

# ICONOGRAPHICA

STUDIES IN THE HISTORY OF IMAGES

XIII • 2014

ESTRATTO



FIRENZE  
SISMEL • EDIZIONI DEL GALLUZZO

# LE MAJESTATS, IL VOLTO SANTO E IL CRISTO DI BEIRUT: NUOVE RIFLESSIONI\*

MICHELE BACCI

*Abstract:* In the small village of Beget, in the Catalanian Pyrenees, a monumental statue representing Christ in the Majestat-type and dating from the second half of the 12<sup>th</sup> century is involved in an unusual ceremony that takes place on November 9<sup>th</sup>, i.e. on the day associated in the High Middle Ages with the yearly celebration (known as Festum Salvatoris or Passio imaginis Domini) in honour of the legendary image of Christ said to have poured blood after being stabbed by the Jews of Beirut. The present article investigates the impact exerted by this liturgical background on the diffusion and usage of the peculiar crucifix-type representing Christ alive and clad with a long tunic, which was much widespread in Medieval Catalonia but was also known, though in a number of variants, in different areas of Western Europe in the 12<sup>th</sup> and 13<sup>th</sup> centuries. The most famous of such tunic-clad crucifixes, the Volto Santo of Lucca, is here regarded as a special local declination of a much wider liturgical and cultic phenomenon, associated with peculiar forms of worship for the Holy Saviour. A special emphasis is given to the performative aspects of the Passio imaginis rite, which laid emphasis on the miraculous blood in its Eucharistic association by setting chalices at the foot of Crucifixes.

*Keywords:* Majestats, Volto Santo, tunic-clad Crucifixes, Passio imaginis, blood relics

## Il 9 novembre a Beget

Nel piccolo villaggio di Beget, una remota località dei Pirenei catalani, viene celebrata ogni anno al 9 di novembre una festa in onore del Salvatore che è molto sentita dalla popolazione locale. Per l'occasione si riunisce la banda del paese e gli abitanti ballano la *sardana* intorno a un albero colossale. Anche la messa è solenne, anche se il parroco stesso, da me interrogato in proposito, non sa ben definire quest'occasione dal punto di vista liturgico: ad essere utilizzate sono oggi infatti le formule per la festa di Cristo Re, che cade tuttavia pochi giorni più tardi, l'ultima domenica prima dell'Avvento, e quindi trova nel 9 novembre di Beget una strana anticipazione. D'altra parte,

più che la forma del rito, a catalizzare l'attenzione dei fedeli è un oggetto particolare (fig. 1), che si impone da una parte per le sue dimensioni (cm 217 × 198), dall'altra per il suo aspetto inconsueto: si tratta di un'enorme statua di Cristo crocifisso, vestito di una lunga tunica manicata, che per l'occasione viene rivestita di una corona d'argento. In suo onore, al termine della messa, vengono intonati dei *goigs* in cui le preghiere collettive vengono indirizzate non genericamente a Cristo Re, bensì specificamente alla *Divina Majestat*, termine con cui l'immagine è conosciuta; una volta terminati i canti, i fedeli procedono al bacio rituale della statua, che è collocata al centro di un monumentale retablo barocco, realizzato nel 1682 (figg. 2-3)<sup>1</sup>.

L'opera, che nel corso del tempo ha subito diverse ridipinture, si data normalmente alla seconda metà del secolo XII. Della sua storia non si sa molto ed è difficile stabilire se la leggenda, riportata dai *goigs*, circa l'origine dal vicino priorato di Sant Andreu de Bestracà abbia qualche fondamento di verità<sup>2</sup>. Non si può quindi escludere che la sua collocazione originaria fosse in un altro edificio; certo è che la sua sopravvivenza si deve al suo coinvolgimento in un fenomeno di culto pubblico che, nella forma attuale, è stato elaborato in età di controriforma, nel XVII secolo, e che ciononostante recupera chiaramente elementi di origine più antica, segnatamente l'uso medievale di celebrare al 9 novembre una solennità specifica in onore delle immagini del Sal-



1. Beget (Catalogna), chiesa di San Cristoforo, Divina Majestat, seconda metà del XII secolo.



2. Beget, chiesa di San Cristoforo, celebrazione della liturgia in onore della divina Majestat, 9 novembre 2013.



3. Beget, chiesa di San Cristoforo, bacio rituale della divina Majestat, 9 novembre 2013.

vatore, la cosiddetta *Passio imaginis Domini*, caduta in oblio a partire dal momento in cui, nel XII e XIII secolo, la si è voluta sostituire con una solennità specificamente romana, la commemorazione della dedicazione ad opera di papa Silvestro I della Basilica lateranense. In questo senso la tradizione di Beget si rivela particolarmente affascinante, perché costituisce per più versi l'ultimo relitto superstito di consuetudini scomparse da secoli, di cui è ancora possibile riconoscere l'elemento fondante, vale a dire il ruolo diretto, da protagonista assoluto, svolto nella cerimonia da un crocifisso monumentale di aspetto inconsueto. La collocazione remota del villaggio ha probabilmente permesso di tenere viva

questa forma di culto, mantenendo l'associazione con i riti del 9 novembre sia pure in una forma ripensata secondo criteri più consoni alla sensibilità religiosa posttridentina; in questo articolo ci proponiamo di riflettere sulla possibilità che lo specifico tipo iconografico che si riconosce nella *divina Majestat* di Beget caratterizzasse, in età medievale, le immagini destinate a un coinvolgimento diretto nei riti della *Passio imaginis*. La Catalogna è in effetti incredibilmente ricca di crocifissi lignei, molti dei quali di dimensioni monumentali, che rappresentano Cristo vivo e trionfante sulla croce, vestito di una lunga tunica e caratterizzato da lunghi capelli con una barba biforcuta. Indubbiamente, più che la severa fi-

sionomia, è soprattutto l'abbigliamento ad attrarre l'attenzione dell'osservatore: già nel momento in cui la maggior parte di questi crocifissi fu prodotta, ossia nel XII e XIII secolo, questo modo di rappresentare Gesù crocifisso si distingueva fortemente dall'iconografia abituale, che, più fedele al racconto evangelico, preferiva evocare la passione mostrando il corpo nudo del Salvatore, coperto soltanto da un panno, di solito noto come perizoma, all'altezza dei fianchi<sup>3</sup>. Nel caso delle *Majestats* si tratta evidentemente di un tipo di immagine che, come spesso accade nel Medioevo, ci appare oggi anacronistica e inverosimile, ma che proprio per questo motivo riusciva ad evocare quell'aspetto paradossale della

figura di Cristo che tanto stava a cuore alla teologia e alla devozione medievale: quello che importa non è tanto mostrare un evento nella sua credibilità storica, quanto mettere in risalto le sue implicazioni salvifiche. Cristo è morto crocifisso, ma ha trionfato sulla croce, in quanto la sua morte è stata condizione per la sua successiva Resurrezione e per il riscatto della comunità dei credenti dal peccato: Egli vive e regna nella sua gloria e, come indifferente alla Passione, guarda gli astanti da una dimensione atemporale e sovrannaturale. Ma, come detto, traspare da tutto questo una concezione che, già nel secolo XII, era tutt'altro che prevalente: come è stato posto in evidenza da Jordi Camps i Sòria, si riconosce in un'opera come il crocifisso proveniente dalla diocesi di Urgell e databile, grazie all'iscrizione che accompagnava le reliquie deposte al suo interno, al 1147, una chiara insistenza sulla realtà della morte e sofferenza di Cristo. La figura è infatti presentata nuda, coperta soltanto da un semplice perizoma, con gli occhi chiusi e un torace reso in modo piuttosto crudo, con le costole che appaiono a vista così da sottolineare la drammaticità dell'evento<sup>4</sup>.

In virtù di tutto questo non si è autorizzati ad affermare che le *Majestats* rappresentino una tipologia "arcaica" di crocifisso destinata inesorabilmente ad essere soppiantata da rappresentazioni più realistiche, come tendevano a pensare gli storici dell'arte tradizionali che ragionavano in termini evolucionistici. Certamente l'affermarsi nel secolo XIII di una forma di pietà religiosa più favorevole alla meditazione sugli aspetti più dolorosi del racconto della Passione ha favorito la maggior diffusione delle immagini di Cristo morto sulla croce, ma non si è trattato di un processo lineare e vi è stato un lungo periodo in cui entrambe hanno coesistito, in Catalogna ma anche, come avremo modo di vedere, nel resto dell'Europa occidentale. Per farci dunque una ragione dello straordinario successo delle *Majestats* nel XII e XIII secolo conviene che abbandoniamo l'idea di un semplice conservatorismo stilistico o ico-

nografico e tentiamo di capire quali motivazioni hanno portato a percepirle come oggetti in grado di evocare efficacemente il Salvatore: o, detto altrimenti, occorre interrogarci sui significati e sulle funzioni che, a questo particolare gruppo di immagini, furono attribuiti da coloro che vollero introdurle nell'arredo delle chiese a loro contemporanee.

### *Le Majestats e il Volto Santo di Lucca*

Proviamo dunque a osservare un po' più da vicino le loro caratteristiche basilari: tutte si caratterizzano per la presenza di una lunga tunica, corredata da altrettante lunghe maniche, che talora, come nel caso della celebre *Majestat Batlló*, si distingue per la sua ricca decorazione ispirata a motivi islamici<sup>5</sup>. Alcuni crocifissi recano una corona; tutti o quasi sono cinti ai fianchi da una cintura dorata. Ciascuno di questi elementi può essere ricondotto a tutta una serie di precedenti iconografici assai più antichi, mentre è la loro combinazione che risulta del tutto originale: la lunga tunica ricorre infatti, come variante manicata dell'abito eremitico noto come *kolobion*, in tutta una serie di antiche attestazioni cristiano-orientali, tra cui un rilievo georgiano del VI secolo, una croce dorata egiziana del VII secolo, una coppa siriana del IX secolo conservata in uno sperduto villaggio del Caucaso e una poco più tarda patena realizzata nell'attuale Kirgizstan per una comunità di cristiani di rito nestoriano<sup>6</sup>. In questi oggetti l'abito lungo di Cristo si combina con fasciature di varia foggia, che nella patena summenzionata arriva a formare una croce sul petto del crocifisso, regolarmente rappresentato vivente e con gli occhi aperti. Apparentemente rappresentazioni di questo tipo, probabilmente attraverso la diffusione delle piccole croci-reliquiarie note come *enkolpia*, hanno raggiunto abbastanza presto l'Europa occidentale, se è vero che, fin dall'VIII secolo, se ne possono riconoscere imitazioni più o meno attente nelle croci monumentali irlandesi e in alcuni rilievi disseminati fra l'Inghilterra e

la Scandinavia. Il tema conosce poi una discreta diffusione nell'illustrazione libraria dell'età ottoniana, tra X e XI secolo, e trova quindi una continuità diretta nei crocifissi lignei di età romanica<sup>7</sup>.

Tra questi si annoverano non solamente le *Majestats*, ma anche tutta una serie di immagini diffuse pressoché ovunque nell'Europa romanica, dalla Francia alla Germania e dall'Italia alla Svezia e alle isole britanniche. Il tratto condiviso è ovunque la presenza della tunica manicata, talora associata con una corona, come nel caso del Cristo di Force nelle Marche (Italia)<sup>8</sup>, e talaltra con una sopravveste o mantello, come si vede a Colonia (Germania)<sup>9</sup>, Sondalo (Italia)<sup>10</sup>, Väversunda (Svezia)<sup>11</sup> e nella distrutta *Majestat* di Caldés de Montbui<sup>12</sup>. Tradizionalmente, e a mio giudizio in modo condivisibile, gli studiosi hanno interpretato la presenza della sopratunica, che in più casi rimanda alla forma di una dalmatica, come una strategia figurativa che mirava ad enfatizzare la caratterizzazione in senso sacerdotale della figura di Cristo: ma giacché quest'elemento sembra mancare dalle rappresentazioni più antiche, si deve pensare che si sia fatto strada in una fase abbastanza avanzata, nel secolo XIII, forse come mezzo visivo per reindirizzare la percezione di un'immagine il cui significato diveniva sempre meno evidente o forse, come è stato proposto, per richiamare l'uso sempre più frequente di addobbare i crocifissi monumentali con stoffe ed abiti. Anche la presenza saltuaria della corona può essere interpretata come una traduzione figurativa dell'uso di addobbare le statue in tal modo, in particolare in occasione di particolari festività liturgiche<sup>13</sup>. Analoghe considerazioni si possono fare anche per la cintura, che compare pressoché stabilmente sia pure in più varianti (con nodo unico o doppio, corta oppure con due lunghe estremità che ricadono lungo il corpo): soltanto nella croce svedese di Forsby si riconosce, anziché la cintura dorata, una larga fascia di stoffa. D'altra parte, nell'uno e nell'altro caso si intendeva introdurre un richiamo al simbolismo regale e sa-

cerdotale del crocifisso, che interpretava in modo abbastanza puntuale la descrizione del Figlio dell'Uomo nel libro dell'*Apocalisse* (1, 13) come una figura «vestita di un abito lungo fino ai piedi e con una fascia dorata attorno al petto»<sup>14</sup>.

Ci si è interrogati a lungo, nel dibattito scientifico, sul significato di questi crocifissi tunicati e generalmente si è proposta l'interpretazione secondo cui si tratterebbe di copie di una celebre immagine medievale, il cosiddetto *Volto Santo* venerato nella chiesa episcopale di San Martino a Lucca (fig. 4): la presenza un po' ovunque di statue monumentali corrispondenti genericamente alle caratteristiche iconografiche dell'effigie lucchese andrebbe di conseguenza interpretata come il risultato dell'ampio successo devozionale di quest'ultima e della volontà di riprodurre altrove le caratteristiche specifiche del fenomeno di culto in cui era coinvolta<sup>15</sup>. Tuttavia, quest'interpretazione si rivela problematica per più ragioni. In primo luogo, la storia culturale del Volto Santo è tutt'altro che chiara<sup>16</sup>. Le fonti a nostra disposizione mettono in luce che la venerazione liturgica per il Salvatore era saldamente radicata a Lucca sin dall'età carolingia, ma della presenza di un oggetto materiale utilizzato come punto focale delle attività devozionali e noto come *vultus* non abbiamo testimonianza certa prima della seconda metà del secolo XI. Dal più antico documento che lo menzioni (composto tra il 1065 e il 1109, ossia poco dopo la ricostruzione della cattedrale di San Martino verso il 1060-1070)<sup>17</sup> sappiamo che sovrastava un altare utilizzato per le cerimonie dell'Esaltazione della Croce (come indicato dalla cointitolazione ai santi Cornelio e Cipriano, festeggiati il 14 settembre) e che era posto a *pendant* di un altro altare dedicato alla Croce, coinvolto nelle cerimonie pasquali e sovrastato da una *crux vetus*, percepita cioè come più antica. Si trattava in altre parole di un'immagine che, anziché godere di un culto esclusivo, era strettamente subordinata a un uso liturgico di assai probabile ispirazione romana: caratteristico infatti della basilica



4. Lucca, San Martino, Volto Santo, XII secolo.

lateranense e di quella vaticana era a quest'epoca l'impiego di due altari, posti l'uno dinanzi all'altro a metà circa della navata, per lo svolgimento dei riti cristologici e staurologici<sup>18</sup>.

