

Eugenio Burgio

*Il Volto Santo di Lucca e una «fabula» agiografica*

1. Oggetto della mia comunicazione è un crocifisso, forse il più celebre ai suoi tempi, tanto da apparire fugacemente nella *Divina Commedia*: il Volto Santo, oggi collocato in una cappella nella navata sinistra del Duomo di San Martino in Lucca.

A rendere quest'immagine un oggetto di discussione conveniente in una giornata di studi dedicata ai «segni e percorsi della devozione popolare» sta il fatto che essa fu nei secoli del basso Medioevo il motore di processi religiosi e politico-culturali, disposti in posizione variabile fra i poli del 'locale' e dell' 'universale'.

Il Volto Santo fu una sorta di 'correlativo-oggettivo' di Lucca: fu – è ancora, anche se in forme ideologicamente meno rilevanti – il centro di un culto che presentava tutte le caratteristiche e le articolazioni sociali della 'religione civica', così come l'ha definita A. Vauchez<sup>1</sup>: un complesso di pratiche rituali, controllate e gestite dalla comunità dei *laici*, per legittimare / celebrare la propria identità e per favorire la 'salute pubblica'. Alla pratica religiosa si accompagnò la testualizzazione agiografica: la composizione di una *fabula*<sup>2</sup> la cui funzione era – secondo una modalità tipica nei processi culturali del Medioevo – giustificare mitograficamente la pratica. La *fabula* ebbe pure un effetto in un certo senso 'secondario' rispetto alla dimensione 'locale' del culto, ma assai significativo; essa trasformò l'immagine in un *acheiropóietos*, un 'prodotto non di mano umana': in tal modo attirandola, come ben videro alcuni suoi contemporanei, in un dinamismo culturale e religioso che più o meno negli stessi in anni faceva di Roma la capitale dello spazio simbolico della *Christianitas*

## 2.1. Ma ecco l'immagine.

Il crocifisso (alto circa cm 250-260 con un'apertura di braccia di circa cm 280) è scolpito su tre porzioni di legno di noce, con testa, tronco e gambe ricavati in un unico pezzo scavato sul retro; all'interno della figura non sono stati identificati originari depositi delle reliquie citate nelle fonti. La testa, dai lunghi capelli spartiti ricadenti sulle spalle e una barba bipartita, è inclinata in avanti e sull'omero destro; gli occhi presentano pupille in pasta vitrea blu cobalto, diverse tra loro. I piedi pendono paralleli emergendo da una lunga veste sgonnellante, la tunica, attualmente di un colore blu scuro con doratura sul bordo inferiore e sulla cintura scolpita che la serra all'altezza della vita. Sotto la pesante verniciatura moderna sono evidenti stuccature e ridipinture occultanti la policromia originaria che sembra avere un'imprimitura direttamente sul legno a eccezione di zone telate in corrispondenza delle profilature della tunica ove affiorano tracce di motivi decorativi: la scollatura rotonda è orlata da una larga fascia a girali sottolineata da una profilatura puntinata (quattro rossi alternati a quattro bianchi su fondo blu) che ritorna nei bordi delle maniche e in parte sottolinea l'orlo dorato della tunica. La cintura, annodata con un sistema di allacciamento a occhiello trasversale, analogo a quello della cintura del crocifisso di Sansepolcro ma in versione semplificata, ricade in due bande parallele di eguale lunghezza<sup>3</sup>.

Lasciamo per il momento da parte l'immagine di Sansepolcro e le reliquie che, secondo la *fabula*, il Volto Santo avrebbe contenuto. Si può aggiungere che sin dalle fasi più antiche della sua storia il crocifisso possedeva un corredo decorativo: una cintura, una corona e dei calzari (o pantofole) d'argento, «mentre il resto della decorazione era costituito da dorature direttamente applicate su di esso». Tanto la corona che i calzari

originari sono andati perduti, e rimpiazzati nel corso del Seicento da oggetti a quanto pare di foggia diversa; «gli unici elementi che ci sono pervenuti in una forma analoga a quella fissata nelle più antiche riproduzioni sono l'omega alle spalle della Croce e il calice ai piedi del Cristo»<sup>4</sup> – in ogni caso, i segni che le tecniche di lavorazione hanno lasciato suggeriscono che pure questi siano copie. Nel 1382-1384 il Governo cittadino ordinò il restauro del 'fregio' della veste, a causa delle sue cattive condizioni; esso

[...] si presenta oggi con una lunga storia di puliture, dorature e restauri che hanno tracciato sul suo retro una sorta di mappa dell'argenteria lucchese; sembra comunque di poter sostenere che in esso si debbano cogliere anche i segni di quella riparazione massiccia, quasi un rifacimento, cui si fa cenno nel documento del 1382<sup>5</sup>.

2.2. L'immagine ha alimentato, e ancora alimenta, un ampio dibattito fra gli studiosi<sup>6</sup>; al centro del quale stanno naturalmente gli interrogativi su origine geografica e datazione del manufatto.

Il Volto Santo ha gli occhi aperti, e il suo sguardo lascia la sensazione di una severa e regale distanza; i piedi non sono inchiodati al legno della croce, ma pendono liberi. Questi due tratti rinviano all'immagine – opposta a quella del *patiens* sulla croce<sup>7</sup> – del Cristo vivo e *triumphans*, «rex tremendae maiestatis», secondo *Apocalisse*, 1, 17-18:

et cum vidissem eum cecidi ad pedes eius tamquam mortuus | et posuit dexteram suam super me dicens | noli timere | ego sum primus et novissimus || et vivus et fui mortuus et ecce sum vivens in saecula saeculorum | et habeo claves mortis et inferni.

Dalla stessa fonte dipende il tratto più rilevante del crocifisso, la tunica con le maniche; così in 1, 13: «et in medio septem candelabrorum similem Filio hominis | vestitum podere et praecinctum ad mamillas zonam auream». La *tunica manicata* (distinta dal *colobium*)<sup>8</sup> è abitualmente parte di una specifica figurazione, di area siro-palestinese o greco-orientale, largamente diffusa nel bacino mediterraneo a partire almeno dal VI secolo in una serie di manufatti «[...] dipint[i] o plastic[i], di grandi o piccole dimensioni, di tecniche o materiali diversi [...]»<sup>9</sup>. A un'origine siriana pare rinviare pure il tipo somatico del volto; d'altra parte, l'apertura degli occhi, la bipartizione dei capelli, la foggia dell'abito e della cintura, trovano pure riscontro nella tipologia – tanto regolare nelle singole occorrenze da risultare chiaramente «tributari[a] di un comune modello originario»<sup>10</sup> – attestata in una trentina di crocifissi catalani e della zona pirenaica orientale, le *Majestats*<sup>11</sup>. In ogni caso, gli studiosi datano la composizione del crocifisso lucchese, sulla base di considerazioni stilistiche, fra l'ultimo quarto del XII e la prima metà del XIII secolo, in Italia centrale<sup>12</sup>.

Le testimonianze documentarie. Secondo la *Relatio* del diacono Leobino – il testo più significativo per la *fabula* agiografica (vd. § 4) – il crocifisso giunse a Lucca nel 742:

Tanto igitur tripudio tantoque triumpho Lucanam urbem vultus domini introductus est anno ab incarnatione domini nostri Jesu Christi septingentesimo quadragesimo secundo, tempore Karoli et Pipini serenissimorum regum, anno regni eorum secundo<sup>13</sup>.

A tale indicazione si somma un passo della *Rhetorica antiqua* (1215-1227) in cui Boncompagno da Signa riferisce un un sarcastico giudizio di Piacentino (glossatore vissuto a Bologna e a Montpellier, m. 1192):

Ecce sacram et venerabilem imaginem crucifixi, que in ecclesia Luccensi a gentibus et populis veneratur. Asseris de ligno retorto fuisse, quod faber lignarius arte sua polluit, rescindens prius ab eo ligna cum ascia et securi, que igni paruerunt et in favillam et cinerem sunt conversa, residua vero pars ligni fuit ingenioso scuptori commissa, qui subtili dolatura et artificio membra in ipsa distinxit, infigens ei oculos in capite cristallinos et in pedibus argenteos subtellares, postmodum vero varietate colorum totam substantiam deauravit, superimponens capiti eius coronam de lapidibus pretiosis insertam et lumbos exquisita zona precinxit. Dicit etiam, quod recoloratur per singulos annos ad hoc, quod pulchrior videatur. Et intra substantiam ligneam predicat esse formicas, dicens, quod miracula, que de imagine illa sunt scripta, esse mendaciis fallerata et per cupiditatem acquirendi reperta [...] <sup>14</sup>.

La periodica coloritura del legno e la presenza di tarli sono segni indiretti di un cattivo stato del crocifisso: la testimonianza di Piacentino ha offerto un appiglio per un'ipotesi – avanzata da de Francovich e accolta dagli studiosi successivi, verosimilmente perché essa ha il pregio di ridurre a concordanza i risultati dell'analisi stilistica / tipologica e le indicazioni delle fonti <sup>15</sup> – secondo la quale l'attuale Volto Santo sarebbe una copia di un perduto prototipo, così deteriorato da richiedere la sua sostituzione (forse in tempi non lontani dai lavori di rifacimento della cattedrale, 1060-1070, iniziati dal vescovo Anselmo I da Baggio) <sup>16</sup>.

E il prototipo? de Francovich, che riconosceva alla *Relatio* di Leobino la dignità di fonte storiografica ed era convinto dell'origine siriana del tipo del Cristo *triumphans* e con la tunica (ipotesi ormai abbandonata dagli studiosi), riteneva che esso fosse giunto a Lucca nell'VIII secolo, dalla Siria o dalla Spagna <sup>17</sup>. Schnürer, che pure non distingueva fra modello e copia, riteneva che l'attuale Volto Santo fosse un testimone molto arcaico del tipo delle *Majestats*, giunto in Toscana, giusta la voce di Leobino, nell'VIII secolo <sup>18</sup>.

