

Predella journal of visual arts, n°51, 2022 www.predella.it - Miscellanea / *Miscellany* ■

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 / *Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisani, Neville Rowley, Francesco Solinas

Redazione / *Editorial Board:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Nicole Crescenzi, Silvia Massa

Collaboratori / *Collaborators:* Roberta Delmoro, Livia Fasolo, Marco Foravalle, Giulia Gilesi, Michela Morelli

Impaginazione / *Layout:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Gaia Boni, Sofia Bulleri, Nicole Crescenzi, Rebecca Di Gisi

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

Note sul Volto Santo di Lucca a margine delle recenti analisi scientifiche sull'opera

This article stems from a speech given at the Conference Day held in Lucca on 12 September 2020, when the results of the scientific investigations performed on the Volto Santo were presented. The materials from which the crucifix is made have been dated to the 9th century using ¹⁴C, but discrepancies in the style of the work leave several issues open. The article addresses these problems while also taking into consideration the development of the devotion to the Holy Face. Furthermore, iconographical and stylistic considerations show that the crucifix only makes sense within the frame of the Ottonian artistic season, during which the typology of the crucifix robed in a long tunic was widespread. Therefore, many elements of historical as well as liturgical nature suggest dating the crucifix to the first half of the 11th century.

I risultati delle analisi con il metodo del ¹⁴C, condotte sul Volto Santo di Lucca (fig. 1) nel 2020 dal LABEC (Laboratorio di Tecniche Nucleari per l'Ambiente e i Beni Culturali) in accordo con l'Ente Chiesa Cattedrale di Lucca, hanno avuto un'ampia eco sulla stampa generalista e specializzata in considerazione della fama dell'opera e della loro eccezionale novità. I dati resi pubblici hanno mostrato che tra i quattro campioni analizzati – tre di legno, tratti da ciascuna delle parti principali di cui si compone il crocifisso, e uno della tela che ricopre solo parzialmente la superficie lignea in corrispondenza della parte inferiore della veste e dei polsi – esiste un accordo sufficiente per individuare il IX secolo come il periodo più probabile per la datazione dei materiali stessi¹.

In mancanza di elementi che possano far solo dubitare della correttezza delle analisi svolte, i dati devono essere accolti come tali, ma ritengo che da soli non siano sufficienti per dirimere la questione dell'età del crocifisso. L'analisi del ¹⁴C permette infatti di datare i materiali organici, ma non la loro lavorazione, sebbene si ritenga che di norma non intercorra troppo tempo tra il taglio di un albero e il suo effettivo utilizzo.

Di fronte a risultati così sorprendenti si impone una riflessione ponderata per le implicazioni che tale datazione avrebbe non solo per il Volto Santo, ma per l'intero svolgimento della scultura lignea medievale, e appare dunque necessario un serio confronto tra le scienze applicate al restauro, la ricerca storico-artistica e quella storico-filologica e documentaria. Nel caso di un approccio unilaterale si giungerebbe infatti a una visione parziale, con il rischio di forzare l'autonomia conoscitiva delle singole discipline. Questo scenario è un pericolo concreto, visto che in parte si è verificato con il Volto Santo di Sansepolcro (fig. 2). Rivelato da un

eccellente restauro nei primi anni Novanta del secolo scorso², il crocifisso fu poi presentato in varie occasioni come «la scultura monumentale più antica di tutto il Medioevo occidentale³», basando tale assunto solo sulle risultanze dell'analisi del ¹⁴C. A supporto di tale affermazione fu anche presentato un documento, rivelatosi però un falso, secondo il quale il crocifisso sarebbe stato l'originale Volto Santo di Lucca, sostituito dall'attuale sul finire del XII secolo perché in cattive condizioni di conservazione⁴. Ne seguì una *querelle* su quale dei due simulacri fosse il più antico – quasi che tale punto fosse l'unico degno d'attenzione – e sulla loro relazione, intesa esclusivamente in termini di copia-modello⁵.

L'analisi stilistica resta tuttora lo strumento più affinato di cui lo storico dell'arte dispone per la datazione di un'opera; ed è certo che senza gli esiti delle indagini scientifiche appena concluse, nessuno avrebbe pensato di datare il Volto Santo di Lucca al IX secolo. Si ripropone qui il dilemma avanzato da Francesco Gandolfo nel 2004 proprio in riferimento al crocifisso di Sansepolcro⁶, ovvero se nel caso in cui si verifici un'evidente discrepanza tra i risultati delle valutazioni scientifiche e dell'analisi stilistica, siano questi ultimi destinati di necessità a soccombere. Non va, tuttavia, dimenticato che lo svolgimento storico dei fenomeni artistici del Medioevo è stato ricostruito e dotato di basi saldissime proprio attraverso gli strumenti che pertengono alla ricerca storico-artistica. Ciò non significa che il quadro generale non possa essere ampliato e precisato grazie a nuove indagini, ma lo spostamento repentino del Volto Santo all'età carolingia non sarebbe certo indolore.

Il punto nodale della questione è dunque verificare se l'esistenza di crocifissi lignei dipinti di dimensioni superiori a quelle naturali sia compatibile con il quadro storico-culturale del IX secolo. Quali sono i dati oggi in nostro possesso per dare una risposta affermativa a tale domanda? In estrema sintesi proprio le datazioni con il metodo del ¹⁴C sul legno in cui sono intagliati i Volti Santi di Lucca e Sansepolcro. Sono sufficienti per giungere a una conclusione di carattere generale? E dovremmo forse pertanto ammettere che gli esordi della scultura lignea medievale coincidono con il successo esclusivo della tipologia del crocifisso tunicato? Già la sola formulazione di queste domande rivela la complessità del problema, dal momento che bisognerebbe anche spiegare se tale opzione iconografica fosse legata all'esistenza, in età carolingia, di un culto del Salvatore affermato secondo modalità invece a noi note per i secoli X e XI.

È vero che proprio nel corso del IX secolo le fonti documentarie attestano in modo chiaro per la prima volta l'esistenza di crocifissi, anche di grandi dimensioni, come elementi fissi dell'arredo liturgico delle chiese, ma concordano nel descriverli risplendenti per le lamine d'oro, d'argento e di altri materiali preziosi

che ne ricoprivano l'anima lignea. Esempi noti sono il grande crocifisso *mirabiliter fabricatum*, che il vescovo Aldrico di Le Mans collocò nell'835 all'interno della sua cattedrale e la croce *permaxima* con l'immagine in rilievo del Salvatore di cui Ingeleme, vescovo d'Auxerre, dotò il maggiore tempio cittadino tra l'813 e l'828⁷. Il rivestimento è un elemento pressoché costante nella plastica carolingia e in parte ottoniana, come attestano le celeberrime statue-reliquiario della *Sainte Foy* di Conques e della *Vergine* di Essen (Essen, Domschatz), e ha un ruolo-chiave per la sensibilità religiosa del tempo, perché lo splendore dei riflessi metallici esprime, attraverso una visione trasfigurata, il concetto di regalità divina. Ancora tra X e XI secolo l'involucro in lamina sbalzata sembra l'opzione prevalente e ricorre nei crocifissi monumentali di Pavia e Vercelli, ai quali doveva assimilarsi, anche per le dimensioni, quello commissionato da Willigiso arcivescovo di Magonza (940-1011). Circa un secolo dopo, un suo successore descrisse minuziosamente il crocifisso, soffermandosi in modo particolare sugli occhi scuri «grandi come tuorli d'uovo, che scintillavano nelle tenebre» e sul ventre «pieno di reliquie e di gemme preziosissime»⁸.

