

UNIVERSITÀ DI PISA

Dipartimento di Storia delle Arti

Scuola di Dottorato in Storia delle Arti Visive e dello Spettacolo

XXIII Ciclo

TESI

La leggenda del Volto Santo di Lucca. Nascita e diffusione di
un'iconografia politico-devozionale nell'arte europea tra
Medioevo ed età moderna

TUTOR

Prof. Valerio Ascani

CANDIDATO

Stefano Martinelli

ANNO 2011

ABBREVIAZIONI

AA Lu	= Archivio Arcivescovile, Lucca
AS Lu	= Archivio di Stato, Lucca
BAV	= Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano
BC Lu	= Biblioteca Capitolare Feliniana, Lucca
BL	= British Library, Londra
BNF	= Bibliothèque Nationale de France, Parigi
BR	= Bibliothèque Royale de Belgique, Bruxelles
BSB	= Bayerische Staatsbibliothek, Monaco di Baviera
BS Lu	= Biblioteca Statale, Lucca

INTRODUZIONE E FINALITÀ DELLA TESI

Poche immagini sacre del Medioevo occidentale hanno avuto una fortuna figurativa paragonabile a quella del grande crocifisso ligneo della cattedrale di Lucca, meglio noto come Volto Santo [fig. 1]. Il percorso della sua fioritura iconografica ha seguito uno sviluppo articolato nel tempo a partire all'incirca dall'inizio del secolo XIII¹. Esiste tuttavia un intrinseco paradosso nell'affermazione che il crocifisso acquistò un'immagine propria solo a partire da quel periodo, dal momento che le fonti ricordano il simulacro sin dal declinare del secolo XI e che, parallelamente, ne sottolineano la progressiva elevazione ad oggetto di devozione internazionale².

La ragione principale di tale successo, ovvero il riconoscimento del crocifisso come opera realizzata con l'aiuto divino da Nicodemo, che il vangelo di Giovanni (*Gv.* 3, 1-10) ricorda come discepolo segreto di Gesù, era contenuta nella leggenda scritta nel primo XII secolo: fu dunque il veicolo letterario, a fianco di quello orale, che inizialmente garantì al simulacro la conquista di uno spazio di culto riservato e di importanza non trascurabile³.

Il processo di definizione identitaria del Volto Santo giunse tuttavia a pieno compimento solo all'inizio del XIII secolo, quando il crocifisso ottenne una completa 'carta di identità'⁴. A quell'epoca, infatti, era ormai divenuto un'immagine con un'iconografia peculiare e riconoscibile, aveva una preistoria leggendaria conosciuta e cristallizzata ed il suo nome era indissolubilmente associato ad una realtà territoriale. Con tali caratteristiche il crocifisso di Lucca si guadagnò un ruolo ben preciso nel panorama devozionale dell'Occidente e in quello scorcio di tempo iniziò ad essere annoverato tra le 'vere immagini' di Cristo.

È stata spesso sottolineata dagli studi l'importanza del passo degli *Otia imperialia* (1214-15) di Gervasio da Tilbury, in cui, per la prima volta, immagini acheropite del Salvatore (cioè ritenute non fatte da mano umana), come il Volto Santo di Lucca, la Veronica del Vaticano e il *Mandyllion* di Edessa, furono messe sullo stesso piano, l'una a fianco dell'altra, con un'operazione che dal nostro punto di vista potrebbe

¹ L'immagine del Volto Santo è attestata per la prima volta nelle monete coniate dalla zecca di Lucca all'inizio del Duecento; per un'introduzione all'argomento: TONDO 1982, pp. 133-140.

² Per una rapida ricognizione delle più antiche testimonianze documentarie sul crocifisso si veda CALECA 1982, pp. 62-66.

³ Non esiste ancora un'edizione critica della leggenda del Volto Santo: si rimanda pertanto a quanto scritto da SCHNÜRER, RITZ 1934, pp. 123-138 e da FERRARI 2000, pp. 253-258.

⁴ FERRARI 2003, p. 97.

apparire poco comprensibile per la profonda differenza materiale e tipologica che percepiamo tra esse⁵. Nella prospettiva di Gervasio il fatto che la Veronica e il *Mandylion* fossero immagini impresse su panno e il Volto Santo una scultura tridimensionale non sembra costituire un problema e ciò a prescindere dalla conoscenza più o meno diretta che egli poteva avere di tali immagini. Il confronto era possibile perché erano accomunate dalla capacità di soddisfare uno dei desideri più grandi che un fedele potesse avere durante la sua vita terrena, ovvero conoscere il volto di Dio a immagine del quale sapeva dalla Bibbia di essere stato creato. E se tale anelito di conoscenza era stato vivo fin dai primi secoli, fu solo tra XII e XIII secolo che si manifestò in termini concreti nella necessità di riconoscere quel volto in immagini dotate di uno *status* particolare⁶.

