

Stefano Martinelli

# L'immagine del Volto Santo di Lucca

*Il successo europeo di un' iconografia medievale*

*vai alla scheda del libro su [www.edizioniets.com](http://www.edizioniets.com)*



Edizioni ETS



www.edizioniets.com

*Con il contributo della*



Fondazione  
Cassa di Risparmio  
di Lucca

© Copyright 2016

Edizioni ETS

Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa

info@edizioniets.com

www.edizioniets.com

*Distribuzione*

Messaggerie Libri SPA

Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

*Promozione*

PDE PROMOZIONE SRL

via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN 978-884674576-7

## *Indice*

Il Volto Santo e le coordinate di Lucca nell'Europa cristiana di Valerio Ascani	7
<i>Introduzione</i>	11
<i>Capitolo 1</i> - La leggenda del Volto Santo nella Cattedrale di San Martino a Lucca	19
<i>Capitolo 2</i> - Immagini perdute: le cappelle delle comunità lucchesi a Venezia, Parigi e Bruges	33
<i>Capitolo 3</i> - Il miracolo del calzare d'argento e la diffusione dell'immagine del Volto Santo nel XIV e nel XV secolo	47
<i>Capitolo 4</i> - La <i>Göttliche Hilfe</i> e il miracolo del calzare d'argento	71
<i>Capitolo 5</i> - Il miracolo del calzare d'argento nell'affresco di San Nicola a Rostock	77
<i>Capitolo 6</i> - Carlo IV e la diffusione dell'immagine del Volto Santo nell'Europa centro-orientale	83
<i>Capitolo 7</i> - L'illustrazione della leggenda del Volto Santo nei codici manoscritti	93
<i>Capitolo 8</i> - Brevi note sullo sviluppo dell'illustrazione della leggenda del Volto Santo a Lucca nel XVI secolo	137
Catalogo	145
Bibliografia	185
Sitografia	227
Indice dei nomi	229
Indice dei luoghi	233



## Il Volto Santo e le coordinate di Lucca nell'Europa cristiana

Non è fuori luogo, nel quadro della cultura artistica della Toscana medievale, concedere uno spazio privilegiato al Volto Santo di Lucca, rilevandone il ruolo rappresentativo della città e, col tempo, dello stato territoriale lucchese nella vita spirituale, politica ed economica della regione, con vasta risonanza europea, tra il Basso Medioevo e la prima Età Moderna.

Raramente come in questo caso, difatti, un'opera d'arte, sia pure in quanto rivestita di un particolarissimo significato religioso, ha costituito la base di un fenomeno complesso e duraturo che ha investito con singolare valenza polise-mantica i principali aspetti del vivere e dell'operare nella città e nel suo territorio fino a identificarsi inscindibilmente con esso divenendone il centro, e da qui diffondersi all'esterno, ovunque cittadini, pellegrini e mercanti portassero il nome e il ricordo di Lucca.

Questo venerato crocifisso ligneo tunicato aveva già nel primo intento dei suoi artefici l'ambizione di riprodurre con esattezza le fattezze umane del Salvatore, come dimostra l'attenzione riservata ai dettagli fisionomici ritenuti propri al Nazareno nella tradizione iconografica cristiana, soprattutto orientale, sin dai primi secoli. Anche per questa sua precipua caratteristica fu presto ritenuto non realizzato da mani umane ma compiuto per intervento miracoloso, al pari di un ristretto novero di immagini, definite per questo 'acheropite'.

La conformazione fisica dell'opera dà inoltre conto della funzione prevista dai suoi autori: di dimensioni superiori al naturale e con braccia proporzionalmente più lunghe del busto, il Volto Santo è modellato solo nelle parti in vista, piatto nella resa anatomica del corpo, con pieghe a onde e particolari tecnici comuni ai crocifissi in lamina di metallo dell'età ottoniana, e si connota per il potente accento espressivo posto nella realizzazione del capo, emergente con forza nei suoi volumi, inclinato verso il basso e vivificato dai grandi occhi a deciso rilievo ben visibili anche a relativa distanza. Tutti elementi che lasciano pensare alla volontà di ricavare un simulacro atto all'ostensione, da porsi su un altare – o in ogni caso in posizione rialzata e contro un muro di sostegno – a fronteggiare un ambiente di vaste dimensioni.

L'inusitata fedeltà a quello che era ritenuto il vero dato fisionomico di Cristo e l'avvincente capacità di convogliare l'attenzione di un'ampia folla, dun-

que, sono le due qualità fondamentali che, sin dal momento della sua creazione, hanno contraddistinto il Volto Santo lucchese determinandone quella efficacia comunicativa che, alimentata dalla preminente collocazione, è ben da vedere alla base del suo successo devozionale e, conseguentemente, della sua fortuna iconografica.

