anni precedenti contributi stimolanti, ancorché non del tutto condivisibili² – ai margini del dibattito critico sui crocifissi tunicati, dibattito che venne in pratica monopolizzato, nei venti anni che seguirono la mostra lucchese, dalle novità provenienti da Borgo Sansepolcro³.

Nel volume degli atti di un convegno lucchese del 2001 dedicato agli aspetti relativi alla devozione alla Santa Croce, ad esempio, il crocifisso di Bocca di Magra è menzionato una volta soltanto, e solo di sfuggita⁴, mentre in occasione del ben più importante convegno tenutosi l'anno precedente nel cuore della Svizzera, ad Engelberg, era stato concesso spazio a questa scultura – che è pur sempre, giova ricordarlo, la più antica scultura lignea conservata in Liguria – soltanto nella relazione di Fulvio Cervini, il quale restò peraltro nell'ambito dell'inquadramento critico allora corrente⁵.

Il sostanziale disinteresse degli storici dell'arte, protrattosi almeno fino a tutto il 2004, e cioè fino all'inaugurazione della mostra genovese dedicata alla scultura lignea in Liguria fra il XII ed il XVI secolo⁶, ha avuto come effetto collaterale l'emergere, fin quasi ad assumere dignità scientifica, dell'ipotesi dell'esistenza di una "via del Volto Santo", e cioè di «una via formata da oratori, altari, segni, cultura popolare, festività legate all'immagine di Lucca», immagine che funzionerebbe quindi da collante di un itinerario che vede come tappe intermedie l'ospitale di Tea e la pieve di Codiponte e che ha nel monastero della Santa Croce di Bocca di Magra la meta privilegiata⁷. Si arriva così al 2012, allorché la raccolta dei materiali

necessari alla mia relazione ad una giornata di studio organizzata il 10 settembre a Castelnuovo Magra si intrecciò con la stesura dei testi destinati ad un libro, edito per iniziativa di Carispezia-Crédit Agricole, nel quale alla questione della presenza del Volto Santo nel patrimonio artistico di un'area vasta comprendente, oltre a Lucca, la Lunigiana, la Liguria di Levante e la Corsica, era dedicato un intero capitolo, con significativi riverberi anche negli altri. Il presente contributo è dunque il frutto dell'approfondimento – e, in alcuni aspetti marginali, della revisione – delle ipotesi formulate in quelle sedi⁸.

Dopo il restauro effettuato a Genova attorno al 1957 e dopo la straordinaria manutenzione della fine del secolo scorso⁹ il Volto Santo di Bocca di Magra si presenta (fig. 1) come una scultura polimaterica – i bulbi oculari sono in pasta vitrea – e policroma: all'argento meccato (e cioè verniciato per simulare l'oro) dei calzari si aggiungono infatti il colore adusto della pelle del viso, il rosso delle labbra ed il nero della barba, dei capelli e delle sopracciglia (fig. 2). Le essenze arboree attualmente presenti, come hanno stabilito le indagini condotte in vista della *Sacra Selva*, sono il pioppo (in primo luogo il blocco comprendente la testa ed il torace; fig. 3), il noce (i piedi) ed il salice¹⁰; la scultura è priva di aureola, corona e vesti ed è applicata su una croce moderna. L'imponente crocifisso è collocato in una piccola cappella ricavata nel vano absidale dell'edificio ecclesiale in laterizio – un *apax*, dunque, in ambito lunigianese – appartenente all'antica fondazione benedettina intitolata alla Santa Croce, affidata nel 1186 ai monaci pulsanesi di San Michele in Orticaria di Pisa¹¹ e poi assegnata nel 1453, dopo un lungo periodo di abbandono, alla mensa capitolare di Sarzana¹². Prima dell'insediamento di una comunità monastica di matrice pisana, si registra però il tentativo, patrocinato dal vescovo lunense Pipino, di dar forma di cenobio ad un preesistente insediamento eremitico, probabilmente legato ad un'istituzione ospitaliera. Il 2 febbraio 1176, infatti, nella sua curia di Ameglia il vescovo assegna ad un non meglio identificato *monacho de Corvo* una vasta estensione di terreno – almeno in parte già messo a coltura – *in loco qui dicitur Casale* affinché vi si edifichi un monastero *in honorem Dei et vivifice Sancte Crucis* e di un santo che, stante la forma abbreviata *Nich* adottata nel tardo Duecento dall'amanuense Egidio di Bligny, è stato successivamente identificato in Nicodemo, identificazione resa plausibile – e affascinante – dalla connessione con la *legenda* leobiniana sulla genesi del Volto Santo di Lucca. Eliana Vecchi ha tuttavia recentemente dimostrato, sulla base di una copia dell'atto del 1176 redatta dal notaio Prefetto di Lombardo, attivo «fra l'ultimo decennio del XII secolo e il primo quarto del secolo XIII», che il santo in questione non era Nicodemo bensì Nicola¹³. Occorre dunque prendere atto che uno dei più forti argomenti fin qui utilizzati – anche da chi scrive¹⁴ – per dimostrare l'intrinseco legame esistente *ab*

antiquo fra il cenobio benedettino ed il Volto Santo oggi conservato nella cappella di Bocca di Magra¹⁵ si indebolisce alquanto. Altro *magister* sulle cui parole si era indotti, in questo caso, a *iurare* era Ubaldo Mazzini, il quale nel 1909 pubblicò un importante contributo dedicato al monastero del Corvo all'interno di un elegante volumetto a più mani in cui risuonava ancora distintamente l'eco delle celebrazioni dantesche del 1906. Il Mazzini sostenne che i Pulsanesi, nel momento in cui, per la loro sicurezza, decisero di ritirarsi in Sarzana avessero portato con sé il grande crocifisso, e che questo manufatto, dopo essere stato custodito nella città lunigianese per circa tre secoli, avesse fatto trionfalmente ritorno nel sito d'origine per volontà del Capitolo di Sarzana¹⁶.

Questa ricostruzione della storia esterna del prestigioso crocifisso è stata finora ritenuta più che attendibile, tanto che in alcuni contributi la si dà per scontata e non si ritiene necessario menzionare il lavoro del grande studioso come fonte della notizia¹⁷; in realtà, se la corretta lettura dell'atto del 1176 priva tale ricostruzione di un'importante premessa, un'autorevole fonte del 1584 ne mette in discussione il nocciolo, e cioè l'asserita, plurisecolare dimora del crocifisso entro le mura di Sarzana. In tale data, infatti, il vescovo Angelo Peruzzi, nella sua veste di Visitatore Apostolico, constata che l'*icona* posta sull'unico altare dell'oratorio della *societas* di Santa Croce, pur essendo *satis pulchra*, non è congruente col *titulo dictae societatis* (la più importante fra quelle allora operanti in Sarzana) e ordina quindi ai confratelli di dotarsi di una *icona cum cruce*¹⁸, e cioè di un'immagine tridimensionale più aderente al prototipo, il che puntualmente avvenne, anche se ben poco sappiamo – a cominciare dal nome dell'artefice – della possente scultura che oggi troneggia sull'altare maggiore dell'oratorio (fig. 4). Della vicenda narrata dal Mazzini si salva, grazie all'autorevolezza di Bonaventura de' Rossi, la notizia dello spostamento «con grande solennità», in una data anteriore al giugno 1666, della «maestosa immagine del Volto Santo di Lucca» da Sarzana alla piccola cappella del Corvo, presidiata – almeno dal 1671 – da un custode scelto dal Capitolo¹⁹ e giudicata «decens» e convenientemente dotata di suppellettile nel 1715²⁰. La decisione del Capitolo di Sarzana di riaffermare i suoi diritti sul priorato del Corvo passa dunque attraverso il rilancio della devozione al Volto Santo di Lucca, devozione che in quella zona, così come nel resto della Liguria di Levante ed in Corsica, era sopravvissuta, nel corso del secolo XVI, quasi soltanto in ambito laicale²¹, come dimostra il rilievo marmoreo di Montemarcello, datato 1 febbraio 1529, ultima opera condotta a termine da Domenico Gare detto il Franciosino (fig. 5). Il tentativo del Capitolo dei Canonici, come si è visto, fu coronato da successo; non altrettanto può dirsi del precedente tentativo del vescovo Salvago di ripristinare il romitorio del Corvo. Non molto sappiamo per adesso della vicenda,

che andò inevitabilmente a configurarsi come l'ennesimo episodio dello stato di tensione, latente o palese, che caratterizzò i rapporti fra il Capitolo ed il vescovo durante tutto l'arco del lungo episcopato del nobile genovese; dai documenti finora reperiti risulta che un gruppo di eremiti era già installato il 21 luglio 1614, allorché monsignor Salvago concedette al sarzanese Matteo Tadelloni «licenza di poter questuare [...] elemosine p(er) la nostra diocesi a nome di detto Eremitario»²², e che l'esperimento, probabilmente, si concluse due anni dopo, allorché gli eremiti – ed in primo luogo un certo Francesco detto il Padovano – vennero accusati di malversazione dai rappresentanti del Capitolo²³. Ritorniamo adesso alla questione del trionfale trasporto al Corvo dell'immagine lignea là conservata; il 1666, come abbiamo visto, funge da *ante quem* per circoscrivere la data dell'avvenimento ed il 1655, come cercherò di argomentare, può essere assunto come *post quem*. Infatti il 12 settembre di tale anno – in stretta connessione, dunque, con la tradizionale *luminara* della sera del 13, vigilia della festa dell'Esaltazione della Croce – la Repubblica di Lucca donò al suo Re una nuova corona²⁴ e gli presentò tre chiavi d'argento, corrispondenti alle tre porte allora aperte nella cinta muraria²⁵. Le fonti agiografiche hanno attribuito all'infiammata parola di un predicatore, fra' Candido da Verona, il merito di aver risvegliato la pietà popolare ma il ruolo del governo lucchese non fu certo, in questa vicenda, marginale: nell'adunanza del 15 luglio 1654, ad esempio, il Consiglio Generale aveva discusso dell'opportunità di rendere visibile il Volto Santo soltanto una volta all'anno, così come avveniva a Torino per la Sacra Sindone, in modo da creare attesa per l'evento e, su di un altro piano, la pubblicazione, nel 1652, del poema latino²⁶ di Guido Vannini (1574–1654) aveva confermato la capacità dei letterati lucchesi o di origine lucchese²⁷ di diffondere ed alimentare, al di fuori delle mura di Lucca, la fama del garante della *libertas* della Repubblica.

Subito dopo il 1655, a riprova dell'efficacia della strategia messa in atto dal governo lucchese, si registra un capillare «proliferare di altari, confraternite e oratori»²⁸ in tutto il territorio diocesano ed in buona parte della limitrofa diocesi di Luni-Sarzana, soprattutto in quella vasta zona di essa, corrispondente all'attuale Lunigiana ed allo stato cybeo, nella quale avevano libero corso – come sa chiunque abbia consuetudine con i registri delle fabbricerie di quelle zone – i “barboni” di Lucca, e cioè le monete nelle quali campeggiava, in posizione frontale, la testa barbata del Volto Santo. Il 19 settembre 1655 – e dunque a pochi giorni di distanza dagli avvenimenti lucchesi – fu posta, alla presenza di Carlo Cybo Malaspina, la prima pietra dell'oratorio di Santa Croce di Codena, presso Carrara²⁹ e negli anni successivi, in Val di Magra così come in Val di Vara, la rinnovata devozione al Volto Santo si traduce nella nascita di appositi edifici di culto o nell'arrivo di immagini

accattivanti: i due esempi più significativi sono probabilmente quello dell'altare eretto nella chiesa di San Giovanni Battista di Dobbiana, nel territorio di Filattiera, e quello dell'oratorio – oggi distrutto – di Santa Croce presso Beverino, in Val di Vara. Nel primo caso, sopra un altare in marmi policromi, che nel paliotto ostenta un Volto Santo condotto a basso rilievo (fig. 6), è posta una nicchia, celata da una raffigurazione del simulacro dipinta su tela, nella quale è custodita l'immagine di culto la quale, conformemente al prototipo, è in legno scolpito (fig. 7); l'ignoto artefice, tuttavia, nel momento in cui aderisce alla moda dei crocifissi “neri”, sente il bisogno di animare il panneggio della veste, raffigurandolo come se fosse mosso dal vento, mostrandosi così informato su analoghe soluzioni adottate all'inizio del secolo XVIII per aggiornare lo statico prototipo cinquecentesco della *Madonna della Misericordia* in versione savonese³⁰. Per quanto riguarda, invece, il caso di Beverino, l'importanza del piccolo edificio di culto eretto – probabilmente nella seconda metà del secolo XVII – sul monte che ancor oggi ricorda nel nome la Santa Croce (fig. 8) è ben attestata dalla Visita Pastorale di Ambrogio Spinola (19 maggio 1712) il quale, oltre a prescrivere lavori di straordinaria manutenzione, ricorda che sia il 3 maggio (festa dell'Invenzione della Croce) sia il 14 settembre (festa dell'Esaltazione della Croce), tre processioni si muovevano da Carnea, Sorbolo e Polverara per convergere sull'oratorio, in una sorta di appropriazione dal basso del culto della Santa Croce finalizzata a rinsaldare i rapporti di buon vicinato fra le comunità insediate nel territorio³¹.

È questo dunque lo sfondo sul quale va collocata l'operazione, guidata dal Capitolo di Sarzana, culminata nel solenne trasporto al Corvo dell'immagine lignea oggi affidata alla custodia dei Carmelitani, un trasporto plausibilmente avvenuto sull'acqua discendendo il Magra fino alla foce e quindi implicitamente evocatore, per analogia, del miracoloso approdo sul lido di Luni della nave senza nocchiero di cui si narra nella *legenda* di Leobino. Resta adesso da stabilire – sempre che si ammetta che l'immagine non sia stata custodita per secoli a Sarzana, come si è creduto finora – da dove essa provenisse e per questo, in assenza di documentazione scritta, occorre avvalersi soltanto di quanto risulta dall'analisi del manufatto.

Il blocco comprendente la testa ed il torace è stato realizzato, come è stato stabilito da Peter Klein, ricorrendo al pioppo, un'essenza facilmente reperibile in Italia ma altrettanto facilmente esposta all'aggressione degli insetti xilofagi; che il crocifisso abbia conosciuto in passato un virulento e prolungato attacco del tarlo lo si deduce dalle drastiche amputazioni cui esso fu sottoposto: l'intera parte inferiore del corpo – ad esclusione dei piedi, lavorati a parte (fig. 9) – fu asportata e poi sostituita da una specie di cofano liscio all'esterno e cavo all'interno, apribile sul retro (fig. 10); le mani furono rifatte e le braccia furono invece resecate eliminan-

do la parte anteriore, compromessa dal tarlo, e sostituendola con legno di salice. La parte posteriore delle braccia, non visibile in condizioni normali, ha dunque buone probabilità di essere anch'essa originale e coeva del blocco comprendente la testa. La parte inferiore della veste, come si è detto, si presenta oggi liscia ma la brusca cesura che si avverte fra la parte superiore, caratterizzata dai solchi delle pieghe, e quella sottostante non doveva essere in passato percepita se, come tutto lascia credere, il crocifisso era dotato di vesti e di cintura. È importante ricordare che anche nel simulacro lucchese la parte inferiore del corpo fu celata alla vista, per secoli, da un *paludamentum* che «di recente è stato rinnovato assai più ricco, e maestoso di quello che vi era», come riferisce Giovanni Battista Conti nel 1834³² e quindi è lecito ipotizzare che questa soluzione – adottata a Lucca per lasciare spazio adeguato al “collare” eseguito da Ambrogio Giannoni nel 1657 ed al “gioiello” donato nello stesso anno da Laura Nieri Santini – fosse prevista anche per il crocifisso di Bocca di Magra.

L'unica parte di questo simulacro che mai fu sottratta alla vista dei fedeli, e cioè la testa, è anche quella meglio conservata e dunque è da essa che occorre partire per esprimere un giudizio non troppo approssimativo sulla scultura di cui ci stiamo occupando. Il volto allungato, con zigomi e mento sporgenti, è sovrastato da una capigliatura con scriminatura centrale, che scende ordinatamente sulle spalle lasciando completamente libere le orecchie, dalle quali discendono, come i vaghi di una collana, le tondeggianti matassine della barba; quest'ultima si avvita sotto il mento con studiata simmetria. La lunghezza del naso è proporzionale a quella del volto e le palpebre, incastonate sotto il raccordo delle sopracciglia con la canna nasale, sono ben evidenziate.

È palese l'intenzione dello scultore di conferire pari dignità a tutte le parti della figura, sia a quelle che risaltano per la volumetrica nudità, come l'ampia fronte o la porzione del petto delimitata dallo scollo lunato della veste, sia a quelle che si connotano per la sobria eleganza, in modo da imprimere nel volto le stigmate di un'assorta regalità. Queste caratteristiche di stile differenziano il crocifisso di Bocca di Magra, oltre che dal suo omologo lucchese, percorso da un fremito incoercibile, dalle *majestat* catalane (con le quali ha in comune soltanto l'appartenenza alla famiglia dei cristi tunicati) e dalle sculture di più stretta osservanza wiligelmica; più produttivi appaiono invece i confronti che si possono istituire col linguaggio dell'ignoto maestro, di caratura decisamente superiore, cui spetta il rilievo rupestre – eccezionale per più aspetti, a cominciare dalle dimensioni e dall'iconografia – realizzato attorno al 1115 ad Externsteine, nel cuore della Selva di Teutoburgo (Westfalia settentrionale)³³ e raffigurante la *Discesa dalla croce* e, insieme, la *Discesa di Cristo al Limbo* (fig.11). Questo rilievo, nonostante le perdite

subite (soprattutto nella figura di Nicodemo), costituisce un vero e proprio apice della scultura europea dei primi lustri del secolo XII. Nessuna traccia è qui visibile della vivacità, di matrice carolingia, che ancora anima gli episodi della *Vita di Cristo* raffigurati sulla porta di quercia, databile attorno al 1065, di Santa Maria *im Kapitol* di Colonia; la solenne scansione dei gesti, il meditato disporsi dei personaggi attorno alla nuda croce, autentico protagonista di questo *mistero* fattosi pietra, dovettero lasciare un segno profondo, anche per la potente suggestione esercitata dalla collocazione in un luogo insolito e ricco di fascino. Negli anni posti a cavallo dei secoli XI e XII, Colonia, la Renania ed il territorio della diocesi di Paderborn – una delle più antiche e prestigiose dell'intera Germania, nel cui territorio si trovava il *Teutoburger Wald* – videro all'opera alcuni maestri di notevole livello, i quali riuscirono a trasportare nel campo delle sculture monumentali l'aulico linguaggio degli sbalzi metallici e degli avori dell'età ottoniana; frutti maturi di questa fervida stagione sono la lunetta proveniente dalla chiesa di Santa Cecilia di Colonia, conservata presso lo Schnütgen Museum della città renana (fig. 12) e soprattutto i dodici rilievi che il Rheinisches Landesmuseum di Bonn acquistò nel 1939 dalla chiesa rurale di Gustorf, presso Grevenbroich, datati abitualmente al 1130-1140 circa³⁴. Questi rilievi decoravano la recinzione presbiteriale di una chiesa importante, probabilmente colonnese, e si caratterizzano per la meditata solennità delle figure e per il rapporto che esse istituiscono con la cornice architettonica, come ben si vede nel *Redentore* (fig. 13), la cui testa allungata, caratterizzata dall'ordinato disporsi dei lisci capelli che si dipartono dalla scriminatura centrale e dalla stretta connessione fra le arcate sopracciliari ed il naso, può essere confrontabile con quella del Volto Santo di Bocca di Magra, anche se quest'ultimo è verosimilmente anteriore, come vedremo. Ancor più serrato è il dialogo che i rilievi di Gustorf stabiliscono con i *Progenitori* del Duomo di Lodi, nei quali ritroviamo la stessa saldezza d'impianto, la stessa scansione dei volti e la stessa attenzione al rapporto fra la massa corporea ed il reticolo delle pieghe (fig. 14). Queste bellissime figure, che decorano gli stipiti del portale, dimostrano che il maestro del Volto Santo oggi a Bocca di Magra non fu l'unico a scendere dalla Renania alla Padania nella prima metà del secolo XII, anche se i confronti fin qui suggeriti lasciano aperta, come è ovvio, la partita del dare e dell'avere, soprattutto se si ipotizza, come credo sia necessario, un fecondo contatto dell'ignoto maestro col cantiere del Duomo di Modena, come suggeriscono la peculiare soluzione della barba ed i solchi paralleli della liscia capigliatura, stilemi che meglio si comprendono se messi a confronto con le analoghe soluzioni – ad esempio la lunga treccia ostentata sul dorso della figura femminile dei cosiddetti *Antipodi* (fig. 15) – presenti nelle cosiddette metope³⁵.

Da quanto detto finora, mi sembra che l'abbandono della datazione del Volto Santo di Bocca di Magra alla seconda metà del secolo XII si imponga e che il riferimento ai primi decenni del secolo sia assai più plausibile. Si tratta degli anni nei quali la devozione al Volto Santo di Lucca assume le caratteristiche che manterrà nei secoli a venire; fra queste caratteristiche, la prima e più importante è la stretta connessione con un'immagine lignea tridimensionale, oggetto di culto e divenuta, in seguito, vero e proprio palladio della città. Non era sempre stato così: negli anni precedenti al 1109, infatti, nella cattedrale di San Martino si veneravano, in due luoghi distinti (anche se, probabilmente, contigui), una *crux vetus* ed un *vultus*, e dunque un simulacro tridimensionale, quasi certamente aniconico, ed un'immagine molto probabilmente dipinta, come giustamente ipotizza la Frugoni³⁶, assimilabile alle "acheropite" romane, e cioè all'immagine conservata nel Sancta Sanctorum di San Giovanni in Laterano ed alla *Vera Icona* della basilica di San Pietro³⁷.

La devozione a questo *vultus* dovette attecchire anche in Normandia ed in Inghilterra, se è vero che Guglielmo II detto il Rosso (1087-1110), secondogenito e successore di Guglielmo il Conquistatore, «consueverat» giurare «per Sanctum Vultum de Luca»³⁸, mentre la *crux vetus* è identificabile con la «*crux magna, quae colitur in civitate lucana*» di cui Leofstan, abate di Bury St. Edmunds, in pellegrinaggio verso Roma nel 1050, commissiona una copia per la propria abbazia dopo averla misurata³⁹. Lucca è infatti, nei secoli XI e XII, una delle tappe privilegiate negli itinerari dei *romei* provenienti dall'Europa Settentrionale, anche dalle estreme propaggini di essa, come il monaco irlandese Silaus e la sua conversa Mingarda, che a Lucca trovò anche marito⁴⁰, o come l'ancor più famoso abate islandese Nikulas di Munkathvera, che nel 1151-1154 si reca in Terrasanta toccando Roma e Costantinopoli e che, dopo aver soggiornato a Lucca durante il viaggio di ritorno, attesta che correva voce che per due volte il crocifisso avesse parlato⁴¹.