Dichiarandosi propensa ad accettare la ricostruzione di Schnürer – ma spostandola a una data più bassa (XII secolo) – Frugoni osserva:

che il primo crocifisso risalga all'VIII secolo è un'opinione lasciata ormai definitivamente cadere: in effetti non c'è nessuna testimonianza, letteraria, che accenni al Volto Santo, anteriore al 1100 <sup>19</sup>.

Dunque, la vicenda del Volto Santo si sarebbe compiuta tutta al di qua del Mille. Ma il recente restauro (1994) di un altro crocifisso, tradizionalmente considerato posteriore e prodotto per imitazione diretta del Cristo lucchese <sup>20</sup>, il Volto Santo di Sansepolcro, ha rimescolato le carte. Si tratta di un'immagine – posta nel 1770 nella Cattedrale dopo essere stata nella Pieve di Santa Maria (poi Sant'Agostino) – in legno policromo (cm 270 cm × 290 cm, intagliato su tre porzioni di legno di noce): la sua *tunica manicata* è stretta alla vita da una cintura che riproduce un modello in cuoio privo di fibbia (simile a quella del Volto Santo). Il restauro ha evidenziato come essa sia il risultato, databile al XII secolo, «[...] dell'intervento di un artista di altissimo livello dell'età romanica, chiamato ad operare per l'ammodernamento e il risanamento di una scultura probabilmente in tali cattive condizioni da non essere utilizzabile per il culto» <sup>21</sup>; l'esame al radiocarbonio di campioni del legno mostrano invece un prototipo databile fra l'VIII e il X secolo: la più antica scultura lignea dell'Occidente medievale, forse prodotta in ambito carolingio <sup>22</sup>.

Oltre a riattribuire a Leobino l'attendibilità ormai negatagli, l'analisi al radiocarbonio sposta i termini nei quali si definiva tradizionalmente la relazione fra i due crocifissi: essa suggerisce l'ipotesi, che rimane indimostrabile al di là dell'evidenza offerta dalla comparazione autoptica, per cui «[...] lo scultore che eseguì la copia dal primo *Volto Santo* di Lucca [...] poteva avere davanti a sé l'immagine, sia pur anch'essa deteriorata,

del crocifisso originario (forse dell'VIII secolo) che si nasconde sotto il rifacimento romanico del *Cristo* di Sansepolcro [...]»<sup>23</sup>.

Come si vede, l'interazione fra dati materiali e testimonianze scritte alimenta ipotesi diverse e in una certa misura irriducibili fra loro; a partire dagli stessi dati C. Frugoni ha poi avanzato un'altra 'proposta': ma su questa in § 4.3.

3.1. La citazione dantesca del Volto Santo prende la forma di uno sberleffo che i diavoli rivolgono al lucchese Martino Bottaio, un barattiere punito, come molti suoi concittadini<sup>24</sup>, con l'immersione nella pece bollente che colma la bolgia in cui sono ristretti i peccatori della sua specie:

[...] «Qui non ha luogo il Santo Volto!  
qui si nuota altrimenti che nel Serchio!  
[...]» (*Inferno*, XXI, 48-49).

Il sarcasmo dei diavoli colpisce il barattiere nella sua identità 'nazionale', qui cristallizzata nel riferimento all'immagine; e l'intensa violenza del lazzo dipende dal fatto che esso rinvia a elementi propri della sfera religiosa e rituale di Lucca, come hanno notato interpreti antichi e moderni. Così, per esempio, Francesco da Buti:

[...] si può intendere che colui tornato su dicesse: «Santo Volto, aiutami»; [...] e così li demoni schernendolo dicesono: «Fatti tu fuori, per vedere lo tuo Santo Volto da Lucca, e chiamalo perché t'aiuti: qui no, non ha luogo»; e per questo si fa beffe l'autore de' lucchesi, che hanno in continuo parlare lo lor Volto Santo.

o, fra i moderni, postilla M. Barbi: «qui non si usa far l'ostensione del Santo Volto; non è il caso che tu ti mostri fuori della pece il tuo muso nero»<sup>25</sup>.

Farsi « beffe de' lucchesi » attraverso un'immagine è, evidentemente, segno indiretto di una fama che ha superato i confini della Lucchesia. In effetti, all'altezza temporale della composizione dell'*Inferno* il culto dell'immagine è, da almeno un secolo, compiutamente e attivamente 'religione civica'.

Il momento essenziale nella storia della devozione pare fissarsi tra il 1107 e il 1177, in una sorta di estensione di competenze culturali dal capitolo del Duomo a gruppi organizzati di *laici*<sup>26</sup>. Al 18 settembre 1107 datano due bolle di Pasquale II; nella prima il papa confermava al vescovo Rangerio il diritto ad aver parte dei donativi

[...] quae ad altaria matricis ecclesiae vel ad vultus sacrarium vel in parochialibus ecclesiis offeruntur, sicut eedem partes predecessores tui multorum temporum episcopi quiete ac pacifice possedissem noscuntur.

Nella seconda, si fissava un privilegio simile per i canonici del Duomo:

[...] in perpetuum habeatis oblationum partem, quae vel ad altaria matricis ecclesiae vel ad Vultus sacrarium offeruntur, sicut eandem a superioribus episcoporum temporibus usque ad praesentis ep. Rangerii tempus et in hac, quae prima indictione, pacifice possidetis<sup>27</sup>.

Il riferimento ai vescovi precedenti suggerisce l'idea di un culto già solidamente radicato nella realtà religiosa di Lucca<sup>28</sup>; in ogni caso, le bolle papali costituiscono il primo documento 'locale' che ne certifica l'esistenza. Al 1177 data invece la più antica

attestazione della 'Fraternita' del Volto lucchese. Si tratta di una associazione di laici, che teneva le sue riunioni nei locali della cattedrale: essa fu riorganizzata nel 1306 e i suoi statuti furono approvati dal Comune e dalle autorità ecclesiastiche due anni dopo.

La Fraternita è una 'comunità intermedia' (cfr. n. 1); il suo gruppo dirigente (il collegio dei *viginti viri*, periodicamente eletti a rappresentare tutti i quartieri della città) aveva il compito

[...] di vigilare, assieme alle opere di S. Croce e della Luminara alla retta amministrazione delle elemosine mentre il fine precipuo della confraternita era di incrementare il culto alla sacra immagine con pubbliche preghiere e 'luminare' che si facevano in cattedrale la terza domenica di ogni mese e dove ogni confratello partecipava con una candela accesa che donava poi a beneficio dei poveri<sup>29</sup>.

La prima attestazione della presenza di consoli a Lucca – «the conventional criterion for the existence of a commune» – è del 1115: non senza ragioni Webb suggerisce che «[...] the cult of the Volto Santo, 'popular' in origin, was essentially and intimately bound up with the growth of the community»<sup>30</sup>.

3.2. Il crocifisso divenne dunque simbolo della comunità lucchese; «[...] tra Duecento e Trecento al di là di ogni divisione di parte, di ogni contrasto politico, il Volto Santo costituiva qualcosa che al di sopra di tutto e di tutti, rappresentava la permanenza oserei dire sovranaturale di Lucca stessa»<sup>31</sup>. Esso veniva onorato ed esibito come 'correlativo oggettivo' dell'identità civica<sup>32</sup>, e spesso imposto dal Comune ai vicini<sup>33</sup>.

Il culto dell'immagine divenne precocemente l'elemento essenziale del calendario comunale<sup>34</sup>. Il suo momento centrale erano le manifestazioni per la festa dell'Esaltazione della Croce, il 14 settembre. Fra esse spicca la 'Luminara'<sup>35</sup>: la processione della vigilia, «pro honore illius sacratissimi Vultus et pro honore civitatis Lucane», dalla chiesa di San Frediano<sup>36</sup> al Duomo, a cui partecipava l'intera popolazione maschile della città e dei sobborghi fra i quattordici e i settant'anni, minuziosamente regolata in tutti i suoi aspetti dalle norme cittadine. «In un preciso ordine regolato dalle gerarchie», ogni fedele sfilava tenendo in mano un cero, di peso e grandezza proporzionati al proprio rango, a cui era attaccato un cartellino con le generalità del portatore; lungo il percorso, punteggiato dai 'castelli fioriti' (macchine che rappresentavano le fortificazioni lucchesi sul territorio), si assiepava l'intera popolazione<sup>37</sup>. Le comunità soggette a Lucca erano tenute a contribuire alla processione versando un determinato quantitativo di cera, e allo stesso obbligo erano tenuti i mercanti lucchesi che risiedevano all'estero.

Pare evidente la funzione a cui assolveva la Luminara, riconoscibile in quella di tutte le processioni in età medievale e moderna: «la procession constitue une réalité familière qui par sa récurrence donne au corps social l'occasion de manifester à chaque fois son unité et sa cohésion. La procession est pour lui un rite total», che garantisce all'interno la natura olistica e gerarchizzata della sua comunità, e all'esterno la sua potenza<sup>38</sup>.

3.3. Fuori di Lucca, l'immagine si diffuse grazie all'emigrazione di artigiani e mercanti; essi,

come fondavano delle comunità ben organizzate ovunque si stabilivano, così non mancavano mai di erigere una cappella o intitolare una confraternita nel nome del loro protettore. In Francia sorsero oratori

dedicati al Volto Santo a Marsiglia, Avignone, Lione, Amiens; Parigi vide la nascita di una congregazione posta sotto i suoi auspici nel 1343 [...];

così fu ad Anversa, in Germania, a Londra<sup>39</sup>. La fedeltà religiosa permise agli emigrati di mantenere una relazione con la città, di cui l'immagine era «il simbolo sensibile»; dovunque essa garantiva al nuovo arrivato l'aiuto dei compatrioti residenti.