Non è ancora possibile tuttavia stabilire, come ben noto, se questa immagine sia stata pensata per una collocazione nel contesto della cattedrale lucchese – certo in una veste precedente l'attuale – o se sia realmente giunta da fuori, come la Leggenda da oltre otto secoli vuole. L'auspicato restauro del manufatto ligneo potrà certamente aiutare a sciogliere questi enigmi, come pure ad accertarne una cronologia più precisa rispetto alle attuali supposizioni.

Si tende, peraltro, ormai da molti decenni a escludere la leggendaria data del 742 per l'arrivo a Lucca del crocifisso che oggi vediamo, indicata da fonti scritte solo nel Millecento ma non a caso situata in un secolo al termine del quale reliquie ritenute del Sangue di Cristo ed altre supposte testimonianze della Passione approdarono non lontano da qui e furono ricollocate in alcune città padane e costiere tra cui figura probabilmente anche Lucca.

D'altro canto, resta parimenti molto difficile pensare, come meno remotamente proposto, anche a una sostituzione del crocifisso nel periodo successivo all'XI secolo, una volta che questo era già ben conosciuto e venerato e un suo danneggiamento, trafugamento o sostituzione non sarebbero passati inosservati ai contemporanei.

A quanto oggi è ragionevole ritenere, il convergere di elementi tecnici, stilistici, e degli indizi storici che ci consegnano l'opera come già celebre alla fine del secolo XI, conduce a stimare il crocifisso lucchese scolpito nella prima metà dello stesso secolo, quando a Lucca come altrove in Italia centro-settentrionale si andò realizzando una precoce serie di crocifissi a grandi dimensioni, talora in connessione a cappelle o chiese incentrate su di essi.

La storia progressiva dell'opera quale oggi possiamo ricostruire, qui evocata necessariamente per sommi capi, valga a introdurre il successivo capitolo dello sviluppo e della trasmissione dell'iconografia di questo ormai celebre crocifisso nei secoli successivi.

Posto quasi al centro dell'ala settentrionale del corpo longitudinale della Cattedrale, già a cinque navate, in uno spazio appositamente riservato, sul luogo dell'attuale, dotato di un percorso devozionale privilegiato e punto di snodo processionale all'interno della basilica, il Volto Santo risultò, sin dalla sua collocazione, visivamente interferente anche con un semplice accesso all'interno del tempio e, grazie al suo autorevole richiamo e alla sua vigorosa espressività, si rese dunque sin dall'età romanica mèta o quanto meno ineludibile tappa nella visita di Lucca e del suo duomo.

Divenuto così punto focale della cattedrale e fulcro di specifiche manifestazioni liturgiche e devozionali, che ben presto andarono a coinvolgere l'intera popolazione dando vita alle feste tuttora celebrate dalla collettività lucchese, in

uno con il potere crescente della sede vescovile cittadina, il Volto Santo si fece elemento simbolico pregnante nel momento dell'assunzione del potere civile cittadino da parte delle nascenti magistrature comunali, e divenne dal Duecento l'insegna della città, l'unica immagine capace di concentrare su di sé i valori religiosi e civici della realtà medievale lucchese, sino a diventarne l'emblema.

Questo processo conobbe il suo momento di svolta con la scelta di raffigurare il capo del Volto Santo schematicamente ritratto sulle monete della zecca di Lucca e portò, grazie alla diffusione dell'apprezzata valuta lucchese e alla comparsa, per loro conto, di una serie di copie lignee del venerato crocifisso poste, non a caso, agli accessi del territorio lucchese lungo le principali vie di commercio e di pellegrinaggio, alla diffusione dell'immagine dell'opera fuori dalle mura cittadine.

Da qui la necessità, a partire dalla metà del Duecento, di qualificare l'accesso al simulacro e di arricchirne l'esperienza devozionale con ulteriori figurazioni, volte soprattutto a contestualizzare l'opera nella più vasta cultura religiosa medievale europea, riconducendo in base alla Leggenda, ormai ben conosciuta e diffusa, l'origine del Crocifisso ai momenti e ai territori d'origine della religione cristiana.

Questo fenomeno, avviato così nella cattedrale stessa negli anni antecedenti al 1258 a partire dal portale con la *Deposizione* di Nicola Pisano, che dava accesso diretto e visibilità assiale al crocifisso, e successivamente sviluppatosi con le decorazioni dipinte all'interno dello stesso tempio, portò alla nascita di una vera e propria iconografia della storia del crocifisso che con i decenni si arricchì di particolari e gradualmente andò a interessare ulteriori tecniche espressive, dando vita a opere che, in grado di viaggiare come le illustrazioni dei manoscritti o finanche nate al di fuori della città come esemplari lignei o affreschi, hanno di fatto esportato l'immagine e la fama del simulacro lucchese in tutta Europa.

Sulle modalità e gli esiti di questa imponente diffusione è ora il momento di cedere la parola all'autore del presente volume, che dopo un lungo e accuratissimo studio, condotto anche con una serie di viaggi e sopralluoghi, necessari per la conoscenza diretta e l'esame di ciascuna raffigurazione ma mai sinora intrapresi sistematicamente, ha potuto comporre un completo regesto delle opere tardo-medievali e della prima Età Moderna che hanno per soggetto il Volto Santo di Lucca e la sua leggenda.