Ma a quale immagine è riferibile la testimonianza dell'islandese? Senza dubbio a quella venerata nella cappella che il vescovo Benedetto, stando agli *Annales* trecenteschi di Tolomeo, consacra nel 1119; nel 1107, peraltro, viene menzionato un *Vultus sacrarium* al quale affluiscono offerte in quantità tale da rendere necessario l'intervento del papa Pasquale II per regolarne la ripartizione. È ragionevole ritenere che in questo *sacrarium* fosse conservata un'immagine dipinta – la stessa evocata dall'ira blasfema di Guglielmo il Rosso – la quale da questo momento non è più menzionata, neppure indirettamente; è necessario concludere, come fa la Frugoni, che una nuova immagine avesse in sé sussunto le caratteristiche della *crux* – e cioè la tridimensionalità e la monumentalità – e del *vultus*, e cioè l'appartenenza al novero delle immagini acheropite, non eseguite da mano umana. La

nascita di una nuova immagine, custodita in un sacello appositamente realizzato e, presumibilmente, più imponente e rappresentativo del *sacrarium* attestato nel 1107, mette definitivamente fuori gioco l'avversione manifestata alcuni anni prima dal vescovo Rangerio (1096-1112) nei confronti di questa «peregrina religio», esplicitamente associata, come segno di decadenza, alla smodata ricerca della ricchezza nei versi del presule⁴².

Se l'aggettivo *peregrina* va inteso come “giunta da fuori”, abbiamo qui una prova preziosa – anche se di parte avversa – del fatto che il culto della *crux* non era endogeno ma era il frutto del trapianto in terra lucchese di consuetudini cultuali, tradotte in immagini solo in piccola parte conservate, che affondano le loro radici nella storia della cristianizzazione delle isole britanniche. Si ha notizia infatti di una croce lignea eretta nel 634 dal re Oswald dopo la sua vittoria ad Heavenfield e nella *Vita Sancti Wilfrithi*, redatta dopo il 709, si parla dell'erezione di una croce in legno come di cosa abituale nel Kent⁴³. Dalle isole britanniche queste consuetudini si estesero all'Europa carolingia ed in questo processo dovettero avere parte cospicua i letterati che facevano riferimento ad Alcuino di York (defunto nell'804) e, successivamente, a Giovanni Scoto, che amava ricordare di essere *eriugena*, e cioè di origine irlandese: non può essere casuale che le prime testimonianze sulla presenza, all'interno delle chiese, di crocifissi – intesi come manufatti autonomi, distinti dalle raffigurazioni, dipinte o scolpite, della Crocifissione – risalgano all'età carolingia⁴⁴.

A Lucca e a Pisa, peraltro, era certamente nota, nella traduzione latina di Anastasio Bibliotecario (circa 872), la cosiddetta “leggenda beritense”, e cioè il testo, attribuito ad Atanasio, che fu allegato agli atti del Concilio anti-iconoclasta di Nicea (787); a Pisa, anzi, era conservata nella chiesa di San Pietro in Vincoli (più nota oggi come San Pierino) una delle ampolle – sulla cui diffusione in Europa la leggenda beritense è ricca di dettagli – in cui era stato raccolto il sangue miracolosamente sgorgato dall'immagine oltraggiata⁴⁵. Questa immagine – dipinta, è bene ricordarlo – era attribuita a Nicodemo, il cui nome, come sottolinea Michele Bacci, era solitamente associato, nel secolo XII, alla «più dettagliata narrazione del processo dinanzi a Pilato, della Crocifissione e della Discesa agli Inferi, ossia quel testo apocrifo, risalente nella sua versione più antica al secolo V, che fu noto all'Occidente latino sotto il titolo di “Acta” o “Gesta Pilati” e quindi, a partire dal declinante secolo X, anche come “Evangelium Nicodemi”»⁴⁶.

La *Relatio* di Leobino – di cui si attende ancora un'edizione critica – presuppone, per unanime consenso della critica, la conoscenza del testo di Anastasio Bibliotecario ed è significativo che nei codici più antichi oggi noti – a cominciare da quelli conservati a Douai e a Valenciennes – i due testi siano congiuntamente

trascritti; è altrettanto significativo, poi, che anche a Lucca, come attestano alcuni passionari del secolo XII, si celebrasse solennemente, il 9 novembre, la ricorrenza dell'effusione beritense⁴⁷ ed una *ecclesia Domini et Salvatoris* (che già nel 930 appare distrutta) è attestata a Lucca fra il 797 e l'898 ed è lecito ipotizzare che la *crux vetus*, prima di essere accolta nell'antistante cattedrale di San Martino, fosse qui venerata⁴⁸. Dal connubio fra la *legenda* beritense, nata nell'ambito delle contese iconoclastiche, e le tradizioni cultuali caroline (ma, come si è visto, di matrice anglo-irlandese) nasce dunque a Lucca, all'inizio del secolo XII, il culto del Volto Santo, invano osteggiato dal vescovo Rangerio e saldamente gestito dal collegio canonico di San Martino. La memoria della preesistenza di due culti separati permane però a lungo, se ha efficacia di prova, come giustamente ritiene la Frugoni, l'insistenza, che si riscontra nei documenti del secolo XII, sul fatto che l'unico oggetto di devozione esistente potesse essere denominato indifferentemente *Vultus* o *Crux*⁴⁹. La *Relatio* di Leobino, redatta in quello stesso giro d'anni per legittimare e propagandare la nuova devozione, è molto attenta ad attribuire valore di acheropita al solo volto dell'immagine lignea scolpita da Nicodemo e questa parte del crocifisso è l'unica ad aver goduto, in seguito, di visibilità permanente; non a caso, uno dei due miracoli che l'abate islandese Nikulas attribuisce all'immagine da lui venerata a Lucca riguarda l'uso della bocca: si dice, egli scrive, che il crocifisso abbia parlato due volte ed abbiamo qui una palese allusione – che presuppone, alla metà del secolo XII, una tradizione già sedimentata – al secondo dei miracoli elencati in calce alla *Relatio*⁵⁰. Il rafforzarsi della devozione ed il suo radicarsi, oltre che a Lucca, soprattutto «nell'area francese [...] ed anglonormanna»⁵¹ sono attestati, oltre che da importanti manufatti dei quali si dirà più avanti, anche dalle accese controversie che alla fine del secolo XII vedono protagonisti detrattori e difensori del nuovo culto. Fra i primi si distingue il Placentinus, «celebre glossatore vissuto a Bologna e Montpellier nella seconda metà del sec. XII»⁵², il quale sosteneva l'impossibilità di ascrivere l'immagine lucchese alla categoria delle immagini miracolose soprattutto a causa del suo deplorabile stato di conservazione; tutto ciò risulta, anche se indirettamente, dalla *Rhetorica Antiqua* di Boncompagno da Signa, il quale cerca puntigliosamente di rintuzzare l'assalto di un anonimo *iurisperitus* che aveva fatto sue le tesi del Placentinus, esponendone, per confutarle, le argomentazioni. Fatta dunque la debita tara al testo di Boncompagno – la cui stesura, per di più, cade all'inizio del secolo XIII, allorché il Placentinus era morto da anni – è difficile ritenere prive di fondamento le osservazioni dell'antagonista di Boncompagno allorché denuncia l'attiva presenza, «infra substantiam ligneam», di insetti voraci e allorché rileva la necessità per i lucchesi di ricorrere a frequenti ridipinture per nascondere le magagne e garantire all'immagine un aspet-

to piacevole («ad hoc, quod pulchrior videatur»). Poco prima di questa stoccata, il polemista aveva ripercorso, con abile tecnica forense, le fasi della lavorazione della statua, non dimenticandosi di sottolineare la trasformazione in cenere degli scarti di lavorazione, che invece nella *Relatio* avevano i poteri taumaturgici delle reliquie; l'artefice, delineate le membra, si era concentrato sulla testa, ove aveva collocato «oculos [...] cristallinos», e sui piedi, raffigurati entro «argenteos subtellares»; aveva poi dipinto «varietate colorum totam substantiam», imponendo infine sulla testa una corona «de lapidibus pretiosis insertam» e cingendo i fianchi con una squisita cintura⁵³. Quale valore dobbiamo attribuire a questa descrizione? Si tratta di un mero esercizio letterario di un acclamato maestro dell'*ars dictandi* o si tratta della preziosa descrizione – la più antica che si conosca – dell'immagine di culto lucchese? Ritengo che questa seconda ipotesi sia di gran lunga quella preferibile, se non altro poiché la rispondenza al vero della descrizione era facilmente accertabile e contestabile da parte di chiunque. Se dunque ammettiamo che le annotazioni che Boncompagno mette in bocca all'anonimo *iurisperitus* siano attendibili – sia per quanto riguarda i dettagli dell'immagine sia per quanto riguarda il suo stato di salute – occorre chiedersi se esse siano riferibili ad un manufatto ancora esistente. Prima di rispondere a questo quesito, occorre però ricordare, ove ce ne fosse bisogno, che i crocifissi lignei monumentali erano realizzati, nel secolo XII, soltanto in relazione a specifiche esigenze per ben determinati luoghi di culto e che i crocifissi tunicati erano, all'interno della categoria di quelli monumentali, ancor più legati a ben precisi contesti. Ciò premesso, i soli crocifissi che rispondano, in tutto o in parte, all'*identikit* che è tracciato nella *Rhetorica Antiqua* sono il crocifisso di San Martino di Lucca e quello di Bocca di Magra: entrambi hanno occhi «cristallinos», in modo da conferire allo sguardo, soprattutto in penombra, quella vivacità che incuteva timore ai fedeli; entrambi presentavano una policromia che è stata recuperata, per quanto è stato possibile, per l'esemplare di Bocca di Magra e che attende di esserlo per quello di Lucca. Ma quest'ultimo ha i piedi nudi, anche se non trafitti dai chiodi (fig. 16), e non presenta in permanenza quegli *argenteos subtellares* che invece sottolineano la regalità del crocifisso di Bocca di Magra⁵⁴; solo quest'ultimo, inoltre, ha subito un devastante attacco degli insetti xilofagi, attacco i cui prodromi sono ricordati, come si è visto, nella *Rhetorica*. Questi indizi convergenti ci costringono ad ammettere che, se c'è un crocifisso monumentale al quale possano essere riferite le annotazioni della *Rhetorica* di Boncompagno, questo è proprio il Volto Santo che dalla metà del secolo XVII è conservato nei pressi della foce del Magra. A queste considerazioni si aggiungono poi quelle di ordine stilistico, le quali hanno indotto la maggior parte degli storici dell'arte, a cominciare da Géza De Francovich, a ritenere che il Volto

Santo di San Martino debba essere datato agli inizi del secolo XIII⁵⁵, datazione che postula la necessità, come ipotizzava nel 2004 Clario Di Fabio, di spostare all'indietro la collocazione cronologica dell'esemplare di cui ci stiamo occupando. Se si accetta che il Volto Santo di Bocca di Magra sia più antico di quello di Lucca, e se si ammette che l'esecuzione del primo vada collocata all'inizio del secolo XII, e cioè poco prima del 1119, la vicenda che coinvolge entrambi i simulacri può essere così riassunta: alla fine del secolo XII, allorché il culto del Volto Santo di Lucca (o, con significativa sovrapposizione terminologica, della Santa Croce di Lucca) si era stabilmente affermato, lo stato di conservazione del manufatto destava preoccupazione e rischiava di fornire solidi argomenti ai detrattori della devozione; risale forse a questo momento il possibile rifacimento in noce dei piedi i quali, benché gerarchicamente inferiori alla testa perché non acheropiti, erano comunque la parte dell'immagine più soggetta ad usura poiché erano continuamente toccati e baciati e poiché erano esposti al calore delle candele.

Nella prima metà del secolo XIII – il *post quem* è la data di stesura della *Rhetorica Antiqua* di Boncompagno – si decise di procedere alla sostituzione dell'immagine esistente, oggetto di venerazione da circa un secolo, con una nuova immagine che, in ossequio all'iconografia consolidata, era dotata di tunica, cintura e lunga barba ma non aveva più i calzari, forse perché il più divulgato dei miracoli, noto anche a Nikulas di Munkathvera, era quello dell'«argenteum calciamentum» gettato al cantore pellegrino proveniente «de partibus Galliae». L'immagine preesistente fu dunque accantonata ma non poteva certo essere distrutta e ad essa, anzi, si fece probabilmente ricorso, quasi a garantirsi dall'ira celeste, allorché si decise di coniare un *grosso* aureo di cui sopravvivono pochi esemplari, fra i quali il più noto è quello, oggi conservato presso il Museo di San Matteo di Pisa, che faceva parte del tesoro rinvenuto nel 1925 sotto la Loggia dei Banchi della città toscana⁵⁶. Il Blomquist data al 1256 questa emissione ma non mancano altre ipotesi⁵⁷; quello che è certo è che questa emissione fu limitata e che essa si segnala per l'eccezionalità della raffigurazione di profilo del Volto Santo (fig. 17). Non era certo la prima volta che sulle monete compariva l'effigie di Cristo: come ci ricorda Gerhard Wolf – che si riallaccia alle ricerche giovanili di James Douglas Breckenridge – il primato spetta ai *solidi* aurei di Giustiniano II, che regnò, con un intervallo di dieci anni, dal 685 al 711⁵⁸. In entrambe le fasi del suo regno vennero coniate monete auree, nelle quali era sottolineata, con modalità diverse, la regalità di Cristo, raffigurato frontalmente (figg. 18 e 19); queste monete, che recavano legende in latino, ebbero larga diffusione anche in Occidente e del prestigio di cui erano circondati questi esemplari, accuratamente tesaurizzati, si coglie l'eco, in ambito germanico, ancora agli inizi del secolo XVI, allorché in un testo a stampa destinato

ad accompagnare un'incisione di Hans Burgkmair raffigurante il volto aureolato di Cristo si ricordano «tribus nummis aureis in quibus illa ipsa prefata effigies erat incussa»⁵⁹. I primi *grossi* argentei di Lucca, conati agli inizi del secolo XIII⁶⁰, si adeguano a questo precedente e raffigurano frontalmente il Volto Santo ma allorché si decise, dopo la morte di Federico II, di coniare un esemplare aureo che rivaleggiasse con i famosi *augustali* dello svevo, venne scelta la raffigurazione di profilo, propria degli imperatori, quasi a celebrare l'avvenuto e definitivo ritorno della sovranità nelle mani del *Rex Regnantium*, appellativo usato nei *solidi* di Giustiniano II. Il confronto fra la raffigurazione di profilo nel *grosso* aureo duecentesco ed i profili dei volti dei simulacri di Bocca di Magra e di Lucca fa emergere una più stretta contiguità del primo, come si nota soprattutto nella resa della barba, che ostenta la stessa scansione geometrica che è propria della scultura di Bocca di Magra, dettaglio che non si riscontra con la stessa evidenza nell'esemplare lucchese, ove il segno scultoreo è più sciolto; si noti inoltre l'evidenza data dall'incisore del *grosso* allo scollo della tunica, nettamente marcato: anche questo dettaglio avvicina l'immagine della moneta più all'esemplare di Bocca di Magra che a quello di Lucca. Nessun aiuto ci può arrivare, invece, dall'esame della corona la quale è senz'altro quella che fu oggetto di furto sacrilego nel 1272⁶¹, data che funge dunque da *ante quem* per la coniazione del *grosso*. Né l'esemplare di Lucca né quello di Bocca di Magra recano traccia di corone scolpite e la conformazione allungata e tondeggiante del cranio suggerisce l'adozione, almeno fino ai primi decenni del secolo XIII, di un copricapo serico, assimilabile ad una tiara più che ad una corona. Anche da questo punto di vista, il crocifisso marchigiano della chiesa di San Paolo di Force – che è dotato di corona scolpita (fig. 20) – dichiara la sua appartenenza ad una diversa tradizione iconografica, messa in ombra, a partire dal secolo XIII, dall'affermarsi dell'iconografia del Volto Santo "alla lucchese"⁶²; a questa diversa tradizione iconografica, che riemerge a fatica nelle zone periferiche nelle quali era sopravvissuta, possiamo ascrivere, per quanto privo di corona scolpita, anche il crocifisso di Sondalo in Valtellina⁶³ sia per le dimensioni contenute – è alto infatti 138 cm – sia per la presenza, al di sopra della tunica, di una sopravveste (fig. 21). Grande importanza, nell'esemplare di Force come in quello di Sondalo, è conferita alla cintura, che scende in due bande verticali – dotate di nappine nel crocifisso marchigiano – molto allungate e ben divaricate (nell'esemplare lucchese, invece, le due bande sono accostate); tuttavia, mentre la cintura del crocifisso di Force presenta un solo nodo, quella di Sondalo ne presenta due, come avviene anche nel pannello ceramico conservato nella chiesa di San Lorenzo di Portovenere (fig. 22), il quale può essere considerato la testimonianza dell'esistenza, in qualche chiesa della Liguria o forse della penisola iberica, di un crocifisso tunicato

di dimensioni inferiori al vero, dotato di sopravveste serica operata i cui bordi, esattamente come a Sondalo, attraversano in diagonale, sul torace e sulle gambe, la figura di Cristo⁶⁴. La questione della raffigurazione delle vesti, nel caso dei crocifissi (e soprattutto dei crocifissi tunicati), non è affatto marginale, come ben si comprende, e conviene dunque ritornarvi. Le più antiche raffigurazioni del corpo crocifisso di Cristo, nessuna delle quali di dimensioni monumentali (la placchetta d'avorio del British Museum, databile al 420-430, misura in altezza 7,5 cm) sono sostanzialmente fedeli a ciò che, presumibilmente, avveniva nel supplizio della croce: il condannato veniva esposto al ludibrio con i fianchi cinti soltanto dal *subligaculum*, «the Roman male undergarment» a noi noto per le raffigurazioni dei gladiatori⁶⁵, come si vede, oltre che nell'avorio londinese già ricordato, nell'ancor più nota raffigurazione della porta lignea della basilica di Santa Sabina a Roma, datata al 440 circa; questo semplice indumento è sostituito, nelle raffigurazioni di età carolingia, dal *perizonium*, una sorta di gonna che lascia scoperti il petto e la parte inferiore delle gambe, come si vede nel *Sacramentario* di Gellone, eseguito nel tardo secolo VIII per la diocesi di Meaux (Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms. Lat. 12048). Questa evoluzione sembra tener conto delle obiezioni che le raffigurazioni del corpo seminudo del crocifisso avevano suscitato fin dal tardo secolo VI in ambito merovingico, come attesta uno dei *miracula* narrati da Gregorio di Tours⁶⁶. Negli stessi anni in cui il vescovo Gregorio attendeva alla stesura degli otto libri dei *Miracula*, il monaco siriano Rabbùla ed i suoi aiutanti portavano a termine un *Evangelario*⁶⁷ in antico siriano – il cosiddetto estrànghelo – conservato dal secolo XVI a Firenze (Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteo, 1, 56) ed oggetto di attenti studi sia sul versante codicologico sia per quanto riguarda l'apparato illustrativo⁶⁸.

Il *recto* della carta tredicesima di questo codice è occupato, nella parte superiore, da una raffigurazione della *Crocifissione* nella quale Cristo è colto nell'atto di promettere la salvezza al Buon Ladrone (Luca, 23, 34). I corpi dei tre crocifissi hanno proporzioni identiche ma quello di Cristo si distingue nettamente, rispetto a quelli seminudi dei ladroni, perché è dotato di una lunga veste senza maniche con ampia apertura ascellare (fig. 23): si tratta del *colobium* (dal greco κολοβίωv), indumento da lavoro ornato però di strisce verticali (i cosiddetti *clavi*) e dunque funzionale a connotare l'aspirazione dell'uomo di Nazareth a diventare Re dei Giudei. A distanza di un secolo e mezzo, in un contesto figurativo caratterizzato dall'adozione di un linguaggio ben diverso rispetto al fresco naturalismo della miniatura siriana, ritroviamo un crocifisso dotato di *colobium* nella chiesa romana di Santa Maria Antiqua, recentemente riaperta al pubblico. Nella Cappella di Teodoto, infatti, l'interno di un'ampia nicchia è occupato per intero da una *Crocifissione*

(fig. 24) nella quale i ladroni sono assenti e le dimensioni dei corpi obbediscono ad una logica gerarchica. La presenza del *colobium* sembra qui discendere piuttosto da esigenze di pudore e occorre guardarsi – come sottolinea Lawrence Nees nel contributo già ricordato – dalla tentazione di ritenere che questa iconografia fosse egemone nell'arte bizantina dell'VIII secolo⁶⁹. Fra i vettori di questo schema iconografico nell'Europa occidentale notevole importanza dovettero avere i pellegrini i quali, al ritorno dalla Palestina, erano soliti recare con sé testimonianze tangibili della propria presenza in Terrasanta: a questa categoria è ascrivibile, ad esempio, l'*encolpion* bronzeo, di produzione siro-palestinese, oggi conservato presso il Museo Archeologico della Spezia⁷⁰ e proveniente dalla chiesa di San Maurizio di Aiola (Fivizzano), dipendente in antico dalla pieve dei Santi Cornelio e Cipriano di Codiponte. Il manufatto, rinvenuto probabilmente in una tomba, non è di facile datazione; sulle due facce sono raffigurati la *Vergine orante* ed il *Crocifisso* con aureola nimbata e *colobium* (fig. 25). È opportuno adesso ritornare alla raffigurazione della *Crocifissione* contenuta nell'*Evangelario* di Rabbùla. Ai piedi della croce, tre sgherri stanno disputandosi una delle vesti di Cristo, episodio narrato in tutti e quattro i Vangeli canonici: Matteo 27, 35; Marco 15, 24; Luca 23, 34; Giovanni 19, 23. Tuttavia, mentre i primi tre vangeli – i cosiddetti sinottici – parlano genericamente e sinteticamente di vesti, Giovanni fornisce una versione dettagliata e distingue fra la tunica (χιτών) ed il resto: soltanto la prima, infatti, è estratta a sorte data l'impossibilità di dividerla senza sciuparla; è dunque evidente che la veste che è oggetto di disputa nella miniatura siriana è la tunica e che l'abito da lavoro – il *colobium* – indossato da Cristo non apparteneva alla vittima ma faceva parte, esattamente come l'iscrizione trilingue apposta sulla croce, della derisoria messinscena del supplizio. L'ignoto pittore e gli esegeti con i quali egli colloquiava si dimostrano dunque in grado di fornire una lettura tutt'altro che scontata della morte di Cristo e danno prova di un'acutezza di cui si perde la traccia nel pur notevole dipinto murale di Santa Maria Antiqua, nel quale non compaiono né i ladroni né gli sgherri che si contendono la tunica. È dunque evidente che il *colobium* e la tunica erano indumenti diversi, rispondenti a necessità diverse, e che la scelta di adottare l'uno, invece che l'altra, da parte di un artista siriano della fine del secolo VI non è casuale. Così come non è casuale, viceversa, l'assenza del *colobium* nelle raffigurazioni della crocifissione prodotte nelle Isole Britanniche dall'VIII secolo in avanti; in questi fondamentali documenti figurativi – sui quali si è soffermata Audrey Scanlan-Teller⁷¹ – si impone, accanto alla raffigurazione del corpo seminudo di Cristo, il ricorso ad una veste, di lunghezza variabile, assimilabile alla tunica. Queste raffigurazioni divennero poi una delle matrici dell'iconografia della Passione nell'Europa carolingia ed ottoniana; nel fastoso *Lezionario*

evangelico (München, Bayerische Staatsbibliothek) realizzato agli inizi del secolo XI per Uta, badessa dell'importante comunità bavarese di Niedermünster⁷², la raffigurazione della *Crocifissione* (c.3v; fig. 27) è totalmente slegata da esigenze di ordine narrativo. Cristo trionfa sulla Morte, che si accascia ai piedi della croce, ed ha il capo coronato; egli indossa una veste corta e drappeggiata, con maniche che lasciano scoperte in parte le braccia. Sopra la veste corre una lunga stola, attribuito sacerdotale, che può essere considerata una reminiscenza, in chiave radicalmente diversa, delle bande verticali, vivacemente colorate, che caratterizzano le raffigurazioni del *colobium*; è assai probabile, pertanto, che il grande pittore che lavora per Uta fosse a conoscenza di immagini dipinte del crocifisso in *colobium* ma è altrettanto certo che egli fa ricorso ad uno schema iconografico diverso, con attributi adatti a sottolineare la regalità del Salvatore.