Mi limiterò qui al caso della comunità residente a Venezia. Formatasi dopo la riconquista di Lucca da parte dei ghibellini (giugno 1314) con l'arrivo di una sessantina di setaioli guelfi e le loro famiglie, e alimentata da flussi alterni per tutto il XIV secolo, essa si stabilì nell'area fra Rialto e Cannaregio<sup>40</sup>; si diede istituzioni di tipo professionale e nazionale, fra cui la Scuola del Volto Santo<sup>41</sup>, fondata nel 1359 dopo che per un quarantennio gli immigrati si erano affidati per le pratiche religiose al monastero dei Servi di Maria. Non è difficile riconoscere in essa i caratteri di 'comunità intermedia', con una certa tinta nazionalistica<sup>42</sup>: vi erano ammessi principalmente i lucchesi (gli 'stranieri' non potevano comunque accedere alle cariche direttive); le pratiche religiose erano affidate ai Serviti; il suo tratto caratteristico era la carità verso malati, poveri e defunti della comunità lucchese<sup>43</sup>. Nell'autunno 1360 la Scuola ottenne dai Serviti il permesso di erigere un oratorio al Volto Santo e di fondare un cimitero. L'oratorio fu affrescato da un allievo di Guariento, Nicolò Semitecolo con scene dalla *legenda* del crocifisso<sup>44</sup>.

Una deliberazione del Capitolo generale della Scuola (30 agosto 1377), trascritta nella 'mariegola'<sup>45</sup>, stabilì che due volte l'anno, nelle riunioni comuni, si dovessero leggere ai confratelli le tre grazie che i lucchesi avevano ricevuto da Dio: essere stati i primi in Italia a convertirsi al cristianesimo, la preferenza divina loro accordata col dono del Volto Santo, la liberazione dai pisani il 6 giugno 1369. Giustamente osserva Molà:

Dalla lettura della deliberazione si nota subito come gli ufficiali della confraternita dei lucchesi volessero instillare nei loro concittadini una convinzione: all'interno delle popolazioni italiane la loro era quasi una razza eletta, che Dio aveva preferito alle altre, tanto da renderla l'avanguardia del suo verbo nella penisola. [...] il Volto Santo [...] era stato mandato quasi come un pegno, poiché il giorno del giudizio l'Onnipotente voleva che loro fossero, tra gli italiani, «li primi chiamati dal suo destro lato»<sup>46</sup>.

4.1. I fatti raccolti in § 3 descrivono bene la natura 'totemica' della relazione che Lucca intratteneva con il crocifisso<sup>47</sup>: il suo culto era il centro dello spazio simbolico che circoscriveva l'identità comunitaria e il tratto distintivo che, all'esterno, permetteva il riconoscimento della propria alterità. Secondo un dinamismo che accomuna molte immagini religiose medievali, la centralità del crocifisso nello spazio simbolico locale trovava 'difesa e illustrazione' in un atto linguistico: l'elaborazione di una *fabula* agiografica che, disegnando tempi e modi del 'mito di fondazione' del culto, e segnalando le ragioni della relazione – *ab origine* privilegiata – fra l'immagine e il Divino, organizzasse in forma coerente le credenze su cui riposavano le pratiche rituali<sup>48</sup>. L'*actio* del Volto Santo prende forma fra XII e XIII secolo in un corpus di testi latini e oitanici<sup>49</sup>:

– la *Relatio Leobini diaconi de revelatione sive inventione ac translatione et miraculis reverendi vultus Domini nostri Jesu Christi*;

– i resoconti di Gervasio di Tilbury, *Otia imperialia*, III, 24 e di Giraldo di Barri, *Speculum Ecclesiae*, IV, 6;

– un *poème* narrativo antico-francese di 509 decasillabi in lasse monoassonanzate, conservato nel cod. Torino, Bibl. Universitaria Nazionale, L II 14, del 1311<sup>50</sup>.

4.2. La *Relatio* di Leobino è certamente il testo più significativo del corpus: il più antico, il più articolato, e pure il più problematico. Esso manca tuttora di un'edizione critica<sup>51</sup>; la sua tradizione conta, giusta il censimento di Schnürer (e con beneficio d'inventario da lui stesso dichiarato), 19 codici, divisibili in due gruppi: il primo (che comprende i 6 testimoni più antichi, XII secolo, tutti di area francese, e altri 3 duecenteschi, di identica provenienza)<sup>52</sup> non trascrive la serie dei miracoli (vd. n. 49); il secondo, che Schnürer definisce, per la collocazione attuale di buona parte dei suoi codici (tutti trecenteschi) 'gruppo Roma-Lucca' / 'Lucca-Rom-Gruppe', offre il testo vulgato della *Relatio* insieme alla serie dei miracoli. Il suo teste più antico è il cod. Lucca, Bibl. Statale, Dep. Tucci-Tognetti, confezionato per la confraternita lucchese, forse in occasione della riorganizzazione del 1306, e completato nel corso del secolo<sup>53</sup>.

Dopo un prologo in cui il diacono fra l'altro spiega che la *Relatio* è stata scritta «ad sancte [...] ecclesie corroborationem, ad fidelium scire cupientium eruditionem, ad infidelium confutationem [...]», si narra quanto segue<sup>54</sup>:

(1) Il vescovo subalpino Gualfredo, in pellegrinaggio a Gerusalemme, riceve una notte una visione angelica che lo invita a cercare nella casa del cristiano Seleuco il «sanctissimum vultum a Nichodemus sculptum». Il racconto spiega che Nicodemo lo aveva scolpito dopo l'Ascensione: «forme [...] corporis Christi quantitate et qualitate diligentissime denotata, liniamentis etiam mente descriptis, sacratissimum vultum non sua, sed divina arte desculpavit». Prima di morire egli affidò l'immagine a un certo Ysachar, che la tenne nel segreto della sua casa; generazione dopo generazione essa fu venerata, nascosta alla furia dei giudei.

(2) Il mattino seguente Gualfredo e i suoi compagni trovano la casa di Seleuco, e il vescovo convince l'uomo a consegnare, in cambio di denaro, l'immagine. Il «sancte crucis signum» è portato sulla spiaggia di Giaffa e imbarcato su una nave affidata alla guida divina.

(3) La nave giunge in vista di Luni: gli abitanti, dediti alla pirateria, tentano di abbordarla più volte, ma invano, perché essa, che pure pare priva di equipaggio, a ogni tentativo di abbordaggio si allontana dalla costa. Nel frattempo il vescovo di Lucca Giovanni è visitato in sogno da un angelo, che lo invita ad andare al porto di Luni perché c'è una nave «[...] in qua salvator mundi imago posita, qualiter in cruce pro hominibus passus est, demonstrat. Hanc etiam Nicodemus Phariseus, qui Christum vidit et tetigit, condidit»; la nave si lascia accostare dal corteo di religiosi. La scoperta scatena la lite fra le due città per il possesso della statua; Giovanni risolve la contesa donando al vescovo di Luni un'ampolla col sangue di Cristo trovata all'interno del legno.

(4) Dopo aver indicato l'anno di questi avvenimenti (cfr. § 2.2.), Leobino prende nuovamente la parola – «Ego quidem Leobinus, qui haec scripsi [...]» – per spiegare che, mentre si trovava a Gerusalemme con Gualfredo, era stato informato «a Syris religiosissimis viris, sepulchri dominum custodientibus» dei fatti fin qui narrati, e aveva pure saputo che nel crocifisso si trovavano la «spineam coronam» imposta sul capo di Gesù e «partem vestimentorum eius»; inoltre, nel bosco in cui Nicodemo aveva scolpito l'immagine era sgorgata una fonte miracolosa le cui acque guarivano i malati, e che si era disseccata quando il padrone della terra aveva cercato di venderne delle dosi («beneficia etenim divina gratuita non transitorio venduntur vel emuntur precio, sed gratia Christi»); pure le schegge del legno lavorato da Nicodemo avevano poteri miracolosi.

(5) La serie dei *miracula*.

Gervasio di Tilbury (1155 ca.-1234) è autore degli *Otia imperialia* (1214-1215 ca.), composti per il suo signore, Ottone IV, che aveva accompagnato in Italia nel 1209. Il terzo e ultimo libro è dedicato ai *mirabilia*: tre capitoli (23-25) sono dedicati a immagini del Cristo: fra le altre, il *mandylion* di Edessa (23), il Volto Santo (24) e la 'veronica' (25)<sup>55</sup>. Fonte esplicita di III, 24 sono dei *gesta de vultu Lucano*, che, come si comprende

dalla seconda parte del capitolo (p. 968), coincidono con la *Relatio*; prima Gervasio si sofferma sulle circostanze in cui fu creata l'immagine: per richiesta di Maria coloro che erano rimasti sul Golgota dopo la morte di Gesù (Giuseppe di Arimatea, Nicodemo etc.)

[...] cito euntes emerunt linteum mundissimum tam amplum et extensum, quod tota crucifixi corporis effigies in linteo expressa est, ad cuius similitudinem Nicodemus *Vultum Lucanum* effigiavit [...];

all'interno dell'immagine («in medio») Nicodemo

[...] linteum inclusit et ampullam sanguinis Domini, et unum ex tribus clavis, partemque coronae spineae, et spongiae, et vestimenti Domini et beatissimae virginis Dei genitricis, et de cunabulo Domini, et de umbilico Domini.

Più breve è l'*excursus* dedicato al crocifisso da Giraldo di Barri. Questo religioso gallesse (1146-1223), che si recò a Roma quattro volte fra il 1199 e il 1203 per difendere invano cause private, è autore dello *Speculum Ecclesiae* (1220 ca.). La quarta e ultima *distinctio* è dedicata alla Chiesa romana, e alla storia delle sue basiliche<sup>56</sup>; l'*excursus* chiude il capitolo 6, nel quale Giraldo si è soffermato sull'immagine del *Sancta Sanctorum* e sulla 'veronica'<sup>57</sup>. Il Volto – egli spiega, dopo aver precisato che si tratta di un oggetto «[...] non depicto sed ligno magis insculpto, et a Nicodemo sicut legitur devote multum et artificiose composito [...]» – fu portato in Occidente dai vescovi di Lucca, Luni, Mantova, Parma, inviati a Costantinopoli da un imperatore romano «propter reliquias perquirendas»; oltre all'immagine essi portarono pure alcune reliquie, che poi divisero fra loro:

[...] sanguinem, qui de iconia a Judæo crucifixa manavit a latere lanceato, in una ampulla, et aliam ampullam de aqua de eodem latere manante; et clavum quo pes Christi vel manus clavata fuit.

