

AISAME

*Associazione Italiana Storici
dell'Arte Medievale*

Medioevo: le officine

Atti del Convegno internazionale di studi
Parma, 22-27 settembre 2009

a cura di
Arturo Carlo Quintavalle

Electa

In copertina

Modena, duomo, Porta
della Pescheria, *Ottobre*
(foto A.C.Q.)

Enti promotori

Università degli Studi di Parma
Comune di Parma
Camera di Commercio di Parma
Unione Parmense degli Industriali
Fondazione Cariparma
Provincia di Parma
Chiesi Farmaceutici S.p.A.
Impresa Buia
ANCE Emilia-Romagna

Comitato scientifico

Francesco Aceto
Maria Andalaro
Michele Bacci
Xavier Barral i Altet
Luciano Bellosi
Jean-Pierre Caillet
Antonino Caleca
Maria Stella Calò Mariani
Enrico Castelnuovo
Manuel Castiñeiras González
Roberto Coroneo
Anna Maria D'Achille
Francesca Flores d'Arcais
Andrea De Marchi
Clario Di Fabio
Maria Monica Donato
Mario D'Onofrio
Grazia Marina Falla
Eric Fernie
Maria Luigia Fobelli
Francesco Gandolfo
Julian Gardner
Antonio Jacobini
Werner Jacobsen
Herbert Kessler
Giovanni Lorenzoni
Silvia Maddalo
Giordana Mariani Canova
Anna Rosa Masetti
Maria Raffaella Menna
John Mitchell
Alessio Monciatti
Xenia Muratova
Giulia Orofino
Valentino Pace
Arturo Carlo Quintavalle
Nicolas Reveyron
Marina Righetti
Serena Romano
Marco Rossi
Lucinia Speciale
Alessandro Tomei
Giovanna Valenzano
Jean Wirth

Comitato organizzatore

Arturo Carlo Quintavalle
Maria Andalaro
Xavier Barral i Altet
Manuel Castiñeiras González
Francesco Gandolfo

Comitato esecutivo

Francesca Stroppa
Stefania Babboni
Maria Pia Branchi
Carlotta Taddei

In pietra e in ligno. Pluralità di competenze e osmosi di stile nei cantieri francesi del primo Duecento: il crocifisso detto *Saint-Sauve* della cattedrale di Amiens

Clario Di Fabio

In pietra e in ligno

Il tema dei nessi stilistici fra la scultura monumentale in pietra a carattere figurativo e la coeva produzione lignea nella Francia del primo Duecento non sembra aver ottenuto fin qui un'attenzione particolare da parte degli storici dell'arte¹. Non che siano mancate, ovviamente, indagini, segnalazioni e anche qualche approfondimento puntuale²; un certo numero di casi, infatti, notevoli per cronologia e per qualità, ha da tempo trovato posto nella bibliografia specialistica.

Un'osservazione di Meyer Schapiro può servire ad introdurre, in chiave concettuale, il problema: "Può darsi che in alcuni casi uno stile creato sotto l'influsso della tecnica, del materiale e della funzione di particolari oggetti sia stato esteso a tutti gli oggetti, le tecniche e i materiali. Tuttavia, non sempre il materiale viene prima dello stile; anzi, può venire scelto a causa di un ideale di espressione e di qualità artistica o per motivi simbolici"³.

"Non sempre il materiale viene prima dello stile": un'avvertenza e una cautela quanto mai rilevanti, in termini di metodo, nella prospettiva di questa ricerca. Generalizzare è tuttavia poco fruttuoso, considerato che quella dei manufatti lignei è una classe un tempo tra le più ricche, ma tra le più depauperate, ormai, della produzione artistica medievale. Non ho intenzione, perciò, di concettualizzare il problema o discuterlo in termini generali o, men che meno, filosofici (anche se, in quest'ultimo campo, si sono registrati apporti rilevanti proprio da parte italiana)⁴, ma di richiamare in breve alla memoria qualche esempio rilevante e, in chiusura, di approfondirne uno che, sebbene trascurato, mi pare addirittura paradigmatico.

Diversi studiosi hanno rimarcato esempi di nessi stilistici "orizzontali", riscontrabili tra manufatti in materiali diversi, oppure "verticali", fra macro e microtecniche artistiche. Louis Grodecki, ad esempio, ha discusso dei nessi tra la scultura lapidea di Saint-Denis e le arti del bronzo essenzialmente sotto il profilo dei risultati estetici⁵; più nel dettaglio, Eliane Vergnolle ha ravvisato relazioni fra le tecniche orafe e le opere del cosiddetto Maestro della Daurade di Tolosa⁶. Se si passa ad esaminare l'opera di un vero genio, Nicolas de Verdun, risultano palesi, da un lato, la sua eccelsa padronanza delle tecniche orafe e, dall'altro, l'inclinazione a suscitare forme, figure, repertori decorativi che sembrano pretendere esiti tridimensionali, in manufatti di taglia maggiore, pronti – si direbbe – a una immediata trasposizione nei materiali consueti della scultura monumentale⁷. Danielle Gaborit-Chopin, da parte sua, ha avuto buon gioco nell'additare contatti plurimi fra microsculture in avorio parigine della seconda metà del XIII secolo e la coeva macroscultura in pietra. Esemplare, in tal senso, è la corrispondenza fra il volto del Giuseppe d'Arimatea della *Deposizione di croce* eburnea del Louvre (OA 3935) e la testa di un *Cristo* proveniente dal *jubé* della cattedrale di Bourges⁸.

Entrando più nel concreto, e un po' più nello specifico del tema di questo contributo, una dialettica formale stringente fra i campi della scultura in pietra e in legno si riconosce già in atto verso il 1160, a Parigi, nella lignea *Madonna col Bambino* di Saint-Martin-des-Champs (oggi nell'abbazia di Saint-Denis), il cui artefice, pur figlio del suo tempo (di quel "tempo nuovo" che s'era avviato tre lustri prima col *Portail Royal* di Chartres), sembra cer-

care una via originale rispetto alle frontali e solenni *Nikopodie* chartriane e parigine di metà XII secolo, più in linea con le posture dinamiche e le tensioni eleganti dei panneggi delle figurette degli archivolto del portale di Le Mans⁹.

Per cogliere simili dialoghi formali in opere databili nei decenni successivi si può ricorrere alla *Madonna col Bambino* detta *La Diège*, di Jouy-en-Josas (Yvelines) (fig. 1), in cui Willibald Sauerländer ha colto, rispecchiate nel legno, fisionomie, tipi, gesti e cultura formale della Vergine e del Cristo (fig. 2) della lunetta di Senlis¹⁰; e un caso analogo è quello di due statue realizzate sul suolo italiano da autori francesi di cultura protogotica, anch'esse – come *La Diège* – in date non distanti dal 1170: la *Maria Regina* (fig. 3) oggi a Santa Margherita Ligure (ma proveniente forse da Genova), scolpita in bianco marmo apuano, e quella, intagliata in legno, di Santa Maria in Camuccia a Todi¹¹ (fig. 4); due capolavori non legati dall'identità di mano dell'esecutore, probabilmente, ma da una stretta omogeneità culturale sì, ovvero (iconografia a parte) da un'evidente condivisione di presupposti concettuali e di intenti formali. E il caso della *Madonna di Santa Margherita*, una regina destinata a campeggiare in trono su un altare, presenta aspetti di unicità, a queste date, non foss'altro che per la novità che essa importa in Italia nelle tipologie delle immagini devozionali in marmo e nella loro dislocazione all'interno dell'edificio sacro¹². Un uso – credo, ma posso sbagliare – documentato a queste date meglio al di là delle Alpi (dove è stato indagato da Ilene Hearing-Forsyth e da Jean-Pierre Caillet)¹³ che al di qua.

Ci sono poi oggetti, come il *Reliquiario della testa di san Candido* nel tesoro di Saint-Maurice d'Againe (fig. 5), che, cooptando nel discorso anche le tecniche orafe, sembrano fatti apposta per documentare nel XII secolo una sorta di "osmosi stilistica orizzontale", come la si potrebbe definire. Il simulacro ligneo (fig. 6) ha funzione e forma strumentali in rapporto al rivestimento argenteo e ne determina in larga misura l'aspetto, ma è evidente che, per quanto ognuno di questi manufatti (oltre che una propria connotazione decorativa) abbia una qualificazione estetica e stilistica peculiare, un confronto con esempi di scultura lapidea protogotica (figg. 7-8) del sesto decennio del XII secolo rivela impressionanti analogie¹⁴.

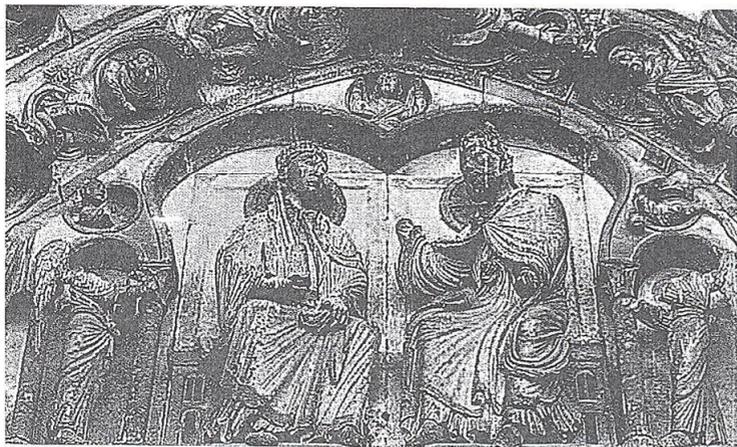
Ancora a Saint-Maurice-d'Againe, nella *Châsse de l'abbé Nantele* (fig. 9a-b), datata 1225, due figure femminili incise a bulino rivelano nel loro autore una dimestichezza evidente col cantiere del portale del transetto sud di Strasburgo e, in particolare, con la celeberrima statua della *Sinagoga* (fig. 28). Contatti a tal punto fedeli da costituire – argomenta Jean Wirth – un prezioso e rivoluzionario termine *ante quem* per la cronologia di questo capolavoro, vero e proprio spartiacque della cultura figurativa medievale¹⁵.

Quello delle due statue lignee, una *Madonna* e un *San Giovanni evangelista* assegnabili al principio del Duecento, oggi all'interno della cattedrale di Sens (fig. 10), spicca come un caso altrettanto preciso e forse anche più eloquente¹⁶. Affiancano un *Crocifisso*, anch'esso in legno, assai più tardo (lo si data in genere verso il 1260), col quale non hanno rapporto di stile, mentre sono evidenti i loro legami reciproci e la sintonia formale con diversi dettagli del corredo scultoreo lapideo del portale maggiore di quell'edificio. Confronti molto puntuali – considerato il formato ben



1. Joux-en-Josas (Yvelines), Maria Regina, detta La Diège, 1170 circa

2. Sensis, cattedrale, lunetta del portale maggiore, Incoronazione della Vergine, 1170 circa



3. Santa Margherita Ligure, convento dei Cappuccini, Maria Regina, 1170 circa

4. Todi, Santa Maria in Ciomuccia, Maria Regina, 1170 circa

5. Saint-Maurice-d'Agaune, abbaziale, Reliquiario della testa di san Candido, 1160 circa

6. Saint-Maurice-d'Agaune, abbaziale, Reliquiario della testa di san Candido, anima lignea, 1160 circa



7. Saint-Loup-de-Naud, chiesa del priorato, portale maggiore, Regina dell'Antico Testamento, 1160 circa

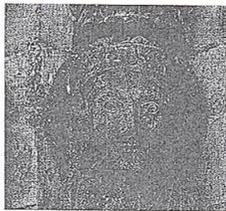
8. Saint-Loup-de-Naud, chiesa del priorato, trumeau del portale maggiore, San Lupo, 1160 circa



5



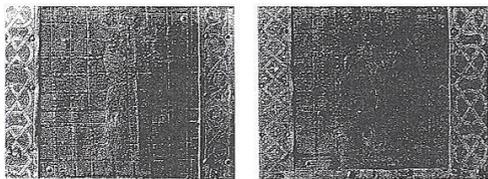
6



7



8

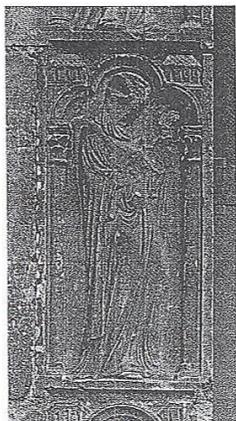
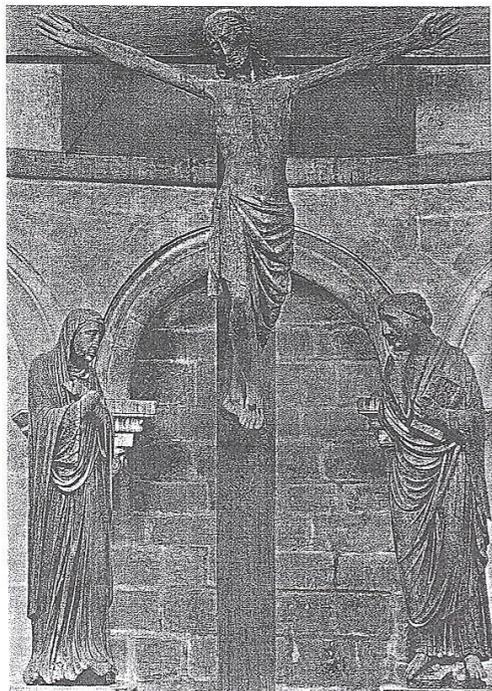


diverso – sono possibili con due o tre figurine (un *Angelo* e due *Virtù*) degli archivolti del portale appena citato, con almeno una delle *Vergini sagge* (fig. 12) del suo stipite esterno sinistro e perfino col *Santo Stefano* (fig. 11) che grandeggia frontale nel *trumeau*: personaggio, quest'ultimo, che anche nei tratti e nella fattura del volto si dimostra stretto parente – per via di stile – dei due dolenti lignei (figg. 10, 13). Tutti nessi sottolineati, che hanno portato a concludere che l'insieme originario – ubicato un tempo nella chiesa di Cérésiers, cui questi due personaggi erano pertinenti, insieme a un perduto, primitivo crocifisso, la cui esistenza si deve di necessità postulare – fosse stato intagliato da un artefice attivo proprio a Sens, che dista da Cérésiers nemmeno una ventina di chilometri? Oppure che sia stato lo scultore a spostarsi, visto ch'è certo che un membro ragguardevole di questo cantiere abbia operato

anche a distanza ben maggiore da Sens: appunto l'autore della citata figura di *Santo Stefano*, duplicata nel *trumeau* di un portale della cattedrale di Meaux (figg. 11, 14), un centro a nord-est di Parigi, appena al di là della Marna¹⁸.