Stando alle opere giunte fino ai nostri giorni, l'epoca ottoniana conobbe anche la scultura lignea dipinta. Non si tratta di un mero passaggio di ordine tecnico, ma di una profonda variazione nella concezione estetica che prefigura gli sviluppi dell'arte romanica. Visto che le testimonianze in nostro possesso mostrano che ciò avvenne sul finire del X secolo, viene spontaneo chiedersi se sia possibile anticipare tale processo di oltre un secolo, come la nuova datazione del Volto Santo sembrerebbe imporre. In ultima analisi, come accennavo in apertura, nessuno strumento conoscitivo, neppure l'analisi stilistica, è in grado da solo di dare la risposta finale intorno a un'opera ed è sempre auspicabile un lavoro corale tra specialisti di diversi settori. La straordinaria opportunità offerta dalle recenti indagini e da quelle che seguiranno deve essere dunque sfruttata nel segno dell'apertura al confronto e della collaborazione.

Dal mio punto di vista l'acquisizione più interessante è la conferma che il crocifisso è un'opera originale e non la copia di un prototipo perduto, come è spesso stato ipotizzato.

È ampiamente noto che le prime attestazioni documentarie di un *Vultus* conservato nella cattedrale di San Martino risalgono agli ultimi decenni dell'XI secolo⁹. Che cosa fosse quel *Vultus*, individuato in relazione a una specifica realtà geografica per distinguerlo da possibili altri "volti", è materia con la quale gli specialisti si sono misurati in numerose occasioni. Senza ripercorrere nel dettaglio le diverse opinioni espresse, è sufficiente ricordare che nel *Vultus* si è riconosciuto, come detto, sia l'attuale Volto Santo, o un suo prototipo più antico andato

perduto, sia un'immagine bidimensionale del volto di Cristo sul tipo della Veronica vaticana¹⁰. Quest'ultima ipotesi fu formulata da Chiara Frugoni nel 1982 ed è stata recentemente recuperata da Piero Donati¹¹. L'ipotesi che il culto del Volto Santo sia trasmigrato da un'icona bidimensionale a un crocifisso scolpito – nel corso del XII secolo o all'inizio del XIII, a seconda delle diverse opinioni espresse da chi ha sostenuto l'ipotesi – mi pare una complicazione non necessaria per spiegare l'attribuzione di tale nome ad un crocifisso. In primo luogo, tale sostituzione sarebbe avvenuta nel periodo in cui il culto, ancorché recente, aveva già raggiunto una fama di livello europeo e l'oggetto attorno a cui si era sviluppato era certamente noto nelle sue caratteristiche distintive, tanto da rendere poco praticabile il passaggio a un altro di tipologia del tutto diversa. In secondo luogo, la presupposizione che il termine *Vultus* sia più adatta a un'immagine bidimensionale del solo volto di Cristo si scontra con il fatto, ampiamente dimostrato, che la terminologia usata nelle fonti medievali per designare categorie di manufatti artistici per noi chiaramente differenziate è estremamente fluida e spesso ambigua, tanto che nella stessa leggenda del Volto Santo il crocifisso è indicato come *crux* e *vultus*, ma anche come *immagine* e addirittura *ycona*.

Certo si potrebbe obiettare che molto comunemente le sculture lignee oggetto di devozione sono rinnovate, modificate, alterate e perfino sostituite per aggiornarle al cambiamento del gusto e delle pratiche devozionali a esse collegate. Tuttavia, il passaggio da un'icona bidimensionale a un crocifisso di dimensioni superiori a quelle naturali non mi appare giustificabile a meno di non ipotizzare il terribile deperimento dell'immagine di partenza, da cui potrebbe derivare il corollario della sua grande antichità, innescando, in tal modo, un cortocircuito di ipotesi non verificabili che non aggiungerebbero nulla alla ricerca sul Volto Santo.

È certamente innegabile che dietro al termine *Vultus* si celi un richiamo alla tradizione delle acheropite e all'origine stessa dell'immagine cristiana che affonda nella ricerca del vero volto di Cristo¹². Per loro stessa natura, tali effigi straordinarie, prodotte per contatto con il corpo del Salvatore o in circostanze prodigiose, godevano di un'autorevolezza documentaria non contestabile, dal momento che erano una manifestazione tangibile della Verità divina. Furono pertanto uno strumento formidabile contro le tesi iconoclaste e, al termine del periodo della controversia delle immagini che aveva dilaniato l'Impero bizantino, la loro fama si diffuse in modo capillare in Occidente, esercitandovi una fascinazione straordinaria che è testimoniata sia dall'ampliamento delle leggende che circolavano intorno a esse, sia dal peso che ebbero per la stessa concezione dell'immagine sacra occidentale¹³.

Pertanto, mi pare opportuno che siano state più volte sottolineate le tangenze tra lo sviluppo del culto del Volto Santo e della Veronica, anche in considerazione degli stretti legami tra Lucca e Roma nel corso dell'XI secolo¹⁴. Ciò permette di spostare l'attenzione su un punto importante, ma a volte non adeguatamente messo in evidenza, ovvero che il culto del Volto Santo non è di per sé un fatto eccezionale, ma si colloca nel clima ideologico-culturale che prepara l'esperienza crociata e si inserisce nella nuova "topografia del sacro" dell'Europa occidentale, incentrata sulla proliferazione delle reliquie e delle "vere immagini" e sancita dal successo del fenomeno del pellegrinaggio. Non è dunque una coincidenza che il riconoscimento del Volto Santo come ritratto autentico del Salvatore sia avvenuto proprio tra XI e XII secolo. In quanto tale, poteva soddisfare uno dei desideri più grandi di un fedele, ovvero conoscere il volto di Dio a immagine del quale sapeva dalla Bibbia di essere stato creato. Se tale anelito di conoscenza era stato presente fin dai primi tempi dell'era cristiana, fu nel corso del XII secolo e ancor più nel XIII secolo che si manifestò nella necessità di riconoscere quel volto in immagini dotate di uno statuto di eccezionalità¹⁵. Da questo punto di vista la vicenda della Veronica è paradigmatica. Sebbene già un testo del X secolo identifichi un'immagine del volto di Cristo impressa su un panno conservata nella basilica di San Pietro, fino all'avanzato XII secolo le fonti ricordano la Veronica soprattutto come sudario ed è solo con la promozione del culto da parte di Innocenzo III (1198-1216) che si trasforma nella *vera icona*, inaugurando così anche la propria fortuna figurativa¹⁶.

Gli studiosi hanno opportunamente osservato che nella leggenda del Volto Santo l'origine del crocifisso è descritta in modo differente nella *Relatio* di Leobino e nella cosiddetta "appendice dei miracoli"¹⁷. Il primo testo, datato al principio del XII secolo, ricorda solo che Nicodemo, «avendo rilevato diligentemente la forma del corpo di Cristo per quanto riguarda la dimensione e l'aspetto, e avendone addirittura fissati nella mente i tratti, scolpì il santissimo volto grazie non alla propria arte, ma a quella divina»¹⁸. Nella seconda parte, composta nel corso del XII secolo nell'ambiente dei canonici della cattedrale, l'origine del crocifisso viene ricondotta all'impronta del corpo del Salvatore impressa nel sudario che Nicodemo avrebbe preso a modello per la sua opera¹⁹. Il sudario stesso, una vera e propria sindone, era inoltre annoverato tra le reliquie che sarebbero state contenute all'interno del Volto Santo; in un altro racconto dell'appendice, la storia del crociato lucchese Stefano Butrioni, si cita tra i cimeli nascosti nel simulacro anche il panno che Cristo portava attorno al collo²⁰. Nell'economia della leggenda l'insistito riferimento a immagini del Salvatore impresse miracolosamente serve per comprovare l'autorevolezza della fonte usata da Nicodemo e, di conseguenza, l'attendibilità documentaria della sua opera²¹.

Il richiamo alla Veronica appare dunque ben forte al momento dello sviluppo del culto del Volto Santo e certamente lo è ancora nel Quattrocento quando Gian Pietro d'Avenza, nell'orazione composta per la festa della Santa Croce del 1456 (o del 1457), mette a paragone il sudario con l'*effigiem salvatoris nostri impressam* di San Pietro in Vaticano e il simulacro lucchese²². Tale relazione è intuibile pure nell'affresco tardo-quattrocentesco di Vincenzo Frediani (fig. 3) che campeggia sulla controfacciata della cattedrale, in cui la corrispondenza tra la posa del corpo di Cristo, depresso nel sudario e sorretto dai dolenti, e quella del tronco appena sbizzato da Nicodemo, sostenuto da un cavalletto, chiarisce il modello usato dal fariseo e fuga ogni possibile dubbio circa la natura del Volto Santo²³.