Nel poemetto oitanico la narrazione sul Volto Santo è innestata in un intreccio che elabora motivi della 'Vendetta del Salvatore' con lo schema della *legenda* dell'*inventio* della Vera Croce<sup>58</sup>.

Il testo si compone di tre parti. (1) (vv. 1-351) Ellaine, figlia dell'imperatore di Roma e sorella di Vespasiano, sposa di David di Grecia, ha la rivelazione che sono ancora vivi i testimoni della Passione e spinge il marito a una spedizione militare in Oriente; egli strappa agli ebrei Edessa – dove incontra Giuseppe di Arimatea, che spiega a lui e alla moglie il suo ruolo nella sepoltura di Gesù –, quindi assedia Gerusalemme; nella Città Santa, grazie a Nicodemo, viene rinvenuta la Vera Croce. (2) (vv. 352-402) Una notte Davide ha una visione: un angelo gli ordina in nome di Dio «que a s'image [*di Dio*] face[s] trois crucefis» (v. 361); Nicodemo costruisce il primo, e quando cerca di piattare il naso *boçus*, il volto della statua parla e gli dice che se non smette sanguinerà (vv. 375 sgg.). Davide costruisce gli altri due, e tutti e tre sono affidati alle acque: uno di essi giunge a Lucca. (3) (vv. 403-509) Il miracolo della pantofola.

4.3. Dai testi si ricava una *fabula* impostata su quattro momenti: (1) creazione dell'immagine, (2) sua *inventio* in Oriente e (3) traslazione in Occidente, (4) culto e miracoli; tutti fanno riferimento a Nicodemo come *auctor*, e quasi tutti citano la presenza di reliquie cristiche. Lo schema completo è nella *Relatio*, che rappresenta in tutta evidenza il suo luogo di elaborazione / diffusione.

Ci sono ottime ragioni per ritenere che nella sua forma attuale la *Relatio* sia «[...] un racconto formato da pezzi estranei l'uno all'altro, uniti in maniera abbastanza superficiale da 'Leobino' al cui nome è fatto carico di rendersi garante della continuità



della storia»<sup>59</sup>; i pezzi estranei sono, in sostanza, le sezioni (1)-(3) e la serie dei *miracula*. Le sezioni (1)-(3) costituiscono uno stadio, o versione, compiuto della *legenda*, attestato dal gruppo più antico dei codici: esso riferisce scoperta e traslazione dell'immagine, e la sua collocazione «[...] in ecclesia S. Martini, in qua est episcopalis sedes, prope valvas eiusdem basilicae ad australem plagam»<sup>60</sup>. La datazione della sua stesura dipende (a) da un tratto stilistico individuato da Schnürer e (b) dal dettaglio sulla collocazione.

(a) La diffusa presenza nel *textus* del *cursus leoninus* pone la *legenda* alla fine dell'XI o all'inizio del XII secolo e nel capitolo del vescovo Rangerio (1097-1111): la figura ritmica fu introdotta nello stile dei documenti della Curia romana da Giovanni da Gaeta (cancelliere dal 1088, poi papa Gelasio II, 1118-1119), al quale il vescovo aveva dedicato nel 1110 il *De anulo et baculo*<sup>61</sup>.

(b) La collocazione «ad australem plagam» non corrisponde all'attuale, la cappella posta nella navata opposta alla meridionale: la quale fu consacrata nel 1118-1120 – data che funzione da termine *ante quem* per la *legenda*, congruente con il dato di (a)<sup>62</sup>.

Quanto alla serie dei *miracula*, la loro stesura, opera dei canonici del Duomo, è secondo Frugoni anteriore alla *Relatio* perché essi «[...] hanno fornito dettagli e materia al suo autore, che li ha ricuciti, cercando di formare una storia di avvenimenti concatenati»<sup>63</sup>. *Legenda* e miracoli furono quindi organizzati in un testo unico; l'operazione comportò alcuni innesti testuali – il 'raddoppio' del prologo originario (con l'aggiunta del paragrafo in cui Leobino parla in 1<sup>a</sup> p.sg.) e la ricomposizione del 'prologo' introduttivo ai miracoli, l'elaborazione della sezione (4), che si distingue dalle precedenti per l'assenza del *cursus* – e l' 'invenzione' della figura di Leobino (sovrapposta a quella dei canonici effettivi autori dei testi), testimone autoptico dell'*inventio* e *auctor*, e perciò stesso garante dell'autenticità della *Relatio*. Tale operazione non dovette essere di molto successiva alla composizione della *legenda*, visto che tutti i testimoni più antichi del testo (quelli databili al XII secolo) presentano tutte le interpolazioni<sup>64</sup>.

È il caso di segnalare la sincronia con cui si muovono scrittura agiografica, culto e produzione 'artistica': l'epoca di composizione della *Relatio*

è l'epoca in cui, per criteri stilistici che hanno un peso indiscutibile, si tende a collocare l'attuale Volto Santo. Si ricava allora la conclusione che questo momento cruciale della storia del Volto Santo, quello cioè della sua assunzione a simbolo della città di Lucca, cada in un momento quasi identico e si esprima nella leggenda come testo e nella immagine lignea come fatto devozionale e, insieme, artistico<sup>65</sup>.

Un ultimo passaggio. C. Frugoni ipotizza che (1) in un'età imprecisata (ma implicitamente non distante dal periodo di stesura della *Relatio*) sia avvenuto a Lucca uno scambio: un'immagine dipinta del volto del Cristo (una 'veronica') fu sostituita dal crocifisso; (2) la *Relatio* sia il tentativo di razionalizzare tradizioni narrative stratificate nel tempo e contraddittorie rispetto al loro oggetto.

L'ipotesi di Frugoni si basa su alcuni dati interni al corpus, e su elementi extratestuali. Fra i primi c'è la difficoltà della *Relatio* nel giustificare l'uso di *Vultus* per un crocifisso intero, risolta con la proposta di una sorta di etimologia per sineddoche:

sicut enim facies visa illum, cuius facies videtur, certificat, ita preciosi vultus figura redemptorem nostrum incarnatum et pro nobis in cruce pendentem quasi quibusdam liniamentis representatum exprimit<sup>66</sup>.

C'è poi il fatto che Gervasio di Tilbury ricordi la presenza, *dentro* il crocifisso, di alcune reliquie fra cui la Sindone; secondo Frugoni tale riferimento prova l'esistenza di una tradizione, esterna alla *Relatio*, che tentava una «grossolana» saldatura fra il crocifisso-reliquiario e l'immagine dipinta come soluzione al problema di «[...] rendere credibile sia la fusione in una dell'immagine dipinta e scolpita, sia l'assunzione, da parte del crocifisso scolpito, del potere di cui era dotato il volto dipinto [...]»; Leobino allora 'restringse' la parte di Nicodemo nella creazione del manufatto, facendo in modo che *solo* il Volto ligneo risultasse non essere scolpito da lui, ma dalla mano divina («sacratissimum vultum non sua, sed divina arte desculpuit»): divenuto acheropito, il Volto ligneo può assorbire i tratti dell'immagine dipinta<sup>67</sup>.

L'analisi di tutte le prove extratestuali presentate da Frugoni richiederebbe uno spazio che non possiamo qui permetterci<sup>68</sup>. Una però merita di essere citata. Una nota conservata nel foglio di guardia del cod. Lucca, Bibl. Capitolare 124, databile fra il 1065 e il 1109, presenta una lista di altari della chiesa di San Martino; nell'inizio si dice:

Altare ante Vultum: in honore XII apostolorum, Cornelii et Cipriani atque Concordii, Gregorii martyris spoletini;  
ante crucem veterem: Blasii, Valentini, Remigi et decem milium Martyrum. [...]

Non c'è dubbio che l'elenco indica due oggetti nettamente distinti, usando due lemmi, *Vultum* e *crucem* che la *Relatio* usa senza fare distinzioni: evidentemente «[...] nel 1109 c'era un altare *ante vultum* e uno *ante crucem*»<sup>69</sup> – un'immagine dipinta e una croce?

5.1. L'ipotesi di Frugoni è decisamente suggestiva; certo, essa si scontra con dati di merito e di metodo: la totale assenza di tracce documentarie sull'immagine dipinta, che pure si ritiene fosse considerata acheropita<sup>70</sup>; il fatto che esiste una solida tradizione teologica che ricorreva a *Facies* (sinonimo di *Vultus*) per indicare il Cristo incarnato, volto visibile di Dio<sup>71</sup>; infine, la constatazione che una simile ipotesi significa «[...] to multiply hypotheses unnecessarily»<sup>72</sup>, forse per un eccesso di *esprit de système* indiziario. In ogni caso, la 'proposta' ha il merito di segnalare un possibile nesso fra il Volto Santo e le immagini acheropite, e in particolare con la 'veronica' – un nesso di tipo 'materiale', e non logico-culturale, come avevano suggerito nella *dispositio* dei loro materiali Gervasio di Tilbury e Giraldo di Barri.

La citazione dantesca dice pure che l'orgoglio lucchese per la loro immagine trova il suo rovescio nei lazzi degli 'stranieri'; ma la critica al carattere totale della devozione locale poteva attingere, su un piano più elevato dell'espressione dei diavoli di Malebolge, a solidi argomenti teologici. Il carmelitano Guido da Pisa (prima metà del XIV secolo), autore di un commento all'*Inferno*, osservava che i lucchesi «circa quam crucem errare videntur», perché

[...] communitur opinantur in ipsa cruce aliquod numen esse, et ipsum non ut figuram vel effigiem crucifisci, sed quasi ipsum deum humanatum et in carne natum, veneratione latrerie venerantur<sup>73</sup>.

