# MITTEILUNGEN DES KUNSTHISTORISCHEN INSTITUTES IN FLORENZ

LIV. BAND — 2010–2012 — HEFT 3

MITTEILUNGEN
DES KUNSTHISTORISCHEN INSTITUTES
IN FLORENZ

LIV. BAND — 2010–2012 — HEFT 3

INHALT

*Vittoria Camelliti* — Gli affreschi del coro della Cappella Scrovegni: una nuova proposta. 387

*Stefano Martinelli* — La regalità di Cristo. La corona trecentesca del Volto Santo di Lucca nelle note manoscritte di Francesco Maria Fiorentini ..... 405

*Tobias Leuker* — Heiligenlob in Text und Bild. Der hl. Dominikus und Ghirlandaios Pala für Santa Maria Novella..... 425

*Nicoletta Baldini* — Giovann'Antonio Lappoli. Gli anni della formazione fra Arezzo e Firenze (1509–1522)..... 445

*Sanne Wellen* — "Essendo di natura libero e sciolto". A proposal for the identification of the painter Visino and an analysis of his role in the social and cultural life of Florence in the 1530s and 1540s ..... 479

*Stefano Pierguidi* — Il confronto fra antichi e moderni nel collezionismo di Cosimo I: Michelangelo, Sansovino, Cellini, Bandinelli..... 505

Miszellen

*Anna Sgarrella* — Una tavola francescana per le terziarie dello spedale di San Paolo a Firenze..... 521

*Alessandro Nesi* — Un'ipotesi per Jan Soens a Firenze, e alcune note sul paesaggio nella pittura fiorentina del secondo Cinquecento ..... 530

*Davide Dossi* — "Venere nella fucina di Vulcano" di Felice Brusasorci: un nuovo tassello per la galleria di Cornelis van der Geest ..... 541

Nachrufe

*Mina Gregori, Enrica Neri Lusanna* — Miklós Boskovits (1935–2011) ..... 551

*Hans-Ulrich Kessler* — Ursula Schlegel (1923–2012)..... 555

HERAUSGEBER
Kunsthistorisches Institut in Florenz
Max-Planck-Institut

Direktoren
Alessandro Nova – Gerhard Wolf

Redaktion
Samuel Vitali – Editing: Ortensia Martinez

Via G. Giusti 44, I-50121 Firenze – Tel. 055.2491147
Fax 055.2491155 – E-Mail: s.vitali@khi.fi.it

Herstellung und Druck
Prestampa e stampa: Centro Di edizioni, Florenz.

Die "Mitteilungen" erscheinen jährlich in drei Heften, die einen Band bilden. Die Zeitschrift kann im Abonnement, in einzelnen Bänden oder Heften bezogen werden durch: Centro Di edizioni, Lungarno Serristori 35, I-50125 Firenze, Tel. 055.2342666, Fax 055.2342667, E-Mail: silvia@centrodi.it; www.centrodi.it.
Die Mitglieder des Vereins zur Förderung des Kunsthistorischen Institutes in Florenz (Max-Planck-Institut) e. V. erhalten die Zeitschrift kostenlos. Adresse des Vereins: c/o Sal. Oppenheim jr. & Cie. KGaA, z. H. Frau Dagmar Weinert, Odeonsplatz 12, 80539 München, Fax 0049.89.29007429, E-Mail: dagmar.weinert@oppenheim.de; www.associazione.de.
ISSN 0342-1201

# LA REGALITÀ DI CRISTO. LA CORONA TRECENTESCA DEL VOLTO SANTO DI LUCCA NELLE NOTE MANOSCRITTE DI FRANCESCO MARIA FIORENTINI

*di Stefano Martinelli*

## Premessa. L'incoronazione del 1655

L'accorato appello che il padre cappuccino Candido da Verona lanciò la prima domenica di Quaresima del 1655 dal pulpito della cattedrale di San Martino affinché si ponesse fine a una situazione incresciosa, ovvero al fatto che il Volto Santo, il simulacro del re dei cieli, era sprovvisto di una corona d'oro che invece cingeva il capo di tutti i sovrani della terra[1], dette avvio a un moto di rinnovata devozione popolare nei confronti del crocifisso. Le munifiche oblazioni della cittadinanza, raccolte in brevissimo tempo, furono sufficienti per realizzare la nuova corona, che fu commissionata all'orafo massese Ambrogio Giannoni (fig. 1).[2] La grandiosa incoronazione si svolse il 12 settembre dello stesso 1655 e si presentò, a un tempo, come atto devozionale e politico, momento di unità collettiva e soprattutto come forte e rinnovata autoaffermazione della città.

Il resoconto dell'evento, pubblicato da Martino Manfredi come "narratione historica" della cerimonia, si dimostra a un'attenta lettura testo panegirico nel quale la cronaca si ammanta di retorica devozionale e diventa apologia delle istituzioni cittadine.[3] Il passaggio chiave del testo chiarisce il senso dell'incoronazione quale momento di rinnovata concordia tra la città e il suo sovrano celeste:

> […] questo santissimo crocifisso ha per trono un arco che lo circonda: et in questi tempi par che l'ira divina stia piombando sopra il mondo un diluvio di flagelli e castighi. Chi sa? Può, anzi deve credersi, che la divina misericordia habbi voluto render con questa coronatione più conspicuo e venerabile quel sacrosanto segno, acciò che SIT SIGNVM FOEDERIS fra la Sovrana Maestà e questa sua devota Repubblica, che con particolar suggestione gl'ha di se stessa consacrato il dominio.[4]

I 'devoti sentimenti' eccitati nei fedeli dal padre cappuccino erano diventati oggetto di interesse da parte del Governo della Repubblica che da tempo cercava un'occasione propizia per rivitalizzare il culto del crocifisso. Dalla seduta del Consiglio Generale del 15 luglio 1654 apprendiamo infatti che "per maggior venerazione del Volto Santo" c'era l'intenzione di scoprirlo con "poca buona regola", cosicché si creasse intorno all'immagine una grande aspettativa popolare, come avveniva a Torino per l'unica esposizione annuale della Sacra Sindone (3 maggio).[5] Il 22 febbraio 1655, pochi giorni dopo l'appello di fra' Candido, una commissione di sedici cittadini nominata per discutere il rifacimento del diadema del Volto Santo riferì di fronte al Consiglio Generale l'intenzione che la nuova corona fosse d'oro, a differenza di quella allora presente che era di "rame indorato".[6] La commissione aveva anche richiesto la consulenza dell'orefice Pier Controni "che fino il 1631 fu impegnato da Mons. Vescovo Guidiccioni a levare […] la corona e ripulirla" e di Francesco Salini il quale aveva coperto la testa del Volto Santo con un "succhiello di velluto" e ne aveva circondato "la fronte sacratissima di altro cinto cremisi".[7] La disposizione dei copricapi era tenuta nella massima considerazione perché durante la sostituzione della corona si evitasse di toccare il "sacratissimo capo", fatto che avrebbe potuto offendere la "sacrosanta effigie".[8]

Secondo le intenzioni della commissione la nuova corona avrebbe dovuto mantenere la forma di quella antica, in modo che non vi fosse alterazione alcuna nell'immagine tradizionale del Volto Santo. Il vescovo e i canonici si mostrarono favorevoli a tale soluzione e chiesero solo che il diadema

fosse arricchito di gemme.[9] Fra' Candido fu invece inizialmente scettico, perché aveva suggerito pubblicamente che si realizzasse una "corona imperiale […] diversa dalla forma della presente"; ma dopo aver conosciuto "il gusto […] dell'eccellentissimo Consiglio, disse che si partiva dalla sua oppinione e che haveria rappresentato che non si mutasse questa forma di corona".[10]

La particolare attenzione rivolta dalle istituzioni cittadine al diadema del Volto Santo, piuttosto che a uno degli altri ornamenti, rivela non solo gli obiettivi sottesi al suo rinnovamento, ma anche i significati di ordine simbolico che gli erano riconosciuti. Intorno a esso si concentrava, infatti, l'essenza della plurisecolare *libertas* cittadina: l'ornamento era l'espressione materiale della regalità esercitata dal Volto Santo su Lucca. Attraverso l'incoronazione la città si era votata a Cristo, lo aveva riconosciuto come proprio, unico e legittimo sovrano, nonché garante della sopravvivenza stessa dello Stato contro le forze che, di volta in volta, ne attentavano all'indipendenza. Durante le solenni celebrazioni del settembre 1655 il gonfaloniere della Repubblica consegnò al Volto Santo anche tre chiavi d'argento, una per ciascuna delle porte allora aperte nelle mura urbane, a testimonianza del completo affidamento della città alla protezione divina.[11]

Sia per il contenuto simbolico che per quello iconografico l'incoronazione rinnovò una tradizione ininterrotta che risaliva perlomeno all'inizio del XIII secolo, quando la testa coronata del Volto Santo era comparsa per la prima volta sulle monete battute dalla zecca lucchese.[12] Carico di tali significati, l'ornamento sbalzato dal Giannoni per lungo tempo non è stato perciò valutato secondo quei valori che pertengono propriamente alla storia dell'arte. Lo studio critico della corona e degli altri pezzi d'oreficeria del corredo del Volto Santo è infatti acquisizione abbastanza recente, e tale ritardo ha influito anche sulla conoscenza del diadema sostituito nel 1655, intorno al quale si sono tramandate poche notizie, a volte anche corrottesi nel passaggio da un autore all'altro.[13]

L'inedito ms. 1257 della Biblioteca Statale di Lucca, che contiene appunti sparsi scritti dal medico ed erudito lucchese Francesco Maria Fiorentini (1603–1673) intorno alla metà del Seicento, permette di gettare nuova luce sulla corona perduta e, al tempo stesso, di osservare da una prospettiva privilegiata l'atteggiamento con il quale il Fiorentini si pose a esaminare, a descrivere e a riprodurre il Volto Santo e i suoi ornamenti con una profondità d'analisi sorprendente e precoce per l'epoca in cui scriveva e per il genere storico-devozionale dell'opera in cui intendeva inserire tali osservazioni.