È dunque da respingere l'equazione Volto Santo = *colobium* da cui partono, come da un assioma di cui non è necessaria la dimostrazione, quasi tutte le indagini recenti sull'iconografia delle immagini di Lucca, di Bocca di Magra e di quelle che ad esse si collegano, tanto che la ricerca di questi esemplari è presentata come un itinerario «per ritrovare i percorsi del *colobium*»⁷³. I precedenti delle due immagini lucchesi – quella tuttora conservata nel Duomo di San Martino e quella che l'ha preceduta e che, se ho visto giusto, è poi giunta a Bocca di Magra – non vanno ricercati in Oriente e, per suffragare questa affermazione, dovrebbe bastare la semplice constatazione che non si conoscono in area orientale immagini tridimensionali del crocifisso col *colobium* ma soltanto immagini dipinte o incise e che su un'immagine dipinta, e non scolpita, fa perno la 'leggenda beritense' che pur era nota, come si è detto, anche in Toscana.

Se l'età carolingia vede la nascita del crocifisso come manufatto tridimensionale e monumentale, in significativa coincidenza con l'apparizione di testi di grande risonanza quali il *Liber de laudibus Sanctae Crucis* di Rabano Mauro, abate di Fulda e poi arcivescovo di Magonza⁷⁴, è pur vero che nessuno degli esemplari ricordati nelle fonti⁷⁵ è giunto sino a noi, anche perché il valore intrinseco dei materiali utilizzati («in auro argentove» scrive il già citato Giona di Orléans) non ne ha certo facilitato la sopravvivenza e quindi non sappiamo se essi raffigurassero il crocifisso seminudo o vestito, né sappiamo se fosse già allora invalso l'uso di vestire le immagini.

All'età ottoniana appartengono i primi crocifissi monumentali ancor oggi conservati, e cioè il crocifisso ligneo fatto eseguire da Gero, arcivescovo di Colonia dal 969 al 976, quello in rame sbalzato parzialmente dorato commissionato da Ariberto da Intimiano, arcivescovo di Milano dal 1018 al 1045, per la chiesa del monastero di San Dionigi⁷⁶, e quello ligneo, proveniente da Udenheim, che è con-

servato nella Cappella di San Gottardo nel Duomo di Magonza e che si data ai primi decenni del secolo XI. Si tratta però di crocifissi seminudi, con i fianchi cinti dal *perizonium*; le raffigurazioni del corpo crocifisso di Cristo avvolto nella tunica sembrano riservate, in questo periodo, ad oggetti di piccolo formato, quale la splendida legatura di codice, in avorio intagliato, conservata a Parigi presso il Musée de Cluny (fig. 28), riferita ad ambito renano⁷⁷.

In questo rilievo di eccezionale livello qualitativo la croce è il fulcro di una complessa raffigurazione nella quale l'episodio delle Pie Donne al Sepolcro prelude a quello dell'Ascensione ed a quello del ritorno del Cristo, come narrato nel Libro dell'Apocalisse. La croce ha i contorni decorati e presenta, alle estremità del braccio orizzontale, due clipei recanti le allegorie del Sole e della Luna; come nel suo omologo ligneo del Duomo di Colonia, Cristo è tutt'altro che immobile e china il capo aureolato verso Giovanni e la Vergine mentre le sue ginocchia si flettono nella direzione opposta. La sua ampia veste aderisce al corpo e si allarga in basso con pieghe a ventaglio. I piedi recano traccia dei chiodi e poggiano su di un suppedaneo che converge in un calice evidenziato da una sorta di aureola la quale corrisponde, con studiata simmetria, alla corona che si scorge, retta dalla mano del Padre, sulla sommità della croce. Molti sono i punti di contatto fra questa raffigurazione del crocifisso e quella che appare nel già citato codice della badessa Uta (il capo inclinato a destra, i piedi chiodati posti sul suppedaneo) ma altrettante sono le divergenze: nell'avorio, per esempio, la testa di Cristo non è coronata e non c'è traccia della lunga stola che caratterizza vistosamente la miniatura monacense.

Il protagonismo della croce viene ulteriormente sottolineato allorché dalla piccola dimensione degli avori figurati o dei codici miniati si passa, attorno al 1115, alla dimensione monumentale del già ricordato rilievo rupestre di Externsteine, nel quale alla *Discesa dalla croce* si accompagna la raffigurazione della *Discesa al Limbo*. Anche in questo caso i clipei del Sole e della Luna sono posti ai lati del braccio orizzontale ma le due figure allegoriche, con invenzione di altissima qualità, collaborano attivamente alla pietosa operazione reggendo i drappi che sono stati utilizzati per calare a terra il corpo della vittima sacrificale. Al cadavere seminudo del Deposto, sulla cui testa la Vergine depone amorosamente una carezza, si accompagna, nella parte superiore, il corpo glorioso del Cristo, dal capo aureolato e nimbato, che trae dal Limbo le anime dei Patriarchi – questa è la più probabile spiegazione dell'*animula* da lui recata in braccio, oggi purtroppo acefala – ed ostenta un vessillo sormontato dalla croce: *Vexilla regis prodeunt / Fulget crucis mysterium*, come suona l'*incipit* dell'inno di Venanzio Fortunato.

Fino al secolo XI, come dimostra l'avorio del Musée de Cluny, alla tunica non si accompagnava, nelle raffigurazioni del corpo del Cristo vittorioso, la presenza

della cintura; una presenza che, viceversa, diventa costante nelle immagini del secolo XII. È opinione diffusa, come attesta la bibliografia presa in esame nel lungo saggio di Herbert Kurz (1997), che l'introduzione di questo attributo trovi la sua giustificazione nel dibattito sulla riforma del clero, dibattito che si accentuò negli anni del pontificato di Anselmo da Baggio, il quale fu contemporaneamente, come è noto, vescovo di Lucca e, dal 1061 al 1073, pontefice col nome di Alessandro II. È significativo che nello stesso anno (1069) in cui il sinodo di Gerona, presieduto da Ugo Candido in rappresentanza del papa, dava il via all'introduzione della riforma in Catalogna, Pier Damiani scriva un'epistola *Contra intemperantes clericos* nella quale, partendo da un passo di Geremia (13, 1-11) in cui il Signore ordina al profeta di dotarsi di una cintura di lino, si sostiene, sulla scia di Sant'Agostino⁷⁸, che la Chiesa è la veste di Cristo (*omnis ecclesia vestis est Christi*) e che la cintura (*lumbar*) ne garantisce l'aderenza al corpo più di ogni altro indumento (*arctius adhaeret quam reliquae vestes*). In un altro opuscolo di Pier Damiani (*De dignitate sacerdotii*) la cintura è peraltro vista soprattutto come freno all'insana libertà, paragonabile a quella di un cavallo selvaggio, di cui era preda l'umanità prima dell'avvento di Cristo.

Dato che le prime testimonianze figurative oggi note dell'introduzione della cintura nell'iconografia del crocifisso tunicato sono cronologicamente collocabili a notevole distanza da queste fonti scritte – alludo alla *majestat* Batlló⁷⁹ (fig. 29), di dimensioni inferiori al vero, ed all'esemplare monumentale conservato nel Duomo di Braunschweig e firmato da Imervard, un maestro non altrimenti noto (fig. 30) – è ragionevole ipotizzare la presenza di un prototipo al quale esse possano essere ricollegate. Questo postulato appare ancor più cogente se consideriamo le assonanze stilistiche denunciate da questi due esemplari – nati in contesti geografici lontani e in situazioni ben diverse – assonanze che la differenza di formato delle due immagini rende ancor più interessanti: il disegno delle pieghe della tunica, le quali tracciano solchi simmetrici sul torace, è infatti identico, anche se risolto da Imervard con una buona dose di meccanicità, e la lunghezza dei capi della cintura, che scendono paralleli fin quasi al bordo della veste, sembra corrispondere ad un canone prestabilito. È dunque inevitabile concludere che il crocifisso di Braunschweig⁸⁰ e quello oggi a Barcellona costituiscano due esiti paralleli dell'adesione ad un modello comune, che doveva godere di indiscusso prestigio e che coincide, se ho visto giusto, col crocifisso tunicato venerato a partire dal 1119 nella cattedrale di Lucca ed oggi conservato, in versione dimidiata, a Bocca di Magra. L'esame dei volti barbati della *majestat* di Barcellona e della *Imervardkreuz* fa emergere una maggiore autonomia stilistica nell'anonimo catalano, il quale, senza tradire il modello, ne diminuisce la ieraticità (si noti la ridotta ampiez-

za della fronte ed il taglio netto delle occhiaie) a favore di una maggiore intensità dello sguardo; Imervard, invece, si sforza di aderire al massimo al prototipo – forse conosciuto direttamente – accentuandone fin quasi all'inverosimile le caratteristiche: il volto si allunga ulteriormente e le due bande della barba, anch'esse dilatate in lunghezza, arrivano ad assomigliare alle ali di un volatile. Se è vero che la *majestat* Batlló ed il crocifisso tunicato di Braunschweig discendono dal Volto Santo oggi a Bocca di Magra, se ne deduce che la cintura annodata sul ventre e ricadente in due lunghe bande parallele facesse parte a pieno titolo dell'assetto iconografico del prototipo. Lascio ad altri l'incarico di formulare ragionevoli ipotesi sulla valenza simbolica di questo attributo, la quale non può essere ridotta, a mio parere, al semplice richiamo alla continenza ed alla mortificazione della carne⁸¹.

Ritengo opportuno, a questo punto, tentare un riepilogo dell'intricata questione che fa perno, se ho visto giusto, sul Volto Santo oggi a Bocca di Magra. Nella seconda metà del secolo XI, nel Duomo di San Martino di Lucca erano oggetto di culto un *vultus* ed una *crux*; quest'ultima, definita «*veterem*», proveniva probabilmente dalla distrutta chiesa *Domini et Salvatoris*, la quale sorgeva nelle immediate vicinanze, ed era probabilmente aniconica e non troppo dissimile rispetto a quella che il re Knut – morto nel 1035 – sta collocando di sua mano sull'altare di New Minster a Winchester, come narra una splendida miniatura (fig. 31) del *Liber vitae* dell'abbazia⁸². Il culto della *crux* era avversato dal vescovo Rangerio come culto importato («*peregrina religio*») e poté affermarsi definitivamente come culto civico, per iniziativa dei canonici di San Martino, soltanto dopo la scomparsa (1112) del presule. Nasce in questo contesto l'immagine lignea e monumentale del crocifisso tunicato, la quale viene alternativamente indicata, dopo la consacrazione del nuovo sacello (1119 circa), come *crux* o come *vultus*, a riprova del fatto che in essa erano confluite due distinte tradizioni cultuali. Questa nuova immagine tridimensionale, fino ad oggi ritenuta perduta, si è invece conservata, anche se non integralmente, ed è custodita a Bocca di Magra, ove giunse poco dopo la metà del secolo XVII per iniziativa del Capitolo della Cattedrale di Sarzana, proprietario dell'area corrispondente all'antico cenobio benedettino. In funzione del nuovo culto civico venne redatta, per impulso del collegio canonico di Lucca, la cosiddetta *legenda* di Leobino, la quale presuppone la conoscenza delle tradizioni, formatesi nel contesto della lotta all'iconoclastia, legate all'immagine beritense. Nel secolo XIII, a causa del precario stato di conservazione, l'immagine lignea realizzata attorno al 1119 venne sostituita da quella ancor oggi venerata nel Duomo di San Martino, mai sottoposta ad indagini scientifiche; le «*nazioni*» lucchesi presenti a Genova ed a Venezia⁸³, seguite poi da quelle insediate nelle principali piazze commerciali europee, si incaricarono di diffondere il culto del Volto Santo, di cui

si enfatizza adesso soprattutto la regalità e la funzione di *defensor libertatis*. Dalla preesistente immagine lignea derivano il crocifisso monumentale del Duomo di Braunschweig, scolpito da Imervard, e le più antiche *maestà* della Catalogna e del Roussillon; non derivano da essa né il crocifisso coronato di Force né quello di Sondalo – che sono testimonianza di tradizioni iconografiche messe in ombra dall'avvento del culto lucchese – né tantomeno quello di Borgo Sansepolcro. Da essa deriva invece il bellissimo Volto Santo della cattedrale di Amiens, prima ipostasi gotica del prototipo lucchese (fig. 32); dopo una lunga, inspiegabile sottovalutazione da parte degli studiosi, questa splendida scultura, più grande del vero, è stata oggetto di attenzione da parte di Jean-René Gaborit e soprattutto da parte di Clario Di Fabio⁸⁴, il quale propone una datazione agli anni immediatamente seguenti il 1215, anno in cui il vescovo Evrard de Fouilloy partecipò al quarto Concilio Lateranense e poté quindi sostare a Lucca. Chiunque sia il committente, è certo che questo Volto Santo costituisce la più importante testimonianza oggi nota della penetrazione del culto lucchese in Francia, un equivalente figurativo delle molte attestazioni reperibili nei testi letterari a partire dalla seconda metà del secolo XII⁸⁵. È interessante notare come in questi testi l'immagine lucchese venga costantemente indicata come "volto" e mai come "croce" ed è probabile che questa particolare declinazione del culto possa aver preparato il terreno al radicamento, fra Piccardia e Champagne, della devozione alla *Sainte-Face*, della quale sono inoppugnabili testimonianze la tavoletta di Laon (fig. 33), inviata nel 1249 da Roma da Jacques Pantaléon de Troyes, già arcidiacono del Duomo di Laon e destinato a diventare papa col nome di Urbano IV⁸⁶, e la sontuosa miniatura (fig. 34) del Salterio e Libro d'Ore di Jolanda di Soissons, prodotto probabilmente ad Amiens alla fine del secolo XII⁸⁷.

* Si ringraziano Donatella Alessi, Stefano Baldassarri, Antonio Battaglioli, Andrea Bonanni, Sara Cagnacci, Marco Ciatti, Clario Di Fabio, Giampiero Donnini, Elio Gentili, Luigi Ombrato, Maria Vittoria Petacco, Lorenzo Principi, Pasquale Rossi, Raimondo Sassi, Eliana M. Vecchi, Silvana Vernazza.

1 *Il Volto Santo. Storia e culto*, catalogo della mostra, Lucca, 1982, a cura di C. Baracchini e M.T. Filieri, Lucca, 1982; la mostra faceva parte delle manifestazioni relative al XII centenario dell'arrivo del Volto Santo, tradizionalmente datato al 782, e vedeva un forte impegno, anche per quanto riguardava l'allestimento, della Soprintendenza di Pisa, allora competente per territorio. L'elenco delle suddette manifestazioni, stilato da Elio Bertini, può leggersi in *Il XII Centenario del Volto Santo nella chiesa lucchese*, a cura di G. Scarabelli, Lucca, 1984, pp. 35-76; fra esse spicca il convegno di studi organizzato dal 21 al 23 ottobre dall'Accademia Lucchese di Scienze, Lettere ed Arti, i cui atti furono pubblicati due anni dopo (*Lucca, il Volto Santo e la Civiltà Medioevale*, Lucca, 1984). Fra i contributi ricordiamo quello di Hansmartin

Schwarzmaier (*Riforma monastica e movimenti religiosi a Lucca alla fine del secolo XI*, pp. 71-94).

- 2 H. Honour, *An unpublished romanesque crucifix*, in «The Connoisseur», 549, 1955, pp. 150-154; la pubblicazione di questo contributo stimolò Pasquale Rotondi a programmare il restauro della scultura, effettuato attorno al 1957 da Luciano Arrigoni nel Laboratorio di Restauro della Soprintendenza di Genova. Il manufatto restaurato fu esposto nel 1961 a Sarzana (P. Torriti, scheda 3, in *Arte a Sarzana dal XII al XVIII secolo*, catalogo della mostra, Sarzana, 1961, a cura di P. Torriti, Genova, 1961, con riproduzione parziale e ambigua attribuzione a scultore «affine a maestro spagnolo del sec. XII») nell'ambito dell'importante mostra che segnò la conclusione dell'attività del Rotondi in terra ligure. Se il contributo del giovane Honour scaturì dai ripetuti soggiorni, assieme al più anziano John Fleming, nella villa che Percy Lubbock (1879-1965) possedeva nei dintorni di Lerici, allo stesso modo l'ampio contributo dei coniugi Pertusi (A. Pertusi – F. Pertusi Pucci, *Il Crocifisso ligneo del Monastero di S. Croce e Nicodemo di Bocca di Magra*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte», serie III, II, 1979, pp. 31-51) è il frutto dei soggiorni del grecista Pertusi, docente presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, nell'accogliente struttura – assai discutibile per quanto riguarda il rapporto col paesaggio circostante – creata dai Padri Carmelitani presso la foce del Magra. Dal contributo dell'Honour discendono le affermazioni di M. Trens, *Les Majestats Catalanes* (Monumenta Cataloniae 13), Barcelona, 1966, p. 105, che riproduce il crocifisso ricorrendo alla fotografia anteriore al restauro già utilizzata dalla rivista inglese.
- 3 A.M. Maetzke (a cura di), *Il Volto Santo di Sansepolcro*, Cinisello Balsamo, 1994; A.M. Maetzke, *Il Volto Santo di Sansepolcro. Documentata riscoperta del più antico Crocifisso monumentale dell'Occidente*, in *La bellezza del sacro. Sculture medievali policrome*, catalogo della mostra, Arezzo, 2002-2003, a cura di M. Armandi e G. Centrodi, Firenze, 2002, pp. 1-13. In precedenza la studiosa aveva presentato sull'argomento una comunicazione al Convegno di Engelberg, ai cui atti si farà più volte riferimento nel presente contributo; il testo pubblicato (*Il Volto Santo di Sansepolcro*, in *Il Volto Santo in Europa. Culti e immagini del Crocifisso nel Medioevo*, atti del convegno, Engelberg, 2000, a cura di M.C. Ferrari e A. Meyer, Lucca, 2005, pp. 193-207) non è corredato da alcuna immagine ma in compenso è accompagnato – p. 207 – dalla richiesta scritta di Andreas Meyer, datata 25 ottobre 2002, di fornire le necessarie coordinate circa l'asserita esistenza di un documento del 1179 che, a detta dell'autrice (che non rispose alla lettera del Meyer), comproverebbe l'acquisto di un crocifisso tunicato proveniente da Lucca da parte dei «fratribus burgi Arretii». Di questo documento è stata pubblicata, in calce al contributo del 2002, una riproduzione fotografica – senza alcun riferimento alla collocazione – dalla quale si deduce che si tratta di un falso grossolano. Questo penoso incidente non sminuisce affatto l'importanza dell'immagine di Borgo Sansepolcro e del lungo e complesso intervento di restauro al quale essa fu sottoposta fra il 1983 ed il 1989 come conseguenza diretta della sua partecipazione alla mostra lucchese del 1982, in occasione della quale Antonino Caleca aveva sottolineato che l'opera non aveva fino ad allora goduto di «considerazione adeguata» da parte degli studiosi (A. Caleca, *Il Volto Santo, un problema critico*, in *Il Volto Santo. Storia e culto*, cit., pp. 59-69, in part. p. 69). Le analisi dendrocronologiche effettuate a Firenze e poi ad Hannover in occasione del restauro indicano che il nocce che fornì il legno utilizzato per la parte verticale dell'immagine ha cessato di vivere fra il VII ed il IX secolo ma questo dato, pur rilevante, non fornisce che un *post quem*, per giunta assai approssimativo, per stabilire l'epoca della fase più antica dell'immagine, radicalmente rimaneggiata in epoca successiva. Su questo aspetto è intervenuto

Clario Di Fabio, il quale rileva che «una parte della critica accredita» il manufatto di Borgo Sansepolcro «di un'antichità (VIII secolo) che varrà per il legno ma non certo per la figura, intagliata, non prima del XII secolo, in un trave segato in età altomedievale, derivante probabilmente dallo smantellamento della capriata di copertura di un edificio di quell'epoca» (C. Di Fabio, *In pietra e in legno. Pluralità di competenze e osmosi di stile nei cantieri francesi del primo Duecento: il crocifisso detto Saint-Sauve della cattedrale di Amiens*, in *Medioevo: le officine*, atti del convegno, Parma, 2009, a cura di A.C. Quintavalle, Milano, 2010, pp. 312-328, in part. p. 327, nota 40). La scultura di Borgo Sansepolcro è documentata dal 1348 e prima del 1770 era collocata nella pieve di Santa Maria.

