

# Medioevo greco

Rivista di storia e filologia bizantina

18 (2018)

\* \*



Edizioni dell'Orso  
Alessandria

## Nuovi studi sulle immagini di Cristo, fra Oriente e Occidente

Nell'ottobre 2014 presso l'Istituto della Chiesa Orientale della Facoltà di Teologia dell'Università di Würzburg si è svolto un convegno dedicato all'origine e allo sviluppo delle immagini di Cristo in Oriente e Occidente. Un secondo congresso sulle tracce del volto di Cristo si è tenuto nel marzo 2015 alla Edith Stein-Haus di Vienna, organizzato dall'Accademia Cattolica della città in collaborazione con il sopracitato Istituto di Würzburg. Entrambi i congressi, collegati fra loro, si devono principalmente all'impegno di Karlheinz Dietz, già professore di storia antica all'Università di Würzburg, con il sostegno di diverse istituzioni religiose. I trentadue contributi dei diversi partecipanti ai due convegni (25 in tedesco, 5 in inglese, uno in francese, uno in italiano) sono ora confluiti in un imponente volume di atti, con prefazione di tre vescovi e un cardinale.<sup>1</sup> Anche se dal titolo non risulta immediatamente evidente, l'interesse primario è rivolto alla categoria delle immagini ἀχειροποίητα, cioè quelle che per tradizione sono state considerate miracolose perché «non fatte da mano d'uomo».<sup>2</sup>

Dirò fin da subito che questo volume merita la massima attenzione per gli argomenti toccati e per la qualità di diversi contributi, che esaminerò uno ad uno in questa mia nota. Allo stesso tempo, le intenzioni del curatore principale hanno fortemente condizionato larga parte del lavoro secondo una prospettiva a mio parere nefasta. Per maggiore chiarezza argomentativa e giacché i diversi saggi si succedono nel libro non per argomento, ma rispettando l'ordine dei due convegni, li ho raggruppati in categorie a seconda del tema trattato, distinguendo fra quelli dedicati all'immagine di Cristo in generale, all'immagine di Edessa, alla Veronica, al Velo di Manoppello e alla Sindone e suddividendo ulteriormente quelli dedicati all'immagine di Edessa in due sotto-categorie. Darò conto di ciascuno dei contributi non limitandomi ad una semplice esposizione, ma fornendo diversi spunti per approfondire certi temi o proporre soluzioni alternative.

### 1. Studi introduttivi

Il volume si apre con una breve riflessione di Christoph Dohmen (*Das alttestamentliche Bilderverbot und die Entstehung der Christusbilder*) sul rapporto fra il di-

<sup>1</sup> L. Dietz, C. Hannick, C. Lutzka, E. Maier (Hrsgg.), *Das Christusbild. Zu Herkunft und Entwicklung in Ost und West*, Würzburg 2016, pp. 883. La traduzione dei testi che cito è mia.

<sup>2</sup> Su questa categoria rimando agli atti di un convegno svoltosi nel 2010 a Torino: A. Monaci Castagno (ed.), *Sacre impronte e oggetti «non fatti da mano d'uomo» nelle religioni*, Torino 2011.

vieto veterotestamentario per le immagini – mantenuto per un certo periodo anche dai primi cristiani – e la nascita delle immagini di Cristo. L'autore ritiene che nell'ebraismo il divieto delle immagini fosse un portato del divieto per il culto di divinità straniere. Nel cristianesimo il cambiamento di paradigma – ad esempio, nel IV sec. Eusebio di Cesarea nella sua *Lettera a Costanza* dichiarava la propria contrarietà alle raffigurazioni di Cristo, ma il secondo Concilio di Nicea del 787 accettò l'uso di tali immagini – è subordinato alla consapevolezza che oggetto del culto non sono le immagini in sé, bensì il modello che esse rappresentano.

Stefan Heid (*Das Sehen beim Beten. Visuelle Elemente in der frühchristlichen Liturgie*) presenta un'interessante ricerca sul rapporto fra la liturgia cristiana antica e le immagini poste all'interno degli edifici di culto, note almeno a partire dal secondo quarto del III sec. (Dura Europos) e attestate largamente fra V e VI sec. La processione di introito del clero era accolta nella navata della chiesa dalle illustrazioni di scene tratte dall'Antico e dal Nuovo Testamento; il corteo si avvicinava al presbiterio attraversando le immagini dell'arco trionfale, quindi si disponeva nei seggi presbiteriali circondati da raffigurazioni del collegio apostolico o di santi martiri; su tutto troneggiava l'immagine absidale di Cristo, i cui occhi incrociavano lo sguardo del popolo congregato e del clero orante rivolto a oriente. Heid deduce che l'immagine absidale di Cristo, luogo naturale verso cui rivolgere lo sguardo durante la preghiera, svolgesse una funzione propriamente liturgica che si riproduceva anche nell'ambito della devozione privata: egli ritiene possibile che nelle abitazioni dei cristiani potessero esistere immagini di Cristo verso cui orientarsi durante la preghiera individuale.

Assai superficiale è il brevissimo intervento di Hans Georg Thümmel (*Die Christusbilder in Byzanz vom 6. Jahrhundert bis zum Ende des Bilderstreits*) dedicato in sostanza alle due antiche tipologie di rappresentazione del volto di Cristo, quello giovane e imberbe e quello anziano barbato.<sup>3</sup>

Il teologo ortodosso Karl Christian Felmy (*Theologie der Christus-Ikone*) si occupa dell'aspetto teologico delle icone di Cristo, soffermandosi in particolare sulle decisioni conciliari (specialmente degli anni 692 e 787), sulla teologia patristica (in particolare quella di Giovanni Damasceno) e su due dipinti del XV e del XVI sec.

Il primo autore che si occupa di un'immagine acheropita del volto di Cristo, quella di Camuliana, è Josef Rist (*Das Bild von Kamuliana und seine Bedeutung für das frühe Byzanz*). Dopo aver menzionato i racconti sulla scoperta dell'immagine (Zaccaria retore e la *Inventio imaginis in Camulianis*) Rist si sofferma sulla sua presenza nella città di Costantinopoli, dove, secondo Giorgio Cedreno, sarebbe giunta nell'anno 574 assieme a un pezzo della croce proveniente da Apamea (Mischa Meier però ritiene che il trasferimento sia leggermente anteriore).<sup>4</sup> L'ultimo esplicito riferimento a quest'immagine risale al 787, durante il secondo concilio di Nicea.

<sup>3</sup> Cfr. J.-M. Spieser, *Images du Christ*, Genève 2015, pp. 421-437.

<sup>4</sup> M. Meier, *Die Translatio des Christusbildes von Kamulianai und der Kreuzreliquie von Apameia nach Konstantinopel unter Justin II*, «Zeitschrift für Antikes Christentum» 7/2, 2003, pp. 237-250.

L'autore si sofferma anche sul famoso problema dell'iconografia monetaria all'epoca di Giustiniano, uno dei primi ad aver fatto coniare monete con l'immagine di Cristo.<sup>5</sup> A partire dal 692 Giustiniano fece battere una serie di monete recanti l'immagine a mezzo busto del Cristo benedicente con barba e capelli lunghi, richiamando l'iconografia del Pantokrator, il cui più antico esempio (VI sec.) è la famosa icona ad encausto del monastero di Santa Caterina sul Sinai; ma in seguito lo stesso imperatore fece coniare un'altra serie di monete che questa volta mostravano il volto di un Cristo con barba corta e capelli ricci disposti su due file, molto diverso dal precedente. James D. Breckenridge aveva congetturato che il secondo modello iconografico potesse imitare quello dell'immagine di Camuliana; Martin Büchsel a sua volta ha congetturato che lo stesso modello fosse riscontrabile anche nella famosa icona di Cristo sulla porta della Chalké a Costantinopoli, poi distrutta nel 726 durante la crisi iconoclasta. Ma come Büchsel stesso ammette, «sono tutte speculazioni».

## 2. L'immagine o *μανδύλιον* di Edessa. Studi neutrali

Come è noto, l'immagine di Edessa, detta *mandylion* nelle fonti bizantine, fa la sua prima comparsa nei testi verso il V sec. ed è descritta come un dipinto raffigurante Cristo; più tardi, nel VI sec., il dipinto lascerà il posto a un'immagine miracolosamente realizzata senza l'intervento di mano umana. Questa leggenda, in entrambe le sue versioni, è un innesto secondario su una più antica leggenda, già nota ad Eusebio di Cesarea nel IV sec., che parlava di uno scambio epistolare intercorso fra Gesù e il re Abgar di Edessa. Proprio alla diffusione del testo contenuto nella sedicente lettera di Gesù ad Abgar, negli amuleti copti, è dedicato il valido saggio di Gregor Emmenegger (*Der Abgarbrief und seine Verwendung in koptischen Amuletten*). Del testo della corrispondenza fra Gesù e Abgar, ben diffuso in Egitto, ci sono una ventina di testimoni manoscritti su papiro, pergamena, legno o pietra. Avevano tutti una funzione apotropaica, sia che fossero portati indosso come amuleti, sia che fossero conservati in casa. L'autore si sofferma su un esemplare conservato a Freiburg, nel quale al testo consueto si aggiungono simboli e frasi tipiche della magia contemporanea. Interessanti i punti di contatto, seppure ipotetici, che l'autore segnala fra la tradizione della lettera e dell'immagine di Cristo e alcune tradizioni risalenti a Mani. Il punto che mi sembra più importante segnalare è che nessuno di questi esemplari apotropaici copti si riferisce a una immagine di Cristo: ciò conferma ulteriormente il carattere secondario dei racconti sull'immagine rispetto alla forma originaria del ciclo legendario di Abgar.

Peter Bruns si occupa della leggenda di Abgar in ambito siriano (*Die Geschichte von König Abgar und das Christusbild in der syrischen Überlieferung*). Oltre su

<sup>5</sup> Non il primo, come scrive Rist (p. 152), in quanto abbiamo un esempio già nel V sec., all'epoca di Marciano: cfr. A. Nicolotti, *Dal Mandylion di Edessa alla Sindone di Torino*, Alessandria 2015<sup>2</sup>, p. 181 n. 3 (trad. ingl. *From the Mandylion of Edessa to the Shroud of Turin*, Leiden 2014, p. 175 n. 97).

quanto già ampiamente noto, l'autore si concentra su un trattato sulle immagini di Ṭāwdūrūs Abū Qurra, vescovo melchita di Ḥarrān in Mesopotamia († 820), il quale contiene alcuni (invero trascurabili) riferimenti all'immagine di Edessa.<sup>6</sup> Il fulcro del saggio sta però nell'interpretazione di due passi tratti da due inni di Efrem Siro († 373) che, secondo Bruns, potrebbero riferirsi almeno indirettamente all'icona di Edessa. Se fosse vero, ciò sarebbe estremamente significativo, dal momento che l'esistenza dell'icona di Cristo a Edessa non è attestata prima del V-VI sec. Non mi pare però che il testo autorizzi tale deduzione. Il primo passo di Efrem è semplicemente una metafora pittorica usata per descrivere l'unione ipostatica in Cristo: «Degno di lode, il Sapiente, che ha alleato e unito divinità e umanità. Una dalle altezze e l'altra dalle profondità, ha mescolato le [due] nature come colori, ed ecco un'immagine: il Dio-uomo».<sup>7</sup> Il secondo passo invece recita: «Guardando la tua figura, quella esteriore, davanti agli occhi miei, la tua figura invisibile è rappresentata nel mio spirito. Attraverso la tua figura visibile ho visto Adamo e, attraverso quella invisibile, ho visto il Padre tuo, che è a te mescolato».<sup>8</sup> Qui non è il poeta che parla guardando un'immagine, bensì la Madonna, mentre guarda il proprio figlio in carne ed ossa!<sup>9</sup> Non c'è dunque alcuna allusione a un'immagine conservata nella città di Edessa. Peter Bruns invece conclude: «Sulla base di tali riflessioni è d'obbligo porsi la domanda se Efrem, che compose queste righe, avesse concretamente sotto gli occhi un ritratto di Cristo, il che non è improbabile» (p. 120). Il curatore Karlheinz Dietz rincara la dose, facendo sparire la cautela di Bruns e dichiarando: «Egli *dimostra* che già Efrem Siro conosceva questa icona» (p. 54). Non mi sembra una onesta sintesi di ciò che Bruns ha scritto. Visti i testi, comunque, è evidente che non c'è alcuna icona, e non è un caso se finora nessuno studioso ha mai letto Efrem in quel senso.<sup>10</sup>

Nel suo utilissimo saggio (*Edessan Images of Christ*) Andrew Palmer ricostruisce a grandi linee la storia dell'evoluzione della leggenda di Abgar attraverso i testi greci, siriaci e latini, dei quali spesso fornisce una nuova traduzione criticamente annotata. Il testo è ricco di spunti, ma mi limito a segnalarne alcuni che ritengo più significativi. Anzitutto, è nuovo il tentativo di risolvere la contraddizione fra le fonti antiche che parlano prima di un dipinto di Gesù, poi di una acheropita. A suo parere, infatti, due furono le immagini di Cristo venerate a Edessa: la prima, che risale almeno al V sec. ed è menzionata nella *Dottrina di Addai*, era un normale ritratto pittorico su legno; la seconda, attestata dagli *Atti di Mar Mari* nel secolo successivo, era un'immagine realizzata su stoffa e spacciata come miracoloso frutto del contatto con il vero volto di Cristo. Il quadro di legno doveva servire come visibile con-

<sup>6</sup> Il trattato è anche disponibile in italiano: P. Pizzo (ed.), *Teodoro Abū Qurrah. La difesa delle icone: trattato sulla venerazione delle immagini*, Milano 1995.

<sup>7</sup> Ephr. Syr. *Hymni de Nativ.* 8, 2.

<sup>8</sup> Ephr. Syr. *Hymni de Nativ.* 16, 3. La traduzione è di I. De Francesco, *Inni sulla natività e sull'epifania*, Milano 2003.

<sup>9</sup> Ero giunto a questa conclusione ancor prima di realizzare che, diverse pagine dopo, Andrew Palmer aveva già fatto lo stesso (pp. 233-234).

<sup>10</sup> Anche Andrew Palmer a p. 224 la qualifica come «idea ingannevole».

ferma dell'apostolicità della *Dottrina di Addai*, che è il più antico testo a parlare di un ritratto pittorico che sarebbe stato realizzato a Gerusalemme dall'archivista del re Abgar e trasportato a Edessa. Questo testo pseudo-apostolico pretendeva di giocare un ruolo autorevole nella cristianità sua contemporanea e forse fu inserito negli archivi della città dal suo stesso autore, che potrebbe essere qualcuno che vi aveva accesso; e non è escluso che egli fosse anche l'autore del dipinto. Secondo Palmer il dipinto (assieme alla *Dottrina di Addai*) comparve a Edessa poco prima del 417, dato che è menzionato nella *Vita di Daniele di Galaš*, un testo attribuito a Giacomo di Sarug di cui Palmer difende l'autenticità (da altri respinta). Del testo di questa *Vita* fornisce ampia bibliografia e una parziale traduzione.<sup>11</sup> Questa immagine dipinta può essere andata distrutta assieme alla vecchia cattedrale della città, durante l'inondazione del 525.