Un confronto ravvicinato fra la testa della *Madonna* di Sens e quella di una frammentaria statua di *Pontefice*, oggi conservata nel Palais Synodal di quella città ma inserita in origine in uno dei portali occidentali della cattedrale, ribadisce come non si tratti di mera questione di sintonia formale o di generico tono linguistico, ma di una sorta di sinestesia: una medesima qualificazione formale – caratterizzata da un linearismo sottile e delicato, di marca antichizzante – cui la diversa natura dei due materiali non sembra affatto opporre resistenza passiva.

Constatazione che fa ritenere ammissibile, se non probabile, l'ipotesi che, verso il 1200, almeno uno degli artefici del portale maggiore di Sens sapesse anche intagliare, disinvoltato, in legno, figure identiche a quelle che ricavava dalla pietra, a destinazione architettonica. Non direi "monumentale", perché appunto la monumentalità è un altro dei connotati (un tratto inerente lo stile, o che, comunque, lo influenza, e non mera questione di dimensioni) che le accomuna, a prescindere dai materiali in cui sono foggiate. Se è infatti indubbio che statue lignee di gran formato di questo genere non siano "sculture architettoniche" in senso lette-



10. Sens, cattedrale, Crocifisso (1260 circa) fra la *Madonna* e San Giovanni evangelista, 1200 circa

11. Sens, cattedrale, *trumeau* del portale maggiore, Santo Stefano, 1200 circa

12. Sens, cattedrale, *pieditto* sinistro del portale maggiore, Vergine saggia, 1200 circa

13. *Sens, cattedrale, Madonna, 1200 circa*

14. *Meaux (Seine-et-Marne), cattedrale, trumeau del portale maggiore, Santo Stefano, 1200 circa*

rale, asserire che non abbiano una tale valenza, o che non siano state concepite in questa prospettiva, sarebbe conclusione miope. Erano infatti pensate per figurare nel *jube*; ai lati d'un *Crocifisso*, di norma, sopra l'accesso frontale o, anche, all'interno di quest'ultimo, quando esso si configurava come un portale vero e proprio, come accade a Naumburg, dove però le figure sono in pietra. Sarà un caso, ma in Germania, e in particolare in Sassonia, dove complessi simili, in genere di cronologia protoduecentesca, sono conservati, le statue lignee che compongono queste *Crocifissioni* (o i rilievi statuari delle chiusure presbiteriali) mostrano spesso, come ad Halberstadt o a Freiberg, forme e perfino sigle stilistiche strettamente contigue alla statuaria lapidea¹⁹.

Spiegare fenomeni del genere con semplici opzioni e inclinazioni individuali, ovviamente, è sempre possibile. Speciali richieste di committenti, che, in alcuni casi, abbiano commissionato a qualche scultore di figure in pietra una prestazione aggiuntiva, un'immagine di legno per completare o coronare un arredo interno, per assolvere ad esigenze particolari di culto o fornire alimento a nuove devozioni non sono certo situazioni inverosimili, ma, anzi, probabili. Forse, però, entravano in gioco anche fattori diversi, più strutturali, per così dire. Forse, il fatto che sia sempre e comunque la scultura in pietra il "luogo deputato" della sperimentazione e della mutazione stilistica non è da dare per scontato.

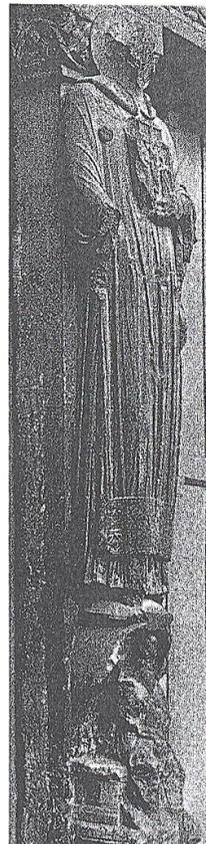
Mestieri della ymage e della taille nella Parigi di Luigi IX

Nel suo recente libro, *La datation de la sculpture médiévale*, Jean Wirth ha discusso la questione spinosa dell'esistenza della figura dell'artista nei secoli medievali, dichiarando "un mythe sans cesse démenti, mais indéradicable" che l'idea moderna di individualità artistica nasca solo alla fine del Medioevo o con il Rinascimento. Circa il rapporto tra artefice e cantiere, in particolare, ha concluso che le sole, vere informazioni sulla struttura delle *équipes* di scultori medievali sono quelle che è possibile trarre direttamente dall'indagine dei monumenti²⁰.

Che le carte d'archivio, in genere, forniscano solo dati assai parziali è, purtroppo, un dato di fatto descrittivo: i documenti prodotti dalle istituzioni medievali, a carattere più o meno corporativo, hanno contenuto in prevalenza amministrativo, e mirano a dirimere o regolare questioni ordinarie; non di rado, si perdono nelle minuzie proprio laddove si attenderebbero risposte di carattere giuridico e concettuale (quando non, addirittura, ideologico), o dati precisi sui rapporti fra le strutture corporative stesse e la realtà viva dei cantieri.

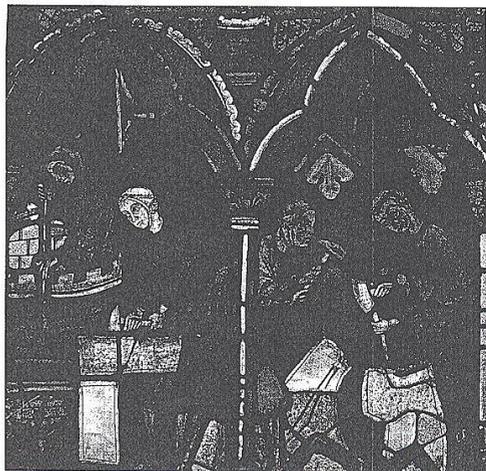
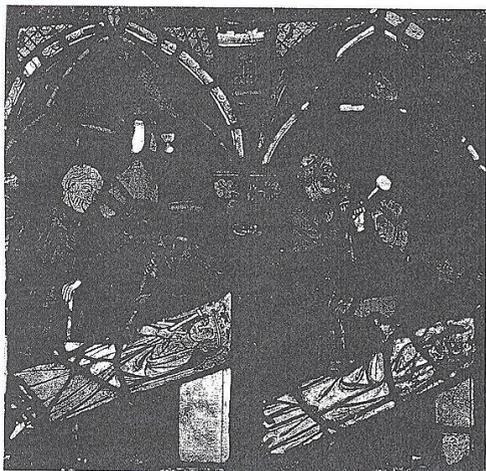
La rilettura di alcune parti di un testo ben noto, il *Livre des métiers* di Etienne Boileau, incaricato dal re Luigi IX di riordinare i regolamenti dei mestieri della città di Parigi, può indurre qualche riflessione rilevante²¹. Anche perché fotografa una situazione storica ben precisa, visto che il testo pervenuto risale al 1268, quando si apportarono migliorie alle normative già in vigore.

Un conto sono le norme e gli statuti, un altro le consuetudini e le abitudini, un altro ancora le logiche e le pratiche di cantiere, ma il riesame dei paragrafi XLVIII, LXI e LXII di quel documento²² conduce a deduzioni che solo in parte coincidono con l'interpretazione che, con diversi accenti, ne è stata data – ad esempio, da Louise Pillion, da Pierre du Colombier²³ e dallo stesso Wirth²⁴



– e avvalorano, invece, i punti di vista dei suoi editori ottocenteschi, René de Lespinasse e François Bonnardot²⁵, in sintonia con quanto, in tempi recenti, ha sostenuto Fabienne Joubert²⁶.

Il paragrafo XLVIII raccoglie, infatti, regole valide per i *maçons*, i *tailleurs de pierre*, i *plâtriers* e i *morteliers*. I primi e gli ultimi due – si dichiara al comma V – "sont de la meisme condition et du meisme establissement [...] en toutes choses"; i secondi non sono mai menzionati, se non al comma XXII, che, insieme ai *morteliers*, li esenta dal pagamento di una tassa, il *quet*, dovuto invece dagli altri; ciò farebbe pensare che, per un verso, muratori e tagliapietra fossero considerati congiuntamente, data la strettissima contiguità professionale, ma, per un altro, che ai tagliapietra (e ai *plâtriers*) si riservasse un qualche vantaggio; e anche una *dignitas* leggermente maggiore – come pensava du Colombier –, se non fosse per il già citato comma V, che induce, invece, ad escludere una tale possibi-



lità, poiché li dichiara – come si è detto – in tutto eguali agli altri. Ci sono di mezzo – se ne deve dedurre – cose che, nei suoi *Statuti*, il prevosto regio non crede necessario dover precisare.

Che la distinzione fra i mestieri di tagliapietra, muratore, scultore e architetto si palesasse – come in genere si pensa – piuttosto all'atto pratico che in termini di diritto, è possibile. Probabile, addirittura. Forse, proprio un tale *status quo* a piè d'opera è testimoniato, nel coro della cattedrale di Chartres, dal celeberrimo *Vitrail de saint Chéron* (fig. 15a-b), in cui le prime tre categorie professionali appena citate (nella terminologia del testo parigino: i *tailleurs de pierre*, i *maçons*, gli *ymagiers tailleurs*) che la commisero si vedono all'opera, nel dettaglio e con procedure tecniche corrette²⁷.

Un dato di fatto è che gli *Statuti* del 1263 menzionano i muratori e i tagliapietra insieme, nel medesimo paragrafo (il XLVIII) che ignora gli scultori di figura, mentre in altri due (il LXI e il LXII), dove questi ultimi distintamente si rammentano, le due precedenti professionalità non sono mai tirate in ballo. Sembra di poter dedurre da ciò che la distinzione fondamentale – o una delle distinzioni possibili; anzi, quella ritenuta più dirimente nella Parigi luigiana, ed è questa che m'interessa rimarcare – non passasse tra chi squadrava la pietra e chi la poneva in opera, ma tra chi in quella pietra intagliava un blocco e chi una figura. È sintomatico che i soli riferimenti puntuali al lavoro dello scultore in pietra si riscontrino nei paragrafi LXI e LXII, proprio quelli relativi agli *Ymagiers Tailleurs de Paris et de ceus qui taillent cruchefis a Paris* e ai *Peintres et Tailleurs d'ymages*. Si tratta nel primo paragrafo d'una sola categoria, gli *Ymagiers*, che potremmo tradurre "figuristi", con un termine ancora in uso nelle botteghe dei marmisti carrarini. Costoro si distinguono non perché praticino tutti la *taille* ("de toute [...] maniere de taille, quelle que ele soit"), visto che ciò, anzi, li appaia anche ai semplici tagliapietra, nemmeno per i soggetti che foggiano o per il formato di questi lavori, che infatti spaziano dai crocifissi ai manici di coltello, e neanche per il materiale

con cui operano, visto che, senza alcuna gerarchia, si citano (LXI) l'osso, l'avorio, il legno (*fust*), le stoffe d'ogni genere, e poi (LXII) la pietra e il cuoio. Nel LXII paragrafo si accomunano a costoro anche i pittori di figura, gli *ymagiers peintres*, e tale contiguità fa pensare a strette relazioni tra questi mestieri, anche se l'espressione "ymagiers" in rapporto a "peintres" suona ambigua: si potrebbe infatti trattare sia di pittori di figura (come ho appena detto io, e come farebbe pensare l'espressione "Peintres et Tailleurs d'ymages", in cui il complemento di specificazione si riferisce ad ambo i sostantivi, appaiati da una congiunzione coordinante), sia di quanti colorivano le sculture in pietra, in legno e in altri materiali (come invece opinano Wirth e Fabienne Joubert)²⁸. L'argomento meriterebbe ben altri approfondimenti, ma, in questa sede, il mio discorso si sviluppa in altra direzione.

Da questa fonte, comunque, sembra di capire che nella Parigi di Luigi il Santo (ma probabilmente da epoca più antica) i rapporti orizzontali fra i mestieri che noi definiremmo "artistici" (non fra le corporazioni *tout court*, ché non propriamente di queste trattano gli *Statuti*) e le gerarchie interne a questa parcella del macrosistema della produzione artigianale si reggesero su equilibri diversi da come ce li aspetteremmo e che una delle discriminanti professionali (in termini di specificità, ovvero di identità sociale, anche se non di gerarchia o di stima) passasse proprio fra chi produceva (scolpendole, intagliandole, ritagliandole o dipingendole) *ymages* (ossia "immagini", "figure") e chi non le produceva.