I due oggetti, simili per forma ma forse non per tipologia (è stato proposto recentemente che la *crux vetus* potesse essere una croce metallica a rilievo)<sup>19</sup>, erano

accomunati all'inizio dal coinvolgimento nelle festività associate col culto del Salvatore e solo in un secondo momento uno di loro è stato trasformato da elemento dell'arredo sacro in un oggetto percepito come eccezionale. Le modalità, fasi e ragioni di tale trasformazione sono difficili da ricostruire per la frammentarietà della documentazione, ma possono

essere inquadrato in un processo più generale, tipico del tardo XI e XII secolo, di ridefinizione in chiave cristologica dell'identità culturale di molti centri ecclesiastici dell'Europa occidentale, a partire da Roma e dalla sua *Basilica Salvatoris*, con cui Lucca intratteneva legami molto intensi. I riferimenti costanti, nei testi medievali, alla presenza di reliquie del Salvatore, tra cui in modo particolare un'ampolla di sacro sangue, nel Volto Santo danno testimonianza della dipendenza del culto per la sacra immagine da una forma di venerazione cristologica verosimilmente più antica. D'altra parte, le testimonianze più antiche sono controverse, giacché non è neanche chiaro se fosse soltanto il *vultus* oppure anche la *crux vultus* ad attrarre l'attenzione dei fedeli: entrambe le espressioni si alternano nelle fonti, anche se è soltanto il *Vultus sacrarium* ad essere citato nelle lettere papali del 1107 come destinatario di obblazioni da parte dei fedeli.

In ogni caso i documenti indicano indubbiamente lo sviluppo, tra la fine del secolo XI e gli inizi del XII, di una frequentazione crescente da parte di pellegrini romei. Tra questi ce n'è in particolare uno che permette di capire di quali aspettative fu investita l'effigie lucchese da parte dei suoi pii osservatori. Nel *Liber Albus* del monastero inglese di Bury St. Edmunds, composto verso la fine del secolo XII, si trova la descrizione di una croce collocata sopra l'altare di San Pietro della chiesa abbaziale, che era vista da alcuni monaci come un'immagine di antichità memorabile, da altri come una replica della croce lucchese fatta realizzare molto tempo prima, verso la metà del secolo XI, dall'abate Leofstan: «dicono altri – così recita il testo – che quando l'abate Leofstan si recò a Roma ebbe modo durante il viaggio di contemplare la santa croce che si venera nella città di Lucca, che in modo quanto mai evidente mostra la forma e le dimensioni del corpo del Signore, e tornato a casa dopo averne presa la misura fece far questa [nostra croce] alla maniera e sulla base di quella»<sup>20</sup>.

Qui l'enfasi è in modo particolare sull'altezza della croce che corrisponde alle reali dimensioni dell'effigie lucchese e la "replica" attribuita a Leofstan non è tanto da intendere come una copia figurativa, quanto come una riproduzione delle sue dimensioni; in tal senso l'immagine lucchese è descritta come una "vera misura" e si apparenta, sul piano culturale, con la *mensura Christi* conservata nella Basilica lateranense a Roma e con la *crux mensuralis* venerata in Santa Sofia a Costantinopoli. In questa facoltà, suggerita dalla monumentalità dell'immagine, di rievocare per analogia il corpo del Salvatore crocifisso si può probabilmente individuare la caratteristica che ha favorito la sua trasformazione in un autonomo oggetto di culto.

La seconda fase di questo processo è stata l'elaborazione agli inizi del secolo XII della prima parte della cosiddetta *Relatio leobiniana*, ossia la storia della traslazione del Volto Santo dalla Palestina a Luni e da Luni a Lucca, con cui, nel definire l'effigie come un "ritratto autentico" di Cristo realizzato da un testimone oculare della Passione, il fariseo Nicodemo, si mirava a promuovere la cattedrale di San Martino come un'importante meta di pellegrinaggio lungo la via per Roma e ad affermarne il controllo da parte del capitolo dei canonici<sup>21</sup>. Ciononostante, a questo non si è accompagnata la definizione di una specifica solennità liturgica; al contrario, la documentazione locale sembra in generale piuttosto reticente su questo punto e non sembra che il culto si sia veramente radicato in città fino alla fine del secolo, quando la *Relatio* è stata ampliata e rielaborata con l'aggiunta di un'appendice di miracoli, e ancor più nel corso del Due e Trecento, quando la sacra effigie è assunta al ruolo di palladio comunale e la sua autorità è stata sottolineata dall'esposizione permanente all'interno di un'apposita cappella, al di sopra di un altare e con un calice disposto sotto il piede destro, nonché dalla periodica vestizione con ornamenti preziosi<sup>22</sup>.

L'associazione *ab antiquo* con la liturgia dell'Esaltazione rende probabile che il

*vultus* fosse sin dall'inizio un crocifisso, come dimostra anche la ricorrenza del termine, nel latino dei secoli XI-XII, per indicare la tipologia delle croci figurative: della sua natura di statua lignea tridimensionale testimonia per la prima volta in modo sicuro un testo databile agli anni 1162-1172, che lo descrive come *vultus lignetum*<sup>23</sup>; che si trattasse però dell'effigie ancor oggi venerata a Lucca è ancor oggi oggetto di un'accesa discussione da parte degli storici dell'arte, che spesso è stata stimolata dalla volontà di mettere la propria lettura stilistica in sintonia con i controversi dati documentari in nostro possesso. Si individuano, in questo dibattito, due ipotesi fondamentali: una si esprime per una datazione dell'immagine attuale alla fine del secolo XII sulla base di assonanze con l'opera di Benedetto Antelami<sup>24</sup>, l'altra ritiene plausibile una realizzazione di cent'anni più antica, negli ultimi decenni del secolo XI<sup>25</sup>. Quest'ultima ha trovato sempre maggiore consenso negli ultimi anni, in parte in reazione alle vaste perplessità suscitate dalla retrodatazione ai secoli VIII-IX del *Volto Santo* di Sansepolcro, sulla base dei risultati di un'indagine al carbonio 14, che tuttavia non escludono che l'opera sia stata radicalmente rifatta nel secolo XII<sup>26</sup>. In grande misura, il disagio degli studiosi nasce dalla difficoltà di dar ragione dell'esistenza di "repliche" del Volto Santo anteriormente all'esecuzione della statua lucchese a noi nota e da una interpretazione un po' meccanica della filiazione iconografica e tipologica come corollario dell'imitazione devozionale di un prototipo venerato, così come accade a Roma e nel Lazio per le copie del Salvatore lateranense e delle diverse immagini attribuite a san Luca<sup>27</sup> e assai più tardi, in epoca tardomedievale e moderna, con le effigi mariane investite di poteri miracolosi<sup>28</sup>.

In realtà, è solo a partire da un'epoca piuttosto tarda che si possono individuare immagini che possiamo a buon diritto definire copie, nel senso che replicavano intenzionalmente l'aspetto del *Volto Santo* allo scopo di evocarne le caratteristiche

cultuali: si tratta significativamente di opere conservate nell'ambito della diocesi di Lucca o dei territori circoscriviti<sup>29</sup>. La maggior parte delle riproduzioni fuori dalla Toscana consiste per converso in immagini bidimensionali, per lo più affreschi votivi che richiamavano un singolo e assai celebrato miracolo, quello del giullare<sup>30</sup>. La "replica" più antica si deve probabilmente riconoscere nella croce del monastero del Corvo a Bocca di Magra, databile all'ultimo quarto del secolo XII, i cui piedi cinti da calzari sembrano rimandare a una caratteristica dell'immagine lucchese, già testimoniata verso il 1151-1154 dal pellegrino islandese Nikulas di Munkathvera: la storia secondo cui avrebbe donato una sua scarpa a un povero (o a un musico), era stimolata evidentemente dall'uso di rivestire la statua con indumenti diversi<sup>31</sup>. Anche in questo caso, tuttavia, l'imitazione iconografica del Volto Santo non indica necessariamente una riproduzione diretta del fenomeno di pubblica venerazione ad esso associato, giacché l'ubicazione del monastero del Corvo nell'antica diocesi di Luni e la collocazione all'interno di una chiesa intitolata alla Santa Croce e a Nicodemo potrebbero indicare, come vedremo, il riferimento a tradizioni più antiche; lo stesso si può dire, come vedremo, anche nel caso di Sansepolcro.

Per converso, per nessuno dei crocifissi tunicati più antichi – come quello di Braunschweig in Germania<sup>32</sup>, quelli di Forsby<sup>33</sup> e Svenneby in Svezia<sup>34</sup> o le prime *Majestats* catalane – è stata rilevata una connessione diretta col culto del *Volto Santo*<sup>35</sup>. Un esemplare oggi non più esistente, venerato nel secolo XII a Dublino, godeva di un culto autonomo in cui era assente qualsiasi riferimento all'immagine lucchese e che si può considerare come protagonista di un fenomeno parallelo di promozione culturale di un'effigie caratterizzata da analoghe caratteristiche iconografiche<sup>36</sup>. Gli altri non sembrano caratterizzarsi sin dagli inizi per il coinvolgimento in fenomeni di venerazione collettiva e per molti, come in generale per le *Majestats*, si deve

ipotizzare piuttosto l'uso come elementi dell'arredo sacro e complementi visivi delle attività rituali, ai quali non era attribuito alcun *pedigree* leggendario.

### *Crocifissi tunicati e culto del Salvatore*

Riassumendo, l'ipotesi di derivazione dei crocifissi tunicati da un prototipo lucchese appare debole, perché è difficile immaginare che l'immagine associata a un fenomeno di culto ancora in fase di definizione possa aver messo in moto la produzione di un numero così vasto e così diffuso di copie. Occorre allora interrogarsi su quali altri fattori possano aver favorito la diffusione di un tipo di immagine così particolare e inconsueto, anche se una simile ricerca è resa ardua dall'episodicità e scarsità della documentazione disponibile. In primo luogo, salta agli occhi come per una buona parte di questi crocifissi possa essere riscontrata l'associazione con chiese amministrate dal clero secolare e in particolare da canonici regolari; in molti casi si tratta di edifici intitolati alla Croce, al Salvatore o al Santo Sepolcro: così nel Monastero della Santa Croce e Nicodemo a Bocca di Magra<sup>37</sup>, nell'abbazia del Santo Sepolcro di Noceati (oggi Sansepolcro)<sup>38</sup>, nella "Heiligkreuzkirche" di Uznach<sup>39</sup>, o nel priorato di Sant Salvador di Bellver, dove si conservava anticamente la *Majestat* di Sant Boi de Lluçanès oggi al Museo di Vic<sup>40</sup>. All'interno di edifici dedicati alla Vergine o ai santi, come è evidente in San Martino a Lucca, il crocifisso serviva a visualizzare l'intitolazione alla Croce e al Salvatore di un altare laterale e più specificamente, laddove era presente, del *Kreuzaltar*, la mensa riservata ai riti staurolologici collocata a metà circa della navata, in prossimità della barriera divisoria tra il coro e lo spazio riservato ai laici<sup>41</sup>. Un testo limosino di inizi Duecento testimonia eloquentemente l'uso di visualizzare l'intitolazione al Salvatore di un altare attraverso l'esposizione sopra la mensa di un crocifisso, che si usava rivestire di una tunica di stoffa e che in virtù

di questo doveva apparire nell'insieme molto simile a una *Majestat*<sup>42</sup>.

Sul piano della pratica rituale tali intitolazioni di carattere cristologico, diffuse in particolare a partire dall'età carolingia, corrispondevano non tanto alla commemorazione del sacrificio di Cristo in occasione della Pasqua, bensì ad alcune ricorrenze fisse del calendario liturgico, che si distinguevano da tutte le altre perché ponevano al centro non persone fisiche (i santi) o le loro reliquie corporee, bensì oggetti materiali che erano percepiti come sostituti simbolici del corpo del Salvatore<sup>43</sup>. Tra questi si annoveravano innanzitutto le due feste della croce, ossia l'Invenzione al 3 maggio e l'Esaltazione al 14 settembre, a cui si aggiungeva il vero e proprio *festum Salvatoris* al 9 novembre. In quest'ultimo caso si tratta di una consuetudine oggi estinta, giacché la Chiesa romana ha deliberatamente favorito, già a partire dai secoli XII-XIII, la sua progressiva sostituzione con l'anniversario della pretesa dedicazione da parte di san Silvestro della basilica lateranense, la cattedrale del Papa, descritta durante la riforma gregoriana come "mater omnium ecclesiarum", come erede del Tempio di Gerusalemme e, soprattutto, come principale chiesa dedicata al Salvatore<sup>44</sup> (fig. 5).