Come spiega il resto della glossa, l'accusa che Guido lancia contro i lucchesi è di essere idolatri: di venerare cioè il crocifisso non in quanto immagine visibile dell'invisibile, ma «tamquam divinitatem vel numen aliquid».

La critica può essere condotta all'estremo, negando che un'immagine (dipinta o scolpita che sia) possa rappresentare ciò che per definizione non è rappresentabile, Dio. In *Trecentonovelle*, LXXIII il francescano Niccolò di Sicilia (nel 1383 vescovo di Palermo) – durante una predica in Santa Croce a Firenze – indicò ai fedeli un Volto Santo dipinto su una parete:

[...] volendo dare ad intendere l'essenza del nostro Signore Iesu Cristo, dice: «Com'è fatta la faccia di Cristo?». E furioso si volge verso il Volto santo dicendo: «Non è fatta come la faccia del Volto santo che è colà, che ben ci vegno a crepare se Cristo fu così fatto!».

Ed è coerente sviluppo di tale impostazione che Niccolò, alla fine della sua predica chiamasse l'immagine «mascherone»<sup>74</sup>: un idolo, insomma. Ovvero un «simulacrum quod humana effigie factum et consecratum est», un manufatto artificiale indebitamente investito di Divino: definizione che in fondo è il succo pure dell'irrisoria descrizione di Piacentino riferita da Boncompagno<sup>75</sup>.

Sono gli argomenti usati dagli oppositori delle immagini sacre (e della loro devozione) nelle periodiche crisi di iconofobia che punteggiano la storia del Cristianesimo, dalla grande crisi bizantina dell'VIII secolo fino alle violente distruzioni dell'arte sacra durante la Riforma: argomenti che erano ben chiari pure a chi, come la Chiesa latina, ammetteva un *bon usage* delle immagini<sup>76</sup>. Erano chiari pure ai canonici di San Martino? Direi di sì; in effetti, la funzione della *Relatio* è «[...] storicizza[re] e [...] giustifica[re] la doppia valenza del crocifisso: statua-reliquiario e reliquia essa stessa come immagine acheropita»<sup>77</sup>, in altri termini sottrarlo al recinto degli idoli: un'operazione non semplice, visto che richiese tre *inventiones* successive – Nicodemo<sup>78</sup>, Leobino (nel doppio ruolo di testimone 'coi suoi occhi' e di *auctor*), le reliquie – e rimase sempre soggetta a cauzione. Dopo aver riferito, a commento dei versi danteschi, il contenuto della *Relatio* («ut dicunt lucenses»), Benvenuto Rambaldi ammoniva il lettore: «tu de hoc crede quod vis, quia hoc non est de articulis fidei»<sup>79</sup>.

5.2. Della «doppia valenza» del crocifisso il secondo polo è decisamente il più interessante. Come si sa, l'acheropita è per lo più<sup>80</sup> una raffigurazione del volto di Gesù (in visione frontale, privo di collo e spalle). La più famosa nel mondo greco era il *mandýlion* ('fazzoletto') di Edessa, trasferita a Costantinopoli nel 944, e da allora immagine tutelare della città e oggetto di un culto specifico. Secondo una tradizione agiografica che rimonta al V-VI secolo il ritratto si produsse col diretto contatto del volto di Cristo sul tessuto<sup>81</sup>. Alla stessa eziologia si riconduceva la reliquia conservata in San Pietro a Roma e nota come 'veronica' ('doppio' occidentale del *mandýlion*): una porzione quadrata di tessuto su cui, per soddisfare la devozione di una pia donna gerosolimitana, Veronica, Gesù impresse i tratti del suo viso<sup>82</sup>.

Un'immagine prodotta per impressione è un oggetto complesso, che risolve molti dei problemi posti da chi ritiene inaccettabile la raffigurazione del Divino<sup>83</sup>. Essa è sia una raffigurazione che una reliquia, che permette di colmare l'assenza di resti corporei di Gesù e di vedere il suo autentico semblante; in quanto impronta del suo volto è prova storicamente autentica dell'Incarnazione, nonché giustificazione / modello di tutte le immagini sacre nella loro individua varietà (le quali, proprio perché copie di un simile prototipo, sono sottratte alla logica dell'oggetto idolatrico).

È importante sottolineare il fatto che la nozione di ‘acheropita’ è un’invenzione mitografica – narrativa elaborazione *ex post* volta a giustificare un culto, o la diffusione di un tipo iconografico –, che fissa un *prima* e un *dopo* nella storia di un’immagine. Questo vale per il Volto Santo, come s’è visto, ma vale pure per il *mandylion* edesseno e per la ‘veronica’ (i tre oggetti della descrizione di Gervasio di Tilbury). Nella prima fase della tradizione agiografica – la siriana *Dottrina di Addai* (400 ca.) – il *mandylion* era solo il ritratto di Gesù, prodotto dal segretario del re Abgar di Edessa; nelle prime *legendae* in cui appare il personaggio di Veronica, la *Curia Sanitatis Tiberii* e la *Vindicta Salvatoris* (secoli VII-VIII), non si dice esplicitamente che l’immagine sia un’acheropita, indicazione che appare solo in una compilazione del XII secolo, detta *historia apocrypha*<sup>84</sup>.

5.3. Un altro atto linguistico fissò in modo definitivo l’immagine romana alla *fabula* della ‘veronica’. Nel 1216, a causa di un miracolo avvenuto durante la processione che, nella seconda domenica dopo l’Epifania, la portava da San Pietro a Santa Maria in Saxia, Innocenzo III compose la preghiera «Deus qui nobis signata...», concedendo dieci giorni di indulgenza a chi l’avesse recitata durante una delle periodiche ostensioni della «[...] Veronicae sudario impressam imaginem». La decisione di Innocenzo III innescò un processo ‘mediatico’ mai conosciuto prima, e impose l’immagine/reliquia a tutta la *Christianitas*: l’ostensione e l’indulgenza attirarono nei secoli XIII-XV flussi crescenti di pellegrini, specie durante i Giubilei; alla circolazione delle persone corrispose la circolazione dell’immagine, sia nella forma di copie prodotte a Roma dagli artisti locali, sia nelle riproduzioni che si diffusero nei libri d’ore e nei fogli volanti ad accompagnamento della preghiera<sup>85</sup>. Il successo dell’immagine impose al contempo Roma come centro dello spazio simbolico cristiano: stabilendo «[...] une filiation directe entre le Christ et l’Eglise romaine [...]», la ‘veronica’ ricordava «[...] universellement les prérogatives éminentes du Souverain Pontife», e faceva del suo santuario, San Pietro, il centro di uno spazio molto più vasto, potenzialmente universale, a misura del Cristo, il prototipo<sup>86</sup>. Nella *fabula* agiografica Veronica porta da Gerusalemme a Roma la sua immagine, perché la sua ostensione guarisca l’imperatore romano mortalmente malato: in questo passaggio da Oriente a Occidente la Chiesa latina celebra la sua natura pontificale, e una *translatio* del Sacro al suo centro.

«L’espace que structure ainsi le mythe, avec toutes ses variantes, fait partie intégrante de la représentation du type de la Sainte Face»: diversamente dalle immagini della prima età feudale (si pensi al reliquiario di Santa Fede a Conques), la ‘veronica’ non esercita il suo potere su scala locale, ma si accampa sulla totalità della *Christianitas*<sup>87</sup>. La composizione della *fabula* del Volto Santo si iscrive in questa logica, segnalata dalla condivisione del motivo della *translatio*: una *fabula* elaborata in un ambiente vescovile vicino alle istanze riformatrici di Roma per un’immagine che rappresenta la cattedrale e l’intero comune, giustificazione mitografica di una ‘religione civica’ e della sua espansione fuori dei confini urbani che permette al suo oggetto di inserirsi non «[...] dans une structure sociale régionale de type segmentaire, mais dans la représentation hiérarchisée d’un espace beaucoup plus vaste, à l’échelle de la chrétienté, multipolaire et de plus en plus centralisé»<sup>88</sup>.

Il mio intervento alla giornata – qui rielaborato – si accompagnava a un corredo di immagini che non sono qui riproducibili: rinvio al corredo iconografico di *Il Volto Santo. Storia e culto*, a c. di C. Baracchini e M. T. Filieri, Lucca, Pacini Fazzi, 1982 e *Il Volto Santo di Sansepolcro. Un grande capolavoro medievale rivelato dal restauro*, a c. di A. M. Maetzke, Arezzo, Silvana, 1994. Il presente lavoro è una compilatoria messa a punto dello stato delle conoscenze e si propone di suggerire alcune riflessioni sulla relazione fra devozioni locali e tradizioni agiografiche.

<sup>1</sup> «Je proposerais [...] de désigner sous le nome de ‘religion civique’, à l’époque médiévale et moderne, l’ensemble des phénomènes religieux-culturels, dévotionnels ou institutionnels – dans lesquels le pouvoir civil joue un rôle déterminant, principalement à travers l’action des autorités locales et municipales». Al cuore della nozione sta il problema dell’appropriazione da parte dei poteri urbani di valori propri della vita religiosa; la condizione sociale della sua sussistenza sta nella creazione di ‘comunità intermedie’ (nel senso weberiano del termine), confraternite fabbriche etc., fra Chiesa e potere civile, che vogliono manifestare la loro identità attraverso simboli religiosi e assumano iniziative in tale campo che non disturbino il clero; «on ne peut en effet parler de religion civique que lorsque la communauté civile détenait un droit de regard en certaines prérogatives (plus ou moins étendues selon les cas) dans le domaine religieux. Cela impliquait de sa part une revendication d’autonomie par rapport au clergé et la volonté de ne pas laisser à ce dernier le monopole de la gestion du sacré» (operazione che non significa un processo di laicizzazione della società medievale, ma di una volontà di partecipazione dei *laici* in ambiti percepiti come significativi, quello dell’autodefinizione comunitaria come gruppo che condivide pratiche e credenze collettive, e della sua protezione/sopravvivenza nei momenti storici di pericolo). Cfr. A. Vauchez, «Introduction», in *La religion civique à l’époque médiévale et moderne (Chrétienté et Islam)*, dir. p. A. Vauchez, Rome, École française de Rome, 1995, pp. 1-5 (1 e 2) – volume a cui rinvio per precisazioni e approfondimenti.