Per arrivare al nocciolo del discorso: andando solo un poco oltre la lettera del testo approntato da Etienne Boileau, se ne potrebbe dedurre che, dal punto di vista dei committenti (almeno nella capitale della Francia regia, nella prima metà del XIII secolo, e con frequenti, possibili eccezioni alle regole suddette per via delle franchigie garantite a diverse istituzioni ecclesiastiche, come l'abbazia di Saint-Martin-des-Champs o il "recinto" del Tempio), i *tailleurs* che affrontavano il legno non si distinguessero – non in

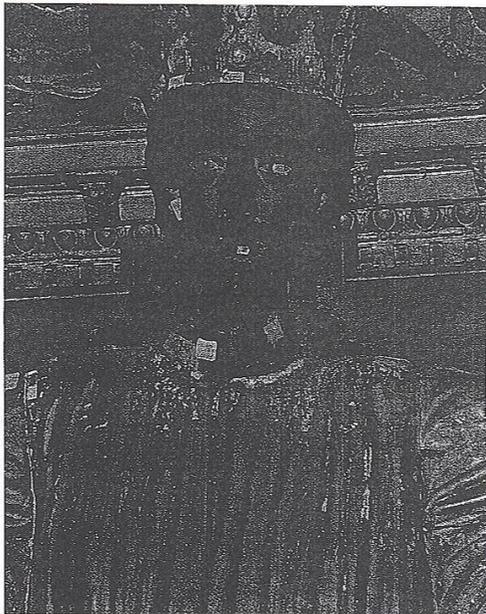
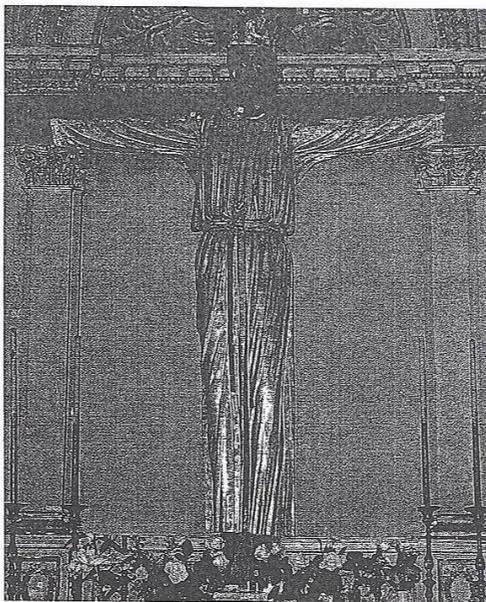
termini giuridici, in ogni caso – da quelli che scolpivano la pietra. Che vi potesse essere – tanto più e tanto meglio nell'assenza di steccati normativi e nel quadro d'un assetto corporativo debole, ancora del tutto soggetto al potere regio – facile osmosi fra i due tipi d'impegno, e che le discriminanti fossero soltanto, a livello individuale, il possesso dell'*estoffe* e del *savoir faire*, ovvero dell'inclinazione personale e della capacità operativa, sono ancora gli *Statuts*, nella premessa al paragrafo LXI, a dichiararlo con nettezza: "Quiconque veut estre Ymagier à Paris [...] estre le peut franchement, pour tant que il sache le mestier et que il euvre aus us et aus costumes du mestier...".

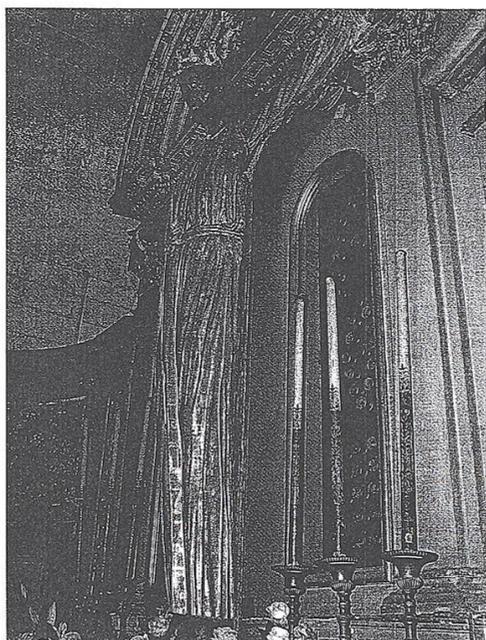
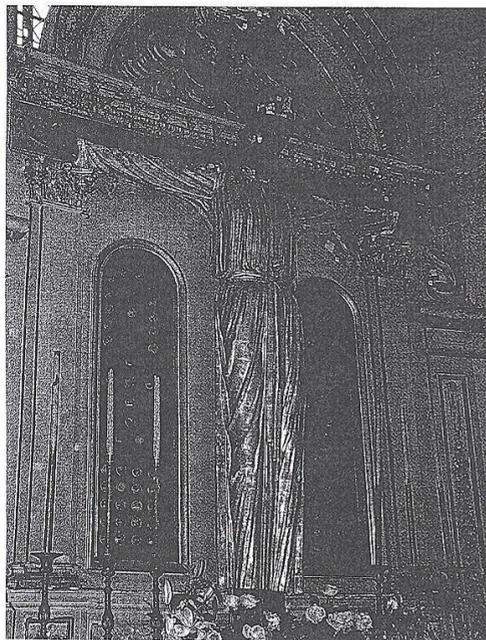
Danielle Gaborit-Chopin ha ipotizzato che una classe di sculture eburnee d'ambito parigino del maturo Duecento sia stata realizzata nelle botteghe dei pittori e degli scultori²⁹. Alla luce di quanto ho cercato di dimostrare, e in quei limiti, penso che un tale punto di vista si possa sostenere. Ma, se questo è vero, ancora maggior ragione si ha di credere che da quei laboratori uscissero anche grandi sculture in legno dipinto, specialmente i crocifissi monumentali, l'unica tipologia di manufatti specificata in quanto al soggetto e normata in quanto alle regole di fattura. Sculture lignee non forgiate da tutte le mani, ben inteso: solo da quelle che conoscevano *le mestier*.

Il Saint-Sauve della cattedrale di Amiens

Ho ricordato in apertura alcune opere, databili fra il 1160 e il 1200, che illustrano con discreta chiarezza la pluralità di competenze professionali detenute dagli scultori (o da alcuni scultori) e la possibilità di una osmosi stilistica tra manufatti lapidei e lignei; ne presento ora una che credo addirittura paradigmatica, nell'ambito di questo filone di ricerca. Un'opera d'eccezione, però sottovalutata a dispetto della qualità, del significato storico e storico-artistico e, perfino, delle dimensioni.

Intendo parlare del *Crocifisso* (fig. 16) che nella cattedrale di Amiens campeggia sull'altare della terza cappella della navata sinistra, circondato dai segni d'una devozione ancora viva, sullo sfondo di una vetrata trasparente che obbliga a guardarlo in controluce e non lo svela di primo acchito³⁰. Lo si è considerato finora soprattutto un arredo devozionale; popolarmente è detto *Saint-Sauve*, o *Saint Salve*, e anche per questi appellativi (ambigui, perché evocano insieme l'epiteto "Saint-Sauveur", riferito a Cristo, e il nome di saint Salve, uno dei protovescovi d'Amiens) la confusione regna sulle sue origini (arriverebbe dal mare, oppure l'avrebbe commesso saint Salve in persona), sulle sue vicende (sarebbe quello che inclinò la testa al passaggio delle reliquie di saint Honoré, come si narra e come si vede nel timpano della porta del fianco meridionale) e per nulla chiara è anche la sua provenienza (dalla chiesa di San Firmino il confessore, o dalla cattedrale antica, intitolata alla Madonna e a san Firmino martire, oppure dalla suburbana Saint-Acheul, cretuta un tempo la primitiva cattedrale)³¹; la cronologia, a seconda delle diverse *legendae* devote, oscilla paurosamente fra il paleocristiano e il tardo XII secolo. Vi accennano testi eruditi (Rivoire, Dusevel, Gilbert, Winkler, Soyez, Durand)³² e guide (quelle di Amédée Boinet e le più recenti)³³. La bibliografia non è inesistente (anche con grandi nomi: Didron, Viollet-le-Duc, Brehier, Mâle, Brutails³⁴; lo cita *en passant* perfino il miste-





rioso Fulcanelli)³⁵, ma è telegrafica (lo elenca Panofsky, ma sulla fede di Bréhier)³⁶ e interessata soprattutto all'iconografia, che replica – si constata da sempre – quella del *Volto Santo* lucchese: come oggetto di storia dell'arte, però, è in sostanza trascurato.

Il *Crocifisso* (figg. 16, 18-19) è grande più del vero: misura circa cm 275 di altezza, ovvero 8,5 piedi parigini. Una tunica lo riveste completamente, a parte le mani, i piedi e la testa, lungichiomata (fig. 17), con una corta barba nera e coronata, di fattezze insolite per esser medievale. Fonti erudite la dicono rifatta nel XVII secolo e lo stesso asseriscono del manufatto nel suo complesso, che, in seguito a tali interventi, sarebbe giunto a “perdre toute valeur archéologique”³⁷. Conclusione forse esatta per i piedi (in cui la troppo veristica fattura delle dita e delle unghie fa pensare a un rifacimento) e per le mani (di cui la distanza non consente un esame preciso), ma errata in quanto al resto, che un esame attento conferma originale. Compresa la testa, che solo la coloritura, evidentemente moderna, rende sospetta, mentre è assai arduo, senza un esame tecnico dire se tale sia anche la doratura che copre la tunica, o se possa essere medievale, cioè, ad esempio, trecentesca.

La figura consta di tre parti principali. Sarà un caso, ma ciò corrisponde alle prescrizioni degli statuti parigini del 1268. Se fosse stata valutata alla luce di quella normativa, un'opera del genere sarebbe stata giudicata *bone e loiau*: “Nul ouvriers du mestier [...] ne puet ne doit ouvrer ymage nule, qui ne soit tresto[ute] d'une picce hors mise la cour[one], se ils ne sont briesiez au taill[er], car lors

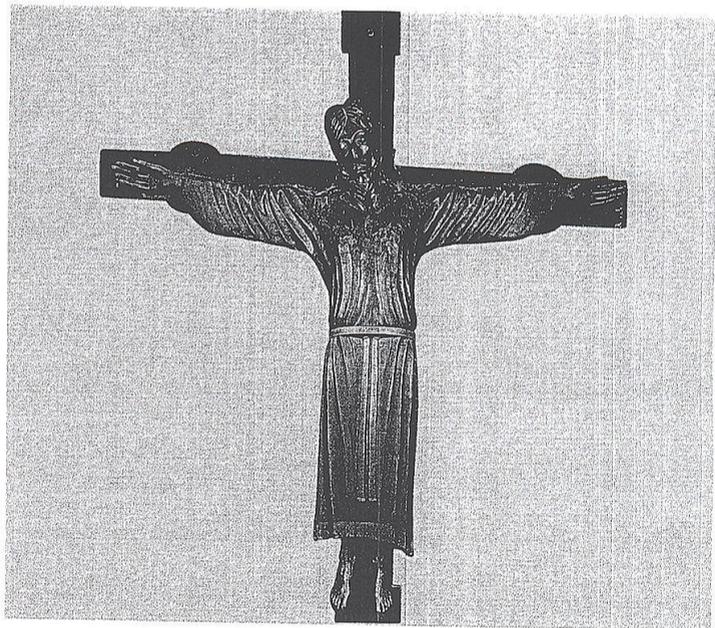
le puet on bien rejo[indre]; et hors mis le crucefiz qui est [fait] de III pieces, c'est a savoir: [l]e cors d'une piece, et les bras entez. Et ce ont establi les [preu]d'ome du mestier, pour la reson de ce que on soloit fere de ymages qui n'estoient pas bien jointes, ne n'estoient ne bones ne loiaus, car on le fesoit de plusieurs pieces”³⁸.

La tipologia figurativa (figg. 16, 18-19) è, in linea generale, quella del Cristo *triumphans*: frontale, vivo sulla croce, cui è fissato per le mani, con le braccia stese, parallele alla linea di terra e i piedi, paralleli, non inchiodati. Le prime impressioni – di rigidità e, almeno in apparenza, di mancanza di peso naturale – sono contraddette dall'osservazione dettagliata, che fa cogliere il capo lievemente inclinato sulla destra, in accordo con la linea delle spalle; lieve, ma sensibile, è anche l'asimmetria generale della postura, non perfettamente speculare rispetto a un asse ideale. Le gambe misurano due terzi dell'altezza (piedi e testa esclusi), il che rende assai slanciate le proporzioni della figura, le cui forme accennano ad affiorare sotto la tunica, soprattutto le tibie, i polpacci, le cosce, i pettorali e le braccia. La linea di vita (fig. 20) è marcata dal ricadere dell'abito, trattenuto da una cinta (o, piuttosto, un legaccio in stoffa), annodata in maniera assai studiata, che valorizza la leggera rotondità del bacino e delle anche. Lungo il busto e in fondo ad esso, la veste ricade morbida: non pare aderire al corpo, ma ne è staccata, come lo è anche sotto le ascelle, ad impedire ogni rigidità nel porgersi, ogni effetto di astratta, e antiquata, flagranza.



20. Amiens, cattedrale, Volto Santo, detto Saint-Sauve, 1216-18, particolare del tronco

21. Lucca, cattedrale, Volto Santo, fine del XII secolo



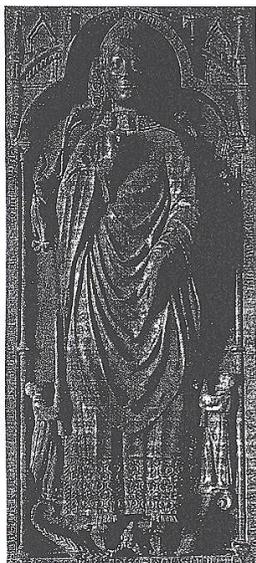
La comparazione col *Volto Santo* di Lucca (fig. 21), che finora è stato l'unico paradigma valorizzato nello scarno repertorio storico-critico, è comunque istruttiva. Fa captare infatti nessi evidenti, finché si resta sul piano della tipologia e dell'iconografia, insieme ad altrettanto innegabili – e direi irrimediabili – divergenze, allorché si passa ad analizzarne lo stile. In questo senso, il suo autore rivela un atteggiamento molto diverso da quello che si ravvisa in altre celebri copie e derivazioni del medesimo archetipo lucchese³⁹.