Da questo punto di vista la vicenda della Veronica del Vaticano risulta paradigmatica. Gli studi condotti sulla storia della reliquia hanno infatti messo in evidenza che fino all'avanzato XII secolo le fonti la ricordavano come sudario, ma non come immagine. Solo alla fine del secolo nel panno fu riconosciuta per la prima volta l'impronta del volto di Cristo. Negli anni successivi, durante il pontificato di Innocenzo III (1198-1216), la Veronica iniziò ad essere mostrata in pubblico con una certa regolarità e divenne protagonista della grande processione che si teneva a Roma nel giorno dell'Epifania tra la basilica di San Pietro e la chiesa di Santa Maria in Sassia per commemorare le Nozze di Cana⁷.

Il passaggio semantico del panno da reliquia di contatto ad immagine esprime in modo chiaro come fosse sentita impellente la necessità di vedere, di sperimentare sensorialmente quella *visio beatifica* di cui il fedele avrebbe potuto godere solo nell'aldilà. In quel panno non era in realtà possibile distinguere compiutamente un'immagine, che oltretutto era sempre coperta da *velamina*, e ciò provocava quel senso di incompiutezza dell'esperienza, determinato dalla presenza di un diaframma fisico e percettivo invalicabile, che Dante rende efficacemente nelle due celebri terzine della *Commedia* in cui racconta l'esperienza del pellegrino che non riesce a saziarsi della visione della Veronica e resta incerto sulla vera sembianza del Salvatore (*Paradiso XXXI*, vv. 103-108: “Qual è colui che forse di Croazia / viene a veder la Veronica nostra, / che per l'antica fame non sen sazia, / ma dice nel pensier fin che si mostra: «Signor mio Gesù Cristo, Dio verace, / or fu sì fatta la sembianza vostra?»”).

⁵ GERVASIO DA TILBURY [ed. 1707], pp. 966-969; SCHMITT 1995, pp. 242-249; BACCI 2003, p. 117.

⁶ Su questo tema si rinvia in particolare alle osservazioni di WOLF 1999, p. 218.

⁷ Il testo fondamentale per la vicenda della Veronica del vaticano è la monografia di WOLF 1990, in particolare pp. 81-86; si rimanda anche al contributo dello stesso WOLF 2000, pp. 103-114.

Gli studi non hanno finora chiarito se l'eccezionale sviluppo del culto della Veronica all'inizio del Duecento abbia trainato anche la devozione per il Volto Santo di Lucca e, in caso di risposta affermativa, in quale misura ciò sia avvenuto. È almeno da sottolineare però che nella cosiddetta 'appendice dei miracoli', aggiunta alla leggenda del crocifisso dai canonici della cattedrale di San Martino prima dell'anno 1200⁸, l'origine del simulacro è messa in relazione con l'impronta che il corpo deposto di Cristo avrebbe lasciato impressa nel sudario e che Nicodemo avrebbe preso a modello per eseguire la scultura⁹. Si tratta della stessa tradizione che conosce Gervasio da Tilbury¹⁰: evidentemente la perfetta aderenza del crocifisso scolpito da Nicodemo alle sembianze terrene assunte da Cristo poteva essere provata mettendo in relazione il simulacro con un'immagine generatasi senza intermediazione umana, dunque non artefatta, come la Veronica. Sia la leggenda lucchese che Gervasio ricordavano inoltre che il Volto Santo era un contenitore di reliquie cristologiche, tra le quali si trovava anche il sudario, la cui presenza, in un certo modo, serviva a certificare ulteriormente la corrispondenza tra la scultura e il suo modello divino¹¹.

Il richiamo ad un'origine per così dire 'sindonica' del Volto Santo potrebbe essere avvenuto sulla scia del culto della Veronica, ma soprattutto perché, riconducendo la nascita del simulacro ad una reliquia simile a quella vaticana, si aveva un valido espediente per risolvere il contrasto, evidentemente già percepito come problema, tra il nome tradizionale del crocifisso ed il suo aspetto materiale. Il tentativo era dunque indirizzato a salvare l'autenticità dell'intera immagine e non solo quella del volto.

Gli studi di Belting hanno dimostrato come il problema fondamentale dell'immagine cristiana fosse proprio la ricerca del volto autentico di Gesù e che in tale ricerca l'attenzione rivolta al viso fosse talmente forte da rendere trascurabile il resto del corpo, influenzando in questo modo la *Vergesichtlichung* dell'uomo, ovvero

⁸ Il termine *ante quem* per l'appendice è stabilito dal manoscritto più antico che la trasmette, ovvero il codice 3.150 della Biblioteca Malatestiana di Cesena, per il quale sono state proposte diverse datazioni: FAVA 1942, p. 261 data il codice al 1150 ca.; GNOLA 1999, pp. 240-241 lo colloca alla prima metà del XII secolo; LOLLINI 1999, p. 330 lo sposta prima al secondo quarto e poi, su basi paleografiche al terzo quarto del XII secolo; LOLLINI 2004, p. 42. L'appendice dei miracoli è compresa tra le cc. 10v-34r.

⁹ BCLu, ms. 626, cc. 13r-13v: "[...] Nicodemus vero a sonno evigilans de nocturna visione extitit sollicitus et ad similitudinem illius figure que in velamine mulierum inventa fuit divinitus sculpta reverendissimum vultum non suo sed potius divino composuit artificio [...]".

¹⁰ SCHMITT 1995, p. 245.