- 4 R. Savigni, *Il culto della croce e del Volto Santo nel territorio lucchese (sec. XI-XIV)*, in *La Santa Croce di Lucca. Il Volto Santo. Storia, Tradizioni, Immagini*, atti del convegno, Lucca, 2001, Firenze, 2003, pp. 131-172; si tratta di un contributo ampio e articolato, corredato di ben 198 note ed includente una considerazione integrativa – datata 14 ottobre 2002 – sul documento (la “cessio” del 1179) pubblicato dalla Maetzke, le cui affermazioni vengono giudicate «allo stato attuale, scarsamente fondate e poco prudenti» (p. 147). Il Volto Santo di Bocca di Magra è menzionato a p. 134.
- 5 F. Cervini, *Volti Santi in Liguria e in Lombardia*, in *Il Volto Santo in Europa*, cit., pp. 41-66, in part. pp. 42-45. Lo studioso ligure afferma che la «datazione all'ultimo quarto del XII secolo (magari vicina proprio al 1176) è entrata da tempo nel circuito delle conoscenze e non sembra da rimettere in discussione» (pp. 43-44) e, per quanto riguarda la storia esterna dell'immagine accetta come fatto assodato lo spostamento a Sarzana nella seconda metà del secolo XIV ed il rientro «nella sede d'origine» nel secolo XVII (p. 43).
- 6 All'immagine di Bocca di Magra era affidato il compito di aprire l'itinerario della mostra, allestita nella chiesa sconsecrata di Sant'Agostino, sul colle di Sarzano. Oltre ai cenni ad essa dedicati nel saggio introduttivo del catalogo (P. Donati, *Per un atlante dell'antica scultura lignea in Liguria*, in *La Sacra Selva. Scultura lignea in Liguria tra XII e XVI secolo*, catalogo della mostra, Genova, 2004-2005, a cura di F. Boggero e P. Donati, Milano, 2004, pp. 25-45, in part. p. 25), si veda quanto in questa occasione fu scritto da Clario Di Fabio (scheda 1, in *La Sacra Selva*, cit., pp. 106-109) il quale, oltre ad esprimere forti e motivati dubbi sulla dipendenza dall'immagine lucchese, propende per una datazione *ante* 1176.
- 7 F. Baroni, *Sulla via del Volto Santo: il culto dell'immagine lucchese in Lunigiana*, in «Archivio Storico per le Province Parmensi», s. IV, XLIII, 1991 (ma 1992), pp. 61-81, in part. p. 62; *Idem*, *Rapporti e collegamenti viarii medievali attraverso il passo di Tea fra la Garfagnana, la Lunigiana e il mare*, in *La Garfagnana dall'epoca comunale all'avvento degli Estensi*, atti del convegno, Castelnuovo Garfagnana, 1997, Modena, 1998, pp. 163-219. Questi contributi dello studioso di Casola Lunigiana dimostrano quante ricadute abbia avuto il dibattito, di gran moda negli anni Novanta del secolo scorso, sulla cosiddetta Via Francigena e quanto sia difficile, anche a distanza di anni, separare i sacrosanti richiami alla necessità della riscoperta di questi itinerari dal protagonismo di pubblici amministratori in cerca di facili e lucrosi consensi. Sull'ospitale di Tea, oggetto fra il 1996 ed il 1999 di indagini archeologiche condotte, in collaborazione con altri enti, dall'ISCUM di Genova, si veda J.A. Quirós Castillo (a cura di), *L'ospedale di Tea e l'archeologia delle strade nella valle del Serchio*, Quaderni del Dipartimento di Archeologia e Storia dell'Arte dell'Università di Siena, Firenze, 2000, che raggruppa scritti di vari studiosi, tra i quali Tiziano Mannoni e lo stesso Fabio Baroni. Né le fonti scritte – l'ospitale è menzionato per la prima volta nel 1229 – né i risultati delle campagne di scavo autorizzano un collegamento di tale struttura assistenziale con la devozione al Volto Santo di Lucca, devozione che, peraltro, stentò ad imporsi in Garfagnana come dimo-

stra il caso del trattamento riservato al notaio Scariccio (1246) e della severa punizione che i Lucchesi infersero ai Garfagnini (R. Savigni, *Lucca e il Volto Santo nell'XI e XII secolo*, in *Il Volto Santo in Europa*, cit., pp. 407-497, in part. p. 489); ciò non toglie importanza, ovviamente, al ruolo dell'ospitale di Tea, per molti versi analogo a quello svolto dall'ospitale di San Nicolao del Bracco, indagato archeologicamente, dopo gli scavi Cimaschi degli anni Cinquanta, dal 1998 in poi (A. Frondoni, *Castiglione Chiavarese. San Nicolao*, in *Archeologia dei pellegrinaggi in Liguria*, a cura di F. Bulgarelli, A. Gardini e P. Melli, Savona, 2001, pp.136-137; F. Benente, *San Nicolao di Pietra Colice: indagine archeologica di un ospedale "di passo" della Liguria medievale*, in *Progetto Deiva. Studi e risorse bibliografiche per la storia del territorio di Deiva -1*, Quaderni della Tigullia 3, Chiavari, 2005, pp. 91-116; Idem, *San Nicolao di Pietra Colice. Introduzione agli scavi e all'area archeologica*, Chiavari, 2008). Per quanto riguarda Codiponte, la presenza del Volto Santo in uno degli scomparti laterali del trittico quattrocentesco conservato nella pieve dei Santi Cornelio e Cipriano – raffigurati nell'altro laterale – è motivata, in primo luogo, dalla presenza, fra i secoli XIV e XV, di una podesteria lucchese a Casola, nel cui territorio è collocata Codiponte; per l'attribuzione del trittico (dotato oggi di una predella non pertinente; della predella originale si conoscono attualmente soltanto due scomparti su tre) al cosiddetto "Maestro di Montefloscoli" si veda A. De Marchi, scheda 51, in *Sumptuosa tabula picta. Pittori a Lucca tra gotico e rinascimento*, catalogo della mostra, Lucca 1998, a cura di M.T. Filieri, Livorno 1998, pp. 362-364.

- 8 P. Donati, *Tra Genova e il Magra. Pittori e scultori nella Liguria di Levante*, La Spezia, 2012. *Alle Immagini del Volto Santo in Liguria e in Lunigiana* è dedicato l'intero capitolo secondo (pp. 71-104), nel quale si introduce anche il problema della datazione e della provenienza dell'immagine lignea di Bocca di Magra. Anche negli altri capitoli, tuttavia, la questione del Volto Santo è presente: nel capitolo quarto, ad esempio, si avanza l'ipotesi che un Volto Santo fosse raffigurato al centro dello splendido dipinto su tela eseguito alla fine del secolo XV da Carlo Braccresco per Levanto, dipinto di cui restano soltanto due lacerti, oggi depositati presso il Museo Diocesano della Spezia (pp. 154-156). Nel 2016 le questioni legate al crocifisso di Bocca di Magra vennero affrontate pubblicamente in due occasioni (5 marzo: tavola rotonda organizzata a Lucca in collaborazione con l'Arcidiocesi; 29 ottobre: convegno di Bocca di Magra, le cui relazioni, da tempo disponibili su Youtube, vengono adesso presentate in forma più prossima alle consuetudini accademiche) e furono – in parte – oggetto di un mio contributo (P. Donati, *Sulla provenienza del Volto Santo di Bocca di Magra*, in *Sotto il segno della Croce (312-2012)*, atti della giornata di studi, Castelnuovo Magra, 2012, a cura di E.M. Vecchi, in «Giornale Storico della Lunigiana e del Territorio Lucense», n.s., LXIV, 2013, ma 2016, pp. 145-162), nel quale (nota 34, p. 160) preannunciavo l'uscita del presente saggio.
- 9 Effettuata da Antonio Silvestri sotto la direzione di chi scrive con finanziamento dell'ente proprietario; l'intervento è stato condotto *in loco*, previa collocazione in orizzontale del manufatto, per evitare lo smontaggio delle braccia, che raggiungono l'ampiezza di 264 centimetri. Lo stato della pellicola pittorica dei piedi, ove si notano preoccupanti sollevamenti, renderebbe necessario un nuovo intervento manutentivo.
- 10 P. Klein, *Analisi al microscopio su sculture italiane*, in *La Sacra Selva*, cit., p. 275; l'Università di Amburgo, alla quale appartiene l'autore, si è distinta nell'ultimo trentennio per l'impulso dato alla ricerca sulle essenze utilizzate nella produzione di manufatti artistici; da queste indagini è scaturita, tra l'altro, la necessità di una sistematica revisione delle vecchie identificazioni, dato che, ad eccezione della famiglia delle querce, «l'esame macroscopico [...] non è, in linea di massima, sufficiente» al riconoscimento (*ibidem*).

- 11 In attesa dell'edizione del *Liber Iurium* della chiesa lunense (più noto come Codice Pelavicino), per l'atto del 1186, col quale il vescovo Pietro concede ai pulsanesi pisani il «locum solitarium cum ecclesia eiusdem loci, Sancte Crucis religioni, sicut creditur, aptum», occorre rifarsi a M. Lupo Gentile, *Il regesto del Codice Pelavicino*, in «Atti della Società Ligure di Storia Patria», XLIV, 1912, pp. 612-615; nello stesso regesto, ormai più che centenario, è contenuta la copia dell'atto del 1176, del quale si dice più ampiamente nel testo, col quale vengono concesse dal predecessore di Pietro 32 *giove* di terreno, corrispondenti all'incirca ad 11 ettari, affinché vi si edifichi un monastero (Lupo Gentile, *Il regesto*, cit., pp. 615-617). Le prime carte del volume dell'Archivio Capitolare di Sarzana contrassegnato con la lettera T, custodito presso l'Archivio Vescovile Lunense (d'ora in avanti AVL), riguardano la fase terminale della gestione dei pulsanesi; l'ultimo di essi (AVL, Arch. Cap., T,6) è un atto di permuta rogato in Sarzana l'8 settembre 1360, data che funge da *post quem* per il definitivo trasferimento dei monaci all'interno del borgo. Il sito del monastero, con la sua mole ben visibile dal mare, continuò però ad essere un punto di riferimento per i naviganti, come dimostra l'inserimento di "Santa Croce del Corbo" nel lungo elenco di invocazioni – noto come *Sante Parole* – che «si dice in galea o nave o altra fusta quando fussino stati alcuno giorno senza vedere terra», come si legge nell'*incipit* della versione, collocabile «intorno agli anni '70 del Quattrocento», del manoscritto della Biblioteca Nazionale di Firenze più volte edito a partire dal 1910 e riportato in appendice a M. Bacci, *Portolano sacro. Santuari e immagini sacre lungo le rotte di navigazione del Mediterraneo tra tardo Medioevo e prima età moderna*, in *The Miraculous Image in the Late Middle Ages and Renaissance*, atti del convegno, Roma, 2003, a cura di E. Thunø e G. Wolf, Roma, 2004, pp. 223-248, in part. p. 246. Ringrazio Eliana M. Vecchi per aver attirato la mia attenzione su questo testo.
- 12 L'8 gennaio 1444 Eugenio IV assegna il priorato di Santa Croce al canonico Taddeo (AVL, Arch. Cap., T,9); Niccolò V, che già aveva assegnato al Capitolo il priorato di Santa Maria di Vezzano (1449), dà maggior forza all'atto del suo predecessore sottoscrivendo, il 19 giugno 1453, la bolla d'unione del priorato del Corvo alla mensa capitolare (AVL, Arch.Cap., T,10); su di esso, però, esercitavano un potere di fatto i Campofregoso, come dimostra la lettera che il 20 luglio 1455 il successore di Niccolò, lo spagnolo Callisto III, indirizza a Ludovico Campofregoso affinché convinca il congiunto Galeazzo a restituire al Capitolo il priorato (AVL, Arch.Cap., T,13); in concreto, il Capitolo poté disporre del priorato soltanto dopo il 27 dicembre 1457, allorchè un suo rappresentante prese «corporalem possessionem ecclesiae» (AVL, Arch.Cap., T,12). Fra il 1872 ed il 1873 la proprietà passò al carrarese Carlo Fabbricotti; stando ad una lettera del novembre 1872 inviata al Fabbricotti da alcuni banchieri genovesi, il priorato comprendeva allora dodici poderi, due case coloniche, una casa padronale e la cappella di Santa Croce (R. Musetti, *I Fabbricotti. Il volto di una dinastia del marmo tra '700 e '900 a Carrara*, Milano, 2005, p. 228).
- 13 Eliana M. Vecchi, *Il monastero del Corvo e la leggenda di Nicodemo. Un nuovo contributo*, in *Immagini del Medioevo. Studi di arte medievale per Colette Dufour Bozzo*, a cura di A. Dagnino, C. Di Fabio, M. Marcenaro e L. Quartino, Genova, 2013, pp. 55-61, in part. p. 57. La Vecchi fa notare che, prima che il regesto approntato nel 1912 da Michele Lupo Gentile (Lupo Gentile, *Il regesto*, cit., pp. 615-617) accreditasse definitivamente presso gli studiosi la menzione di Nicodemo nell'atto del 1176, questa lettura era già presente nella tradizione erudita locale, come attesta il *Registrum Vetus Communitatis Sarzane* dell'inizio del secolo XVII (Vecchi, *Il monastero del Corvo*, cit., p. 60, nota 10).
- 14 Donati, *Per un atlante*, cit., p. 25; qui affermavo che al Volto Santo di Bocca di Magra «difficilmente potremmo negare quell'orizzonte cronologico – la seconda metà del XII secolo – che

è suggerito dalla data di fondazione (1176) del monastero intitolato alla Santa Croce nel quale la scultura è ancora conservata».

- 15 Nel 1954 la Provincia Ligure dei Carmelitani comprò il sito corrispondente all'antico priorato dal Monte dei Paschi di Siena, che ne era diventato proprietario a seguito del fallimento dei Fabbricotti di Carrara; il neomedioevale Castello Fabbricotti – al quale i Carmelitani hanno aggiunto un'ala – fu edificato a partire dal 1894 circa e già sei anni dopo Carlo Andrea Fabbricotti (1864 – 1935) vi risiedeva con la famiglia (S. Berresford, *I Fabbricotti: vivere il marmo fra l'Ottocento e il Novecento*, in *Carrara e il mercato della scultura*, II, a cura di S. Berresford, Milano, 2007, pp. 62- 75).
- 16 U. Mazzini, *Il monastero di Santa Croce del Corvo*, in *Dante e la Lunigiana*, Milano, 1909, pp. 211-231. Le vicende relative all'ipotizzato rientro del Volto Santo al Corvo sono esposte dallo studioso spezzino a partire da un passo della *Istoria universale dell'antica in oggi distrutta città di Luni e della provincia della Lunigiana* del sarzanese Bonaventura de' Rossi, un manoscritto che si trovava allora «presso il sig. Raimondo Lari di Sarzana» (p. 229, nota 1) e che si trova oggi a Castiglione del Terziere, come gentilmente mi comunica Eliana Vecchi, fra le cose raccolte dal defunto Loris Jacopo Bononi. Bonaventura de' Rossi, come era suo costume allorché si riservava di controllare gli originali dei documenti utilizzati – un controllo per lui facile, dato che aveva libero accesso agli archivi lunigianesi – lascia in bianco, nel manoscritto, la data dello spostamento dell'immagine da Sarzana al Corvo ma afferma che tale operazione fu seguita da «Egidio abate Cattaneo, nostro sarzanese e canonico», il che ci consente di utilizzare come *ante quem* il 16 giugno 1666, data della morte improvvisa dell'abate (AVL, Parrocchia di Santa Maria, *Liber Mortuorum 1645-1695*, c.96). Cade quindi l'ipotesi, da me formulata con la debita cautela (Donati, *Tra Genova e il Magra*, cit., pp. 76-77), sul collegamento fra lo spostamento del Volto Santo e l'episcopato del genovese Giulio Spinola (1612-1691), vescovo di Lucca dal 1677 al 1690.
- 17 Torriti, *Arte a Sarzana*, cit.; Cervini, *Volti Santi*, cit., p. 43, ove peraltro si parla di un «ritorno della comunità [e cioè dei monaci benedettini, ndr] nella sede d'origine» che non si è mai verificato poiché, a quanto sembra, pochi decenni dopo l'abbandono del sito del Corvo di essi non c'è più traccia in Sarzana.
- 18 E. Freggia (a cura di), *La Visita Apostolica di Angelo Peruzzi nella diocesi di Luni-Sarzana (1584), 1. Le visite a Sarzana e nella Val di Magra*, Roma, 1986, pp. 112-114. In altra sede (P. Donati, *Dipinti dei secoli XVII e XVIII*, in *La cattedrale di Sarzana*, a cura di P. Donati e G. Rossini, Venezia, 2010, pp. 161-177, in part. p. 176, nota 2) ho avuto modo di chiarire che allorché monsignor Peruzzi usa il vocabolo "icona" senza ulteriori specificazioni siamo in presenza di un'immagine dipinta, e cioè bidimensionale.
- 19 Il 10 ottobre 1671 il reverendo Egidio Cervia, al quale è stata «appoggiata la carica di custodire questa S(an)ta Capella di S(an)ta Croce», controfirma, assieme al canonico Levanto, *l'Inventario della Robba* presente nella cappella, che risulta dotata di tre «armarj murali [...] bene in ordine»: si tratta di vesti liturgiche, di un «calice con coppa d'argento [...] et una patena d'argento dorato», della dotazione dell'altare (quattro tovaglie, dodici candelieri in legno d'olivo), di alcuni paliotti e di immagini devozionali su carta e su tela, ma anche di attrezzi da falegname e da contadino; l'elenco si chiude con «uno saccone et una coperta di lana» (AVL, Arch. Cap., T, 51).
- 20 Il primo di settembre 1715, nell'ambito della Visita Pastorale di Ambrogio Spinola, il cancelliere Giacomo Maria Calvi «visitavit Oratorium sub tit(ul)o S.Crucis situm in faucibus Macre de iure [...] Canonicorum Ecclesiae Cathedralis Sarzanae» e constatò che l'altare «in quo

veneratur simulacrum S.Crucis» era provvisto del necessario, che la «sacram suppelletilem» era «ad formam», cioè conforme ai dettami tridentini, e che «corpus oratorii est decens» (AVL, Arch.Cap., T, 68).

- 21 Su questo aspetto rimando a Donati, *Tra Genova e il Magra*, cit., pp. 77-85, ove si sottolinea, sulla scia di Fulvio Cervini (*Volti Santi*, cit., pp. 41-42), il ruolo decisivo che dovette giocare, nell'alimentare la devozione al Volto Santo nella Liguria di Levante, la chiesa genovese di Santa Croce in Sarzano, che la "nazione" lucchese gestì in prima persona nel XIII e XIV secolo, e sulla quale rimando al contributo di Clario Di Fabio in questo stesso volume.
- 22 AVL, Archivio Parrocchiale di S. Pietro di Montemarcello, 13 bis/2, 14; per dare maggior vigore al provvedimento il Salvago ordina «alli Rettori et Curati a noi sottoposti che li raccomandino in Chiesa al Popolo ricordandoli che da N(ostro) S(ignore) ne riceveranno la condegna mercede et retributione».
- 23 Il 19 ottobre 1616 i canonici Vittorio *de natalibus* e Prospero Federici, su incarico del Capitolo, chiedono udienza al vescovo e si lamentano del comportamento degli eremiti, ed in particolare del comportamento di «uno de' detti eremiti, nominato Fran(ces)co padovano». Nel verbale dell'udienza, redatto in volgare, la vicenda è così ricostruita: negli «anni passati» i canonici avevano «concesso e dato il luogo, o sia habitatione distrutta [...] alli eremiti che al presente vi habitano con intentione, et animo che tal luogo fosse da detti Eremiti accommodato per habitarvi e celebrarvi»; gli eremiti «hanno continuamente questuato elemosine e per la fabrica di detto luogo e per proprio loro sostentamento» ed in questa attività si è distinto il padovano il quale, oltre a non aver mai «dato conto alcuno del questuato», «alli mesi passati ha venduto una certa partita de abbadini» che «si erano compri per l'accomodamento del luogo suddetto» ad un certo Contardi di Sarzana, e lo stesso ha fatto con «alcune quantità di legno concesseli da detti Signori Canonici per Beneficio del medesimo luogo», intascando in entrambi i casi il denaro ricavato. Viene messa in dubbio anche la moralità del padovano, il quale «quando viene a Sarzana va in compagnia de' laici alle betole a bere e mangiare allegramente». In conclusione si chiede al vescovo, in termini spicci, l'allontanamento del Padovano («che questo eremita facci fardello, et se ne fuga»), non prima però che venga costretto a dar «conto di quanto gli è pervenuto alle mani». Nel verbale è annotata anche la decisione del vescovo, che non può fare altro che disporre la custodia nelle carceri del palazzo episcopale dell'eremita accusato; qui il 20 novembre dello stesso anno, in presenza di testimoni, il padovano è formalmente ammonito «sub pena excommunicationis» ma non sappiamo quale sia stato l'esito finale della vicenda (AVL, Archivio Parrocchiale di S. Pietro di Montemarcello, 13 bis/2, 31).
- 24 Riallacciandosi alle *Memorie* dell'erudito Bartolomeo Fioriti, Stefano Martinelli ha ripercorso la vicenda delle tre corone di cui, a partire dal secolo XIII, è stata successivamente dotata l'immagine lucchese (S. Martinelli, *La regalità di Cristo. La corona trecentesca del Volto Santo di Lucca nelle note manoscritte di Francesco Maria Fiorentini*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», LIV, 3, 2010-2012, pp. 405-424); la terza di queste corone, in oro, è opera firmata di Ambrogio Giannoni da Massa ed è quella che fu offerta il 12 settembre 1655. Sulla conformazione della precedente corona, che era di «rame indorato» (così si legge nella relazione, datata 22 febbraio 1655, stilata dalla commissione di sedici cittadini incaricata di esaminare le questioni inerenti alla realizzazione della nuova corona), abbiamo qualche informazione in più nelle note, corredate da disegni, del medico Francesco Maria Fiorentini (1603- 1673) contenute nel ms. 1257 della Biblioteca Statale di Lucca. Sulle annotazioni del Fiorentini il Martinelli è tornato nel 2014 (S. Martinelli, *Lo status quaestionis bibliografico sul Volto Santo: punti fermi e problemi aperti*, in *Scoperta armonia. Arte*

medievale a Lucca, a cura di C. Bozzoli e M.T. Filieri, Lucca, 2014, pp. 119-130, in part. pp. 120-121); in questo saggio si tocca anche (p. 128) la questione delle «copie lignee medievali del simulacro lucchese» alle quali viene assegnato anche l'esemplare di Bocca di Magra, opera che «meriterebbe un'attenta rilettura» dato che vi sono i presupposti per dubitare della «stessa appartenenza [...] al periodo medievale»: affermazione quanto meno audace, di cui si attendono ancora gli sviluppi, dato che l'autore non ha affrontato l'argomento nel suo *L'immagine del Volto Santo di Lucca. Il successo europeo di un'iconografia medievale*, Pisa, 2016. Sulla cerimonia del 1655, per molti versi analoga a quella del 25 marzo 1637 con la quale la Repubblica di Genova proclamò Maria sua Regina, si veda M. Manfredi, *La coronazione del SS. Crocifisso di Lucca, detto il Volto Santo solennizzata in detta città alli 12 settembre 1655*, Lucca, 1655.