Un carattere insieme tecnico e stilistico che segna con chiarezza il gruppo di opere a quest'ultimo variamente collegabili è la lavorazione a pieghe parallele di andamento diagonale delle maniche della veste. Nelle braccia, essa è particolarmente risentita: l'intaglio, senza modularli, accosta a spigolo vivo piani lisci in positivo e in negativo, contrapposti nella parte superiore a creare effetti stereometrici di forte contrasto. Aspetto che si riscontra con puntualità sia nell'esemplare di Lucca (che si è datato a fine XI o fra XII e primo XIII secolo), sia in quello di Sansepolcro (che si vorrebbe altomedievale)⁴⁰, ad attestare – comunque la si pensi in merito alla rispettiva cronologia – il nesso fra i due, verosimilmente rimandando ad un comune, perduto prototipo. In ambo, nello stesso modo la diagonalità delle pieghe delle maniche si trasmette al petto, dove, molto più morbida e modulata nella resa ma certo non plastica, origina uno schema quasi simmetrico di panneggio, governato da una preta logica decorativa, che si estende a tutt'intera la veste. Connotato visivamente saliente di quell'effigie venera-

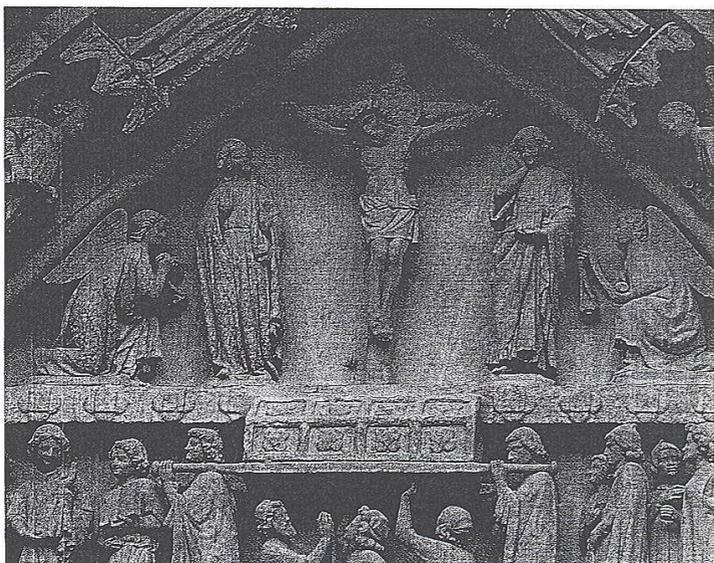
ta, questo dettaglio restò impresso (insieme ad altri, come la tipologia facciale, o i piedi penzolanti nel vuoto) nella mente di quanti videro l'originale ed eseguirono, o fecero eseguire, le diverse "copie" che se ne conoscono, disseminate per l'Italia (cito solo quella di Santa Croce del Corvo, peraltro non poco problematica)⁴¹ e l'Europa, dove menziono soltanto la *Majestat Bailús* del MNAC di Barcellona, assegnata al terzo-quarto decennio del XII secolo, e il *Crocifisso di Imerward*, nel duomo di Braunschweig, di datazione discussa tra il 1194 circa e il principio del XIII secolo⁴².

Anche nell'esemplare di Amiens (fig. 16) questo dettaglio non manca, ma è risolto in una chiave diversa, per non dire alternativa. Non genera infatti un sistema decorativo astratto e simmetrico, come (in chiave più o meno accentuata) negli esemplari citati, ma appare del tutto coerente con una concezione della figura umana che denuncia esiti di naturalismo incipiente. Quelle pieghe, qui, diventano morbide, plastiche, e rimarcano la consistenza delle braccia sottostanti; quando poi arrivano a confluire, attraverso i triangoli ascellari, sul petto e sui fianchi, finiscono per perdere identità in un sistema governato da due nozioni: della corporeità della figura, da assecondare con l'assieparsi o il placarsi del panneggio, e del carattere dinamico di quella e di questo, che leggermente ruotano verso la nostra sinistra impedendo alla monumentalità e al verticalismo di suggerire stasi e assoluta distanza, cioè distacco, dalla dimensione della storia. La veste del *Crocifisso* di Amiens, insomma, è come mossa da un alito di vento che venga

22. Amiens, cattedrale, Lastra funeraria del vescovo Evrard de Fouillois, post 1222



23. Amiens, cattedrale, transetto sud, lunetta del portale, Storie di sant'Onorato, particolare del Miracolo del Crocifisso, 1260 circa (e restauri del XIX secolo)



dalla nostra destra; la stoffa, pesante, reagisce e si sposta, ma non sfarfalla in basso lasciando immoto il resto, come nelle immagini dei decenni precedenti. Dire che si tratti di una figura naturalistica, tuttavia, non è giustificato: il corpo è sì stonato e non è rigido, ma non risente delle tensioni che la situazione dovrebbe oggettivamente infliggergli; non vi è in quella postura, non dico sofferenza, ma nemmeno peso.

E questo è un dato importante. Tutti gli aspetti fin qui rimarcati si ritrovano molto facilmente ma molto puntualmente, ancorché in declinazioni e accentuazioni varie, nella statuaria monumentale in pietra delle cattedrali gotiche della Francia settentrionale.

Se provassimo a immaginare questa statua collocata “nei recessi ombrosi dei solenni portali” di quegli edifici – le parole sono di Roberto Salvini –, non la appaieremmo certo alle figure che, verso il 1220-30, denotano già un quasi totale affrancamento dalla dominante architettonica e appaiono, almeno in termini formali e concettuali, se non tecnici, come statue libere, all’antica, che poggiano i piedi per terra e pesano sulla base, risentendone nella disposizione delle membra; troveremmo invece un riscontro positivo guardando ad opere appena più antiche, quelle (fig. 29) che, nel 1200-15, hanno l’apparenza della statua (e ricalcano esplicitamente le posture e il pannello dei modelli antichi) ma non ne hanno la sostanza, e nemmeno la *ponderatio*, visto che conservano ancora qualcosa del verticalismo colonnare, da un lato, e che, dall’altro, accostano i piedi a mensole quasi piane, ma senza pesarvi sopra senza che le membra, sotto le vesti, accennino a tendersi e rilassarsi in contrapposto dialettico, come in natura.

Se questo *Crocifisso* abbassasse le braccia lungo i fianchi, l’espressione che mi venne in mente quando la osservai per la prima volta

– “sembra una statua-colonna che si comporta male” – non suonerebbe banalizzante come sembra, o fuor di luogo.

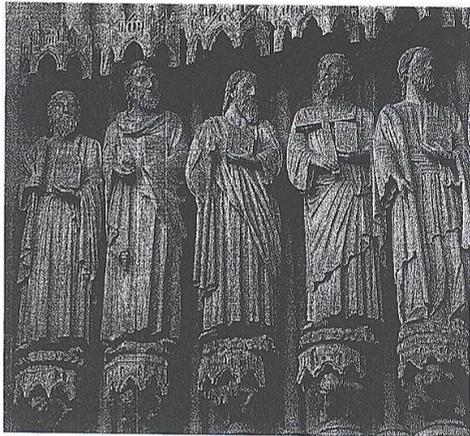
Per classificarla sotto il profilo formale, si potrebbe forse parlare di stile “antiquisant anti-roman”, utilizzando un’espressione – conosciuta da Louis Grodecki a proposito della cultura figurativa sviluppata a partire da Sens e Laon circa nel 1200⁴³ – che ha il merito di serbare il termine “roman”, quale punto di riferimento, seppure in chiave antagonistica.

Un confronto che si restringesse alla sola produzione lignea di questo stesso periodo condurrebbe a conclusioni imbarazzanti e false, visto che è arduo citare opere stilisticamente identiche a questa; dovremmo rifugiarsi nel pensarla la sola sopravvissuta di una classe di manufatti perduta. Il che è possibile, ma insoddisfacente. E inaccettabile. Sotto il profilo del metodo, in quanto, invece, i paragoni con la scultura monumentale funzionano e – come si dirà in chiusura – forse anche sotto quello del merito.

Il Volto Santo, il vescovo, il IV Concilio Lateranense

Stando a quanto si sa sullo svolgimento della cultura figurativa in Francia nel Duecento, non credo sia cosa da dimostrare o da discutere che la cronologia di una statua del genere, per le sue caratteristiche peculiari, non possa in ogni caso valicare la fine del terzo decennio di quel secolo. Anzi, se è accettabile la recente proposta di Wirth di datare poco prima del 1225 la fase finale del corredo scultoreo del portale del transetto sud di Strasburgo (quella che vede la realizzazione delle statue raffiguranti la *Ecclesia* e la *Sinagoga*) (fig. 28), che Sauerländer collocava invece verso il 1230, tale discriminazione si deve anticipare di circa un lustro⁴⁴. Su questi aspetti tornerò in seguito.

24. Amiens, cattedrale, portale maggiore, strombo sinistro, 1220-30 circa



Unita a quanto sopra rimarcato – ovvero che il contesto culturale di partenza del suo autore è quello dell'Île-de-France (e aree finitime) appena passato l'anno 1200 –, una considerazione del genere delimita severamente, e molto utilmente, la forbice temporale in cui cercare argomenti per una datazione più precisa. Ma per evitare che il discorso dello stile si esaurisca in una serie di osservazioni puramente fenomenologiche e formali, se non formalistiche, occorre raccogliere qualche altro dato di supporto. Occorre stabilire come, dove, perché e quando un personaggio *amiénois* di adeguata condizione sociale e legato alla cattedrale sia stato indotto a decidere la commissione di un *Crocifisso* (fig. 16) con queste peculiarità. Fatto per esser copia, o replica, del *Volto Santo* di Lucca (fig. 21), nelle mani d'un artefice di aggiornata e aristocratica acculturazione, ne divenne in realtà, non una riduzione o una trascrizione dialettale, vernacolare, ma una vera e propria traduzione in una lingua diversa, in un francese puro e colto, perfettamente riconoscibile come tale.

Si deve anche dire che il modello utilizzato si prestava bene a una tale trasposizione, poiché, nelle modalità di raffigurazione del corpo umano, non era troppo lontano dalle esigenze del committente piccardo e del suo "traduttore". In questo senso, è necessario pensare che costoro (o, almeno, il primo) abbiano avuto esperienza diretta del *Volto Santo*, e ritengo che si trattasse proprio di quello che ancora oggi si venera a Lucca, il quale, almeno nella resa delle braccia e dei pettorali, ben si presta (a differenza di tutti gli altri esemplari utili per data che si conoscono) a una comparazione.

Entrando nel concreto: fra il 1200 e il 1240 circa, tre furono i vescovi di Amiens in carica: Richard de Gerberoy, dal 1205 al 1210; fra il 1211 e il 1222, Evrard de Fouilloy; Geoffroy II d'Eu, fra il 1223 e il 1236⁹⁵.

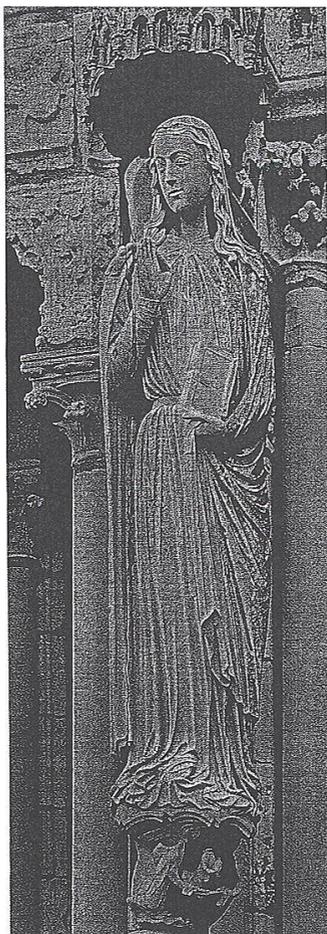
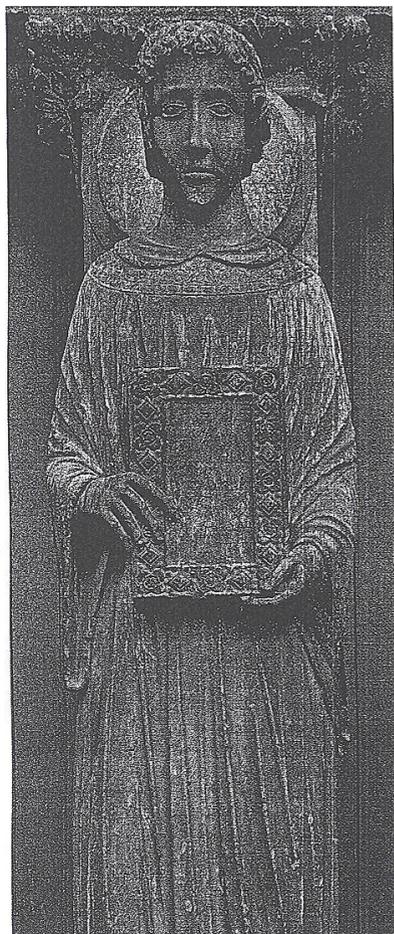
Il primo – la cui elezione generò contrasti, tanto che dovette essere controllata e suffragata dai delegati del papa Innocenzo III – è noto soprattutto per il ruolo ch'ebbe nelle vicende matrimoniali della regina Ingeburge e di Filippo Augusto (proprio Amiens ne fu il teatro) e per l'arrivo delle reliquie predate a Costantinopoli – quelle procurate da Aleaume de Fontaine, di cui il vescovo stesso curò nel 1206 l'installazione nella collegiata di Longpré, e quelle di san Giovanni Battista, procurate da Walon de Sarton, canonico di Picquigny, nel dicembre di quell'anno solennemente accolte in cattedrale dal presule Richard che, dotato di ottima cultura e d'una fornita biblioteca, ad esse (come alle reliquie di san Firmino) dedicò anche un componimento letterario. Non risulta che si sia mai recato nell'Europa meridionale⁹⁶.

Lo stesso dicasi per Geoffroy d'Eu, che fu medico prima di diventare canonico, prese parte al sinodo antiabbigese parigino del 1223, alle esequie di Filippo Augusto e all'incoronazione di Luigi VIII, e del quale è ben noto soprattutto l'impulso che seppe dare alla prosecuzione ai lavori di ricostruzione della cattedrale, che aveva dovuto intraprendere nel 1220 il suo predecessore, Evrard de Fouilloy (fig. 22).