Si tratta, come si vedrà, di un centinaio tra sculture, pitture, miniature provenienti da tutta Europa e qui compiutamente analizzate dal punto di vista iconografico ma anche tecnico e stilistico. Esse sono state quindi poste in rapporto, con moderna e matura metodologia comparativa, *in primis* con i relativi prototipi, che vengono così in molti casi per la prima volta identificati, ma, ove necessario, anche con ulteriori manufatti delle stesse regioni di diverso soggetto per valutarne appieno gli orientamenti culturali.

L'autore è potuto così giungere a formulare, alla luce delle fonti storiche conservate, inedite e solide ipotesi sulla data dell'esecuzione di queste opere,

come pure di altre in seguito scomparse ma di cui resta testimonianza scritta, sul loro originario contesto e sulla relativa committenza, dando vita a ricostruzioni per quanto oggi possibile complete e motivate.

L'orgoglio e la nostalgia di mercanti lucchesi operanti all'estero, la devota volontà di nobili o ecclesiastici forestieri in qualche rapporto con la città di Lucca, o anche semplicemente desiderosi di associarsi a un prestigioso culto in rapida diffusione, sono da riconoscersi all'origine della realizzazione di opere raffiguranti il Volto Santo, interpretato secondo il gusto e lo stile delle differenti epoche e regioni.

Il *corpus* così raccolto e interpretato viene a colmare un vuoto da molto tempo avvertito nella storiografia artistica non solo locale, dati il numero e l'ampiezza degli ambiti culturali coinvolti, e va a ricavarci un proprio, meritato spazio tra i più recenti studi di Storia dell'arte medievale presentando all'attenzione del pubblico e al dibattito degli studiosi un ampio materiale ricco di spunti, qualitativamente interessante e in larga parte pressoché sconosciuto.

Per Lucca e per la Toscana si va dunque ora ad aggiungere un importante tassello nella conoscenza dei fenomeni artistici qui originati, su un argomento che più di altri attiene all'identità stessa della città e al modo in cui essa era conosciuta e rappresentata al suo esterno.

Per il cittadino medievale come per il visitatore, ecclesiastico o laico, patrizio o semplice pellegrino, Lucca era la città del Volto Santo e la sua storia si ricordava a quella universale e andava con essa a fondersi nella parabola della Salvezza dell'Uomo grazie a quest'opera, riconosciuta in diretto rapporto di derivazione spazio-temporale con le vicende terrene della vita di Cristo e capace, da sola, di qualificare e nobilitare l'intera città nella geografia culturale del mondo cristiano dandole specifiche coordinate che nell'immagine mentale dell'uomo del tempo si riflettevano nelle opere che qui possiamo osservare.

*Valerio Ascani*



## Introduzione

Poche immagini sacre del Medioevo hanno avuto una fortuna figurativa paragonabile a quella che il Volto Santo di Lucca ebbe a partire dal XIII secolo, quando il crocifisso aveva già da tempo raggiunto un'importanza di dimensione europea (tav. I). La ragione principale di tale successo risiedeva nel fatto che il Volto Santo era accreditato come 'ritratto autentico' del Salvatore e, in quanto tale, si distingueva da altri crocifissi affini dal punto di vista tipologico ed iconografico. Il fondamento di questo *status* privilegiato risiedeva nella leggenda del sedicente diacono Leobino, in realtà fissata in forma scritta dai canonici della cattedrale di San Martino nel corso del XII secolo, secondo la quale il Volto Santo sarebbe stato scolpito con l'aiuto divino da Nicodemo, ricordato nel Vangelo di Giovanni come discepolo segreto di Gesù (Gv. 3, 1-10)<sup>1</sup>.

Una preziosa testimonianza del ruolo del crocifisso lucchese nel panorama devozionale europeo di inizio Duecento è offerta da un noto passo degli *Otia imperialia* (1210-15 ca.) di Gervasio da Tilbury, una miscellanea enciclopedica scritta per l'imperatore Ottone IV di Braunschweig<sup>2</sup>, in cui il Volto Santo è presentato a fianco di altre famose acheropite cristologiche, come la Veronica del Vaticano e l'icona del *Sancta sanctorum* del Laterano. Questo accostamento può oggi apparire stridente per la sostanziale differenza tra le tre immagini – rispettivamente una scultura lignea, una figura impressa su un panno e una pittura su tavola – ma certo non lo era per Gervasio che le considerava accomunate dalla capacità di soddisfare uno dei desideri più grandi che un fedele potesse avere durante la vita terrena, ovvero conoscere il vero volto di Dio ad immagine del quale sapeva dalla Bibbia di essere stato creato<sup>3</sup>. Se tale anelito di conoscenza era stato vivo fin dai primi secoli dell'era cristiana, fu solo tra XII e XIII secolo che si manifestò in termini più concreti nella necessità di riconoscere quel volto in immagini dotate di uno statuto di eccezionalità.