¹¹ BCLu, ms. 626, c. 11v: "In qua [*imagine*] quarta pars spinee corone cum clavo quo dominus crucifixus est id etiam sacratissimum quod de umbilico est abscisum et ampulla sanguinis cum sudario quod deferebat Jhesu circa collum decentissime recondita sunt. Clauduntur quoque ibi pretiosissima pygnora que beata Dei genitrix se(m)perque virgo Maria de umguibus et capillis nostri Redemptoris abscidit quorum una pars in capite velaminis eiusdem Sancte genitricis ligata est alia ex alio que omnia subsequenti tempore procul dubio ita esse compertum est"; si veda pure SCHMITT 1995, p. 246.

la riduzione della corporeità al solo volto¹². Il termine *Vultus* era stato dunque utilizzato *ab antiquo* in relazione al crocifisso con valore di sineddoche per sottolineare, in analogia con le acheropite orientali, l'aderenza della rappresentazione alla 'vera immagine' del Salvatore¹³. È forse possibile pensare che il nome attribuito al crocifisso derivasse anche dal fatto che il volto era in effetti la sola parte del corpo visibile, essendo tutto il resto coperto dalla lunga tunica manicata.

Tuttavia, nel corso del XIII secolo, in relazione con lo sviluppo di una cultura figurativa affatto nuova, questo nome dovette cominciare a creare qualche difficoltà, perché strideva con la percezione di un crocifisso ligneo tridimensionale, e più tardi fu necessario trovare delle giustificazioni convincenti.

In una versione in volgare della leggenda del Volto Santo, databile al XIV secolo e sulla quale mi soffermerò nel primo capitolo di questa tesi¹⁴, l'anonimo autore insiste su questo fatto ed afferma che il simulacro "ae ragionevolmente due nomi; cioè l'uno, la Sancta Croce, però che Nicodemo fece quella parte, che è croce, e imperocché per voluntae di dio, et con la sua sancta opera si fece la testa e il volto, si è chiamata ragionevolmente Volto Sancto, che non si potrebbe trovare più ragionevill nome"¹⁵.

Fu probabilmente sulla scia di tale ambiguità che nella tradizione lucchese successiva alla leggenda del sedicente diacono Leobino solo il volto del crocifisso fu accreditato di possedere una diretta origine sovranaturale. Nell'economia della storia divenne perciò determinante l'episodio, assente nelle redazioni più antiche, in cui Nicodemo cade in un sonno profondo pensando a come raffigurare il volto del Salvatore e poi trova l'opera compiuta al suo risveglio. Nelle illustrazioni conosciute dell'episodio, risalenti al XV secolo, si vede dunque un angelo che scolpisce direttamente la testa del crocifisso o che la colloca su di esso già ultimata¹⁶. La lunga durata anche iconografica di tale tradizione è testimoniata da una serie di tele di età controriformistica prodotte in ambito lucchese in cui una coppia di angeli in volo porta la miracolosa testa¹⁷.

¹² BELTING 2007, pp. 52-53.

¹³ BACCI 2003, p. 116.

¹⁴ Per il testo completo si veda l'appendice documentaria.

¹⁵ BSLu, ms. 1584, c. 15v. Nella leggenda leobiniana in latino la spiegazione del nome è diversa e non distingue tra la parte del simulacro scolpita da Nicodemo e quella di origine divina, BCLu, ms. 616, c. 2v: "Qua vero de causa Vultus Domini nuncupatus paucis absolvam. Sicut enim facies visa illum cuius facies videtur certificat ita pretiosi Vultus figura Redemptorem nostrum incarnatum exprimit: habebat ergo eum ante mentis oculos vir beatus et corporeis oculis cernens quasi Christum intueretur in eius effigie consolabatur".

¹⁶ Per un'analisi di queste immagini, tutte contenute in codici manoscritti, rinvio al quarto e al quinto capitolo di questa tesi.

¹⁷ Cito, a titolo di esempio, la tela di Matteo Boselli nell'oratorio degli Angeli Custodi a Lucca (1640-50 ca.) e quella anonima della chiesa parrocchiale di Formentale presso Lucca.

In effetti lo stesso Gervasio da Tilbury poneva massima attenzione al volto del crocifisso, perché lì riconosceva il paradosso dell'immagine che, sebbene derivata dall'impronta del corpo morto di Cristo, aveva occhi aperti e *terribiles*¹⁸. Con tale *vox media* Gervasio voleva evidentemente esprimere i sentimenti contrastanti che la visione del vero volto di Dio doveva provocare: essa, ad un tempo, attirava e respingeva, catalizzava e faceva distogliere lo sguardo, portando il fedele a compiere un'esperienza che per certi versi generava il medesimo senso di inappagamento provato dal pellegrino della Veronica. La descrizione di Gervasio chiarisce bene la chiave percettiva di un'immagine acheropita e come questa fosse sentita come 'luogo' privilegiato di incontro e di contatto tra il piano umano e quello divino.

Le fonti mostrano, tuttavia, come già all'epoca di Gervasio da Tilbury il presunto aspetto veritiero del crocifisso lucchese creasse un certo imbarazzo per la stessa natura fisica e concreta del simulacro. In un celebre passo della *Rhetorica antiqua* di Buoncompagno da Signa (1215 ca.) il Volto Santo non viene certo descritto come acheropita ed anzi il noto giurista dell'Università di Bologna insiste sul suo carattere artistico, tacciando come *fallerata* tutti i racconti miracolosi che circolavano intorno all'immagine¹⁹.