Quest'ultimo, che tra il 1198 e il 1210 s'era messo in luce nel capitolo di Arras, fu eletto nel 1211; rispondendo alla convocazione (aprile 1213) del IV Concilio Lateranense da parte del papa Innocenzo III, nel corso del 1215 si recò a Roma. Qui, egli prese parte, fra l'11 e il 30 novembre, alle tre sessioni di quell'affollato

concesso, rilevante in campo dottrinario (il dogma trinitario ribadito, la dottrina della transustanziazione e il primato papale, da un canto; la condanna degli errori gioachimiti e dell'eresia catara e valdese, coi relativi provvedimenti repressivi, dall'altro) e attentissimo alla riorganizzazione della vita dei religiosi e alla disciplina delle pratiche cultuali e di devozione⁹⁷. È verosimile che abbia fatto ritorno in Piccardia nel corso del 1216; già nel 1217 – quando risulta in rapporto con il capitolo canonico di Noyelles-sur-Mer – aveva infatti ripreso in pieno le funzioni episcopali; nel 1218 presenziò alla consacrazione del coro dell'abbazia di Anchin e, sempre intorno a quell'anno, dovette fronteggiare gli esiti dell'incendio che distrusse la sua cattedrale, vecchia di nemmeno settant'anni. Nel 1220 poté benedire la prima pietra della nuova costruzione, affidata alla responsabilità di Robert de Luzarches. Morì solo due anni dopo.

Ritengo che proprio l'andata di Evrard a Roma (forse col suo parente Guillaume de Joinville, allora vescovo di Langres e dal 1219 arcivescovo di Reims) gli abbia consentito, passandovi all'andata o al ritorno (o in ambo le occasioni), di fermarsi a Lucca, tappa obbligata del pellegrinaggio romeo proprio a causa del celeberrimo *Volto Santo*, che – è stato detto – "Attorno al 1200 [...] apparteneva al ristretto numero di immagini di Cristo di importanza universale"⁹⁸. Ne dovette subire un'impressione talmente viva da desiderare di installarne una riproduzione nella propria cattedrale: scelta forse memore delle parole accorate di papa Innocenzo, che nell'epistola di convocazione del Concilio e poi nel primo dei due sermoni rivolti ai padri conciliari, aveva più volte sottolineato la centralità del Crocifisso, sia nella lotta *in perfidis Sarracenis* (i quali "improperant lignum crucis, dicentes: 'Confidebas in ligno'"), sia in quella contro gli eretici, sia nella spiritualità individuale e intima dei cristiani, esortati "personaliter ad obsequium Crucifixi" e incitati – riecheggiando il profeta Ezechiele (9,4-5) a incidersi metaforicamente "Thau super frontes" (sinonimo di "prender la croce", all'ordine del giorno del Concilio) e a recare "per mediam civitatem, sequentes eum, summum videlicet sacerdotem,



25. Sens, cattedrale, trumeau del portale maggiore, Santo Stefano, 1200 circa

26. Chartres, cattedrale, porche nord, Santa Modesta, 1230 circa o ante 1225 (?)

quasi *ducem, principem et magistrum*" un crocifisso i cui appellativi (*sacerdos, princeps*) sembrano collimare con certe peculiarità del *Volto Santo* lucchese⁹⁹.

Che la presenza ad Amiens di un crocifisso siffatto fosse legata a una circostanza del genere, l'aveva intuito già Emile Mâle: lo datava al XII secolo e lo riteneva proprio un "ex-voto du pèlerinage d'Italie"⁹⁹. E, in qualche modo, non aveva torto.

Comunque, questo imponente manufatto non è l'unico segno del trapianto ad Amiens di iconografie religiose e devozionali di origine italiana. Julian Gardner ha attirato la mia attenzione su un altro dato: nel *Giudizio Finale* della lunetta maggiore di facciata, in un registro intermedio, è san Francesco d'Assisi, che, primo fra

tutti i beati, viene accompagnato da san Pietro fino alla porta del Paradiso, presso la quale egli viene incoronato da un angelo e incensato da un altro, mentre il patriarca Abramo lo attende assiso al di là della soglia. Una presenza sorprendente e precocissima, che Gardner collega a un impulso venuto, al momento dell'elaborazione programmatica, da Jean d'Abbeville, canonico della cattedrale dal 1215, maestro di teologia a Parigi nel 1217, decano di Amiens dal 1218. Creato cardinale-vescovo *Sabinensis* nel 1227, era presente a Roma nel luglio del 1228, quando papa Gregorio IX canonizzò Francesco, e giocò un ruolo decisivo nel condurre anche Antonio da Padova alla gloria degli altari, mai smentendo, anche in seguito, la sua vicinanza ai Mendicanti. Con un tale *curriculum*,

27. Amiens, cattedrale, Volto Santo, detto Saint-Sauve, particolare, 1216-18

28. Strasburgo, Musée de l'Œuvre, Sinagoga, 1225 circa, dal portale destro del transetto sud della cattedrale

non pare dubbio che sia stato proprio lui – come pensa Gardner – il principale suggeritore della scelta innovativa di porre san Francesco sulla facciata di Amiens⁵¹ e, data la sua sensibilità, è facile immaginarlo discutere col suo vescovo, proprio fra il 1216 e il 1218, dell'opportunità di promuovere il culto della Croce (nella sua accezione iconografica lucchese) nella diocesi ambianense con la realizzazione di quel nuovo *Crocifisso* tunicato ligneo.

Mi pare arduo immaginare che nel seguito italiano del presule ambianense vi fosse anche uno scultore, ma non è inconcepibile che qualcuno dei suoi accompagnatori, pratico nelle tecniche del disegno, ne abbia fissato l'aspetto complessivo e alcuni dettagli ritenuti più significativi e più connotanti⁵². Soprattutto questi ultimi, poiché si sarebbe potuto ricorrere anche a *pro memoria* d'altra natura, come piccole immagini intagliate in legno o modellate in argilla⁵³. C'è da dire, peraltro, che quest'immagine devozionale era comunque da tempo divulgata, nella sua configurazione generale, in Francia come in tutta Europa, anche da manufatti di grande formato, tra cui si possono ricordare il *Saint Veu* di Charroux e il *Digne Votz* di Cénac, nel Périgord⁵⁴. Parigi non ne era certo ignara, grazie alla folta comunità lucchese che vi s'era insediata⁵⁵, come attesta, a livello letterario, anche un divulgato poemetto in lingua volgare, intolato appunto a *Le saint Vou de Luques*⁵⁶.

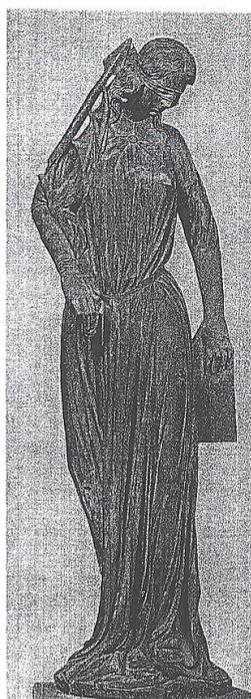
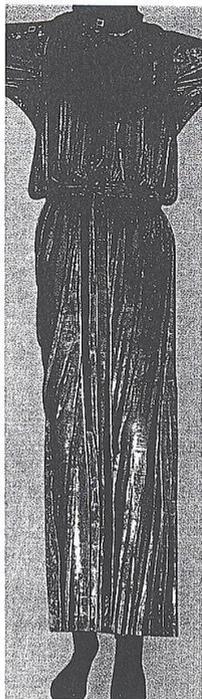
Quest'ipotesi s'accorda bene con le valutazioni di data e di stile fatte in precedenza e consente di restringere la fornice cronologica finora definita al biennio 1216-18. Quest'ultimo termine, però, non è puntuale come il primo, poiché si basa su una data, quella dell'incendio della cattedrale, che non riposa su dati storici puntuali, ma su congetture erudite seicentesche, per quanto ben argomentate⁵⁷. Considerato che nel 1220 iniziarono i lavori di rifacimento dell'edificio, sembra poco probabile che proprio in un frangente del genere si approntasse *ex novo* un arredo, peraltro di dimensioni monumentali, che difficilmente avrebbe trovato collocazione adeguata in una cattedrale tanto compiomezza che si dovette ricostruirla *ab imis*.

La datazione al 1216-18 di questo *Crocifisso* consente di valorizzare in chiave storica anche alcuni aspetti delle *legendae* che lo concernono e l'appellativo *Saint Salve* (o *Saint Sauve*) con cui è noto, non soltanto in ambito locale e devozionale.

Due brani esemplari. Quello dell'inglese Winkler (1853), secondo cui "the third chapel, [...] is now named after saint Salve, bishop of Amiens, and contains the curious and ancient crucifix of the saint, bearing the body of Christ robed and crowned, according to the usage of the Greek church; it is an object of great veneration, and greatly resembles a crucifix in the cathedral of Lucca, known in Italy by the name of *Volto Santo*. It formerly belonged to the church of Saint Firmin the Confessor, but on the demolition of that edifice was transferred hither"⁵⁸.

O anche l'anonima *Notice* del 1857, che precisa: "On a prétendu, mais nous ignorons sur quel fondement, que le grand *Crucifix*, vénéré dans la cathédrale d'Amiens sous le nom *Christ Saint-Sauve*, y a été transporté de la cathédrale de Saint-Acheul par saint-Salve"⁵⁹.

Secondo questa radicata tradizione – cui nemmeno Mâle manca d'accennare⁶⁰ –, il crocifisso di cui sto trattando proverrebbe alla cattedrale attuale dalla chiesa di San Firmino il Confessore (in-

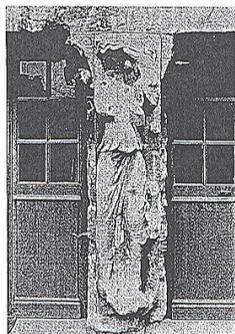
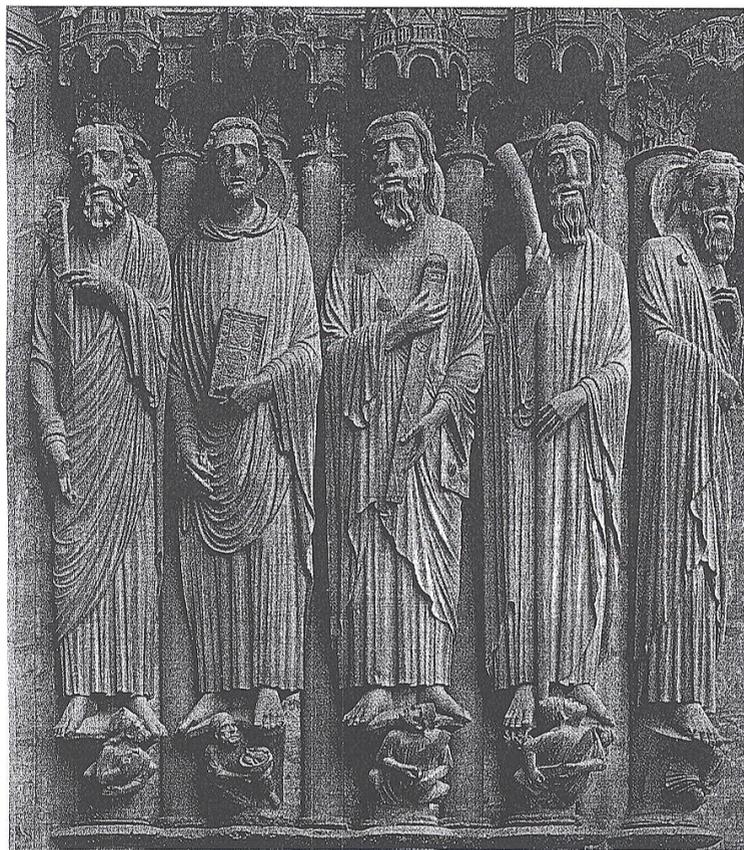


titolata in origine ai santi Pietro e Paolo e ricostruita nel 1236)⁶¹, alla quale sarebbe giunto, a sua volta, ad opera del vescovo saint Salve, dalla chiesa di Saint-Acheul, creduta un tempo la protocat-drale ambianense⁶². Sarebbe, quindi, la monumentale immagine scolpita che, sempre in San Firmino il Confessore, avrebbe inchinato la testa davanti alle reliquie di sant'Onorato, recatevi in processione: il miracolo, insomma, illustrato verso il 1260 nel timpano del portale del transetto sud della cattedrale attuale⁶³ (fig. 23).

Che questa chiesa fosse la sede originaria del manufatto e che esso ne sormontasse il trave principale della chiusura presbiteriale (come dichiara anche il timpano appena citato, che fu però restaurato nel XIX secolo, travisandone diversi dettagli, tra cui proprio l'aspetto del *Crocifisso*)⁶⁴ è stato dimostrato senza possibilità di dubbio da Jean-René Gaborit in un contributo in attesa di pubblicazione, che ho potuto leggere grazie alla cortesia e all'amicizia dell'autore e a cui rimando⁶⁵.

Il Saint-Sauve di Amiens, tra Sens e Strasburgo

Il maestro che, su commissione del vescovo Evrard de Foulloy, scolpi per la chiesa di San Firmino il Confessore, quasi adiacente la cattedrale di Amiens precedente l'attuale, distrutta verso il 1218, il *Volto Santo* detto *Saint-Sauve* non ha un nome, ma una cultura



29. Chartres, cattedrale, transetto sud, portale centrale, Apostoli, 1210-15 circa

30. Corbie (Somme), abbazia di Saint-Etienne, portale maggiore trumeau, Santo Stefano, 1200 circa

artistica riconoscibile sì, come il posto che egli occupa nello svolgimento storico della scultura gotica europea.

Di sicuro, non ebbe rapporti con gli artefici di cui si discernono gli apporti individuali, accordati a un registro espressivo coerente (lo stile "hartbrüchig" – "duro" – di cui parlava Sauerländer)⁶⁶, nelle sculture dei portali della facciata (fig. 24). Com'è in genere ammesso, la loro esecuzione si deve situare comunque dopo il 1220 e probabilmente verso il 1230, e questo fornirebbe un argomento aggiuntivo – non incontrovertibile, tuttavia – a favore della precedenza dell'effigie lignea, che potrebbe essere stata terminata prima che gli scultori di quei portali fossero giunti, o quando non erano passati alla fase esecutiva: in un momento in cui, cioè, ancora non v'era sentore della loro cultura figurativa, divenuta dominante ad Amiens nel corso del terzo decennio del Duecento⁶⁷.