La seconda immagine – quella su stoffa e considerata acheropita, conservata nella nuova cattedrale giustiniana – compare la prima volta nel ciclo della leggenda di Abgar secondo la versione degli *Atti di Mar Mari* (VI sec., VII secondo alcuni). Questo racconto talvolta segue la tradizione di Eusebio di Cesarea (dove ancora non si parlava di immagini), talvolta quella della *Dottrina di Addai*. Inizialmente, secondo Palmer, lo scopo della leggenda fu quello di delegittimare coloro che negavano la realtà della vera umanità di Cristo e della sua corporeità (i Giulianisti?).

Importante fu il ruolo giocato dal racconto contenuto negli *Atti di Taddeo*, dove si dice che Cristo impresso miracolosamente l'immagine del proprio volto su un asciugamano usato per detergersi il viso dopo esserselo lavato. Gli *Atti* influenzarono Giovanni Damasceno e Andrea di Creta, e secondo Palmer fu responsabilità del Damasceno l'aver fornito spazio per la successiva trasformazione della leggenda, quando si cominciò a raccontare che l'impressione miracolosa dell'immagine era avvenuta nell'orto dei Getzemani: questo perché il Damasceno conosceva gli *Atti di Taddeo* di seconda mano e aveva ommesso di raccontare l'episodio del lavaggio del volto (pp. 225, 253). Gli stessi *Atti di Taddeo* dipendevano a loro volta da un testo greco antecedente, forse risalente al 550 circa, a sua volta adattato e tradotto da un originale siriano coevo altrettanto perduto (pp. 256-257). La conclusione di Palmer è che «gli *Atti di Taddeo*, per come li conosciamo, sono un'abbreviazione liturgica del IX sec. di un adattamento del VII sec. di un racconto del VI sec., composto durante il regno di Eraclio», probabilmente intorno al 629-630 (p. 258).

Degli *Atti di Taddeo*, nella parte che riporta la leggenda di Abgar, Palmer fornisce una traduzione che tiene conto delle varianti manoscritte sia della versione antica breve, sia di quella più recente lunga (tratta da un manoscritto del sec. XI), sia di quella parte poi confluita nel Sinassario. Una significativa differenza fra i testi è che la versione lunga degli *Atti di Taddeo* racconta che Abgar raccomandò al suo inviato a Gerusalemme di osservare «tutte le membra» di Gesù, raccomandazione

<sup>11</sup> Palmer traduce un ampio segmento e fornisce la traslitterazione del testo siriano per due frasi significative; di queste stesse frasi avevo fornito il testo siriano con traduzione in Nicolotti, *Dal Mandylion*, cit., pp. 29-30 (*From the Mandylion*, cit., pp. 19-20) grazie alle fotografie di un manoscritto inviatemi da Palmer stesso.

che manca nella recensione più antica. Secondo Palmer la responsabilità di aver modificato la richiesta di Abgar al suo pittore va ascritta al copista dell'XI sec. che realizzò la versione lunga degli *Atti*, il quale aveva sottomano sia la versione breve e più antica degli *Atti* stessi, sia il testo dei Minei, il quale parlava di «caratteristica somatica» di Gesù. Forse il copista aveva in mente quella parte della leggenda in cui si diceva che Abgar, al ricevere il ritratto di Cristo, lo aveva applicato a tutte le sue membra per guarirle dalla malattia di cui soffriva, e ha aggiunto la menzione delle altre membra.

Quanto alla compresenza di tradizioni su una immagine dipinta e su una impresa su stoffa, risalenti al tardo VII sec. e collegate alla figura di Athanasius bar Gumoymē, Palmer cerca di verificare se ciò sia un indizio dell'esistenza in contemporanea di due oggetti, una stoffa e un'icona lignea. Sicuramente tre erano gli esemplari della stoffa in Edessa nel 944, al momento della traslazione di uno di essi a Costantinopoli: Ernst von Dobschütz pensava che ogni confessione ne possedesse una (melchiti, nestoriani, giacobiti),<sup>12</sup> mentre per Palmer i giacobiti non ne possedevano nessuna, i melchiti due.

L'autore nega l'identità fra il Mandylion di Edessa e la Sindone di Torino, ma ritiene possibile che la leggenda di Abgar abbia influenzato l'artefice medievale della Sindone. Su questo tornerò più avanti.

La tradizione armena su Abgar è indagata da Christian Hannick (*Das Christusbild in der armenischen Überlieferung*). Mosè di Corene, come è noto, è considerato il primo autore armeno che ha menzionato un «ritratto dal vivo» di Cristo a Edessa. La datazione dell'opera a lui attribuita, però, oscilla fra il V e il IX sec.: Hannick riporta e discute doverosamente le varie opinioni sulla datazione dello scritto, senza tuttavia voler prendere una posizione in merito. Questa fonte non parla di un'immagine acheropita, mentre lo fa il più tardivo Sinassario armeno del XIII sec. attribuito al monaco Ter Israel (1240 circa), che contiene materiale bizantino. Interessante l'aggiunta che il messaggero inviato a Gerusalemme da Abgar sarebbe stato accompagnato da un «pittore e disegnatore» di nome Giovanni, il quale avrebbe fallito nel ritrarre Cristo.

Le conclusioni dell'autore confermano quanto già noto: la leggenda di Abgar ha raggiunto l'Armenia più che altro come fenomeno letterario e non ha favorito un culto o un interesse particolare verso l'immagine di Cristo conservata a Edessa. Inoltre, la descrizione dell'immagine come acheropita nelle fonti armene è tardiva, influenzata dalle tradizioni bizantine. L'interesse per la leggenda di Abgar in Armenia è più che altro un portato dei contatti che vi furono con cristiani di tradizioni siriana; nessun ruolo fu giocato, invece, dalle relazioni intraprese con la Terrasanta a partire dal V sec. e dalla loro ripresa all'epoca delle crociate. Rimane da esaminare invece tutta la letteratura, successiva al XIII sec., ascrivibile ai *fratres unitores* cattolici missionari in Armenia, la quale potrebbe svelare uno scenario diverso.

<sup>12</sup> E. von Dobschütz, *Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legende*, Leipzig 1899, p. 144; anche io ho affermato lo stesso: Nicolotti, *Dal Mandylion*, cit., p. 93 (*From the Mandylion*, cit., p. 79).

Passando al mondo slavo, Jadranka Prolović (*Das „Wahre Bild“ Christi in der slavischen Überlieferung*) individua come prime fonti sulla leggenda di Abgar la traduzione (IX-X sec.) della *Expositio fidei* di Giovanni Damasceno, quindi la traduzione del *Chronicon* di Giorgio Monaco (X sec.). A partire dal XIII-XIV sec. la leggenda si diffonde e la si può ritrovare in diversi scritti slavi, generalmente tradotta da fonti greche (l'autrice compie una seria ricognizione dei manoscritti che contengono il racconto). Grande impulso alla diffusione si ottenne grazie all'inserimento della leggenda all'interno della compilazione del prete Geremia (spesso messa in reazione con l'eresia dei Bogomili). Una peculiarità della tradizione slava è che il messaggero di Abgar viene identificato con l'evangelista Luca.<sup>13</sup>

Questa diffusione fu accompagnata, specialmente fra gli Slavi del sud, dalla creazione di amuleti che rimandano alla leggenda di Abgar e da numerose rappresentazioni artistiche dell'immagine acheropita: l'autrice fornisce un elenco dei dipinti più significativi e antichi. In generale fra gli slavi il ruolo giocato dalla "vera immagine" fu significativo nella vita sia religiosa sia pubblica, superando, non dopo il XII sec., persino la stessa Bisanzio che dall'anno 944 ne custodiva l'originale. Non appena il principe Vladimir di Kiev si convertì al cristianesimo e pose la Russia sotto il controllo ecclesiastico del patriarcato bizantino, la prima copia dell'icona edessena fu solennemente fatta giungere da Costantinopoli, nell'anno 990, da Teodoro vescovo di Suzdal. Nella città di Novgorod, in particolare, si sviluppò un vero e proprio culto che diede anche origine a uno stile iconografico proprio. L'autrice si sofferma a descrivere diverse icone, affreschi, amuleti, ricami raffiguranti il santo volto.

Anche nella vita politica, come già a Bisanzio, l'icona ebbe un ruolo protettivo ed è noto come essa sia stata usata durante diverse campagne militari della storia russa. Ad esempio durante la battaglia di Kulikov fra Tartari, Mongoli e Russi (1380) il granduca russo Dmitrij adoperò il Mandyllion come oggetto apotropaico. Nel monumento a Minin e Požarskij nella piazza rossa di Mosca (1818) è tuttora visibile uno scudo recante l'immagine del volto santo.

Dell'innografia bizantina si occupa Carolina Lutzka (*Die byzantinischen Hymnen auf das Mandyllion*). Le Chiese orientali ogni 16 agosto celebrano la memoria liturgica del trasferimento del Mandyllion da Edessa a Costantinopoli. Il 15 agosto del 944, infatti, la reliquia era giunta alla chiesa imperiale delle Blacherne ed era stata accolta e liturgicamente venerata nel contesto delle celebrazioni per la Dormizione di Maria. Quindi il giorno 16 era stata trasportata solennemente alla Cappella del Faro, nel palazzo imperiale del Bucoleone, «con onore, scorta [δουφορία] e molte fiaccole» – ci racconta la *Narratio de imagine Edessena* – con un linguaggio che ricorda la processione offertoriale eucaristica e la *δουφορία* dell'Inno cherubico che la accompagna. Intronizzata presso l'altare e poi portata in corteo per la città, l'immagine fu glorificata con espressioni di lode che hanno un parallelo soltanto nel linguaggio liturgico indirizzato alla croce.

<sup>13</sup> Su Luca come pittore c'è una nota tradizione: cfr. M. Bacci, *Il pennello dell'evangelista: storia delle immagini sacre attribuite a san Luca*, Pisa 1998.

Lutzka si concentra sugli inni contenuti nel libro dei Minei (per i quali si può ancora consultare la traduzione italiana di Georges Gharib)<sup>14</sup> e segnala che, a motivo della maggiore importanza che veniva riconosciuta alla festa nei paesi di tradizione slava, vi sono molti componimenti in slavo di cui non sempre si è rintracciato un originale greco. Alcuni di questi testi sono editi, altri non ancora.<sup>15</sup> In questo saggio Lutzka si preoccupa di fornire una panoramica di come l'innografia bizantina descrive l'immagine acheropita edessena («panno», «velo», «asciugamano», «immagine», «figura», «forma», «raffigurazione», «riproduzione», «impronta», «ritratto», «segno», «marchio») e la sua apparenza esteriore, dalla quale si ricava il carattere di impronta «immateriale», realizzata divinamente, senza artificio e senza colori. La traslazione del 944 è letta in una chiave propagandistica, dove il sovrano bizantino è paragonato a re Davide e Costantinopoli indossa i panni di una nuova Gerusalemme. L'ingresso in città dell'immagine è equiparato all'ingresso di Cristo in Gerusalemme e gli inni richiamano diversi temi biblici.

Un componimento interessante è l'*apolitikion* Τὴν ἄχραντον εἰκόνα σου προσκυνούμεν, il quale si ritrova anche nell'ufficio liturgico della prima domenica di quaresima (la cosiddetta Festa dell'ortodossia, istituita nell'anno 843 a conclusione della controversia iconoclasta) e, a motivo della menzione della passione, nella liturgia delle ore come tropario dell'ora sesta, nonché nel ciclo dell'Octoecho per i giorni di mercoledì e venerdì. Il medesimo testo lo si ritrova nella liturgia quotidiana della Chiesa copta, come tropario dell'ora sesta, ma con una modifica nell'*incipit*: Τενοῦωατ ητεκμορφη ναττακο, dove al posto di εἰκὼν c'è μορφή. La traduzione copta potrebbe rispecchiare la forma originaria, poi modificata all'epoca della vittoria dell'iconodulia.<sup>16</sup>

Il saggio di Enrico Morini riprende senza molte varianti un tema già trattato,<sup>17</sup> ossia la storia e il significato di alcuni oggetti liturgici di stoffa nel mondo bizantino. Il primo si chiama ἄηρ, un velo che il diacono porta sulle spalle durante il corteo del Grande ingresso, quando i doni del pane e del vino vengono portati all'altare. Originariamente era un velo bianco molto grande, fino a 2,5 metri, che copriva le offerte; a partire dal tardo XII sec. comincia la tradizione di decorarlo, inizial-

<sup>14</sup> G. Gharib, *La festa del santo Mandylion nella Chiesa bizantina*, in P. Coero-Borga (ed.), *La Sindone e la scienza*, Torino 1979, pp. 31-50. In questa pubblicazione Gharib sosteneva l'identità Sindone-Mandylion, ma in seguito ha cambiato idea (*Le icone. Storia e culto*, Roma 1993, p. 85).

<sup>15</sup> *Μηναια τοῦ ὄλου ἐνιαυτοῦ*, vol. 6, Roma 1901, pp. 421-431; P. Plank, C. Lutzka (Hrsgg.), *Das byzantinische Eigengut der neuzeitlichen slavischen Menäen und seine griechischen Originale*, II, Paderborn 2006, pp. 1053-1066, 1111-1120. Di questi e altri testi ho dato notizia anche in Nicolotti, *Dal Mandylion*, cit., pp. 99-103 (*From the Mandylion*, cit., pp. 84-88). I testi pubblicati da M. Guscini, *The Image of Edessa*, Leiden 2009, pp. 124-137, che lui credeva inediti, erano già stati tutti pubblicati, fatta eccezione per il II e il X.

<sup>16</sup> Così O. H. E. KHS-Burmester, *The Horologion of the Egyptian Church*, Cairo 1973, p. XXXIII.

<sup>17</sup> E. Morini, *Le «sindoni» ricamate. Simbologia e iconologia dei veli liturgici nel rito bizantino*, in G. M. Zaccane, G. Ghiberti (edd.), *Guardare la Sindone. Cinquecento anni di liturgia sindonica*, Cantalupa 2007, pp. 229-257.

mente con la sola figura del Cristo morto, poi con l'aggiunta di altri personaggi raffigurati nell'atto di compiangere e seppellire Gesù. Simeone di Tessalonica nel XV sec. lo paragona esplicitamente alla stoffa che avvolge il corpo morto del Signore, chiamandolo indifferentemente sia ἄηρ sia ἐπιτάφιος. A questo punto l'ἄηρ si sdoppia in due veli: uno mantiene il nome di ἄηρ, si riduce di dimensioni e perde la raffigurazione del Cristo, continuando a svolgere il suo ruolo nella processione delle offerte; l'altro si riserva il nome di ἐπιτάφιος (плащаница nel mondo slavo), un pregiato ma ingombrante oggetto figurato che viene collocato in un luogo più visibile, specialmente in edicole che ricordano il sepolcro di Gesù, e col tempo acquisisce una funzione nuova durante i riti della Settimana Santa che accompagnano la sepoltura di Cristo. Nel XVI sec. un terzo velo accoglie su di sé la stessa iconografia dell'ἐπιτάφιος: è l'ἀντιμύσιον, un panno quadrato che va poggiato sulla superficie dove si celebra l'eucaristia.