Questa festa della dedicazione della basilica lateranense si distingue per una caratteristica: il fatto cioè che si incentra sulla pretesa apparizione miracolosa del mosaico absidale col busto di Cristo nel momento preciso in cui san Silvestro, poco dopo il preteso battesimo di Costantino, avrebbe consacrato al Salvatore quella che era descritta come la più antica chiesa dell'intera Cristianità. L'enfasi sul ruolo svolto da un'immagine a conferma di un rito di dedicazione è particolarmente interessante, perché rivela come il clero riformato gregoriano, che ha promosso la diffusione di questa festa tipicamente romana, abbia voluto mantenere un carattere specifico della consuetudine liturgica che l'aveva preceduta e che costituiva a tutti gli effetti una festività in onore delle immagini sacre. Prima di



5. Roma, Basilica Lateranense, veduta absidale.

questi sviluppi, infatti, il 9 novembre era stato un'occasione per dar pubblica lettura delle più antiche e note leggende di cui erano protagoniste icone di Cristo e della Vergine. L'uso era stato istituito in origine nel secolo IX in ambito bizantino come anniversario annuale dei festeggiamenti e delle spettacolari processioni di

icone che, l'11 maggio del 843, avevano salutato la restituzione del culto delle immagini da parte dell'imperatrice Teodora e la riconsacrazione delle chiese profanate dagli Iconoclasti. La festa aveva inizio il primo sabato di Quaresima a Costantinopoli e nel resto del mondo ortodosso ed era quindi una festa mobile, che si

combinava con la commemorazione del santo martire Teodoro Tiron. Poiché quest'ultimo, nel calendario latino, era festeggiato in una data fissa, il 9 novembre, la chiesa romana decise di associare a quest'ultima data anche l'anniversario annuale della fine dell'Iconoclastia<sup>45</sup>.

Tra le letture previste a Bisanzio si annoverava la storia di un'icona di Cristo sulla quale gli Ebrei di Beirut avrebbero ripetuto tutti gli oltraggi inflitti sul corpo del Salvatore e che, trafitta da una lancia, avrebbe emanato una gran copia di sangue, poi rivelatosi miracoloso. Le versioni latine di questa storia, attribuita all'autorità di sant'Atanasio di Alessandria e trasmessa fondamentalmente dalla traduzione degli Atti del concilio ecumenico di Nicea ad opera di Anastasio Bibliotecario nell'872, aggiunsero una serie di dettagli che erano assenti nell'originale greco: l'icona sarebbe stata infatti un ritratto autentico, corrispondente alle misure del corpo di Cristo e realizzata da un testimone oculare della Passione, il fariseo Nicodemo; il sangue, raccolto in una gran quantità di ampolle, sarebbe stato usato dal vescovo di Beirut per consacrare la locale sinagoga come chiesa e sarebbe stato spedito ovunque nel mondo cristiano come reliquia privilegiata da utilizzare allorché un edificio o un altare fosse stato dedicato al Salvatore<sup>46</sup>.

La diffusione di questa storia, nota come *Passio imaginis Christi*, fu favorita dalla sua inclusione come lettura principale nei passionari utilizzati durante i riti del 9 novembre. L'uso liturgico sembra essersi affermato precocemente in Catalogna e sicuramente in quest'area si è mantenuto molto più a lungo che altrove<sup>47</sup>. Ciononostante, la documentazione superstite pone in evidenza come la festa, nota come *Festum Salvatoris* per antonomasia, fosse largamente diffusa anche in Francia, in Germania, in Inghilterra, in Italia centro-settentrionale e in modo particolare a Roma: i più antichi passionari della basilica non contengono infatti cenni alla dedicazione e rinviano per converso alla *Passio imaginis*, che da alcuni autori

(tra cui Jacopo da Varagine e Durando di Mende) è descritta come una consuetudine specificamente lateranense. Nell'altar maggiore era poi conservata una di quelle ampolle che la leggenda diceva esser state spedite dal vescovo di Beirut. Inoltre, nel Palazzo papale era venerato un crocifisso che ripeteva le caratteristiche leggendarie dell'archetipo orientale: avrebbe cioè sanguinato dopo esser stato accoltellato da un ebreo romano. Questo, secondo una fonte di inizi secolo XIII, avrebbe avuto un aspetto simile a quello del *Volto Santo* di Lucca<sup>48</sup>.

La diffusione della festa sembra essere andata di pari passo con l'impiego di ampolle del sacro sangue *ex imagine* come reliquie di consacrazione. Oltre che a Roma, queste reliquie erano presenti, tra l'altro, nell'*Arca santa* di Oviedo<sup>49</sup>, nell'abbazia di Sant Pere de Rodes in Catalogna<sup>50</sup>, nella collegiata dei canonici di San Salvatore a Bologna<sup>51</sup>, nella chiesa abbaziale di Sansepolcro<sup>52</sup>, nella chiesa canonica di San Pietro in Vincoli e nel duomo di Pisa<sup>53</sup>, nonché nelle cattedrali di Jesi<sup>54</sup> e Basilea<sup>55</sup>.

Una – o più ampolle – di sangue beritense svolgevano un ruolo fondamentale nelle pratiche cultuali di Lucca e della più vasta area della Toscana costiera settentrionale già anteriormente alla definizione finale del culto del Volto Santo. È infatti la stessa *Leggenda leobiniana* a mettere quest'ultimo in relazione – e in diretta competizione – con la pubblica venerazione per una reliquia ematica conservata nell'antica sede vescovile di Luni e, dal XIII secolo in poi, a Sarzana: all'arrivo infatti della nave che, dopo aver attraversato l'intero Mediterraneo, era approdata alle coste lunensi si sarebbe svolta una disputa tra i vescovi di Lucca e Luni per il possesso del sacro cimelio, conclusasi a favore del primo; a guisa di compensazione, i Lunensi avrebbero ricevuto l'ampolla di sangue rinvenuta all'interno della statua. Si trattava evidentemente del tentativo di svilire l'autorità della reliquia affermandone la dipendenza dal Volto Santo, come appare indirettamente anche dalla storia narrata in una

più tardiva appendice di miracoli, in cui si parla di un'indemoniata che non trasse alcun beneficio da un pellegrinaggio a Luni e che fu sanata soltanto davanti alla santa croce di Lucca.

Ciononostante, la documentazione in nostro possesso induce a pensare che il culto dell'ampolla lunense fosse assai fortemente radicato nell'area. Due atti ufficiali della curia vescovile risalenti rispettivamente al 1151 e al 1168 testimoniano del fatto che già a quell'epoca la reliquia era oggetto di una festa solenne, nota come *festum sanguinis* o *festum representationis sanguinis Christi*, e che quest'ultima era percepita come momento fondante dell'identità locale, al punto che gli abitanti dei borghi e castelli circoscriviti erano obbligati a partecipare con l'offerta di costosi ceri. Alla metà del secolo XIII, ossia dopo la traslazione a Sarzana e l'avvio della *damnatio memoriae* romana delle consuetudini beritensi, la solennità era celebrata il primo sabato dopo la Pentecoste, ma non è escluso che originariamente coincidesse con la *Passio imaginis*, in analogia con quanto si riscontra nell'abbazia di Pairis, in Alsazia, dove la traslazione da Costantinopoli, a seguito della quarta crociata (1204), di una reliquia ematica di identità non specificata veniva commemorata annualmente il 9 novembre<sup>56</sup>.

L'ampia fama goduta dal culto lunense è indicata dai riferimenti presenti in due autori attivi tra la fine del XII e gli inizi del XIII secolo, Gervasio di Tilbury e Gervasio di Galles, che specificano la natura della reliquia come sangue *ex imagine* e ne sottolineano il rapporto conflittuale col Volto Santo<sup>57</sup>. Gervasio di Tilbury afferma di esser stato a Sarzana per vedere l'ampolla con i propri occhi; si trattava, come altri testi indicano, di una fiala in cristallo di rocca, inserita all'interno di un reliquiario in argento ancor oggi conservato e di aspetto vagamente orientaleggiante<sup>58</sup>. Gli stessi autori alludono alla presenza di un'ulteriore ampolla all'interno del Volto Santo, che avrebbe contenuto anch'essa «sanguinem de imaginibus»; a questa allude anche la leg-

genda alternativa circa l'origine della statua, la cosiddetta relazione di Stefano Butrioni<sup>59</sup>. È plausibile che la reliquia possa essere identificata con quella ancor oggi conservata nella chiesa lucchese di San Ponziano e che un controverso testo settecentesco, che sostiene di trascrivere documenti medievali, dice provenire dall'interno della sacra immagine<sup>60</sup>.

L'insistenza sulla centralità delle sacre ampolle indica indirettamente lo stretto legame di questi culti con la prassi liturgica del *Festum Salvatoris*. La *Leggenda leobiniana*, di per sé, contiene numerosi riferimenti più o meno diretti al racconto pseudo-atanasiano, a partire dall'attribuzione a Nicodemo, dal richiamo all'ampolla e dalla citazione indiretta dell'icona di Beirut nelle parole dell'angelo che appare al vescovo di Lucca per invitarlo a recarsi sulle rive lunensi per accogliere la sacra immagine, «giacché anche questa (*hanc etiam*) è stata fatta da Nicodemo il Fariseo, che vide e toccò Cristo»<sup>61</sup>. Il crocifisso di Bocca di Magra (fig. 6), le cui caratteristiche iconografiche sembrano pur esser state ispirate, come si è detto, dall'immagine lucchese, serviva tuttavia a visualizzare l'intitolazione della chiesa di appartenenza alla Santa Croce e Nicodemo, la quale si può interpretare a sua volta come un riferimento alle consuetudini beritensi, piuttosto che allo specifico culto lucchese; il monastero del Corvo era collocato d'altra parte nella diocesi di Luni e i suoi monaci erano tenuti a partecipare annualmente al *festum sanguinis*<sup>62</sup>. Alla stessa area ecclesiastica apparteneva anche la chiesa di Rocca Soraggio, in cui si conserva ancor oggi un crocifisso tunicato duecentesco, di recente rivelato da un intervento di restauro: qui, come si apprende da un documento del tardo Cinquecento, la locale solennità della dedicazione si celebrava il 9 novembre, il che potrebbe indicare un'originaria intitolazione al Salvatore e un utilizzo del crocifisso come effigie eponima dell'edificio<sup>63</sup>. In modo analogo, ci si può chiedere se il crocifisso tunicato di Sansepolcro, associato con una chiesa che vantava un'ampolla beri-

tense come reliquia di consacrazione, non sia da intendere come un oggetto del tutto indipendente dal Volto Santo di Lucca, che mirava essenzialmente a funzionare come punto focale di un fenomeno di culto cristologico e fors'anche come diretta evocazione della leggendaria icona di Beirut.

### *La festa della Passio imaginis e la sua mise-en-scène*

Il successo delle ampolle beritensi come oggetti di culto e come reliquie di consacrazione si deve anche al fatto che la maggior parte dei teologi medievali escludeva la possibilità che il sangue versato da Cristo sulla croce fosse ancora reperibile sulla terra e riteneva al contrario che ogni traccia della fisicità del Salvatore si fosse ricongiunta a lui nel momento stesso della Resurrezione<sup>64</sup>. I più antichi e celebri fenomeni di culto intorno a reliquie ematiche, come quelle di Mantova in Lombardia e delle abbazie di Reichenau e di Weingarten in Baviera di cui si ha notizia sin dal IX-X secolo, sembrano evitare di precisare la loro esatta natura, ma si suppone che le sacre ampolle lì conservate fossero percepite piuttosto come effusioni da immagini<sup>65</sup>. Talora, come nella leggenda del sacro sangue di Fécamp composta a cavallo tra XI e XII secolo, il riferimento a Nicodemo come raccoglitore del sangue, anziché come autore del ritratto di Cristo crocifisso, rinvia a un dettaglio fondamentale della storia beritense e serve a rafforzare la pretesa autenticità della reliquia<sup>66</sup>.

Il problema dell'esistenza di sangue *e latere* e della sua maggiore venerabilità rispetto a quello *ex imagine* fu formulato per la prima volta in modo esplicito e compromettente allorché i crociati, nel 1149, inaugurarono la nuova chiesa del Santo Sepolcro a Gerusalemme e dichiararono, con un'iscrizione monumentale disposta nella cappella del Golgotha, che il rito non aggiungeva nulla alla sacralità del luogo, giacché questo era stato consacrato direttamente dal sangue di Cristo, come testimoniavano le tracce ancora vi-



6. Bocca di Magra, monastero del Corvo, chiesa della Santa Croce e di san Nicodemo, Crocifisso tunicato, fine del XII secolo.

sibili sulla sacra roccia che aveva accolto la croce<sup>67</sup>. Si trattava di una sfida che Roma non poteva accettare: la chiesa latina di Gerusalemme reclamava infatti con questo, sul piano istituzionale, un'antiorità rispetto alla sede apostolica e sottolineava implicitamente la maggiore autorità del sangue versato al momento della Crocefissione rispetto all'ampolla beritense: è probabile che questo confronto abbia accelerato la ridefinizione del Laterano come "nuova Gerusalemme" (l'altare avrebbe infatti ospitato, secondo le fonti del secolo XII, le reliquie del Tem-

pio di Gerusalemme portate a Roma da Tito e Vespasiano dopo la distruzione di Gerusalemme nel 70 d.C.) e la trasformazione della festa del 9 novembre nella commemorazione annuale della dedizione ad opera di papa Silvestro<sup>68</sup>. E tuttavia, nonostante tutti gli sforzi di romanizzazione delle reliquie e della festa del 9 novembre, il processo di sostituzione è stato lento e controverso: non a caso, in un'aggiunta, forse trecentesca, a un codice liturgico del secolo XI conservato a Lleida le lezioni liturgiche relative alla storia beritense furono precedute dalla

rubrica «In dedicatione Basilicae Ssmi. Salvatoris», il che dimostra che, almeno in Catalogna, si continuava a percepire nettamente l'associazione stretta tra il Laterano e l'icona sanguinante di Beirut<sup>69</sup>. Benché ampiamente diffusa, la *Passio imaginis* costituiva la festa principale in quegli edifici, associati a istituzioni canonicali o monastiche, che recavano un'intitolazione cristologica, come San Salvatore di Bologna<sup>70</sup> o i monasteri di Fontana Taona e Vaiano, nell'appennino toscano<sup>71</sup>. Non diversamente, nella chiesa abbaziale del monastero del San Salvatore e di sant'Alessandro della Berardenga, nel senese, un antependio risalente al 1215 decorava l'altar maggiore e rendeva visibili ai fedeli le solennità liturgiche più importanti del luogo, riassumendo sulla sinistra la storia dell'effigie trafitta di Beirut (così come narrata dalle letture liturgiche del 9 novembre) e sulla destra la storia della Vera Croce e il martirio di papa Alessandro (festeggiati al 3 maggio)<sup>72</sup>. In un oggetto di due secoli più tardo, il dossale a rilievo di San Salvador di Felanitx, già nella cappella della *Passio imaginis* nella locale chiesa di San Miguel, il patrocinio del Salvatore era visualizzato da ben sei scene raffiguranti la storia beritense<sup>73</sup>. Ancora tre scene facevano bella mostra di sé nel retablo oggi perduto, realizzato alla fine del Trecento o agli inizi del Quattrocento per la cappella della *Passio imaginis* all'interno della cattedrale di Valencia. Quest'ultima, stando ad alcune fonti, sarebbe stata costruita per volontà del vescovo Andrés de Albalat nel 1262, come primo nucleo della nuova chiesa episcopale costruita sulle macerie dell'antica moschea del Venerdì, distrutta a seguito della conquista cristiana della città nel 1238: com'è stato posto in evidenza, si trattava di un atto fortemente simbolico, che si inquadra nella pratica piuttosto diffusa durante la *reconquista* di intitolare al Salvatore gli edifici precedentemente adibiti al culto islamico e adattava alle circostanze attuali il precedente leggendario della conversione in chiesa della sinagoga beritense, consacrata dal sangue *ex imagine*<sup>74</sup>.