A quanto si sa finora, nel luogo in cui si trova, questo *Volto Santo* sembra essere un'opera fuori contesto, ed è significativo che

nemmeno l'autore della lastra funeraria bronzea (fig. 22) con l'effigie di Evrard, installata in cattedrale dopo il 1222, anno della morte del presule, appartenesse al cantiere dei portali (che a questo punto, secondo una delle ipotesi cronologiche qui richiamate, doveva almeno essere avviato); ma la sua estraneità è più facile a giustificarsi, considerate le difficoltà della fusione e le rare competenze tecnologiche, oltreché scultoree, necessarie in un lavoro del genere⁶⁸.

La cronologia puntuale al 1216-18, definita dapprima con valutazioni generali di stile e poi confermata da dati storici di varia natura, e di diversa pregnanza, regge anche nel momento in cui si valuta il *Saint-Sauve* in rapporto alla produzione scultorea dei primi cinque lustri successivi all'esordio in campo monumentale del cosiddetto "stile 1200"⁶⁹. O, meglio, in rapporto a uno dei suoi filoni maestri. La cultura formale del suo autore, infatti, sembra essersi forgiata lungo il percorso che conduce – richiamando un testo fondamentale di Willibald Sauerländer – *von Sens bis Straßburg*.

Non si tratta di inserire quest'opera come un tassello intermedio in una sequenza governata da un'astratta necessità evolutiva, ma non si può negare che tra questi due termini, ovvero fra i prodotti di questi cantieri scultorei, sia riconoscibile una coerenza di intenti artistici – che la critica ha da tempo identificato – articolata sull'arco di poco meno di tre decenni.

Cercando di prescindere dai condizionamenti dell'iconografia, non sarà difficile valutare che, per quanto la consistenza delle pieghe sia ben diversa, la logica funzionale del panneggio del *Saint-Sauve* (figg. 16, 18-20) riconduce in parte al *Santo Stefano* di Sens (figg. 11, 25). Vi si nota un classicismo depurato dal formalismo archeologizzante del portale maggiore di Chartres-nord, dove quasi solo nel caso di figure assise (parlo qui soltanto delle immagini di grande formato) le forme corporee affiorano dall'insistito piegheggiare di manti e clamidi drappeggiati all'antica. La concezione delle figure, poi, è diversa, meno volumetrica e, almeno a tratti, più plastica, anche se l'assenza di *ponderatio* è un dato comune. Constatazioni, queste, sufficienti a negare che l'autore del crocifisso di Amiens abbia legami con questo cantiere e, più in generale (ampliando il confronto al transetto sud) (fig. 29), con quanto a Chartres si realizza entro il 1220; il Portale di Salomone, studiato da Vöge, marca il discrimine e apre a una nuova naturalezza⁷⁰. Nella fase cronologicamente successiva, perciò, occorre operare dei distinguo. Nel portale meridionale sinistro, le figure di *San Teodoro* e *San Giorgio* – annesse alla serie delle statue colonne, si ritiene verso il 1230-35 –, possenti, ben piantate coi piedi divaricati a squadra su mensole piatte, dichiarano un'organicità naturalistica assai distante dagli intenti artistici dell'autore del nostro *Volto Santo*. Esso condivide, per contro, con due statue del *porche* settentrionale, una figura femminile veterotestamentaria e la *Santa Modesta* (fig. 26), oltre alla concezione ancora "colonnare" del volume, le proporzioni eleganti e slanciate, la speciale lavorazione delle pieghe, lungo le gambe e sul petto, il morbido *déboursement* della veste sopra la cintola e un gestire contratto, che si ferma un passo al di qua della naturalezza e non attinge effetti patetici (figg. 16, 20). Quelli che, pochi anni dopo, diventeranno invece la componente essenziale, in termini compositivi e stilistici, della rivoluzionaria *Sinagoga* di Strasburgo (fig. 28). Non è per caso, in questo senso, che uno degli effetti più innovativi e ricercati di quest'ultima, il movimento avvolgente della veste sulla gamba sinistra – segno dell'affiorare di un senso estetico nuovo, quello segnato dalla "gotische Schwung", dallo "slancio gotico" –, si trovi preannunciato proprio nel *Saint-Sauve*⁷¹.

Che al suo artefice non venisse affatto naturale far spalancare le braccia a una sua statua (forse perché aveva maggior dimestichezza con la scultura lapidea?) lo dimostra non tanto la loro rigidità, ma soprattutto il fatto che siano corte rispetto all'altezza complessiva della figura. Se immaginassimo questo crocifisso – come conviene a una statua-colonna che "si comporta bene" – a braccia abbassate, o atteggiate in un gesto rituale (come quello del *Cristo* stante del *trumeau* del portale maggiore di Chartres-sud, ad esempio), non credo si farebbe troppa fatica a giudicarlo un immediato precedente, più che un parallelo o un derivato, delle statue femminili sopra citate e, in modo speciale e più diretto, della splendida *Sinagoga* di Strasburgo.

Per cronologia e per stile, nella storia della scultura gotica europea il *Volto Santo* di Amiens si situa dunque a pieno titolo "zwischen Sens und Straßburg".

La sua datazione al 1216-18, in questo senso, resiste alla verifica stilistica anche perché è indipendente da tutta una serie di questioni tuttora aperte e dibattute, come, ad esempio, le cronologie assolute e relative delle statue del *porche* nord di Chartres, della *Sinagoga* e della *Ecclesia* di Strasburgo-sud (soggetti dei quali esistevano esemplari anche nel *porche* chartriano), o come il rapporto fra queste, la *Châsse de l'abbé Nantelme* e la *Ecclesia* di Reims. Se ne può dunque prescindere. Ma non si può prescindere, invece, da un'ultima riflessione.

S'è detto che si tratta di un'opera in apparenza fuori contesto ad Amiens e, per quanto perfettamente comprensibile all'interno delle dinamiche storiche e formali della scultura monumentale francese del primo Duecento, un suo vero corrispettivo lapideo non s'è additato. Ma c'è forse una possibilità, e la offre la chiesa abbaziale di Saint-Etienne di Corbie, un centro situato appena ad est di Amiens, al di là della Somme⁷². Qui, nel *trumeau* del portale ovest, un *Santo Stefano* stante (fig. 30), datato circa 1200, sembra di poter distinguere, a dispetto di uno stato di conservazione a dir poco precario, forme non troppo distanti da quelle del crocifisso, o quanto meno, di scelte linguistiche non inconciliabili. Il suo attuale isolamento, se così fosse, sarebbe meno assoluto, e da imputare essenzialmente a circostanze storiche disgraziate. Prima fra tutte, la perdita dell'intero corredo scultoreo della cattedrale di Amiens distrutta dal fuoco verso il 1218; ch'era uno dei più precoci tra gli edifici eretti in forme gotiche⁷³. Il *Saint-Sauve*, forse proprio con le sculture di quei distrutti portali, del *Jubé*, degli altari o delle sepolture episcopali che li attorniarono, intrecciava un dialogo, che oggi possiamo ipotizzare, ma non più ricostruire.

Dedico alla memoria del professor Roberto Salvini questo studio, esito delle sue lezioni e dei suoi stimoli, con riconoscenza e gratitudine profonde. Ringrazio Philippe Sémehal e Iliana Kasarska, a cui amichevolmente invito ad Amiens debbo l'occasione di osservare un'opera che prima avevo soltanto guardato; Manuel Castifeiras González, per la generosità nel fornirmi fotografie e informazioni sulla *Majestas Batilò*; Julian Gardner per le sue utilissime segnalazioni; Mario Marcano e Elisabetta Papone, per il prestito di libri essenziali; Aurélien André. Grazie a Pierre-Yves Le Pogam ho saputo del lavoro che, in parallelo a me, stava conducendo su quest'opera Jean-René Gaborit, che ha letto il mio testo e ha messo a mia disposizione il suo fondamentale studio in corso di stampa con una generosità della quale gli sono grato.

¹ Interessante la discussione del problema da parte di F. Joubert, *La sculpture gothique en France. XII-XIII siècles*, Paris 2008, pp. 194-199, da cui riprendo qui oltre alcuni *case-studies*.

² Ricordo soltanto *Artistic Integration in Gothic Buildings*, a cura di V. Chieffo-Raguin, K. Brush, P. Draper, Toronto 2004.

³ M. Schapiro, *Style*, Chicago 1953 (trad. it. Roma 1995, p. 41).

⁴ Ricordo, in particolare, D. Formaggio, *Fenomenologia della tecnica artistica*, Parma-Lucca 1978 (ed. or. 1953).

⁵ L. Grodecki, *L'abbaye de Saint-Denis en France*, "Critique", 1953, pp. 723-734.

⁶ E. Vergnolle, *L'art roman en France. Architecture-Sculpture-Peinture*, Paris 1994, pp. 261-262.

⁷ E. Castelnuovo, *Nicolas de Verdun: il primato degli orafi*, in Id. (a cura di), *Artifex bonus. Il mondo dell'artista medievale*, Roma-Bari 2004, pp. 102-106.

⁸ D. Gaborit-Chopin, *Nicodème travesti. La Descente de Croix d'ivoire du Louvre*, in "Revue de l'Art", LXXXI 1988, pp. 31-46.

⁹ R. Kroos, scheda in W. Sauerländer, *Gotische Skulptur in Frankreich 1140-1270*, München 1971 (cito dall'edizione francese: *Sculpture gothique en France 1140-1270*, Paris 1972, p. 68).

¹⁰ *Ibidem*; accenna all'opera e al problema G. Gentile, *Sculptura. II. In legno*, in *Arti e storia nel Medioevo. II. Del costruire: tecniche, artisti, artigiani, committenti*, a cura di E. Castelnuovo, G. Sergi, Torino 2003, pp. 632-646 (a p. 640).

¹¹ C. Di Fabio, *La Madonna di Santa Margherita e il David di Pisa: due esperienze nella scultura italiana alla fine del XII secolo*, "Storia dell'Arte", XLIV 1982, pp. 35-44; Id., *Sculptura a Genova 1160-1239: la ricezione del gotico. Inediti e spunti di ricerca*, "Bollettino d'Arte", s. VI, LXXIX/39-40 1986, pp. 143-160. Nella statua di Todi, le teste di ambo le figure non sono originali. Su quest'ultima, cfr. la scheda di A. Gianni, in *Iacopone da Todi e l'arte in Umbria nel Duecento* Catalogo della mostra, Todi, 2 dicembre 2006-2 maggio 2007, a cura di F. Bisogni, E. Menestò, Milano 2006, pp. 136-137.

¹² Spero di poter approfondire questo argomento in uno studio specifico.

¹³ Cfr. I. Hearing Forsyth, *The Throne of Wisdom. Wood Sculptures of the Madonna in Romanesque France*, Princeton (N.J.) 1972; J.-P. Cailliet, *L'image cultuelle sur l'autel et le positionnement du célébrant (IX-XIV siècles)*, "Horus Artium Medievalium", II 2005, pp. 139-147.

¹⁴ Una prospettiva di ricerca interessante a questo proposito è, infatti, il nesso – ovvio, in termini materiali – che lega l'anima di legno – un intaglio di fattura elegantissima – di quell'oggetto e il suo rivestimento esterno in lamina d'argento parzialmente dorato alla statuarità della fase immediatamente successiva al *Portail Royal* di Chartres, ovvero – per entrare nello specifico – al *Saint-Loup del trumeau* e alla *Regina veterotestamentaria* del portale di Saint-Loup-de-Naud: sculture la cui cronologia alla seconda metà degli anni cinquanta del XII secolo coincide con quella finora assegnata al manufatto santuario vallesiano. Il suo carattere indubbiamente e frontalmente statuario induce a pensare che il suo autore potesse essere un *ymagier tailleur* ugualmente versato nel campo della produzione d'immagini in pietra, in legno e in lamina preziosa. Di fatto, il carattere formale e stilistico di quest'ultima vi è determinato (anche se non in tutto e per tutto) da quello della sottostante anima "statuarica". Su pezzo, cfr.: D. Thurre, *L'atelier roman d'orfèverie de l'abbaye de Saint-Maurice*, *Sierre* 1992, pp. 55-58, 204-227 (con bibliografia), che, pur senza entrare nel dettaglio, a p. 221, giustamente afferma: "Quant à la source artistique qui aurait inspiré le Maître du buste, nous la chercherons en Ile-de-France, retrouvant dans l'âme de beaux réminiscentes de l'esprit classique de Saint-Denis et de Chartres ouest", riprendendo i punti di vista e i nessi storici istituiti da R. Schnyder, *Das Kopffeliger und heiligen Candidus in St-Maurice*, "Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte", XXIV/2, 1965-66, pp. 65-127; sulle sculture di Saint-Loup: Kroos, scheda in *Sculpture gothique cit.*, p. 75; sotto un differente profilo: J.-P. Cailliet, *De Saint-Denis à Notre-Dame de Paris et Saint-Loup de Naud: l'ascendant de l'évêque-patron aux portails du XII siècle*, in *Immagine e Ideologia. Studi in onore di Arturo Carlo Quintavalle*, a cura di A. Calzona, R. Campari, M. Mussini, Milano 2007, pp. 261-266.

¹⁵ Sulla *châsse* citata, cfr.: D. Thurre, *La châsse de l'abbé Nantelme du trésor de l'abbaye de Saint-Maurice*, "Annales valaisiennes", 1987, pp. 161-227; Id., *L'atelier roman cit.*, pp. 237-239. La più recente disamina di questi nessi si trova in J. Wirth, *La datation de la sculpture médiévale*, Genève 2004, pp. 208-218 (con ulteriori ragguagli bibliografici). Per un quadro riassuntivo, si veda Sauerländer, *Sculpture gothique cit.*, pp. 47-51.

¹⁶ In generale, cfr. W. Sauerländer, *Von Sens bis Straßburg. Ein Beitrag zur kunstgeschichtlichen Stellung der Straßburger Querhauskulpturen*, Berlin 1966. In particolare: Id., *Tombaux chartrains du premier quart du XIII siècle*, "L'information d'histoire de l'art", IX/2 1964, pp. 47-60, alle pp. 50-51 (rist. in W. Sauerländer, *Cathedrals and Sculpture*, I, London 1999, pp. 45-66, e *addenda*, pp. 902-903).