## La corona del Volto Santo nella tradizione erudita lucchese dei secoli XVIII e XIX

Prima di analizzare il lavoro del Fiorentini, è opportuno ripercorrere le vicende della corona del Volto Santo attraverso le fonti della storia ecclesiastica locale e gli scritti sul simulacro composti a partire dal XVIII secolo. L'autore più informato è senza dubbio Bartolomeo Fioriti che nelle "Memorie storico-critiche del Volto Santo" dedica un'ampia pagina all'ornamento:

> […] la corona è stata rinnovata tre volte: la prima dopo la traslazione del Volto Santo da Luni a Lucca nella cattedrale di San Martino, ma fu quella una corona più semplice, assai meno preziosa, quale appunto si vede sulle monete antiche coniate col Volto Santo di Lucca, e quella non più sussiste, la seconda circa il 1300, fu assai più ricca e nobile d'argento dorato e smaltato, adornata di molte figure la quale tuttavia si conserva tra i preziosi arredi della sagrestia della cattedrale. La terza, ed è quella che presentemente si vede in capo del Volto Santo, corona ricchissima di peso XVI libbre d'oro lumeggiata di gioie e diamanti di valore di sei mila scudi. Fu questa lavorata l'anno 1655 da Ambrogio Giannoni di Massa, siccome si legge nella iscrizione incisa in un cerchio interiore della medesima corona.[14]

La ricostruzione fatta dal Fioriti risulta valida nelle sue linee generali, anche se l'autore propone una storia in termini di progressiva evoluzione dell'ornamento, secondo una successione di tappe,

1 Ambrogio Giannoni, corona del Volto Santo. Lucca, Museo della Cattedrale.

ciascuna delle quali costituisce un miglioramento rispetto alle precedenti per l'uso di materiali più nobili e preziosi. È in ogni caso assai interessante che Fioriti richiami le antiche monete lucchesi con l'immagine del Volto Santo quale primaria fonte iconografica per ricostruire la forma della corona più antica, sebbene riporti poi l'origine di quest'ultima all'VIII secolo, ovvero all'epoca della leggendaria traslazione del crocifisso in città.

Il riconoscimento del valore della testimonianza offerta dalle coniazioni per lo studio del simulacro non è mai venuto meno dal XVIII secolo, tanto che ancora oggi si cerca un'attendibile raffigurazione del Volto Santo nelle prime emissioni del grosso d'argento, tradizionalmente legate alla conferma dell'antico diritto di battere moneta che l'imperatore Ottone IV avrebbe concesso alla città nel 1209[15], ma non documentate con sicurezza prima del 1236.[16]

2 Zecca lucchese del XIII secolo, grosso d'argento. Pisa, Museo Nazionale di San Matteo.

Nella prima serie del grosso (fig. 2) i tratti del volto del crocifisso, in visione frontale, sono piuttosto generici e l'identità dell'immagine è rivelata dall'iscrizione S. VVLT(us) DE LVCA che corre entro la cordonatura perimetrale della moneta.[17] La corona è altrettanto generica ed è resa in forme molto semplificate. A prima vista sembra un diadema decorato da una doppia fascia di perle[18], ma ad un'attenta osservazione si può notare che la fascia è unica ed è sormontata, alle estremità e al centro, da tre gruppi di tre perle ciascuno, disposti in modo tale da simulare delle punte a terminazione floreale. Si tratta dunque di una corona a *fleurons*, una tipologia d'ornamento che comparve durante la tarda età carolingia come simbolo di dignità regale. Fra gli esempi più antichi giunti fino a noi si possono ricordare quella portata dal sovrano a cavallo, probabilmente Carlo il Calvo, nella celeberrima statuetta bronzea detta di Carlo Magno (Parigi, Musée du Louvre, 860–870 circa)[19], o la corona ottoniana della *Vergine* di Essen (Essen, Münsterschatz; fine del X secolo).[20] La diffusione del tipo fu rapida e molto estesa, raggiungendo l'apice nella Francia capetingia, dove la punta a trifoglio andò progressivamente modificandosi nel *fleur-de-lys*, cioè nell'elemento decorativo principale delle corone dal XIII secolo in avanti.[21]

Tornando al Fioriti, vanno poste in rilievo, quale traccia preliminare da seguire, le indicazioni sulla seconda corona del Volto Santo in argento dorato e smaltato, datata al XIV secolo, che l'autore poco tempo dopo la metà del Settecento poteva ancora osservare nel tesoro della Cattedrale. Quest'ultima annotazione è di particolare interesse, dal momento che nella seconda edizione della "Illustrazione del SS. Crocifisso" (1839) del padre Federigo Di Poggio se ne lamenta la scomparsa.[22]

Le osservazioni del Fioriti furono riprese, in sequenza cronologica, dal citato Di Poggio, da Massagli[23], da Guerra[24] e anche da Ridolfi.[25] In particolare, Massagli, nella storia della zecca lucchese, riporta esplicitamente un passo del Fioriti, ricordando che la corona doveva essere "di argento dorato, smaltata e adorna di varie figure colorate", e aggiunge che l'ornamento rinnovato nel 1655 non avrebbe sostituito la corona medievale, bensì una più recente realizzata nel 1552.[26]

Sebbene priva di riscontri documentari, tale indicazione fu recepita da Ridolfi[27] ed è stata riportata anche in tempi recenti.[28] È possibile che sia stato lo stesso Massagli ad avanzare l'ipotesi di un nuovo ornamento cinquecentesco sulla base dell'osservazione delle monete coniate dopo il 1551, nelle quali riconosceva una corona del Volto Santo "di assai bizzarro disegno, somigliante piuttosto ad una callotta o berretto culminante anziché ad un diadema".[29] L'equivoco sembra essere stato originato dalla presenza di uno zucchetto di velluto, diviso in spicchi, sul quale poggiava la corona, che compare in alcune riproduzioni dipinte del Volto Santo già dalla fine del XIV secolo.[30] È stato giustamente suggerito come la raffigurazione di tale copricapo, in molti casi, possa generare l'impressione di una corona chiusa[31], mentre sappiamo per certo, dai documenti sopra

citati, che il Governo della Repubblica si era dimostrato contrario a mutare la forma tradizionale dell'ornamento. Lo zucchetto venne rimosso dal capo del Volto Santo nel 1633, in occasione di una ricognizione del simulacro compiuta dal vescovo di Lucca Alessandro Guidiccioni, e da quel momento al "berrettino del Volto Santo" vennero riconosciuti poteri taumaturgici, tanto da essere presentato a infermi e ammalati.[32]

Il Guerra ampliò le indicazioni lasciate dal Fioriti segnalando che l'antica corona sarebbe stata realizzata pochi anni dopo il fregio della veste secondo lo stile di quell'ornamento, come aveva affermato Daniele De' Nobili nella sua "Storia manoscritta di Lucca".[33] Il riferimento è agli "Historiarum lucensium Danielis de Nobilibus posteriores libri ab anno 1369 ad 1530", di cui sopravvive una trascrizione completa nell'Archivio di Stato di Lucca curata dall'erudito Bernardino Baroni nel Settecento; nel testo, all'anno 1384, si ricorda la realizzazione di un "argenteum diadema auro et anaglyphum inscultum, et ornatissima vestis sanctissimi Vultui publico sumptu".[34]

Il passo è attendibile perché ricorda quella pubblica partecipazione alle spese per gli ornamenti del crocifisso attestata anche da altre fonti. Come altri hanno già avuto modo di sottolineare, il ricco mercante Giovanni Cagnuoli, fervido sostenitore dei Guinigi, nel 1382 promosse una raccolta di fondi tra i cittadini per l'esecuzione del prezioso fregio del Volto Santo ancora oggi custodito al Museo della Cattedrale.[35] Lo stesso mercante dispose nel proprio testamento una somma di cento lire di denari lucchesi piccoli per l'ornamento del Volto Santo e della cappella di Santa Croce.[36]

Che sul declinare del XIV secolo l'arricchimento del miracoloso crocifisso rappresentasse una buona occasione per i maggiori notabili della città di dimostrare materialmente la propria devozione, lo prova anche il testamento dettato nel 1393 da Colomba Mordecastelli, in cui era previsto un legato di duecento fiorini da spendere per "unum paramentum de argento battuto subtili ponendo ut tenendo super figura sancti vulti per ornamentis dicte figure".[37] A distanza di alcuni anni, nel dicembre 1397, il legato divenne oggetto di una controversia tra donna Iacopa del fu Matteo di Poggio, figlia di Colomba Mordecastelli e sua esecutrice testamentaria, e il canonico della cattedrale Lorenzo di Francesco. Circa un mese dopo fu sancito un accordo tra le parti, in base al quale donna Iacopa era tenuta a spendere fino a 120 fiorini d'oro per il "paramentum de argento" che "teneri debeat perpetuo" sul Volto Santo[38]; nell'occasione fu inoltre stabilito che l'opera dovesse essere realizzata entro sei anni.[39] È stato supposto con buoni argomenti che probabilmente il *paramentum* non sia mai stato eseguito[40]; resta tuttavia da discutere in cosa consistesse: con tale termine negli inventari dei beni della Cattedrale lucchese vengono di norma indicati i parati tessuti utilizzati per ornare gli altari e le pareti della chiesa, ma è probabile che in questo caso si intendesse una decorazione in lamina metallica da porsi direttamente a contatto con la statua.