Come si può dedurre dal titolo (*Air, Epitáfios-Plaščanica, Antimúnsion and the Turin Shroud*) Morini cerca di mettere in relazione l'iconografia di questi Cristì ricamati sulla stoffa con l'immagine del Cristo impressa sulla Sindone di Torino. Le somiglianze sono abbastanza vaghe, e comunque interpretabili in ogni direzione (gli epitafi copiano l'immagine della Sindone o viceversa?); in ogni caso questi fugaci riferimenti sindonologici non inficiano il valore complessivo del suo lavoro, che è ricco e ben documentato.

Jannic Durand riprende e approfondisce un tema di cui si era già occupato in passato, cioè la sorte del Mandylion di Edessa dopo il suo trasferimento a Parigi (*L'image d'Abgar à la Sainte-Chapelle de Paris*). Fra le reliquie provenienti dalla cappella del Faro dell'imperatore di Costantinopoli, che vennero acquistate da Luigi IX di Francia per andare ad arricchire la sua Sainte-Chapelle di Parigi costruita allo scopo, nell'atto di cessione datato giugno 1247 è menzionata una «sancta toella tabulae insertam» – cioè una «santa tela inserita in una tavola», dove per tavola si può intendere un «pannello» o «cornice», oppure «cofanetto», «reliquiario». Di essa parlano poi quattro inventari dei beni conservati nella cappella, redatti fra il 1534 e il 1740. Nel primo, quello del 1534, l'oggetto è definito «sainte trelle inserée à la table». Questa strana definizione merita un approfondimento poiché si è voluto vedere in questa *trelle* una griglia metallica che sarebbe stata collocata sopra il reliquiario. Ciò presume che *trelle* sia una variante di *treille*: la *treille* è la pergola, cioè l'impalcatura usata per sostenere le viti o altre piante rampicanti, ma anche l'inferriata metallica posta innanzi alle finestre. Già nel 2001 Durand aveva affermato,<sup>18</sup> e lo ribadisce oggi (p. 338), che l'editore ottocentesco degli inventari, Alexandre Vidier, «ha stampato per errore *trelle*» quando invece la parola va letta *toelle* («tela»). A dire il vero Vidier aveva trascritto correttamente dal manoscritto dal quale dipendeva e in cui si legge davvero *trelle*, per tre volte. Anche Michel Félibien nel 1725 e Arthur de Boislisle nel 1873 nelle loro trascrizioni avevano letto *trelle*, e l'hanno modernizzato in *treille*.<sup>19</sup> Nondimeno credo che Durand abbia ra-

<sup>18</sup> J. Durand, M. P. Laffitte (éd.), *Le trésor de la Sainte-Chapelle*, Paris 2001, p. 70.

<sup>19</sup> M. Félibien, *Histoire de la ville de Paris*, III, Paris 1725, p. 150; A. de Boislisle, *Pièces justificatives pour servir à l'histoire des premiers présidents*, Nogent-le-Rotrou 1873, p. 49.

gione sul punto: tutto l'inventario francese del 1534 è una esatta traduzione dell'atto del 1247, e il corrispettivo francese del latino *toella* doveva essere *toelle*; l'errore del traduttore può essere dovuto alla facilità con cui nella scrittura gotica si possono confondere la R e la O. D'altra parte un'incisione del 1649 riporta la dicitura corretta, *S. toile enchassée en une table*. Già in passato questa lezione scorretta era stata notata.<sup>20</sup> In altri due inventari, invece, il Mandyllion è descritto come «una Veronica».<sup>21</sup>

Durand espone le giuste ragioni per cui la reliquia trasportata da Costantinopoli a Parigi – nell'anno 1240, come credo di aver già dimostrato – è la stessa che a Bisanzio era nota come  $\mu\alpha\nu\delta\acute{\upsilon}\lambda\iota\omicron\nu$  di Edessa. Dalla descrizione fornita nel 1740 e nel 1793 si deduce che la tela era conservata in una scatola di 60 per 40 cm, coperta di lamine d'argento, guarnita di alcune pietre preziose, rivestita all'interno di lamine d'oro e con coperchio scorrevole: per Durand non vi sono impedimenti a considerare che il reliquiario fosse ancora lo stesso della cappella del Faro a Bisanzio. Probabilmente la stoffa, fissata sul fondo e incollata o inchiodata a una tavoletta (come narrato nelle fonti bizantine), era circondata da lamine d'oro che lasciavano in vista il volto impresso sul fondo, un po' come nelle copie del Mandyllion conservate a Roma e Genova. L'autore mostra alcuni disegni che rappresentano il contenuto della *grande chasse* della Sainte-Chapelle per indicare in essi il cofanetto del Mandyllion. Inoltre dimostra che da tale Santo Volto (spesso identificato da espressioni come “tavola nella quale appare il volto di Cristo”) erano stati tratti minuscoli frammenti per inserirli in altri reliquiari. Gli unici sopravvissuti (legno e tessuto) stanno nel celebre Reliquiario del Libretto, realizzato intorno agli anni Sessanta-Settanta del XIV sec. per volere di Carlo V di Francia e donato al fratello Luigi duca d'Angiò.

La conclusione: «La reliquia contenuta nel reliquiario della “santa tela” della Sainte-Chapelle era un pezzo di tessuto fissato su una tavoletta di legno e sul quale apparivano, senza dubbio più o meno rovinati, i tratti di un viso di Cristo, in parte ricoperto d'oro; il tutto era stato considerato come una reliquia a Costantinopoli, chiuso in un reliquiario bizantino in argento dorato, ravvivato di qualche pietra preziosa» (p. 356). A Parigi il Mandyllion, assieme alla reliquia della pietra del sepolcro, fu l'unico a non essere inserito in un nuovo reliquiario che lo mettesse in mostra attraverso un cristallo. In effetti in Francia, per vari motivi, il Mandyllion non godette mai della stessa fama che aveva avuto in Oriente.

### 3. L'immagine o $\mu\alpha\nu\delta\acute{\upsilon}\lambda\iota\omicron\nu$ di Edessa. Studi sindonocentrici

In questa sezione concentro i saggi che toccano il tema della presunta identificazione dell'immagine di Edessa con la Sindone di Torino, una teoria proposta nel

<sup>20</sup> Durand (p. 338 n. 9) segnala che qualcuno nel secolo scorso aveva già corretto a mano *trelle* in *toelle* nella copia degli inventari di Vidier conservati al Département des Objets d'Art del Louvre.

<sup>21</sup> Tutti i testi in Nicolotti, *Dal Mandyllion*, cit., pp. 198-202 (*From the Mandyllion*, cit., pp. 195-202).

1978<sup>22</sup> che permetterebbe ai credenti nell'autenticità della Sindone di restituire ad essa alcuni secoli di storia che, diversamente, non si saprebbe come colmare.

Il primo saggio da prendere in considerazione è quello di Rainer Riesner (*Von Jerusalem nach Edessa? Ein möglicher Weg des Grabtuchs Jesu im 1. bis 3. Jahrhundert*). La dichiarazione iniziale è questa: «Il seguente tentativo (*Versuch*) parte dal presupposto (*Voraussetzung*) che la Sindone di Torino e l'immagine di Cristo conservata nella città di Edessa nella Siria nord-orientale siano la stessa cosa» (p. 360). Tutto il saggio è dunque dedicato a giustificare storicamente l'ipotetico passaggio della sindone di Cristo da Gerusalemme a Edessa. Siccome non esiste alcuna fonte che dica che una sindone sia stata trasportata da Gerusalemme a Edessa, né una che dica che il Mandylion era una sindone sepolcrale, si potrebbe allora considerare questo scritto come un esercizio di fanta-storia a finale predeterminato, dove l'autore partendo da una serie di presupposti indimostrati costruisce, con un movimento a ritroso, le tappe necessarie per sostenere tali presupposti.

Inizialmente Riesner si sofferma brevemente sui racconti evangelici della sepoltura di Gesù (soltanto quelli canonici). Dopo aver segnalato la presenza di alcuni *minor agreements* fra Luca e Matteo (cioè concordanze fra questi due in opposizione a Marco e in violazione della teoria delle due fonti) l'autore conclude che questi due Vangeli avevano a disposizione una ulteriore fonte indipendente da Marco: i loro racconti, allora, meriterebbero maggiore attendibilità per via della loro molteplice attestazione. Luca, inoltre, è l'unico dei sinottici a concordare con Giovanni nell'uso del termine ὀθόνια per indicare i lini sepolcrali di Gesù (sempre che Lc 24,12 sia autentico, il che è discusso). L'ipotesi proposta da Rudolf Schnackenburg, cioè che Luca e Giovanni «avevano evidentemente molta facilità di accesso ad una tradizione concentrata nella Giudea e in Gerusalemme»,<sup>23</sup> è ripresa da Riesner, che la identifica come una tradizione che «veniva tramandata all'interno dei circoli che si erano radunati attorno a Giacomo fratello del Signore e ad altri membri della grande famiglia di Gesù» (p. 363).

A questo punto l'autore si domanda quale gruppo cristiano delle origini poteva essere più propenso ad aver conservato le stoffe di Gesù (questa avvenuta conservazione, però, non è affermata da nessuna fonte). Non i giudeo-cristiani in Galilea e in Siria Occidentale, le cui tradizioni sono documentate nel Vangelo secondo Matteo; non la comunità che sta dietro al Vangelo secondo Marco, destinato alle comunità romane; piuttosto, la cerchia della famiglia di Gesù a Gerusalemme, dalla quale Luca e Giovanni parrebbero aver attinto le loro informazioni.

Questa ricostruzione, chiaramente, è troppo congetturale. Anche se dietro alle informazioni note a Giovanni e Luca vi fosse un gruppo gerosolimitano – ma altri pensano a due gruppi distinti<sup>24</sup> – ciò non autorizza, sulla base di qualche *minor agreement* e di un'eventuale concordanza di linguaggio, a concludere che essi potessero avere notizie particolarmente attendibili sui teli del sepolcro e in particolare

<sup>22</sup> Da I. Wilson, *The Turin Shroud*, London 1978.

<sup>23</sup> R. Schnackenburg, *Il Vangelo di Giovanni*, I, Brescia 1973, p. 39.

<sup>24</sup> Ad es. M. Pesce, *Il racconto e la scrittura*, Roma 2014, in partic. pp. 134-136.

sulla loro forma e caratteristiche. Tantomeno che li abbiano conservati. Riesner non prende nemmeno in considerazione che le stoffe siano andate disperse: il che sarebbe più in linea con l'attitudine giudaica, che considerava massimamente impuro tutto ciò che aveva toccato un cadavere.

Senza preoccuparsi di accumulare congetture su congetture, Riesner passa a domandarsi dove le stoffe sepolcrali di Cristo possano essere state conservate negli anni successivi. Accogliendo una notizia tramandata dal *Kerygma Petri* nella quale si parla di viaggi missionari degli apostoli compiuti a partire dal dodicesimo anno dopo la morte di Gesù,<sup>25</sup> Riesner si domanda se sia stato possibile che le stoffe siano state trasportate altrove durante questi viaggi: lo ritiene improbabile, preferendo pensare che esse siano rimaste per un periodo a Gerusalemme, con la «grande famiglia di Gesù» (p. 365). Lui crede che la “sindone”<sup>26</sup> potrebbe aver lasciato la Città Santa assieme a Simeone, figlio di Cleofa e cugino di Gesù, in occasione della prima guerra giudaica, per farvi poi ritorno verso 72/73<sup>27</sup> e abbandonarla definitivamente all'epoca della seconda guerra giudaica (132-135).

Nessuna fonte, però, racconta questa sorte della “sindone”. C'è soltanto una breve citazione di una *σινδών* in un frammento del giudeocristiano Vangelo degli Ebrei. In esso si racconta che Gesù «dopo aver dato la/una *sindon* a un servo del sacerdote, andò da Giacomo e gli apparve». Riesner ritiene che la menzione di Giacomo fratello di Gesù in questo testo (che lui ritiene piuttosto parte del Vangelo dei Nazareni) sia un importante indizio del collegamento fra la Sindone e la famiglia di Gesù, pur definendo il racconto «semilegendario» (p. 371). Da parte mia ho già segnalato come la lettura di questo testo sia complessa, perché il piccolo frammento sopravvissuto non fornisce il contesto ed è in traduzione latina. Dunque è difficile sapere con certezza se questa *sindon* fosse la “sindone” sepolcrale o un'altra stoffa (d'altra parte se Gesù fosse risorto portandosi via la sindone, i discepoli non avrebbero potuto vederla nel sepolcro vuoto, il che renderebbe false le informazioni fornite da Luca e Giovanni secondo cui i lini erano restati nel sepolcro); non si sa chi sia il “servo del sacerdote” e chi sia il “sacerdote”; e qualora fosse un sacerdote ebreo, è difficile credere che abbia voluto toccare un telo impuro; e se l'avesse preso, non si capisce perché l'avrebbe poi restituito ai familiari di Gesù. In effetti questo testo ben difficilmente può essere ritenuto una testimonianza della sopravvivenza delle stoffe sepolcrali di Gesù – l'episodio della consegna al servo sarebbe accaduto appena dopo la risurrezione – né tantomeno serve a collocarle nelle mani dei suoi familiari.<sup>28</sup>

Riesner poi si trasferisce a Edessa, il predeterminato punto d'arrivo della Sindone, e cerca di ricostruire la storia della cristianizzazione della città. Come e quando il cristianesimo abbia raggiunto Edessa, capitale dell'Osroene, è però oggetto di discussione fra gli storici. Un tempo si attribuiva la responsabilità a una missione di

<sup>25</sup> Citata in Clem. Alex. *Str.* VI 43, 3, ripresa anche da Apollonio, in Eus. *Hist. eccl.* V 18, 14.

<sup>26</sup> Riesner usa *Grabtuch* al singolare, riducendo la variabilità semantica del termine *σινδών*.

<sup>27</sup> Eus. *Hist. eccl.* III 11.

<sup>28</sup> Cfr. A. Nicolotti, *Un cas particulier d'apologétique appliquée: l'utilisation des apocryphes pour authentifier le Mandylion d'Édesse et le Suaire de Turin*, «Apocrypha» 26, 2015, pp. 305-311.

cristiani di lingua aramaica che erano partiti dalla Palestina diretti in Osroene e soprattutto in Adiabene, dove c'era una forte presenza giudaica; in seguito ha preso forza una teoria diversa, che vede predominante l'influsso della città di Antiochia. Per vari motivi Riesner preferisce sostenere con maggior vigore l'ipotesi palestinese, il che gli permette di mettere in relazione Edessa con la famiglia di Gesù e la sua presunta sindone.