Non credo, tuttavia, che l'effetto trainante del culto della Veronica esaurisca le motivazioni sottese all'attribuzione di uno statuto di eccezionalità al crocifisso. Il simulacro lucchese è, in ultima analisi, un'immagine a figura intera del Cristo ridotta pressoché al volto, essendo il resto del corpo celato alla vista dalla lunga tunica manicata, a eccezione delle mani inchiodate e dei piedi nudi. La preminenza del volto è inoltre sottolineata dall'evidente contrasto tra il corpo appiattito al di sotto della veste, percorsa da pieghe dall'andamento volutamente simmetrico a partire dalla cintura, e il capo aggettante: il viso, segnato dagli zigomi pronunciati e dai grandi occhi indagatori, ha in sé i connotati del ritratto.

Le numerose e diversificate fonti in nostro possesso concordano dunque nel riportare l'origine del culto specifico del Volto Santo agli ultimi decenni dell'XI secolo. Si pone dunque la necessità di scindere la specifica vicenda culturale da quella materiale del crocifisso. Ritengo plausibile che nel momento in cui il simulacro emerse come destinatario di una specifica devozione, fosse già presente nella cattedrale di San Martino da un certo periodo di tempo e con un'altra funzione. Nell'elenco degli altari della cattedrale il *Vultus* è segnalato presso quello riservato alle celebrazioni dell'Esaltazione della Croce, come si desume dal fatto che esso è cointitolato ai santi Cornelio e Cipriano, commemorati dalla Chiesa proprio il 14 settembre²⁴. Partendo da questa osservazione Michele Bacci ha ipotizzato che il crocifisso fosse coinvolto in riti cristologici e staurologici prima di emergere come oggetto di un autonomo culto²⁵. In modo particolare, il simulacro aveva un ruolo centrale, oltre che nell'*Exaltatio crucis*, anche nelle feste dell'*Inventio crucis* (3 maggio) e del San Salvatore (9 novembre)²⁶. Una riprova che il crocifisso fosse fin dall'origine associato alle solennità della croce di maggio e settembre giunge dal fatto che, nonostante la rapida acquisizione di uno statuto particolare tra XI e XII secolo, il Volto Santo non divenne oggetto di una specifica solennità da parte della Chiesa lucchese.

Passando a considerazioni di ordine iconografico e stilistico, è opportuno osservare che, sulla base delle testimonianze in nostro possesso, il tipo tunicato godette di una fortuna circoscrivibile con buon margine di approssimazione tra la metà del X secolo e il XII secolo. È inoltre da rimarcare la differenza tra il *colobium* e la lunga tunica manicata²⁷. Il primo, come è noto, deriva dall'area siro-palestinese, la seconda è un'elaborazione originale, sporadicamente attestata nella tarda età carolingia, che ebbe invece una straordinaria diffusione nel periodo ottoniano. In molti casi, come in tre celeberrimi codici della Bayerische Staatsbibliothek di Monaco di Baviera, ovvero il *Sacramentario di Fulda* (Clm 10077, c. 12r; terzo quarto del X secolo, fig. 4)²⁸, l'*Evangelario di Ottone III* (Clm 4453, c. 290v, 1000 ca., fig. 5)²⁹ e l'*Evangelario di Enrico II* (Clm 4452, c. 107v, fine del X secolo, fig. 6)³⁰, la tunica purpurea o azzurra ha funzione nobilitante, è ornata di clavi dorati mutuati dal *colobium* ed è impiegata in raffigurazioni del solo Cristo crocifisso o in composizioni più articolate della Crocifissione, in cui traspare un'inclinazione patetica, seppur mitigata dall'astrazione intellettualistica tipica della miniatura delle scuole di corte ottoniane. La figura di Cristo, infatti, non è sempre in posizione del tutto frontale e la stessa tunica, percorsa da pieghe fluide, tende ad accentuare tale intonazione, come appare anche in un noto avorio del Musée de Cluny, prodotto a Colonia intorno al Mille (fig. 7)³¹. Il calice ai piedi della croce, posto per raccogliere il sangue, allude al valore salvifico del sacrificio di Cristo. In altri casi assume un preminente significato eucaristico che, in età ottoniana, è associato tutt'altro che infrequentemente a raffigurazioni del Crocifisso tunicato. Prima di passare a esempi di questa casistica, vorrei citare il disegno che si trova in chiusura del ms. Latin 9453 della Bibliothèque Nationale de France (c. 125r), miniato nell'abbazia di San Gallo alla fine del IX secolo (fig. 8)³². Il disegno in questione, aggiunto in epoca imprecisata, ma forse entro il X secolo, riproduce un particolare della *Crocifissione* (fig. 9) della placca d'avorio della coperta anteriore, in cui la figura dell'*Ecclesia* raccoglie il sangue che fuoriesce dal costato, e mostra un evidente aggiornamento iconografico, visto che il Cristo è imberbe e indossa una lunga tunica, secondo un modello molto diffuso nella miniatura ottoniana intorno al Mille, soprattutto nella scuola della Reichenau³³.

L'associazione tra crocifisso tunicato e calice ricorre spesso nelle Crocifissioni degli Evangelieri e in quelle che, nei Sacramentari, introducono l'inizio del Canone della messa, comunemente chiamato *Te igitur* dalle prime parole del testo, in cui l'iniziale T fu progressivamente trasformata in immagine del Crocifisso, fino a divenire formula costante proprio nel periodo ottoniano³⁴.

Un caso interessante è quello del Sacramentario del vescovo Adamo di Frisinga (Monaco di Baviera, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 6421)³⁵, eseguito tra il

984 e il 994, in cui il Cristo crocifisso, paludato con tunica e sovratunica, che insieme alludono a una veste liturgica enfatizzando così la caratterizzazione sacerdotale del Salvatore, è raffigurato con il capo reclinato sulla spalla destra, gli occhi socchiusi e i piedi inchiodati, al di sotto dei quali è posto un grande calice (fig. 10). In basso la lettera T del *Te igitur* è resa nella forma della *Crux florida*, croce della Passione da cui si sviluppa un virgulto fiorito e che è in esplicito rapporto con quella a cui è inchiodato Cristo. È questo il *lignum vitae*, a cui allude anche il colore verde della croce, simbolo della redenzione dell'umanità attraverso il sacrificio di Gesù che si rinnova nell'eucarestia. La relazione tra il tema eucaristico e il *lignum vitae* si ritrova in uno splendido avorio d'area mosana del Liebighaus Museum di Francoforte (fig. 11)³⁶. D'impianto ancora ottoniano, sebbene databile già nel XII secolo, l'intaglio mostra ai piedi della croce il calice, in asse con la figura di Cristo, innalzato sopra un tronco d'albero crescente: è quest'ultimo il paradisiaco *lignum vitae*, dal quale, secondo la tradizione, la Santa Croce sarebbe stata ricavata.

Sulla correlazione tra il crocifisso tunicato e il tema eucaristico, si trovano altri riferimenti in alcuni Evangelieri miniati nell'abbazia benedettina di Echternach tra il secondo e il terzo quarto dell'XI secolo: le Crocifissioni nel Ms. Egerton 608 della British Library e nel Ms. lat. 10438 della Bibliothèque Nationale de France (figg. 12-13) si differenziano per pochi particolari: nel primo il Cristo è imberbe e il sangue fluisce copioso dalle ferite delle mani e dei piedi – e da qui nel calice – nel secondo il Salvatore ha una folta barba, che conferisce al volto un maggior piglio ritrattistico, ma non vi è traccia dell'effluvio sanguigno³⁷. Un terzo Evangeliero di Echternach (British Library, Harley 2821; fig. 14) presenta un'analoga scena di *Crocifissione* (c. 101r) che si distacca dalle precedenti solo per l'assenza del calice³⁸. Lo schema ricorre ancora in un altro codice epternacense, di poco anteriore, l'Evangelistario della Bibliothèque Royale di Bruxelles (ms. 9428, c. 87r; 1030 ca.), in cui il Cristo, vestito con la solita tunica purpurea, ha mani e piedi inchiodati alla croce e il calice è posto perfettamente in asse con la sua figura³⁹.