La succitata nota del De' Nobili intorno alla corona dorata e smaltata eseguita nel 1384 dimostra, inoltre, come all'aggiornamento degli ornamenti del Volto Santo fosse sottesa l'intenzione di adeguare fra loro i singoli pezzi, come in una moderna *parure* di gioielli, accomunando nel disegno e nello stile la corona, il collare e anche il fregio.

L'effetto di ordine e integrazione tra i singoli elementi doveva essere stato ricercato anche in precedenza, come suggeriscono le miniature del Volto Santo del codice Tucci-Tognetti (cc. 2r, 6r) conservato presso la Biblioteca Capitolare di Lucca (fig. 3). Il manoscritto, dell'inizio del XIV secolo, era il libro ufficiale della *fraternitas* del Volto Santo, un'istituzione sorta per promuovere il culto del crocifisso e con finalità assistenziali: in virtù della sua natura di documento ufficiale è possibile supporre che fosse stato illustrato cercando di riprodurre nel modo più fedele possibile l'aspetto contemporaneo del simulacro.[41] La corona a punte fiorite, la croce pettorale, le manopole e il fregio, quest'ultimo forse tessuto e decorato con pietre preziose e vetri colorati, corrispondono ragionevolmente all'omogeneo gruppo di ornamenti che il crocifisso ebbe prima delle sostituzioni tardo-trecentesche. Le miniature del codice Tucci-Tognetti richiamano alla mente, quasi che ne fossero una precisa visualizzazione, il celebre passo della "Rhetorica

3 Il Volto Santo adorato dai membri della Confraternita della Santa Croce. Lucca, Biblioteca Capitolare, ms. Tucci-Tognetti, c. 2r.

antiqua" di Boncompagno da Signa (1215 circa), nel quale il giurista dello *studium* bolognese rende la più antica descrizione nota degli ornamenti del Volto Santo:

> Ecce, sanctam et venerabilem ymaginem crucifixi, que in ecclesia Lucensi a gentibus et populis veneratur, asseris de ligno retorto fuisse, quod faber lignarius arte sua pollivit, rescindens prius ab eo ligna cum ascia et securi, que igni patuerunt et in favillam et cinerem sunt conversa. Residua vero pars ligni fuit ingenioso sculptori commissa, qui subtili dolatura et artificio membra in ipsa distinxit, infigens ei oculos in capite cristallinos et in pedibus argenteos subtellares. Postmodum vero cum varietate colorum totam substantiam deauravit, superimponens capiti eius coronam lapidibus preciosis insertam et lumbos exquisita zona precinxit. Dicis etiam, quod recoloratur per singulos annos ad hoc, quod pulcrior videatur. Et infra substantiam ligneam predicas esse formicas, dicens quod miracula illa, que de re ymagine sunt scripta, esse mendaciis fallerata et per cupiditatem acquirendi reperta. Nec fuisse verum neque consimile veritati, quod argenteum substellarem proiecerit ystrioni, qui ante ipsam tangebat cytaram in dulcore.[42]

Il problema della corona trecentesca del Volto Santo è stato discusso recentemente da Max Seidel e Romano Silva che hanno avanzato la suggestiva ipotesi che l'imperatore Carlo IV avesse proceduto a incoronare il crocifisso con la corona imperiale, quale segno della propria devozione per il miracoloso simulacro, in occasione della restituzione della libertà alla città di Lucca (1369) dopo venticinque anni di dominazione pisana.[43] Alla base di questa proposta sta la percezione di

una marcata differenza tra la corona rappresentata nel succitato codice Tucci-Tognetti e quella nella pagina dedicatoria del codice Rapondi (BAVR, Pal. Lat. 1988, c. IVv), sontuoso manoscritto prodotto a Parigi intorno al 1400 nella bottega del cosiddetto Maître du Couronnement, alla cui sapiente mano è attribuibile proprio l'immagine dell'*incipit*, dove i fratelli Dino e Giacomo Rapondi appaiono inginocchiati ai lati dell'altare del Volto Santo.[44] In tale immagine Seidel e Silva hanno riconosciuto la raffigurazione di una corona chiusa all'imperiale, impostata sopra una mitra candida, e hanno spiegato la mancata riproduzione del fregio della veste, completato nel 1384, supponendo che il foglio con il modello dal quale il miniatore avrebbe derivato l'immagine del simulacro fosse anteriore a tale data e che pertanto stabilisse un valido termine *ante quem* per la realizzazione della corona imperiale del simulacro.[45]

L'ipotesi è stimolante soprattutto perché apre a una riflessione sul significato storico e simbolico della corona, ma non trova conferme né dalla tradizione storico-erudita, né dai documenti sopra ricordati, che riportano l'intervento alla committenza cittadina piuttosto che a quella imperiale. La stessa relazione tra le immagini del crocifisso nel codice Tucci-Tognetti e nel manoscritto Rapondi non sembra così vincolante, dal momento che in quest'ultimo l'intenzione di documentare con fedeltà l'aspetto reale del Volto Santo, che contraddistingue le miniature del libro della *fraternitas*, appare subordinata all'espressione di valori formali e di stile: il simulacro vi è infatti reso attraverso alcuni essenziali tratti distintivi, ma non è descritto in modo rigoroso.

## Le note manoscritte di Francesco Maria Fiorentini

Nel panorama dell'erudizione lucchese sul Volto Santo, interamente occupato da studiosi avviati alla carriera ecclesiastica secolare o regolare, si distingue la figura di Francesco Maria Fiorentini, non solo per la sua condizione di laico dedito all'esercizio della professione medica, ma anche per il sorprendente e libero approccio che manifesta nei confronti del venerato crocifisso.

L'inedito scritto è un codice miscellaneo conservato nella Biblioteca Statale di Lucca (ms. 1257), formato da un insieme eterogeneo e disordinato di appunti pertinenti a tre opere lasciate incompiute dal Fiorentini, cioè la "Historia Sanctissimi Vultus", il "Parergon de nigra Clericorum veste" e la "Diatriba de medicato Christi funere", che desiderava pubblicare insieme in un unico volume.[46] Come rivelano i titoli, si tratta di testi accomunati dall'appartenenza al genere dell'erudizione sacra, tipica dell'età della riforma cattolica, e ciò che rimane della "Storia del Volto Santo" non si sottrae alle regole del genere: l'autore ripercorre infatti la leggendaria vicenda del crocifisso che non viene né posta in discussione, né approfondita, ma presentata come un fatto incontrovertibile, alla pari dell'attribuzione del simulacro a Nicodemo.[47]

In tale contesto Francesco Maria Fiorentini ebbe tuttavia modo di riservare ampio spazio a un'analisi del crocifisso che non esiteremmo a definire moderna, in cui l'asciutta descrizione dell'intaglio e delle sue peculiarità tecnico-formali si affianca a una ricca serie di dettagliati disegni delle singole parti del manufatto che esplicano visivamente il contenuto delle annotazioni segnate a margine.

L'occasione per tale indagine fu la ricognizione del simulacro, compiuta nel 1647, alla quale Francesco Maria Fiorentini prese parte assieme al primicerio della Cattedrale Pietro Carelli e al concionatore Paolo di Nissa.[48] Nel ms. 1257 la registrazione dell'accertamento dello stato materiale del crocifisso è introdotta dalla formula "testor deus quia non mentior", tratta dalla lettera di san Paolo ai Galati (Gal. 1, 20) e ripresa da sant'Agostino nelle "Confessioni" (XI, 25), con la quale il Fiorentini attesta formalmente la veridicità di quanto da lui riportato.[49]

Raoul Manselli ha magistralmente descritto l'inclinazione critica del Fiorentini commentando l'opera più celebre dell'erudito, le "Memorie di Matilda la gran Contessa" pubblicate a Lucca nel 1642.[50] In esse non ha riconosciuto una semplice biografia, ma un testo profondo che si distingue dal lavoro degli storici contemporanei del Fiorentini per la scrupolosa ricostruzione di ogni singolo

evento attraverso i documenti di archivio, citati con esattezza e ancora oggi verificabili, frutto di un'intima e personale "esigenza di accertare criticamente i fatti, che gli veniva dall'influenza galileiana e che egli trasferiva dal mondo della realtà naturale a quella della realtà storica".[51] Un'opera rigorosa, percorsa e sostenuta da "amor patrio" e "sentimento religioso"[52], che ritornano come elementi centrali anche negli appunti della "Historia Sanctissimi Vultus".