Secondo la *Dottrina di Addai* (V sec.) la responsabilità di aver predicato a Edessa durante il regno di Abgar il Nero andrebbe ascritta a un certo Addai che proveniva da Panea, alle fonti del Giordano. Riesner riconosce a questo Addai sia un'origine giudaica – il suo nome deriva dall'ebraico אַדַּי<sup>29</sup> – sia un ruolo nell'evangelizzazione di Edessa. Rifiutando l'identificazione che alcune fonti compiono fra Addai e l'apostolo Taddeo, Riesner ritiene credibile l'esistenza di una missione di Addai in Osroene e crede che questi avesse avuto dei legami con la famiglia di Gesù, in particolare con Giacomo (la *Prima Apocalisse di Giacomo*, un testo gnostico, sostiene che fu il suo istruttore).<sup>30</sup> L'autore inoltre ritrova un altro legame fra Gerusalemme e Edessa nella figura di Giulio Africano (160-240 circa), attivo presso la corte di Edessa all'epoca di Bardesane. Riesner, seguendo Christoph Marksches, suppone che Giulio possa aver avuto un contatto diretto con i parenti del Signore (idea che altri respingono):<sup>31</sup> egli allora avrebbe potuto agire da mediatore fra questi parenti e la corte di Edessa. Portando nella città, si sottintende senza prove, la preziosa reliquia.

Ciò che fa difficoltà è la totale assenza di una simile notizia nelle fonti. Inoltre è noto che nel primo stadio documentato della leggenda che riguarda re Abgar di Edessa, quello riportato da Eusebio di Cesarea, non si fa menzione di alcuna immagine di Cristo (né tantomeno di alcuna sindone). Riesner, che come già detto accetta l'idea che l'immagine e la Sindone di Torino siano la stessa cosa, per aggirare il problema ritiene che probabilmente le fonti a cui attingeva Eusebio contenessero qualche riferimento all'icona, ma che egli lo abbia soppresso di proposito a motivo della sua opposizione al culto delle immagini. Avevo già notato<sup>32</sup> che non c'è alcun sostegno a questa congettura, anche perché Eusebio stesso in altre occasioni non omise di registrare l'esistenza di altre immagini sacre di cui aveva avuto notizia, pur riservandosi di criticarle.<sup>33</sup> Riesner prosegue congetturando che il vescovo Agapio di Manbij (X sec.) e il patriarca Michele il Siro (XII sec.) conoscessero una versione della leggenda di Abgar nella quale si parlava dell'immagine e che possibilmente era anteriore a Eusebio: ma anche di questa teoria, ripresa dal sindonologo André-Marie Dubarle,<sup>34</sup> non vi è alcuna prova.

<sup>29</sup> A p. 382 è stampato אַדַּי per errore. A p. 376 אַדַּי va corretto in אַדַּי.

<sup>30</sup> A me sembra più promettente indagare l'intento ideologico della leggenda di Abgar, piuttosto che attribuirle valore storico: cfr. A. Camplani, *Tradition of Christian Foundation in Edessa between Myth and History*, «Studi e Materiali di Storia delle Religioni» 75, 2009, pp. 251-278.

<sup>31</sup> Ad esempio C. Guignard, *La lettre de Julius Africanus à Aristide*, Berlin 2011, p. 399.

<sup>32</sup> Nicolotti, *Dal Mandylion*, cit. pp. 28-29 (*From the Mandylion*, cit., pp. 18-19).

<sup>33</sup> Come la statua di Gesù a Paneas e le immagini di Cristo e degli apostoli dipinte su tavola: Eus. *Hist. eccl.* VII 18.

<sup>34</sup> A.-M. Dubarle, *Historie ancienne du Linceul de Turin jusqu'au XIIIe siècle*, Paris 1985, pp. 109-119.

A mio parere rimane pertanto fermo il punto di partenza della leggenda di Abgar nella forma attestata dalla *Storia ecclesiastica* di Eusebio di Cesarea, scritta tra il 311 e il 325, dove non c'è menzione né di sindoni né di immagini. Per arrivare a sentir parlare di una immagine – dipinta col pennello, però! – occorrerà aspettare il V sec. Pertanto tutta la ricostruzione di Riesner non serve in alcun modo a sostanziare un trasferimento del corredo sepolcrale di Gesù da Gerusalemme a Edessa.

L'autore nel riassunto finale ammette che «il percorso della Sindone di Gesù da Gerusalemme a Edessa non può essere considerato altro che una pura possibilità». Però conclude così: «Ma le possibilità, per lo meno, non sono delle impossibilità» (p. 392). Ci si domanda se sia metodologicamente accettabile scrivere trentatré pagine per sostenere la “non impossibilità” di qualche cosa che non c'è alcun fondato motivo per immaginare.

Per Martin Illert (*Mandylyion und Turiner Tuch. Theologische Beobachtungen*) la discussione sulla identità o meno del Mandylyion e della Sindone è gravata da una difficoltà metodologica. La terminologia delle fonti può in certi casi essere sovrapponibile (σινδών, ad esempio, che indica in ogni caso un qualunque oggetto di stoffa pregiata), «ma occorre distinguere fra le fonti scritte in merito alla genesi del Mandylyion, in quanto prodotti retorico-mimetici della letteratura bizantina, che sono in primo luogo teologicamente connotate, e le scoperte scientifiche sul tessuto di Torino» (p. 536). Di conseguenza, quando le fonti descrivono le caratteristiche dell'immagine “impressa” sul Mandylyion esse non debbono essere lette come se fossero descrizioni materiali della natura fisico-chimica dell'immagine, ignorandone la prospettiva teologica.

In Platone leggiamo che il ricordo di ciò che si vede, si ode e si pensa è paragonabile a una massa di cera nell'anima, la quale si imprime e si modella sulla base di ciò che riceve dall'esterno. Una “impronta” nella mente. La teoria platonica, che ebbe un influsso e una persistenza secolare, riteneva che la percezione visibile fosse prodotta dall'incontro fra tre fuochi, uno che sta dentro ai nostri occhi, uno emanato dall'oggetto e uno presente nella luce del sole. Illert ritiene che i due punti centrali di questa teoria siano il carattere “sintetico” dell'atto visivo, dove diverse forze interagiscono fra loro, e l'interpretazione della visione come “impressione”. Secondo Illert gli Stoici, Aristotele ed Epicuro non modificarono questi due punti.<sup>35</sup> In tutte queste interpretazioni l'atto del vedere e quello del percepire sono due operazioni distinte. Anche la leggenda di Abgar va riletta alla luce di questo processo. Quando ad esempio negli *Atti di Taddeo* si narra che Anania pur fissando Gesù non riesce ad «afferrarlo» (καταλαμβάνω), ciò significa che non riesce a ricreare nella sua anima la “impressione” della sua immagine. Allora ecco la soluzio-

<sup>35</sup> Sono d'accordo: in effetti Aristotele abbandonò la teoria dei fuochi, ma conservò l'idea che la vista sia una relazione fra l'occhio e lo spazio esterno, che si realizza grazie a un *medium* intermedio trasparente. Gli Stoici introdussero l'idea dell'esistenza di uno pneuma di tipo ottico che fluisce dal centro della coscienza verso l'occhio, eccitando l'aria che lo circonda e permettendogli, in presenza della luce, di vedere l'immagine impressa su un cono d'aria. In breve, D. Calisi, *Luce ed ombra nella rappresentazione*, Roma 2015, pp. 16-18.

ne miracolosa: «con la creazione del Mandylion Cristo crea un sostituto per l'immagine non creata nell'anima» (p. 539). Così, cioè teologicamente e non "scientificamente", si giustifica la terminologia che descrive l'immagine edessena come una impronta o come il frutto di una impressione (ἐκτύπωμα, σφράγισμα, ἀπομάσσω, χαρακτήρ, etc.).

La realtà dell'immagine di Cristo non si può "afferrare", non può imprimersi nella mente e dunque non può essere dipinta. Questo tema dell'incomprensibilità di Dio si ritrova anche nel dibattito dottrinale contro gli Anomei. La contemplazione e l'interiorizzazione dell'immagine di Cristo, infatti, sono un processo non soltanto cognitivo, bensì soteriologico. La guarigione di re Abgar provocata dal contatto con la stoffa è, secondo Hillert, un "vedere soteriologico"; è interessante come nel Sinassario si racconti che la guarigione avvenne immediatamente quando Abgar venerò l'immagine, e non per contatto.

Nel X sec., quando il Mandylion fu portato a Costantinopoli, la soteriologia era un tema teologico centrale nell'impero bizantino: dopo i Manichei e i Pauliciani, i Bogomili si erano opposti alla teologia di una salvezza che passasse attraverso la materia e, in pratica, rigettavano la pietà verso la passione di Cristo che riconosceva un valore alle sue reliquie. Secondo Illert il reliquiario del Mandylion fu guardato, all'epoca, come un garante della veridicità della salvezza materiale; c'è traccia dell'uso del Mandylion come argomento controversistico antibogomilo negli scritti del monaco Eutimio del monastero costantinopolitano di Periblepton.

L'autore conclude il suo saggio dichiarando di avere, in sostanza, evitato di rispondere alla domanda in merito alla sovrapposibilità della Sindone e del Mandylion, per via delle ragioni già esposte: ci ha lasciato, invece, un bell'esempio di esegesi e di storia della teologia.

Il saggio di Ilaria Ramelli (*Σινδών - Mandylion - Turin Shroud? The Long Development of the Abgar Legend and the Emergence of the Image of Jesus*) è un sunto della storia dell'immagine di Edessa letta attraverso il filtro, a mio parere deformante, della Sindone. Dopo aver dichiarato che il Mandylion di Edessa «potrebbe essere identificabile con il telo sepolcrale di Gesù di Nazaret e con la Sindone di Torino» (p. 499) l'autrice, riprendendo diversi temi già trattati in altre pubblicazioni, dà il via a una carrellata di fonti cominciando con il presunto carteggio che sarebbe intercorso all'incirca nell'anno 36-37 fra Abgar il Nero re di Edessa e l'imperatore Tiberio. Secondo il testo riportato nella *Dottrina di Addai* (V sec.), Abgar avrebbe pregato Tiberio di intervenire contro i Giudei per punire i responsabili della morte di Gesù; al che Tiberio avrebbe risposto di averlo già fatto, destituendo Pilato, e promettendo ulteriori punizioni al suo ritorno da una guerra contro gli Spagnoli ribelli. Ramelli ritiene di aver già dimostrato<sup>36</sup> che «probabilmente Abgar scrisse a Tiberio in merito alla condanna a morte di Gesù ad opera di Pilato e del partito di Caifa [...] forse per ottenere vantaggio dall'incidente di Gesù e dai responsabili di ciò, allo scopo di mettere in cattiva luce i suoi avversari davanti all'im-

<sup>36</sup> In I. Ramelli, *Possible Origin of Abgar-Addai Legend: Abgar the Black and the Emperor Tiberius*, «Hugoye» 16/22, 2013, pp. 325-341.

peratore» (p. 501). La reale esistenza di un carteggio fra Abgar e Tiberio, anche se forse non esattamente in questa forma, è difesa da alcuni studiosi provenienti dall'Università Cattolica di Milano, fra cui Ramelli,<sup>37</sup> ma è opportuno ricordare che non ha avuto molto seguito.<sup>38</sup> Questo carteggio conservato negli archivi di Edessa, forse noto a Bardesane, a cavallo fra II e III sec., cioè all'epoca di Abgar il Grande, avrebbe dato origine alla leggenda più tardiva di un Abgar il Nero cristiano. A quest'epoca sarebbe stato inventato il falso carteggio fra Gesù e Abgar, poi inglobato nell'*Historia Ecclesiastica* di Eusebio.

Al primo stadio documentato della leggenda, quello riportato da Eusebio, non si fa menzione di alcuna immagine di Cristo. Come già Riesner, anche Ramelli è costretta a ritenere che Eusebio abbia volontariamente taciuto la notizia. Ramelli prosegue affermando che la prima allusione all'immagine sta nel resoconto di viaggio scritto dalla pellegrina Egeria, che visitò Edessa nel 381-384. In realtà anche questa presunta allusione è estremamente congetturale e a mio parere inconsistente. Si narra che il vescovo di Edessa, mostrando a Egeria un ritratto di re Abgar, abbia descritto quel sovrano come colui che «prima di vedere il Signore (*antequam videret Dominum*) credette che fosse davvero il Figlio di Dio».<sup>39</sup> secondo Ramelli sarebbe questa l'allusione all'immagine di Cristo giunta a Edessa, che il sovrano avrebbe “visto” dopo la sua conversione. Eppure nel medesimo racconto si legge che il vescovo di Edessa fece visitare a Egeria il palazzo reale – dove avrebbe dovuto essere conservata l'immagine – mostrandole i ritratti di Abgar e di uno dei suoi figli, nonché altre bellezze; il vescovo le parlò lungamente del carteggio fra Abgar e Gesù, ma non menzionò mai alcun ritratto del Signore. Se tale ritratto fosse esistito, naturalmente lo avrebbe mostrato alla donna, come fece con il carteggio. Ramelli è costretta a congetturare che il ritratto esistesse, ma fosse nascosto e invisibile a Egeria; anche se così fosse – e non v'è prova – se Egeria lo avesse conosciuto lo avrebbe almeno menzionato. Non avrebbe avuto senso, da parte del vescovo, alludere cripticamente a un oggetto senza informare Egeria in merito a ciò di cui stava parlando. La fede di Abgar *antequam videret Dominum* è piuttosto un'allusione alle parole che Cristo avrebbe scritto ad Abgar nella sua lettera: «Beato sei, perché hai creduto in me senza avermi visto. Di me infatti sta scritto che coloro che mi vedranno non crederanno in me, perché coloro che non mi vedranno possano credere in me e vivere».<sup>40</sup> Sono temi che rimandano all'episodio dell'apostolo Tommaso

<sup>37</sup> M. Sordi, *I primi rapporti fra lo Stato romano e il Cristianesimo*, «Rendiconti dell'Accademia dei Lincei» 12, 1957, pp. 81-90, seguita da A. Barzanò, *Il cristianesimo nell'impero romano da Tiberio e Costantino*, Torino 2013, pp. 24-25. La questione è legata al tema del presunto senatoconsulto dell'anno 35 nato dal rifiuto opposto dal Senato alla proposta di Tiberio di dare liceità al culto di Cristo, e alla conseguente persecuzione dei cristiani nell'impero in quanto seguaci di una *religio illicita*.

<sup>38</sup> Ad esempio secondo Paolo Bettiolo «la cronologia è inattendibile ed anche la storia che narra è fantastica»: P. Bettiolo, «E l'assemblea divina passò in Edessa». *Sulle origini e le prime fattezze del cristianesimo siriano*, in E. Vergani, S. Chialà (edd.), *Le ricchezze spirituali delle Chiese siriache*, Milano 2003, p. 40.

<sup>39</sup> *Peregr. Eger.* 19, 6.

e a un detto di Isaia.<sup>41</sup> Il saggio re ha potuto certamente vedere il Signore non nel ritratto, ma dopo la morte, nella gloria celeste.

Anche il *comes* Dario, in una lettera indirizzata intorno al 428 ad Agostino di Ippona, dimostra di conoscere la leggenda di Abgar in tutti i suoi particolari, ma non quello dell'immagine. Quindi si può ragionevolmente concludere, come fanno tutti gli studiosi, che fino al V sec. circa nessuno avesse mai parlato di un'immagine di Cristo a Edessa. Solo con la *Dottrina di Addai*<sup>42</sup> e possibilmente con la *Vita di Daniele di Galash* – entrambe del V sec. – si comincia a parlare di un ritratto dipinto.<sup>43</sup> Dipinto, non ancora acheropita.