Questi riferimenti sono importanti se consideriamo che uno dei tratti peculiari del nostro Volto Santo è proprio la presenza del calice che è un chiaro rimando alla ripetizione del sacrificio di Cristo durante l'Eucarestia. La forza di tale associazione si ritrova, in ambito lucchese, nella *Crocifissione* di un Sacramentario del XII secolo (Firenze, Biblioteca del Seminario Arcivescovile Maggiore, Ms. A.I.5, c. 62v; fig. 15), in cui la seconda lettera "i" del *Te igitur* è resa nella forma di un calice posto in corrispondenza dei piedi del Cristo crocifisso.⁴⁰

Il tema eucaristico si intreccia anche con il significato sacerdotale che sempre è stato riconosciuto al Salvatore tunicato⁴¹. Ancora una volta l'età ottoniana lo testimonia ampiamente. Nell'*Evangelario della Badessa Uta* (Monaco di Baviera,

Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 13601, c. 3v; fig. 16) il Cristo crocifisso è inserito in un contesto simbolico ed è presentato nel ruolo di *rex et sacerdos*, come sottolineano gli attributi della corona e della lunga veste ornata di clavi dorati che, per la complessa piegatura, simula una veste liturgica⁴². La concezione regale e sacerdotale si riscontra ancora all'inizio del XII secolo nella croce processionale di Santa Maria Lyskirchen a Colonia (fig. 17), in cui la figura del Salvatore, rivestita da una morbida e fluttuante tunica, reca anche una corona mobile, seppure sia questa successiva alla croce⁴³. La caratterizzazione sacerdotale è ancora più evidente nel caso in cui la veste sia articolata in una tunica e in una sopratunica, secondo una soluzione già osservata nel Sacramentario del vescovo Adamo di Frisinga, e che ricorre, per esempio, nella Crocifissione per il Canone in un Sacramentario della Bodleian Library (ms. Canon. 13 Litug. 319, c. 31v; fig. 18), miniato alla Reichenau alla fine del X secolo⁴⁴, e in un altro coevo Sacramentario (databile tra il 974 e il 980), conservato ad Halberstadt (Domschatz, Inv. nr. 469, c. 13v; fig. 19)⁴⁵. La lunga durata di questa soluzione è testimoniata da uno dei monumenti della scultura romanica tedesca, ovvero il Crocifisso di Erp (Colonia, Kolumba Museum) del pieno XII secolo (fig. 20)⁴⁶.

I modelli del Volto Santo appartengono dunque all'ambito culturale ottoniano, anche se è opportuno precisare che il nostro crocifisso ha un ulteriore elemento di caratterizzazione, assente negli esempi citati, ovvero la lunga cintura dorata, il cui nodo funge da centro ideale per lo sviluppo del pannello a pieghe simmetriche e diagonali, come accade anche nel Volto Santo di Sansepolcro e in quello di Braunschweig (ultimo quarto del XII secolo; fig. 21)⁴⁷. La cintura richiama anche l'immagine del Figlio dell'Uomo descritto nell'*Apocalisse* di Giovanni (1,13), come una figura vestita di un abito lungo fino ai piedi e con una fascia dorata sul petto. Non va infatti trascurato il fatto che il Volto Santo rappresenta un Cristo vivo che ha vinto la morte: il grande nimbo affisso alla croce, e che abbraccia quasi per intero la figura, ne sottolinea infatti il carattere trionfale.

Il Volto Santo è dunque l'immagine dell'eterno Sommo Sacerdote e, se facciamo riferimento alla storia ecclesiastica di Lucca nell'XI secolo, la lunga veste sacerdotale del crocifisso appare particolarmente adatta al periodo del vescovato di Giovanni II da Besate (1023-56), con cui inizia la sequenza dei vescovi "lombardi" di Lucca⁴⁸. Come noto, spetta proprio a Giovanni il primo concreto tentativo di riformare il clero locale, attraverso la promozione della vita comune degli ecclesiastici e la fondazione di numerose canoniche. D'altro canto, il vescovo fu lungamente impegnato pure a difendere i possedimenti della Chiesa grazie al rafforzamento delle alleanze con i poteri laici⁴⁹.

Negli stessi anni in cui Giovanni II assumeva la carica di vescovo di Lucca, il concilio di Arras del 1025 sosteneva una vigorosa difesa delle immagini sacre. Il XIV capitolo degli atti è specificamente dedicato alla raffigurazione del Salvatore sulla croce. Dopo aver raccomandato che fosse presente all'interno delle chiese, affinché attraverso di essa gli illetterati potessero contemplare il significato della natura mortale e divina di Cristo, il testo specifica il rapporto tra immagine e venerazione: «mentre [*dai fedeli*] queste manifestazioni esteriori sono venerate – la salita di Cristo sulla croce, Cristo sofferente sulla croce, sulla croce morente – Cristo solo adorano, non l'opera delle mani degli uomini. Non è infatti adorato un pezzo di legno, ma attraverso quella immagine visibile è risvegliato il discernimento interiore dell'uomo, nel quale la passione e la morte di Cristo, sopportate per noi, sono iscritte come sulla pergamena del cuore, cosicché ognuno riconosca dentro di sé quanto egli debba al suo»⁵⁰.

Il passo è molto significativo: da un lato evidenzia l'allineamento della Chiesa occidentale a quella orientale sulla liceità delle immagini sacre, in quanto mezzo e non oggetto di venerazione, dall'altro menziona diverse iconografie cristologiche e soprattutto fa esplicito riferimento a crocifissi intagliati nel legno. Dal momento che nei sinodi di norma si recepisce formalmente una situazione di fatto esistente da tempo, è più che plausibile che a questa data il crocifisso ligneo fosse un'opzione largamente diffusa.

Ritengo, dunque, che il nostro Volto Santo sia un prodotto di questa cultura, anche perché, da un punto di vista stilistico, non può prescindere dalla plastica ottoniana e, in modo particolare, da quella fiorita in area lombarda a cavallo tra X e XI secolo. La ricerca di confronti spinge in questa direzione: l'impostazione generale della figura del Volto Santo, caratterizzata dalla prominente testa ovoidale, a contrasto con il corpo che, invece, ha un rilievo appiattito sviluppato principalmente in ampiezza, trova riscontri in molti avori licenziati dalle botteghe milanesi del tardo X secolo. Tra questi spicca la placca di *Otto imperator* (Milano, Civiche raccolte del Castello Sforzesco, fig. 22)⁵¹, in cui Cristo benedice Ottone II, la moglie Teofano e il figlio Ottone III, e ancora più significativa è quella del Museum of Art di Cleveland (fig. 23), in cui Cristo a figura intera affida la missione agli apostoli⁵². Il tipo del volto, incorniciato dai lunghi capelli regolarmente spartiti dalla scriminatura centrale, caratterizzato da zigomi pronunciati e folta barba appuntita sotto il mento, si confronta da presso con quello del nostro crocifisso e le tangenze si estendono anche ai grandi occhi, aperti e sgranati, sebbene eseguiti con tecniche opposte.

In conclusione, mi sembra che il quadro che viene delineandosi offra buoni presupposti per la collocazione del Volto Santo entro la metà dell'XI secolo,

all'interno di quella vitale fioritura artistica che contraddistinse i territori del Sacro Romano Impero a partire dagli anni attorno al Mille. È chiaro che ciò comporta una discrepanza con i risultati delle indagini scientifiche compiute, ma appare inevitabile nel momento in cui si applicano i metodi della ricerca storico-artistica come disciplina dotata di propria autonomia. È altresì evidente che resta aperta la questione del rapporto tra i Volti Santi di Lucca e di Sansepolcro che, dal mio punto di vista, devono essere letti come testimonianze parallele dello sviluppo di una peculiare immagine del crocifisso, per la quale non è da escludere a priori un'origine toscana, vista la conservazione nella regione dei due esempi più insigni del tipo.