Il Fiorentini conciliava il suo lavoro di medico, che lo accomuna ad un grande 'conoscitore' seicentesco come Giulio Mancini, con interessi che spaziavano dall'anatomia alla botanica, dalla poesia all'antiquaria, dalla storia civile a quella ecclesiastica. Il suo impegno in ciascuno di questi campi si distingue per quello scrupolo critico che permea anche lo scritto sul Volto Santo. Il testo condivide pertanto i principi della letteratura erudita dell'età della riforma cattolica, per la quale tale scrupolo si pone come presupposto imprescindibile di ogni indagine il cui approdo deve essere l'adesione al 'vero' tanto nelle scienze 'sacre' quanto in quelle 'profane'.[53]

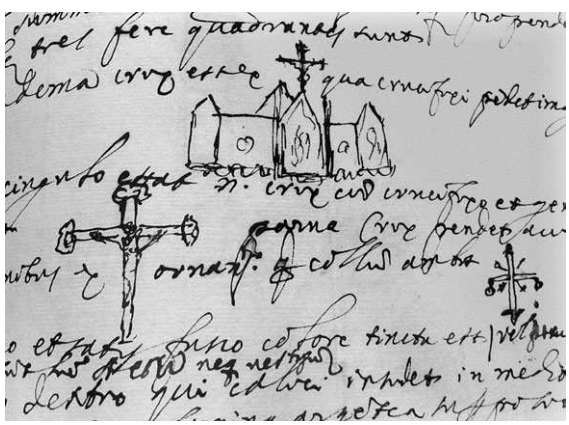
Il Fiorentini deriva probabilmente l'abitudine al disegno analitico dalla sua professione, e i numerosi schizzi che corredano il testo del ms. 1257 sono una chiara dimostrazione dell'inclinazione al realismo naturale e storico che muove la sua opera. I motivi che indussero lo studioso a un tale tipo di indagine sono allora da ricercarsi nell'ambito stesso della cultura della Controriforma a cui egli partecipava, piuttosto che in un precoce risveglio dell'interesse per le opere d'arte medievale; né, d'altra parte, appare lecito supporre da parte del Fiorentini una valutazione del Volto Santo da un punto di vista propriamente storico-artistico, quale importante testimonianza della scultura lignea dei "bassi secoli".[54] Sotto questo profilo il crocifisso ha infatti una storia critica che non risale oltre l'inizio del Novecento, soprattutto per il peso dell'eredità lasciata dagli studi ecclesiastici lucchesi del XVIII e del XIX secolo, in cui l'approccio devozionale all'opera risulta prevalente e si manifesta, per esempio, nell'indiscussa difesa della tradizione e dell'attribuzione a Nicodemo del manufatto.[55]

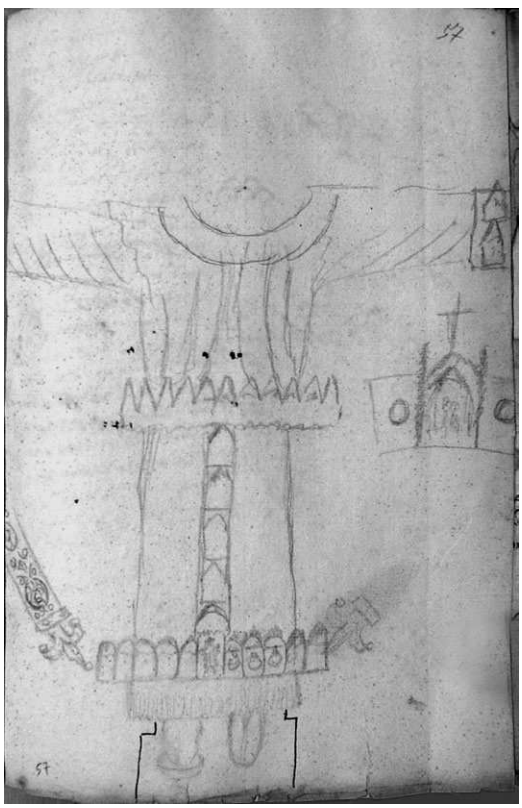
Il Fiorentini non si discosta da questa linea — per lui il Volto Santo era davvero un'opera del I secolo giunta a Lucca nell'VIII secolo in circostanze prodigiose — ma al tempo stesso dimostra nelle note e nei disegni una prospettiva di indagine acuta e indipendente, ben più interessante di quella tenuta dalla successiva letteratura erudita sul crocifisso. È apprezzabile, per esempio, lo sforzo che egli compie per riprodurre con la massima fedeltà possibile le peculiarità dell'intaglio e degli ornamenti di oreficeria del Volto Santo, senza tradurle nel lessico figurativo del XVII secolo.

Il resoconto della citata ricognizione del Volto Santo inizia alla c. 52r del ms. 1257, nel cui margine superiore compare la data "25 aprilis 1647". Questa indicazione temporale è di grande rilievo, perché conferma in modo inequivocabile che il Fiorentini parla della corona medievale, sostituita solo otto anni dopo, nel 1655. La prima descrizione dell'ornamento si trova alla c. 54r: al centro "est tabernaculum cum medio figura seu sculptura", nelle parti laterali un "circulum" con una gemma; infine una "crux eminet supra cuspidem tabernacoli".[56] Il rapido schizzo che affianca l'annotazione (fig. 4) ne chiarisce il contenuto: la corona, rappresentata in visione frontale, ha al centro un'edicola cuspidata e sormontata da una croce; le placche laterali sono fra loro separate da slanciati pinnacoli, a loro volta conclusi da un'esile figuretta, e presentano al centro del campo un'unica, grande pietra incastonata.

I due disegni successivi (cc. 56r, 57r; figg. 5, 6) non aggiungono nuovi elementi: anzi il primo offre un'immagine dell'ornamento piuttosto semplificata, ma ancora sufficientemente chiara per riconoscervi una struttura modulata dall'emergenza di edicole architettoniche; la nota manoscritta, come già quella alla c. 54r, ricorda che "supra diadema crux est ex qua crucifixi pendet imago".[57]

In un gruppo di appunti datati 19 ottobre 1648, Fiorentini raffigura di nuovo la corona (fig. 7), mettendo in particolare evidenza i tabernacoli cuspidati, in uno dei quali tratteggia una figura a tutto tondo, e i pinnacoli sopra i quali insistono le citate statuette (c. 78v).[58] A fianco restituisce l'immagine della croce sommitale che, per le terminazioni trilobate dei bracci, è facilmente riconoscibile come oggetto tipico della produzione orafa del secolo XIV. Nella relativa nota di commento l'autore ricorda il soggetto delle sculture che occupavano le edicole: "in diademate figura





4–6 Francesco Maria Fiorentini, appunti manoscritti per una "Historia Sanctissimi Vultus". Lucca, Biblioteca Statale, ms. 1257, cc. 54r, 56r, 57r.

in medio Salvatoris est benedicentis dextra librum sinistra tenentis. Deinde S. Ioan(nis) Baptista mox S(anc)to Stefani a parte sinistra"; gli spazi intermedi erano occupati da altre figure dipinte e nella parte inferiore la corona era delimitata da una fascia con gemme in "duppleri ordine".[59]

Un ultimo disegno a piena pagina (c. 111r; fig. 8) offre una pregnante immagine del Volto Santo, ritratto a figura intera e rivestito dei suoi ornamenti che Fiorentini riproduce anche in dettaglio a margine. La carta non è datata, ma è sicuramente anteriore al 1657, dal momento che vi è raffigurato l'antico collare, sostituito in quell'anno dal nuovo ornamento realizzato dal Giannoni.[60] Dall'immagine risulta ben evidente la successione delle edicole della corona, delle quali quella centrale, di maggiori dimensioni, è sormontata dalla croce; l'annotazione specifica un'altra peculiarità dell'oggetto: "le nicchie che sono nelle diademe hanno le figure di basso rilievo numero cinque".[61] In questo caso Fiorentini sottolinea non tanto le cuspidi laterali, quanto il coronamento cupoliforme delle nicchie, come fa, del resto, anche nel disegno del fregio alla c. 57r (fig. 6).

Una prova indiretta dell'attendibilità di questi appunti si ottiene attraverso il confronto della nuova corona sbalzata dal Giannoni con la minuziosa descrizione e con i disegni che lo stesso Fiorentini dedica all'ornamento, del quale ricorda i materiali ("ex auro optimo lib. 17 […] cum gemmis"), le finezze esecutive e la decorazione di matrice vegetale, con le lunghe candelabre sviluppate a mo' di pinnacoli, dalla quale emergono il busto del Redentore benedicente e le teste di sette angioletti distribuiti lungo l'intera fascia della corona.[62]

7, 8 Francesco Maria Fiorentini, appunti manoscritti per una “Historia Sanctissimi Vultus”. Lucca, Biblioteca Statale, ms. 1257, cc. 78v, 111r.

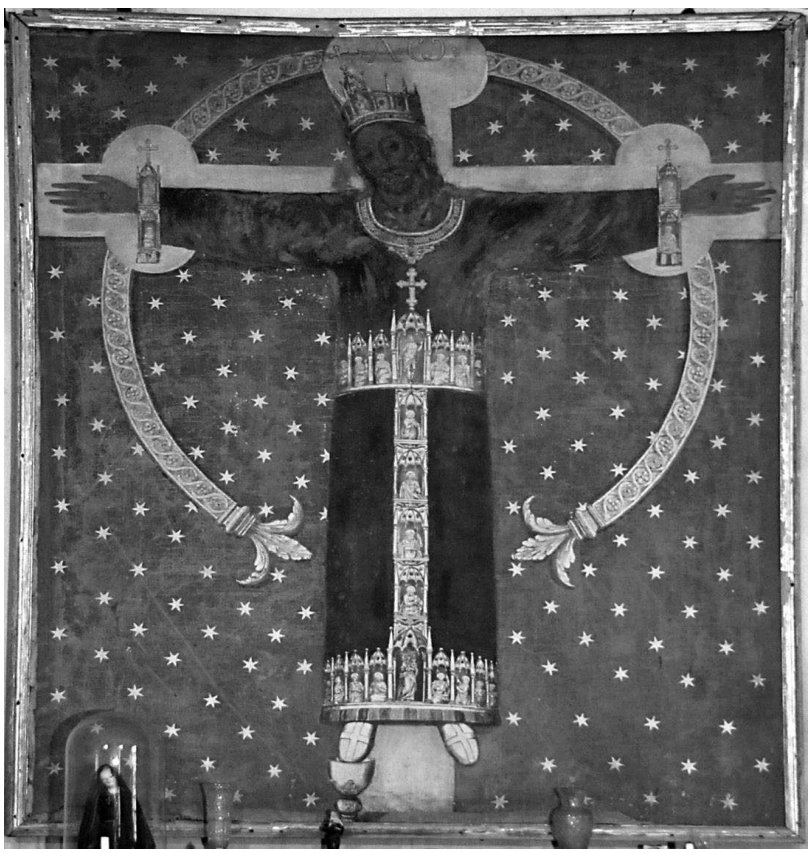
9 Orafo lucchese del XIV secolo, fregio del Volto Santo.
Lucca, Museo della Cattedrale.