Molto spesso la *Passio imaginis* era utilizzata specificamente come commemorazione annuale della dedicazione delle chiese intitolate al Salvatore, in riferimento all'uso archetipico che, come si è visto, la leggenda associava alla conversione della sinagoga di Beirut. Così nel libro processionale del monastero di L'Estany, in Catalogna, una rubrica esplicitava il legame con queste parole: «Dedicació de l'església, la Passió de la imatge de Crist»<sup>75</sup>. La stessa cattedrale di Firenze, prima della marializzazione dei culti locali avvenuta tra XIII e XIV secolo, era stata intitolata al Salvatore e la sua principale solennità, festeggiata con un apposito ufficio, ricorreva il 9 novembre: nel secolo XV, per ovviare all'ormai ampiamente diffusa romanizzazione della festa, si inventò la leggenda piuttosto macchinosa secondo cui, in virtù di un'intenzionale confusione con l'omonimo santo militare festeggiato nella stessa data, la Cattedrale sarebbe stata consacrata in quella data da san Teodoro, il vescovo di Firenze inviato in Toscana da papa Silvestro – col che, implicitamente, si faceva dell'edificio, per l'antichità e dignità della sua dedicazione, un secondo Laterano<sup>76</sup>. Ancor più di frequente erano intitolati all'immagine trafitta di Cristo altari e cappelle collocati nella parte occidentale degli edifici: nella cattedrale di Barcellona, come le ricerche di Francesca Español hanno posto in evidenza, ve n'era uno collocato al piano superiore dell'avancorpo occidentale (il cosiddetto *Westwerk*) – forse, verrebbe da dire, per evocare, con un'ulteriore sovrapposizione semantica, la posizione sopraelevata della Cappella del Golgotha nel Santo Sepolcro di Gerusalemme, sottolineata peraltro dalla denominazione volgare di *Sen Salvador del Sepulcre*<sup>77</sup>.

Come è stato spesso osservato, la *Passio imaginis* godeva di una vasta diffusione nella Catalogna medievale. Catalano è il martirologio della cattedrale di Girona, risalente al secolo X, in cui si conserva la più antica testimonianza a noi nota di quest'uso liturgico<sup>78</sup>; un necrologio della cattedrale di Vic, del secolo XI, afferma

già che la festa era talmente popolare da essere osservata con grande solennità ovunque<sup>79</sup>. Un testo trecentesco relativo a un miracolo della Madonna di Montserrat precisa che questa consuetudine, nota come festa specifica del Salvatore, era assai radicata in tutta la diocesi di Barcellona e più in generale in tutto il territorio catalano e nelle regioni limitrofe<sup>80</sup>.

Della liturgia del *Festum Salvatoris* possiamo farci un'idea grazie ad alcune testimonianze documentarie, a partire dal *Sacramentario* dell'abbazia di Ripoll della prima metà del secolo XI, nel quale sono inserite le formule rituali previste per l'occasione. L'invocazione principale, all'inizio del rito, suonava grossomodo così: «O Signore Dio onnipotente, che ci hai conferito questo giorno celeberrimo, noi ti imploriamo affinché noi, che in questo giorno commemoriamo la passione di Cristo tuo figlio nella sua immagine, siamo protetti dalla tua grazia contro i dardi con cui ci flagella il Demonio»<sup>81</sup>. In modo sorprendente, se si considera che il culto delle immagini era a questa data ancora in grande misura oggetto di critiche da parte di molti esponenti del mondo ecclesiastico, la festa veniva caratterizzata come una sorta di seconda Pasqua, in cui il sacrificio di Cristo veniva duplicato *in imagine*, alterando notevolmente il significato originario di commemorazione della vittoria sull'Iconoclastia. Addirittura al momento della consacrazione dell'ostia il sacerdote invocava, in nome della «passione dell'immagine dell'unigenito Figlio di Dio», la salvezza dell'anima dalle persecuzioni infernali. Il *prefatio* quindi, col riprendere direttamente la formula, utilizzata per l'Invenzione e l'Esaltazione della Croce, che sottolineava il ruolo sacrificale di Cristo, stabiliva un parallelismo molto stretto tra la Passione del corpo del Salvatore sul Golgotha e la Passione della sua immagine nella città di Beirut. Nel corso del XIII e XIV secolo l'associazione divenne talmente stretta che, come ci informa verso il 1250 il canonico di Vic Andreu Salmúnia, l'ufficio divenne praticamente identico a quello del 14 settembre, salvo

il fatto che le letture previste corrispondevano alla leggenda beritense<sup>82</sup>.

In Italia e altrove le formule potevano essere leggermente diverse, ma altrettanto evidente era il legame con le festività della Croce. I documenti liturgici toscani dei secoli XII-XIII testimoniano normalmente una derivazione diretta dagli uffici dell'Invenzione e dell'Esaltazione<sup>83</sup>; di solito, come ad esempio nell'ufficio utilizzato nel monastero di San Salvatore di Vaiano, le formule del 14 settembre si combinavano con un'orazione principale leggermente diversa, che conteneva un'evocazione diretta alla *miram sanguinis effusionem e crucifixam imaginem Domini Salvatoris*<sup>84</sup>. Un rito autonomo per la vigilia del mattutino del 9 novembre, formato da citazioni dal testo pseudo-atanasiano, ci è testimoniato invece da un antifonario della cattedrale fiorentina risalente alla fine del secolo XII. Anche in questo caso, tuttavia, l'evocazione dell'*imago Salvatoris*, descritta anche come *pictura*, era associata con espressioni che rimandavano alla croce, a partire dalle preghiere iniziali *Signum crucis, Redemptor mundi et Qui per crucem et sanguinem redemisti nos* e dall'invitatorio, che definiva l'icona *imaginem crucis*<sup>85</sup>.

La sovrapposizione semantica di *imago* e *crux* era sottolineata da alcune peculiarità "performative" della festa. Nella cattedrale di Vic, ad esempio, aveva luogo una processione che prevedeva assai probabilmente l'utilizzo di una croce, visto che lo strumento del sacrificio di Cristo era protagonista nelle preghiere di precetto (*Ecce crucem Domini e O crux viride*)<sup>86</sup>. Dopodiché l'ufficio e la lettura della leggenda avevano luogo *de cruce*, ossia davanti a un crocifisso: così avveniva ad esempio al Laterano, a Bologna, a Firenze, a Siena e ancora a Lucca, dove il rito, così come per la festa principale al 14 settembre, si svolgeva davanti al Volto Santo<sup>87</sup>. Lo stesso uso è testimoniato in Catalogna, come si apprende ad esempio dal *Costumari* del monastero di Sant Cugat del Vallès, composto tra la fine del XII e gli inizi del XIII secolo<sup>88</sup>.

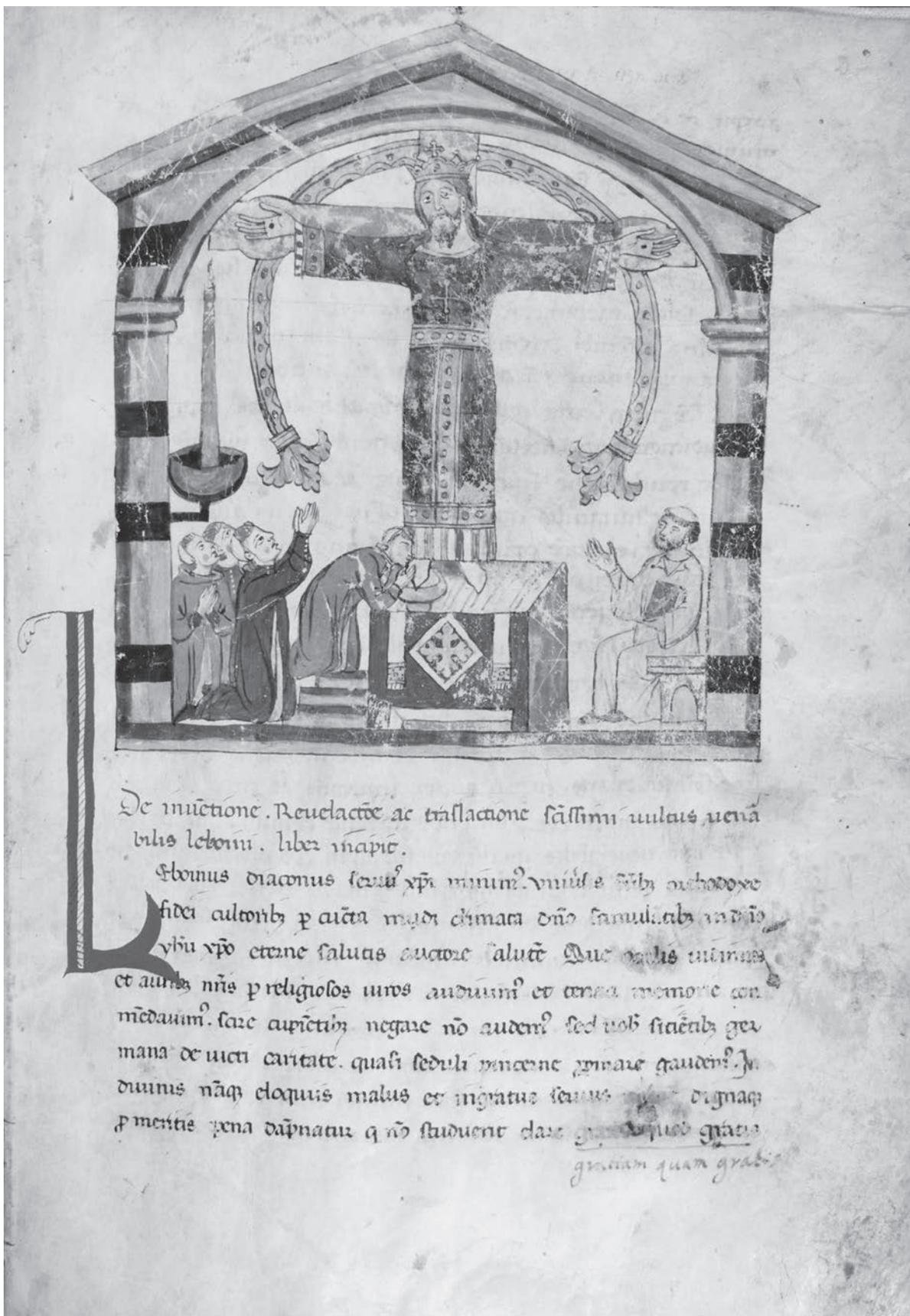
Ancora nell'Ottocento l'uso era mante-

nuto, sia pure in una trasfigurazione barocca, dalla confraternita della Santa Croce di Ledesma de la Cogolla, nel distretto di La Rioja. Una raccolta di consuetudini rituali della locale chiesa di Santa Maria descrive l'uso, la sera del 9 novembre dopo i vesperi, di erigere un altare a metà della navata, ossia nel luogo riservato nel Medio Evo al culto della croce, e di coronarlo con un crocifisso illuminato da due lampade, accompagnato in basso da un teschio; dinanzi alla mensa così addobbata venivano poi recitate alcune preghiere<sup>89</sup>. Circa la speciale *mise-en-scène* di questa strana solennità in epoca medievale ci informa tuttavia un testo tardo, ma assai impressionante, ossia nientemeno che le *Leges Palatinae* di Giacomo III di Maiorca. Per l'occasione il clero indossava esclusivamente vesti e paramenti rossi, allo scopo di evocare il sangue sparso dall'icona trafitta di Beirut. L'altare, inoltre, veniva addobbato in questo modo: «Inoltre ordiniamo che sul margine posteriore dell'altare vengano disposte tre croci, di cui una nel mezzo e le altre sulle estremità del margine posteriore, e che si collochino tra l'una e l'altra dei veli congiunti tra loro. Dovranno anche esser posti dei bacini ai piedi delle croci collocate ai lati. Infatti a buon diritto occorre adornare l'altare con molte croci, se dentro di noi comprendiamo bene la specificità del miracolo»<sup>90</sup>.

Da questa straordinaria testimonianza si comprende come il rito si premurasse di illustrare anche visivamente la ripetizione della Passione e la manifestazione ematica che caratterizzava il *Festum Salvatoris*. La collocazione dei bacini ai piedi delle croci riproponeva icasticamente all'osservatore l'immagine del sangue che, dal costato trafitto dell'icona, era stato raccolto in un contenitore e quindi spedito ovunque dal vescovo di Beirut. Nella sua singolarità, ci ricorda di un altro dettaglio che caratterizzava il culto del Volto Santo di Lucca, la presenza continua di un calice disposto sotto un piede del crocifisso, che ci è documentata sin dal secolo XIV grazie alla miniatura del Codice Tucci-Tognetti, che rappresenta l'opera

all'interno della sua cappella originaria<sup>91</sup> (fig. 7). Le leggende più tarde raccontano che il calice sarebbe stato posto sotto il crocifisso per sorreggere la pantofola che il Volto Santo avrebbe donato a un giullare per ringraziarlo di aver suonato e cantato amabilmente le lodi del Signore e che il vescovo di Lucca in persona si sarebbe premurato di recuperare, senza però più riuscire a farla calzare alla statua<sup>92</sup>. Si tratta evidentemente di una spiegazione piuttosto astrusa, inventata *a posteriori* per spiegare una caratteristica del culto che non era più chiaramente riconoscibile: si può immaginare per converso che questa peculiare *mise-en-scène* richiamasse lo schema iconografico, noto sin dall'età ottoniana, in cui il Cristo, non di rado vestito di tunica manicata, compariva con un calice ai piedi della croce, a simbolizzare il «sangue della Nuova Alleanza, versato per la remissione dei peccati» (*Mt 26, 28*)<sup>93</sup>. In questo modo si faceva riferimento alla ripetizione eucaristica del sacrificio di Cristo, cui alludeva per analogia anche la leggenda di Beirut: l'immagine, così come l'ostia, veniva caratterizzata come un corpo sostitutivo dal quale il sangue del Salvatore poteva nuovamente esser sparso a testimonianza della morte e resurrezione del Figlio di Dio.