- 1 M.E. Fedi, ¹⁴C e Volto Santo: i dati sperimentali, intervento tenuto all'Incontro di studio (Lucca, chiesa dei Ss. Giovanni e Reparata, 12 settembre 2020), <<https://www.youtube.com/watch?v=RKRRj-z3IPs>> (ultimo accesso 8 luglio 2022).
- 2 A.M. Maetzke, *Il Volto Santo di Sansepolcro: dal disinteresse degli studi al recupero di un capolavoro. Dati certi, ipotesi e prospettive di ricerca*, in *Il Volto Santo di Sansepolcro. Un grande capolavoro medievale rivelato dal restauro*, a cura di A.M. Maetzke, Cinisello Balsamo, 1994, pp. 21-59; B. Schleicher, *Il restauro: interventi, osservazioni tecniche, indagini scientifiche*, in *Il Volto Santo di Sansepolcro*, cit., pp. 60-88.
- 3 Si veda A.M. Maetzke, *Il Volto Santo di Sansepolcro*, in *Il Volto Santo in Europa. Culto e immagini del Crocifisso nel Medioevo*, atti del convegno internazionale (Engelberg, 13-16 settembre 2000), a cura di M.C. Ferrari, A. Meyer, Lucca, 2005, pp. 193-207, in part. p. 203.
- 4 A.M. Maetzke, *Il Volto Santo di San Sepolcro. Documentata riscoperta del più antico Crocifisso monumentale dell'Occidente*, in *La bellezza del sacro. Sculture medievali policrome*, catalogo della mostra (Arezzo, settembre 2002 – febbraio 2003), a cura di A.M. Maetzke, Firenze, 2002, pp. 1-13; R. Savigni, *Volto Santo di Sansepolcro e Volto Santo di Lucca: due statue lignee di Cristo ed un falso documento ritenuto autentico. Per un corretto dialogo tra discipline diverse*, in *Verità e menzogna nel falso - Truth and lies in fakes and forgeries*, a cura di G. Garzia, C. Matteucci, M. Vandini, Bologna, 2018, pp. 119-144.
- 5 Per il Volto Santo di Sansepolcro, oltre ai testi indicati alle note precedenti, si rimanda anche ad A. Czortek, *La devozione al Volto Santo di Sansepolcro nel XIV secolo. Nuove acquisizioni documentarie*, in «Pagine altotiberine», 18, 2014, pp. 77-102 e P. Refice, *Il Volto Santo*, in *Il Duomo di Sansepolcro 1012-2012. Una storia millenaria di arte e fede*, a cura di L. Fornasari, Sansepolcro, 2012, pp. 147-152 e ead., *Riflessioni sul Volto Santo di Sansepolcro*, in *Arte in terra d'Arezzo. Il Medioevo*, a cura di M. Collareta, P. Refice, Firenze, 2010, pp. 83-89.
- 6 F. Gandolfo, *Due questioni aretine*, in «Confronto. Studi e ricerche di storia dell'arte europea», 3-4, 2004, pp. 100-123, in part. pp. 100-108.
- 7 Per queste citazioni: J. Hubert, M.C. Hubert, *Piété chrétienne ou paganisme? Les statues-reliquaires de l'Europe carolingienne*, in *Cristianizzazione e organizzazione delle campagne nell'Alto Medioevo: espansione e resistenze*, in *Settimane del centro italiano di studi sull'Alto Medioevo*, vol. 28, I, pp. 235-268, in part. p. 251. Si rimanda anche a R. Savigni, *Le statue nell'immaginario dell'Occidente latino in età carolingia e postcarolingia (secoli VIII-X)*, in

- Statue. Rituali, scienza e magia dalla Tarda Antichità al Rinascimento*, a cura di L. Canetti, Firenze, 2017, pp. 145-168, in part. p. 147.
- 8 A. Peroni, *Effigi di culto in oreficeria: precedenti e paralleli delle croci dipinte su tavola del secolo XII*, in *La pittura su tavola del secolo XII. Riconsiderazioni e nuove acquisizioni a seguito del restauro della Croce di Rosano*, a cura di C. Frosinini, A. Monciatti, G. Wolf, Firenze, 2012, pp. 91-106, in part. pp. 98-99.
 - 9 Per il quadro generale si rimanda a M.C. Ferrari, *Il Volto Santo*, in *Il Volto di Cristo*, catalogo della mostra (Roma, 9 dicembre 2000 – 16 aprile 2001), a cura di G. Morello, G. Wolf, Milano, 2000, pp. 253-275.
 - 10 Per una sintesi d'insieme e la bibliografia precedente sull'argomento, mi permetto di rinviare a 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, M.T. Filieri, Lucca, 2014, pp. 119-130.
 - 11 C. Frugoni, *Una proposta per il Volto Santo*, in *Il Volto Santo di Lucca. Storia e culto*, catalogo della mostra (Lucca, 21 ottobre – 21 dicembre 1982) a cura di C. Baracchini, M.T. Filieri, Lucca, 1982, pp. 15-48. Piero Donati ha ripreso in parte l'ipotesi in alcuni contributi dedicati al Volto Santo di Bocca di Magra: P. Donati, *Sul Volto Santo di Bocca di Magra*, in «Predella», 43-44, 2018, pp. 9-50; *id.*, *Sulla provenienza del Volto Santo di Bocca di Magra*, in «Giornale storico della Lunigiana e del territorio lunense», 64, 2013, pp. 145-162.
 - 12 J.-C. Schmitt, *Cendrillon crucifiée. À propos du Volto Santo du Lucques*, in *Miracles, prodiges et merveilles au Moyen Age, 25^e Congrès des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public*, a cura di M. Baland, Paris, 1995, pp. 241-269.
 - 13 Per una trattazione generale su questi temi: H. Belting, *Il culto delle immagini. Storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo*, trad. it., Roma, 2001, pp. 255-277.
 - 14 R. Savigni, *The Roman Veronica and the Holy Face of Lucca. Parallelism and tangents in the formation of their respective traditions*, in *The European Fortune of the Roman Veronica in the Middle Ages*, atti del convegno internazionale, Cambridge 2016, a cura di A. Murphy, H.L. Kessler, M. Petoletti, E. Duffy, G. Milanese, Turnhout, 2017, pp. 275-285; R. Silva, *La datazione del Volto Santo di Lucca*, in *La Santa Croce di Lucca, il Volto Santo, storia, tradizioni, immagini*, atti del convegno (Lucca, 1-3 marzo 2001), a cura di R. Cipriani, Empoli, 2003, pp. 76-81, in part. pp. 78-79.
 - 15 H. Belting, *La vera immagine di Cristo*, Torino, 2007, pp. 52-53.
 - 16 Sul culto della Veronica: G. Wolf, *Salus populi romani. Die Geschichte römischer Kultbilder im Mittelalter*, Weinheim, 1990.
 - 17 Si legga tale appendice in traduzione italiana in F.P. Luiso, *La leggenda del Volto Santo. Storia di un cimelio*, Pescaia, 1928, pp. 13-29.
 - 18 Si può leggere il testo originale latino qui tradotto in G. Concioni, *Contributi alla storia del Volto Santo*, Pisa, 2005, p. 21.
 - 19 Sulle versioni della leggenda: Ferrari, *Il Volto Santo*, cit., pp. 253-258.
 - 20 Luiso, *La leggenda del Volto Santo*, cit., pp. 17-18.
 - 21 M. Bacci, *Nicodemo e il Volto Santo*, in *Il Volto Santo in Europa*, cit., pp. 15-37.
 - 22 M. Cortesi, *Alla scuola di Gian Pietro d'Avenza in Lucca*, in «Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken», 61, 1981, pp. 109-167, in part. p. 121.