- 25 Nel 1814 fu aggiunta una quarta chiave, relativa a Porta Nuova o Porta Elisa; le quattro chiavi, oggi conservate nel Museo della Cattedrale, erano poste, assieme a molti altri oggetti, all'interno del tempietto quattrocentesco del Civitali, interno «ricoperto di velluto chermisi riccamente guarnito d'oro», e qui sono descritte da Giovanni Battista Conti nel capitolo VI (*Descrizione del Santo Simulacro*) del suo opuscolo, epitome ragionata di quanto fino ad allora era noto sul Volto Santo (G.B. Conti, *Della origine, invenzione e traslazione del prezioso simulacro di Gesù Crocifisso, detto comunemente Volto Santo, che si venera nella Metropolitana di Lucca*, Lucca, 1834, p. 60).
- 26 G. Vannini, *Historia sanctissimi crucifixi lucensis qui in templo Divi Martini celeberrimo auguste et pie colitur poetice descripta*, Lucae, apud Pierium et Pacium, 1652; nel volume, stampato da Bernardino Pieri e Giacinto Paci, agli esametri del Vannini si accompagnano i componimenti in volgare di vari autori – fra i quali il già menzionato Martino Manfredi – che si cimentano nell'esaltazione del Volto Santo.
- 27 Si veda ad esempio, per quanto riguarda la Spagna, il volume pubblicato nel 1638 a Madrid da Bernardino Biancalana (palese ispanizzazione di Biancalana), un Lucchese che si dichiara «Criado de la Catolica Magestad» (B. Biancalana, *Historia de la sagrada imagen de Christo crucificado que esta en la nobilissima Ciudad de Luca cuia copia esta en N.S. de Atocha*, Madrid, 1638); il Biancalana narra che il culto del Volto Santo fu introdotto a Madrid nel 1610, allorché vi giunse una copia del simulacro lucchese, opera di un certo Ludovico «famoso en esta Arte», destinata alla chiesa dei Domenicani intitolata a Nostra Signora di Atocha. Sappiamo peraltro da una lettera inviata il 13 novembre 1612 agli Anziani di Lucca da Bernardino Minutoli, ambasciatore a Madrid fra il 1610 ed il 1615, che la cappella nella quale il simulacro doveva essere collocato era ancora da costruirsi e che pertanto si pensava «di puonerlo [...] in una delle cappelle della chiesa vecchia fino che sia fatta la nuova cappella» (D. Simini, *La copia madrilenas del Volto Santo di Lucca*, in *Le arti figurative nelle letterature iberiche*, atti del XIX convegno dell'Associazione Ispanisti Italiani, Roma, 1999, Roma, 2001, pp. 63-75). Nel 1645, peraltro, la Repubblica esprime preoccupazione per l'attenuarsi della devozione nei confronti dell'immagine madrilenas, nota come "Cristo del Zapato"; nel 1658, a dimostrazione dell'impegno posto dai Lucchesi per ridestare la devozione languente, appare un opuscolo agiografico di Carlo Minutoli, nipote di Bernardino, e di lì a poco viene inviata a Lucca una *Relatione*, fondatamente riferita ad Antonio Minutoli, zio di Carlo e ambasciatore, nella quale si parla con dovizia di dettagli della «restauratione» dell'immagine di Atocha, oggetto «da trentasei anni a questa parte» di un barbaro intervento di modifica, al quale Antonio dice di aver posto rimedio, almeno per quanto riguarda la testa (Simini, *La copia madrilenas*, cit., pp. 71-72). Secondo la testimonianza di don Almerico Guerra, alla fine del secolo XIX sopravvivevano, custoditi in un'urna, soltanto quattro frammenti della

statua (A. Guerra, *Storia del Volto Santo*, Lucca, 1881, p.184) ed anche questi scomparvero a seguito dell'incendio che distrusse la chiesa di Atocha nel 1936. Della devozione al *Sant Bult* di Valencia, attestata un tempo anche dalla toponomastica urbana, si veda il già citato contributo di Diego Simini (pp. 73-75); la piccola immagine – che misura in altezza 72 centimetri – ha caratteristiche tali, dal punto di vista iconografico, da riconnettersi senza dubbio al prototipo lucchese.

- 28 C. Baracchini, M.T. Filieri, *L'immagine del Volto Santo nell'arte sacra*, in *Il Volto Santo. Storia e culto*, cit., pp. 95-100, in part. p. 97; Baroni, *Sulla via del Volto Santo*, cit., *passim*.
- 29 Della cerimonia siamo informati da una relazione non datata – ma con grafia settecentesca – di cui si conserva copia nell'Archivio Parrocchiale di Sant'Antonio Abate di Codena; purtroppo la raffigurazione del Volto Santo, probabilmente dipinta su tela, che campeggiava sull'altare è stata rimpiazzata attorno al 1880 dal dipinto murale – peraltro rimaneggiato negli anni Cinquanta del secolo scorso – che è attualmente visibile (Donati, *Tra Genova e il Magra*, cit., pp. 98-99 e p. 104, note 42-44).
- 30 L'apparizione della Vergine al beato Antonio Botta è del 18 marzo 1536; l'immagine di culto, collocata nello *scurolo* del santuario che si iniziò a costruire in quello stesso anno, fu commissionata nel 1560 a Pietro Orsolino, appartenente ad una folta dinastia di lapicidi e scultori originari della Valle d'Intelvi. Su questa immagine e sulle altre che in fitta schiera la seguirono nel secolo XVII in tutto il territorio della Repubblica di Genova – ricordiamo fra le altre quella eseguita entro il settembre 1609 da Taddeo Carlone, collocata nella chiesa genovese di San Nicola da Tolentino – si veda E. Parma Armani, *Diffusione dei santuari nel territorio della Repubblica e rinnovamento dell'iconografia mariana*, in *La scultura a Genova e in Liguria. Dal Seicento al primo Novecento*, Genova, 1988, pp. 9-23, in part. pp. 10-14. Le immagini dell'Orsolino e del Carlone sono caratterizzate da una rigida frontalità che, all'inizio del secolo XVIII, venne ammorbidendosi attraverso un panneggio più dinamico, quasi che il manto tenuto aperto dalla Vergine come promessa di protezione per i suoi fedeli fosse una vela mossa dal vento; fra i più interessanti esemplari rispondenti a questa rinnovata tipologia segnalo quello conservato nella chiesa della Santissima Annunziata di Levanto.
- 31 Analogo significato rivestiva la devozione alla Santa Croce nel contiguo territorio oggi corrispondente al Comune di Riccò del Golfo; la primogenitura, per quanto riguarda la Bassa Val di Vara, sembra però spettare a Beverino, ove la devozione, introdotta probabilmente già nel secolo XIII, conosce un significativo rilancio in coincidenza, dopo il 1584, con l'ampliamento ed il radicale rinnovamento della chiesa del borgo incastellato (Donati, *Tra Genova e il Magra*, cit., pp. 88-90).
- 32 Conti, *Della origine*, cit., p. 59; il "paludamento" precedente, trasformato in reliquia per contatto, «si concede in forma autentica dal Sagrestano della Metropolitana» ai fedeli che «fanno a gara per poterne avere qualche minutissimo ritaglio» (Ivi, p. 60). L'invisibilità della parte inferiore permane a lungo anche a livello fotografico; soltanto nel 1921, come fa notare Antonino Caleca (Caleca, *Il Volto Santo*, cit., p. 59), venne pubblicata, a corredo di un contributo di Luigi Dami (L. Dami, *Il Volto Santo di Lucca*, in «Dedalo», II, 1921, pp. 117-155), una fotografia del crocifisso privo degli ornamenti.
- 33 Il rilievo, che misura 5,50 metri in altezza, è stato collegato all'azione pastorale di Enrico II, vescovo di Paderborn, defunto nel 1127 (J. Mundhenk, *Zur Datierung des Externsteiner Kreuzabnehmereliefs innerhalb des Kunstgeschichte*, in «Westfälische Forschungen», 35, 1985, pp. 40-59, in part. pp. 57-59). Si vedano anche le stringate osservazioni di J.-R. Gaborit, *La scultura romanica*, Milano, 2010, pp. 151 e 154 (titolo originale: *La Sculpture romane*, Paris,

2010), il quale parla però di «esecuzione un po' rozza» (p. 154): un commento che non si può certo sottoscrivere.

- 34 F. Rademacher, *Die Gustorfer Chorschranken. Das Hauptwerk der romanischen Kölner Plastik*, Bonn, 1975, efficacemente recensito due anni dopo da Adolf Reinle («Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte», 34, 4, 1977, pp. 300-302).
- 35 Si tratta, come è noto, di otto rilievi – oggi conservati presso il Museo Lapidario del Duomo – collocati fino al 1950 (ma non è detto che questa fosse la loro originaria destinazione) sui contrafforti esterni delle navate, ove oggi sono visibili delle copie realizzate da Arrigo Boccasari. La proposta di attribuire al maestro che le scolpì il nome di “maestro delle metope” risale a Francesco Arcangeli, che la formulò in coda ad un contributo apparso nel 1951 (F. Arcangeli, *Tracce di Wiligelmo a Cremona*, in «Paragone», 21, 1951, pp. 7-20). Di esse si è occupata a più riprese, dal 1984, Chiara Frugoni (C. Frugoni, *La facciata, le porte, le metope: un programma coerente*, in *Il Duomo di Modena*, a cura di C. Frugoni, *Mirabilia Italiae*, II, Modena, 1999, pp. 9-38, in particolare pp. 22-23, con bibliografia precedente).
- 36 C. Frugoni, *Una proposta per il Volto Santo*, in *Il Volto Santo. Storia e culto*, cit., pp. 15-48, in part. pp. 19, 30 e 35. L'autrice si rifà, traendone però conclusioni ben diverse, alla testimonianza documentaria pubblicata nel 1932 da Pietro Guidi, il quale aveva reso noto un elenco delle devozioni praticate all'interno della Cattedrale di Lucca (P. Guidi, *Per la Storia della cattedrale e del Volto Santo*, in «Bollettino Storico Lucchese», IV, 1932, pp. 169-186), dimostrando che tale elenco – nel quale si menziona l'esistenza di un altare collocato «ante Vultum» e di un altro altare posto invece «ante crucem veterem» - non poteva essere stato redatto dopo il 1109, anno in cui il vescovo Rangerio ordina un riassetto degli altari; Antonino Caleca, peraltro, rinviene nell'aggettivo «veterem» (che a mio parere è sinonimo di “antiquam”) la prova dell'esistenza di una “crux nova”, coincidente col Volto Santo ancor oggi venerato, da lui datato, in coerenza con quanto affermato in precedenza (C. Baracchini, A. Caleca, *Il Duomo di Lucca*, Lucca, 1973, pp. 141-142), all'epoca della ricostruzione del Duomo di San Martino, e cioè fra il 1060 ed il 1070 (Caleca, *Il Volto Santo*, cit., pp. 64-65). A mia conoscenza, gli unici autori che abbiano accettato questa datazione sono Romano Silva (R. Silva, *La datazione del Volto Santo di Lucca*, in *La Santa Croce di Lucca*, cit., pp. 76-81, in part. p. 79, ora in *Imitatio Romae. Percorsi artistici fra Papato e Impero. Scritti di Romano Silva*, a cura di I. Lazzareschi Cervelli, Lucca, 2012, pp. 419-427), Francesco Gandolfo (*Due questioni aretine*, in «Confronto», 3-4, 2004, pp. 100-123, in part. p. 108) e Arturo Carlo Quintavalle, il quale ha parlato di «spostamento indebito della cronologia alla fine del secolo XII» e ha lamentato il fatto che nei confronti della tesi di Caleca e Baracchini non vi sia stata «la debita attenzione» (A.C. Quintavalle, *I Cristi viventi e la Riforma Gregoriana in Occidente*, in *La pittura su tavola del secolo XII. Riconsiderazioni e nuove acquisizioni a seguito del restauro della Croce di Rosano*, atti del convegno, Firenze, 2009, a cura di C. Frosinini, A. Monciatti, G. Wolf, Firenze, 2012, pp. 107-118, in part. p. 114). Herbert Kurz, nella sua *Dissertation* del febbraio 1996, pubblicata l'anno successivo (H. Kurz, *Der Volto Santo von Lucca. Ikonographie und Funktion des Kruzifixus in der gegürteten Tunika im 11. Jahrhundert*, Regensburg, 1997), affronta il problema della datazione del Volto Santo alle pp. 12-19; dopo aver espresso la convinzione sulla incompatibilità delle conclusioni della «stilkritische Analyse» condotta dal De Francovich nel 1936 con i dati che emergono dall'esame delle fonti scritte e dopo aver sostenuto, di conseguenza, la necessità di accogliere con riserva la tesi dello studioso goriziano sull'esistenza, prima del simulacro attuale, di un più antico esemplare, ritiene che questo più antico Volto Santo vada collocato nella seconda metà dell'XI secolo (p. 19). Il lavoro del Kurz, pur ricco di stimoli, va maneggiato con cautela da parte degli storici dell'arte

poiché riduce i manufatti figurativi a mere funzioni della *Ideengeschichte*, la quale procede per tappe, quasi seguendo un percorso prefissato, nella *Entwicklung* dei singoli *Motive* - fra i quali assume particolare importanza la cintura - che vanno a comporre il *Typus* del Volto Santo.

- 37 L'acheropita di San Giovanni in Laterano raffigura il Redentore in trono e «appare per la prima volta nelle fonti sotto il pontefice Stefano II (752-757), il quale la conduce in processione come palladio» (S. Romano, *L'acheropita lateranense: storia e funzione*, in *Il Volto di Cristo*, catalogo della mostra, Roma, 2000-2001, a cura di G. Morello e G. Wolf, Milano, 2000, pp. 39-41, in part. p. 39); in quella occasione, come leggiamo nel *Liber Pontificalis*, il papa portò sulle spalle, scalzo, l'immagine «quae acheropsita (sic) nuncupatur» per scongiurare le conseguenze della rottura dei patti da parte del «nefandus rex Langobardorum», cioè Astolfo. Il restauro effettuato negli anni 1994-1998 nel Laboratorio dei Musei Vaticani ha consentito di stabilire che del dipinto (tela applicata su tavola di noce; 142 x 58 cm) rimangono soltanto alcuni frammenti (M. Andaloro, *L'acheropita in ombra del Laterano*, in *Il Volto di Cristo*, cit., pp. 43-45, in part. pp. 43 e 45, note 1 e 2), come si vede dall'immagine pubblicata a p. 36 del catalogo. Per quanto riguarda invece la *Vera Icona* (paraetimologia attestata per la prima volta - «vera icona, id est imago vera» - in Giraldo del Galles nel tardo Duecento), la prima menzione esplicita del panno di lino su cui «manifeste apparet» il volto di Cristo è del 1191, poco prima del definitivo decollo del culto (nel 1193 Celestino III fa collocare la reliquia in un ciborio eretto davanti all'oratorio di Maria e nel 1208 Innocenzo III istituisce una processione annuale), il quale assunse presto dimensione europea, mentre il culto dell'acheropita lateranense rimase circoscritto al Lazio (G. Wolf, «Or fu sì fatta la sembianza vostra?». *Sguardi alla "vera icona" e alle sue copie artistiche*, in *Il Volto di Cristo*, cit., pp. 103-114). La *Veronica* andò probabilmente perduta nel sacco di Roma del 1527.
- 38 Il monaco Eadmer, legato a Canterbury - era confessore di Anselmo di Aosta - ed in stretto contatto con la corte nell'ultima decade del secolo XI, è l'autore della *Historia Novorum in Anglia* (edita a Londra, a cura di M. Rule, nel 1884), completata quattro anni dopo la morte del re e poi estesa fino al 1122; egli afferma che Guglielmo, che viene dipinto come uomo violento e blasfemo, usò tale formula di giuramento almeno tre volte, e cioè nel 1092, nel 1097 e allorchè minacciò di cavare gli occhi ad un giovane ebreo convertito che si rifiutava di tornare dal padre ed all'antica fede. Da Eadmer, come ricorda A. Scanlan-Teller (*The Volto Santo in British Isles*, in *Il Volto Santo in Europa*, cit., pp. 499-525, in part. pp. 500-501), deriva William di Malmesbury (*De gestis Regum Anglorum*, voll.1-2, a cura di W. Stubbs, London, 1889, pp. 364 e 373).
- 39 Viene a stabilirsi così un legame non effimero fra questa abbazia e la cattedrale di Lucca, sancito dall'arrivo di reliquie di Sant'Edmondo, recate nel 1071 dal successore di Leofstan, Baldovino (H. Schwarzmaier, *Lucca und das Reich bis zum Ende des 11. Jahrhunderts. Studien zur Sozialstruktur einer Herzogstadt in der Toskana*, Tübingen, 1972, pp. 297-298). Il Savigni (*Lucca e il Volto Santo*, cit., p. 441) ritiene peraltro non del tutto attendibile la notizia relativa a Leofstan, dato che la fonte è piuttosto tarda, mentre ritiene senz'altro accertati, anche sulla base di un contributo del Grandsen del 1995 (p. 441, nota 77), i rapporti instaurati, dopo il 1071, fra il collegio canonico di San Martino ed i benedettini di Sant'Edmondo. È opportuno ricordare che ben 18 monaci anglosassoni sono inseriti nell'obituario, recante i nomi dei benefattori della cattedrale di San Martino per i quali si doveva pregare, contenuto nel codice 618 - dalla carta 139v alla carta 151 - della Biblioteca Capitolare di Lucca e questa massiccia presenza, come fece notare ancora una volta lo Schwarzmaier, configura l'esistenza di «un vero e proprio patto di confraternità tra il vescovo e il clero del Duomo di

Lucca da una parte, e l'abbate ed i monaci di Bury St. Edmund dall'altra» (Schwarzmaier, *Riforma monastica*, cit., p.76). Alla data del 12 gennaio, come sottolinea Graziano Concioni (G. Concioni, *Contributi alla storia del Volto Santo*, Pisa, 2005, p.175, che corregge la lettura di Raffaele Savigni) nell'obituario è registrato un "Leofstan monachus" che probabilmente è identificabile con l'abate che transita da Lucca nel 1050.