Da questo punto di vista la vicenda della Veronica è paradigmatica e molto utile anche per comprendere alcuni passaggi chiave della storia del Volto San-

<sup>1</sup> Per la leggenda del Volto Santo, di cui non esiste ancora un'edizione critica: SCHNÜRER, RITZ 1934, pp. 123-138 e FERRARI 2000, pp. 253-258.

<sup>2</sup> GERVASIUS TILBERIENSIS 1707, vol. I, pp. 967-969.

<sup>3</sup> Per un'analisi del passo degli *Otia imperialia*: SCHMITT 1995, pp. 242-249.

to. Gli studi condotti sulla storia della venerata reliquia hanno infatti messo in evidenza che fino all'avanzato XII secolo le fonti la ricordavano come sudario, ma non come immagine. Solo alla fine del secolo nel panno fu riconosciuta per la prima volta l'impronta del volto di Cristo. Negli anni successivi, durante il pontificato di Innocenzo III (1198-1216), la Veronica iniziò ad essere mostrata in pubblico con regolarità e divenne protagonista della processione che si teneva annualmente a Roma nel giorno dell'Epifania tra la basilica di San Pietro e la chiesa di Santa Maria in Sassia per commemorare le Nozze di Cana<sup>4</sup>. Il passaggio semantico del panno da reliquia di contatto ad immagine esprime in modo chiaro come fosse sentita impellente la necessità di vedere, di sperimentare attraverso i sensi quella *visio beatifica* di cui il fedele avrebbe potuto godere solo nell'aldilà. In quel panno non era in realtà possibile distinguere compiutamente un'immagine, che oltretutto era sempre coperta da veli, e ciò provocava quel senso di incompiutezza dell'esperienza, determinato dalla presenza di un diaframma fisico e percettivo invalicabile, che Dante rende efficacemente nelle due celebri terzine della *Commedia* in cui racconta l'esperienza del pellegrino che non riesce a saziarsi della visione della Veronica e resta incerto sulla vera sembianza del Salvatore: «Qual è colui che forse di Croazia viene a veder la Veronica nostra, che per l'antica fame non sen sazia, ma dice nel pensier fin che si mostra: Segnor mio Gesù Cristo, Dio verace, or fu sì fatta la sembianza vostra?» (*Paradiso XXXI*, vv. 103-108).

La vicenda del Volto Santo mostra molti punti di contatto con quanto appena sintetizzato. È ben noto che le fonti attestano l'esistenza di un *Vultus de Luca* dal declinare dell'XI secolo e sussistono buone ragioni per pensare che la devozione per un'immagine cristologica conservata nella cattedrale lucchese fosse emersa non troppo tempo prima<sup>5</sup>. Molto è stato scritto sulla stessa natura di quel *Vultus*, nel quale si è riconosciuto l'attuale crocifisso, o un suo predecessore o anche un'icona bidimensionale del tipo della Veronica<sup>6</sup>. Questi problemi, di sicura rilevanza, non sono tuttavia centrali per il tema di questo libro. Lo è invece il fatto che quel *Vultus*, dotato di una preistoria leggendaria e ancorato ad una specifica realtà territoriale, rimase paradossalmente senza immagine fino all'inizio del Duecento<sup>7</sup>. Si tratta di una circostanza imputabile non tanto alla perdita di testimonianze figurative, quanto al fatto che il processo di definizione dell'identità del Volto Santo, come oggi lo conosciamo, non era ancora compiuto e non lo sarebbe stato fino al principio del XIII secolo, quando il crocifisso fu qualificato in modo distintivo rispetto ad opere consimili anche dal punto di vista iconografico.

Forte di tali presupposti il crocifisso lucchese divenne non solo il simbolo

<sup>4</sup> WOLF 1999, p. 218; sulla vicenda della Veronica: WOLF 1990, in particolare pp. 81-86 e WOLF 2000, pp. 103-114.

<sup>5</sup> Per un rapido resoconto della vicenda critica sul Volto Santo, sulla sua datazione ed origine: MARTINELLI 2014, pp. 119-130; si rinvia anche al classico lavoro di DE FRANCOVICH 1936, pp. 3-29.

<sup>6</sup> FRUGONI 1982, pp. 35-38.