<sup>2</sup> Ovvero il «[...] sistema di eventi, nel loro ordine temporale e causale, usato come materiale dallo scrittore [...]» (C. Segre, *Le strutture e il tempo*, Torino, Einaudi, 1974, p. 8).

<sup>3</sup> M. Arnaldi, «*Regnavit a ligno Deus*: il Crocifisso tunicato di proporzioni monumentali», in *Il Volto Santo di Sansepolcro*, pp. 124-35 (126-27).

<sup>4</sup> Sulla fase più antica della decorazione soccorrono (non sempre in modo esauriente) le testimonianze e i documenti antichi, le tracce materiali individuate dall’analisi autoptica della statua, le testimonianze iconografiche (monetazione etc.) coeve o di poco posteriori. Cfr. C. Baracchini, «Gli ornamenti del Volto Santo – I.», in *Il Volto Santo. Storia e culto*, pp. 80-85 (80 e 82). Il calice (cm 21 × 15,5 di diametro), attestato già dalle figurazioni della metà del XIII sec., era collocato sotto il piede destro scoperto (e consunto dai baci dei fedeli).

<sup>5</sup> Ivi, p. 80.

<sup>6</sup> Una sintesi della letteratura è in A. Caleca, «Il Volto Santo, un problema critico», in *Il Volto Santo. Storia e culto*, pp. 59-69, e in Arnaldi, «*Regnavit a ligno*».

<sup>7</sup> Fisionomia che ha il suo prototipo nel Cristo *patiens* del crocifisso voluto dall’arcivescovo Geroh di Colonia (960-970 ca.). Cfr. Arnaldi, «*Regnavit a ligno*», p. 124.

<sup>8</sup> Il *colobium* «[...] corrisponde alla lunga tunica senza cintura e senza maniche sul tipo di quella indossata dal Cristo del crocifisso di Santa Maria Antiqua a Roma», e rappresenta un precedente della *tunica* (A. M. Maetzke, «Il Volto Santo di Sansepolcro: dal disinteresse degli studi al recupero di un capolavoro. Dati certi, ipotesi e prospettive di ricerca», in *Il Volto Santo di Sansepolcro*, pp. 21-33, 23).

<sup>9</sup> Arnaldi, «*Regnavit a ligno*», p. 125 (cfr. pp. 125-26, 133 n. 9 per occorrenze – «oggetto [...] di una vasta letteratura [...]» – e bibliografia).

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> I più antichi sono della prima metà del XII secolo. G. de Francovich, «Il Volto Santo di Lucca», *Bollettino storico lucchese*, 8 (1936): 3-29 (13 sgg. e 28); G. Schnürer, «Sopra l’età e la provenienza del Volto Santo di Lucca», *Bollettino storico lucchese*, 1929: 17-24, 77-105 (95-105 = G. Schnürer - J. M. Ritz, *Sankt Kummernis un Volto Santo*, Düsseldorf, Schwann, 1934, pp. 147-56. Il saggio è traduzione di un originale edito in «*Römische Quartalschrift*», 34 (1926): 271-306, poi riversato nella monografia del 1934, pp. 117-58 – vd. R. Manselli, «Questioni chiuse e problemi aperti a proposito del Volto Santo», *Lucca - Rassegna del Comune*, 6 (1962): 45-50, 49-50 n. 2).

<sup>12</sup> Vd. la bibliografia in n. 6. Per de Francovich, «Volto Santo», il crocifisso è opera (a cavallo fra i due secoli) di un seguace di B. Antelami.

<sup>13</sup> Schnürer - Ritz, *Sankt Kümmernis*, p. 132. Per la discussione sulla data, e l'identificazione dei due sovrani (i fratelli Carlomanno e Pipino) vd. C. Frugoni, «Una proposta per il Volto Santo», in *Il Volto Santo. Storia e culto*, pp. 15-48 (16-17).

<sup>14</sup> Schnürer- Ritz, *Sankt Kümmernis*, pp. 163-64.

<sup>15</sup> Per le singole posizioni vd. Arnaldi, «*Regnavit a ligno*», p. 127.

<sup>16</sup> D. M. Webb, «The Holy Face of Lucca», in *Anglo-Norman Studies IX*, ed. by R. A. Brown, Wolfboro, The Boydell Press, 1986, pp. 227-37 (pp. 231-33).

<sup>17</sup> de Francovich, «Volto Santo», pp. 22 e 28. Arnaldi, «*Regnavit a ligno*», p. 125 (con bibliografia).

<sup>18</sup> Schnürer, «Sopra l'età», p. 105 (= Schnürer - Ritz, *Sankt Kümmernis*, p. 156). Il crocifisso di Lucca sarebbe un esito della fase più arcaica di produzione iberica: «[...] si può ben accettare l'ipotesi che in Spagna si formasse già al tempo dei Visigoti una speciale raffigurazione del Cristo vestito, tradizione che aveva avuto impulso dall'Oriente. Ridotta quasi al silenzio dalle lotte contro gli arabi, essa si mantenne nelle valli appartate dai Pirenei e rifiorì dall'XI secolo in poi» (p. 104 = pp. 155-56).

<sup>19</sup> Frugoni, «Una proposta», p. 39 n. 93 (con rinvio a H. Schwarzmaier, *Lucca und das Reich bis zum Ende des XI. Jahrhunderts*, Tübingen, Niemeyer, 1972, p. 352). Maetzke, «Il Volto Santo», pp. 29-30, ritiene che l'attuale Volto sia opera di un artista catalano entro il XII sec.

<sup>20</sup> Alla serie delle 'imitazioni' si ascrivono pure il crocifisso di Braunschweig (databile fra XII ex. e XIII in., forse ancorabile alla presenza di Ottone IV a Lucca nel 1209 e alla sua devozione per il Volto lucchese: vd. n. 32) e quello di Santa Croce di Bocca di Magra (il cui culto è attestato almeno dal 1176). Vd. Arnaldi, «*Regnavit a ligno*», pp. 129-31.

<sup>21</sup> Maetzke, «Volto Santo», p. 24.

<sup>22</sup> Ivi, pp. 27-29. La prima produzione plastica religiosa in Occidente (crocifissi lignei e reliquiari, nella Francia meridionale e nella Germania occidentale) data fra il 950 e il 1050. Cfr. *Racconti di immagini*, a c. di E. Burgio, Alessandria, Edd. dell'Orso, 2002, p. 39 (con bibliografia).

<sup>23</sup> Essa pone pure il problema, irrisolvibile allo stato, delle possibili relazioni fra il primo crocifisso di Sansepolcro e l'ipotetico primo Volto lucchese (Maetzke, «Volto Santo», pp. 29-30). Registro, con beneficio d'inventario, che secondo Arnaldi, «*Regnavit a ligno*», p. 128 si potrebbe «[...] identificare lo stesso *Volto Santo* di Sansepolcro con la prima versione lucchese sostituita per il deterioramento da una copia, da un'immagine rinnovata, in parallelo con la stessa Cattedrale [...]». L'ipotesi è accolta da J.-Cl. Schmitt, «Les images d'une image. La figuration du Volto Santo de Lucca dans les manuscrits enluminés du Moyen Age», in *The Holy Face and the Paradox of Representation*, ed. by H. L. Kessler - G. Wolf, Bologna, Nuova Alfa, 1998, pp. 205-27, p. 214.

<sup>24</sup> Così vuole il giudizio morale di Dante, affidato al commento di uno dei diavoli: in ««[...] quella terra [...] | ogn'uom v'è barattier, fuor che Bonturo; | del no, per li denar, vi si fa *ita*»» (*Inferno*, XXI, 40-42; cito da Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, testo critico stabilito da G. Petrocchi, Torino, Einaudi, 1975).

<sup>25</sup> *La Divina Commedia*, a c. di N. Sapegno, Milano-Napoli, Ricciardi, 1957, p. 243.

<sup>26</sup> Le testimonianze precedenti testimoniano di una fortuna dell'immagine e della sua devozione orientata lungo l'asse nord-sud dell'Europa occidentale, e connessa alla posizione centrale di Lucca sulla Via francigena, via di accesso primaria del pellegrinaggio dal Settentrione verso Roma (cfr. R. Manselli «Lucca e il Volto Santo», in *Lucca, il Volto Santo e la civiltà medioevale*, Lucca, Pacini Fazzi, 1984, pp. 9-20, p. 12). Ricordo due fatti ben noti nella letteratura. Intorno al 1050, l'abate di Bury St Edmunds Leofstan (m. 1065), pellegrino verso Roma, ammirò la «Crux magna quae colitur in civitate lucana» (quale essa fosse), ne prese le misure ed ne ottenne una copia per la chiesa della sua abbazia (del resto, i pellegrini anglosassoni giungevano a Lucca pure per venerare le reliquie di sant'Edmondo, portate in Duomo dall'abate Baldovino nel 1071; si può anzi stabilire che ci fosse un «vero e proprio patto di fraternità» tra il capitolo lucchese e l'abbazia – H. Schwarzmaier, «Riforma monastica e movimenti religiosi a Lucca alla fine del secolo XI», in *Lucca, il Volto Santo*, pp. 71-94, pp. 72-73; e cfr. Webb, «The Holy Face», pp. 235-37); Guglielmo II d'Inghilterra (1087-1110) giurava abitualmente «per (Sanctum) Vultum de Luca / per Vultum Dei» (Webb, «The Holy Face», p. 231). Per le testimonianze del XII sec. vd. Caleca, «Un problema critico», pp. 62-63.