Si noterà, nella miniatura lucchese, la stretta interdipendenza tra il Volto Santo e l'altare: il crocifisso monumentale che sovrasta quest'ultimo serve essenzialmente a visualizzarne l'intitolazione alla croce, associata a sua volta alla presenza di un'ampolla di sangue e al suo ruolo simbolico, affermato dalla *Passio imaginis*, di reliquia di consacrazione degli altari e delle chiese dedicate al Salvatore. In linea generale, la pratica dell'inserimento di cimeli sacri all'interno dei crocifissi monumentali replicava – e forse in alcuni casi persino sostituiva – quell'evocazione per sineddoche dei corpi santi a cui le chiese erano intitolate che si metteva in atto con la deposizione di reliquie dentro la sacra mensa durante il rito di dedicazione: il caso del crocifisso del 1147, citato sopra, che recava all'interno un pezzo di pergamena recante



7. Lucca, Biblioteca capitolare feliniana, codice Tucci-Tognetti, f. 2r, Il Volto Santo nella sua cappella all'interno di San Martino a Lucca, miniatura, 1309-1334.



8. Aiguilhe (Alvernia), Saint-Michel, Croce di consecrazione nel tipo tunicato, fine XII secolo.



9. Girona, Museu d'Art, Croce pettorale, da Sant Pere de Rodes, X secolo.

le formule utilizzate in Catalogna per la consecrazione degli altari, pone in evidenza fino a che punto i due oggetti potessero sovrapporsi e confondersi<sup>94</sup>.

Su questo sfondo si può intuire l'originaria funzione del Volto Santo come punto focale delle solennità cristologiche distinte dalla Pasqua – l'Invenzione e l'Esaltazione così come la passione "in imagine" del Salvatore al 9 novembre – in associazione diretta col culto per un'ampolla di sangue beritense. È interessante notare come una situazione analoga si osservi, come si è detto, a Sansepolcro e ancora nel caso dell'*Imerwardkreuz* del duomo di Braunschweig: anche in questo caso ritroviamo un crocifisso tunicato, che come l'immagine lucchese viene utilizzato per dare espressione a uno specifico culto del Salvatore, associato a sua volta con la presenza di reliquie cristologiche e in particolare di una reliquia ematica. Una nota

nell'inventario della cattedrale di San Biagio redatto nel 1312 menziona infatti un'ampolla di «sanguis Domini nostri Jesu Christi» che era stata inserita assieme ad altre reliquie, cristologiche e santorali, «in capite nigrae crucis». L'identificazione di quest'ultima col crocifisso tunicato, che reca sul retro – così come il Volto Santo – un repository per reliquie oggi vuoto, è accettata dalla maggior parte degli studiosi; più difficile da dimostrare è per converso l'eventuale associazione con le reliquie di Terrasanta trasportate nel 1172-1173 dal duca Enrico il Leone, a cui, come sostenuto da Hausherr, andrebbe quindi attribuita anche la committenza della statua-reliquiario<sup>95</sup>.

Tutta una serie di indizi sembra dunque testimoniare a favore della frequente associazione tra i crocifissi tunicati, le reliquie del sangue *ex imagine*, la consuetudine liturgica della *Passio imaginis* e l'in-



10. Girona, Museu d'Art, Crismario, da Sant Pere de Rodes, X secolo.



11. Sant Joan de les Abadeses, chiesa del monastero, Santíssim Misteri, metà XIII secolo.

titolazione di chiese e altari al Salvatore. Nella chiesa di Saint-Michel d'Aiguilhe in Alvernia, una regione dove l'osservanza del *Festum Salvatoris* è testimoniata dai locali codici liturgici<sup>96</sup>, sorprende osservare come la minuscola statuetta di un Cristo tunicato (fig. 8) sia stata utilizzata come reliquia di consacrazione dell'altar maggiore: questo indica indirettamente che le immagini-reliquario sul tipo delle *Majestat* erano percepite anche in diretta associazione con le cerimonie di dedizione, il che ci rimanda ancora una volta al motivo leggendario del coinvolgimento dell'icona trafitta e del suo liquido miracoloso nella conversione della sinagoga di Beirut<sup>97</sup>. D'altra parte, la crocetta di Aiguilhe richiama, nel suo aspetto, quegli *encolpia* bizantini e cristiano-orientali che spesso venivano utilizzati nei riti di consacrazione: uno di questi era la picco-

la croce-reliquario oggi nel Museo di Girona (fig. 9), che in origine impreziosiva l'altar maggiore della chiesa monastica di Sant Pere de Rodes. Qui era conservata anche la sacra ampolla del sangue di Beirut che, secondo un'antica leggenda, sarebbe stata trasportata da Roma, il che ancora una volta ci rinvia a quello che, anticamente, era stato il principale luogo di culto delle reliquie ematiche *ex imagine*, la Basilica Salvatoris sul Laterano. Mi chiedo se il piccolo crismario ritrovato vicino all'encolpio non fosse utilizzato originariamente per contenere il prezioso liquido beritense<sup>98</sup> (fig. 10).

#### Epilogo

In conclusione, si può affermare con una certa dose di sicurezza che i crocifissi tunicati si sono sviluppati e diffusi nel mo-

mento in cui una forma importante di culto del Salvatore, distinta dal ciclo pasquale, si manifestava efficacemente nelle consuetudini liturgiche relative alle due feste della Croce al 3 maggio e al 14 settembre e alla *Passio imaginis* al 9 novembre. Non è improbabile che le effigi sul tipo delle *Majestats* e del *Volto Santo* si siano rivelate particolarmente efficaci nell'evocare la peculiare cristologia che tali usi proponevano ed è anche possibile che l'aspetto per certi versi esotico ed anacronistico di tali statue sia stato percepito come un tratto distintivo della leggendaria icona trafitta di Beirut, la cui forma di *imago crucis* monumentale, contenente l'intera misura del corpo di Cristo, era senz'ombra di dubbio visualizzata molto efficacemente dai grandi crocifissi tunicati. In ogni caso queste opere documentano un contesto liturgi-



12. *Sant Joan de les Abadeses, chiesa del monastero, Cristo deposto con la cavità per l'ostia miracolosa, particolare della fig. 11.*

co e culturale che, con l'imporsi progressivo della festa romana della dedicazione lateranense, è stato deliberatamente fatto cadere in oblio: e non è certo un caso se a partire dal secolo XIII, con l'eccezione di qualche replica diretta del Volto Santo, questa tipologia di immagine viene utilizzata sempre meno frequentemente e

il suo significato originario viene dimenticato, così da generare, nei paesi di lingua tedesca, l'astrusa leggenda della santa crocefissa Kummernis, nota anche come Liberata o Wilgefertis<sup>99</sup>. Di pari passo, la leggenda cessò di svolgere la sua antica funzione di lettura liturgica e fu mantenuta essenzialmente come un pio raccon-

to che, di quando in quando, veniva utilizzato dai predicatori come argomento anti giudaico e nel contempo come critica delle posizioni iconofobe dei protestanti. Su questo sfondo si rivelava utile far passare il messaggio che l'effigie protagonista della storia aveva l'aspetto che era familiare ai devoti contemporanei: per questo le rappresentazioni più recenti, nel XV e XVI secolo, tendono a rappresentare l'icona trafitta come un crocifisso qualsiasi, seminudo e con la vita cinta del *perizonium*, privo di qualsiasi segno di distinzione<sup>100</sup>.

L'oblio della festa è corrisposto quindi a una progressiva trasformazione dei fenomeni di culto collettivo ad essa connessi: gli oggetti e le immagini, utilizzati come contenitori, reliquiari o punti focali dei riti del 9 novembre e delle altre solennità del Salvatore, sono divenuti protagonisti di nuove ed autonome forme di venerazione, com'è accaduto nei casi esemplari del mosaico absidale lateranense, dell'Arca Santa di Oviedo (trasformata nel secolo XII da semplice altare in opera ritenuta realizzata dai dodici apostoli) e del Volto Santo di Lucca. Parallelamente si è persa la consapevolezza della distinzione tra reliquie di sangue *ex imagine* e sangue *e latere*, mentre l'affermarsi della dottrina della transustanziazione e di una nuova pietà eucaristica a partire dal secolo XIII ha promosso la diffusione di nuove tradizioni relative ad effusioni ematiche da ostie consacrate<sup>101</sup>.

Questo passaggio del testimone è illustrato al meglio dalla strana vicenda del *Santissim Misteri* della chiesa di Sant Joan de les Abadeses, nella regione catalana del Ripollés, dove le consuetudini del 9 novembre erano ben radicate (fig. 11). Qui, alla metà del secolo XIII, un laico di nome Dolcet finanziò l'esecuzione di un gruppo ligneo monumentale della *Deposizione*, il cui crocifisso fu destinatario nel 1251 di una peculiare cerimonia di consacrazione: dentro la testa fu collocata infatti un'ostia con un frammento della Vera Croce, mentre in corrispondenza delle scapole furono inserite, oltre a frammenti d'ossa di san Marziale, reliquie di Ter-

rasanta (pietre del sepolcro, del *Templum Domini* e della tomba della Vergine) e una non meglio identificata reliquia *de sancto Salvatore*, che si può forse identificare con un'ampolla di sangue beritense. Certo è che la relativa festa era osservata il 9 novembre; il locale martirologio del 1325 rivela molto chiaramente che la commemorazione dell'icona trafitta di Beirut si confondeva con la venerazione della sacra immagine conservata nella chiesa: «V idus novembris Passio imaginis Domini et Salvatoris nostri Jesu Christi: Celebratio imaginis eiusdem que est super altare beatae Mariae Virginis honestissime figurata»<sup>102</sup>.

In tal modo il *Festum Salvatoris* si è trasformato in solennità specifica di un'immagine concreta, destinataria localmente di un culto autonomo. Un processo analogo – che è lo stesso che si intuisce aver avuto luogo a Lucca – si riconosce anche in altri contesti, dove gli elementi leggendari e rituali caratteristici dell'effigie di Beirut sono stati attribuiti a immagini particolarmente venerate, come il crocifisso “vivente” di Burgos (ritenuto dal secolo XV opera di Nicodemo)<sup>103</sup> o quello di Balaguer presso Lleida, festeggiato anch'esso il 9 novembre<sup>104</sup>. A Sant Joan de les Abadeses la presenza dell'ostia non sembra aver goduto inizialmente di una particolare attenzione, ma nel momento in cui, nel 1426, quest'ultima è stata ritrovata incorrotta all'interno della statua, è su di lei che si è focalizzata la pubblica venerazione e la festa, che continuò tuttavia ad essere osservata il 9 novembre, fu ribattezzata popolarmente *Santíssim Misteri*; la cavità che contiene il miracoloso oggetto di devozione è marcata ancor oggi dalla presenza di uno sportellino ben visibile sulla fronte del Cristo deposto<sup>105</sup> (fig. 12).

Alla luce di tutto questo l'uso di Beget assume un significato particolare. Di tutti i fenomeni di culto derivati, sia pure lontanamente, dalla *Passio imaginis* è quello che mantiene legami più stretti con le antiche consuetudini medievali. I *goigs* contemporanei, se si eccettua il riferimento all'origine da Bestracà, non ricordano

particolari miracoli e non definiscono una sua autonoma fisionomia leggendaria, limitandosi ad esaltare il suo ruolo di punto di riferimento per le popolazioni di tutta l'area montana. Nelle laudi più antiche, note da pubblicazioni sette-ottocentesche, era invece ancora presente un chiaro riferimento al ruolo fondamentale del sangue come mediatore dell'intervento miracoloso associato all'immagine: «Molts miragles ha obráts/ de cegos, muts y altre gen,/ y los morts resuscitats/ com ho vehem de present,/ amb la sanch tant excellent/ escampada per lo pecat»<sup>106</sup>.

In virtù di tutto questo si può dire che almeno a Beget, e nell'alto Ripollés, le consuetudini romane e il culto eucaristico non sono del tutto riusciti a cancellare la memoria dell'icona trafitta di Beirut e della rinnovata passione *in imagine* del Figlio di Dio.

**Michele Bacci**

*Universität Freiburg/Schweiz  
Lehrstuhl für Kunstgeschichte des  
Mittelalters  
michele.bacci@unifr.ch*

## Note

\* Questo contributo presenta alcuni risultati delle ricerche condotte nell'ambito del Progetto *Artistas, Patronos y Público. Cataluña y el Mediterráneo (siglos XI-XV)* (MICINN-HAR2011-23015) della Universitat Autònoma di Barcellona; una prima versione è stata presentata in una conferenza da me tenuta al MNAC di Barcellona il 7 novembre 2013. Ringrazio Manuel Castiñeiras e Jordi Camps per l'aiuto con i materiali catalani.

1) Sulla statua vedi da ultimo J. Camps i Sòria, *Majestat de Beget*, in C. Mendoza - M. T. Ocaña (a cura di), *Convidats d'honor. Exposició commemorativa del 75è aniversari del MNAC; 2 desembre 2009-11 abril 2010*, Barcelona 2009, pp. 96-101; I. Lovés - J. Paret - M. J. Gracia - L. Domedel, *La sculpture romane catalane sur bois: étude et restauration du Christ de Casarilh et de la Majesté de Beget*, in «Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa» 43 (2012), pp. 101-11, in part. pp. 106-11. Sulla chiesa,

il retablo e le tradizioni locali circa la *Majestat* cfr. J. Domènech i Moner, *Beget. Un ric patrimoni històric i natural*, Santa Coloma de Farners 2007, pp. 17-20.

2) Camps i Sòria, *Majestat de Beget*, p. 96. Il riferimento all'origine da Bestracà, ripetuto anche nei recenti *goigs* a firma di Gil Francesc (*Goigs a lloança de la divina Majestat de Jesucrist, que es venera a la parròquia de Sant Cristòfol de Beget, bisbat de Girona*, Beget 2013), compare già nelle prime stampe ottocentesche per la festa della *Majestat*: cfr. Coblas a Jesu-Christ, *Nostre Senyor, adorát en la miraculosa imatge de la santa Magestat de Bagét*, Olot 1843.