Fu però soprattutto nel corso del Trecento che il valore di 'immagine autentica' del Volto Santo fu messo in discussione. Michele Bacci ha giustamente richiamato l'attenzione su una lettera di Franco Sacchetti in cui il novelliere fiorentino biasima l'ostinazione dei lucchesi nel riconoscere il crocifisso come riproduzione esatta dell'aspetto del Salvatore, dal momento che il carattere materiale della scultura contrastava manifestamente contro tale affermazione²⁰. Per Sacchetti il simulacro non aveva, come per Gervasio, gli occhi "terribili", ma "travolti" e "spaventati"²¹ ed il volto miracoloso, come afferma in una celebre novella, gli sembrava piuttosto un

¹⁸ SCHMITT 1995, p. 246.

¹⁹ L'edizione critica della *Rhetorica antiqua* di Buoncompagno da Signa è consultabile *on-line* all'indirizzo: <http://www.scrineum.unipv.it/wight/index.htm>; il capitolo sul Volto Santo è il 5.22.3. (*Reprehenditur iurisperitus, qui detrahit ymagini, que Luce a Christicolis veneratur*).

²⁰ BACCI 2000, pp. 25-27.

²¹ SACCHETTI [ed. 1857], vol. I, p. 217.

“mascherone”²². La pretesa autenticità del viso veniva così rovesciata in una mistificazione al limite del grottesco.

Qualcosa di simile è percepibile nella terzina in cui Dante ricorda il Volto Santo. Che il poeta non considerasse il simulacro alla stregua dell'altra acheropita del Salvatore citata nella *Commedia*, lo prova già il fatto che il nome del crocifisso è messo in bocca ad un diavolo che, nel XXI canto dell'*Inferno*, apostrofa così i barattieri lucchesi immersi nella pece (vv. 48-49): “Qui non ha luogo il Santo Volto qui si nuota altrimenti che nel Serchio!”. In questo modo Dante sembra contestare tra le righe i connotati di eccezionalità del simulacro che è ridotto ad oggetto delle beffe dei demoni.

Quanto detto non è estraneo alla storia della diffusione dell'immagine del Volto Santo. Infatti, fin dal momento in cui, nel corso del XVII secolo, gli eruditi lucchesi iniziarono a scrivere *Istorie* del crocifisso, uno dei temi caldi delle loro dissertazioni fu la dimostrazione dell'autenticità dell'immagine, che fu sostenuta attraverso testimonianze di vario genere, fra le quali quelle figurative non erano di secondo ordine perché davano una misura tangibile della devozione riservata, e non solo dai lucchesi, ad un'immagine ritenuta in possesso di qualità eccezionali.

Il nocciolo del problema era la difesa della tradizione formatasi intorno al crocifisso e, in particolare, della sua attribuzione a Nicodemo. Il fatto che il Volto Santo fosse stato scolpito da un testimone oculare della Passione di Cristo lo rendeva infatti un'opera di prima ispirazione e, in quanto tale, un'esatta riproduzione dell'aspetto terreno del Salvatore²³. La questione era presa realmente sul serio perché non riguardava solo il crocifisso, ma il prestigio stesso della città di Lucca che in quell'immagine aveva individuato il principio fondante della propria identità.

Un interessante esempio di questa letteratura apologetica è offerto dalle *Memorie del Volto Santo* scritte da Matteo Barsotti sul finire del XVII secolo, le quali, sebbene rimaste incomplete e mai pubblicate, ebbero una grande importanza per i successivi

²² SACCHETTI [ed. 1860], t. I, p. 176: questa definizione si trova nella chiusa della *Novella LXXIII*, in cui Sacchetti racconta come il celebre predicatore francescano Niccolò di Sicilia avesse gettato un motto di spirito contro un'immagine del Volto Santo dipinta nella chiesa di Santa Croce a Firenze, facendo ridere tutto l'uditorio. Il predicatore aveva infatti domandato come fosse il volto di Cristo e subito dopo aveva ammesso che avrebbe preferito morire piuttosto che ammettere che fosse stato come quello del Volto Santo. Esistono pareri discordi fra i commentatori riguardo al fatto che l'immagine oggetto del biasimo di Niccolò di Sicilia fosse una copia del crocifisso lucchese: Pernicone in SACCHETTI [ed. 1946], p. 161, Borlenghi in SACCHETTI [ed. 1957], p. 238 e Lanza in SACCHETTI [ed. 1984], p. 611 danno risposta affermativa, mentre Puccini in SACCHETTI [ed. 2004], p. 220 avanza diversi dubbi al riguardo.