L'analisi dei disegni porta a due conclusioni preliminari in linea con le notizie riportate dal Fioriti e dal Guerra. In primo luogo la corona riprodotta dal Fiorentini dimostra di accordarsi pienamente, sia dal punto di tipologico, sia da quello stilistico, con il fregio tardo-trecentesco della veste (fig. 9). La struttura dei due ornamenti è infatti basata sulla medesima successione di piccole edicole, vere e proprie microarchitetture abitate di gusto *flamboyant*.[63] La corona è dunque da assegnarsi al medesimo contesto cronologico e culturale al quale appartiene il fregio, a riprova del fatto che gli ornamenti, nel loro insieme, furono rinnovati alla fine del secolo XIV con l'intento di mantenere quella decorazione 'in coordinato' che il corredo del Volto Santo dovette probabilmente avere almeno dall'inizio del Trecento, come suggeriscono le miniature del codice Tucci-Tognetti. Lo stesso avvenne, seppure parzialmente, nel corso del Seicento con il rifacimento dei calzari, della corona e del collare.[64] In secondo luogo è evidente che la corona trecentesca fu il modello diretto dell'ornamento realizzato dal Giannoni.[65] L'orafo massese ne ripropose infatti la struttura, interpretata secondo il repertorio decorativo della sua epoca[66], ripresentando al centro della nuova creazione il busto del Redentore benedicente e trasformando gli esili pinnacoli tardo-gotici in punte fitomorfe.[67]

10 Amico Aspertini, Il trasporto del Volto Santo da Luni a Lucca. Lucca, San Frediano, cappella di Sant'Agostino, parete est.

L'immagine della corona medievale nella pittura del Cinquecento e del Seicento a Lucca

I disegni del Fiorentini costituiscono una solida base per l'analisi di altre e più dettagliate testimonianze iconografiche della perduta corona. L'ornamento iniziò ad essere riprodotto con precisione a partire dal secolo XVI, soprattutto in tele con l'immagine del crocifisso, per la maggioranza di iconografia stereotipata e di qualità mediocre, che si diffusero in modo pletorico per tutto il territorio della diocesi lucchese e che sembrano rispondere a un'esigenza più devozionale che artistica, in linea con tanta parte della produzione dell'età della riforma cattolica.[68] In queste opere la necessità di rendere il dato reale con estrema definizione, fin nei suoi aspetti più minuti, non lascia spazio all'interpretazione, a un tocco eccentrico del pittore che si distanzi dal rigido canone rappresentativo.[69] Tuttavia l'attenzione per il dettaglio e la precisione descrittiva si riscontrano anche in opere di elevato tenore artistico, a partire dal celebre affresco con il *Trasporto del Volto Santo* dipinto da Amico Aspertini nella basilica di San Frediano a Lucca intorno al 1508–1509 (fig. 10).[70] Sebbene l'immagine del crocifisso sia filtrata attraverso l'interpretazione autoriale del pittore bolognese, in essa si nota una particolare cura nella resa degli ornamenti del simulacro. La raffigurazione del fregio trecentesco è piuttosto fedele all'originale, come dimostra la presenza di edicole abitate da figure a mezzo busto; allo stesso modo la corona, che è decorata da una serie di figure dipinte, menzionate dallo stesso Fiorentini[71], corrisponde nel suo



11 Agostino Ghirlanda (attribuito), Volto Santo. Monte San Quirico (Lucca), villa Buonvisi, cappella.

aspetto generale a quel diadema "auro et anaglyphum inscultum" citato da Daniele De' Nobili nella "Storia di Lucca".[72]

Un'altra testimonianza interessante è la tela con l'immagine del Volto Santo collocata sopra l'altare della cappella di villa Buonvisi a Monte San Quirico presso Lucca (fig. 11), che può essere attribuita, insieme alle storie del crocifisso affrescate sulle pareti della stessa cappella, al pittore massese Agostino Ghirlanda e datata intorno al 1580.[73] Il confronto tra la corona raffigurata nella tela e il disegno del Fiorentini alla c. 54r del ms. 1257 della Biblioteca Statale di Lucca (fig. 4) appare stringente: in entrambi i casi si nota al centro dell'ornamento un'edicola sormontata da una croce, mentre i campi laterali, tra loro separati da slanciati pinnacoli, sono ornati con una pietra circolare incastonata, mentre la banda inferiore è decorata con un fregio di gemme. La corona appare più volte anche negli affreschi della cappella, per esempio nell'episodio in cui *Ysachar nasconde il Volto Santo in una grotta*, in cui è possibile riconoscere altre edicole cuspidate, attestate pure dai disegni del Fiorentini alle cc. 56r e 78v del citato codice (figg. 5, 7).

L'ornamento trecentesco del Volto Santo è riprodotto con precisione ancora maggiore in due dipinti, conservati rispettivamente nell'oratorio degli Angeli Custodi a Lucca e nella chiesa parrocchiale di San Lorenzo a Vaccoli, che sono stati convincentemente attribuiti a Matteo Boselli.[74] Le opere, datate al quinto decennio del Seicento, propongono due schemi iconografici differenti. Nella prima è raffigurata la sola testa coronata del Volto Santo su un panno portato in volo da

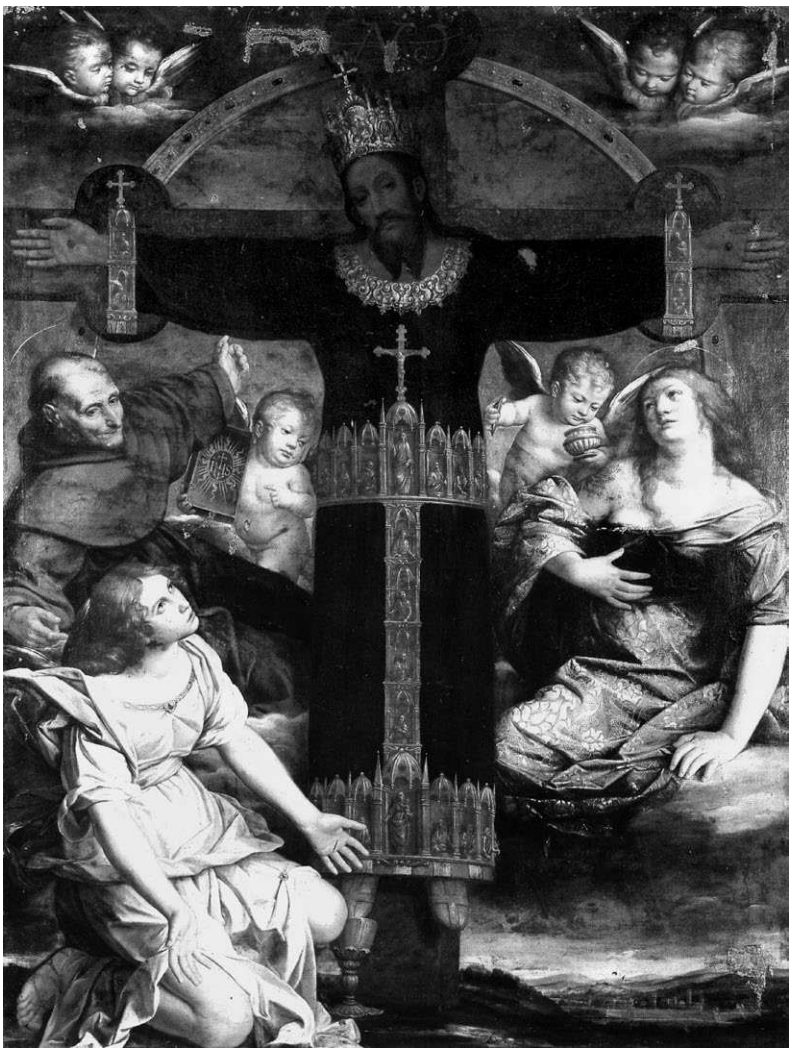
12 Matteo Boselli, Volto Santo (particolare). San Lorenzo a Vaccoli (Lucca), San Lorenzo.

una coppia di angeli; nella seconda il crocifisso è a figura intera, sullo sfondo di un paesaggio campestre nel quale è ambientato il trasporto del simulacro verso la città (fig. 12).

In entrambe le opere l'ornamento si offre a un proficuo parallelo con quello più volte disegnato dal Fiorentini, sia per la presenza del grande tabernacolo centrale con il busto del Salvatore benedicente e con il libro chiuso nella mano sinistra, che corrisponde precisamente alla descrizione fattane dall'erudito[75], sia per l'ornamentazione delle parti laterali della corona. In particolare, la visione ravvicinata della tela di San Lorenzo a Vaccoli permette di apprezzare l'abilità dispiegata dal Boselli nella resa materica dell'ornamento e la scrupolosità con la quale ha rispettato lo stile dell'opera trecentesca, cogliendone le peculiarità più distintive.