<sup>7</sup> FERRARI 2003, pp. 95-96.

di un'intera comunità, ma un'immagine sacra di valore universale sulla scorta dell'interesse allora diffuso per le immagini acheropite. Un passo contenuto nell'appendice alla leggenda di Leobino, in cui sono presentati i principali miracoli compiuti dal crocifisso, mette infatti in relazione l'origine del Volto Santo con l'impronta del corpo depresso del Salvatore impressa nel sudario che Nicodemo avrebbe preso a modello per la scultura. Questa tradizione è la stessa che conosce Gervasio da Tilbury: evidentemente la perfetta aderenza del crocifisso scolpito alle sembianze assunte da Cristo durante il suo passaggio terreno poteva essere garantita solo riconoscendo come prototipo del Volto Santo un'immagine generatasi senza intermediazione umana, e dunque non artefatta. Ad ulteriore riprova della corrispondenza tra la scultura e il suo eccezionale modello la versione lucchese della leggenda e lo stesso Gervasio affermavano che il sudario di Cristo fu ritrovato tra le reliquie contenute all'interno del Volto Santo<sup>8</sup>.

Riconducendo l'origine del crocifisso ad una reliquia simile alla Veronica era possibile salvare l'autenticità dell'intera figura, sebbene il termine *Vultus* con il quale era indicata stridesse apertamente con il suo aspetto. Gli studi compiuti sull'origine dell'immagine cristiana, in particolare quelli condotti da Hans Belting<sup>9</sup>, hanno messo in evidenza che il problema centrale era la ricerca del volto autentico di Gesù e che in tale ricerca l'attenzione rivolta al viso era talmente forte da rendere trascurabile il resto del corpo, influenzando, in questo modo, la riduzione simbolica della corporeità umana al solo volto<sup>10</sup>. Il termine *Vultus* era dunque utilizzato in relazione al crocifisso con valore di sineddoche per sottolineare l'aderenza della rappresentazione alla 'vera immagine' del Salvatore, in analogia con le immagini acheropite orientali<sup>11</sup>. Nella leggenda di Leobino la spiegazione del nome è resa negli stessi termini, attraverso un paragone: come infatti per mezzo del viso si conosce l'intera persona, così la «Vultus figura» esprime il Redentore incarnato e pendente sulla croce<sup>12</sup>.

Tuttavia nel corso del Trecento, anche in relazione allo sviluppo di una nuova cultura figurativa, il nome *Vultus* attribuito ad una figura di Cristo scolpita a figura intera nel legno necessitava una spiegazione<sup>13</sup>. In quest'ottica va interpretato un passo di una versione trecentesca in volgare della leggenda, in cui l'anonimo autore si sente in dovere di soffermarsi sull'ambigua denominazione del crocifisso, affermando che esso «ae ragionevolmente due nomi; cioè l'uno, la Santa Croce, però che Nicodemo fece quella parte, che è croce, e imperocché per voluntae di Dio, et con la sua sancta opera si fece la testa e il volto, si è chiamata ragionevolmente Volto Sancto, che non si potrebbe trovar più ragionevill nome»<sup>14</sup>. È possibile che sulla scia di tale ambiguità, nella successiva tradizione

<sup>8</sup> SCHMITT 1995, p. 245.

<sup>9</sup> BELTING 2007, pp. 52-53.

<sup>10</sup> BACCI 2003, p. 116.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 120.

<sup>12</sup> BCLu, ms. 626, c. 2v.

<sup>13</sup> Su questo problema: BACCI 2003, pp. 115-117.

<sup>14</sup> BSLu, ms. 1584, c. 15v.

lucchese solo il volto del crocifisso fosse accreditato di un'origine sovranaturale, mentre nella versione di Leobino non era attribuita a Nicodemo una specifica parte della scultura. Nell'economia della storia divenne perciò determinante l'episodio, assente nelle redazioni più antiche, in cui Nicodemo cade addormentato mentre pensa a come rendere il volto del Salvatore e al suo risveglio trova poi l'opera compiuta. Nelle illustrazioni conosciute dell'episodio, risalenti al XV secolo, si vede infatti un angelo che scolpisce la testa del crocifisso o che la colloca su di esso già ultimata. La lunga durata iconografica di questa versione della leggenda è attestata da una serie di tele di ambito lucchese dell'età della Controriforma, in cui una coppia di angeli in volo porta la miracolosa testa<sup>15</sup>.

In effetti già lo stesso Gervasio da Tilbury aveva posto la massima attenzione al volto del crocifisso, perché lì riconosceva il paradosso del Volto Santo che, sebbene modellato sull'impronta del corpo morto di Cristo, aveva gli occhi aperti e terribili<sup>16</sup>. Con tale termine Gervasio voleva evidentemente esprimere i sentimenti contrastanti che la visione del vero volto di Dio doveva provocare: esso, ad un tempo, attirava e respingeva, catalizzava e faceva distogliere lo sguardo, portando il fedele a compiere un'esperienza che per certi versi generava il medesimo senso di inappagamento provato dal pellegrino della Veronica. La descrizione di Gervasio chiarisce bene la chiave percettiva di un'immagine acheropita e come questa fosse sentita come 'luogo' privilegiato di incontro e di contatto tra il piano umano e quello divino<sup>17</sup>.