Ramelli cita velocemente il passaggio di un inno acrostico dedicato alla ricostruzione della cattedrale della città avvenuta qualche anno dopo l'inondazione del 525, dove si dice che il marmo della chiesa «è impresso con pittura non fatta da mani», ma in questo non c'è alcun riferimento a nessun ritratto di Cristo, piuttosto alle venature della pietra.<sup>44</sup> Esso è invece citato negli *Atti di Mar Mari* e in *Evagrio Scolastico*, sempre nel VI sec.

Nel VII sec. è la volta degli *Atti di Taddeo*: l'immagine non è più un dipinto, ma una immagine acheropita, che Gesù ha prodotto asciugandosi il volto; la qual cosa fornisce a Ramelli l'appiglio per rimandare a «contorni indefiniti e monocromatismo» della Sindone di Torino (p. 511). Ma non mi pare che un telo bagnato poggiato su un volto e un telo con l'impronta gialla di un cadavere possano avere molto in comune (rimando poi a quanto appena detto da Illert).

Ramelli prosegue usando l'argomento del famoso aggettivo τετράδιπλον, applicato al panno edesseno, affermando senza cautela alcuna che il telo di Edessa era la Sindone di Torino piegata in quattro o in otto parti di modo che si vedesse solo il volto, a dispetto delle varie critiche più volte espresse e qui totalmente ignorate.<sup>45</sup> E così, secondo lei, quando un autore parla di un "volto" è perché la Sindone era piegata, quando invece usa un termine più generico (come "aspetto") ecco che la Sindone diviene dispiegata a far vedere l'intero corpo.

Di qui in avanti tutte le testimonianze sono lette da Ramelli come descrizioni del-

<sup>40</sup> Eus. *Hist. eccl.* I 13, 10.

<sup>41</sup> Gv 20, 29: «Perché mi hai veduto, hai creduto: beati quelli che pur non avendo visto crederanno»; Mt 13, 14: «Voi udrete, ma non comprenderete, guarderete, ma non vedrete»; Gv 12, 39-40: «Non potevano credere, per il fatto che Isaia aveva detto ancora: "Ha reso ciechi i loro occhi e ha indurito il loro cuore, perché non vedano con gli occhi e non comprendano con il cuore, e si convertano e io li guarisca"».

<sup>42</sup> Ha ragione Ramelli (p. 508) nel dire che l'assenza della menzione dell'immagine in alcuni papiri riportanti una recensione greca della *Dottrina di Addai* non significa che essa mancasse nel testo completo di quella recensione, perché quei papiri sono troppo frammentari: avevo sostenuto il contrario, fuorviato da A. Cameron, *The History of the Image of Edessa*, «Harvard Ukrainian Studies» 7, 1983, p. 82.

<sup>43</sup> Si potrebbe aggiungere la testimonianza di Mosè di Corene, vissuto anch'egli nel V sec., che però molti studiosi ritengono risalire nella sua forma attuale a un'epoca successiva.

<sup>44</sup> Cfr. Nicolotti, *Dal Mandylion*, cit., pp. 30-32 (*From the Mandylion*, cit., pp. 20-22).

<sup>45</sup> Cfr. Nicolotti, *Dal Mandylion*, cit., pp. 40-57 (*From the Mandylion*, cit., pp. 29-47), ultimo di una serie.

la Sindone: la *Admonitio senis* dello pseudo Giorgio di Cipro parlerebbe della Sindone perché descrive il telo di Abgar come recante un'immagine «senza materia o colori»; poco importa se la fonte dice che Gesù si era poggiato il telo soltanto sulla faccia. Andrea di Creta parla di una «impronta del lineamento somatico, e per nulla inferiore a una pittura a colori»; ma Ramelli, pur ammettendo che l'espressione è ambigua, conclude che potrebbe riferirsi a un'immagine del corpo di Cristo intero (la Sindone). E ancora, anche se la *Lettera dei tre patriarchi* dice chiaramente che Gesù si asciugò la faccia, l'autrice sostiene che l'immagine «possibilmente rappresenta più della faccia». Per fortuna una chiosa finale riconosce che queste somiglianze sono «vaghe e di per sé non sufficienti» per l'identificazione con la Sindone (p. 513).

Per la parte sul trasferimento da Edessa a Costantinopoli non c'è nulla da notare. Ramelli afferma che una copia pittorica del Mandylion eseguita dopo il trasferimento si trova a Genova, nella chiesa di San Bartolomeo degli Armeni: in questa icona «nel più antico strato di pittura il volto ha gli occhi chiusi, come nella Sindone di Torino» (pp. 514-515), il che semplicemente non è vero.<sup>46</sup> In seguito, citando la *Narratio de imagine Edessena*, dove si dice che Gesù impresso la propria immagine asciugandosi i sudori di sangue durante la passione, Ramelli piega ancor più visibilmente il testo alla sua teoria. Il testo infatti riecheggia il punto in cui nel Vangelo di Luca (22,44) si dice che il sudore di Gesù divenne «come gocce di sangue» (καὶ ἐγένετο ὁ ἰδρῶς αὐτοῦ ὡσεὶ θρόμβοι αἵματος); ma dal momento che la *Narratio* usa il plurale «i suoi sudori» (τοὺς ἰδρῶτας αὐτοῦ) Ramelli traduce «il suo sudore in vari punti», e più avanti, dove la *Narratio* afferma che Gesù si deterse «le goccioline di sudore» (τὰς τῶν ἰδρῶτων λιβάδας) Ramelli traduce «le goccioline di sudore dovunque». Con queste traduzioni manipolatorie si può far credere che Gesù sudasse sangue da tutto il corpo e si sia asciugato il corpo intero per lasciare l'impronta sulla Sindone. Il racconto prosegue dicendo che Abgar, volendo guarire dalla sua malattia, «prese dall'apostolo quel ritratto, se lo mise con venerazione sul capo, sugli occhi, sulle labbra e non privò nessun'altra parte del corpo di tale contatto»; e questo, per Ramelli, «lascia intendere che l'immagine poteva rappresentare l'intero corpo di Cristo» (p. 515). A me lascia intendere il contrario: proprio perché il ritratto era piccolo, Abgar deve poggiarlo ora su questa, ora su quell'altra parte del corpo.<sup>47</sup> Mentre ci si disperde in queste sottigliezze, si rischia di dimenticare la lampante evidenza che la Sindone è un telo con l'immagine di un cadavere disteso mentre il Mandylion, anche secondo la *Narratio*, era un ritratto di un Gesù vivente che si asciugò la faccia.

<sup>46</sup> Le indagini radiografiche rivelano soltanto modifiche a livello di naso, barba, bocca e sopracciglia: cfr. G. Wolf *et al.* (edd.), *Mandylion*, Milano 2004, pp. 32-34 e 115-116. È interessante notare che in questo stesso libro Karlheinz Dietz (p. 51) afferma che l'uomo della Sindone sembra avere gli occhi aperti, e che l'idea che siano chiusi è nata dopo l'esecuzione della prima fotografia; ne sarebbero prova le copie pittoriche precedenti alla fotografia. Non mi sembra un parere sensato, e non mi pare neppure che le copie pittoriche della Sindone abbiano gli occhi aperti.

<sup>47</sup> Analizzo la *Narratio* in Nicolotti, *Dal Mandylion*, cit., pp. 79-89 (*From the Mandylion*, cit., pp. 66-76).

Dopo aver citato un'ode nella quale si dice che Abgar vide nel Mandylion «l'intera forma umana dell'immagine» di Cristo – quasi come se questo volesse dire «l'immagine dell'intero corpo umano»<sup>48</sup> – Ramelli prosegue affermando che all'arrivo a Costantinopoli il Mandylion (cioè secondo lei la Sindone piegata) fu posto sul trono imperiale «possibilmente dispiegato» (p. 516); peccato che la fonte soltanto dica che la reliquia fu posta «sul trono imperiale» (ἐπὶ τοῦ βασιλείου θρόνου) e nulla più.<sup>49</sup>

È incredibile che, a distanza di diversi anni dalle prime smentite, Ramelli riesca ancora a citare la miniatura di un codice di Giovanni Scilitze per far credere che a Costantinopoli la Sindone era stata dispiegata interamente nella sua natura di lenzuolo.<sup>50</sup> E non è nemmeno accettabile ritenere che quando una fonte usa la parola σινδών per indicare il panno di Edessa, questo possa essere una conferma della sua identità con la σινδών funeraria di Gesù: infatti σινδών è un termine estremamente generico usato per designare della stoffa, in genere di lino o cotone, di qualsiasi dimensione e utilizzo.

Tralascio di commentare la parte sul Codex Vossianus, il cui contenuto discuto più avanti, se non per far notare una confusione nella descrizione dei manoscritti.<sup>51</sup> Anche per la *Cronaca* dello pseudo Simeone è proposta una curiosa interpretazione: ove si dice che guardando il Mandylion alcuni personaggi non vedevano «altro che un viso» mentre altri vedevano «gli occhi e le orecchie», Ramelli non trae le dovute conclusioni (cioè che l'immagine ritraeva la testa) ma preferisce riprendere la vecchia lettura sindonologica secondo cui i personaggi non vedevano bene perché l'immagine della Sindone è evanescente, ignorando altre spiegazioni più aderenti al contesto. Una scena simile si ripete anche nella *Vita Pauli Iunioris*: ma a Ramelli basta leggere che il panno viene «disteso» (ὄφραλωθέν) davanti agli astanti allo scopo di guardarlo, per dedurre subito che era una Sindone ripiegata che andava distesa.<sup>52</sup> Nella *Legenda aurea* si racconta che «il Signore prese la veste di lino del pittore, se la pose sul viso e vi imprresse così la sua immagine», eppure Ramelli, an-

<sup>48</sup> Per il testo intero vd. Nicolotti, *Dal Mandylion*, cit., pp. 101-102 (*From the Mandylion*, cit., pp. 86-87).

<sup>49</sup> Const. Porph. *Narr. de imag. Edess.* 63.

<sup>50</sup> Cfr. Nicolotti, *Dal Mandylion*, cit., pp. 170-176 (*From the Mandylion*, cit., pp. 162-170).

<sup>51</sup> Nel testo Ramelli parla del Codex Vossianus Latinus Q69 e afferma che esso è stato «scoperto da Gino Zaninotto nella Biblioteca Vaticana» (p. 520); in realtà i codici di Isaac Vossius si trovano a Leida. In nota rimanda a un cod. 5695 della Vaticana, come se si trattasse dello stesso codice; ma sono due codici diversi. Il Vossianus è stato trascritto da Zaninotto nel 1995, il Vaticanus 5695 da Pietro Savio nel 1957; il testo da essi riportato, comunque, era già stato edito da Ernst von Dobschütz nel 1899. Infine va chiarito che Zaninotto non ha scoperto nulla, perché la presenza nel Vossianus di quel testo già edito da Dobschütz era stata segnalata da K. Strecker, *Zu den Karolingischen Rhythmen*, «Neues Archiv der Gesellschaft für Ältere Deutsche Geschichtskunde» 34, 1909, pp. 604-605 (con indicazione delle varianti rispetto al testo noto), nonché nel catalogo della biblioteca di Leida: K. H. Meyier, *Codices Vossiani Latini*, II, Leiden 1975, p. 158.

<sup>52</sup> Vd. i particolari in Nicolotti, *Dal Mandylion*, cit., pp. 114-116 (*From the Mandylion*, cit., pp. 96-99).

che se il testo non menziona alcuna altra parte del corpo oltre al viso, crede che la descrizione di questo volto, con «occhi ben fatti, belle sopracciglia, viso allungato, leggermente inclinato», richiami il volto della Sindone.<sup>53</sup>

L'argomento iconografico ha scarso valore, perché anche ammettendo una vaga somiglianza del volto sindonico con i ritratti delle icone si può benissimo dedurre che l'artefice della Sindone seguiva l'iconografia in voga; ma Ramelli, oltre a sostenere che invece è il contrario, guardando una miniatura riesce persino a trasformare due guance rubiconde in due guance macchiate di sangue (che sulla Sindone però, proprio in quel punto, macchiate non sono).<sup>54</sup> Quando Nicola Mesarita narra di aver visto «i tessuti funerari» (ἐντάφιοι σινδόνες), al plurale, Ramelli sostiene che ciò potrebbe indicare comunque la reliquia di Torino, perché, a suo dire, una sindone piegata a metà è come se fossero due «sindoni»; e quando l'autore aggiunge che tali «sindoni» hanno avvolto «l'indescrivibile cadavere nudo» di Cristo, Ramelli ipotizza che l'aggettivo «indescrivibile» (ἀπερίληπτος) potrebbe invece essere tradotto come «non avvolto in bende», cioè «avvolto direttamente dalla Sindone, senza essere legato in bende» (p. 54). Senza la minima cautela, e senza discutere nessuno dei problemi che il testo solleva,<sup>55</sup> la testimonianza di Robert de Clari è trattata come una pura e semplice testimonianza di un'ostensione costantinopolitana della Sindone di Torino.

Di qui Ramelli abbandona le fonti antiche e passa definitivamente alla Sindone. A suo parere non è vero che essa è «un telo funerario che comparve sulla scena della storia non prima del XIV secolo»<sup>56</sup> perché «a parte le menzioni nei Vangeli canonici e nel Vangelo degli Ebrei nel II secolo, e a parte quella che sembra la sua rappresentazione nel codice Pray» i testi dedicati al Mandyllion risalgono a ben prima del XIV sec. (p. 60). In realtà nel codice Pray (XII secolo) non c'è alcuna sindone<sup>57</sup> e tutte le altre menzioni di sindoni, anche quando sono vere, sono menzioni della sindone di Cristo, non di quella di Torino. La quale Sindone, occorre non dimenticarlo mai, ha un'età radiocarbonica incompatibile con il I sec., anche se Ramelli, per screditare tale datazione, menziona gli «studi» dell'ing. Alberto Carpinteri secondo cui fu un potentissimo terremoto in Terrasanta a modificare la concentrazione del radiocarbonio nella stoffa, in forza di una teoria da lui sostenuta, che prevede fantomatiche reazioni «piezonucleari» dovute alla compressione delle rocce. Non informa però il lettore che questa teoria è stata subito smentita dagli altri scienziati, e che Carpinteri, il quale intendeva usare fondi pubblici per i suoi stu-

<sup>53</sup> *Legenda aurea* 159, 1.

<sup>54</sup> Vd. l'immagine in Nicolotti, *Dal Mandyllion*, cit., p. 233, nr. 42 (*From the Mandyllion*, cit., p. 158).

<sup>55</sup> Cfr. A. Nicolotti, *Una reliquia costantinopolitana dei panni sepolcrali di Gesù secondo la Cronaca del crociato Robert de Clari*, «Medioevo Greco» 11, 2011, pp. 151-196.

<sup>56</sup> Così avevo scritto in Nicolotti, *Dal Mandyllion*, cit., p. 18 (*From the Mandyllion*, cit., p. 11).