¹⁷ Kroos, scheda in *Sculpture gothique cit.*, p. 99.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Su queste opere sassoni (che qui si chiamano in causa solo a confronto tipologico), sulle loro cronologie e sull'acceso dibattito che hanno suscitato, rimando per brevità solo a: P. Williamson, *Gothic Sculpture 1140-1300*, New Haven-London 1995; Wirth, *La datation cit.*, *passim*, con bibliografia.

²⁰ Cfr. Wirth, *La datation cit.*, pp. 146-149.

²¹ Cfr. *Les métiers et corporations de la ville de Paris. XIII siècle. Le livre des métiers d'Etienne Boileau*, a cura di R. de Lespinaise, F. Bonnardot, Paris 1879, pp. XLIII-XLIV, LXXXIX-XC, pp. 88, 127, 129. Per un quadro generale e per il problematico nesso fra strutture corporative e cantieri: J. Gimpel, *La liberté de travail et l'organisation des professions du bâtiment à l'époque des grandes constructions gothiques*, "Revue d'histoire économique et sociale", XXXIV 1956, pp. 303-314; R. Greci, *I cantieri: le corporazioni*, in *Arti e storia cit.*, pp. 69-106.

²² *Les métiers cit.*, pp. 88-92. (*Des Maçons, des Tailleurs de pierre, des Plâtriers, et des Mortelliers*); pp. XLIII-XLIV, 127-129 ([...] des *Ymagiers Tailleurs de Paris et de ceux qui taillent cruchefis à Paris*); pp. XLIV, 129-130 (*Le Titre des Peintres et Tailleurs d'ymage*).

²³ L. Pillion, *Les sculpteurs français du XIII siècle*, Paris 1912, pp. 62-75; P. du Colombier, *Les chantiers des cathédrales*, Paris 1953, pp. 83-92.

²⁴ Secondo Wirth (*La datation cit.*, pp. 146-148), col termine di "imagier tailleur" s'intenderebbero gli scultori di immagini devozionali e d'avori, soprattutto di crocifissi; la scultura monumentale in pietra sarebbe appannaggio dei "maçons ou tailleurs de pierre", mentre gli "imagiers peintres" si occuperebbero della policromia della scultura. Per le ragioni riassunte nel testo, credo che questi punti di vista non aderiscano né alla lettera, né allo spirito del testo duecentesco.

²⁵ *Les métiers cit.*, pp. XLIII-XLIV.

²⁶ Joubert, *La sculpture cit.*, pp. 158, 160.

²⁷ Cfr. L. Grodecki, *Les problèmes de l'origine de la peinture gothique et le "Maître de Saint Chéron" de la cathédrale de Chartres*, "Revue de l'art", XL-XLI 1978, pp. 43-64 (rist. in L. Grodecki, *Le Moyen Age retrouvé de Saint-Louis à Viollet le Duc*, II, Paris 1991, pp. 153-193, 514-517). Cfr. P. Frankl, *The Chronology of the Stained Glass in the Chartres Cathedral*, "The Art Bulletin", XLV 1963, pp. 301-303, e, da ultimi, P. Kurrmann-B. Kurrmann-Schwarz, *Chartres Cathedral as a Work of Artistic Integration: Methodological Reflections, in Artistic Integration cit.*, pp. 131-152.

²⁸ Wirth, *La datation cit.*, p. 147; Joubert, *La sculpture cit.*, pp. 160, 202.

²⁹ D. Gaborit-Chopin, *Ivoires du Moyen-Age*, Paris 1978, pp. 16, 131, 137.

³⁰ La cappella in questione era in precedenza dedicata a san Michele (secondo B. Winkler, *French Cathedrals from Drawings Taken on the Spot by R. Garland, Architect, with an Historical and Descriptive Account*, London 1837, p. 26, a san Crispino); l'attuale sistemazione, finanziata dal canonico Nicolas Luce, risale al 1769 e prevedeva un dipinto su tela di forma rettangolare al posto del crocifisso. La sostituzione risale agli eventi rivoluzionari, mentre si realizzarono nel XIX secolo i due vani laterali, a forma di monofora centinata, federati di velluto e vetrati, evidentemente conformati e disposti in relazione alla presenza dell'immagine scultorea, e contenenti *ex voto* (cfr. A. Boinet, *La cathédrale d'Amiens*, Paris 1951⁴, p. 51). Nel 1779, epoca in cui non si sa in quale luogo dell'edificio fosse posto, venne recato in processione nella città e nei sobborghi da Louis-Charles de Machault d'Arnonville, vescovo dal 1774 al 1791: cfr. F.H.G. Dusevel, *Notice historique et descriptive de l'église Cathédrale de Notre-Dame d'Amiens*, Amiens 1830, p. 126.

³¹ I santi con questo nome, nella serie dei vescovi d'Amiens, sono infatti due (anche per le fonti, cfr. C. Salmon, *Histoire de saints Firmin: martyr, premier évêque d'Amiens; patron de la Navarre et des Diocèses d'Amiens et de Pampelune*, Atlas-Amiens 1861): Firmino martire, ritenuto il protovescovo, fondatore della sede di Amiens nel II secolo, e Firmino il Confessore, figlio – secondo la tradizione – del senatore romano che avrebbe colpito il precedente in città e che, dopo l'uccisione, ne avrebbe sepolto il corpo. Anche questo Firmino junior divenne vescovo – il terzo – della città. Risalgono al VI secolo altre due figure episcopali:

Salve e Honoré. Al primo spetterebbe il merito di aver ritrovato la sepoltura del martire Firmino (nel luogo dove sarebbe poi sorta l'abbazia di Saint-Acheul) e di averne curato la traslazione nella cattedrale intramuraria (che lui stesso aveva fondato e intitolato alla Vergine alla fine di quel secolo) riempiendo i resti del protovescovo a quelli del Confessore e di altri due martiri, Ache e Acheul. L'incendio del 1218 circa risparmiò tutti questi *sacra corpora*, così come le reliquie di altri santi locali (Fuscien, Warlus, Luxor, Domic, Ulphé), anch'esse da tempo traslate in cattedrale. L'episcopato di Honoré, sexto delle *series*, si colleterebbe fra V e VI secolo. Tutti ebbero l'onore di statue grandi al naturale nell'ambito dei portali dell'edificio gotico. Nel corso del IX secolo, per metterlo al riparo dalle invasioni danesi, il corpo di Honoré sarebbe stato traslato nella chiesa intramuraria dei Santi Pietro e Paolo (in seguito intitolata a san Firmino il Confessore) e, più tardi, definitivamente tumulata nella cattedrale di Notre-Dame (quella distrutta dall'incendio del 1137, poi ricostruita e consacrata nel 1152, della quale san Firmino martire era il co-titolare). Il più celebre dei miracoli di Honoré, postumo, avvenne in epoca imprecisata, ma comunque quando la cattedrale appena citata era ormai la sua sede definitiva: in un giorno di festa, il cofano prezioso contenente il suo corpo venne recato in processione solenne nella chiesa dei Santi Pietro e Paolo (ovvero San Firmino il Confessore); quando si mosse per tornare in cattedrale, il grande *Crocifisso* (che stava sul *jubé*, sebbene le fonti scritte non ne precisino la collocazione: "...prefatae ecclesiae imago, Jesum Crucifixum exprimens, se tote corporo inclinavit in partern, qua corpus sanctissimum ferebatur", in *Acta Sanctorum*, a cura di J. Bolland *et alii*, Paris 1863, rist. Paris 1965, col. 615, 16 maggio) si inclinò (con la testa, si dice in genere, ma la fonte dice in verità "con tutto il corpo") dalla parte in cui stava il cofano. Questo è l'episodio raffigurato in scultura verso il 1260 nella parte sommitale della lunetta del portale del transetto sud della cattedrale (sul quale cfr. D. Kimpel-R. Suckale, *Die Skulpturenwerkstatt der Vierge Dorée am Honoratursportal der Kathedrale von Amiens*, "Zeitschrift für Kunstgeschichte", XXXVI 1973, pp. 217-265). Anche per l'esatta indicazione delle fonti agiografiche, cfr. M.C. Gaposchkin, *Portals, Processions, Pilgrimage, and Piety: Saints Firmin and Honoré at Amiens, in Art and Architecture of Late Medieval Pilgrimage in Northern Europe and the British Isles: Texts, a cura di S. Blicke, R. Tepikic, Leyden 2004*, pp. 217-242.

²³ M. Rivoire, *Description de la Cathédrale d'Amiens*, Amiens 1806; Dusevel, *Notice historique* cit.; Id., *Histoire de la ville d'Amiens depuis les Gaulois, jusqu'en 1830*, Amiens 1832, p. 126; P.M. Gilbert, *Description historique de l'Église Cathédrale de Notre-Dame d'Amiens*, Amiens 1833, pp. 8-9, 169-170; Winkler, *French Cathedrals* cit., p. 26; *Notice sur Notre-Dame de Saint-Acheul ancienne cathédrale d'Amiens*, Amiens 1854, nota 11; G. Durand, *La Cathédrale d'Amiens*, II, Amiens-Paris 1903, p. 376; F. Soyex, *La croix et le crocifisso*, Amiens 1910.

²⁴ Boinet, *La cathédrale* cit., p. 51; M. Crampoin, *La cathédrale d'Amiens*, Amiens 2001, p. 89.

²⁵ A.N. Didron, *Iconographie chrétienne, histoire de Dieu*, Paris 1843, p. 241; E.E. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, IV, Paris 1860, p. 445; L. Bréhier, *L'Art chrétien, son développement iconographique des origines à nos jours*, Paris 1908, p. 240 nota 1; E. Mâle, *L'art religieux du XII^e siècle en France. Étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Âge*, Paris 1922, pp. 253-257; J.-A. Brutsails, *L'origine de l'iconographie au Moyen Âge, à propos d'un livre récent*, "Bibliothèque de l'École des chartes", LXXXV 1924, 1, pp. 148-163.

²⁶ Fulcanelli, *Les demeures philosophales*, Paris 1931 (trad. it. *Le dimore filosofali*, Roma 1975, p. 114).

²⁷ E. Panofsky, *Das Braunschweiger Domkruzifix und das "Volto Santo" zu Lucca*, in *Adolf Goldschmidt zum 60. Geburtstag*, Leipzig 1923, pp. 37-44 (rist. in E. Panofsky, *Deutschsprachige Aufsätze*, I, a cura di K. Michels, M. Warnke, Berlin 1998, pp. 73-82, cui faccio riferimento. La citazione si trova a p. 76).

²⁸ Durand, *La Cathédrale* cit., p. 376.

²⁹ *Les métiers* cit., p. 128, § IX.

³⁰ A. Guerra-P. Guidi, *Storia del Volto Santo di Lucca*, Sora 1926; G. Schnitzler, *Über Alter und Herkunft des Volto Santo*, "Römische Quartalschrift", XXXIV 1926 (trad. it. "Bollettino Storico Lucchese", I 1929, pp. 17-24; G. de Francovich, *Il Volto Santo di Lucca*, "Bollettino Storico Lucchese", VIII 1936, pp. 3-29; A. Calea, *Il Volto Santo: un problema storico*, in *Il Volto Santo, Storia e Culto* Catalogo della mostra, Lucca, 21 ottobre-21 dicembre 1982, a cura di C. Baracchini, Lucca 1982, pp. 59-69; C. Baracchini-M.T. Filieri, *L'immagine del Volto Santo nell'arte sacra*, ivi, pp. 95-100; *Il Volto Santo e la civiltà medievale* Atti del convegno, Lucca 1982, Lucca 1984; *Il Volto Santo di Sansepolcro. Un grande capolavoro medievale rivelato dal restauro*, a cura di A.M. Maetzke, Cinisello Balsamo-Milano 1994 (e qui, in particolare: A.M. Maetzke, *Il Volto Santo di Sansepolcro: dal disinteresse degli studi al recupero di un capolavoro*, pp. 21-59; M.

Armandi, "Regnavit a ligno Deus": il Crocifisso tunicato di proporzioni monumentali, pp. 124-135); J.C. Schmitt, *Cendrilla crucifissa. A propos du Volto Santo de Lucques*, in *Miracles, prodiges et merveilles au Moyen Âge* XXXV^e Congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public, a cura di M. Balard, Paris 1995, pp. 241-269; H. Kurz, *Der Volto Santo von Lucca: Ikonographie und Funktion des Kreuzifixus in den gegürteten Tunika im 11. Jahrhundert*, Regensburg 1997; M.C. Ferrari, *Imago visibilis Christi. Le Volto Santo de Lucques et les images authentiques au Moyen Âge*, "Micrologus", VI 1998, pp. 29-42; *Santa croce e Santo Volto. Contributi allo studio dell'origine e della fortuna del culto del Salvatore (secoli IX-XV)*, a cura di G. Rossetti, Pisa 2002 (e qui, in particolare: F. Pertusi Pucci, *I crocifissi lignei in abito regale e sacerdotale. Ipotesi sulla origine e diffusione di un culto*, in M.C. Ferrari, *Il Volto Santo di Lucca*, in *Il Volto di Cristo* Catalogo della mostra, Roma, 9 dicembre 2000-16 aprile 2001, a cura di G. Morello, G. Wolf, Milano 2000, pp. 253-262, 271-275; *La Santa Croce di Lucca. Il Volto Santo. Storia, Tradizioni, Immagini* Atti del Convegno, Lucca, 1-3 marzo 2001, Empoli 2003 (e qui, in particolare: M.C. Ferrari, *Identità e immagine del Volto Santo di Lucca*, pp. 93-102); *Der Volto Santo in Europa. Kult und Bilder des Kreuzifixus im Mittelalter* Atti del Convegno, Engelberg, 13-16 settembre 2000, a cura di M.C. Ferrari, A. Meyer, Istituto Storico Lucchese, Lucca 2005, pp. 41-66. Nuovi apporti al dibattito in A.C. Quintavalle, *Rosano e i crocifissi vinenti della Riforma*, dal "Volto Santo" di Lucca a Batlló, "OPD Restauro", I, s., 2008, 20, pp. 139-170.