Le fonti mostrano, tuttavia, che già all'epoca di Gervasio da Tilbury il presunto aspetto veritiero del crocifisso si scontrava con la cruda materialità della scultura. In un celebre passo della *Rhetorica antiqua* di Boncompagno da Signa (1215 ca.) il Volto Santo non viene certo descritto in termini adeguati ad un'immagine accreditata di qualità eccezionali; al contrario, il giurista dell'Università di Bologna indugia sulle azioni compiute dal «faber lignarius» per scolpire il crocifisso e non manca di tacciare come «fallerata» tutti i racconti di prodigi che circolavano sul conto dell'immagine<sup>18</sup>. Fu però soprattutto nel corso del Trecento che si moltiplicarono i detrattori delle pretese virtù del crocifisso. Più volte è stata citata una lettera di Franco Sacchetti, in cui il pungente novelliere fiorentino biasima l'ostinazione dei lucchesi nel considerare il Volto Santo una riproduzione esatta dell'aspetto del Salvatore, dal momento che il carattere materiale della scultura contrastava manifestamente con tale affermazione<sup>19</sup>. Per Sacchetti il simulacro non aveva, come per Gervasio, gli occhi «terribili», ma «travolti» e «spaventati»<sup>20</sup> ed il volto, come afferma in una celebre novella, gli

<sup>15</sup> A titolo di esempio si può ricordare la tela di Matteo Boselli nell'Oratorio degli Angeli Custodi a Lucca.

<sup>16</sup> SCHMITT 1995, p. 246.

<sup>17</sup> BACCI 2003, p. 115.

<sup>18</sup> L'edizione critica della *Rhetorica antiqua* di Boncompagno da Signa è consultabile *on-line* all'indirizzo: <http://www.scrineum.unipv.it/wight/index.htm>; il capitolo sul Volto Santo è il 5.22.3. (*Reprehenditur iurisperitus, qui detrahit ymagini, que Luce a Christicolis veneratur*).

<sup>19</sup> BACCI 2000, pp. 25-27.

<sup>20</sup> SACCHETTI 1857, vol. I, p. 217.

sembrava piuttosto un «mascherone»<sup>21</sup>. In questo modo Sacchetti rovescia al limite del grottesco i presupposti stessi dell'eccezionalità del crocifisso, proseguendo quella polemica anti-lucchese a cui aveva partecipato anche Dante con le terzine del XXI canto dell'*Inferno* (vv. 48-49) pronunciate da uno dei diavoli che tengono i barattieri sommersi nel lago di pece: «Qui non ha luogo il Santo Volto qui si nuota altrimenti che nel Serchio!». A prescindere dalle diverse interpretazioni che i commentatori danteschi hanno dato della celebre apostrofe, la condanna del malcostume lucchese ad indulgere nella frode e nell'inganno sembra riversarsi sul crocifisso stesso che appare ugualmente investito del sospetto di non autenticità.

Quanto detto finora ha una relazione stretta anche con la fortuna dell'immagine del Volto Santo. Infatti, uno dei temi centrali delle *Istorie* del crocifisso, che gli eruditi lucchesi iniziarono a scrivere a partire dal XVII secolo, fu la dimostrazione della sua autenticità attraverso testimonianze di diversa natura, tra le quali quelle figurative non furono certo di secondo ordine, perché davano una prova tangibile della devozione riservata al crocifisso anche da persone non di origine lucchese. Nel corso del Settecento la letteratura apologetica sul Volto Santo ebbe ulteriori slanci contro detrattori sempre più agguerriti, tra i quali si distinse l'autorevole Ludovico Antonio Muratori che affermò perentoriamente che il crocifisso non rappresentava il Salvatore e che la storia dell'origine e della traslazione della scultura a Lucca era da annoverarsi «inter fabulas»<sup>22</sup>. Per la parte lucchese tali posizioni erano evidentemente del tutto inaccettabili. Il nocciolo del problema era la difesa del valore storico della tradizione secondo la quale il Volto Santo sarebbe stato scolpito da Nicodemo: la questione era presa realmente sul serio e non riguardava solo il crocifisso in sé, ma il prestigio stesso della città che in quell'immagine aveva individuato il principio fondante della propria identità<sup>23</sup>.

All'inizio del Duecento infatti il Comune, in pieno sviluppo istituzionale e politico, aveva riconosciuto in Cristo l'unico e il supremo garante della *libertas* della città e aveva formalizzato tale affidamento ponendo l'immagine della testa coronata del Volto Santo sul grosso d'argento, coniato a partire dal 1210 circa<sup>24</sup>.

Le monete lucchesi di inizio Duecento offrono le più antiche raffigurazioni note del crocifisso. Per il suo carattere di ufficialità, l'immagine si fonda su alcune costanti e cioè la visuale frontale, la raffigurazione del capo del crocifisso

<sup>21</sup> SACCHETTI 1860, t. I, p. 176: questa definizione si trova nella chiusa della *Novella LXXIII*, in cui Sacchetti racconta che il celebre predicatore francescano Niccolò di Sicilia aveva lanciato un motto di spirito contro un'immagine del Volto Santo dipinta nella chiesa di Santa Croce a Firenze, facendo ridere tutto l'uditorio. Il predicatore aveva infatti domandato come fosse il volto di Cristo e subito dopo aveva ammesso che avrebbe preferito morire piuttosto che ammettere che fosse stato come quello del Volto Santo.