- 40 Nel caso di San *Silau* e di Mingarda la fonte è la *Vita Silai* redatta nel tardo secolo XII, probabilmente a ridosso della canonizzazione del 1183 ad opera del papa lucchese Lucio III (Scanlan-Teller, cit., pp. 516-517). *Silau* fu consacrato vescovo durante il suo primo viaggio a Roma e durante il suo secondo viaggio, intrapreso per ottenere l'intervento papale contro le nuove contribuzioni imposte alla sua diocesi, si fermò a Lucca sia all'andata che al ritorno, quando vi morì nel 1094 (o, secondo alcuni, nel 1105). Fu sepolto nella chiesa di Santa Giustina, la stessa nella quale fu sepolta anche Mingarda.
- 41 M. Bacci (*Nicodemo e il Volto Santo*, in *Il Volto Santo in Europa*, cit., pp. 15-40) fa giustamente notare che alla testimonianza di Nikulas sull'immagine di culto lucchese, «*quae bis locuta fertur*», conferisce autenticità l'errore – dovuto probabilmente all'errato scioglimento di una forma abbreviata – relativo al titolo della cattedrale di Lucca, che risulta dedicata a Santa Maria e non a San Martino; se il brano fosse stato interpolato da un lucchese, certamente l'errore non si sarebbe verificato. L'*Itinerarium* di Nikulas è incluso da Giovanni Sforza fra le fonti citate nella *Bibliografia storica della Città di Luni e suoi dintorni*, in «Memorie della Regia Accademia delle Scienze di Torino», s. II, LX, 1910, p. 261.
- 42 Nella *Vita metrica Anselmi lucensis episcopi* (in *Monumenta Germaniae Historica, Scriptorum rerum Germanicarum*, 30, 2, a cura di E. Sackur, B. Schmeidler e G. Schwartz, Leipzig, 1929, pp. 1155-1307) il vescovo Rangerio, col quale l'ideologia gregoriana si afferma definitivamente a Lucca (si veda al proposito M. Nobili, *Il "Liber de anulo et baculo" del vescovo di Lucca Rangerio, Matilde e la lotta per le investiture negli anni 1110-1111*, in *Sant'Anselmo vescovo di Lucca (1073- 1086) nel quadro delle trasformazioni sociali e della riforma ecclesiastica*, a cura di C. Violante, Roma, 1992, pp. 157-206), attacca le credenze popolari che attribuivano poteri taumaturgici ai sovrani ma, nondimeno, esprime avversità nei confronti dell'affollarsi dei devoti attorno alla *crux* ("ubi diviciis modus non est, et peregrina / religio celebrem caepit (sic) habere crucem", vv. 4429-4430), degenerazione delle antiche pratiche di culto che viene considerata sintomo di un pericoloso declinare delle virtù ("et pudor et probitas et sacer ordo perit"). Il Savigni fa notare (*Lucca e il Volto Santo*, cit., pp.131- 133) che «probabilmente Rangerio accettò il culto del Volto Santo solo dopo aver constatato l'impossibilità di introdurre in diocesi il culto del vescovo "gregoriano" Anselmo II» e che il culto del Volto Santo «è progressivamente chiamato a svolgere a Lucca quella funzione patronale [...] che altrove appare collegata per lo più alla figura di un santo vescovo [...], e che nella Chiesa lucchese era stata esercitata [...] dal culto dei vescovi Martino e Frediano», quest'ultimo «beneficiario tra VIII e XI secolo di ben tre distinte redazioni agiografiche».
- 43 L. Nees, *On the image of Christ Crucified in early medieval art*, in *Il Volto Santo in Europa*, cit., pp. 345-385, in part. p. 354; lo studioso statunitense, facendo sua l'opinione di Douglas Mac Lean (*The status of the sculptor in Old-Irish law*, 1995), afferma inoltre che le croci monumentali in legno dovessero essere altrettanto diffuse di quelle in pietra, giunte fino a noi soltanto perché realizzate in un materiale più durevole, e che è probabile, almeno per quanto riguarda l'Irlanda, che ci fosse «a close craft connection between carvers in wood and stone» (*ibidem*).
- 44 C. Chazelle, *Crucifixes and the liturgy in the Ninth-Century Carolingian Church*, in *Il Volto Santo in Europa*, cit., pp. 67-93; in questo importante contributo si sottolinea la vivacità del

dibattito che si accese sulle raffigurazioni del Cristo crocifisso nell'Europa carolingia della prima metà del secolo IX: il vescovo Claudio di Torino (817/8 – 827/8) aveva fatto rimuovere tutti i crocifissi presenti nelle chiese della sua diocesi poiché sosteneva che la vera essenza del cristianesimo non era la Morte, bensì la Resurrezione del Cristo e queste posizioni furono duramente contestate da Dungal (*Liber adversus Claudium Taurinensem*) e da Giona di Orléans (*De cultu imaginum*), forti dell'esito del sinodo di Parigi (825), al quale Claudio non aveva partecipato. Costui, che Giona accusa addirittura di essere un novello Giuliano l'Apostata, tenta la propria difesa usando come interlocutore l'abate Theutmir. Dal punto di vista dello storico dell'arte, il libello di Giona di Orléans è importante poiché menziona l'esistenza di immagini del Crocifisso dipinte «in tabulis diversorum colorum» o realizzate in metalli preziosi («in auro argentove») in anni che precedono la collocazione di un crocifisso in argento nella basilica di San Pietro ad opera di Leone IV (847-855), crocifisso di cui quello monumentale – 290 x 262 cm – conservato un tempo nel Museo Petriano di Roma (defunto nel 1966) è probabilmente una derivazione in materiali meno nobili realizzata poco dopo la metà del secolo XVI (G. Curzi, *Tra Saraceni e Lanzichenecchi. Crocifissi monumentali di età carolingia nella basilica di S. Pietro*, in «Arte Medievale», n.s., II, 2, 2003 (ma 2004), pp. 15-28). Il crocifisso petrino, inoltre, è quasi certamente coincidente con la «crucifixa imago Christi» che il mercoledì santo del 921 pianse copiosamente mentre si leggevano i passi relativi alla Passione, come riportano gli *Annales Alamannici* citati da Jean – Marie Sansterre (*Visions et miracles en relation avec le crucifix dans des récits des X-XI siècles*, in *Il Volto Santo in Europa*, cit., pp. 387-406, in part. pp. 389-390). Sulla questione della possibilità che il crocifisso argenteo di San Pietro possa essere stato guardato come un modello da imitare sono intervenuti in anni recenti sia Fulvio Cervini (*Di alcuni crocifissi 'trionfali' del secolo XII nell'Italia Settentrionale*, in «Arte Medievale», n.s., VII, 1, 2008, pp. 9-32) sia Adriano Peroni il quale, muovendo dall'analisi della croce argentea di Raingarda di Pavia, di dimensioni inferiori al vero, e della croce di Vercelli, realizzata con tecnica analoga ma di dimensioni monumentali, sostiene che «non possa configurarsi» allo stato attuale della ricerca «un modello romano valido per gli esempi settentrionali di alta cronologia», ritenendo però accettabile, come ipotesi di lavoro, l'opinione di chi sostiene che nella «larvale copia» del crocifisso oggi collocata nei locali della Fabbriceria di San Pietro possa leggersi «un programma iconografico proprio e autonomo» (A. Peroni, *Effigi di culto in oreficeria: precedenti e paralleli delle croci dipinte su tavola del secolo XII*, in *La pittura su tavola*, cit., pp. 91-106, in part. p. 101).

- 45 M. Bacci, «Ad ipsius Christi effigiem»: il Volto Santo come ritratto autentico del Salvatore, in *La Santa Croce di Lucca*, cit., pp. 115-130, in part. pp. 121-122. Lo studioso ricorda che la questione del culto tributato al sangue raccolto e latere dal corpo di Cristo poté creare qualche imbarazzo ai teologi poiché presupponeva che il corpo asceso al Cielo non fosse integro; ciò spiega perché nella *Summa Theologica* di San Tommaso si afferma (III.54.3) «che le uniche reliquie del sangue di Cristo di cui si poteva ammettere la venerazione erano quelle fuoriuscite miracolosamente da immagini» (p. 123).
- 46 Bacci, *Nicodemo e il Volto Santo*, cit., pp. 17-18; nel prologo di questo testo un certo Anania afferma di aver tradotto in greco la narrazione dei fatti della Passione redatta in ebraico da Nicodemo e ritrovata nel pretorio di Pilato all'epoca di Teodosio.
- 47 Ivi, p. 34; rifacendosi a M. Marchetti (*Liturgia e storia della chiesa di Siena nel XII secolo. I calendari medievali della Chiesa senese*, Roccastrada, 1991, pp. 43 e 75), l'autore ricorda che questa devozione dovette attecchire, almeno fino agli inizi del secolo XIII, anche a Siena, ove è provata l'influenza dei canonici lucchesi, e cita come testimone un *antependium* del 1215 proveniente dall'abbazia della Berardenga e oggi conservato presso la Pinacoteca Naziona-

le di Siena, ove è illustrato, nelle tre scene di sinistra, il miracolo di Beirut (p. 29). A questo *antependium* il Bacci aveva dedicato alcuni anni prima uno specifico contributo nell'ambito di una raccolta di studi in onore di Enrico Castelnuovo (M. Bacci, *The Berardenga Antependium and the Passio Ymaginis Office*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 61, 1998, pp. 1-16). Un recente saggio del medesimo studioso è dedicato alla rievocazione dell'importanza del *festum Salvatoris* (9 novembre) nell'Europa Occidentale fino al secolo XIII, importanza di cui il culto ancor oggi praticato nella chiesa di San Cristoforo di Beget, nei Pirenei catalani, fornisce una traccia (M. Bacci, *Le Majestats, il Volto Santo e il Cristo di Beirut: nuove riflessioni*, in «Iconographica», XIII, 2014, pp. 45-66).

- 48 L'ipotesi dell' iniziale collocazione del Volto Santo di Lucca in questo edificio di culto fu avanzata per primo nel 1844 dall'abate Domenico Barsocchini nel suo *Ragionamento sul Volto Santo*; non da tutti accettata, è stata da ultimo riproposta da Graziano Concioni in un volume teso a sottolineare i meriti di una linea storiografica che dall'*Apologia* dell'agostiniano Serantoni (1766, che fa seguito alla condanna senza appello del Muratori), attraverso la *Illustrazione* del padre Di Poggio (1839), il già menzionato *Ragionamento* del Barsocchini e l'opera di Almerico Guerra (1881), arriva a don Pietro Guidi (G. Concioni, *Contributi*, cit., in part. pp. 84-104). Sia il Barsocchini che il Bertini, e cioè i principali protagonisti della meritoria impresa dell'edizione delle *Memorie* e dei *Documenti* destinati a *servire all'istoria* di Lucca, vagheggiarono la pubblicazione di un vero e proprio Codice Diplomatico delle antiche pergamene lucchesi, come il Concioni ha avuto modo di ricordare nel 2008 (G. Concioni, *L'edizione delle pergamene lucchesi: una questione aperta*, in *Il patrimonio documentario della chiesa di Lucca. Prospettive di ricerca*, atti del convegno, Lucca, 2008, a cura di S. Pagano e P. Piatti, Tarnuzze-Impruneta, 2010, pp. 93-108). La chiesa *Domini et Salvatoris* è ricordata per la prima volta il 10 maggio 797, allorché il prete Aldiperto offre alla chiesa *Domini et Salvatoris et Sancti Petri apostolorum principis* la sua chiesa di Villa Basilica e tutti i beni ad essa pertinenti; in pochi anni la chiesa, fondata dal vescovo Giovanni (780-801), arriva a possedere un cospicuo patrimonio. L'ultimo atto riguardante l'amministrazione di questo patrimonio reca la data del 27 dicembre 898 (Concioni, *Contributi*, cit., pp. 93-101). La repentina scomparsa di questa chiesa, così come di numerose altre fondazioni ecclesiastiche della città e del territorio, è messa in relazione dal Concioni (Concioni, *Contributi*, cit., pp. 143-166) con le invasioni degli Ungari, delle quali peraltro non c'è menzione nella documentazione scritta; lo studioso arriva addirittura a circoscrivere questo avvenimento, in base ai dati disponibili per la chiesa di San Pietro in Vincoli, fra il 924 ed il 928 (p. 153). Mi chiedo se non si debba invece pensare ad un sisma catastrofico: se è vero che «il notaio e giudice imperiale Giovanni, nel descrivere i motivi della distruzione della chiesa di S. Pietro a Vico, associava alla responsabilità terrena delle genti pagane terribili parole come 'Dei iudicio'» (p. 155), è più agevole pensare allo scatenarsi delle forze della natura che all'invasione di un esercito nemico.
- 49 Frugoni, *Una proposta*, cit., p. 33; nel 1181, in occasione della stesura di una convenzione fra il Capitolo e la Confraternita della Santa Croce, il rappresentante di quest'ultima viene definito «Operarius S.Vultus idem operarius S.Crucis» ed il *Chronicon Sancti Clementis Mettense* (cioè di Metz), che giunge fino al 1193 e che è stato redatto attorno al 1212, reca la notizia che l'antipapa filoimperiale Vittore IV, morto a Lucca nell'aprile del 1164, era stato sepolto «ante Vultum Domini idest ante Crucem» (il *Chronicon* è parte dei *Monumenta Germaniae Historica*, ora consultabili anche online).
- 50 Ad un uomo semplice che si era recato a Lucca appare in sogno il Volto Santo per insegnargli «la preghiera con cui Nicodemo aveva adorato l'immagine sacra: ecce agnus dei, ecce qui

tollit peccata mundi»; nello stesso anno, ancora in sogno, il Volto Santo dà a quest'uomo «la formula della *petitio: adiutor et protector et defensor sis nobis, domine benignissime*» (Frugoni, *Una proposta*, cit., p. 26, la quale dichiara – p. 15, nota 1 – di rifarsi alla traduzione italiana della *Relatio*, includente alcuni passi in latino, pubblicata da F.P. Luiso, *La leggenda del Volto Santo. Storia di un cimelio*, Pescia, 1928).

- 51 R. Savigni, *Lucca e il Volto Santo nell'XI e XII secolo*, in *Il Volto Santo in Europa*, cit., pp. 407-497, in part. p. 442. Dei «plusieurs renvois à la legende du VS [sic] dans la littérature française» del secolo XII si è occupata U. Limacher-Riebold (*Il Volto Santo dans la littérature française médiévale*, in *Il Volto Santo*, cit., pp. 169-191) la quale analizza, fra le molte composizioni nelle quali si parla del Volto Santo, la narrazione in versi contenuta nel Codice Latino II.17 di Torino – già oggetto d'indagine da parte di W. Foerster (*Le saint Vou de Lucques*, in «Romanische Forschungen», 23, 1, 1907, pp. 1-55) – e quella del Codice Gall.3 della Bayerische Staatsbibliothek di Monaco. In entrambe le versioni si sottolinea l'importanza dell'intervento divino nell'esecuzione del volto, aspetto su cui si insiste anche nella *Première Continuation du Perceval* (Domineddio «i mist ses mains / au figurer, si com on dit»); quanto mai significativo, nel codice torinese, l'intervento dello Spirito Santo per impedire a Nicodemo, che vorrebbe correggere il naso gibboso dell'immagine («Garde a son nes et voit qu'il fu boçus», v. 374), di procedere alla modifica; Nicodemo cade a terra addormentato ed al suo risveglio trova che il naso è stato corretto (vv. 382- 384). La precocità dell'introduzione del culto nelle terre oggi corrispondenti al Nord della Francia è dimostrata anche dalla menzione, nei *Miracula Beati Richardi abbatis* (testo «databile intorno al 1130» secondo Bacci, *Nicodemo e il Volto Santo*, cit., p. 19), di un crocifisso, custodito nell'abbazia di Saint-Vannes a Verdun, che si riteneva scolpito da Nicodemo.
- 52 R. Manselli, *Questioni chiuse e problemi aperti a proposito del Volto Santo in Lucca*, in «Rassegna del Comune», VI, 3, 1962, pp. 45-50; il Placentinus, morto nel 1192, è autore dell'allegorico *Sermo de legibus*, sul quale si veda H. Kantorowicz, *The Poetical Sermon of a Mediaeval Jurist. Placentinus and his "Sermo de legibus"*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institute», 2, 1938, pp. 111-135.
- 53 Questo passo della *Rhetorica Antiqua* è stato segnalato per la prima volta in G. Schnürer, J.M. Ritz, *Sankt Kümmeris und Volto Santo. Studien und Bilder*, Düsseldorf, 1934, pp. 163-164, un testo che ebbe a suo tempo un'importanza capitale per conferire il necessario respiro alle indagini relative all'immagine lucchese ed alle devozioni che da essa sono derivate. Boncompagno da Signa, morto a Firenze in tarda età, fu attivo, fra l'altro, presso le università di Bologna e di Padova; la *Rhetorica Antiqua* fu così denominata per distinguerla dalla *Rhetorica Novissima* (1235), nella quale l'autore fornisce indicazioni sul borgo d'origine.
- 54 Dissento da quanto scrisse, su questo punto, la Frugoni (Frugoni, *Una proposta*, cit., p. 44), la quale ritiene che «la scarpa di legno» sia indizio di receniorità dell'immagine di Bocca di Magra rispetto a quella lucchese. Ricordiamo alla grande studiosa che il Volto Santo di Bocca di Magra non calza dei rustici *sabot* ma ostenta le pantofole seriche, intessute di argento ed oro, che erano attributo esclusivo degli imperatori di Costantinopoli e poi dei papi. È opportuno inoltre sottolineare che le operazioni che portano, stando al testo del Boncompagno, al compimento del crocifisso ligneo, sono attribuite ad un solo, abile artefice («ingenioso sculptori») il quale è colto nell'atto di raffigurare («infingens») gli occhi vitrei e le preziose calzature; queste ultime, dunque, non sono indicate come un ornamento prezioso lavorato a parte ma come il frutto dell'attività scultorea.
- 55 G. De Francovich, *Il Volto Santo di Lucca*, in «Bollettino Storico Lucchese», VIII, 1936, pp. 3-28; lo studioso goriziano ritiene palese nel crocifisso lucchese la lezione di Benedetto Antelami

e ritiene che esso abbia preso il posto di un'immagine risalente al secolo VIII. Ad una datazione al 1200 circa è favorevole R. Hausherr (*Das Imervardkreuz und der Volto Santo-Typ*, in «Zeitschrift für Kunstwissenschaft», XVI, 1962, pp. 129-170), datazione «qui est généralement avancée» secondo J.-C. Schmitt (*La cité et son image: Lucques et le Volto Santo*, in «Annali di Storia moderna e contemporanea», 16, 2010, pp. 125-144, in part. p. 128); la lettura di questo contributo, che si segnala, soprattutto nella prima parte, per la piattezza delle argomentazioni, riserva autentiche sorprese: chi avrebbe mai potuto supporre, ad esempio, che la funzione della *Via Francigena* fosse quella di collegare «Saint Jacques de Compostelle à Rome» (p. 129)?

- 56 La vicenda, che ebbe anche risvolti penali, portò al recupero di 229 esemplari aurei, tesaurizzati per il valore intrinseco, fra i quali dominano i *tari* conati per Federico II e per Manfredi (M. Baldassarri, *Il tesoro delle Logge dei Banchi nella collezione numismatica del Museo Nazionale di San Matteo*, in *Il Tesoretto di Banchi. Un ripostiglio pisano di monete auree medievali*, guida alla mostra di Pisa, a cura di M. Baldassarri e M. Burrelli, Pontedera, 2000). Al *grosso* aureo di Lucca – inv. 5102 – sono dedicate le pp. 42-45 della guida; dal ripostiglio pisano probabilmente proviene anche l'esemplare acquistato nel 1926 dal Museo del Bargello di Firenze. All'iniziativa espositiva del 2000 collaborò anche Luciano Lenzi, che per primo aveva ricostruito la vicenda relativa al rinvenimento ed al successivo recupero delle monete disperse (L. Lenzi, *Il ripostiglio di monete auree scoperte in Pisa sotto le logge dei Banchi*, Pisa, 1978). Sull'importanza del ritrovamento è ritornata di recente Monica Baldassarri: M. Baldassarri, *Monete dal Tesoro delle Logge dei Banchi*, in *Nel solco di Pietro: la Cattedrale di Pisa e la Basilica Vaticana*, catalogo della mostra, Pisa, 2017, a cura di M. Collareta, Pisa, 2017, pp. 151-156.
- 57 La datazione proposta da T.W. Blomquist (*The second issuance of a Tuscan gold coin: the gold groat of Lucca, 1256*, in «Journal of Medieval History», 13, 1987, pp. 317-325, ora in *Idem, Merchant families, banking and money in medieval Lucca*, Aldershot, 2005) è motivata dalla prima menzione certa, in un atto del gennaio 1257, di questo tipo monetale; la menzione di «octo grossis de auro» in un documento lucchese del 1246, utilizzata da Luciano Lenzi (*Il Volto Santo nella iconografia monetaria lucchese dall'inizio del secolo XIII al secolo XVIII*, in *Il XII Centenario del Volto Santo nella storia lucchese*, Lucca, 1984, pp. 261-265, in part. pp. 263-264) per collocare prima di tale data la coniazione non sembra essere una prova decisiva poiché, come fa notare la Baldassarri (2000, p.43), nell'atto citato non sono specificati «esattamente la zecca o i tipi monetali ai quali ci si riferiva, come è tipico di molti atti rogati in quell'epoca». Michael Matzke parla genericamente del tardo secolo XIII (*Der Volto Santo auf Münzen*, in *Il Volto Santo in Europa*, cit., pp. 209-228, in part. p. 220) ed altrettanto fa, nella stessa occasione, Franca M. Vanni (*L'iconografia del Volto Santo nella monetazione di Lucca*, in *Il Volto Santo in Europa*, cit., pp. 527-547, in part. p. 535). La zecca di Lucca fu la prima ad essere organizzata in Toscana e le sue emissioni godettero a lungo di grande prestigio, tanto che la moneta lucchese era una di quelle ufficialmente usate nel corso della Prima Crociata e nei regni latini d'Oriente (M. Baldassarri, *La monetazione nella Tuscia medievale: le "strategie" tra comunicazione politica, economia ed arte*, in *Visibile parlare. Le arti nella Toscana medievale*, a cura di M. Collareta, Firenze, 2013, pp. 97-112).
- 58 G. Wolf, schede I.2 e I.3, in *Il Volto di Cristo*, cit., pp. 30-31; J.D. Breckenridge, *The Numismatic Iconography of Justinian II (685-695, 705-711 A.D.)*, New York, 1959. Giustiniano II era stato detronizzato nel 695, subendo anche la mutilazione del naso e della lingua; riprese il potere nel 705 ma venne assassinato nel 711 e la sua testa venne inviata per spregio a Roma. Con lui finì la dinastia eracliana, che traeva il nome dall'imperatore che aveva solennemente

- portato a Costantinopoli, sottraendola ai Persiani, la Vera Croce, avvenimento che è ricordato nel Calendario Liturgico con la festa dell'Esaltazione della Croce (14 settembre). Nel primo *solido* i tratti del volto di Cristo si conformano, come sottolinea Michele Bacci, agli «schemi di divinità pagane come Zeus, Asclepio o Serapide», non senza «affinità con l'acconciatura che contraddistinse [...] una serie di filosofi 'carismatici' che, come Apollonio di Tiana, esibivano una chioma folta [...] con scriminatura a metà dell'alta fronte»; nel secondo *solido*, invece, la raffigurazione è molto più stilizzata, con barba corta e capelli acconciati in duplice ordine di riccioli, quasi che avesse fatto presa la riprovazione per il primo schema iconografico, della quale è testimonianza un passo di Teodoro Lettore (secolo VI) nel quale si narra di un pittore che si era trovato con una mano seccata poiché aveva osato rappresentare Cristo come Zeus, ossia con la barba e i capelli lunghi (M. Bacci, *La fisionomia di Cristo nelle testimonianze letterarie del Medioevo*, in *Il Volto di Cristo*, cit., pp. 33-35, in part. p. 33).
- 59 Queste tre monete, secondo la narrazione, dal tesoro di un sovrano turco sarebbero passate nelle mani di un pellegrino tedesco. Nel foglio stampato questo testo è accompagnato dalla cosiddetta "lettera di Lentulo", nella quale un proconsole romano, scrivendo al Senato, fornisce una dettagliata descrizione dell'aspetto di Gesù; nel secolo XV «questo testo conobbe un'incredibile diffusione», come sottolinea Philine Helas (*Lo "smeraldo" smarrito, ossia il "vero profilo" di Cristo*, in *Il Volto di Cristo*, cit., pp. 215-226, in part. p. 221). Questa studiosa sembra ignorare l'esistenza del *grosso aureo* di Lucca, dato che, a suo dire, «il primo ritratto di profilo di Gesù a noi noto fu realizzato a metà del Quattrocento su una medaglia», e cioè quella realizzata dal veronese Matteo de' Pasti (Ivi, p. 215).
- 60 Michael Matzke (*Der Volto Santo*, cit., p.215) fa notare che in queste monete Ottone IV, che poco dopo l'incoronazione imperiale confermò ai Lucchesi il diritto di monetazione (12 dicembre 1209), è indicato come *rex* e non come *imperator* e ne deduce che il *terminus post* per l'inizio di queste emissioni sia il 1198, anno in cui Ottone di Brunswick ottenne il titolo regio. Credo che questa proposta debba essere accolta con prudenza poiché è palese l'intenzione dei Lucchesi di contrapporre alla regalità terrena la regalità celeste di Cristo e quindi la menzione di Ottone come *rex* sembra essere, in primo luogo, funzionale a questo impianto retorico.
- 61 Gli *Annales* di Tolomeo ricordano che in tale anno «subtracta fuit corona Sanctae Crucis per unum canonicum, et quosdam capellanos: sed postea recuperata est, et illi mala morte perierunt» (*Rerum Italicarum Scriptores ab anno Aerae Christianae Quingentesimo ad Millesimumquingentesimum*, a cura di Ludovico A. Muratori, Milano, 1727, col. 1289).
- 62 Il crocifisso di Force e quello della chiesa di San Francesco di Amandola, proveniente dall'abbazia dei Santi Vincenzo ed Anastasio (meglio conservato ma più tardo) sono stati oggetto di indagine, a più riprese, da parte di F. Pucci Pertusi (*I Crocifissi tunicati di Force e di Amandola. Osservazioni ed ipotesi*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte», Serie III, 8-9, 1985-1986 (ma 1987), pp. 365-398, con bibliografia precedente); l'esemplare di Force, restaurato nel 2004, è stato esposto nel 2006 (A. Marchi, scheda 1, in *Sacri Legni. Sculture da Fabriano e dalla Marca Picena*, catalogo della mostra, Montalto Marche, 2006, a cura di P. Di Girolami, Firenze, 2006, pp. 50-53) ed è conservato dal 2007 presso il Museo di Arte Sacra (Palazzo Canestrari) di Force; nel saggio introduttivo del citato catalogo (*Tracciato per una storia della scultura in legno nella Marca Picena tra Medioevo e Rinascimento*, pp. 28-48, il Marchi, nel sottolineare la rarità tipologica del manufatto, afferma che i due tunicati piceni vanno «a sbilanciare [...] un panorama già di difficoltosa interpretazione» (p. 31) e sulla sostanza di questa affermazione non si può non convenire, a patto

però di sostituire il verbo “arricchire” al verbo “sbilanciare”. Il crocifisso di Force proviene da una chiesa demolita dedicata a San Taddeo e, significativamente, era venerato come tale dagli abitanti del borgo; è probabile che l'intitolazione a Taddeo (in siriano Haddai) attesti della penetrazione nel Piceno del culto dell'immagine acheropita di Edessa, dato che a Taddeo – come ricorda H.L. Kessler, *Il mandylion*, in *Il Volto di Cristo*, cit., pp. 67-76, in part, p. 67– era attribuita la cosiddetta *Doctrina Haddai*, e cioè un testo, riferibile al secolo V, nel quale si parla per la prima volta di un ritratto di Gesù fatto da Anania e recato al re Abgar, che lo fece collocare nel suo palazzo. A partire dall'inizio del secolo VIII, come provano gli scritti di Andrea di Creta e di Giovanni Damasceno, l'immagine edessena entra con forza nel dibattito sull'iconoclastia, fino a diventare «incontestabilmente», «la più importante effigie del sacro volto di Cristo» del mondo bizantino (Kessler, *Il mandylion*, cit., p. 67).