Le opere con l'immagine del Volto Santo che precedono di pochi anni la sostituzione della corona attestano la circolazione di un modello iconografico in cui ha parte considerevole la fedele riproduzione degli ornamenti di oreficeria del crocifisso. L'attendibilità documentaria dei dipinti sopra citati potrebbe essere inferita dal fatto che altre opere, di poco successive, ma eseguite dopo l'aggiornamento della corona e del collare del Volto Santo, registrano puntualmente il nuovo stato degli ornamenti. Fra queste si distinguono la bella tela dipinta da Pier Filippo Mannucci, oggi nella collezione della Fondazione Cassa di Risparmio di Lucca[76], e quella del Museo della Cattedrale di Lucca, attribuita a Giovan Domenico Ferrucci, che testimonia la fase intermedia del rinnovamento degli ornamenti, poiché mostra già la nuova corona del 1655, ma non ancora il collare del 1657.[77] Un richiamo particolare merita infine il quadro con *Il Volto Santo, la Maddalena, san Bernardino e un altro santo* della chiesa di San Paolino a Viareggio, dipinto da Paolo Biancucci nel quinto decennio del Seicento (fig. 13). La tela è singolarmente enigmatica perché mostra i nuovi ornamenti, sebbene questi fossero stati realizzati solo alcuni anni dopo la morte dello stesso Biancucci. Per ragioni stilistiche l'autografia del quadro non può essere messa in discussione e sopraggiunge pertanto la necessità di ipotizzare che il dipinto sia stato aggiornato in quel dettaglio dopo il 1657.[78]

La didascalica chiarezza degli appunti manoscritti e dei disegni del Fiorentini si rivela dunque decisiva per conoscere la corona che cinse il capo del Volto Santo dalla fine del secolo XIV alla



13 Paolo Biancucci, Il Volto Santo, la Maddalena e san Bernardino. Viareggio, San Paolino.

metà del Seicento. Ma il valore della testimonianza va ben oltre il semplice dato documentario, dal momento che rappresenta un ottimo riscontro per valutare sia i resoconti sull'ornamento lasciati dagli eruditi lucchesi, sia le opere di pittura prodotte tra XVI e XVII secolo. È chiaro, in ogni caso, che le note del Fiorentini hanno rilievo di per sé, a prescindere dal loro contenuto specifico, come lucido esempio del metodo di indagine del loro estensore; un metodo libero da preconcetti e condizionamenti e che esprime appieno la posizione, se non eccentrica, quanto meno indipendente e isolata che il Fiorentini ebbe nel panorama culturale del Seicento, e non solo nel ristretto ambito lucchese.

I disegni del ms. 1257 offrono anche lo spunto per una considerazione conclusiva sull'immagine del Volto Santo coronato, in particolare nelle monete, quale espressione della regalità esercitata da Cristo sulla città di Lucca. Il riconoscimento ufficiale di tale autorità fu sancito, come

14 Zecca lucchese del XIII secolo, grosso d'oro. Pisa, Museo Nazionale di San Matteo.

sopra accennato, nel momento in cui l'effigie del Salvatore comparve sulle coniazioni dalla zecca cittadina. Il modello utilizzato per tale immagine, via via perfezionata nel corso del Duecento, fu il miracoloso crocifisso custodito nella Cattedrale perché unanimemente ritenuto un ritratto autentico del Salvatore: il suo volto intagliato nel legno era cioè uno specchio del vero volto assunto da Cristo durante il suo passaggio terreno e, in quanto tale, era in possesso di quel grado di autorità necessario per ricoprire il ruolo di prototipo per l'immagine sovrana sulle monete. Nelle emissioni più antiche il volto è raffigurato in visione frontale, cioè in maestà, mentre nel bellissimo grosso d'oro, coniato per un breve periodo dopo il 1256[79], la visuale si ribalta e viene adottato un insolito schema di profilo (fig. 14). Il modello tipologico di tale coniazione fu evidentemente fornito dalle monete imperiali romane, ma non è da escludere un richiamo anche agli augustali classicizzanti battuti da Federico II. Non si tratta di una soluzione ovvia, che, come ha suggerito acutamente Marco Collareta, fu forse possibile attuare per il fatto che la moneta romana godeva di una sorta di legittimazione in chiave cristiana perché esplicitamente menzionata nei Vangeli.[80] Il grosso d'oro propone allora il primo ritratto di profilo del Salvatore fuori da un contesto narrativo, un vero e proprio *unicum* che rimarrà tale fino alla seconda metà del Quattrocento:[81] in questo caso la regalità di Cristo non è espressa tanto dalla corona a terminazioni trilobate, quanto dalla visuale stessa adottata per ritrarre la testa del crocifisso. Una soluzione tanto innovativa, e per certi versi ardita, appare dunque il frutto diretto di peculiari circostanze, possibili solo nella città che aveva riconosciuto in Cristo il proprio unico e legittimo sovrano.

*NOTE*

| | |
|---|---|
| AALu | Archivio Arcivescovile, Lucca |
| ASLu | Archivio di Stato, Lucca |
| BSLu | Biblioteca Statale, Lucca |

[1] *Almerico Guerra*, Storia del Volto Santo, Lucca 1881, p. 198.
[2] *Clara Baracchini/Antonino Caleca*, Il Duomo di Lucca, Lucca 1973, p. 144, no. 618.
[3] *Martino Manfredi*, *La coronazione del SS. Crocifisso di Lucca, detto il Volto Santo solennizata in detta città alli 12 settembre 1655*, Lucca 1655.

[4] *Ibidem*, p. 22. L'identificazione simbolica del Volto Santo con la *libertas* lucchese è anche uno dei temi centrali della "Historia sanctissimi crucifixi lucensis qui in templo Divi Martini celeberrimo auguste et pie colitur poetice descripta", poema in esametri pubblicato da Guido Vannini (1574–1654) nel 1652. Per questa opera si rinvia a *Michele Camillo Ferrari*, Identità e immagine del Volto Santo di Lucca, in: La Santa Croce di Lucca. Il Volto Santo. Storia, tradizioni, immagini, atti del convegno 2001, Lucca 2003, pp. 93–102, qui pp. 93 e 100, n. 1.

[5] ASLu, Consiglio generale, filza 507, pp. 545–546 (numerazione moderna).

[6] ASLu, Consiglio generale, filza 507, p. 612.

[7] ASLu, Consiglio generale, filza 507, p. 612. Il termine "succhiello" si riferisce evidentemente a uno zucchetto semisferico.

[8] ASLu, Consiglio generale, filza 507, p. 612.

[9] ASLu, Consiglio generale, filza 507, pp. 613–614.

[10] ASLu, Consiglio generale, filza 507, p. 615; in parte per questi temi si veda anche *Clara Baracchini*, Gli ornamenti del Volto Santo – I, in: Il Volto Santo. Storia e culto, cat. della mostra a cura di *eadem et al.*, Lucca 1982, pp. 80–85.

[11] Per le chiavi del Volto Santo: *Baracchini/Caleca* (n. 2), p. 145, no. 628; *Baracchini* (n. 10), p. 84; Museo della Cattedrale Lucca. Guida alle opere, Lucca 1996, pp. 109, 113. Nel 1814 fu aggiunta una quarta chiave, dopo l'apertura nel 1804 di Porta Elisa. Le chiavi sono oggi custodite presso il Museo della Cattedrale di Lucca.

[12] Per la storia delle monete con l'immagine del Volto Santo si rimanda, con valore d'introduzione generale all'argomento, al saggio di *Luigi Tondo*, Le monete di Lucca con l'immagine del "Volto Santo", in: Il Volto Santo. Storia e culto (n. 10), pp. 133–140.

[13] *Baracchini/Caleca* (n. 2), pp. 141–145, ni. 603–623. I risultati di tale indagine sono stati poi riproposti e ampliati dalla stessa *Baracchini* (n. 10), pp. 80–85; il fregio della veste è stato attentamente studiato da *Clara Baracchini/Antonella Capitanio*, Il fregio del Volto Santo, in: Oreficeria sacra a Lucca dal XIII al XV secolo, cat. della mostra a cura di *Clara Baracchini*, II, Firenze 1993, pp. 373–382, 384–385 (no. 74).

[14] BSLu, ms. 568 (*Memorie storico-critiche del Volto Santo raccolte da Bartolomeo Fioriti*), p. 6.

[15] *Tondo* (n. 12), pp. 133–140, qui pp. 133–135.

[16] *Graziano Concioni*, Le coniazioni della zecca lucchese nel secolo XIII, in: Riv. di archeologia, storia e costume, XXIII, 1995, pp. 35–96, qui pp. 46–47; per il privilegio ottoniano si veda anche *Michael Maetzke*, Der Volto Santo auf Münzen, in: Il Volto Santo in Europa. Culto e immagini del Crocifisso nel Medioevo, convegno Engelberg 2000, atti a cura di *Michele Camillo Ferrari et al.*, Lucca 2005, pp. 209–228, qui pp. 212–214.

[17] Corpus Nummorum Italicorum, XI, Milano 1929, p. 93, no. 1; *Luciano Lenzi*, Il Volto Santo nella iconografia monetaria lucchese dall'inizio del secolo XIII al secolo XVIII, in: Il XII centenario del Volto Santo nella chiesa lucchese, Lucca 1984, pp. 261–274, qui p. 269, no. 1.