3) Sulle *Majestats* catalane cfr. W. W. S. Cook - J. Gudiol Ricart, *Pintura e imagineria romànica*, Madrid 1950, pp. 279-317; J. Ainaud de Lasarte, *La sculpture polychrome catalane*, in «L'Oeil» 1/4 (1955), pp. 33-9; M. Durliat, *Christs romans. Roussillon - Cerdagne*, Perpignan 1956; E. Junyent, *La imatgeria*, in *L'art català*, Barcelona 1957, vol. I, pp. 191-204; idem, *Catalogne romane, Sainte-Marie-de-la-Pierre-qui-vire* 1961, pp. 267-70; M. Trens, *Les majestats catalanes*, Barcelona 1966; R. Bastardes i Parera, *Les talles romàniques del Sant Crist a Catalunya*, Barcelona 1978, pp. 85-213; M. Durliat, *La signification des Majestés catalanes*, in «Cahiers archéologiques» 37 (1989), pp. 69-95; C. Llarás Usón, *La talla*, in *Catalunya romànica*, Barcelona 1998, vol. XX-VII, pp. 117-26; J. Camps i Sòria, *L'escultura en fusta*, in M. Castiñeiras - J. Camps i Sòria (a cura di), *El Romànic a les col·leccions del MNAC*, Barcelona 2008, pp. 136-63, in part. pp. 145-50; idem, *Romanesque majestats: a typology of Christ triumphans in Catalonia*, in J. Mullins - J. Ní Ghrádaigh - R. Hawtree (a cura di), *Envisioning Christ on the Cross: Ireland and the Early Medieval West*, Dublin 2013, pp. 234-47.

4) Camps i Sòria, *Romanesque majestats*, p. 237.

5) J. Camps i Sòria, *Majestat Batlló*, in *Prefiguració del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona 1992, pp. 154-56; E. Baer, *The Majestat Batlló: a Wooden Crucifix in Eastern Style*, in M. Müller Wiener - K. H. Golzio - J. Gierlichs (a cura di), *Al-Andalus und Europa zwischen Orient und Okzident*, Petersburg 2004, pp. 183-88.

6) Per questi esempi cfr. M. Bacci, *The Volto Santo's Legendary and Physical Image*, in Mullins - Ní Ghrádaigh - Hawtree (a cura di), *Envisioning Christ on the Cross*, pp. 214-233, in part. pp. 226-32.

- 7) Sulla *tunica manicata* vedi soprattutto Trens, *Les majestats catalanes*, pp. 26-8; K. Wessel, *Die Entstehung des Crucifixus*, in «Byzantinische Zeitschrift» 53 (1960), pp. 95-111; R. Hausherr, *Das Imerwardkreuz und der Volto Santo-Typ*, in «Zeitschrift für Kunstwissenschaft» 16 (1962), pp. 129-70; G. Schiller, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, Gütersloh 1966-1991, vol. II, pp. 156-8; E. Hagemann, *Zur Ikongraphie des gekreuzigten Christus in der gegürteten Tunika*, in «Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte» 13 (1974), pp. 97-122; M. Armandi, *Regnavit a ligno Deus. Il crocifisso tunicato di proporzioni monumentali*, in A. M. Maetzel (a cura di), *Il Volto Santo di Sansepolcro. Un grande capolavoro medievale rivelato dal restauro*, Cinisello Balsamo 1994, pp. 124-35; H. Kurz, *Der Volto Santo von Lucca. Ikongraphie und Funktion des Kruzifixus in der gegürteten Tunika im 11. Jahrhundert*, Regensburg, 1997; E. Coatsworth, *The "Robed Christ" in Pre-Conquest Sculptures of the Crucifixion*, in «Anglo-Saxon England» 29 (2001), pp. 153-76; F. Pertusi Pucci, *I crocifissi lignei in abito regale e sacerdotale. Ipotesi sulla origine e diffusione di un culto*, in G. Rossetti (a cura di), *Santa Croce e Santo Volto. Contributi allo studio dell'origine e della fortuna del culto del Salvatore (secoli IX-XV)*, Pisa 2002, pp. 87-118; L. Nees, *On the Image of Christ Crucified in Early Medieval Art*, in M. C. Ferrari - A. Meyer (a cura di), *Il Volto Santo in Europa. Culto e immagini del Crocifisso nel Medioevo*, Lucca 2005, pp. 345-85; B. Ulianich, *Il Cristo crocifisso rivestito del colobium o della tunica (secoli VI-XIII)*, in B. Ulianich (a cura di), *La croce. Iconografia e interpretazione (secoli I - inizio XVI)*, Napoli 2007, vol. III, pp. 169-85; R. Marks, *From Langford to South Cerney: The Road in Anglo-Norman England*, in «Journal of the British Archaeological Association» 165 (2012), pp. 172-210. Sugli esempi irlandesi vedi adesso G. Murray, *Irish Crucifixion Plaques: a Reassessment*, in Mullins - Ní Ghrádaigh - Hawtree (a cura di), *Envisioning Christ on the Cross*, pp. 286-317.
- 8) F. Pertusi Pucci, *I crocifissi tunicati di Force e di Amandola nell'ascolano. Osservazioni e ipotesi*, in «Rivista dell'Istituto nazionale di archeologia e storia dell'arte» ser. III, 8-9 (1985-1986), pp. 365-98.
- 9) W. Schulten, *Kostbarkeiten in Köln. Erzbischöfliches Diözesan-Museum. Katalog*, Köln 1978, p. 19; U. Surmann, *Das "angepasste" Gottesbild*, in *Der unendliche Raum dehnt sich aus*, Baden-Baden 1998, pp. 18-9.
- 10) L. Mor, *Il Cristo tunicato di Sondalo*, in Ferrari - Meyer (a cura di), *Il Volto Santo in Europa*, pp. 337-43.
- 11) A. Andersson - M. Rydbeck, *Medieval Wooden Sculpture in Sweden*, Uppsala 1964-1980, vol. IV, p. 75, vol. III, tav. 28.
- 12) Durliat, *La signification*, pp. 78-80.
- 13) In tal senso si è fatto riferimento a un testo di inizi Duecento circa l'uso di coprire con pallii e vesti il crocifisso che sovrastava l'altare del Salvatore nell'abbazia di San Marziale a Limoges, dove l'iconografia del Cristo tunicato è attestata da diverse opere di oreficeria: cfr. T. Sauvel, *Les crucifix en robe longue dans le sud-ouest de la France*, in «Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France» (1950-1951), pp. 102-4; E. Taburet-Delahaye, *scheda 49*, in E. Taburet-Delahaye - B. Drake Boehm (a cura di), *L'Oeuvre de Limoges. Émaux limousins du Moyen Âge*, Paris 1995, p. 185.
- 14) Trens, *Les majestats catalanes*, pp. 26-8; Hausherr, *Das Imerwardkreuz*, *passim*; Kurz, *Der Volto Santo*, *passim*; Pertusi Pucci, *I crocifissi lignei*, *passim*.
- 15) L'idea, originariamente espressa da L. Bréhier, *Les origines du crucifix dans l'art religieux*, Paris 1908, ricorre in É. Mâle, *L'art religieux du XII<sup>e</sup> siècle en France. Étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Âge*, Paris 1922, p. 255; e E. Panofsky, *Das Braunschweiger Domkruzifix und das "Volto Santo" zu Lucca*, in *Festschrift für Adolf Goldschmidt zum 60. Geburtstag am 15. Januar 1923*, Leipzig 1923, pp. 37-44. Una posizione critica compare invece in M. Brutails, *L'origine de l'iconographie au Moyen Âge. À propos d'un livre récent*, in «Bibliothèque de l'école des chartes» 85 (1924), pp. 148-63, in part. pp. 161-2 e G. Schnürer - J. M. Ritz, *Sankt Kimmernis und Volto Santo. Studien und Bilder*, Düsseldorf 1934, pp. 149-58, che ritenevano più plausibile la comune origine da un antico modello orientale.
- 16) H. Schwarzmaier, *Movimenti religiosi e sociali a Lucca nel periodo tardolongobardo e carolingio (contributo alla storia del Volto Santo)*, Lucca 1973, pp. 14-7 e 24; C. Frugoni, *Una proposta per il Volto Santo*, in C. Baracchini - M. T. Filieri (a cura di), *Il Volto Santo. Storia e culto*, Lucca 1982, pp. 15-48; Kurz, *Der Volto Santo*, pp. 94-102; R. Savigni, *Episcopato e società cittadina a Lucca da Anselmo II († 1086) a Roberto († 1225)*, Lucca 1996, pp. 383-94; M. Bacci, *Nicodemo e il Volto Santo*, in Ferrari - Meyer (a cura di), *Il Volto Santo in Europa*, pp. 15-40; idem, *"Ad ipsius Christi effigiem": il Volto Santo come ritratto autentico del Salvatore*, in *La Santa Croce di Lucca, il Volto Santo. Storia, tradizioni, immagini*, Lucca 2003, pp. 115-30; R. Savigni, *Lucca e il Volto Santo nell'XI e XII secolo*, in Ferrari - Meyer (a cura di), *Il Volto Santo in Europa*, pp. 407-97.
- 17) Lucca, Biblioteca Capitolare Feliniana, ms. 124, f. 3r, edito in A. Guerra - P. Guidi, *Compendio di storia ecclesiastica lucchese*, Lucca 1924, p. 54. Cfr. P. Guidi, *Per la storia della cattedrale e del Volto Santo (note critiche)*, in «Bollettino storico lucchese» 4 (1932), pp. 169-86.
- 18) S. De Blauuw, *Cultus et decor. Liturgia e architettura nella Roma tardoantica e medievale. Basilica Salvatoris, Sanctae Mariae, Sancti Petri*, Roma 1994, pp. 192, 261, 670-1.
- 19) Secondo l'ipotesi di A. Monciatti, *Le croci dipinte di area lucchese: modelli e tipi figurati*, in C. Frosinini - A. Monciatti - G. Wolf (a cura di), *La pittura su tavola del secolo XII. Riconsiderazioni e nuove acquisizioni a seguito del restauro della croce di Rosano*, Firenze 2012, pp. 163-73, la *crux vetus* sarebbe stata una croce metallica a rilievo, il cui aspetto sembra esser restituito da una tarda copia ancor oggi appesa tra i pilastri della navata principale della chiesa di San Martino; la presenza a Lucca nel secolo XII di numerose croci rispondenti a questa tipologia dimostrerebbe e *silentio* l'autorevolezza attribuita a quest'immagine, contro la quale contrasta la sostanziale assenza di crocifissi tunicati derivati direttamente dal Volto Santo nell'area lucchese prima del secolo XIII.
- 20) *Liber Albus*, Londra, British Library, ms. Add. 14847, f. 21r, citato da F. Barlow, *The English Church 1000-1066*, London 1979, p. 21 nota 1. Cfr. D. Webb, *The Holy Face of Lucca*, in «Anglo-Norman Studies» 9 (1986), pp. 227-37; A. Scanlan-Teller, *The Volto Santo in the British Isles*, in Ferrari - Meyer (a cura di), *Il Volto Santo in Europa*, pp. 499-525.
- 21) Sulla storia del culto del Volto Santo e la *Leggenda leobiniana* vedi soprattutto A. Guerra, *Notizie storiche del Volto Santo di Lucca*, Lucca 1881; F. P. Luiso, *La leggenda del Volto Santo. Storia di un cimelio*, Pescia 1928; Savigni, *Episcopato e società cittadina*, pp. 376-94; idem, *Il culto della croce e del Volto Santo nel territorio lucchese*, in *La Santa Croce di Lucca*, pp. 131-72; M. C. Ferrari, *Imago visibilis Christi. Le Volto Santo de Lucques et les images authentiques au Moyen Âge*, in «Micrologus» 6 (1998), pp. 29-42; idem, *Il Volto Santo di Lucca*, in G. Morello - G. Wolf (a cura di), *Il volto di Cristo*, Milano 2000, pp. 253-62; idem, *Identità e immagine del Volto Santo di Lucca*, in *La Santa Croce di Lucca*, pp. 93-102; G. Concioni, *Contributi alla storia del Volto Santo*, Pisa 2005.