- 63 Il crocifisso di Sondalo, conservato nella chiesa di San Francesco ma proveniente dalla chiesa di Sant'Agnese, è stato restaurato nel 1976 da Eugenio Gritti sotto la direzione di Paolo Venturoli (Cervini, *Volti Santi*, cit., pp. 49-52; L. Mor, *Il Cristo tunicato di Sondalo*, in *Il Volto Santo in Europa*, cit., pp. 337-344) ed è stato successivamente esposto due volte a Milano (A.G. Vergani, scheda 110, in *Milano e la Lombardia in età comunale: secoli XI-XIII*, catalogo della mostra, Milano, 1993, Cinisello Balsamo, 1993, pp. 318-319; scheda 17, in *Il Crocifisso di Ariberto. Un mistero millenario intorno al simbolo della cristianità*, catalogo della mostra, Milano, 1997-1998, a cura di E. Brivio, Milano, 1997, p. 210). Resta tuttora aperta la discussione sulla funzione della piccola figura rappresentata come dormiente nel suppedaneo. Attorno al 1985 è stato rinvenuto, sotto il pavimento della sacrestia della chiesa di Sant'Agnese, un braccio sinistro in legno simile a quello del crocifisso e questo recupero ha portato Oleg Zastrow ad ipotizzare che nella chiesa potesse essere collocato «in età altomedievale, un complesso ligneo raffigurante il supplizio sul Calvario» includente anche le figure dei due ladroni (O. Zastrow, *Il Crocifisso altomedievale di Sondalo: la innovativa attribuzione culturale e una scoperta straordinaria*, in «Bollettino Storico Alta Valtellina», 7, 2004 (ma 2005), p. 108), proposta giudicata «improbabile» da D. Pescarmona, *Aggiornamenti sul Crocifisso ligneo romanico di Gravedona (e una nota su quello di Sondalo)*, in «Arte Cristiana», 837, 2006, pp. 447-454, in part. p. 454, nota 10.
- 64 Il pannello ceramico, malamente ricomposto negli anni Trenta del secolo scorso, proviene dall'ex oratorio di Santa Croce (U. Formentini, *Monumenti di Porto Venere (restauri 1929-1934)*, in «Memorie dell'Accademia Lunigianese di Scienze G. Capellini», XV, 1934, pp. 4-22, in part. p. 18, nota 1) ed è databile al secolo XVII; è probabile che questo oratorio, nel quale le «piastrelle smaltate di maiolica» erano «impiegate disordinatamente» nell'altare (*ibidem*), non ospitasse *ab antiquo* l'immagine, più adatta ad una collocazione simile a quella dell'analogo pannello, raffigurante la *Madonna del Rosario ed i Santi Giuseppe e Antonio di Padova*, uscito dalla stessa bottega e posto sulla facciata di un'abitazione del caruggio più importante del borgo ligure (P. Donati, *Tra Genova e il Magra*, cit., pp. 42-50). Nel pannello del crocifisso tunicato è raffigurato lo stemma del committente, sormontato da un cimiero, la cui lettura è resa difficoltosa dagli errori compiuti in sede di rimontaggio.
- 65 Nees, *On the image*, cit., pp. 345-385, in part. p. 346.
- 66 Nei *Libri miraculorum* Gregorio narra dell'apparizione di Cristo ad un prete di Narbona per ordinarli di coprire un dipinto che lo raffigurava in croce con un succinto perizoma; questo *miraculum* è il primo fra quelli esaminati dal Sansterre nella sua dottissima relazione al convegno di Engelberg (Sansterre, *Visions et miracles*, cit., in part. p. 387). I *Libri octo miraculorum* di Gregorio, vescovo di Tours dal 573 al 594, furono editi da B. Krusch nei *Monumenta Germaniae Historica. Scriptores Rerum Merovingicarum*, I, Hannover, 1885.

- 67 Nel *colophon* lo scriba dichiara di aver completato la stesura dei testi nell'anno 897 di Alessandro, corrispondente al 586 dell'era cristiana, e che il luogo ove ciò era avvenuto era il monastero, oggi non più esistente, di San Giovanni di Zagba, località posta vicino ad Apamea.
- 68 Gli studi più recenti sul codice, nel quale è confluito materiale cartaceo e membranaceo prodotto altrove, sono apparsi nel 2008 (*Il Tetravangelo di Rabbula*, a cura di M. Bernabò, *Folia Picta I*, Roma, 2008); in questa sede, Massimo Bernabò si è occupato dell'apparato illustrativo (*Miniature e decorazione*, pp.79-112), giungendo alla conclusione che le pagine miniate, benché di diversa provenienza, appartengono all'arte siriana del VI secolo e che quindi non sono accettabili le datazioni assai più tarde avanzate in passato dalla critica per alcune di esse.
- 69 Secondo lo studioso americano, nella pittura bizantina dei secoli VIII-IX sono presenti «not only the *kolobion*-garbed but also the *perizonium*-garbed varieties», anche se poi sembra prevalere il primo schema: si citano infatti due esempi – una tavoletta del Sinai ed una miniatura nel codice Par.grec.510 – di «Christ in *perizonium*, over which a *kolobion* was painted at some undetermined later date» (Nees, *On the image*, cit., pp. 348 e 349).
- 70 L'*encolpion* (inv. D2000) è stato acquisito nel 1921 e misura in altezza 6 cm. Ringrazio la dottoressa Donatella Alessi, direttrice del Civico Museo Archeologico del Castello di San Giorgio, per avermi fornito i dati inventariali ed il rilievo grafico qui riprodotto, eseguito da Nancy Rozzi. Un *encolpion* simile a questo, di dimensioni leggermente superiori (è alto 7,5 cm), è conservato presso il Museo di Capodimonte a Napoli ed è datato al secolo VIII (B. Montevicchi, scheda 7 in *Imago Mariae. Tesori d'arte della civiltà cristiana*, catalogo della mostra, Roma, 1988, a cura di P. Amato, Roma, 1988, pp. 66-67, ove si rimanda all'esaustiva rassegna degli *encolpia* cruciformi conservati in Italia pubblicata fra il 1957 ed il 1964 da A. Lipinsky). La vittoria di Cristo sulla morte sembra sottolineata, nell'esemplare napoletano, dalla scritta posta sopra l'aureola.
- 71 La studiosa, nel già citato contributo presentato nel 2000 ad Engelberg e poi reso noto cinque anni dopo, si sofferma dapprima sugli esemplari – nessuno dei quali integro – di St. Matthew di Langford (West Oxfordshire), di St. Mary di Walkern (Hartfordshire) e di St. Mary di Bitton (Gloucestershire); il primo – privo della testa ma comunque di grande importanza (fig. 26) – è di datazione controversa e non è, in ogni caso, nella collocazione originaria poiché il portico di cui decora l'esterno è stato aggiunto nel secolo XIII al nucleo originario, databile al secolo XI, dell'edificio di culto. Per quanto riguarda l'Irlanda, ove all'inizio del secolo XII la riforma gregoriana fu fortemente appoggiata dal re Murdoc O' Brien e ove i vescovi erano monaci educati nei monasteri inglesi ed inviati a Canterbury per esservi consacrati da Anselmo di Aosta, la Scanlan-Teller si rifà agli studi di Françoise Henry (1970) e di Peter Harbison (1992) i quali, sulla scia del pionieristico lavoro di Arthur K. Porter (*The Crosses and Culture of Ireland*, New Haven, 1930, ove per la prima volta – p. 56 – si associa l'iconografia del Cristo di Cashel, divenuta arcidiocesi nel 1111, a quella del Volto Santo di Lucca), identificano un consistente gruppo di croci litiche databili fra la fine dell'XI e l'inizio del XII secolo, alcune delle quali recano iscrizioni che ne consentono la datazione. Fra esse la croce posta da Cathasac, defunto nel 1111, e la *Market Cross* posta presso la cattedrale di Tuam – residenza della dinastia degli O'Connor – e databile fra il 1126 ed il 1152. L'importante contributo della studiosa statunitense nasce dall'intento di provare – si usa infatti in esordio la locuzione forense *body of evidence* – che la consistente presenza di crocifissi tunicati nelle Isole Britanniche sia una conseguenza della precoce diffusione in esse del culto del Volto Santo di Lucca; a mio parere, invece, il processo è inverso.

- 72 A.S. Cohen, *The Uta Codex. Art, Philosophy, and Reform in Eleventh-Century Germany*, University Park, 2000. Agli aspetti codicologici sono dedicate le pp. 4-5 dell'*Introduzione*. La badessa Uta era già a capo del monastero di Niedermünster, presso Regensburg, il 20 novembre 1002; l'ultima menzione di lei come badessa si trova in un privilegio di Corrado II del 10 maggio 1025 (p.11) e l'esecuzione del *Lezionario* dovrebbe cadere attorno a questa data. Il Cohen definisce la veste di Cristo crocifisso «a colobium-like garment» (p. 55).
- 73 Cervini, *Volti Santi*, cit., p. 49 al quale fa eco amplificata il Quintavalle (Quintavalle, *I Cristi viventi*, cit., *passim*); in precedenza, l'equazione di cui si è detto connota, ad esempio, i contributi apparsi nel catalogo della mostra lucchese del 1982, fra i quali quello ancor oggi importante della Frugoni (pp. 40 e 41), e ricorre nel contributo del 2009 di Enrico Santangelo, relativo ad un affresco dell'inizio del secolo XV che si trova nell'oratorio di Sant'Onofrio, presso Sulmona, e che fa parte di un gruppo di raffigurazioni del Volto Santo presenti fra Umbria e Abruzzo, fra le quali spicca per livello qualitativo il pannello affrescato nella chiesa sconsecrata dei Domenicani di Foligno (E. Santangelo, *Due affreschi in Sant'Onofrio presso Sulmona: Antonio da Atri*, in «Confronto», 12-13, 2009, pp. 136-145, in part. p. 137). Negli apparati divulgativi l'equazione viene ulteriormente ribadita e diventa verità assodata: nel pannello bilingue che accoglie i visitatori all'interno del Duomo di Lucca si afferma che il Volto Santo è vestito «all'orientale con il *colobium*» e nell'opuscolo *Il Volto Santo di Lucca. Storia e leggenda* edito nel 1997 da uno schieramento imponente di Enti (Assessorato alla Cultura del Comune di Lucca, Sezione Didattica dei Musei Statali di Lucca, Azienda di Promozione Turistica) nell'ambito di un progetto della Regione Toscana (*La Toscana nel Medioevo. La Via Francigena*) si afferma (testi di Stefano Gazzarrini, pagine non numerate) che «la veste non è quella stracciata di un condannato a morte, ma il "colobium", la veste dei sacerdoti» e che «il Cristo veste uno scuro *colobium*, la lunga tunica manicata dei sacerdoti». Da segnalare, in questo contesto, la puntualizzazione della Maetzke la quale, descrivendo il Volto Santo di Borgo Sansepolcro, osserva che esso è vestito «con una 'tunica manicata', da non confondere, come molti fanno, col 'Colobium' che è senza maniche e senza cintura» (Maetzke, *Il Volto Santo. Documentata riscoperta*, cit., p. 5): unica affermazione che sia oggi possibile sottoscrivere nell'infelice contributo della studiosa.
- 74 Michele C. Ferrari, *Il "Liber sanctae crucis" di Rabano Mauro. Testo-immagine-contesto*, Bern, 1999; questa serie di 28 *carmina figurata*, con commenti in prosa, fu composta nell'813/814 e fu assai copiata nel secondo quarto ed attorno alla metà del secolo IX, come ci ricorda la Chazelle (Chazelle, *Crucifixes*, cit., in part. pp. 75-76). Rabano, detto Mauro in onore del discepolo prediletto di San Benedetto, muore nell'856.
- 75 L'abate *Aigmarus* fece fare nell'816 «magnas duas crucifixi vultus imagines [...] opere argentario, auro, lapidibusque pretiosis», di misure diverse in relazione alla diversa importanza delle comunità, per Figeac e per Conques, come ci ricorda Julius von Schlosser in una delle sue prime pubblicazioni (*Schriftquellen zur Geschichte der Karolingischen Kunst*, Wien, 1892, pp. 357-358); il *Liber Pontificalis* (attingo all'edizione curata da L.Duchesne, Paris, 1955) attesta (pp. 128-129) che Leone IV (847-855) aveva fatto collocare un crocifisso in argento nella basilica di San Pietro.
- 76 Per un'efficace sintesi sulla produzione artistica nella Lombardia ottoniana e su Ariberto d'Intimiano come committente si veda il capitolo quarto di L. Castelfranchi Vegas, *L'arte ottoniana intorno al Mille*, Milano, 2002, in part. le pp. 48-49, dedicate al crocifisso in rame oggi conservato, dopo il restauro degli anni Novanta del secolo scorso, presso il Museo del Duomo di Milano. È stata peraltro realizzata una copia del manufatto, visibile all'interno del Duomo.

- 77 La placchetta (17 x 11 cm; inv. 13064) è stata acquisita dal museo parigino nel 1893. È stata esaminata dalla Black (C. Black, *The Origin of the Lucchese Cross Form*, in «Marsyas», 1, 1941, pp. 27-40) come uno dei precedenti dell'iconografia del Volto Santo, soprattutto per la presenza del calice sotto i piedi del crocifisso.
- 78 Nella *Enarratio* di Sant'Agostino relativa al Salmo 132 si legge, come ricorda il Kurz (Kurz, *Der Volto Santo*, cit., pp. 80-82), che «vestis sacerdotalis ecclesiam significat»; questa interpretazione del salmo si riverbera sulla nascita delle comunità canonicali, come dimostra la lettera, databile fra il 1092 ed il 1099, indirizzata da Lietbert, abate di San Rufo di Avignone, «ad Ogerium congregationis Ferranicae» (località presso Lilla), nella quale si definisce la Chiesa «vestis Domini» (Kurz, *Der Volto Santo*, cit., p. 83).
- 79 Questa *majestat*, oggi conservata presso il Museu Nacional d'Art de Catalunya, prende il nome da Enric Batlló i Batlló che nel 1914 la donò alla Diputació di Barcellona. Sulle *maestà* della Catalogna e del Roussillon rimando alla puntuale disamina del dibattito critico svoltosi fra il 1891 ed il 1991 contenuta nel già citato lavoro del Kurz (Kurz, *Der Volto Santo*, cit., pp. 102-123). La Pertusi Pucci, nel formulare la sua «ipotesi sulla origine e diffusione» del culto dei crocifissi tunicati, tenta di «fornire delle prove concrete» sull'origine iberica «del Crocifisso di Sansepolcro e forse anche di quello di Bocca di Magra» (F. Pertusi Pucci, *I crocifissi lignei in abito regale e sacerdotale. Ipotesi sulla origine e diffusione di un culto*, in *Santa Croce e Santo Volto. Contributi allo studio dell'origine e della fortuna del culto del Salvatore (secoli IX-XV)*, a cura di G. Rossetti, Pisa, 2002, pp. 87-118); oltre al decennale soggiorno di San Romualdo, fondatore dei Camaldolesi, nel monastero di San Michele di Cuxa, la studiosa ricorda l'origine iberica di Giovanni, vescovo di Lucca, e la presenza, in un codice lucchese, della scrittura visigotica (Ivi, p. 102). Nella penisola iberica aveva preso piede, nel secolo VIII, l'eresia adozionistica, sostenuta da Elipando, vescovo di Toledo, e da Felice, vescovo di Urgell, ed avversata da Beato di Llebana; la Pertusi Pucci, sulla scia del Durliat, ipotizza che «la lotta contro l'adozionismo [...] abbia favorito [...] la nascita e la diffusione dei grandi Crocifissi lignei tunicati» (p. 96).
- 80 Sulla storia esterna dell'immagine rimando alle notizie contenute nel già menzionato lavoro di Rainer Hausherr (1962). Fino al 1881 l'immagine fungeva anche da reliquiario e fra le reliquie ve n'era una di San Tommaso Becket, proclamato martire nel 1173, data che è stata assunta, con discutibile procedimento, come *post quem* per la datazione dell'opera.
- 81 Il nodo potrebbe alludere all'inscindibilità, nel Cristo, della natura umana e della natura divina, distinte e parimenti importanti, esattamente come sono distinti e di pari lunghezza i due capi della cintura. Non credo sia opportuno, in questa sede, andare oltre la semplice enunciazione di questa ipotesi.
- 82 La raffigurazione della cerimonia del dono della croce, aniconica e probabilmente argentea, occupa il *recto* del foglio 6 (260 x 150 mm) del *Liber Vitae* della comunità benedettina di New Minster, e cioè del registro che reca, fra l'altro, i nomi dei monaci e dei benefattori dell'abbazia. Dopo molti passaggi di proprietà il manoscritto fu acquistato dalla Library del British Museum nel 1883 e fu edito per la prima volta nel 1892 (*Liber Vitae: register and martyrology of New Minster and Hyde Abbey Winchester*, a cura di Walter de Gray Birch, London-Winchester, 1892).
- 83 Sulla nutrita colonia lucchese a Venezia si veda L. Molà, *La comunità dei Lucchesi a Venezia. Immigrazione e industria della seta nel tardo Medioevo*, Venezia, 1994. Nel 1360 i Lucchesi ottennero dai Servi di Maria, la cui chiesa sorgeva nel Sestiere di Cannaregio, il permesso di erigere una cappella con annesso cimitero; la loro *schola* fu però sciolta il 20 febbraio

1365 dal Consiglio dei Dieci «pro bono status nostri et vitandis periculis», decreto confermato il 2 aprile dello stesso anno. Ottenuto infine il permesso della Signoria, fu avviata la costruzione della cappella (unico resto oggi visibile della fondazione servita, dato che la chiesa fu demolita attorno alla metà del secolo XIX) le cui pareti furono decorate verso la fine del 1370 dal Semitecolo con *Storie del Volto Santo* (Molà, *La comunità dei Lucchesi*, cit., p. 99; Martinelli, *L'immagine del Volto Santo*, cit., pp. 33-40). Attorno a questa data si situa l'esecuzione del fastoso altare ligneo, rimosso nel 1766 e sostituito con un altare marmoreo, anch'esso disperso; dell'altare trecentesco, di cui conosciamo l'assetto da un disegno di Giovanni Grevembroch contenuto nel codice Gradenigo Dolfin (Venezia, Museo Correr), sopravvive soltanto la testa del Volto Santo, coronata e inclinata a destra, la quale fa parte dal 1950 delle collezioni del Seminario Patriarcale (Silvia Marchiori, scheda 11, in *Aprirono i loro scrigni. Pinacoteca Manfrediniana e Opere d'arte del Seminario Patriarcale*, Venezia, 2008, pp. 52-55). Nel sito dell'antica *schola* sono tuttora visibili tre tondi litici, uno dei quali decora una vera da pozzo, raffiguranti la testa del Volto Santo, coronata ma non inclinata, secondo l'iconografia divulgata dalle monete. Anche a Napoli, per iniziativa di un gruppo di lucchesi sul quale sarebbe opportuno approfondire l'indagine, viene trapiantato, nella prima metà del secolo XVI, il culto della Santa Croce di Lucca, alla quale viene intitolata la prima fondazione femminile carmelitana nata in quella città (*La Croce di Lucca in Napoli. Vicende storiche e artistiche di un monastero carmelitano*, a cura di P. Rossi, Pozzuoli-Roma, 2000, con bibliografia precedente). Dopo la definitiva espulsione delle religiose (1899), l'immagine di culto – un crocifisso ligneo cinquecentesco – è giunta nel 1993 nella chiesa di San Mercurio di Roccagloriosa, in provincia di Salerno; sul portale della chiesa napoletana, non più officiata, è però visibile un piccolo dipinto murale, databile alla prima metà del secolo XVII, che raffigura un gruppo di carmelitane ai piedi del Volto Santo. Due altri crocifissi lignei riconducibili al prototipo del Volto Santo sono presenti, come mi segnala gentilmente Pasquale Rossi, nelle chiese napoletane di Santa Brigida e di Santa Maria in Portico.