<sup>27</sup> In Schnürer, «Sopra l'età», p. 23 (= Schnürer - Ritz, *Sankt Kümmernis*, p. 122).

<sup>28</sup> Probabilmente instaurato «[...] sotto uno dei vescovi lombardi che ressero la diocesi tra l'XI e il XII secolo, riformandone radicalmente la vita spirituale: Giovanni II (1023-1056), Anselmo I (1057-1073; dal 1061 anche Papa col nome di Alessandro II), Anselmo II (1073-1086), Rangerio (1097-1111)» (Caleca, «Un problema critico», p. 65).

<sup>29</sup> G. Ghilarducci, «La diffusione del culto del Volto Santo in Lucchesia», in *Il Volto Santo. Storia e culto*, pp. 91-94 (94). Nel 1181 fu firmata una convenzione fra il capitolo e la confraternita per la divisione delle offerte (Webb, «The Holy Face», p. 228 e nn. 5-6).

<sup>30</sup> Ivi, pp. 233 e 234.

<sup>31</sup> Manselli, «Lucca e il Volto Santo», p. 15.

<sup>32</sup> L'immagine circolò su monete e sigilli (come quello dei *viginti viri* – Ghilarducci, «La diffusione», p. 91). Emissioni del grosso d'oro con il ritratto del Volto Santo (ridotto alla testa coronata, vista frontalmente) datano al tempo di Ottone IV: nel 1209, durante il viaggio a Roma per essere coronato imperatore da Innocenzo III, egli si fermò a Lucca, e come segno della sua devozione per l'immagine autorizzò la città a battere una moneta che la ritraesse (J.-C. Schmitt, «Cendrillon crucifiée. A propos du Volto Santo de Lucques», in *Miracles, Prodiges et merveilles au moyen âge*, Paris, Publs. de la Sorbonne 1995, pp. 241-69, 244). In queste monete (in cui è presente pure il monogramma imperiale) è implicito «[...] un contenuto ideologico non locale ma universale. Solo molto dopo, nella seconda metà del Duecento, disgregatasi l'idea dell'Impero e rafforzatesi definitivamente le autonomie delle città, l'Immagine può assumere un valore limitato alla protezione dello Stato lucchese, e al culto locale» (L. Tondo, «Le monete di Lucca con l'immagine del 'Volto Santo'», in *Il Volto Santo. Storia e culto*, pp. 133-39, 137).

<sup>33</sup> Nel 1246 fu lanciata un'azione punitiva contro i garfagnini che rifiutavano il *servitium* all'immagine (Webb, «The Holy Face», p. 228 e nn. 5-6).

<sup>34</sup> S. Nannipieri, «La festa del Volto Santo: le disposizioni di Governo», in *Il Volto Santo. Storia e culto*, pp. 103-16.

<sup>35</sup> La Luminara è tuttora la più importante festa pubblica di Lucca. La prima serie completa di statuti fissati per tale festività data al 1308, ma le prime testimonianze rimontano a un frammento di statuto del 1261 (Manselli, «Lucca e il Volto Santo», pp. 13-14). Il rituale laico si svolgeva parallelamente alla liturgia festiva del capitolo; il suo *Ordo*, di rito romano, è registrato nel cod. Lucca, Bibl. Capitolare 608 (XIII ex. - XIV in.; il testo è databile al XIII ex., con sezioni forse addirittura del XII ex.): vd. M. Giusti, *L'«Ordo Officiorum» della cattedrale di Lucca*, in *Miscellanea Giovanni Mercati*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1946, II, pp. 523-66.

<sup>36</sup> Secondo la tradizione prima sede del crocifisso; cfr. Webb, «The Holy Face», p. 234.

<sup>37</sup> Durante la festa si svolgeva pure il censimento della popolazione, e il 13 settembre i condannati per reati minori venivano solennemente liberati con una cerimonia di fronte al Volto Santo (Nannipieri, «La festa», p. 105).

<sup>38</sup> J.-M. Matz, «Le développement tardif d'une religion civique dans une ville épiscopale. Les processions à Angers (v. 1450 - v. 1550)», in Vauchez, *La religion civique*, pp. 351-66 (351).

<sup>39</sup> Schmitt, «Les images», pp. 217-18; L. Molà, *La comunità dei lucchesi a Venezia. Immigrazione e industria della seta nel tardo Medioevo*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1994, p. 89 (e nn. 47-48). Fra la comunità parigina e quella veneziana si dividevano i fratelli Rapondi, «[...] appartenenti a una casata che aveva i suoi principali interessi nelle Fiandre e in Francia, dove godeva di un altissimo prestigio economico e politico, specialmente grazie a Dino, il suo membro più rappresentativo. I fratelli Rapondi avevano una società ramificata nelle principali piazze commerciali europee, con filiali a Bruges, Anversa, Parigi, Avignone e anche a Venezia (a partire perlomeno dal 1372). Dino Rapondi svolgeva molteplici attività: mercante e banchiere, era anche consigliere dei duchi di Borgogna e dei re di Francia, che spesso finanziava. Manteneva la cittadinanza lucchese, parigina e [...] anche veneziana» (ivi, p. 69). Dino (1350 ca.-1414/1415) e il fratello Giacomo (m. 1432) erano fra l'altro i principali fornitori di lussuosi codici di Filippo l'Ardito; su loro commissione fu realizzato, a Parigi nel 1410 ca., il cod. Città del Vaticano, B.A.V., Pal. lat. 1988 (che contiene, corredata di uno splendido programma illustrativo, la traduzione francese della *Relatio* – cfr. § 4.2.), forse donato alla cappella parigina del Volto Santo. Vd. I. Belli Barsali, «Le miniature della leggenda del Volto Santo di Lucca», in *Lucca, il Volto Santo*, pp. 123-56; B. Buettner, *Boccaccio's «Des cleres et nobles femmes»: Systems of Signification in an illuminated Manuscript*, Seattle - London, Un. of Washington Press, 1996, pp. 7-11.

<sup>40</sup> Molà, *Lucchesi a Venezia*, pp. 37 sgg.

<sup>41</sup> Ivi, pp. 73-87.

<sup>42</sup> Probabilmente da ragioni connesse al suo carattere 'nazionale' dipese nel febbraio 1365 la decisione del Consiglio dei dieci di sopprimere la 'mariegola' concessa nel gennaio 1360 – decisione che pure lasciò ai lucchesi la possibilità di rendere l'omaggio della Luminara. La Scuola riaprì nell'agosto 1369, con

l'aggiunta di un capitolo alla sua mariegola; nel momento di massima espansione (XIV *ex.* - XV *in.*) contava 600 membri (ivi, pp. 91-95).

<sup>43</sup> Ivi, pp. 95-96.

<sup>44</sup> La sede e le case della confraternita bruciarono nel grande incendio che divampò nella parrocchia di San Marcuola il 28 novembre 1789; la cappella fu avocata dal Demanio nel 1806, e i suoi dipinti finirono alle Gallerie dell'Accademia e nella chiesa della Madonna dell'Orto; ridotta a magazzino, fu poi restaurata e conserva ancora oggi nelle volte gli affreschi originari, pure rimaneggiati (ivi, pp. 99-102, 308-14).

<sup>45</sup> Venezia, Bibl. del Museo Correr, Mss. Cod. Gradenigo 171, Luoghi Pii, f. 15r-v (ivi, p. 96 n. 75).

<sup>46</sup> Ivi, p. 97.

<sup>47</sup> Manselli, «Lucca e il Volto Santo», p. 15 – con rinvio a C. Lévi-Strauss, *Il totemismo oggi*, trad. it., Milano, Feltrinelli, 1964 (ed. or. 1962).

<sup>48</sup> Come si vedrà in § 5, un caso affine a quello del Volto Santo è quello della 'veronica'; cfr. E. Burgio, «Veronica e il volto di Cristo. Testi e immagini di una *legenda* tardomedievale», in *Testo e immagine nel Medioevo germanico*, a c. di M. G. Saibene e M. Buzzoni, Milano, Cisalpino, 2001, pp. 64-102.

<sup>49</sup> Escludo di proposito, perché marginale rispetto alla prospettiva del mio intervento, l'analisi della serie di tredici *miracula* che dal XIII sec. si aggiunse al testo di Leobino – fra cui quello che narra come il Volto Santo donasse una delle sue pantofole a un povero giullare, e che è conservato pure nel poemetto del cod. L II 14; cfr. Schnürer - Ritz, *Sankt Kummernis*, pp. 159 sgg.; W. Foerster, «Le Saint Vou de Luques», *Romanische Forschungen* 22 (1907): 1-54; Schmitt, «Cendrillon crucifiée», pp. 258 sgg.

<sup>50</sup> E. G. Wahlgren, «Renseignements sur quelques manuscrits français de la Bibliothèque Nationale de Turin», *Studier i Modern Språkvetenskap*, 12 (1934) : 79-124 (pp. 93-96).

<sup>51</sup> Si utilizza ancora la 'vulgata' edita da Schnürer - Ritz, *Sankt Kummernis*, pp. 127-34; Schmitt e M. Ferrari stanno preparando l'edizione critica (Schmitt, «Cendrillon crucifiée», p. 258 n. 26). I dati sulla tradizione sono in Schnürer, «Sopra l'età», pp. 77-78 (= Schnürer - Ritz, *Sankt Kummernis*, pp. 123-24); per il cod. Tucci-Tognetti, riapparso nel 1925 e non direttamente noto a Schnürer (p. 77 n. 1 = abbrevia p. 123 n. 3), vd. M. Paoli - C. Simonetti, «L'iconografia del Volto Santo in codici e stampati», in *Il Volto Santo. Storia e culto*, pp. 49 sgg., pp. 49-50.