- 22) A. Meyer, *Der Volto Santo in der Luccheser Gesellschaft des 13. Jahrhunderts*, in Ferrari - Meyer (a cura di), *Il Volto Santo in Europa*, pp. 229-336; Savigni, *Lucca e il Volto Santo*, pp. 407-97; M. Seidel - R. Silva, *Potere delle immagini, immagini del potere. Lucca città imperiale: iconografia politica*, Venezia 2007, pp. 98-118.
- 23) Rorgo Fretellus de Nazareth, *Descriptio de locis sanctis*, 74, ed. P. C. Boeren, *Rorgo Fretellus de Nazareth et sa description de la Terre Sainte. Histoire et édition du texte*, Amsterdam 1980, p. 42.
- 24) G. de Francovich, *Il Volto Santo di Lucca*, in «Bollettino storico lucchese» 8 (1936), pp. 3-28; A. Pedemonte, *Ricerche sulla primitiva forma iconografica del Volto Santo di Lucca*, in «Atti della reale accademia lucchese di scienze, lettere ed arti» n.s. 5 (1942), pp. 117-44.
- 25) A. Caleca, *Il Volto Santo, un problema critico*, in Baracchini - Filieri (a cura di), *Il Volto Santo. Storia e culto*, pp. 59-69; R. Silva, *La datazione del Volto Santo di Lucca*, in *La Santa Croce di Lucca*, pp. 76-81; A. C. Quintavalle, *Rosano e i crocifissi viventi della riforma: dal "Volto Santo" di Lucca a Batlló*, in «OPD restauro» 20 (2008), pp. 139-70; idem, *I Cristi viventi e la Riforma gregoriana in Occidente*, in Frosinini - Monciatti - Wolf (a cura di), *La pittura su tavola del secolo XII*, pp. 107-18, in part. pp. 112-7.
- 26) Maetzke, *Il Volto Santo di Sansepolcro*; eadem, *Il Volto Santo di Sansepolcro*, in *Il Volto Santo in Europa*, pp. 193-207. La datazione di quest'opera al secolo VIII, ottenuta attraverso le analisi al carbonio 14, è stata fortemente criticata da F. Gandolfo, *Due questioni aretine*, in «Confronto» 3/4 (2004), pp. 100-23. Cfr. ancora K. C. Schüppel, *Silberne und goldene Monumetalkruzifixe. Ein Beitrag zur mittelalterlichen Liturgie- und Kulturgeschichte*, Weimar 2005, pp. 207-12.
- 27) Su questo mi limito a ricordare G. Wolf, *Salus populi Romani. Die Geschichte römischer Kultbilder im Mittelalter*, Weinheim 1990; e H. Kessler, *Spiritual Seeing: Picturing God's Invisibility in Medieval Art*, Philadelphia 2000, pp. 64-87.
- 28) M. Holmes, *The Miraculous Image in Renaissance Florence*, New Haven-London 2013, pp. 269-71.
- 29) A. Caleca, *L'iconografia del Volto Santo*, in M. Burrese (a cura di), *Sacre Passioni. Scultura lignea a Pisa dal XII al XV secolo*, Milano 2000, pp. 148-51; M. Burrese, *Il simulacro ligneo del Volto Santo nella Collegiata di Santa Croce sull'Arno*, in G. Parrini (a cura di), *La Santa Croce. Il culto del Volto Santo*, San Miniato 2006, pp. 7-13.
- 30) C. Baracchini - M. T. Filieri, *L'immagine del Volto Santo nell'arte sacra*, in Baracchini - Filieri (a cura di), *Il Volto Santo. Storia e culto*, pp. 95-100. Sulle riproduzioni nei manoscritti cfr. J.-C. Schmitt, *Les images d'une image. La figuration du Volto Santo de Lucca dans les manuscrits enluminés du Moyen Âge*, in H. L. Kessler - G. Wolf (a cura di), *The Holy Face and the Paradox of Representation*, Bologna 1998, pp. 205-27.
- 31) Frugoni, *Una proposta*, p. 44. Per il testo di Nikulas di Munkathvera cfr. S. De Sandoli (a cura di), *Itinera hierosolymitana Crucesignatorum (saec. XII-XIII)*, vol. II: *Tempore regum Francorum (1100-1187)*, Gerusalemme 1980, p. 212.
- 32) Panofsky, *Das Braunschweiger Domkruzifix*; Hausherr, *Das Imerwardkreuz, passim*; W. Sauerländer, *Kruzifix (Imerwardkreuz)*, in *Die Zeit der Staufer*, Stuttgart 1977, vol. I, pp. 343-4.
- 33) Andersson - Rydbeck, *Medieval Wooden Sculpture in Sweden*, vol. IV, pp. 27-8, e vol. V, tav. 5.
- 34) *Ibidem*, vol. I, pp. 11-3.
- 35) Camps i Sòria, *Romanesque majestats*, pp. 245-7, esprime dubbi circa la connessione culturale col *Volto Santo*, rilevata originariamente da Trens, *Les majestats catalanes*, pp. 36-8, che si basava su un'interpretazione erronea dei goigs sette-ottocenteschi in onore della Majestat di Les Caldes de Montbui, dove tuttavia si allude unicamente all'esecuzione da parte di Nicodemo - un tratto leggendario derivato da una delle versioni latine del racconto pseudo-atanasiano relativo alla *Passio ymaginis* e riutilizzato intenzionalmente nella *Leggenda leobiniana*: cfr. *ibidem*, pp. 118-9. Anche i riferimenti a Nicodemo nei goigs in onore della Majestat di La Pobla de Lillet non implicano un riferimento diretto al Volto Santo di Lucca; cfr. tuttavia Durliat, *La signification*, p. 70.
- 36) Cfr. J. Ní Ghrádaigh, *Towards an Emotive Christ? Changing Depictions of the Crucifixion on the Irish High Cross*, in Mullins - Ní Ghrádaigh - Hawtree (a cura di), *Envisioning Christ on the Cross*, pp. 262-85, in part. pp. 274-5.
- 37) L. Podestà, *Il Monastero di Santa Croce del Corvo*, in «Atti e memorie della R. Deputazio-
- ne di storia patria per le provincie modenesi» ser. IV, 6 (1894), pp. 117-26; U. Mazzini, *Il Monastero della Santa Croce del Corvo*, in *Dante e la Lunigiana*, Milano 1909, pp. 209-31; M. Lupo Gentile, *Il regesto del Codice Pelavicino con due facsimili e note illustrative*, Genova [1912], pp. 615-7; A. Pertusi - F. Pertusi Pucci, *Il crocifisso ligneo del Monastero di S. Croce e Nicodemo di Bocca di Magra. Contributo alla storia del Volto Santo di Lucca*, in «Rivista dell'Istituto nazionale d'archeologia e storia dell'arte» ser. III, 2 (1979), pp. 31-51.
- 38) A. Czortek, *Un'abbazia, un comune: Sansepolcro nei secoli XI-XIII*, Città di Castello 1997.
- 39) P. Wyer - D. Flüher-Kreis, *Die Holzskulpturen des Mittelalters. Katalog der Sammlung des Schweizerischen Landesmuseum Zürich. I. Einzelfiguren*, Zürich 2007, pp. 31-2. La Heiligkreuzkirche di Uznach, fondata in età carolingia, era dotata di un altare intitolato alla Santa Croce a metà della navata, dov'era forse collocato originariamente il crocifisso, databile intorno al 1080: cfr. B. Anderes, *Die Kunstdenkmäler des Kantons St. Gallen*, vol. IV: *Der Seebezirk*, Basel 1966, pp. 567 e 578-80.
- 40) M. S. Gros i Pujol, *Museu episcopal de Vic. Romànic*, Sabadell 1991, p. 74; J. M. Trullén, *Majestat de Sant Boi de Lluçanès*, in J. M. Trullén (a cura di), *Museu episcopal de Vic. Guia de las collecciones*, Vic 2007, pp. 172-4.
- 41) Bacci, *Nicodemo e il Volto Santo*, pp. 33-7. Sul Kreuzaltar cfr. K. Imesch, *The Altar of the Holy Cross and the Ideal of Adam's Progeny: "ut paradysiace loca possideat regionis"*, in E. E. Du Bruck - B. I. Gusick (a cura di), *Death and Dying in the Middle Ages*, New York 1999, pp. 73-89; E. C. Parker, *Architecture as Liturgical Setting*, in Th. J. Heffernan - E. A. Matter (a cura di), *The Liturgy of the Medieval Church*, Kalamazoo 2001, pp. 273-326, in part. pp. 292-5; P. Piva, *Lo "spazio liturgico": architettura, arredo, iconografia (secoli IV-XIII)*, in *L'arte medievale nel contesto (300-1300). Funzioni, iconografia, tecniche*, Milano 2006, pp. 141-80, in part. pp. 150-60, in part. p. 156.
- 42) *Narratio de pallio miraculoso altaris Sancti Salvatoris* [1216-1218], ed. H. Duplès-Agier, *Chroniques de Saint-Martial de Limoges publiées d'après les manuscrits originaux*, Paris 1874, pp. 298-9: «Contigit ut quoddam pallium devocionis et humilitatis exemplo nobis esset oblatum ad faciendam tunicam vultus preciosi qui gloriosus eminet super altare sancti Salvatoris».

- 43) A. Ostendorf, *Das Salvator-Patrocinium, seine Ausbreitung im mittelalterlichen Deutschland*, in «Westfälische Zeitschrift» 100 (1950), pp. 357-76. Sull'associazione tra il titolo del Salvatore e i crocifissi tunicati cfr. Schnürer - Ritz, *Sankt Kümmeris und Volto Santo*, pp. 77-116.
- 44) F. G. Holweck, *Calendarium liturgicum festorum Dei et Dei matris Mariae*, Philadelphia 1925, p. 380; J. B. Ferreres, *Historia del Misal romano*, Barcelona 1929, pp. 310-2; P. Radó, *Enchiridion liturgicum*, Roma-Freiburg im Breisgau-Barcelona 1966, vol. II, p. 1313; P. Journel, *Le culte des saints dans les basiliques du Latran et du Vatican au douzième siècle*, Roma 1977, p. 306. Sull'interpretazione del Laterano come diretta erede del Tempio di Gerusalemme cfr. E. A. Oftestad, *The House of God. The Translation of the Temple and the Interpretation of the Lateran Cathedral in the Twelfth Century*, tesi di dottorato, Università di Oslo, 2010 (di prossima pubblicazione come *The Lateran Ark of the Covenant, Twelfth Century Rome and Jerusalem*, Farnham, atteso per il 2014); eadem, *Beyond the Veil: Roman Constructs of the New Temple in the Twelfth Century*, in B. Kühnel - G. Noga-Banai - H. Vorholt, *Visual Constructs of Jerusalem*, di prossima pubblicazione.
- 45) Per tutto questo cfr. M. Bacci, «*Quel bello miracolo onde si fa la festa del santo Salvatore: studio sulle metamorfosi di una leggenda*», in Rossetti (a cura di), *Santa Croce e Santo Volto*, pp. 7-86, in part. pp. 34-9; idem, *San Salvatore 'prope arcum Pietatis'*, in F. Caglioti (a cura di), *Giornate di studio in ricordo di Giovanni Previtali*, Pisa 2002, pp. 15-28; Oftestad, *The House of God*, pp. 196-208.
- 46) Bacci, «*Quel bello miracolo*», pp. 16-40 e testi alle pp. 60-70.
- 47) Il più antico testimone è un passionario conservato nell'archivio della cattedrale di Girona (ms. 11, f. 117v), per cui cfr. L. Serdá, *Los martirologios de la Marca Hispánica en la evolución histórica de la misma*, in «Ausa» 1/9 (1952-1954), pp. 387-9, in part. p. 388.
- 48) Bacci, «*Quel bello miracolo*», pp. 32-9; idem, *The Volto Santo's Legendary and Physical Image*, pp. 218-9.
- 49) D. de Bruyne, *Le plus ancien catalogue des reliques d'Oviedo*, in «Analecta Bollandiana» 45 (1927), pp. 93-5. Sulla progressiva trasformazione, tra tardo XI e XII secolo, dell'altare contenente la reliquia del sangue e altri cimeli sacri in una cassa-reliquiario, attribuita alla mano dei dodici apostoli e denominata "Arca santa", cfr. M. Gómez-Moreno, *El Arca Santa de Oviedo documentada*, in «Archivo Español de Arte y Arqueología» 18 (1945), pp. 125-36; S. Suarez Beltrán, *Los orígenes y la expansión del culto a las reliquias de San Salvador de Oviedo*, in J. I. Ruiz de la Peña Solar (a cura di), *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela y San Salvador de Oviedo en la Edad Media*, Oviedo 1993, pp. 33-55; R. Alonso Alvarez, *'Patria vallata asperitate moncium': Pelayo de Oviedo, el 'archa' de las reliquias y la creación de una topografía regia*, in «Locus amoenus» 9 (2007/2008), pp. 17-29.
- 50) A. Noguera i Massa, *Obra dispersa del romànic gironí*, Olot 2005, pp. 80-2.
- 51) S. Maurolico, *Historia sagra, intitolata Mare Oceano di tutte le religioni del mondo*, Messina 1613, p. 326; A. P. Masini, *Bologna perlustrata*, Bologna 1666, p. 74-5; G. G. Trombelli, *Memorie storiche concernenti le due canoniche di S. Maria di Reno, e di S. Salvatore insieme unite*, Bologna 1752, p. 63.
- 52) Czortek, *Un'abbazia, un comune*, pp. 33-4, con riferimento alla reliquia «del sangue de la imagine del nostro signor Yesu Christo», conservata nell'abbazia di Noceati e menzionata in una cronaca quattrocentesca.
- 53) O. Banti, *Di alcune iscrizioni del secolo XII su lamine plumbee relative al culto delle reliquie. Note di epigrafia medievale*, in «Quaderni ticinesi di numismatica e antichità classiche» 19 (1990), pp. 297-319, in part. pp. 302-4 e fig. 4; G. Scalia, *La consacrazione della cattedrale pisana (26 settembre 1118)*, in «Bollettino storico pisano» 41 (1992), pp. 1-31, in part. p. 29 nota 131 e p. 31 nota 135.
- 54) C. Urieli, *La cattedrale di Jesi*, Jesi 1969, p. 44, con riferimento al documento di fondazione, datato 1208, che menziona la presenza nell'altare maggiore della cattedrale «de sanguine Domini nostri Ihesu Christi et de sanguine ycone».
- 55) L. Vautre, *Histoire des évêques de Bâle*, Einsiedeln 1884-1886, vol. I, pp. 164-6; K. Kolb, *Vom Heiligen Blut. Eine Bildokumentation der Wallfahrt und Verehrung*, Würzburg 1980, p. 66. La tradizione attribuisce la traslazione al vescovo Ortlieb, che partecipò alla seconda crociata (1147-1149).
- 56) J. M. B. Clauss, *Das Nekrolog der Cisterzienserabtei Pairis*, Strassburg 1904, p. 36; L. Pflieger, *Hostienwunder und Heiligblutkapellen im Elsass*, in «Archiv für elsässische Kirchengeschichte» 8 (1933), pp. 461-3, in part. p. 462.
- 57) Giraldus Cambrensis, *Speculum ecclesiae*, IV, 6, ed. J. S. Brewer, London 1873, pp. 278-80; Gervasio da Tilbury, *Otia imperialia* [c. 1214-1215], ed. S. E. Banks - J. W. Binns, Oxford 2002, pp. 598-604.
- 58) D. Devoti, *Reliquiari medievali dal Tesoro della Cattedrale di Sarzana*, in A. R. Calderoni Masetti - C. Di Fabio - M. Marcenaro (a cura di), *Tessuti, oreficerie, miniature in Liguria XIII-XV secolo*, Bordighera 1999, pp. 65-80.
- 59) *Relazione di Stefano Butroni*, Lucca, Biblioteca Capitolare Feliniana, Codice Tucci-Tognetti, f. 8v.
- 60) *Copia delle indulgenze della nostra chiesa di San Ponziano e delle reliquie che in essa si conservano da antichissimo tempo*, Lucca, Biblioteca statale, *Notizie diverse*, t. I, manoscritti n. 15, n. 3. Cfr. A. Guerra - P. Guidi, *Storia del Volto Santo*, Sora 1926, vol. I, p. 24; U. Nicolai, *Il Preziosissimo ed altre insigni reliquie rinvenute nel simulacro del Volto Santo*, Lucca 1971.
- 61) Bacci, «*Ad ipsius Christi effigiem*», pp. 120-1.
- 62) L. Podestà, *Il preziosissimo sangue di N. S. Gesù Cristo in Sarzana*, Genova 1901.
- 63) S. Martinelli, *Il Volto Santo di Rocca Soraggio: un inedito crocifisso ligneo medievale nell'Alta Garfagnana*, in V. Ascani - S. Martinelli - E. Rossi (a cura di), *Il Volto Santo di Rocca Soraggio. Storia e restauro*, Lucca 2009, pp. 19-55, in part. pp. 39-41.
- 64) J. M. Sansterre, *L'image blessée, l'image souffrante: quelques récits de miracles entre Orient et Occident (VI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècle)*, in J. M. Sansterre - J. C. Schmitt (a cura di), *Les images dans les sociétés médiévales: pour une histoire comparée*, Bruxelles 1999, pp. 113-30, in part. pp. 119-22. Cfr. N. Vincent, *The Holy Blood. King Henry III and the Westminster Blood Relic*, Cambridge 2001, pp. 31-81; C. W. Bynum, *Wonderful Blood. Theology and Practice in Late Medieval Northern Germany and Beyond*, Philadelphia 2007, pp. 85-111.
- 65) Vincent, *The Holy Blood*, pp. 31-81; R. Capuzzo, *Sanguis Domini Mantuae: le "inventiones" del prezioso sangue di Cristo nella costruzione dell'"imperium Christianum" e dell'identità civica di Mantova*, Firenze 2009; G. C. Cantarella (a cura di), *La reliquia del sangue di Cristo: Mantova, l'Italia e l'Europa al tempo di Leone IX*, Verona 2012. Ancora nei secoli XVII e XVIII c'era chi metteva in evidenza tale ambivalenza e sottolineava come si fosse arrivati