³¹ Con l'espressione "Volto Santo", *tous covris*, mi riferisco nel testo a quello tuttora conservato nel duomo lucchese, non quello di Sansepolcro, che una parte della critica accredita di un'antichità (VIII secolo) che varrà per il legno ma non certo per la figura, intagliata, non prima del XII secolo, in un trave segato in età altomedievale, derivante probabilmente dallo smantellamento della capriata di copertura di un edificio di quell'epoca. Cfr. *Il Volto Santo di Sansepolcro* cit. (in partic.: Maetzke, *Il Volto Santo di Sansepolcro* cit.; B. Schleicher, *Il restauro: interventi, osservazioni tecniche, indagini scientifiche*, pp. 60-66).

³² Per un bilancio e qualche nuova osservazione: C. Di Fabio, scheda in *La Sacra Selva. Scultura lignea in Liguria tra XII e XVI secolo* Catalogo della mostra, Genova, 17 dicembre 2004-13 marzo 2005, a cura di F. Boggero, F. Donati, Milano 2004, pp. 106-109; cui si aggiungono: Pertusi Pucci, *I crocifissi* cit.; F. Cervini, *Volto santi in Liguria e in Lombardia*, in *Il Volto Santo in Europa* cit., pp. 41-66.

³³ Sul primo: M. Trens, *Les Majestats Catalanes*, Barcelona 1966 (Monumenta Cataloniae, 13); M. Durliat, *La signification des Majestats catalanes*, "Cahiers archéologiques", XXXVII 1989, pp. 69-95; Quintavalle, *Rosano* cit., sul secondo: Panofsky, *Das Braunschweiger Domkruzifix* cit. (rist. 1998); M. Gosebruch, *Das Braunschweiger Dom und seine Bildwerke*, Königstein 1980; G. de Francovich, *L'origine du Crocifisso monumental sculpté et peint*, "Revue de l'art ancien et moderne", LXVII 1935, pp. 185-215 (pp. 194 e sgg.); R. Haussherr, *Das Innerwaidkreuz und der Volto-Santo-Typ*, "Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft", XVI 1962, pp. 129-170.

³⁴ Su queste "correnti antichizzanti" nella scultura francese dopo il 1200, cfr. la produzione di W. Sauerländer (tra cui, *Sculpture gothique* cit., pp. 47-51); ora anche Joubert, *La sculpture* cit., pp. 146-151. Su Laon, in particolare, cfr. I. Kasarska, *La sculpture de la façade occidentale de la cathédrale de Laon*, Paris 2008.

³⁵ Cfr. *supra*, note 15-16, cui si aggiunge W. Sauerländer, *Strasbourg, cathédrale, le bras sud du transept: architecture et sculpture*, in *Congrès archéologique de France. Monuments de Strasbourg et du Bas-Rhin*, 2004, Paris 2006, pp. 171-184 (alle pp. 181-183).

³⁶ W.M. Newman, *Le personnel de la cathédrale d'Amiens (1066-1306) avec une note sur la famille des seigneurs de Heilly*, Paris 1972.

³⁷ Cfr. G. Durand, *Richard de Gerberoy, évêque d'Amiens. Ce qu'on peut savoir de son œuvre littéraire*, "Bibliothèque de l'École des chartes", XCIX 1938, pp. 268-296.

³⁸ Cfr. F. Hurter, *Storia del sommo pontefice Innocenzo III e de' suoi contemporanei...*, II, Milano 1839-40 (trad. it. della Ed. francese); M. Maccarone, *Nuovi studi su Innocenzo III*, Roma 1995; J. Sayers, *Innocence III. 1198-1216*, Roma 1997; F. Caporossi, *Innocenzo III e il suo tempo*, Roma 1998.

³⁹ Ferrari, *Identità* cit., p. 97.

⁴⁰ Cfr. i testi raccolti in J.D. Mansi, *Sacrorum Conciliorum Nova, et Amplissima Collectio...*, XXII, Venezia 1778, coll. 954-1086. Le citazioni virgolettate nel testo si trovano, rispettivamente, alle coll. 958, 970-972.

⁴¹ Mâle, *L'art religieux* cit., p. 256.

⁴² Sulla sua figura e sul suo ruolo, cfr. J. Gardner, *Friars on the Façade: The Franciscans and Gothic Sculpture*, in *Medioevo: l'Europa delle Cattedrali* Atti del Convegno di Parma, Parma, 19-23 settembre 2006, a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2007 (I convegni di Parma, 9), pp. 499-506 (con indicazione delle fonti e della bibliografia).

³² Cfr. P. Kurmann, *Mobilité des artistes ou mobilité des modèles? A propos de l'atelier des sculpteurs rémois au XIII^e siècle*, "Revue de l'Art", CXX 1998, I, pp. 23-34. Per uno sguardo generale al problema e bibliografia specifica, vedi E. Pagella, *Vedere, copiare, interpretare: artisti e circolazione di modelli nell'ambito ecclesiastico, in Arti e storia cit.*, I, pp. 473-511.

³³ Una soluzione possibile per Kurmann, *Mobilité cit.*; C. Piccinini, *Les portails occidentaux de la cathédrale de Poitiers. Réflexions sur l'ouvrage*, tesi in co-tutela, Université de Poitiers-Seuola Normale Superiore di Pisa 2003 (che non ho potuto consultare); Ead., *Osservazioni sulla scultura architettonica e monumentale: i portali scolpiti fra romanico e gotico*, in *Arti e storia cit.*, III, pp. 213-233; Joubert, *La sculpture cit.*, pp. 186-194.

³⁴ Ambo gli esemplari sono oggi perduti. Il primo potrebbe essere stato realizzato per l'abate Ansqüit (1085-1115), ed è detto in una cronaca di fine XIV secolo simile a quelli allora a Lucca e a Charroux. Cfr. J. Cabanot, *Deux nouveaux crucifix de la famille du "Volto Santo" de Luques, le "Saint Veü" de Charroux et le "Digne Volz" de Cénac en Périgord*, "Cahiers de Civilisation Médiévale", XXIV 1981, pp. 55-58 (alla p. 56 nota 10, il *Saint-Sauve* d'Amiens viene appena menzionato). Un'attenzione approfondita meriterebbero altresì l'esemplare di Saint-Sernin di Tolosa e quello di Saint-Rémi di Reims (collocato quest'ultimo in situazione pressoché inaccessibile).

³⁵ Cfr. L. Miro, *Etudes Luquoises*, "Bibliothèque de l'Ecole des chartes", LXXXVIII 1927, I, pp. 50-86.

³⁶ Cfr. W. Foerster, *Le saint Vou de Luques*, "Romanische Forschungen", XXIII 1907, pp. 1-55.

³⁷ Sulle vicende storiche e costruttive della cattedrale, fra l'altro, cfr.: A. Erlange-Brandenburg, *La façade de la cathédrale d'Amiens*, "Bulletin monumental", CXXXV 1977, pp. 253-293; S. Murray, *Looking for Robert de Luzarches: The Early Work at Amiens Cathedral*, "Gesta", XXIX 1990, I, pp. 111-131; Id., *Notre-Dame, Cathedral of Amiens: The Power of Change in Gothic*, Cambridge 1996; D. Sandron, *Amiens, la cathédrale*, Paris 2004.

³⁸ Winkler, *French Cathedral cit.*, p. 26.

³⁹ *Notice cit.*, nota 11.

⁴⁰ Mâle, *L'art religieux cit.*, p. 256.

⁴¹ Cfr. J. Foucart-Borville, *L'église Saint-Firmin-le-Confesseur et la cathédrale d'Amiens*, "Revue archéologique de Picardie", VII 1980, I, pp. 301-310. Il fondatore della chiesa, col titolo dei Santi Pietro e Paolo, sarebbe stato lo stesso vescovo Saint Salve.

⁴² Gilbert (*Description historique cit.*, p. 170) riferisce di un'altra tradizione (o di un ulteriore capitolo di essa), secondo cui sarebbe stato ritrovato in mare, vicino a Rue (Somme), che possiede quel che resta di un crocifisso (in genere datato ormai al XIII secolo) scoperto nello stesso luogo nel VII secolo; secondo la *Histoire du Crucifix miraculeux de Rue* (cit. *ibidem*), i crocifissi arrivati a Rue per mare sarebbero stati addirittura tre: uno sarebbe rimasto *in loco*, il secondo sarebbe stato portato a Dives e il terzo, addirittura, a Lucca. A. Gose (recensione a *Notices historiques, topographiques et archéologiques sur l'arrondissement d'Abbeville*, "Revue de l'art chrétien. Recueil mensuel d'archéologie religieuse", I 1857, pp. 139-141) dichiara la leggenda di Rue analoga "à celle du Crucifix byzantin, dit de Saint Sauve, qui est dans la cathédrale d'Amiens" (a p. 139). Non ho potuto consultare A. Le Sueur, *Le Crucifix miraculeux de Rue et le "Saint Vou" de Luques*, "Société d'émulation d'Abbeville. Bulletin trimestriel", 1920, pp. 254-266 (secondo il quale sia il crocifisso di Rue, sia quello di Amiens sarebbero *ex voto* recati da pellegrini provenienti da Lucca).

⁴³ Cfr. *supra*, nota 31.

⁴⁴ Sui restauri, cfr. A. André, *Les restaurations du portail de la Vierge dorée au XIX^e siècle*, "Bulletin de la Société des antiquaires de Picardie", 2005, pp. 427-456.

⁴⁵ Il presente contributo è stato elaborato in tempi diversi ed è perciò indipen-

dente da quello di Jean-René Gaborit (*Observations sur la statue dite du Saint-Sauve à la cathédrale d'Amiens*, in corso di pubblicazione nel "Bulletin de la Société des Antiquaires de Picardie") cui faccio cenno nel testo. Senza volerne, per elementare correttezza, nemmeno suttigliare il contenuto, mi limiterò a dire che esso apporta molti nuovi elementi circa le vicende del pezzo, il suo stato di conservazione e la sua provenienza, con documenti iconografici che lo presentano nel sito e nello stato d'origine; diverso – sebbene non incompatibile col mio – è il punto di vista dello studioso circa la valutazione dello stile dell'opera, per cui egli propone una cronologia un po' più tarda, al secondo quarto del XIII secolo.

⁴⁶ W. Sauerländer, *Die kunstgeschichtliche Stellung der Westportale von Notre-Dame in Paris. Ein Beitrag zur Genesis des hochgotischen Stiles in der französischen Skulptur*, "Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft", XVII 1956, pp. 1-56.

⁴⁷ L'arco cronologico delimitato da Sauerländer (*Skulpture gotique cit.*) e da Murray (*Notre-Dame cit.*) è il 1220-35; 1236, per contro, il *post quem* sostenuto da Erlange-Brandenburg (*La façade cit.*). Un perno cronologico è costituito dalla presenza della figura di san Francesco d'Assisi, canonizzato nel 1228, nella schiera degli eletti del portale maggiore. Cfr. in merito le valutazioni di Sandron, *Amiens cit.*, pp. 132-136.

⁴⁸ Certo, per valutare questo manufatto bronzo in modo più completo, dal punto di vista storico-artistico, sarebbe stato essenziale possederlo, oltretutto il suo derivato, il *gisant* di Geoffroy II, anche il suo diretto precedente, il più antico tra i simulacri bronzei grandi al naturale dei vescovi ambianesi che sia documentato, quello di Thibaut d'Heilly, morto nel 1204, ch'era situato nella chiesa abbaziale di Saint-Martin-aux-Jumeaux e che, venduto nel 1658 a uno scultore per il mero prezzo del bronzo, andò distrutto. Per le fonti, cfr. Durand, *La Cathédrale cit.*, p. 273 nota 1.

⁴⁹ Sull'argomento, ricordo solo: *The Year 1200, A Centennial Exhibition at the Metropolitan Museum of New York*, vol. I Catalogo della mostra, New York 1970, a cura di K. Hoffmann, New York (N.Y.) 1970, e *The Year 1200, A Background Survey*, vol. II, a cura di F. Deuchler, New York (N.Y.) 1970; *The Year 1200: A Symposium* Atti del Convegno, New York 1975, a cura di F. Avril, New York (N.Y.) 1975.

⁵⁰ W. Vöge, *Die Bahnbrecher des Naturstudiums um 1200*, "Zeitschrift für bildende Kunst", n.s., XXV 1914, pp. 193-216 (rist. in *Bildhauer des Mittelalters: Gesammelte Studien von Wilhelm Vöge*, Berlin 1958, pp. 63-97).

⁵¹ Su questo complesso di problemi e di opere, oltre che sul concetto di "slancio gotico", è fondamentale W. Vöge, *Von gotischen Schwung und den plastischen Schulen des 13. Jahrhunderts*, "Repertorium für Kunstwissenschaft", XXVII 1904, pp. 1-12 (rist. in *Bildhauer des Mittelalters cit.*, pp. 98-109).

⁵² Kroos, scheda in *Skulpture gotique cit.*, pp. 104-105. Come non ho potuto ancora esaminare direttamente queste sculture, così non ho ancora potuto consultare quanto ne scrive A. Lapeyre, *Des façades occidentales de Saint-Denis et de Chartres aux portails de Laon*, s.l. 1960, pp. 250 e segg.

⁵³ In effetti, un pezzo importante è sopravvissuto, notevole per imponenza, eccezionalità tipologica e qualificazione decorativa: si trova nel braccio nord del transepto ed è un gigantesco lastrone marmoreo, di notevole spessore e di m. 2,28 di lunghezza, reimpiegato come fonte battesimale in età gotica, com'è denunciato dai sei pilastri a sezione quadra che lo sostengono, coperti di fioroni quadrupali; sugli spigoli arrotondati, reca scolpite ad altorilievo le figure di quattro *Profeti*, di cui solo due sono identificabili come Gioele e Zaccaria; secondo G. Durand, si tratterebbe di una "pietra" per lavare i cadaveri, e l'ipotesi trova conferma (la accoglie da ultimo Sandron, *Amiens cit.*, p. 14) nella connotazione escatologica delle profezie dei due sacri personaggi. Viene data fra 1160 e 1180, ma credo preferibile la prima data alla seconda, considerate le tipologie dei volti, le proporzioni e il lineamento astratto dei panneggi.