<sup>57</sup> Cfr. A. Nicolotti, *Sindone. Storia e leggende di una reliquia controversa*, Torino 2015, pp. 302-306; H. Farey, *The Pray Codex*, «British Society for the Turin Shroud Newsletter» 84, 2016, pp. 17-31.

di, è stato destituito dalla presidenza dell'Istituto Nazionale di Ricerca Metrologica (in seguito a una protesta inviata al ministero e firmata da 1200 scienziati) e diversi suoi articoli sono stati ritirati dalla rivista scientifica che li aveva pubblicati.<sup>58</sup>

Seguono varie affermazioni ben note a chi conosce la sindonologia, non supportate da evidenza (ricerche di Giulio Fanti, misure siriane, sparizione della vanillina, bisso del Tempio di Gerusalemme). Ramelli crede all'esistenza di iscrizioni greche e latine sulla Sindone, invisibili a occhio nudo ma ricavabili attraverso manipolazioni elettroniche di vecchie fotografie, alle quali non crede neppure più la maggior parte degli studiosi autenticisti attuali.<sup>59</sup> Per questa parte Ramelli riprende sostanzialmente il testo di una sua recensione a un libro di Barbara Frale, pubblicata nel 2012,<sup>60</sup> ma senza riportare nessuna delle critiche mosse all'epoca e in seguito a ciascuno di questi argomenti.<sup>61</sup> Infine, per i presunti pollini sindonici Ramelli cita le ricerche di Max Frei e di Marzia Boi, omettendo però di segnalare che secondo Boi gli studi di Frei sono tutti sbagliati, e che pertanto i loro risultati si annullano a vicenda.

Più che un saggio di ricerca, quello di Ramelli può essere considerato un affrettato sunto delle argomentazioni autenticiste, neppure aggiornato, manipolatorio dei testi, privo della volontà di affrontare i problemi connessi e senza un sufficiente confronto con la bibliografia esistente.

Anche il saggio di Karlheinz Dietz (*Abgars Christusbild als Ganzkörperbild*) si assume il ruolo di sviluppare l'argomento verso il quale, si percepisce, convergono molti interessi di questo libro: la possibilità di identificare l'immagine edessena con la Sindone di Torino. Dietz ritiene di poter riconoscere una veste di credibilità scientifica a tale identificazione, le cui difficoltà riconosce lui stesso: «Come possiamo parlare dell'immagine edessena di Cristo, chiamata Mandylion a partire dal X secolo, come di un'immagine di un corpo intero, quando tutti sanno che si tratta di una piccola immagine di un volto su lino? Ne abbiamo esemplari conservati a Genova e a Roma, e recentemente uno studioso torinese<sup>62</sup> ha pubblicato un "dossier completo" sul Mandylion e ha nuovamente affermato che non c'è uno straccio di prova che l'immagine di Cristo di Edessa fosse una stoffa sepolcrale contenente l'immagine dell'intero corpo del Cristo torturato e crocifisso. [...] Come si potrebbe trasformare il racconto fantastico di una lettera scritta da Gesù stesso e del suo autoritratto su lino realizzato durante la sua vita in una rappresentazione fronte/retro su lino dell'intero corpo di un uomo crocifisso?». Il riassunto di Dietz è esatto,

<sup>58</sup> Cfr. E. Puppini, *L'imbarazzante vicenda del piezonucleare*, in [www.scienzainrete.it](http://www.scienzainrete.it); si possono seguire le divertenti vicende di Carpinteri nel blog "Ocasapiens" della giornalista scientifica Sylvie Coyaud.

<sup>59</sup> Cfr. P. Di Lazzaro, D. Murra, B. Schwartz, *Perception of Patterns after Digital Processing of Low-contrast Images. The Case of the Shroud of Turin*, «Pattern Recognition» 46/7, 2013, pp. 1964-1970; anche A. Nicolotti, *La leggenda delle scritte sulla sindone*, «MicroMega» 4, 2010, pp. 67-79.

<sup>60</sup> In «Aevum» 86/1, 2012, pp. 387-390.

<sup>61</sup> In breve, A. Nicolotti, *La leggenda delle scritte sulla sindone*, cit., pp. 67-79.

<sup>62</sup> Sta parlando di chi scrive.

ma le sue conclusioni sono diverse dalle mie: «Non era certamente impossibile, come sembra in un primo momento» (p. 393).

Dietz, pur sapendo che la letteratura e l'iconografia descrivono l'immagine di Edessa come il *ritratto* del *solo volto* di un uomo *vivo*, si concentra su quei pochi passi – in maggioranza già più volte discussi – che secondo i sindonologi (dal 1978 in avanti) nasconderebbero l'idea che tale immagine contenesse qualcosa in più che un semplice volto. Li esaminiamo.

1. La più antica recensione della georgiana *Vita dei santi padri sirii* contenuta in un ms. del X-XI secolo, copiata da un modello risalente all'inizio del X, narra di due monaci del VI secolo provenienti da Edessa assieme a Giovanni Zedazeni, il capo della spedizione dei famosi tredici monaci in Georgia.<sup>63</sup> Il primo, Teodosio di Rekha, è principe di Edessa e diacono dell'icona di Cristo; l'altro, Ezderio di Mabbug, è figlio di un diacono e turiferario<sup>64</sup> dell'icona di Cristo a Gerapoli (la copia su ceramica dell'immagine di Edessa). Dopo aver costruito due chiese in Georgia, essi avrebbero desiderato abbellirle con una riproduzione delle immagini sire che così ben conoscevano; uno dunque preparò un tavoletta di legno, l'altro un muro da affrescare. Ma un angelo li prevenne, facendo trovare nelle due chiese le icone già finite, miracolose e risplendenti, una sul legno e una sul muro. «Ai piedi» (ფერჯთა თანა) dell'icona di legno era comparsa questa iscrizione in lingua siriana: «Quello che qui vedete è colui che mi ha inviato». Dunque una delle due immagini, almeno, raffigurava anche i piedi di Cristo: “vicino” o “presso” o “ai piedi” o “gambe” di Cristo c'era una scritta.<sup>65</sup>

Irma Karaulashvili, la studiosa dalla quale Dietz ha tratto le informazioni,<sup>66</sup> ritiene – come anche l'editore del testo, Zaza Aleksidze – che l'autore della *Vita* non conoscesse l'acheropita di Edessa né direttamente né indirettamente, ma solo per generici ed imprecisi richiami, in quanto a quell'epoca non erano ancora stati tradotti in georgiano i testi bizantini che la riguardavano; quindi, non sapendo che a Edessa l'immagine era su stoffa e a Gerapoli su ceramica, avrebbe pensato a un'icona su legno e a un affresco, i due più consueti supporti per le immagini sacre. Pare a Karaulashvili che i modelli di Cristo a figura intera che possano aver influenzato il leggendarista georgiano siano l'acheropita del Sancta Sanctorum lateranense (su tavola), quella di San Davide a Tessalonica (mosaico), un'immagine conservata nel pretorio a Gerusalemme e le impronte nella chiesa della flagellazione. Dietz afferma: «sorprendentemente la collega non si è chiesta se i monaci siriani non abbiano potuto portare la loro idea dalla propria terra natale alla Georgia» (p. 399). Io non mi stupisco: Karaulashvili (che peraltro è contraria all'identificazione Mandylyon-Sindone) tratta

<sup>63</sup> Sul manoscritto e sull'opera vedi Z. Aleksidzé, J.-P. Mahé, *Le nouveau manuscrit Géorgien Sinaitique N Sin 50*, Louvain 2001.

<sup>64</sup> Nel mio libro per una svista ho scritto «turiferario» invece di «figlio del turiferario» (*Dal Mandylyon*, cit., p. 162; *From the Mandylyon*, cit., p. 169).

<sup>65</sup> Il testo è edito da Z. Aleksidze, მანდილონი და კერამიონი ძველ ქართულ მწერლობაში, in *Caucasus christianus*, II, Tbilisi 2011, pp. 45-56; trad. franc. *Les images acheïropoïètes du Sauveur – le mandylion et le kërámion – en Géorgie*, *ibid.*, III, Tbilisi 2016, pp. 416-428.

<sup>66</sup> I. Karaulashvili, *The Abgar Legend Illustrated*, in C. Hourihane (ed.), *Interactions. Artistic Interchange between the Eastern and Western Worlds in the Medieval Period*, Princeton 2007, pp. 220-243 (specie 224-229).

questo racconto come una leggenda del X sec. o poco prima, e non come un resoconto storico di qualcosa avvenuto nel VI. È chiaro che l'autore della *Vita* appena sa che esistono due immagini, una a Edessa e una a Gerapoli, ma non sa su che supporto sono realizzate né come sono fatte. Sta inventando un racconto per assegnare un'origine miracolosa a un'icona su legno e a un affresco esistenti in Georgia alla sua epoca. Anche se egli avesse immaginato che si trattasse di immagini a figura intera (perché così potevano essere le pitture che aveva innanzi) questo può mai essere una prova della reale forma dell'originale edesseno? E che tale originale fosse la Sindone?

2. Quindi Dietz passa a Orderico Vitale (p. 399). L'autore sostiene che nel lino mandato da Gesù ad Abgar si potevano vedere «speciem et quantitatem» del corpo di Cristo, e rigettando le cautele già esposte<sup>67</sup> persiste nel tradurre *quantitas* come "altezza" (di un uomo intero, lui deduce). Ma se appena poche parole prima lo stesso Dietz ricorda che Orderico sta parlando del «prezioso lino con il quale Gesù asciugò il sudore del proprio volto», dove sta il resto del corpo? E quale conoscenza può avere dell'immagine edessena un monaco che vive in Normandia negli anni '30 del XII sec.?
3. Molto utile è la nuova edizione, da parte di Dietz, di quello che Ernst von Dobschütz aveva pubblicato come *Der ältere lateinische Abgartext* (pp. 399-410, 421-439), una revisione latina della leggenda di Abgar che si autodefinisce, forse a bella posta, come traduzione da una lingua orientale. In essa abbiamo l'unico caso nel quale si parla *davvero* di un'immagine su stoffa dell'intero corpo di Cristo («tocius corporis dominici speciosissima effigies lintheo impressa»); questo è l'unico caso noto che potrebbe aver influenzato qualche pensatore occidentale. Il ms. più antico di questo scritto risale al X-XI sec.; ma la più antica recensione del medesimo racconto la si può ritrovare in un discorso pronunciato da papa Stefano III nel 769, durante un sinodo romano: qui, però, c'è solo il volto, come nella tradizione («vultus mei speciem transformatam in lintheo»). Dal che si deduce che l'idea di un panno con il ritratto intero di Gesù consegnato al messaggero di Abgar nacque in Occidente in un periodo imprecisato fra VIII e XI sec.

Attenzione, però, alle fantasie: la leggenda latina racconta che Gesù si sdraia in terra su un telo per lasciare l'impronta, e continua dicendo che tale immagine è miracolosa, perché cambia dal mattino alla sera: al mattino raffigura Gesù bambino, al pomeriggio adolescente, la sera adulto (morto, mai). Possiamo forse usare questa fantastica storia per annullare ciò che dicono tutte le fonti sire e bizantine che a Edessa conoscono soltanto il dipinto di un volto, per trasformarlo in un lenzuolo insanguinato? Per Karlheinz Dietz sì: «L'idea che Gesù abbia prodotto l'immagine giacendo disteso con tutto il corpo sul bianchissimo lino è unica, e ricorda inevitabilmente la Sindone» (p. 409). Si potrebbe rispondere, per amor di logica: perché Dietz non vede la specularità del suo argomento e nemmeno prende in considerazione che questo racconto di ambito latino possa aver dato uno spunto nel XIV sec. all'inventore della Sindone? Io non lo penso (semplicemente perché il racconto non c'entra nulla con una sindone), ma dovendo scegliere fra le due opzioni questa sarebbe certamente la più probabile. E ancora: «Se consideriamo le osservazioni sul supporto dell'immagine, sull'immagine e sulla sua nascita, dai nostri antenati non secolarizzati dovremmo pretendere l'esattezza di un referto di medicina legale, per non pensare alla

<sup>67</sup> Nicolotti, *Dal Mandylyon*, cit., p. 148 (*From the Mandylyon*, cit., p. 126).

Sindone di Torino» (p. 408). Evidentemente per Dietz il racconto è veritiero, e non una fantasiosa leggenda; è veritiero perlomeno nella parte che descrive un oggetto realmente esistente; e tale oggetto deve essere quello di Torino, e non un altro qualsiasi. Ma se i nostri antenati approssimativi e “non secolarizzati” davvero non fossero stati in grado di percepire come inconciliabile la differenza fra l'impronta di una persona viva (e vestita) che si sdraia su un telo, e una stoffa sepolcrale recante l'immagine di un cadavere (nudo) trafitto con vistose macchie di sangue, potremmo forse noi oggi pretendere di apprendere alcunché da gente così confusa? La scusante di Dietz è duplice: una si appella all'imprecisione e alla vaghezza dei testi religiosi («ci si aspetterebbe tali interpretazioni cavillose e razionalizzanti da un testo religioso di esattezza forense»; p. 410), l'altra alla convenienza: «È perfettamente chiaro che la definizione di telo funebre nella storia di Abgar riportata nello scambio epistolare intercorso durante la vita di Gesù non poteva sussistere senza dar origine ad un racconto del tutto indipendente e privo di tradizione» (p. 409). In altre parole, secondo Dietz l'autore sapeva come era fatta la Sindone, ma l'ha deliberatamente descritta in un modo tutto sbagliato per non allontanarsi troppo dalla tradizione. E perché mai avrebbe dovuto essere fedele a una tradizione che, in verità, era già cambiata altre volte? Posso solo osservare che con questo sistema che prevede l'eliminazione di ogni inconciliabilità narrativa qualsiasi testo può ritenersi prova di qualunque cosa lontanamente somigliante. Infatti persino la notizia di un cronachista arabo, che confonde il Mandyllion con l'asciugamano usato da Gesù dopo essersi battezzato (e senza parlare di immagini rimaste impresse su di esso), diviene una prova dell'identità con la Sindone (p. 411).<sup>68</sup>

C'è poi un problema più grosso di tutti: sia nel sec. VIII sia nell'XI la Sindone di Torino non esisteva ancora. Nel X sec. appena si affacciavano i primi telai orizzontali a pedali, ma per fabbricare il complesso tessuto sindonico, che si riscontra in altri esemplari non prima del XIV sec., era ancora troppo presto; inoltre la torsione dei suoi fili è esattamente opposta a quella usata in Terrasanta dall'antichità fino al medioevo.<sup>69</sup> Infatti, come la radiodatazione del 1988 ha confermato, anche la Sindone è del sec. XIV. Ecco perché io, assieme alla stragrande maggioranza di coloro che si sono occupati di questi testi, lascio giustamente la Sindone «fuori gioco», come dice Dietz stesso (p. 409).