²³ Per l'inquadramento del tema del Volto Santo come ritratto autentico di Cristo rinvio al saggio di BACCI 2003, pp. 115-130.

scritti sul tema²⁴. Un'ampia parte dell'opera è dedicata alla dimostrazione non solo del fatto che il simulacro era stato scolpito da Nicodemo, ma che era anche il primo ritratto del Salvatore²⁵. Barsotti supporta le proprie argomentazioni citando una ricca serie di fonti autorevoli, benché per la maggior parte a lui coeve, che avevano parlato del Volto Santo in tali termini. A fianco elenca poi le copie e le immagini del crocifisso che esistevano in varie parti d'Italia e d'Europa e sulle quali aveva recuperato notizie anche grazie ad una fitta comunicazione epistolare con diversi corrispondenti²⁶.

La diffusione iconografica del Volto Santo era considerata un fatto molto importante e degno di attenzione perché, da un lato, rientrava nel novero di quelle testimonianze che attestavano lo *status* eccezionale del crocifisso e, dall'altro, in una prospettiva di orgoglio civico e campanilistico, dava conto dell'intraprendenza con la quale gli antichi lucchesi erano riusciti a ritagliarsi uno spazio di primo piano sulla scena internazionale, nonostante l'intrinseca debolezza della piccola Repubblica.

Il modello elaborato da Matteo Barsotti assunse un valore normativo per tutti coloro che a Lucca tra XVIII e XIX secolo, e anche oltre, si cimentarono in opere storiografiche sul Volto Santo. Le *Memorie* di Bartolomeo Fioriti sono probabilmente il migliore prodotto di questo genere di scritti e su di esse mi soffermerò nel primo capitolo.²⁷ Qui è sufficiente ricordare che la parte più ampia del testo è riservata a discutere criticamente le fonti che ritenevano la paternità nicodamea del crocifisso rispettivamente un fatto certo, un fatto credibile solo per ragioni di fede o una storia senza fondamento²⁸. Che la posizione del Fioriti non fosse neutrale lo chiarisce già il solo fatto che, fra tutte le testimonianze citate, quelle appartenenti alle prime due classi erano in numero nettamente superiore a quelle della terza. Nell'opera del Fioriti lo spazio dedicato all'elencazione dei luoghi in cui si conservavano copie del Volto Santo, o immagini che ne illustravano la leggenda, ha una rilevanza maggiore che nel testo del Barsotti. Per comprendere la prospettiva di indagine dell'autore è interessante segnalare, a titolo di esempio, come egli si soffermi a lungo sull'affresco del *Trasporto del Volto Santo* dipinto da Amico Aspertini nella basilica di San Frediano, perché in esso ravvisava un documento importante a favore della storicità

²⁴ L'opera si conserva in forma manoscritta nei mss. 1580-81 della Biblioteca Statale di Lucca; un'altra versione dello stesso testo è in ASLu, *Biblioteca*, ms. 66.

²⁵ BSLu, ms. 1580, cc. 14r-23v.

²⁶ BSLu, ms. 1916, cc. 14v-16v.

²⁷ BSLu, ms. 568 (*Memorie storiche critiche del Volto Santo e delle antiche monete di Lucca raccolte dal sacerdote Bartolomeo Fioriti dedicate all'illustrissimo e reverendissimo signore Ottavio Lucchesini arcidiacono della cattedrale di Lucca*).

²⁸ ARRIGHI 1984, pp. 181-189.

della traslazione del crocifisso da Luni a Lucca²⁹. Nella difesa della tradizione del Volto Santo il testo figurativo assume dunque un rilievo almeno pari a quello scritto e può essere assunto con forza tra gli elementi ‘a favore’ per la sua intrinseca qualità dimostrativa.

Nel corso della seconda metà del Settecento si intensificò la produzione apologetica contro i detrattori del Volto Santo, soprattutto a seguito del pungente ed autorevole giudizio del Muratori che aveva affermato che il simulacro non rappresentava il Salvatore e che la storia dell’origine e della traslazione era da annoverarsi “inter fabulas”³⁰. La risposta di parte lucchese fu affidata all’apologista Serantoni, il quale, con argomentazioni quanto meno discutibili, cercò di sostenere, ancora una volta, il valore storico della plurisecolare tradizione sul crocifisso³¹.

Ciò che più emerge dai testi dell’erudizione ecclesiastica lucchese è la mancanza di un giudizio sereno ed obiettivo sul Volto Santo, evidentemente per il forte coinvolgimento emotivo che esso provocava e che, in ultima analisi, travalicava i confini di una posizione fideistica, coinvolgendo sentimenti di orgoglio campanilistico e municipale. Si rivelano allora di grande interesse le osservazioni del fiorentino Lami il quale, commentando l’opera del Serantoni, affermò che la paternità nicodamea del Volto Santo era insostenibile già solo per il fatto che gli Ebrei non avevano mai praticato la scultura per non “trasgredire il primo precetto del Decalogo” e che i Cristiani non avevano fatto statue “di tutto rilievo [...] innanzi al settimo secolo”³². Lo stesso ebbe poi modo di ritornare sull’argomento e di ipotizzare che il Volto Santo fosse sì giunto a Lucca dalla Terrasanta, ma solo alla fine dell’XI secolo e che a quell’epoca “esso non era in scultura, ma in pittura”³³; solo un secolo dopo l’immagine sarebbe stata sostituita dall’attuale crocifisso che “è in scultura conveniente al secolo XII”³⁴. La buona distanza di osservazione permise dunque al Lami di parlare del Volto Santo con acutezza e con quel senso critico non dimostrato dai suoi contemporanei lucchesi: le sue parole scatenarono le reazioni indignate del

²⁹ BSLu, ms. 568, pp. 312-313; si rinvia anche al paragrafo 6.1 di questa tesi.