- gradualmente, come ad esempio nel caso di Mantova, a sottacere l'associazione beritense delle reliquie ematiche favorendo la loro percezione come ampolle di sangue e latere: cfr. Honoré de Sainte-Marie, *Animadversiones in regulas et usum critices, spectantes ad historiam Ecclesiae*, Venezia 1768, vol. I, p. 129.
- 66) R. Herval, *En marge de la légende du Précieux-Sang: Lucques, Fécamp, Glastonbury*, in *L'Abbaye bénédictine de Fécamp. Ouvrage scientifique du XIII<sup>e</sup> centenaire 658-1958*, Fécamp 1959-1963, pp. 1105-26.
- 67) L'iscrizione è nota dalla trascrizione di Giovanni di Würzburg, *Peregrinatio* (c. 1160), pubblicata in R. B. C. Huygens, *Peregrinationes tres: Saewulf, John of Würzburg, Theodericus*, Turnhout 1994, p. 123; cfr. anche l'itinerario di Theodericus (c. 1172), *ibidem*, p. 156. La stessa idea ricorre, sia pure in termini più generali, in Ugo di Fleury, *Liber qui modernorum regum francorum continet actus*, ed. J.-P. Migne, *Patrologiae cursus completus. Series latina*, Paris 1844-1864, vol. 163 (1854), col. 911.
- 68) Vedi, su questo punto, M. Bacci, *The mise-en-scène of the Holy in the Lateran Church in the 11<sup>th</sup> and 12<sup>th</sup> Centuries*, in G. Boto Varela (a cura di), *Cathedrals in Mediterranean Europe (11<sup>th</sup>-12<sup>th</sup> centuries). Ritual Stages and Sceneries*, di prossima pubblicazione.
- 69) J.-R. Barriga, *El manuscrit 18 de l'Arxiu de la Catedral de Lleida: leccionari per a l'ofici, del segle XI, provinent de Roda*, in «Miscel·lània litúrgica catalana» 1 (1978), pp. 11-41.
- 70) L'importanza del culto beritense in San Salvatore a Bologna è posta in evidenza dal fatto che immagini ispirate alla *Passio imaginis* vi furono realizzate ancora nel secolo XVI: cfr. C. Spada, *Il miracolo del crocifisso di Beirut nella pala di Jacopo Coppi*, in «Il Carrobbio» 15 (1989), pp. 324-34; A. Mazza, *Bagnacavallo senior miniatore*, in «Arte a Bologna» 3 (1993), pp. 81-90, in part. p. 89 nota 2.
- 71) A. Rigoli, *Il monastero di San Salvatore di Vaiano. Le origini alla luce delle fonti scritte e dei dati materiali*, in *Monasteri d'Appennino*, Pistoia 2006, pp. 55-81.
- 72) M. Bacci, *The Berardenga Antependium and the Passio Ymaginis Office*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes» 61 (1998), pp. 1-16; R. Argenziano, *Alle origini dell'iconografia sacra a Siena. Culti, riti e iconografia a Siena nel XII secolo*, Firenze 2000, pp. 147-70.
- 73) C. Espí Forcén, *Jews Desecrating a Crucifix: A "Passio Imaginis" Altarpiece from Mallorca*, in «Iconographica» 8 (2009), pp. 83-97; idem, *Recrucificando a Cristo. Los judíos de la Passio Imaginis en la isla de Mallorca*, Mallorca 2009, pp. 63-82.
- 74) L. Arciniega García, *La Passio imaginis y la adaptiva militancia apologética de las imágenes en la Edad Media y Moderna a través del caso valenciano*, in «Ars Longa» 21 (2012), pp. 71-94.
- 75) Vic, Museu episcopal, ms. 3880, f. 169r.
- 76) M. S. Tacconi, *Cathedral and Civic Ritual in Late Medieval and Renaissance Florence. The Service Books of Santa Maria del Fiore*, Cambridge 2005, pp. 84-93.
- 77) F. Español Bertrán, *Massifs occidentaux dans l'architecture romane catalane*, in «Les cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa» 27 (1996), pp. 57-77, in part. pp. 66-70.
- 78) Girona, Archivo de la Catedral, ms. 11, f. 117v. Cfr. Serdá, *Los martirologios*, p. 388.
- 79) Vic, Museu episcopal, Necrologi I bis, f. 302v, citato in J. Gudiol y Cunill, *Nocions de arqueologia sagrada catalana*, Vic 1902, pp. 318-9.
- 80) F. X. Altés i Aguiló, *La santa imatge de Montserrat i la seva «morenor» a través de la documentació i de la història*, in *La imatge de la Mare de Déu de Montserrat*, Montserrat 2003, pp. 93-179, in part. pp. 109-10.
- 81) Vic, Museu episcopal, ms. 67, ff. 153-153v, ed. A. Olivar, *Sacramentarium Rivipulense*, Madrid-Barcelona 1964, pp. 185-6. Le stesse formule ricorrono in diversi manoscritti del secolo XII: cfr. J. Janini, *El sacramentario de San Félix de Gerona*, in «Miscel·lània litúrgica catalana» 2 (1983), pp. 57-72, in part. p. 63; M.-S. Gros i Pujol, *El col·lectari-capitulari de la Catedral de Vic - Vic, Mus. Episc., Ms. 99 (LXIV)*, in «Miscel·lània litúrgica catalana» 5 (1994), pp. 107-173, in part. p. 149. Vedi ancora i testi trascritti in Bacci, «*Quel bello miracolo*», pp. 60-1.
- 82) Andreu Salmúnia, *Liber consuetudinum Vicensis ecclesie* [1246-1248], ed. M.-S. Gros, *El Liber consuetudinum Vicensis ecclesie del canonge Andreu Salmúnia - Vic, Museu episcopal, MS. 134 (LXXXIV)*, in «Miscel·lània litúrgica catalana» 7 (1996), pp. 175-294, in part. p. 254 nota 318.
- 83) Così ad esempio nell'uso lucchese (*Ordo officiorum*, Lucca, Biblioteca capitolare feliniana, ms. 608, f. 64v) e in quello senese (G. G. Trombelli, *Ordo officiorum Ecclesie Senensis ab Oderico ejusdem Ecclesie canonico anno MCCXIII. compositus*, Bononiæ 1766, p. 381).
- 84) Rigoli, *Il monastero di San Salvatore*, p. 69 nota 67.
- 85) G. Aranci, *L'ufficio liturgico della festa di S. Salvatore (9 novembre) nell'antifonario fiorentino del XII secolo*, in «Vivens Homo» 9/1 (1998), pp. 173-81; Tacconi, *Cathedral and Civic Ritual*, pp. 85-8.
- 86) M. S. Gros, *El Processoner de la Catedral de Vic - Vic, Mus. Episc., MS. 117 (CXXIV)*, in «Miscel·lània litúrgica catalana» 2 (1983), pp. 73-130.
- 87) Bacci, *Nicodemo e il Volto Santo*, pp. 34-6; idem, «*Ad ipsius Christi effigiem*», pp. 124-5.
- 88) E. E. Conte (a cura di), *El costumari del monestir de Sant Cugat del Vallès*, Barcelona 2009, p. 332.
- 89) Il testo delle consuetudini, conservato in un manoscritto datato 1819, è stato edito da P. Gil Argaz - E. Hernáez Hernáez - M. Novoa Hernáez, *Documentos históricos*, in «Letaisama» 13 (2012), p. 6.
- 90) *Leges Palatinae*, Brussels, Bibliothèque Royale Albert I<sup>er</sup>, ms. Lat. 9169, facsimile edito da Joan Domenge i Mesquida, *Bloomington* 1994, ff. 72v-73r.
- 91) G. Zanichelli, *Leboinus (782?)*, De invention, revelatione et translatione sanctissimi Vultus. De miraculis (*Codice Tucci-Tognetti*), in M. Castiñeiras - J. Camps, *El Románico y el Mediterráneo. Cataluña, Toulouse y Pisa, 1120-1180*, Barcelona 2008, pp. 404-7.
- 92) J.-C. Schmitt, *Cendrillon crucifiée. À propos du Volto Santo de Lucques*, in *Miracles, prodiges et merveilles au Moyen Âge*, Paris 1995, pp. 241-69.
- 93) Così ad esempio in un avorio del Musée de Cluny e in una miniatura dell'Evangelario di Echternach, per cui cfr. Schiller, *Ikono-graphie*, vol. II, p. 126 e figg. 380, 387. Cfr. ancora C. Black, *The Origin of the Lucchese Cross Form*, in «Marsyas» 1 (1941), pp. 27-40, e Frugoni, *Una proposta*, pp. 42-8.
- 94) J.-M. Sansterre - P. Henriot, *De l'inanimis imago à l'omagem mui bella. Méfiance à*

*l'égard des images et essor de leur culte dans l'Espagne médiévale (VII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècle)*, in «*Edad Media*» 10 (2009), pp. 37-92, in part. pp. 70-1.

95) Vedi soprattutto Hausherr, *Das Imerwardkreuz*, pp. 154-6, e le recenti osservazioni in merito di U. Niggen, *Thomas Beckett und Braunschweig*, in J. Ehlers - D. Kötzsche (a cura di), *Der Welfenschatz und sein Umkreis*, Mainz 1998, pp. 219-42. Cfr. anche J. Fried, *Jerusalemfahrt und Kulturimport. Offene Fragen zum Kreuzzug Heinrichs des Löwen*, *ibidem*, pp. 111-37.

96) A. Chassaing, *Calendrier de l'église du Puy-en-Velay au Moyen Âge*, Paris 1882, p. 33.

97) F. Énaud, *Découverte d'objets-reliquaires à Saint-Michel d'Aiguilhe (Haute-Loire)*, in «*Bulletin monumental*» 122 (1964), pp. 37-57.

98) S. Vidal i Álvarez, *Los encolpia bizantinos en bronce en relieve del Levante peninsular: Sant Pere de Rodes i Sant Cugat del Vallés*, in *V Reunión d'arqueologia cristiana hispànica: Cartagena, 16-19 d'abril 1998*, Barcelona 2000, pp. 551-70; I. Lorés, *El monestir de Sant Pere de Rodes*, Barcelona 2002, pp. 168-172; *Bizancio*

*en España. De la Antigüedad tardía a El Greco*, Madrid 2003, pp. 240-1.

99) Schnürer - Ritz, *Sankt Kümmernis und Volto Santo*, pp. 11-53, 239-313 e *passim*; C. Daxelmüller, *Der Volto Santo und die heilige Kümmernis. Aspekte einer Metamorphose*, in Ferrari - Meyer (a cura di), *Il Volto Santo in Europa*, pp. 95-126.

100) H. Schreckenberg, *The Jews in Christian Art: An Illustrated History*, New York 1996, pp. 259-60. Cfr. anche M. Luzzati, *Sulle tentazioni iconoclaste ebraiche in Italia fra tardo Medioevo e prima età moderna*, in M. M. Donato - M. Ferretti (a cura di), «*Conosco un ottimo storico dell'arte...*». *Per Enrico Castelnuovo. Scritti di allievi e amici pisani*, Pisa 2012, pp. 227-38.

101) Su questo vedi soprattutto G. J. Snoek, *Medieval Piety from Relics to the Eucharist. A Process of Mutual Interaction*, Leiden 1995.

102) Testo citato in P. Parassols y Pí, *San Juan de las Abadesas y su mayor gloria: el Santísimo misterio. Reseña histórica*, Vich 1859, p. 194.

103) M. J. Martínez y Martínez, *El Santo Cristo de Burgos y los Cristos dolorosos articulados*, in «*Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*» 69 (2003), pp. 207-46.

104) J. Aznar i Solé, *Història del Sant Crist de Balaguer*, Balaguer 1977.

105) Sull'opera e la sua storia cfr. soprattutto J. Gudiol i Cunill, *El Santíssim Misteri de Sant Joan de les Abadeses. Estudi litúrgic i iconològic*, in «*Butlletí del centre excursionista de Vic*» 1 (1913), pp. 9-104; E. Junyent, *El monestir de Sant Joan de les Abadeses*, Barcelona 1976, pp. 149-61; F. Español Bertran, *Sant Joan de les Abadeses durante los siglos del románico*, in M. Crispí - M. Montraveta (a cura di), *El monasterio de Sant Joan de les Abadeses*, Sant Joan de les Abadeses 2012, pp. 47-81, in part. pp. 75-80. In sintonia con l'antica associazione con la dedicazione delle chiese al Salvatore la solennità fu nota a lungo come *fiesta de la dedicació del Sant Misteri*: cfr. J. Amades, *Costumari català. El curs de l'any*, Barcelona 1983, vol. V, p. 681.

106) *Coblas a Jesu-Christ* (vedi *supra*, nota 2).