<sup>22</sup> MURATORI 1739, col. 614.

<sup>23</sup> MARTINELLI 2014, pp. 119-120.

<sup>24</sup> La data di emissione della prima coniazione del grosso d'argento è assai controversa, ma per lo più collocata tra il 1209 e il 1215: BALDASSARRI 2014, p. 99; per un quadro generale sulla monetazione lucchese con l'immagine del Volto Santo: MATZKE 2005, pp. 209-228 e VANNI 2005, pp. 527-547.

cinto da una corona aperta e l'epigrafe (+ ● S. VVLT' ● DE LUCA ●), che nelle prima serie del grosso contribuisce anche alla specifica qualificazione dell'effigie che è resa con tratti piuttosto generici (fig. 1). La qualità dell'incisione del conio si affina nel corso del Duecento e porta agli straordinari esiti che contraddistinguono le emissioni del grosso d'oro, verso la metà del secolo, e del fiorino d'oro, tra il 1270 e il 1300 circa<sup>25</sup>. In entrambe le coniazioni, a differenza delle precedenti, oltre alla testa è raffigurata anche parte del busto del crocifisso che non è rivestito della tradizionale tunica manicata, ma di una clamide imperiale la quale, in un grosso da due soldi coevo al fiorino, appare fermata sulla spalla sinistra da una fibula. Il riferimento all'iconografia monetale imperiale è chiaro ed è ancora più evidente nel citato grosso d'oro. In questa coniazione di altissimo livello formale e simbolico il volto di Cristo è infatti presentato di profilo con un'esplicita ripresa per contrapposizione – anche ideologica – degli *augustali* di Federico II<sup>26</sup>. Si tratta di una soluzione eccezionale, e senza seguito in ambito monetale, dal momento che propone quello che fino alla seconda metà del Quattrocento sarebbe rimasto l'unico ritratto di profilo di Cristo al di fuori di un contesto narrativo<sup>27</sup>.

La monetazione lucchese del XIII secolo offre anche la prima testimonianza figurativa della corona del Volto Santo, il più importante tra gli ornamenti di oreficeria che, nel loro insieme, rappresentano uno dei tratti più distintivi dell'iconografia del crocifisso lucchese. Per tutto il Duecento la corona è sempre di tipo aperto, ornata con fili di perle e conclusa da terminazioni floreali, secondo la foggia più consueta per le corone dal XIII secolo in avanti<sup>28</sup>. È interessante sottolineare la coincidenza cronologica pressoché esatta tra la comparsa delle monete con il capo coronato del Volto Santo e il citato passo della *Rhetorica antiqua* che trasmette la prima completa descrizione degli ornamenti del crocifisso. Boncompagno da Signa ricorda infatti la «coronam lapidibus preciosis insertam», la «exquisita(m) zona(m)», cioè il fregio della veste, e gli «argenteos subtellares», ovvero i calzari d'argento che già l'abate islandese Nikulas de Munkhatvera aveva menzionato verso la metà del XII secolo in un passo dell'*Iter ad loca sancta*, in cui ricordava il miracolo compiuto dal Volto Santo in favore di un povero menestrello<sup>29</sup>.

Fu però solo nel corso del Trecento, in concomitanza con lo sviluppo del culto dei patroni civici<sup>30</sup>, che l'immagine del crocifisso si affermò in modo ampio e attraverso canali differenziati. Tra le testimonianze che meglio illustrano questa fase si distingue, per qualità e valore documentario, la matrice in bronzo del sigillo del *Collegium Iudicum Lucane Civitatis* (Firenze, Museo Nazionale del Bargello), la corporazione dei giudici lucchesi che le fonti menzionano per



Fig. 1 - Grosso d'argento con il capo coronato del Volto Santo; Pisa, Museo Nazionale di S. Matteo

<sup>25</sup> BALDASSARRI 2014, pp. 99-103.

<sup>26</sup> MARTINELLI 2012, pp. 419-420; BALDASSARRI 2014, pp. 101-102.

<sup>27</sup> HELAS 2000, pp. 215-226.

<sup>28</sup> LIGHTBOWN 1992, p. 121.

<sup>29</sup> ITER AD LOCA SANCTA 1980, p. 212.

<sup>30</sup> CAMELLITI 2009-10.



la prima volta nel 1369 (tav. II)<sup>31</sup>. Quale segno di certificazione e convalida il sigillo è per natura e funzione dotato di caratteri di autenticità. Da questo punto di vista il *signum* dei giudici lucchesi è di particolare interesse, dal momento che la scelta di utilizzare il Volto Santo come simbolo equivaleva ad affermare che la legittimità delle sentenze giudiziali era garantita da Cristo stesso<sup>32</sup>.