³⁰ MURATORI 1739, col. 614.

³¹ SERANTONI 1765.

³² LAMI 1766, coll. 393-394; 759-761.

³³ LAMI 1767, coll. 179-180.

³⁴ *Ivi*, col. 225.

Serantoni e del Di Poggio³⁵ e, oltre un secolo dopo, del Guerra che si senti ancora in dovere di confutare punto per punto le argomentazioni del fiorentino³⁶.

La *Storia del Volto Santo* del Guerra e, in misura minore, la seconda edizione dell'*Illustrazione del SS. Crocifisso* del Di Poggio (1839) sono dei veri e propri monumenti dell'erudizione ottocentesca sul crocifisso. Tra i numerosi temi trattati, hanno uno spazio piuttosto ampio l'analisi delle copie e delle immagini del simulacro che, tuttavia, sono prese in considerazione solo come testimonianze della grande devozione riservata al Volto Santo³⁷.

Nelle due opere manca completamente un approccio storico-artistico alle questioni che riguardano il crocifisso e la sua iconografia: si tratta di un limite che, per il peso dell'eredità dell'opera del Guerra e dei precedenti studi sul Volto Santo compiuti nell'ambiente ecclesiastico lucchese, è perdurato a lungo nella locale storiografia sul crocifisso e che, in alcuni casi, è sopravvissuto fino ad oggi³⁸.

Non sorprende pertanto che sia stato uno studioso non lucchese, il Dami, il primo a pubblicare uno studio in cui il Volto Santo era preso in considerazione solo come importante opera di scultura lignea medievale³⁹. In modo analogo fu lo svizzero Schnürer ad occuparsi per la prima volta del ricco patrimonio iconografico legato al crocifisso e alla sua leggenda e ad analizzare, con profonda dottrina, le implicazioni storiche, culturali e figurative che la devozione per il simulacro lucchese aveva prodotto a livello europeo, soprattutto nello sviluppo del culto della santa martire barbata Kummernis⁴⁰. L'approdo finale dei lunghi studi intrapresi dallo Schnürer già nei primi anni del Novecento fu il volume pubblicato nel 1934, che ancora oggi rappresenta un punto imprescindibile per ogni indagine sul Volto Santo⁴¹.

Molti degli spunti e delle aperture critiche offerte dal libro sono rimaste però senza seguito, perché i successivi studi specialistici hanno prevalentemente trattato

³⁵ SERANTONI 1767, pp. III-XVI rispose, a dir la verità con scarsa efficacia, alle prime obiezioni mossegli dal Lami; DI POGGIO 1783, p. 40: afferma esplicitamente di non potere “andare innanzi nella medesima [illustrazione del crocifisso] né chiarire la grande antichità del nostro Santo Volto, se non levo di mezzo l'ostacolo frapposto dal chiarissimo e dottissimo Lami”; l'autore dedica gran parte della sua opera (pp. 40-98) - per intero il secondo ed il terzo capitolo di cinque totali - alla confutazione di quanto sostenuto dal Lami.

³⁶ GUERRA 1881, pp. 576-584.

³⁷ *Ivi*, pp. 156-187.

³⁸ Si veda, per esempio, il volume di LAZZARINI 1982, che almeno ha un ricco corredo illustrativo, e il più recente testo di CONCIONI 2005 che esplicitamente si ricollega all'eredità lasciata dal Guerra come l'autore stesso afferma nell'introduzione.

³⁹ DAMI 1921, pp. 708-709.

⁴⁰ L'autore aveva concentrato la propria attenzione in particolare sul rapporto tra l'iconografia del Volto Santo e di santa Kummernis: SCHNÜRER 1902, pp. 43-50, SCHNÜRER 1903, pp. 110-181; aveva poi offerto contributi su temi iconografici legati al crocifisso lucchese: SCHNÜRER 1914, pp. 78-90 e sull'importante affresco del Volto Santo nella cappella del castello di Kronberg-in Taunus: SCHNÜRER 1913, pp. 77-88.

⁴¹ SCHNÜRER, RITZ 1934, pp.

l'annoso problema della datazione e dell'origine del simulacro e le questioni riguardanti l'iconografia ed il significato del crocifisso vivo e vestito con lunga tunica manicata⁴². In tempi recenti il dibattito si è acceso soprattutto intorno alle più antiche copie lignee del Volto Santo ed in particolare al problematico crocifisso di Sansepolcro, il cui restauro ha sollevato una serie di importanti questioni che travalicano il mero ambito specialistico e riguardano, in termini più ampi, la nostra conoscenza della scultura lignea altomedievale e romanica⁴³.