- 23 S. Martinelli, *L'immagine del Volto Santo di Lucca. Il successo europeo di un'iconografia medievale*, Pisa, 2016, pp. 28-31.
- 24 Sul noto elenco degli altari della cattedrale lucchese: P. Guidi, *Per la storia della cattedrale e del Volto Santo*, in «Bollettino storico lucchese», 4, 1932, pp. 169-186.
- 25 M. Bacci, *Le Majestats, il Volto Santo e il Cristo di Beirut: nuove riflessioni*, in «Iconographica», 13, 2014, pp. 45-66, in part. pp. 54-56.
- 26 *Id.*, «*Quel bello miracolo onde si fa la festa del santo Salvatore*»: studio sulle metamorfosi di una leggenda, in *Santa Croce e Santo Volto*, a cura di G. Rossetti, Pisa, 2002, pp. 7-86, in part. pp. 27-35.
- 27 Sul tema del tipo tunicato si rimanda al classico lavoro di R. Haussherr, *Das Imervardkreuz und der Volto Santo-Typ*, in «Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft», 16, 1962, pp. 129-170; si veda anche M. Armandi, «*Regnavit a ligno Deus*». *Il Crocifisso tunicato di proporzioni monumentali*, in *Il Volto Santo di Sansepolcro*, cit., pp. 124-155.
- 28 E. Remak-Honnet, H. Hauke, *Katalog der lat. Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek München. Die Handschriften der ehem. Mannheimer HB Clm 10001-10930*, Wiesbaden, 1991, pp. 53-56.
- 29 E. Klemm, *Die ottonischen und frühromanischen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek*, I. Textband, Wiesbaden, 2004, pp. 194-200, n. 187 e tavv. XIX-XXI.
- 30 *Ivi*, pp. 203-208, n. 189 e tavv. XXIV-XXV.
- 31 A. Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser VIII-IX Jahrhundert*, Berlin, 1918, vol. II, p. 27, cat. 48.
- 32 F. Avril, C. Rabel, scheda n. 89, in *Manuscripts enluminés d'origine germanique*, I. X^e-XIV^e siècles, Paris, 1995, p. 108.
- 33 E. Palazzo, *Les sacramentaires de Fulda. Etude sur l'iconographie et la liturgie à l'époque ottonienne*, Münster, 1994, p. 23, fig. 137.
- 34 O. Pächt, *La miniatura medievale*, Torino, 1988, pp. 39-44.
- 35 Klemm, *Die ottonischen und frühromanischen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek*, cit., pp. 79-82.
- 36 A. Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser VIII-IX Jahrhundert*, Berlin, 1923, vol. III, pp. 14-15, cat. 24.
- 37 Per il manoscritto londinese: S. McKendrick, K. Doyle, *Bible Manuscripts: 1400 Years of Scribes and Scripture*, London, 2007, pp. 62-63; per quello parigino: Avril, Rabel, *Manuscripts enluminés d'origine germanique*, cit., cat. 23.
- 38 *Ivi*, pp. 32, 35, 92-93.
- 39 C. Gaspar, G. Lyna, *Les principaux manuscrits à peinture de la Bibliothèque royale de Belgique*, Bruxelles, 1937, vol. I, pp. 39-43.
- 40 L. Bertani, *Un inedito sacramentario lucchese*, in *La miniatura italiana in età romanica e gotica*, atti del I congresso di storia della miniatura italiana (Cortona 26-28 maggio 1978), a cura di G. Vailati Schoenburg Waldenburg, Firenze, 1979, pp. 93-102.
- 41 G. Violi, *Il "Volto Santo" sacerdote e re*, in *La Santa Croce di Lucca*, cit., pp. 82-92.
- 42 A.S. Cohen, *The Uta Codex. Art, Philosophy and Reform in Eleventh-century Germany*, University Park (PA), 2000.

- 43 M. Schulze-Dörlamm, *Vortragekreuz*, in *Das Reich der Salier, 1024-1125*, catalogo della mostra (Spira, 23 marzo – 21 giugno 1992), a cura di K. Weidemann, Sigmaringen, 1992, pp. 395-396.
- 44 M. Kauffmann, *An Ottonian Sacramentary in Oxford*, in *Belief and culture in the Middle Ages: studies presented to Henry Mayr-Harting*, a cura di R. Gameson, H. Leyser, Oxford, 2001, pp. 169-186, in part. pp. 170-171, 185-186.
- 45 B.H. Gass, *Zu den Miniaturen des frühottonischen Sakramentars Inv. Nr. 469 (olim Ms 153) im Halberstädter Domschatz*, in *Buchschätze des Mittelalters. Forschungsrückblicke – Forschungsperspektiven*, Beiträge zum Kolloquium des Kunsthistorischen Instituts der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel vom 24. bis zum 26. April 2009, a cura di K.G. Beuckers, C. Jobst, S. Westphal, Regensburg, 2011, pp. 37-46.
- 46 M. Seidler, Scheda n. F8, in *Ornamenta ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik*, catalogo della mostra (Colonia, Schnütgen Museum, 7 marzo – 9 giugno 1985), a cura di A. Legner, Köln, 1985, vol. II, p. 385.
- 47 Haussherr, *Das Imervardkreuz und der Volto Santo-Typ*, cit., pp. 129-170.
- 48 Per un quadro sintetico ma efficace: H. Schwarzmaier, *Lucca und das Reich bis zum Ende des 11. Jahrhunderts*, Tübingen, 1972, pp. 133-136.
- 49 A. Spicciani, *Forme giuridiche e condizioni reali nei rapporti tra il vescovo di Lucca e i signori laici (secolo XI). Ipotesi di istituzioni parafeudali*, in *Formazione e strutture dei ceti dominanti nel Medioevo*, a cura di A. Spicciani, Roma, 1996, pp. 315-375.
- 50 Si legga il testo nell'originale latino in G.D. Mansi, *Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio*, Venezia, 1774, vol. 19, coll. 454-455.
- 51 P. Lasko, *Ars Sacra 800-1200. Second Edition*, Yale, 1994, p. 91.
- 52 W.D. Wixom, *Central Panel from a Gospel Book Cover with Christ's Mission to the Apostles (Matt. 28: 18-20)*, in *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843-1261*, catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 11 marzo – 6 luglio 1997), a cura di H.C. Evans, W.D. Wixom, New York, 1997, p. 490, cat. 324.



Fig. 1: *Volto Santo*, XI secolo. Lucca, Cattedrale di San Martino. Foto Alcide, Lucca.



Fig. 2: *Volto Santo*, IX-X secolo (?). Sansepolcro, Duomo di San Giovanni Battista. Foto con licenza Creative Commons Attribuzione 3.0 Unported (https://it.wikipedia.org/wiki/Volto_Santo_di_Sansepolcro#/media/File:Arte_carolingia,_volto_santo_di_sansepolcro,_VIII-IX_secolo_circa_con_policromia_del_XII_secolo.JPG).

Fig. 3: Vincenzo di Antonio Frediani, *Leggenda del Volto Santo*, 1489-1494 ca. Lucca, Cattedrale di San Martino. Foto dell'autore.



Fig. 4: *Crocifissione*, terzo quarto del X secolo. Monaco di Baviera, Bayerische Staatsbibliothek, Ms. Clm 10077, c. 12r. Foto: urn:nbn:de:bvb:12-bsb00073766-3.