L'immagine del crocifisso risponde ai medesimi requisiti di autenticità richiesti al suo supporto che vengono soddisfatti con l'esatta rispondenza al modello, ottenuta attraverso l'eccellente incisione della matrice. Secondo la formula iconografica più impiegata tra XIV e XV secolo, il Volto Santo è rappresentato a figura intera all'interno della sua cappella. Sebbene l'architettura sia richiamata in modo abbreviato dall'altare e dal muro di fondo ricoperto da un drappo punteggiato da grandi bolli, l'effetto spaziale ottenuto attraverso ricercate variazioni di rilievo e la visuale in tralice dello stesso altare è del tutto convincente. Notevole è anche la precisione nella resa degli ornamenti del Volto Santo (la corona sormontata da una croce, il fregio guarnito in basso da una frangia intessuta, le manopole ai polsi, i calzari argentei, il calice posizionato sotto il piede destro), nella descrizione dell'andamento delle pieghe della veste, convergenti all'altezza della cintura, e del profilo sagomato della croce. Il carattere ufficiale dell'immagine è inoltre ribadito dalla presenza dello stemma del Comune di Lucca che le fa da sfondo e la cui bicromia bianco-rossa è allusa attraverso la diversa lavorazione della superficie metallica.

Il medesimo carattere di ufficialità, veicolato dalla precisa resa dei tratti che meglio caratterizzano il Volto Santo, come gli occhi con le palpebre basse e i capelli spartiti in ciocche nodose, contraddistingue anche la celebre miniatura del codice Tucci-Tognetti (1310-20 ca.) della Biblioteca Capitolare di Lucca, in cui il crocifisso è raffigurato adorato da un gruppo di fedeli (c. 2r; tav. III)<sup>33</sup>. L'adesione dell'immagine al prototipo si spiega con il contesto in cui è inserita, dal momento che il codice, oltre alla leggenda di Leobino, contiene il libro ufficiale della *Fraternitas Sanctae Crucis*, un'associazione nata per promuovere il culto del Volto Santo e per finalità assistenziali<sup>34</sup>.

Tra XIV e XV secolo, fuori da un contesto ufficiale o direttamente legato all'ambiente lucchese, l'immagine del crocifisso è spesso resa con maggiore libertà formale ed iconografica. Il riferimento è a quell'ampio *corpus* di opere, varie per tecnica, destinazione e qualità artistiche espresse, che contraddistingue il momento di massima fioritura internazionale della devozione per il Volto Santo. Il dato più rilevante che emerge dall'insieme di queste opere è la sfaccettata connotazione che l'immagine assume a seconda dei contesti di rappre-

<sup>31</sup> SIGILLI 1990, pp. 58-59.

<sup>32</sup> L'immagine del Volto Santo compariva anche su uno dei tre sigilli in uso presso la Corte dei Mercanti, secondo quanto stabilito dallo statuto del 1376: BORGIA 1987, p. 29.

<sup>33</sup> Sul codice: LUISO 1928.

<sup>34</sup> L'immagine del Volto Santo del codice Tucci-Tognetti è replicata quasi esattamente in un disegno a penna nella pergamena Z36 (1306) dell'Archivio Capitolare di Lucca, in cui sono contenuti alcuni estratti degli ordinamenti della *Fraternitas*: CONCIONI 2005, fig. 9.

sentazione. Si tratta, in ultima analisi, del riflesso di quella natura polisemica del Volto Santo che già Raoul Manselli ebbe acutamente modo di mettere in evidenza<sup>35</sup>. Le testimonianze figurative attestano, per esempio, il valore di immagine imperiale attribuito al crocifisso da Carlo IV di Lussemburgo, ma anche il riconoscimento del Volto Santo come simbolo di identificazione sociale e professionale per molti cavalieri tedeschi che avevano speso buona parte del loro servizio militare in Toscana o, ancora, diviene il segno di aggiornamento culturale della nobiltà francese legata alla folta ed influente comunità lucchese di Parigi. In quest'ultimo caso la testimonianza è offerta da un gruppo di lussuosi codici della *Legenda aurea* in cui si trova anche la leggenda del Volto Santo riccamente illustrata ad opera di alcuni importanti miniatori attivi sulla scena parigina di inizio Quattrocento.

A Lucca, come vedremo di seguito, la situazione è sostanzialmente diversa e le scarse raffigurazioni del crocifisso e di episodi della sua vicenda sono indirizzate ad un unico fine, ovvero alla difesa dei presupposti di eccezionalità del Volto Santo sui quali la città aveva fondato la propria identità.

<sup>35</sup> MANSELLI 1984, pp. 9-20.



Edizioni ETS

Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa  
info@edizioniets.com - www.edizioniets.com  
Finito di stampare nel mese di settembre 2016