Le numerose immagini del Volto Santo che, soprattutto tra XIV e XVI secolo, furono dipinte su parete o su supporto mobile, e che in molti casi raffigurano un episodio specifico della sua leggenda, sono così rimaste prive di una trattazione complessiva che mettesse in luce alcuni aspetti generali, come la genesi di schemi iconografici di lunga durata e di grande successo, le modalità della loro trasmissione, l'adattamento alle diverse realtà regionali europee in cui l'immagine lucchese ebbe modo di diffondersi alla fine del Medioevo ed il significato di volta in volta ad essa attribuito. La conoscenza di queste opere, in cui il valore storico-documentario è in genere prevalente su quello artistico, è rimasta confinata a livello locale e spesso non supportata da indagini di tenore propriamente scientifico.

Hanno invece avuto maggior fortuna critica i cicli miniati che decorano il testo della leggenda del Volto Santo in alcuni codici francesi del XV secolo che, in anni recenti, sono stati studiati in modo particolare da Maddocks e da Schmitt⁴⁴. Anche in questo caso i contributi hanno un taglio specialistico, ma non fanno parte di indagini a più ampio raggio sulla fortuna iconografica del crocifisso lucchese.

Lo spunto della ricerca è dunque derivato dalla constatazione che nell'ampio panorama degli studi sul Volto Santo mancava ancora una trattazione complessiva sulla nascita e sulla diffusione di programmi figurativi, più o meno ampi, dedicati all'illustrazione della leggenda del crocifisso o di uno dei suoi episodi. La fattibilità del progetto è stata supportata dalla verifica dell'esistenza di un ricco patrimonio di

⁴² Per un primo inquadramento dello *status questionis* rimando a CALECA 1982, pp. 59-69; tra i numerosi contributi apparsi negli ultimi anni sul Volto Santo segnalo l'articolo di QUINTAVALLE 2010 che pone l'origine del crocifisso nel clima della Riforma gregoriana; sull'iconografia del crocifisso tunicato rimane particolarmente istruttivo HAUSHER 1962, pp. 129-170.

⁴³ Non è questa la sede per affrontare l'argomento nel dettaglio, per cui rinvio a MAETZKE 1994, pp. 21-59 e al recente saggio di REFICE 2010, pp. 83-89 in cui viene ripreso brevemente lo *status quaestionis* sul crocifisso.

⁴⁴ La leggenda del Volto Santo è inserita in alcuni codici con la traduzione in francese della *Legenda aurea* di Jacopo da Varagine: lo studio di MADDOCKS 1989, pp. 50-54 si inserisce in un lavoro più ampio sui manoscritti della *Légende dorée*. In tempi più recenti l'autrice è ritornata sul tema, soffermandosi sul ruolo giocato dalla potente famiglia mercantile lucchese dei Rapondi nella produzione di codici miniati con la storia del Volto Santo: MADDOCKS 2006, pp. 91-122. Lo studio di SCHMITT 1995, pp. 207-227 è assai interessante perché, per la prima volta, propone un'analisi del rapporto tra il testo della leggenda e le illustrazioni, senza tuttavia addentrarsi in questioni iconografiche.

immagini legate al Volto Santo, la cui varietà tecnica, tipologica e qualitativa offre la misura della diversificazione e del radicamento della devozione per il crocifisso lucchese che, in particolare tra la seconda metà del Trecento e l'inizio del Cinquecento, fu un fenomeno davvero di dimensione europea e, in quanto tale, non certo trascurabile, anche in considerazione delle sfaccettate implicazioni culturali che esso comporta. L'attualità dell'argomento è rivelata, da un lato, dal vivo interesse che gli storici dell'arte e della cultura dimostrano attualmente per le 'vere immagini' del Salvatore e per il tema della croce e del crocifisso *tout court* e, dall'altro, dalle indagini condotte sull'iconografia del Volto Santo in occasione del ritrovamento di nuove immagini del crocifisso, come avvenuto di recente nella *Allerheiligenkirche* di Erfurt⁴⁵, o di restauri di opere già conosciute, come quello dell'importante affresco della chiesa dei Domenicani di Bamberg⁴⁶.

È purtroppo da constatare che la quasi totalità dei cicli più estesi dipinti su parete è andata perduta e che tale lacuna non sempre è adeguatamente colmabile per mezzo delle fonti scritte. Mancano dunque notizie certe intorno alla prima elaborazione di un programma figurativo della storia del Volto Santo, cosicché l'esistenza dei cicli nei succitati manoscritti francesi ha fatto pensare che l'illustrazione della leggenda fosse stata un fatto se non estemporaneo, quanto meno circoscritto all'ambiente parigino di primo Quattrocento, in cui era radicata una fiorente comunità lucchese che esercitava una forte influenza economico-culturale⁴⁷.

In tale contesto frammentario giunge tuttavia in aiuto un altro manoscritto parigino della leggenda del Volto Santo, noto come codice Rapondi dal nome della famiglia committente (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Pal. Lat. 1988), le cui miniature presuppongono necessariamente l'esistenza di un prototipo lucchese, come aveva rilevato già Belli Barsali⁴⁸, e ciò ha indotto a ridiscutere la questione dell'originaria elaborazione del ciclo.