- 84 J.-R. Gaborit, *Quelques observations sur la statue dite du Saint-Sauve à la cathédrale d'Amiens*, in «Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France», 2006, pp. 252-263; C. Di Fabio, *In pietra e in ligno*, cit., il quale dedica a questa scultura la seconda parte (pp. 317-325 e nn. 30-51) del suo contributo, dedicato all' «osmosi di stile nei cantieri francesi del primo Duecento».
- 85 Ute Limacher-Riebold, nel contributo già citato, edito nel 2005, ritiene, in accordo con Wendelin Foerster, che il riferimento al «voutz / de Luca, rics reis resplandens» che si trova (vv. 55-56) nella canzone *Dieus vera vida verais* di Peire d'Alvernhe costituisca «la plus ancienne attestation» della leggenda del Volto Santo nella letteratura francese (p. 186), dato che le composizioni di questo trovatore si datano fra il 1158 ed 1180. Rudolf Zenker, primo editore (1910) di Peire d'Alvernhe, seguito da Alberto Del Monte, che nel 1955 fornì una traduzione italiana delle composizioni dell'alvergnate, ritennero invece che «Luca» fosse l'evangelista.
- 86 La storia esterna di questo dipinto (tavola di cipresso; cm 44 x 40) è ricapitolata in A. Grabar, *La Sainte Face de Laon. Le mandylion dans l'art orthodoxe*, Praha, 1931; questa ricostruzione viene ancor oggi considerata attendibile (J.-M. Spieser, E. Yota, scheda III.13, in *Il Volto di Cristo*, cit., pp. 97-99) anche se non è più reperibile l'originale del documento più importante, e cioè la lettera indirizzata nel 1249 da Roma da Jacques Pantaléon de Troyes alla sorella Sibylle, badessa del monastero cistercense di Montreuil-les-Dames. In questa lettera il prelado, in risposta ad una richiesta della sorella, dichiara di non poterle inviare la «faciem et figuram Nostri Salvatoris» – e cioè la *Vera Icona* – affidata alla sua custodia ed invia questa immagine chiedendo che sia accolta e venerata «ut Sanctam Veronicam». L'icona, restaura-

ta fra il 1988 ed il 1991, è custodita su un altare laterale del Duomo di Laon ed è databile alla prima metà del secolo XIII; è stata prodotta in ambito slavo, come attestano i dati di stile e la scritta sottostante.

- 87 Il manoscritto è conservato presso la Pierpont Morgan Library di New York; secondo Karin Gludovatz è probabile che esso sia stato prodotto ad Amiens a causa della presenza di un «gruppo di santi oggetto di particolare devozione» in quella città e per l'impiego di «un dialetto parlato in quella regione della Piccardia cui appartengono Soissons e Amiens» (scheda IV.4, in *Il Volto di Cristo*, cit., pp. 172-173).



Fig. 1: Scultore dell'inizio del secolo XII, *Volto Santo* (Ameglia, Bocca di Magra, S. Croce); foto L. Principi

Fig. 2: Scultore dell'inizio del secolo XII, *Volto Santo*, particolare (Ameglia, Bocca di Magra, S. Croce); foto L. Principi



Fig. 3: Scultore dell'inizio del secolo XII, *Volto Santo*, particolare durante il restauro del 1957 (Ameglia, Bocca di Magra, S. Croce)

Fig. 4: Ignoto scultore, *Volto Santo* (Sarzana, oratorio di S. Croce); foto M. Originale



Fig. 5: D. Gare, *Volto Santo e i SS. Rocco e Sebastiano*, 1529 (Ameglia, Montemarcello, S. Pietro)

Fig. 6: Scultore del secolo XVIII, *Volto Santo* (Filattiera, Dobbiana, S. Giovanni Battista)



Fig. 7: Lapicida del secolo XVIII, *Altare del Volto Santo* (Filattiera, Dobbiana, S. Giovanni Battista)

Fig. 8: *Oratorio di S. Croce di Beverino*, prima dell'abbattimento

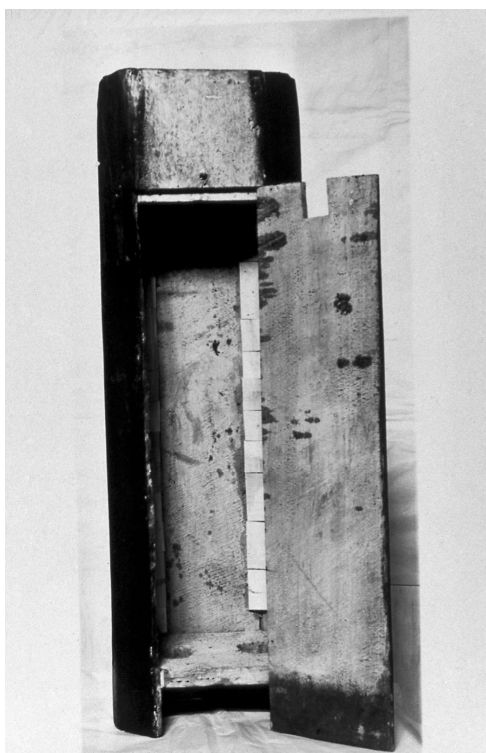


Fig. 9: Scultore dell'inizio del secolo XII, *Volto Santo*, particolare (Ameglia, Bocca di Magra, S. Croce); foto M. Scarici

Fig. 10: Scultore dell'inizio del secolo XII, *Volto Santo*, particolare durante il restauro del 1957 (Ameglia, Bocca di Magra, S. Croce)



Fig. 11: Scultore tedesco dell'inizio del secolo XII, *Discesa dalla Croce e Cristo al Limbo* (Westfalen, Externsteine)

Fig. 12: Scultore renano, *Santa Cecilia e i Santi Valeriano e Tiburzio*, particolare (Köln, Schnütgen Museum)

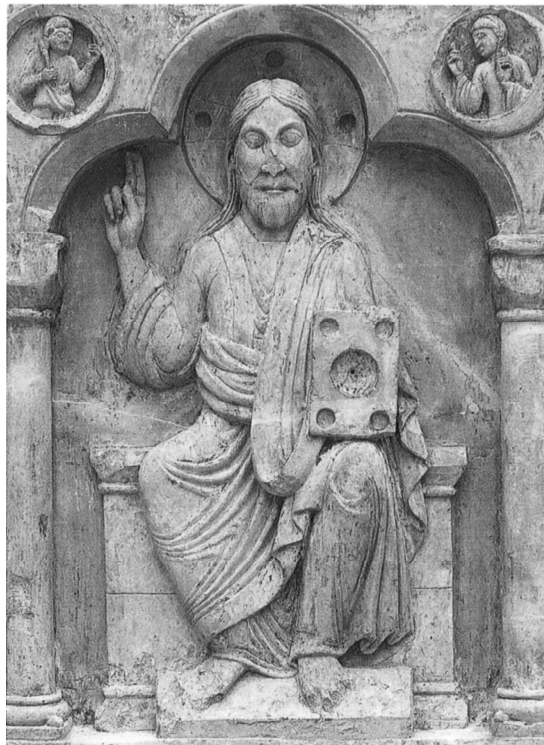


Fig. 13: Scultore renano, *Redentore* (Bonn, Rheinisches Landesmuseum)

Fig. 14: Scultore renano (?), *Eva*, particolare (Lodi, Duomo)

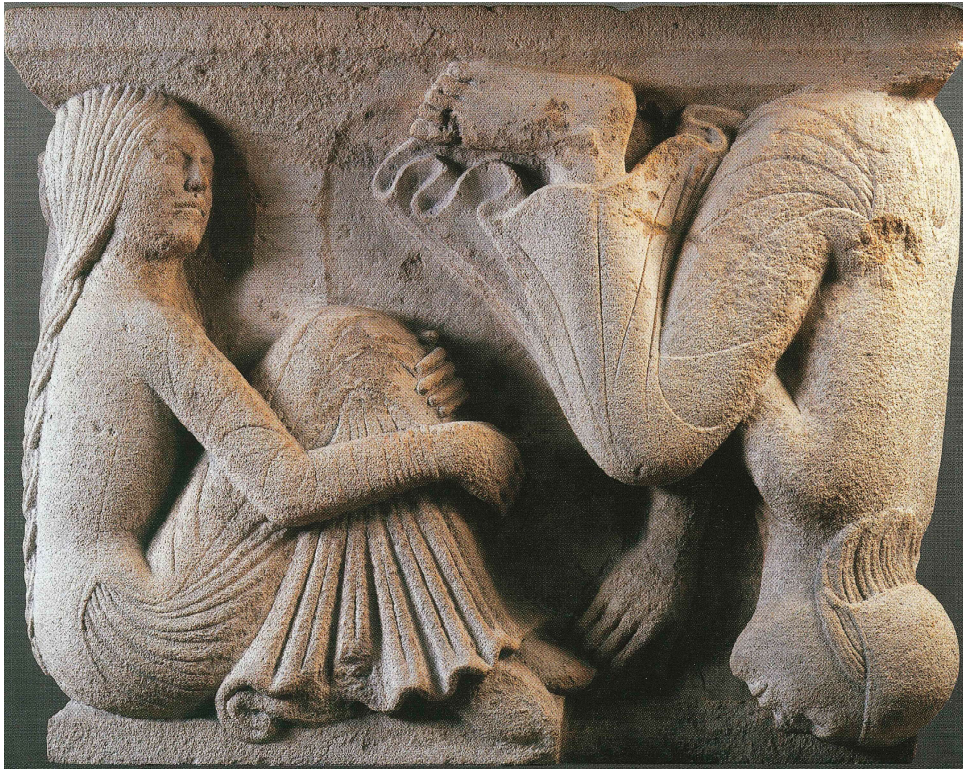


Fig. 15: Scultore dell'inizio del secolo XII, *Figure allegoriche* (Modena, Museo Lapidario del Duomo)

Fig. 16: Scultore del secolo XIII, *Volto Santo* (Lucca, S. Martino)



Fig. 17: *Grosso aureo di Lucca* (Pisa, Museo di S. Matteo)



Fig. 18: *Solido di Giustiniano II, Primo Regno* (Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana)

Fig. 19: *Solido di Giustiniano II, Secondo Regno* (Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana)

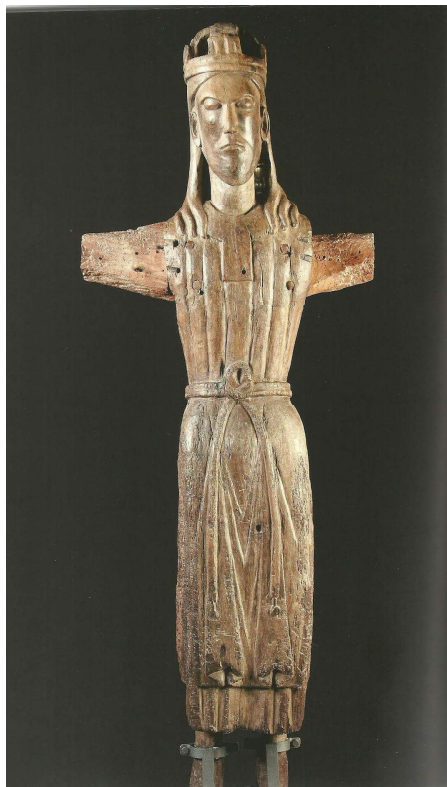


Fig. 20: Scultore del secolo XII, *Crocifisso tunicato* (Force, Museo di Arte Sacra)

Fig. 21: Scultore del secolo XII, *Crocifisso tunicato* (Sondalo, S. Francesco)

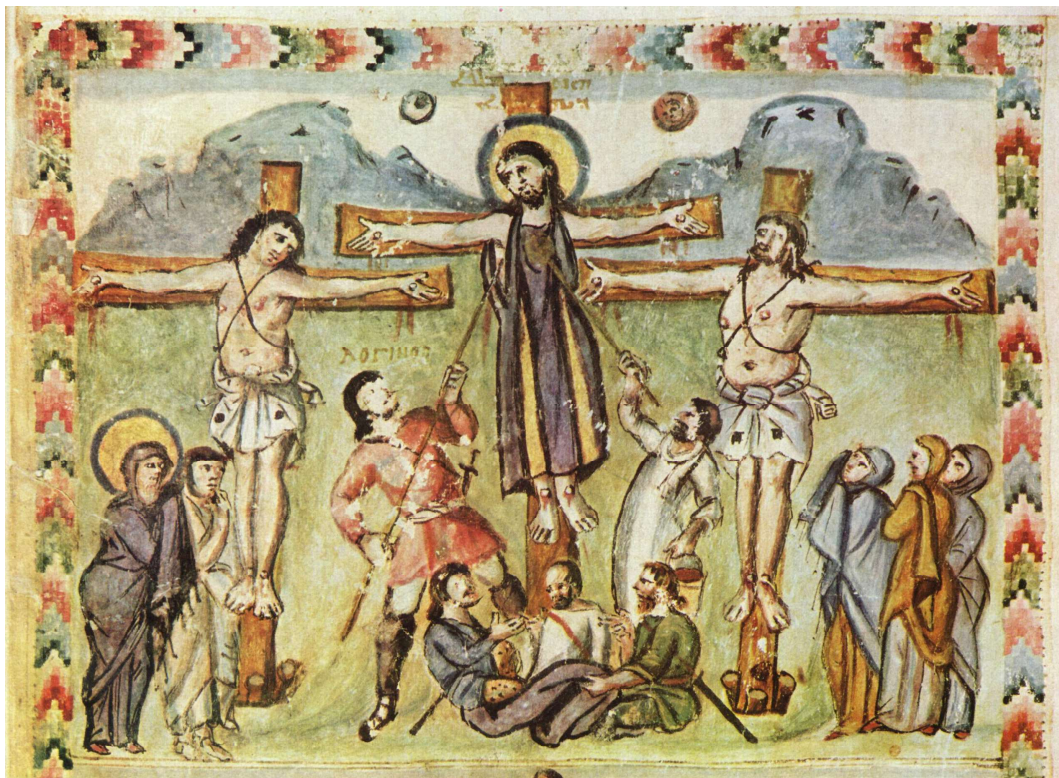


Fig. 22: Ceramista del secolo XVII, *Crocifisso tunicato* (Portovenere, S. Lorenzo); foto M. Originale

Fig. 23: Maestro siriano, *Crocifissione*, dall'Evangelario di Rabbùla (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana)



Fig. 24: Maestro del secolo VIII, *Crocifissione* (Roma, S. Maria Antiqua)

Fig. 25: Manifattura siro-palestinese, *Encolpion*, disegno di N. Rozzi (La Spezia, Museo Archeologico)

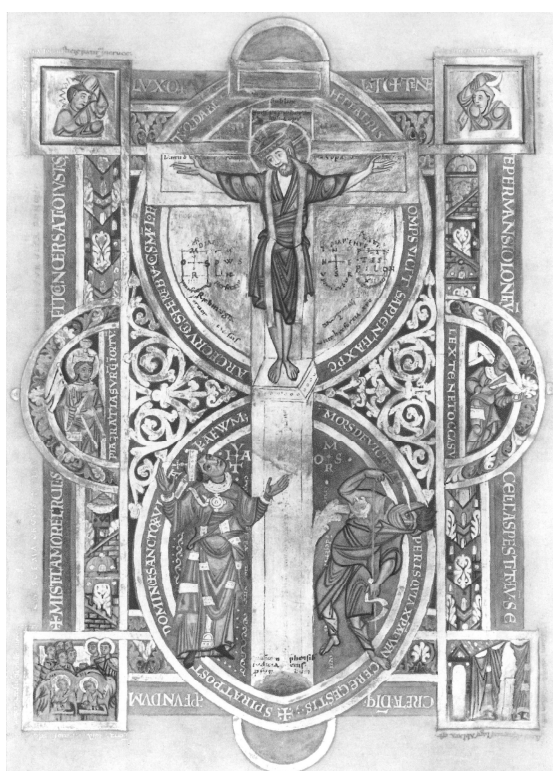


Fig. 26: Scultore anglonormanno dei secoli XI o XII, *Crocifisso tunicato* (Langford, St. Matthew)

Fig. 27: Miniatore degli inizi del secolo XI, *Cristo crocifisso trionfa sulla Morte*, Lezionario di Uta (München, Bayerische Staatsbibliothek)

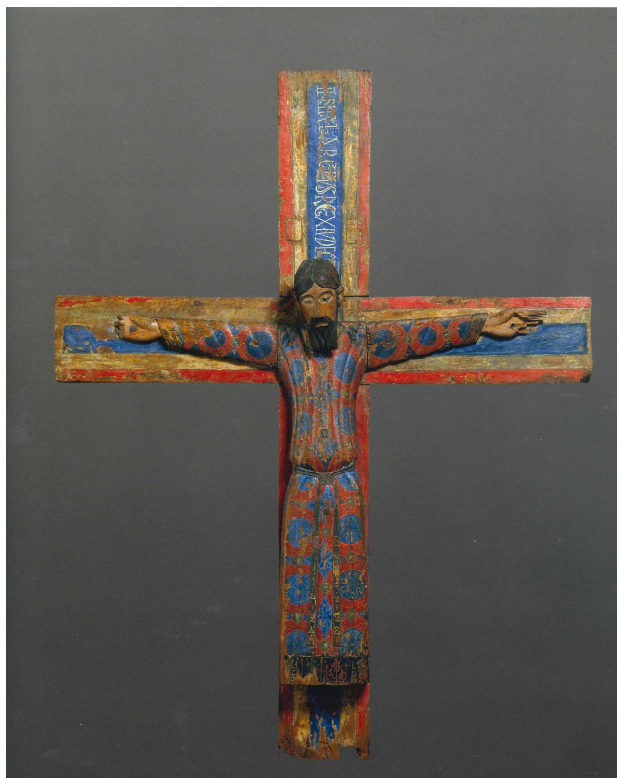
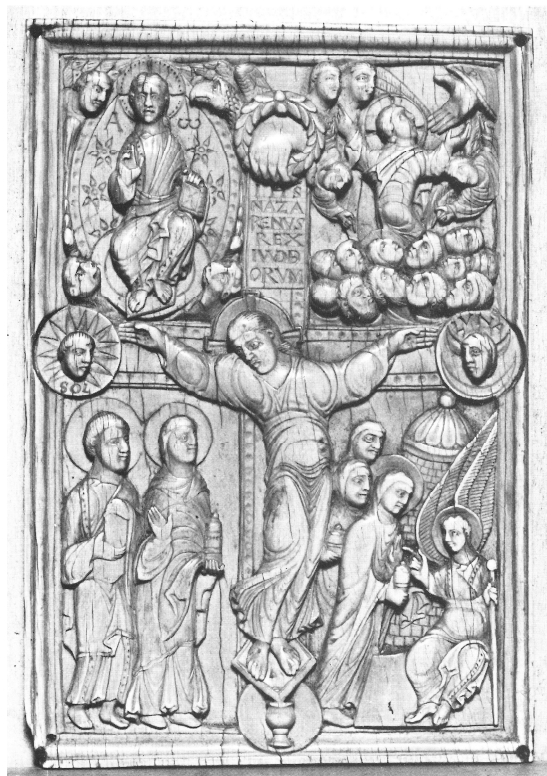


Fig. 28: Intagliatore dei secoli X/XI, *Crocifisso tunicato* (Paris, Musée de Cluny)

Fig. 29: Scultore catalano del secolo XII, *Crocifisso tunicato* (Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya)

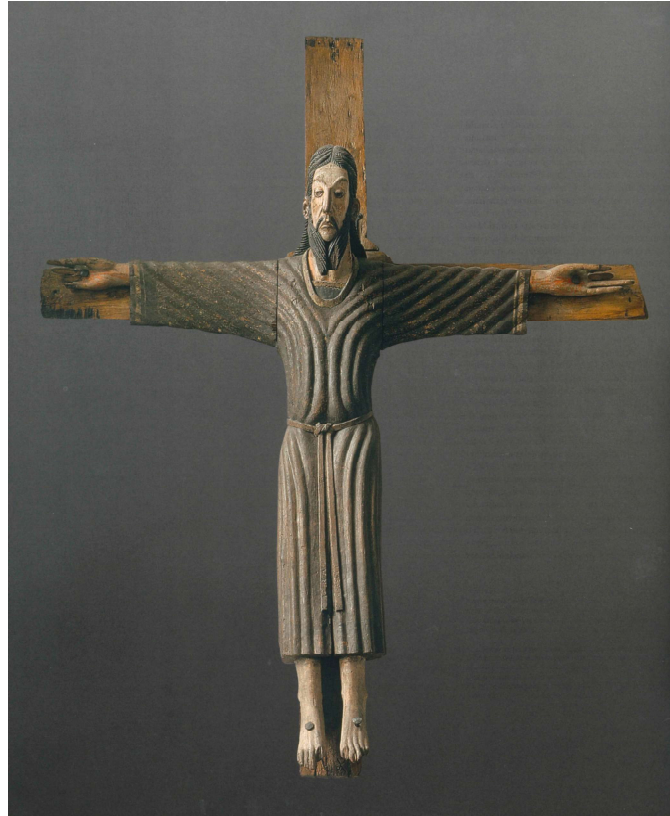


Fig. 30: Scultore tedesco del secolo XII, *Crocifisso tunicato* (Braunschweig, Sankt Blasius)

Fig. 31: Miniatore inglese del secolo XI, *Il re Knut dona una croce a New Minster*, *Liber Vitae* (London, Library of the British Museum)



Fig. 32: Scultore francese degli inizi del secolo XIII, *Volto Santo* (Amiens, Duomo)

Fig. 33: Miniatore slavo, *Volto di Cristo* (Laon, Duomo)



Fig. 34: Miniature francese del secolo XIII, *Volto di Cristo* (New York, Pierpont Morgan Library)