4. Passiamo alle fonti greche. Anzitutto Dietz (p. 411 n. 68) accusa chi scrive di essere avezzo a manipolare i testi: sarei colpevole di aver tradotto *μανδύλιον* con «asciugamano», «tovagliolo» o «fazzoletto», o «pezzo di stoffa dal formato usualmente medio-piccolo, di vario utilizzo». <sup>70</sup> Invece, per Dietz, siccome lo scrittore arabo parla di una stoffa usata per asciugarsi dopo il battesimo (e chi l'ha mai negato?), esso può anche essere «un più grande telo da bagno» («ein größeres Badetuch»). Vorrei rassicurare Dietz: sia in italiano sia in inglese un panno usato dopo il bagno, anche se di misura più larga, si chiama sempre “asciugamano”; e comunque anche in Germania, credo, dopo il bagno le persone non si asciugano con teli lunghi 4,5 metri.

<sup>68</sup> Cfr. Nicolotti, *Dal Mandyllion*, cit., pp. 108-109 (*From the Mandyllion*, cit., p. 92).

<sup>69</sup> Cfr. A. Nicolotti, *La Sindone di Torino in quanto tessuto: analisi storica, tecnica, comparativa*, in V. Polidori (ed.), *Non solum circulatorum ludo similia. Miscellanea di studi sul cristianesimo del primo millennio*, Roma 2018, pp. 148-204; O. Shamir, *A Burial Textile from the First Century CE in Jerusalem Compared to Roman Textiles in the Land of Israel and the Turin Shroud*, «SHS Web of Conferences» 15/10, 2015, pp. 1-14.

<sup>70</sup> Nicolotti, *Dal Mandyllion*, cit., p. 104 (*From the Mandyllion*, cit., p. 90).

5. Degli *Atti di Taddeo* esistono due forme, una testimoniata da un ms. del X sec. e una, più lunga, da un ms. dell'XI. Tutti gli editori finora hanno ritenuto che il ms. più recente, portatore della recensione *longior*, sia secondario (da ultimo lo stesso Palmer a p. 260), ma Dietz ritiene il contrario, cioè che la versione *brevior* sia un accorciamento della *longior*.<sup>71</sup> La *longior* è più funzionale alla causa sindonologica, perché secondo questa recensione Abgar domanda ad Anania di osservare Gesù per vedere «che aspetto avesse, l'età, i capelli, insomma tutte quante le sue membra»; non riuscendovi, Gesù per accontentarlo «chiese di lavarsi; ciò avvenuto, gli fu dato un panno τετραδιπλον e, lavatosi, in esso si asciugò il viso (ὄψις) intemerato e santo».

Dietz vorrebbe tradurre ὄψις non con «viso», bensì con «aspetto» dell'intero corpo, e deduce che per negare che gli *Atti* stiano parlando di un'impronta del corpo intero di Gesù «si deve forzare l'interpretazione del testo» (p. 413). Io invece persisto nella mia lettura che Dietz qualifica come «astorica, pregiudizievole e fondamentalista», cioè comprendo il testo come lo hanno compreso tutti, dall'XI sec. fino ai sindonologi dell'ultimo quarantennio. In estrema sintesi: il contesto spinge a tradurre ὄψις con «viso», non con «aspetto di tutto il corpo», perché così raccontano anche le altre fonti narranti la medesima storia, più antiche o più recenti. Gesù si lava e asciuga la faccia in mezzo alla folla, non si denuda per fare un bagno in una vasca (evidentemente a portata di mano dei discepoli!) per poi asciugarsi sdraiandosi, nudo e a terra, prima supino e poi prono. La Sindone è l'impronta di un cadavere, non l'asciugatura di un bagnante. Abgar a Edessa, se avesse ricevuto un lenzuolo di 4,5 metri, non lo avrebbe applicato a una tavoletta (come dice la fonte), perché questo gesto ha senso soltanto con un panno per il viso, proprio come raccontano tutte le fonti, come risulta dall'iconografia del ciclo di Abgar e come si vede nei Mandylion di Roma e di Genova, che sono esattamente una tela attaccata a una tavola, col ritratto di un volto. Infine, se Anania si è preso la Sindone mentre Gesù era vivo e predicava, e faceva i bagni, e se lo è portato a Edessa, come poteva tale Mandylion finire al contempo nella sua tomba? A questi argomenti ho già risposto tre anni fa, dunque non voglio ripetermi.<sup>72</sup>

Dietz riprende le mie parole, quando avevo scritto che «in questo racconto non c'è nulla che faccia pensare all'immagine intera di un cadavere insanguinato, come nella Sindone»; il collega riconosce che ho ragione, ma cerca una scusante: «come poteva essere possibile l'immagine di una salma sanguinante nel quadro della tradizione di Abgar? Chi scriveva avrebbe dovuto inventare una nuova storia» (p. 414). Esatto! Nessuno avrebbe inventato una storia fantasiosa come quella di Gesù che si lava la faccia, se avesse avuto in mano un lenzuolo insanguinato con la duplice impressione di un cadavere! Avrebbe descritto ciò che vedeva! Perché mai avrebbe dovuto usare la «tradizione di Abgar» per parlare di un oggetto incompatibile con essa? Anzi: la tradizione di Abgar non sarebbe neppur nata, o sarebbe del tutto diversa, se ad Edessa i parenti di Gesù avessero portato la sua sindone, come ci vuol far credere Riesner. Il fantasioso estensore degli *Atti di Taddeo* avrebbe potuto raccontarci, ad esempio, che Anania era tornato a Edessa portando con sé la sindone di Gesù: invece ci dice che Cristo risorse «lasciando nel sepolcro i teli funebri», teli che chiama ἐντάφια e che quindi sono un'altra cosa.

<sup>71</sup> Ricorda un po' la discussione della priorità del Vangelo di Marco, più breve, su Matteo, più lungo.

<sup>72</sup> Cfr. Nicolotti, *Dal Mandylion*, cit., pp. 40-50 (*From the Mandylion*, cit., pp. 29-39).

Invece per Dietz il Mandylion era un telo sepolcrale di 4,5 metri, ma i dispettosi Edesseni lo avrebbero ridotto a diventare immagine di un volto su asciugamano; non è un problema, ci viene detto, dato che per Plutarco «i pittori colgono le somiglianze dei soggetti dal volto e dall'espressione degli occhi, nei quali si avverte il carattere, e pochissimo si curano delle altre parti» (*Alex.* 1, 3), e per i Romani e gli Ebrei in genere il capo val tanto quanto il corpo intero. C'è sempre una scusante per ogni incongruenza, ma se per caso affiora un'espressione potenzialmente congegnale alla causa sindonologica Dietz la valorizza e la trasforma in una notizia credibilissima.

L'autore ci pone innanzi a un bivio, che è bene guardare con i suoi occhi: possiamo scegliere di voler credere che «l'idea di acheropita fu inventata nel primo millennio e godette di grande fortuna sino al tardo medioevo, finché non nacque – in modo a tutt'oggi oscuro – una reale acheropita di Cristo di grande impatto emotivo»; oppure possiamo voler pensare che «l'idea di acheropita ha il suo punto di partenza nella Sindone, che mostra un ritratto di Cristo a tutt'oggi incomprensibile. Inizialmente, quest'idea dovette restare nascosta per ovvie ragioni, ma ciononostante si diffuse rapidamente sino ai giorni nostri attraverso una lunga serie di storie». Io non ho dubbi: scelgo la prima soluzione, dato che la Sindone è medievale non solo perché lo dicono i documenti, ma perché lo dicono anche l'archeologia tessile e il radiocarbonio; e non vedo in essa alcunché di inspiegato o oscuro, o addirittura, come dice Dietz, «wunderbar», né vedo alcun “ovvio” motivo per averla tenuta nascosta, in un'epoca nella quale impazzavano la ricerca, lo scambio e la valorizzazione di altre reliquie potenzialmente meno illustri di questa.

Lo studio di Dietz è certamente per certi versi apprezzabile, e non mostra né lo stile, né l'incompetenza, né gli errori e le falsificazioni, né l'approssimazione tipica degli scritti di tutti i suoi predecessori (sui quali, però, purtroppo Dietz non si esprime). Considero che egli abbia dato vita al tentativo meglio argomentato di dar corpo alla teoria sindonologico-mandiliana. Eppure, a quarant'anni esatti dalla sua prima formulazione, nonostante la forte propaganda la teoria è ferma allo stesso punto e ha convinto soltanto chi crede nella Sindone; e nemmeno tutti restano di quell'idea.<sup>73</sup> Rispetto agli argomenti e contro-argomenti raccolti e discussi nel mio libro dedicato al tema, Dietz non ha trovato nuove strade. Non c'è altro da dire, e io non ho molto da aggiungere.

Lo studio di Alexei Lidov (*The Shroud of Christ and the Holy Mandylion in Byzantine Hierotopy*), basato su diverse pubblicazioni precedenti, riprende un tema caro all'autore, quello della ierotopia, cioè l'organizzazione degli spazi sacri come forma di creatività e oggetto di ricerca storica.<sup>74</sup> Quanto al Mandylion di Edessa, egli ritiene che per l'identificazione con la Sindone di Torino «non ci sono prove, assolutamente, di questa supposizione, e ci sono un sacco di argomenti contrari»

<sup>73</sup> Valga come esempio il bizantinista Roberto Romano, che dopo aver simpatizzato per la teoria sindonologica l'ha infine respinta: *Testimonianze inutili o fuorvianti per una storia dell'itinerario della Sindone da Gerusalemme a Lirey*, «Bibbia e Oriente» 58, 2016, pp. 95-118.

<sup>74</sup> Una buona sintesi in lingua inglese è il suo *Hierotopy. The Creation of Sacred Space as a Form of Creativity and Subject of Cultural History*, in A. Lidov (ed.), *Hierotopy. Creation of Sacred Spaces in Byzantium and Medieval Russia*, Moscow 2006, pp. 33-58.

(p. 466). A suo parere, comunque, prima della IV crociata del 1204 si trovavano a Costantinopoli sia una “sindone” (magari quella di Torino) sia il Mandylion, ma come due oggetti diversi.

In effetti è vero che le fonti attestano a Costantinopoli la presenza del corredo sepolcrale di stoffa di Gesù; come è anche vero che questi autori distinguono queste reliquie sepolcrali dal Mandylion. Però, devo osservare, non si può dedurre che la forma di quel corredo costantinopolitano sia quella di un lenzuolo (sempre ammesso per ipotesi, e per nulla concesso, che tali reliquie fossero autentiche!). Costantino Porfirogenito nel 958 parla di «bende» e «lino» (σπάργανα e συνδών); Nicola Mesarita nel 1200 parla di «lini funerari» (ἐντάφιοι συνδόνες); un testo islandese del XII-XIII sec. menziona «le tele funebri con il sudario» («likblëior med sveitaduk»), come faceva già il cosiddetto Anonimo di Mercati, che risale alla seconda metà dell’XI sec. («lintheamen et sudarium»). Quindi a Bisanzio c’era del lino, o più lini, considerati quelli del sepolcro di Gesù. Che ci fossero delle “fasce” e non un “lenzuolo” (o entrambi: ma questo comunque esclude la Sindone torinese<sup>75</sup>) lo sostiene il *De ceremoniis* del Porfirogenito, perché racconta che nel giorno di Pasqua i dignitari imperiali si presentavano «avvolgendosi in splendide bande (λωροί), a modello delle fasce sepolcrali di Cristo». Il λωρος infatti era una sciarpa lunga e stretta che veniva avvolta attorno al corpo da parte dell’imperatore e di certi dignitari.

Queste presunte stoffe funerarie di Gesù erano nella cappella del Faro, assieme al Mandylion. L’unica voce che parrebbe discordante è quella del crociato Robert de Clari, che nel 1204 parla di una *sydoines* che ogni venerdì nella chiesa delle Blacherne si sollevava per far vedere l’immagine di Cristo. Lidov aderisce alla spiegazione sindonologica secondo cui essa sarebbe la Sindone di Torino, spostata per qualche motivo in una chiesa dall’altra parte della città. In questo dà credito alle teorie di Irina Shalina e di John Jackson (fisico membro dello *Shroud of Turin Research Project*); quest’ultimo crede di aver riscontrato sul telo torinese le pieghe causate dalla presunta ostensione settimanale alle Blacherne, e ha persino costruito un meccanismo di ostensione, una specie di cavalletto di legno con una bacchetta che si solleva. Ho già ampiamente criticato questa soluzione, e credo sia molto più verosimile che Robert abbia malamente descritto il famoso “miracolo abituale” delle Blacherne, conosciuto da moltissime fonti, dove una stoffa si sollevava ogni venerdì per lasciar vedere una immagine retrostante, ma senza relazione con la sepoltura di Gesù. La “sindone” invece era rimasta nella cappella del Faro, per poi essere trasferita a Parigi assieme al Mandylion. Sulla presenza di una sindone a Costantinopoli e sulla testimonianza di Robert de Clari mi ero già occupato lungamente in uno studio che Lidov non adopera, e ad esso rimando.<sup>76</sup>

La parte restante del saggio di Lidov si dedica al luogo di conservazione delle

<sup>75</sup> L’immagine del defunto, nudo e ortogonalmente proiettato sulla stoffa come su un piano, senza interruzioni e senza deformazioni, esclude che essa possa riferirsi ad un corpo avvolto da bende, né dentro né fuori il lenzuolo.

<sup>76</sup> Nicolotti, *Una reliquia costantinopolitana*, cit.

due reliquie edessene – il Mandylion e la tegola miracolosamente impressa che ne riproduce l'immagine – le quali erano appese all'interno della cappella imperiale della Vergine del Faro, una di fronte all'altra. Di qui nasce, dal sec. XI, l'uso di dipingere nelle chiese il Mandylion e il Keramion sul muro dell'arco sottostante la cupola, fra i due pennacchi, l'uno di fronte all'altro, proprio ad imitazione della posizione originaria a Bisanzio. La posizione, affrontata su due lati opposti, rievoca il miracolo della duplicazione dell'immagine del telo sulla tegola, avvenuto anticamente ad Edessa; inoltre delimita uno spazio mistico, richiamando la presenza sacramentale del Cristo che si realizza sull'altare sottostante. Quanto all'usanza di scolpire il volto del Mandylion sopra l'architrave delle porte, è una conseguenza dell'uso più antico di scolpire il testo della lettera di Cristo ad Abgar con funzione apotropaica. Nella misura in cui la lettera col passare del tempo perdeva importanza, la sua funzione si trasferiva e veniva assimilata dall'immagine.

#### 4. Il velo della Veronica

Un tempo le tre più importanti reliquie della basilica di San Pietro erano ritenute essere la Veronica, la croce e la lancia di Longino. Karlheinz Dietz si occupa della storia della Veronica (*Die Schwarze Veronica und ihre Maske. Eine Skizze zur Vera Icon im Vatikan*). Secondo una cronaca del 972 papa Giovanni VII (705-707) aveva eretto nell'antica basilica un oratorio di Santa Maria detto "della Veronica": a quell'epoca, però, non si faceva ancora menzione di un'immagine conservata in esso.<sup>77</sup> Per trovare le prime notizie sicure di un sudario di Cristo detto Veronica conservato a Roma occorre attendere il XII sec.; soltanto nel 1191 una fonte precisa che sul sudario era impresso il volto di Cristo. È vero che c'è un testo in lingua greca del tardo IX-inizio X sec. dove si parla di un sudario della Veronica custodito a Roma, ma l'informazione è confusa e non è chiaro se si tratti o meno di un rimando a un oggetto materiale di cui l'autore conoscesse davvero la collocazione (Dietz ritiene di sì, altri no).<sup>78</sup>

<sup>77</sup> Benedetto di Sant'Andrea sul monte Soratte, *Chronicon*, 11: «Iohannes preerat papa, qui inter multa operum inlustrium, fecit oratorium Sancte Dei genitricis, opere pulcherrimo, intra ecclesia Beati Petri apostoli, ubi dicitur a Veronice».