<sup>52</sup> «Leur origine géographique traduit la position privilégiée de Lucca sur l'axe reliant l'Angleterre et la Flandre à l'Italie [...]» (Schmitt, «Le images», p. 219).

<sup>53</sup> Esso è arricchito da tre miniature che illustrano la processione e l'adorazione del Volto Santo (*ibid.*).

<sup>54</sup> La divisione del testo è quella di Frugoni, «Una proposta», p.21.

<sup>55</sup> In *Scriptores rerum brunsvicensium*, a c. di G. W. von Leibnitz, Hannover, Foerster, 1707, I, pp. 966-69 (il cap. III 24 a pp. 967-68). Sebbene Gervasio non lo dica esplicitamente, non è a priori impossibile che egli avesse visto personalmente il crocifisso lucchese e la 'veronica' romana; il cap. 25 gli dà pure l'occasione di citare altre due immagini romane di Gesù, conservate in Laterano: quella nell'oratorio di San Lorenzo (il *Sancta Sanctorum*), e un'altra *nei pressi* del medesimo oratorio (che, ferita da un ebreo, sanguina in continuazione). Cfr. Schmitt, «Cendrillon crucifiée», pp. 243-44.

<sup>56</sup> San Giovanni in Laterano, San Pietro, San Paolo fuori le Mura, Santa Maria Maggiore e San Lorenzo (ivi, p. 244 e n. 6).

<sup>57</sup> *Giraldi Cambrensi Opera*, ed. by S. Brewer, London, 1873, IV, pp. 261-62.

<sup>58</sup> Il testo in Foerster, «Saint Vou», pp. 32-46; sulla leggenda della 'Vendetta del Salvatore' vd. Burgio, «Veronica», pp. 69-70; sulla *legenda* della Vera Croce A. Prangma-Hajenius, *La Légende du Bois de la Croix dans la Littérature Française Médiévale*, Assen, Van Gorcum 1995.

<sup>59</sup> Frugoni, «Una proposta», pp. 17-18. La dimostrazione è di Schnürer, «Sopra l'età», pp. 79 sgg. (= Schnürer - Ritz, *Sankt Kummernis*, pp. 134 sgg.).

<sup>60</sup> Tale 'versione' circolò anche dopo la sua rifusione nella *Relatio* di Leobino, visto che Gervasio di Tilbury mostra di conoscere un intreccio privo della presenza del diacono (Frugoni, «Una proposta», p. 21).

<sup>61</sup> Schnürer, «Sopra l'età», p. 79-80 (= Schnürer - Ritz, *Sankt Kummernis* pp. 134-35); Schwarzmaier, *Lucca*, pp. 341-42 identifica Gualfredo con l'omonimo vescovo di Siena (m. 1127) che con Rangerio e Giovanni da Gaeta apparteneva alla cerchia di Urbano II.

<sup>62</sup> Giusti, «*Ordo officiorum*», p. 564; Caleca, «Un problema critico», p. 63. «La primitiva ubicazione del Volto Santo nella Cattedrale di San Martino "prope [...] ad australem plagam" corrispondeva esattamente a quella della Veronica, conservata a Roma in un altare con edicola "in basilica S. Petri juxta valvam a parte introitus dextra" [così Gervasio di Tilbury, III, 24, p. 968], cioè nell'ultima navatella destra vicino



all'ingresso. Se pensiamo che la Cattedrale di San Martino, ricostruita per volontà di Anselmo da Baggio negli anni del suo pontificato, aveva cinque navate come la Basilica Vaticana, l'analogia appare ancor più sorprendente» (R. Silva, «Il Volto Santo e il *Christus Triumphans*: due interpretazioni del medesimo tema iconografico», in *Il Volto Santo. Storia e culto*, pp. 70-75, 74).

<sup>63</sup> Alcuni miracoli sono databili fra il 1146 e il 1159; vd. Frugoni, «Una proposta», pp. 21-23 e l'analisi di pp. 26-31.

<sup>64</sup> Tale datazione, in effetti non troppo precisa, trova conferma nella presenza, nelle sezioni ricomposte, di allusioni alla simonia – cfr. «beneficia etenim divina gratuita non transitorio venduntur vel emuntur precio, sed gratia Christi» cit. sopra in (4) –, un tema 'caldo' della polemica contemporanea fra papato e signori laici: specie a Lucca, che durante il pontificato di Anselmo da Baggio fu un importante centro del movimento riformatore (Manselli, «Questioni chiuse», p. 45; Frugoni, «Una proposta», p. 22).

<sup>65</sup> Manselli, «Lucca e il Volto Santo», p. 11.

<sup>66</sup> Schnürer - Rtz, *Sankt Kimmernis*, p. 128.

<sup>67</sup> Frugoni, «Una proposta», pp. 32-33.

<sup>68</sup> Ivi, pp. 32 sgg.; esse mi paiono di alterno valore probatorio.

<sup>69</sup> Ivi, p. 39 (in 36-37 la citazione).

<sup>70</sup> Dunque, non un'immagine da nulla. Per contro, l'ipotesi che sui due altari si opponessero due croci (una delle quali tanto anonima da meritare solo l'aggettivo *veterem*) è meno difficile da sostenere.

<sup>71</sup> S. Pedica OSB, *Il Volto Santo nei documenti della Chiesa*, Torino, Marietti, 1960, pp. 27-42.

<sup>72</sup> Webb, «The Holy Face», p. 227.

<sup>73</sup> Guido da Pisa's *Expositiones et Glose super Comediam Dantis [...]*, ed. by V. Cioffari, Albany (NY), State Un. of New York Press, 1974, p. 408. Il commento si sofferma sulla distinzione fra devozione e idolatria, ricorrendo al bagaglio definitorio tradizionale.

<sup>74</sup> F. Sacchetti, *Il Trecentonovelle*, a c. di V. Marucci, Roma, Salerno, 1996, pp. 215 sg. (come si vede dalla lettera a Jacopo da Conte, trascritta da E. Faccioli nel commento al *Trecentonovelle*, Torino, Einaudi, 1970, p. 188 n. c, Sacchetti aveva in mente il Volto Santo lucchese: «E non mi guarderò perché lungo tempo sia stato il Volto Santo ne la città di Lucca; fu mai alcuno, che dichiarasse che cosa fosse, se non per credenza? Chi vuol dire che sia la imagine del Nostro Signore?» etc.).

<sup>75</sup> Isidoro di Siviglia, *Etymologiae*, VIII, 11, 13 (a c. di W. M. Lindsay, Oxford, Clarendon, 1911). Le accuse di Piacentino sul carattere 'artificiale' e materiale del Volto Santo riprendono argomenti iconofobici che sono addirittura precristiani (cfr. Burgio, *Racconti di immagini*, p. 207).

<sup>76</sup> Ivi, pp. 17-49.

<sup>77</sup> Arnaldi, «*Regnavit a ligno*», p. 126.

<sup>78</sup> L'invenzione di Nicodemo come 'co-autore' dell'immagine è sviluppo conseguente della sua presenza nella versione latina degli Atti del Concilio niceno del 787, redatta nell'872 ca. da Anastasio Bibliotecario per commissione di Giovanni VIII. Nell'*Actio* IV del Concilio fu presentata, come prova a favore dell'iconodulia, la *legenda* del crocifisso di Beirut (che, perforato da un giudeo, emanava un liquido fatto di sangue e acqua dotato di poteri taumaturgici); nella versione latina Anastasio interpolò un passo in cui sosteneva che l'autore dell'immagine era Nicodemo – probabilmente «[...] una tradizione abbastanza antica tramandata oralmente nell'ambito dei monasteri greco-siriaci di Roma di quel tempo [...]» (A. Pertusi - F. Pertusi Bucci, «Il crocifisso ligneo del Monastero di S. Croce e Nicodemo di Bocca di Magra. Contributo alla storia del Santo Volto di Lucca», *Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte*, s. III, 2 (1979): 31-51, 35. *Legenda* e interpolazione sono in *Sacrorum Conciliorum nova et amplissima Collectio*, a c. di G. D. Mansi, Firenze, Zatta, 1767, XIII, coll. 23-31 e 583-84).

<sup>79</sup> Benvenuti de Rambaldis, de Imola, *Comentum super Dantis Aldigherii Comoediam*, a c. di G. F. Lacaita, Firenze, Barbèra, 1887, II, p. 106 (ringrazio F. Bruni per la segnalazione; vd. pure Schnürer - Ritz, *Sankt Kimmernis*, p. 182 n. 1).

<sup>80</sup> Ma l'immagine del *Sancta Sanctorum* è un ritratto completo del Cristo in trono (Burgio, *Racconti di immagini*, pp. 127-28).

<sup>81</sup> L'immagine fu portata in Occidente dopo la IV Crociata (1204) e pare misteriosamente sparita (ivi, pp. 115-20).

<sup>82</sup> Burgio, «Veronica», pp. 66-70.

<sup>83</sup> Da qui il fatto che il richiamo al *mandylion* fosse usato dai teorici dell'iconodulia nell'VIII sec. (Burgio, *Racconti di immagini*, pp. 33-34).

<sup>84</sup> Nella *Curia Sanitatis* si dice chiaramente che si tratta di un'immagine dipinta –così pure in Gervasio di Tilbury, *Otia imperialia*, III, 25 (Burgio, «Veronica», pp. 70 n. 9 e 72).

---

<sup>85</sup> Il racconto del miracolo (l'immagine si capovolve da sola) e il testo della preghiera sono nei *Chronica Majora* di Matthew Paris (ed. by H. R. Luard, London, 1872-83, III, pp. 7-8). Sul dinamismo 'mediatico' vd. Burgio, «Veronica», pp. 79-86.

<sup>86</sup> Schmitt, «Cendrillon crucifiée», p. 258.

<sup>87</sup> Ivi, pp. 255-56.

<sup>88</sup> Ivi, p. 257.