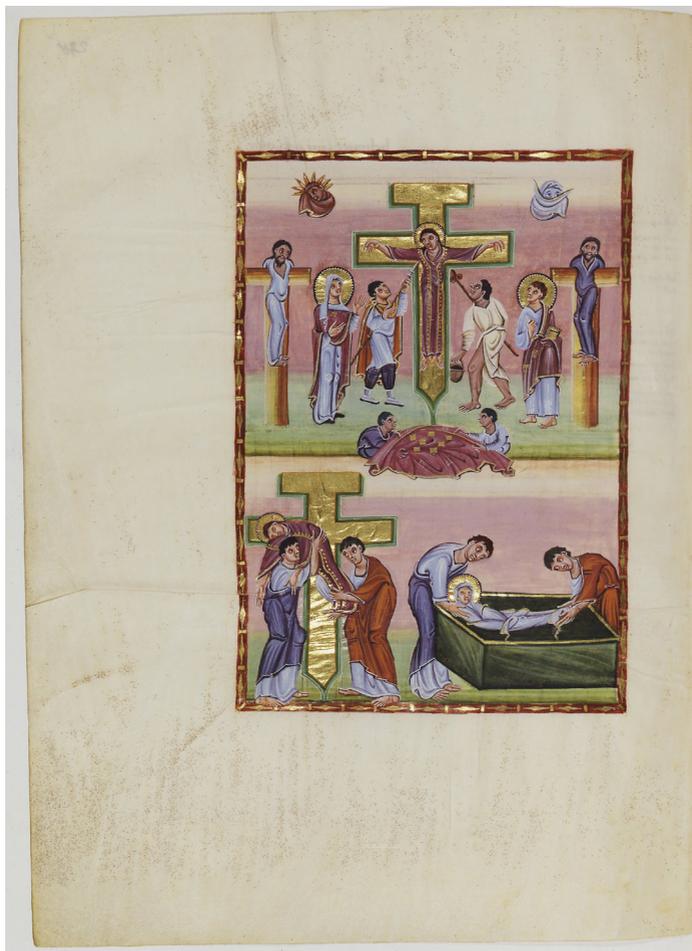


Fig. 5: *Crocifissione*, 1000 c. Monaco di Baviera, Bayerische Staatsbibliothek, Ms. Clm 4453, c. 290v. Foto: [urn:nbn:de:bvb:12-bsb00096593-3](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00096593-3).



Fig. 6: *Crocifissione*, fine del X secolo. Monaco di Baviera, Bayerische Staatsbibliothek, Ms. Clm 4452, c. 107v. Foto: urn:nbn:de:bvb:12-bsb00087481-7.

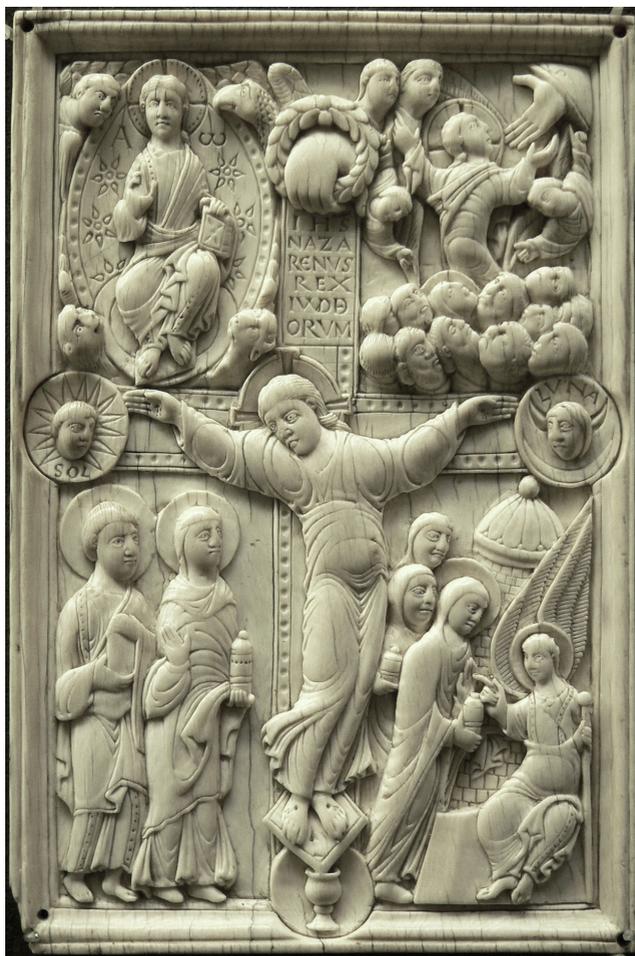


Fig. 7: Intagliatore mosano, *Crocifissione*, inizio XI secolo. Parigi, Musée de Cluny. Foto con licenza Creative Commons Attribuzione 3.0 Unported (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Crucifixion_13064#/media/File:Crucifixion.JPG).



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, Latin 9453

Fig. 8: *L'Ecclesia raccoglie il sangue che fuoriesce dal costato di Cristo crocifisso*, fine del IX secolo. Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Ms. Lat. 9453, c. 125v. Foto : gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, Latin 9453

Fig. 9: *Placca di rilegatura con la Crocifissione*, X secolo. Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Ms. Lat. 9453. Foto: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.

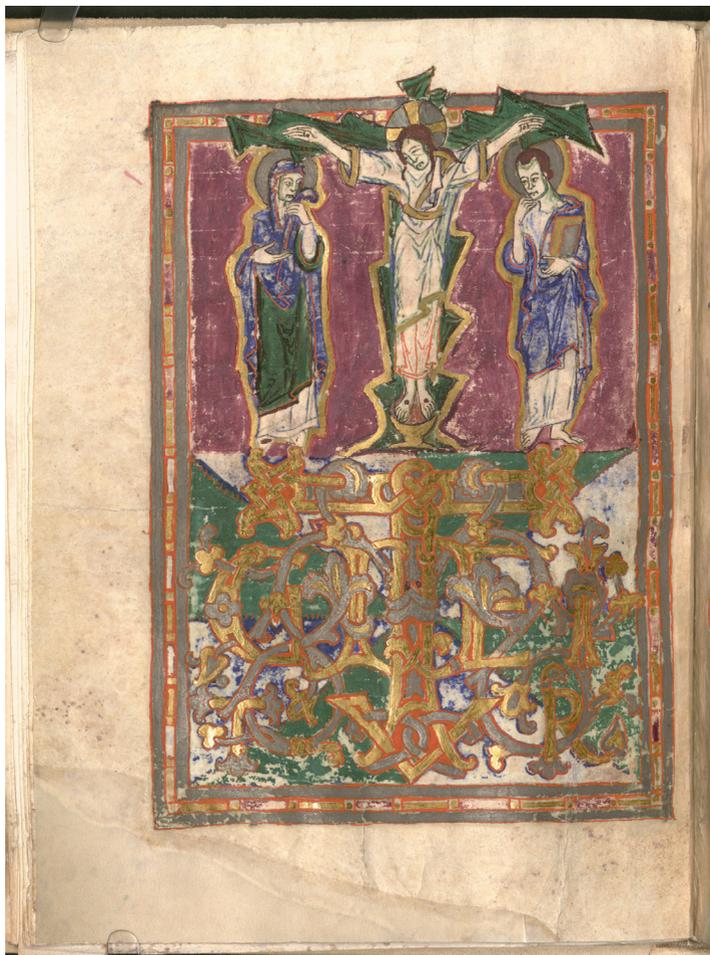


Fig. 10: *Crocifissione*, fine del X secolo. Monaco di Baviera, Bayerische Staatsbibliothek, Ms. Clm 6421, c. 33v. Foto: urn:nbn:de:bvb:12-bsb00065163-2.



Fig. 11: Scuola mosana, *Crocifissione*, inizio del XII secolo. Francoforte sul Meno, Liebighaus Skulpturensammlung. Foto per gentile concessione del Liebighaus Skulpturensammlung.



Fig. 12: *Crocifissione*, secondo quarto dell'XI secolo. Londra, British Library, Ms. Egerton 608, c. 88r. Foto per gentile concessione di The British Library.