Nell'esposizione dei risultati della ricerca, dopo una breve nota iconografica sul Volto Santo, tale problema viene affrontato nel primo capitolo anche alla luce di una tarda, ma attendibile fonte letteraria finora mai valorizzata, che ricorda l'esistenza nella cattedrale di San Martino di una serie di dipinti parietali che raffiguravano per esteso la storia del crocifisso⁴⁹. La mancanza di altri riscontri documentari impedisce di giungere a conclusioni definitive sul ciclo, andato verosimilmente distrutto in concomitanza con il rifacimento degli interni della chiesa a partire dal 1372, ma la

⁴⁵ MÜLLER 2008, pp. 75-80.

⁴⁶ HOYER 2009, pp. 34-35, 98-102, 138-142.

⁴⁷ FERRARI 2000, p. 273.

⁴⁸ BELLI BARSALI 1984.

⁴⁹ BSLu, ms. 1584, c. 26r.

fonte fornisce, ad ogni modo, delle utili indicazioni per fissare un verosimile punto di partenza nella vicenda dell'illustrazione della leggenda del Volto Santo.

Le tappe successive di tale vicenda sono analizzate nel secondo capitolo e riguardano altri cicli perduti, la cui esecuzione avvenne nell'ambito delle comunità lucchesi stanziatesi nelle principali piazze commerciali italiane ed europee nel corso del XIV secolo. Sebbene anche in questo caso le questioni di carattere iconografico e stilistico siano destinate a rimanere in sospeso, è comunque possibile verificare che lo sviluppo di una forte devozione per il Volto Santo anche presso persone di origine non lucchese ebbe importanti risvolti in campo artistico, come è attestato non solo dalla produzione dei suddetti manoscritti illustrati, ma anche dalle opere commissionate, per esempio, dalla regina di Francia, Bianca di Navarra, e dalla gilda dei menestrelli di Bruges⁵⁰.

Nel terzo capitolo viene affrontato il tema della caratterizzazione dell'iconografia del Volto Santo attraverso la raffigurazione del miracolo più celebre tra quelli compiuti dal crocifisso e che ebbe come protagonista un povero menestrello al quale il prodigioso simulacro avrebbe donato uno dei suoi preziosi calzari d'argento. La ricognizione delle opere conservate permette di constatare che, per esempio nei territori di lingua tedesca, l'immagine del Volto Santo fu conosciuta solo secondo tale formula iconografica di carattere narrativo, all'origine della quale potrebbe esserci sia la circolazione della storia del giullare indipendentemente dal resto della leggenda del crocifisso, sia il ruolo prototipico svolto da alcune raffigurazioni del Volto Santo, presenti in zone di transito tra i territori a nord e a sud delle Alpi, come il celebre affresco della chiesa dei Domenicani di Bolzano.

I due capitoli successivi sono riservati all'indagine dei manoscritti miniati della storia del crocifisso che, per ampiezza e complessità dei cicli che la decorano, rappresentano il terreno migliore per un'indagine iconografica. Le illustrazioni vengono studiate anche in relazione al testo, soprattutto alla luce delle evidenti discrepanze tra la leggenda, nella sua versione più antica in latino, ed il contenuto delle immagini che sembra presupporre una tradizione diversa e più ricca di quella ascrivita al diacono Leobino.

La constatazione del fatto che a partire dalla fine del XV secolo prese avvio una nuova stagione del culto del Volto Santo, in cui la dimensione municipale ebbe il sopravvento su quella internazionale che aveva caratterizzato i due secoli precedenti, ha giustificato l'ampliamento dei limiti dell'indagine fino all'avanzato Cinquecento. Nel corso del XVI secolo si collocano infatti alcune delle opere più importanti

⁵⁰ Si rinvia ai paragrafi 2.2 e 2.3.

dedicate al crocifisso, come l'affresco di Amico Aspertini in San Frediano e quelli della cappella di Villa Buonvisi a Monte San Quirico presso Lucca, che rappresentano l'unico ciclo completo della leggenda su parete oggi esistente. L'importanza di quest'opera non risiede solo nella sua unicità, ma anche nel fatto che offre l'occasione di leggere l'immagine del Volto Santo in chiave controriformata e dunque chiude il cerchio con i testi eruditi da cui siamo partiti.

Nell'ampiezza e nella diversificazione del patrimonio iconografico legato al crocifisso lucchese, dovuto alla capillare diffusione dell'immagine e alla lunga durata della devozione ad essa riservata, si coglie allora quella natura 'polisemica' del Volto Santo che già Manselli aveva avuto modo di mettere acutamente in rilievo e che travalica il mero ambito devozionale, assumendo di volta in volta, significati diversi e sfaccettati⁵¹.

A fianco dei temi generali affrontati nei singoli capitoli è stato deciso di realizzare un catalogo analitico, in cui ogni immagine 'narrativa' del crocifisso viene analizzata singolarmente, al fine di evidenziare, in uno spazio riservato, le linee di continuità e di divaricazione rispetto al prototipo e i diversi significati associati all'immagine a seconda dei contesti e delle modalità di rappresentazione. Nella seconda parte del catalogo sono poi presentate altre immagini del Volto Santo - per così dire di carattere 'iconico' - ma di grande interesse nel quadro generale dello studio, quali termini di confronto stilistico e di inquadramento storico-culturale.

⁵¹ MANSELLI 1984, pp. 9-20.



fig. 1 - *Volto Santo con gli ornamenti*; Lucca, cattedrale di San Martino