[18] *Baracchini* (n. 10), p. 81.

[19] *Michael Imhof/Christoph Winterer*, Karl der Große. Leben und Wirkung, Kunst und Architektur, Petersberg 2005, p. 184.

[20] *Liana Castelfranchi Vegas*, L'arte ottoniana intorno al Mille, Milano 2004, p. 52: l'autrice ricorda che la corona fu probabilmente utilizzata per l'incoronazione regale del piccolo Ottone III nel 983 e successivamente adattata alla statua-reliquiario di Essen.

[21] *Robert William Lightbown*, Medieval European jewellery with a catalogue of the Collection in the Victoria and Albert Museum, Londra 1992, p. 121.

[22] *Federigo Di Poggio*, Illustrazione del SS. Crocifisso detto volgarmente il Volto Santo di Lucca, 2ª ed., Lucca 1839, pp. 163–164. Nell'inventario dei sacri arredi della Cattedrale del 1674 vengono menzionati "la corona e collare vecchio di S. Croce con più pietre false", che, però, non sono ricordati in nessuno dei successivi inventari; si veda *Pietro Guidi/Ermenegildo Pellegrinetti*, Inventari del vescovato della cattedrale e di altre chiese di Lucca, Roma 1921, p. 323. È possibile ipotizzare che l'antica corona sia scomparsa in occasione delle confische napoleoniche alla fine del Settecento.

[23] *Domenico Massagli*, Introduzione alla storia della zecca e delle monete lucchesi, in: Memorie e documenti per servire alla storia di Lucca, XI, Lucca 1870, p. 101.

[24] *Guerra* (n. 1), pp. 197 e 484, n. 1.

[25] *Enrico Ridolfi*, L'arte in Lucca studiata nella sua cattedrale, Lucca 1882, pp. 151–157.

[26] *Massagli* (n. 23), p. 101.

[27] *Ridolfi* (n. 25), p. 152.

[28] *Baracchini/Caleca* (n. 2), p. 144, no. 618; *Baracchini* (n. 10), p. 81.

[29] *Massagli* (n. 23), p. 101.

[30] Si veda, per esempio, l'affresco del Volto Santo nella chiesa dei Domenicani a Bolzano datato intorno al 1375: Atlante Trecento. Pittori gotici a Bolzano, II, Bolzano 2001, pp. 73–74, no. 3.3 (*Tiziana Franco*).

[31] *Baracchini* (n. 10), p. 81.

[32] *Almerico Guerra/Pietro Guidi*, Storia del Volto Santo, Sora 1926, pp. 305–309; negli inventari della Cattedrale del 1808 si ricorda "una [cassetta] piccola d'argento ove si custodisce il Berretto del S. Volto che si porta agl'infermi entro una cassetta di velluto cremisi trinita d'oro": *Guidi/Pellegrinetti* (n. 22), p. 337.
[33] *Guerra* (n. 1), pp. 197 e 484, n. 1.
[34] ASLu, Archivio Guinigi, 264, c. 51r; Guerra aveva rintracciato la medesima osservazione anche nelle "Note per la Chiesa Cattedrale di Lucca" scritte dal canonico Leonardo Cardella (sec. XVIII), senza tuttavia specificarne il passo esatto. Quest'opera, in tre volumi, è custodita presso l'Archivio Arcivescovile di Lucca e forma l'inventario dei primi 129 "Libri antichi di Cancelleria", nei quali sono contenuti gli atti rogati presso la cancelleria arcivescovile tra il 1256 e il 1810.
[35] *Marco Paoli*, Arte e committenza privata a Lucca nel Trecento e nel Quattrocento. Produzione artistica e committenza libraria, Lucca 1986, p. 163.
[36] ASLu, Notari, parte I, no. 263/I, c. 280v; il documento è pubblicato da *Graziano Concioni/Claudio Ferri/Giuseppe Ghilarducci*, Arte e pittura nel Medioevo lucchese, Lucca 1994, p. 160.
[37] AALu, Libri antichi di Cancelleria, no. 48, c. 151v; si rinvia anche a *Paoli* (n. 35), p. 163.
[38] AALu, Libri antichi di Cancelleria, no. 48, c. 167bis r.
[39] AALu, Libri antichi di Cancelleria, no. 48, c. 171r; i due documenti in questione sono stati pubblicati ancora da *Concioni/Ferri/Ghilarducci* (n. 36), p. 176.
[40] *Paoli* (n. 35), p. 164.
[41] Per il codice si rinvia allo studio ancora fondamentale di *Francesco Paolo Luiso*, Il Volto Santo. Storia di un cimelio, Pescia 1928, pp. 55–64.
[42] *Buoncompagno da Signa*, *Rhetorica antiqua* o *Boncompagnus*, 5.22.3.2–3 ("Reprehenditur iurisperitus, qui detrahit ymagini, que Luce a Christicolis veneratur"). L'edizione critica del testo è consultabile online: http://scrineum.unipv.it/wight/index.htm.
[43] *Max Seidel/Romano Silva*, Potere delle immagini, immagini del potere. Lucca città imperiale: iconografia politica, Venezia 2007, pp. 104–105, 112–115.
[44] Sul manoscritto della famiglia Rapondi rimando allo studio di *Isa Belli Barsali*, Le miniature della Legende de Saint Voult de Luques in un codice vaticano appartenuto ai Rapondi, in: Lucca, il Volto Santo e la civiltà medioevale, atti del convegno 1982, Lucca 1984, pp. 123–156.
[45] *Seidel/Silva* (n. 43), pp. 104–105, 112–115.
[46] *Giovanni Sforza*, Di Francesco Maria Fiorentini e dei suoi contemporanei lucchesi: saggio di storia letteraria del secolo XVII, Lucca 1879, p. 690, definisce significativamente questi appunti "pochi e informi abbozzi". Il volume dello Sforza rimane ancora oggi il più ampio studio compiuto sulla figura e sull'opera di Francesco Maria Fiorentini.
[47] BSLu, ms. 1257 (Notizie e documenti per servire alla storia del Volto Santo di Lucca raccolti da Francesco Maria Fiorentini), cc. 50r–51v.
[48] BSLu, ms. 1257, c. 52r.
[49] BSLu, ms. 1257, c. 52r.
[50] *Raoul Manselli*, Francesco Maria Fiorentini storico della contessa Matilde, in: Studi matildici, atti del convegno Modena/Reggio Emilia 1971, Modena 1971, pp. 385–398.
[51] *Ibidem*, p. 388.
[52] *Ibidem*, p. 395.
[53] Per questi temi si rinvia a *Paolo Prodi*, Ricerca sulla teorica delle arti figurative nella riforma cattolica, Bologna 1984, pp. 27–69.
[54] Per il tema dell'erudizione sacra dei secoli XVII e XVIII e per la riscoperta dell'arte medievale in tale ambito si rinvia a *Giovanni Previtali*, La fortuna dei primitivi. Dal Vasari ai neoclassici, Torino 1964, pp. 28–33, 41–69.
[55] A questo proposito, ritengo opportuno sottolineare che furono autori non di origine lucchese i primi a offrire una lettura critica del simulacro: *Giovanni Lami*, *Novelle letterarie pubblicate in Firenze l'anno MDCCLXVII*, Firenze 1767, coll. 179–180, ipotizzò che il Volto Santo fosse sì giunto a Lucca dalla Terrasanta, ma solo alla fine del secolo XI e che a quell'epoca "esso non era in scultura, ma in pittura". Solo un secolo dopo la primitiva immagine sarebbe stata sostituita con il crocifisso attuale che "è in scultura conveniente al secolo XII" (col. 225). Spetta poi a *Luigi Dami*, Il Volto Santo di Lucca, in: Dedalo, II, 1921, pp. 708–709, la prima pubblicazione del crocifisso come importante esempio della scultura lignea medievale, con una riproduzione che lo mostra senza ornamenti.
[56] BSLu, ms. 1257, c. 54r.
[57] BSLu, ms. 1257, c. 56r.
[58] BSLu, ms. 1257, c. 78r.
[59] BSLu, ms. 1257, c. 78v.
[60] Per il collare del Volto Santo rinvio a *Baracchini/Caleca* (n. 2), p. 144, no. 620.