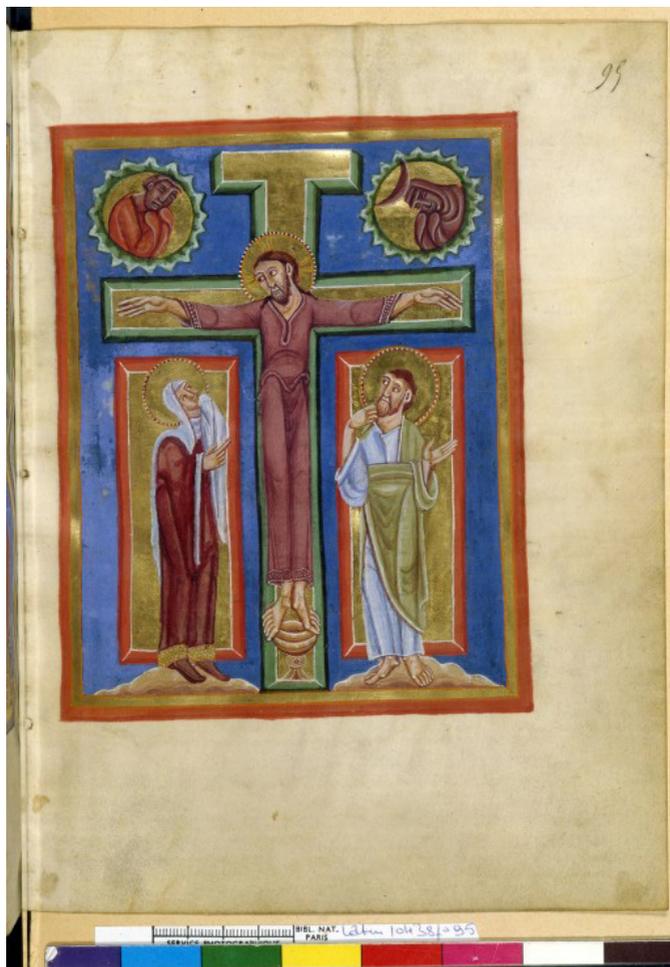


Fig. 13: *Crocifissione*, terzo quarto dell'XI secolo. Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Ms. Lat. 10438, c. 95r. Foto: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.



Fig. 14: *Crocifissione*, XI secolo. Londra, British Library, Ms. Harley 2821, c. 101r. Foto per gentile concessione di The British Library.

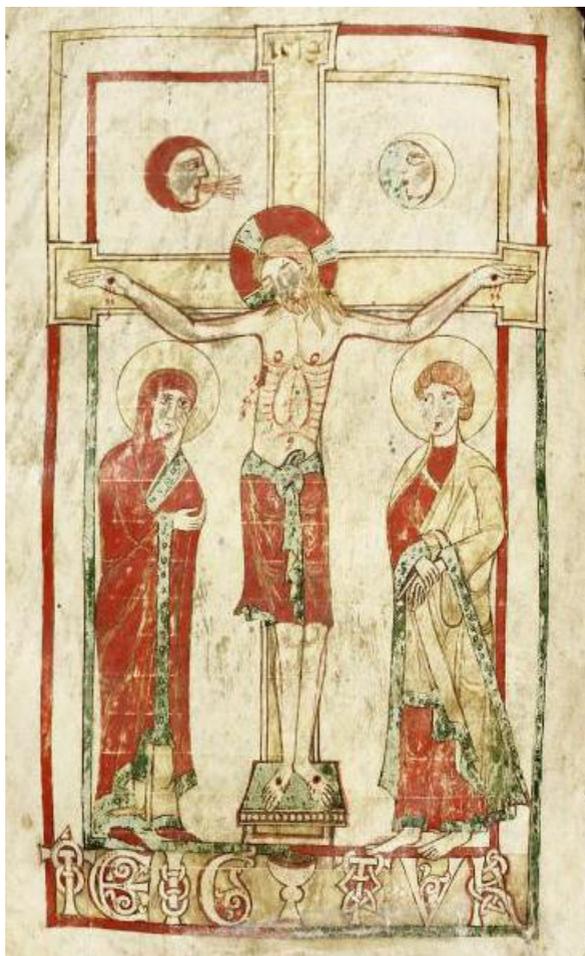


Fig. 15: *Crocifissione*, XII secolo. Firenze, Biblioteca del Seminario Arcivescovile Maggiore, Ms. A.I.5, c. 62v. Foto per gentile concessione della Biblioteca del Seminario Arcivescovile Maggiore.



Fig. 16: *Raffigurazione simbolica della Crocifissione*, secondo quarto dell'XI secolo. Monaco di Baviera, Bayerische Staatsbibliothek, Ms. Clm 13601, c. 3v. Foto: urn:nbn:de:bvb:12-bsb00075075-7.



Fig. 17: Orafo coloniese, *Croce processionale*. Colonia, St. Maria Lyskirchen. Foto per gentile concessione del Rheinisches Bildarchiv Koeln.



Fig. 18: *Crocifissione*, fine del X secolo. Oxford, Bodleian Library, Ms. Canon. 13 Litug. 319, c. 31v Foto © Bodleian Libraries, University of Oxford con licenza CC-BY-NC 4.0.



Fig. 19: *Crocifissione*, fine del X secolo. Halberstadt, Domschatz, Inv. nr. 469, c. 13v.
Foto © Kulturstiftung Sachsen-Anhalt con licenza CC BY-NC-SA.

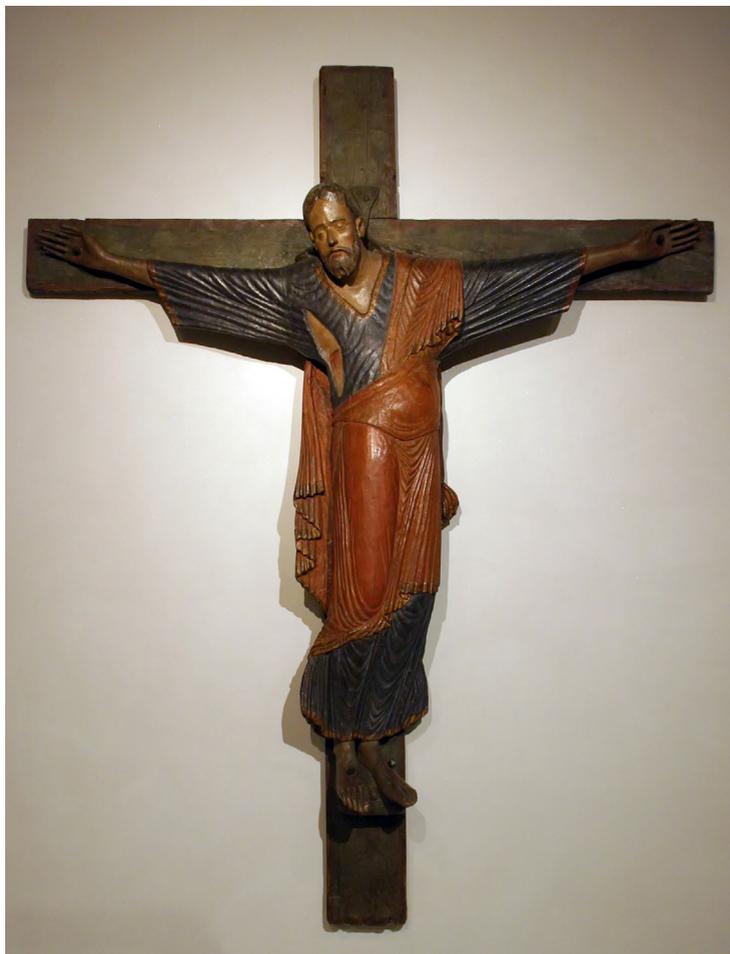


Fig. 20: *Crocifisso*, metà del XII secolo. Colonia, Kolumba Museum. Foto con licenza Creative Commons Attribuzione 3.0 Unported (https://de.wikipedia.org/wiki/Erper_Kreuz).



Fig. 21: *Volto Santo*, fine del XII secolo. Braunschweig, Cattedrale di San Biagio. Foto con licenza Creative Commons Attribuzione 3.0 Unported (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:BraunschweigerDom_ImervardKreuz_DSC00069.jpg).



Fig. 22: Bottega milanese, *Cristo benedice l'imperatore Ottone II, la moglie Teofano e il figlio Ottone III*, fine del X secolo. Milano, Civiche raccolte del Castello Sforzesco. Foto: Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco, Milano, © Comune di Milano, tutti i diritti riservati.



Fig. 23: Bottega milanese, *Cristo affida la missione agli Apostoli*. Cleveland, Museum of Art.
Foto © Cleveland Museum of Art.