[61] BSLu, ms. 1257, c. 111r.
[62] BSLu, ms. 1257, c. 103r; la carta è datata 1659.
[63] Per il giudizio *Baracchini/Capitanio* (n. 13), p. 379.
[64] I nuovi calzari furono realizzati dall'orafo Paolo Mazzucchi nel 1611; si veda *Baracchini/Caleca* (n. 2), p. 144, no. 619.
[65] Questo fatto emerge chiaramente dalle summenzionate disposizioni dettate nel 1655 dal Consiglio Generale della Repubblica per la nuova corona.
[66] Museo della Cattedrale Lucca (n. 11), p. 108.
[67] Si leggano a questo proposito le parole di *Guerra* (n. 1), p. 182: "fu prescelto l'orafo Ambrogio Giannoni da Massa, allievo di un Marzucchi lucchese. Il disegno, sul quale doveva condursi il lavoro, era stato bellamente fatto dal pittore lucchese Girolamo Scaglia, il quale, secondo l'ordine che ne aveva ricevuto, si attenne più che poté all'altra corona, come dicemmo, di elegantissimo lavoro ed ornata di molte figure e smalti, la quale, per la storia dell'arte, è a deplorare che più non esista. Ed invero, deposta all'atto della nuova incoronazione dalla fronte del Simulacro, seguitò ad essere custodita tra gli arredi preziosi della sagrestia. Che se oggi non vi è più, deve darsene colpa alle note rapine degli oggetti di valore delle nostre Chiese".
[68] *Clara Baracchini/Maria Teresa Filieri*, L'immagine del Volto Santo nell'arte sacra, in: Il Volto Santo. Storia e culto (n. 10), pp. 95–100.
[69] Questa vasta produzione rimanda, in termini più ampi, all'annosa questione del rapporto tra arte e Controriforma, per il quale si rinvia all'ormai classico lavoro di *Federico Zeri*, Pittura e controriforma. Alle origini dell'"arte senza tempo", Torino 1957, pp. 29–34.
[70] Sul ciclo di affreschi dell'Aspertini rinvio a *Daniela Scaglietti Kelescian*, Affreschi della cappella di Sant'Agostino, in: Amico Aspertini 1474–1552. Artista bizzarro nell'età di Dürer e Raffaello, mostra Bologna 2008–2009, cat. a cura di *Andrea Emiliani et al.*, Cinisello Balsamo 2008, pp. 243–245, con bibliografia precedente.
[71] BSLu, ms. 1257, c. 78v; va richiamata anche la citazione di Bartolomeo Fioriti che menzionava una corona dorata e smaltata: BSLu, ms. 568, p. 6.
[72] Cfr. n. 34.
[73] Per questo ciclo rinvio a *Stefano Martinelli*, La leggenda del Volto Santo di Lucca. Nascita e diffusione di un'iconografia politico-devozionale nell'arte europea tra Medioevo ed età Moderna, tesi di dottorato in Storia dell'Arte, Università degli Studi di Pisa, 2011, pp. 219–222.
[74] *Paola Betti*, Matteo Boselli, in: La pittura a Lucca nel primo Seicento, cat. della mostra 1994–1995, Lucca 1994, pp. 190–193, qui pp. 191–192. Il dipinto di San Lorenzo a Vaccoli era già stato pubblicato da *Pietro Lazzarini*, Il Volto Santo di Lucca 782–1982, Lucca 1982, p. 85. Ai due dipinti del Boselli va aggiunta una tela seicentesca della chiesa parrocchiale di Pedona (Lucca), nella quale è raffigurata la sola testa coronata del Volto Santo con il vecchio ornamento.
[75] BSLu, ms. 1257, c. 78v, e *supra*, pp. 412-413.
[76] Per l'opera si rinvia a *Patrizia Giusti Maccari*, Pier Filippo Mannucci, in: La pittura a Lucca nel primo Seicento (n. 74), pp. 211–213, qui p. 212. L'autrice ricorda un'altra tela del Mannucci con l'immagine del Volto Santo ancora oggi custodita nella sua sede originaria nei locali della chiesa della SS. Trinità a Lucca.
[77] *Paola Betti*, Giovan Domenico Ferrucci, in: La pittura a Lucca nel primo Seicento (n. 74), pp. 262–272, qui p. 264, e Museo della Cattedrale Lucca (n. 11), pp. 92–93.
[78] Per questo dipinto si rinvia ad *Alberto Ambrosini*, Paolo Biancucci, in: La pittura a Lucca nel primo Seicento (n. 74), pp. 238–253, qui p. 248. Nell'opera il fregio della veste compare ancora nelle forme registrate nelle due tele citate del Boselli e in quella della villa Buonvisi. Questo fatto invita ad aprire una breve parentesi sull'ornamento della veste del Volto Santo. Il fregio si presenta oggi in un montaggio diverso da quello originario a causa delle sostituzioni e dei parziali rifacimenti subiti nel corso del tempo. Nei dipinti sopra esaminati l'edicola superiore dello stolone, elemento che raccorda le fasce orizzontali del fregio, è sensibilmente più grande di quella attuale e si richiama, per forma, dimensioni e per la presenza di una figura stante, forse di Cristo benedicente, a quella correlativa in basso nello stolone, al cui interno è raffigurata la Madonna con il Bambino, visibile ancora oggi nella stessa posizione. Considerato il valore documentario delle immagini, è ipotizzabile che l'ornamento abbia subito un intervento di trasformazione intorno alla metà del Seicento, dal momento che né il Fiorentini, né riproduzioni successive del Volto Santo registrano tale configurazione del fregio. Nei disegni del ms. 1257 della Biblioteca Statale di Lucca il Fiorentini evidenzia efficacemente l'edicola inferiore dello stolone e la statua della Madonna con il Bambino, mentre non dà particolare rilievo alla parte superiore del fregio, dove registra una serie di edicole identiche per altezza e dimensioni (per esempio nel disegno alla c. 81v datato 13 settembre 1657). Nell'annotazione a margine del disegno alla c. 111r (fig. 8) l'autore ricorda che nel fregio "le nicchie da basso [cioè nella fascia inferiore] sono numero nove e così alla fascia di mezzo [cioè superiore]. Le dette dalla cintura a basso alla veste sono numero 6." Il conto delle edicole non corrisponde a quello odierno: nella banda superiore ve ne sono infatti solo tre per lato, per un totale di sette, contando anche quella centrale appartenente allo stolone, cioè due in meno rispetto alle nove indicate

dal Fiorentini. Allo stesso modo i disegni testimoniano la presenza di due edicole su ciascuna manopola, mentre oggi non ne rimane che una sola per lato.

[79] *Thomas W. Blomquist*, The second issuance of a Tuscan gold coin: the gold groat of Lucca, 1256, in: Journal of medieval history, XIII, 1987, pp. 317–323; Monete, medaglie e sigilli. La collezione dell'Accademia lucchese di Scienze, Lettere e Arti, a cura di *Alba Macripò*, Lucca 1992, pp. 30–31; *Concioni* (n. 16), pp. 48–49; Il tesoretto dei Banchi. Un ripostiglio pisano di monete medievali, a cura di *Monica Baldassarri et al.*, Pisa 2000, pp. 42–45.

[80] Il riferimento è al celebre passo sulla questione del tributo da pagare all'imperatore romano; Mc. 12, 15–16: "Questo volto e questo nome, di chi sono?", Mt. 22, 18–20: "Questo volto e questo nome scritto, di chi sono?", Lc. 20, 23–24: "Questo volto e questo nome, di chi sono?". Devo un ringraziamento particolare al prof. Collareta che mi ha reso gentilmente partecipe delle sue osservazioni sul tema, indicandomi una suggestiva linea d'indagine; rinvio qui al suo contributo: *Marco Collareta*, Modi di presentarsi: taglio e visuale nella ritrattistica autonoma, in: 'Visuelle Topoi'. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance, a cura di *Ulrich Pfisterer/Max Seidel*, Monaco *et al.* 2003, pp. 131–149, qui pp. 133–134.

[81] *Philine Helas*, Lo "smeraldo" smarrito, ossia il "vero profilo" di Cristo, in: Il Volto di Cristo, mostra Roma, cat. a cura di *Giovanni Morello/Gerhard Wolf*, Milano 2000, pp. 215–226.

*ZUSAMMENFASSUNG*

Die Zeichnungen und Notizen des Luccheser Arztes Francesco Maria Fiorentini (1603–1673) im Ms. 1257 der Biblioteca Statale di Lucca bilden aufgrund ihrer analytischen Präzision eine wichtige Quelle für die ursprüngliche Krone des Volto Santo, die 1655 anläßlich der feierlichen Krönung des Kruzifixes durch das heute noch existierende Diadem ersetzt worden war. Aus der Auswertung von Fiorentinis Aufzeichnungen, die die Angaben der Luccheser Lokalhistoriker des 18. und 19. Jahrhunderts ergänzen und präzisieren, lassen sich zwei Schlußfolgerungen ziehen: Zum einen wird deutlich, daß die 1655 von Ambrogio Giannoni neu geschaffene Krone sich eng am Modell ihres Vorgängers orientierte; zum anderen, daß Struktur und Formensprache der ursprünglichen Krone jener des 1384 vollendeten *fregio* des Volto Santo entsprechen. Auch angesichts einer vom Luccheser Historiker Daniele De' Nobili im 16. Jahrhundert überlieferten Nachricht, daß *fregio* und Krone gemeinsam im späten 14. Jahrhundert geschaffen wurden, ist es daher wahrscheinlich, daß alle Schmuckelemente des Kruzifixes in jenem Zeitraum erneuert wurden. Die Aufzeichnungen Fiorentinis erlauben es schließlich, das Abbild der verlorenen Krone aus dem Trecento in verschiedenen Gemälden des 16. und 17. Jahrhunderts zu identifizieren, darunter insbesondere die Darstellung des Volto Santo in der Villa Buonvisi in Monte San Quirico bei Lucca und jene von Matteo Boselli in der Pfarrkirche von San Lorenzo a Vaccoli. Diese Werke bestätigen die hohe Zuverlässigkeit der Zeichnungen des Luccheser Arztes.

Provenienza delle fotografie:

*Museo della Cattedrale, Lucca/Foto Ghilardi, Lucca: figg. 1, 9. – Museo Nazionale di San Matteo, Pisa: fig. 2. – Biblioteca Capitolare, Lucca: fig. 3. – Biblioteca Statale, Lucca (su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali; è vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo): figg. 4-8. – Foto Ghilardi, Lucca: fig. 10. – Autore: figg. 11, 12. – Archivio fotografico della Soprintendenza BAPPSAE di Pisa e Livorno, Pisa: figg. 13, 14.*