<sup>78</sup> A. Alexakis, *Codex Parisinus Graecus 1115 and Its Archetype*, Washington 1996, p. 349: Ἡ ἐτοιμασία τῆς αἰμόρρου Βερονίκης τοῦ ῥάκκου· ἦν εἰκόνα ὁ ἀποδεχόμενος τὰς προθέσεις Κύριος ἀχειροκμητῶς ἐγγράψαι εὐδόκησεν. Καὶ αὕτη ἐστὶν ἐν Ῥώμῃ μετὰ ἐγγράφου λόγου ἀπὸ Τιβερίου τῶν ἡμερῶν εὐρεθεῖσα διὰ πολλῆς ἐκζητήσεως δοθεῖσα αὐτοῖς, ἤγουν μετὰ ἓνα ἢ δύο χρόνους τῆς τοῦ δεσπότη Χριστοῦ ἀναλήψεως, ἢ καὶ νοσοῦντα τὸν αὐτὸν βασιλέα ἰάσατο. Una proposta di traduzione: «La preparazione del panno dell'emorroissa Beronice. Cristo, colui che accoglie i [buoni] propositi, si compiacque di tracciare senza mani quest'immagine. Ed essa sta a Roma assieme a un racconto scritto dai tempi di Tiberio; trovata grazie a una notevole ricerca e data a loro – cioè uno o due anni dall'ascensione del signore Cristo – guarì, curando, lo stesso imperatore». Secondo Michele Bacci «la menzione della Veronica, più che alludere a un oggetto realmente presente a Roma, sembra basarsi esclusivamente sulle fonti apocriefe come la *Cura sanitatis Tiberii*»: M. Bacci, *L'effigie sacra e il suo spettatore*, in E. Castelnuovo

Nel 1193 Celestino III fece sistemare il sudario in un ciborio marmoreo con uno scrigno protetto da inferriate. Sotto il pontificato di Innocenzo III (1198-1216) si ebbe la vera e propria fondazione del culto pubblico della Veronica. Dopo la demolizione della basilica costantiniana la Veronica fu trasportata, nel 1606, in una balconata in uno dei pilastri che sorreggono la cupola del nuovo edificio. Da lì ancora nel secolo scorso veniva mostrata in più occasioni, soprattutto nel corso della Settimana Santa: oggi viene ostensa soltanto alla Domenica di Passione. Che dire, allora, di tutti quegli autori che, a partire dal secolo XVI, sostengono che la Veronica sia stata rubata durante il sacco di Roma del 1527? Che cosa si espone oggi a Roma? Dietz cerca di risolvere questa contraddizione.

L'attuale condizione della Veronica non è così chiara. Non è ammesso avvicinarvisi (questo è tipico delle reliquie che non si vogliono lasciar studiare<sup>79</sup>) e da lontano ciò che si riesce a vedere è la sagoma di un volto di colore scuro, senza collo e con la parte inferiore divisa in tre punte (barba e capelli), delimitata da una lamina d'oro. Chi ha potuto vedere la stoffa dal sec. XIX a oggi concorda sul fatto che, all'interno della sagoma d'oro, non si vede null'altro che qualche macchia color ruggine che soltanto con molta difficoltà potrebbe assomigliare a un volto. È stato sempre così? Quale era la situazione nel medioevo? Forse ciò è una controprova del fatto che nel 1527 la vera Veronica è stata sottratta?

Negli ultimi due secoli la Veronica è stata fatta conoscere ai fedeli grazie a stampe ufficiali autenticate. Sono tutte successive al gennaio del 1849 quando, durante un'esposizione, per tre ore sul velo sarebbe improvvisamente apparso il volto di Cristo, prima indistinguibile. Queste riproduzioni otto-novecentesche rappresentano una stoffa con due angoli superiori annodati, dalla quale emerge un volto sofferente, senza collo, con la parte inferiore tripartita, una fronte calva e arrotondata, gli occhi per lo più chiusi e la pelle solcata da qualche goccia di sangue.

A ben vedere, quest'iconografia era già esistente in precedenza e risale a un archetipo dovuto al fiorentino Pietro Strozzi. Questi nel 1616 era stato incaricato dal papa di realizzare una copia della Veronica per mandarla a Costanza d'Asburgo. Strozzi ne fece pochi esemplari, usando cinque colori; si decise che uno degli esemplari sarebbe servito di lì in avanti per tirare altre eventuali copie. In seguito, però, Paolo IV e Urbano VIII vietarono sotto pena di scomunica di realizzare ulteriori repliche (portando a esaurimento la vecchia attività dei *pictores Veronicae*). Proprio a quell'epoca risale un *Opusculum de sacrosancto Veronicae sudario ac lancea* di Giacomo Grimaldi, archivista alla basilica Vaticana, pervenuto in varie copie manoscritte fra il 1618 e il 1636. Anche Francesco Maria Torrigio (ca. 1580-1650) a

vo, G. Sergi (edd.), *Arti e storia nel Medioevo*, III, Torino 2004, p. 206; vedi anche Id., *Theia exegesis kai syntomos graphē: riflessioni sul rapporto fra testi, immagini e forme rituali*, in P. Carmassi, C. Winterer (Hrsgg.), *Text, Bild und Ritual in der mittelalterlichen Gesellschaft*, Firenze 2014, p. 116.

<sup>79</sup> Persino Dietz (pp. 630-631) si lamenta che non sia possibile vedere neppure fotografie ravvicinate della Veronica vaticana. Aggiungo che per le fotografie della Sindone, quelle ad alta definizione, è lo stesso, anzi, peggio, perché in quel caso le foto sono già state realizzate ma sono state secrete, affinché nessuno possa usarle a motivo di studio.

partire dagli anni Venti del Seicento lavorò alla Veronica e scrisse una *Historia del Sacro Sudario della B. Veronica*, altrettanto inedita.

Secondo Grimaldi il dipinto di Strozzi era fedele all'originale. Di colore scuro e con la parte inferiore tripartita, esso assomiglia abbastanza da vicino a molte vecchie raffigurazioni della Veronica dove il volto è scuro. È anche innegabile che le copie di Strozzi assomiglino abbastanza da vicino a quelle che sono considerate le due più fedeli copie del Mandylion di Edessa, conservate rispettivamente a Roma (San Silvestro in Capite: oggi nel Tesoro pontificio) e Genova (S. Bartolomeo degli Armeni); e va ricordato che in quello stesso periodo non era concesso mostrare ai fedeli il Mandylion di San Silvestro "per non confonderli". Questo modello iconografico stroziano era molto diverso da un altro modello largamente diffuso (che Dietz chiama "tradizionale") dove il volto di Cristo era naturale e ben raffigurato, privo di segni di sofferenza (come la corona di spine o gli occhi chiusi).

Sul motivo di queste differenze di raffigurazione gli studiosi si sono interrogati a lungo; secondo alcuni sostenitori della veridicità del furto del 1527, il cambiamento iconografico fu dovuto al fatto che l'originale era sparito, dunque fu sostituito con un nuovo ritratto ispirato al Mandylion di San Silvestro. Dietz invece ritiene che in realtà tali differenze non debbano essere tenute in troppo conto, perché soltanto pochi artisti avevano visto l'originale e comunque si tratta di copie tutte risalenti a «una società premoderna senza fotografia, fotocopia o scanner» (p. 686). È degno di nota che anche nelle diverse edizioni dell'opuscolo di Grimaldi la Veronica sia disegnata ogni volta con fattezze molto diverse, e che l'iconografia tradizionale resterà comunque viva e sarà recuperata in seguito, anche in contesti ufficiali, come la monetazione papale.

L'ipotesi di Dietz è che Strozzi abbia lavorato coscienziosamente, ma si sia trovato di fonte a molte difficoltà. Per la prima volta qualcuno era stato ufficialmente incaricato di dipingere una "vera copia", e dunque ebbe accesso all'originale proprio con quello scopo: ma già all'epoca, secondo Dietz, sulla stoffa non si vedeva quasi nulla, se non macchie scure. L'autore ritiene che Strozzi, vista la difficoltà di realizzare una copia di qualcosa che appena si vedeva, si sia lasciato ispirare dal volto della Sindone di Torino, da tempo nota anche a Roma. La stessa regina di Polonia quando ottenne il proprio esemplare di Veronica affermò che riconosceva in essa una somiglianza con il volto della Sindone di Torino. Strozzi dunque avrebbe dato origine alle sue copie mescolando ciò che vedeva dal vivo (molto poco), ciò che vedeva da alcune incisioni del volto sindonico che circolavano all'epoca e ciò che egli conosceva di una già esistente tradizione di Veroniche sanguinanti e con occhi chiusi. A questo proposito, a me questo influsso delle copie della Sindone su Strozzi sembra difficile da provare, a maggior ragione perché tali copie sono molto disomogenee fra loro e abbastanza distanti dall'originale.

Sulla guancia destra delle copie di Strozzi è visibile il segno dello schiaffo ricevuto da Gesù, che sappiamo essere stato visibile sulla Veronica romana: da questo particolare Dietz trova un'ulteriore conferma che egli si stava attenendo al modello romano (o alla iconografia del modello romano, aggiungo io).

Dietz infine cerca un collegamento fra la storia della Veronica e quella del Mandylion di Edessa. Egli sostiene che a un certo punto della storia le due immagini furo-

no percepite come la stessa cosa, come alcune fonti dimostrerebbero. Di una di esse Dietz ripubblica il testo latino: è una storia della vicenda di re Abgar (presente fra l'altro in un Leggendario in uso presso la chiesa di Santa Cecilia in Trastevere) dove si dice che l'immagine di Edessa giunse a Roma e fu collocata nell'oratorio di Santa Maria a San Pietro, quello dove sappiamo essere stata collocata la Veronica. Aggiungo che una confusione fra il Mandylion e la Veronica si trova pure in un testo (assai disinformato) terminato nel 1395 da Francesco da Buti, secondo cui la Veronica romana è il Mandylion, e a Edessa c'è una sua copia per contatto.<sup>80</sup>

La conclusione di Dietz: «Si può presumere che Roma abbia posseduto molto presto, forse già prima della fine del millennio, un'immagine raffigurante Cristo proveniente da Edessa, che in qualche modo fu identificata con la Veronica o comunque collegata ad essa. Attualmente abbiamo due possibili scenari (e forse ne esistono anche altri). Il primo scenario: l'immagine di Edessa, chiaramente dipinta per essere riconosciuta come appunto una pittura, venne denominata Veronica e mostrata come tale; prima del 1450 venne in qualche modo trasferita a San Silvestro, mentre nella basilica di San Pietro venne sostituita da un telo chiazato, ancora lì oggi. Più in accordo con le fonti esistenti pare però essere la versione seguente: la basilica di San Pietro conservava un telo collegato alla leggenda della Veronica già prima dell'arrivo dell'immagine di Edessa. Questo telo recava delle macchie che provenivano dall'immagine ormai da tempo scolorita di un volto o erano resti poco distinguibili di un'impronta umana. Quando l'immagine di Edessa giunse a Roma, al più tardi nell'undicesimo secolo, la si considerò prova della propria interpretazione e venne mostrata come immagine di Edessa, con la tipica maschera d'oro tricuspidale. L'immagine dipinta di Edessa venne in seguito trasferita a San Silvestro ed entrò in aperta concorrenza con la Veronica, situazione che perdurò anche sotto Urbano VIII» (p. 685).

La Veronica di San Pietro, allora, non sarebbe mai stata rubata durante il sacco di Roma del 1527 né mai sostituita con un telo macchiato: fu da sempre un'immagine poco leggibile, quasi indistinguibile, e tale rimane oggi.

Gli altri saggi del volume sul medesimo tema sono meno pretenziosi. Nel suo secondo intervento Jadranka Prolović (*Mandylion und Veronica. Eine Gegenüberstellung zweier Acheiropoietai*) ripercorre brevemente le vicende di alcuni acheropiti:

<sup>80</sup> C. Giannini (ed.), *Francesco Bartolo da Buti: Commento sopra la Divina Commedia*, Pisa 1862, p. 820: «Santa Veronica di Ierusalem fu quella femina, che ebbe grande devozione a Cristo, e pertanto ella lo seguì là unqua andava; und'ella, vedendo Cristo fatigato o per l'andare o per lo predicare o per la turba che li era intorno, tanto che fortemente sudava, ella li porse uno suo sudario di sendado, e Cristo sel fregò al volto, et in esso rimase impressa la figura del suo volto. E perché questa donna ebbe nome Veronica, però fu chiamato questo sudario Veronica; e questo sudario, nel quale era figurata la faccia di Iesu, si legge mandato da lui al re Abagaro, re de la città Edessene, città d'Asia che desiderava di vederlo; e l'imbasciatori che lo portavano, quando furono a la casa del re, l'appiattorno sotto uno coprimento e velo, e per divino miraculo rimase impressa questa medesima figura nel detto coprimento e nel velo: poi fu portato questo sudario a Roma, e quine si mostra; e lo coprimento, in che rimase figurato lo volto di Cristo, rimase in Edessene, e quine ancora si mostra; e questo dice una Epistola di papa Adriano, mandata a Carlo imperadore; e bene dice l'autore "nostra", a differenza di quella che rimase in Edessene».

Camuliana, Mandyllion, acheropita del Laterano e Veronica. L'esistenza di una Veronica è attestata a Roma almeno dal XII sec. Poco prima della metà del XIII avviene il trasferimento del Mandyllion a Parigi, e probabilmente a quest'epoca la leggenda di Abgar viene tradotta in latino. Nella *Historia de sudario Domini* (Par. lat. 2688) si racconta che il Mandyllion di Edessa sarebbe stato traslato a Gerusalemme dalla vedova del re Abgar, quindi a Roma, onorato come Veronica: si vorrebbero fondere le leggende dei due oggetti, ma il tentativo non ha successo.

Prolović riassume le origini della leggenda della Veronica, a partire dalle sue origini<sup>81</sup> e fino alla sua affermazione come immagine acheropita.<sup>82</sup> Si dilunga anche a narrare diversi episodi della storia del Mandyllion, peraltro tutti noti e già descritti. Quindi cerca di identificare parallelismi fra la storia e le caratteristiche delle due reliquie, riuscendo particolarmente convincente nel dimostrare la dipendenza iconografica delle Veroniche dalle icone del Mandyllion. La parte più ampia e originale del saggio è proprio quella iconografica, che prende in esame decine di rappresentazioni della Veronica. In un breve passaggio l'autrice dichiara che anche il Velo di Manoppello è una Veronica trasparente, databile al sec. XV.

Lo studio di Paulus Rainer (*Uno de' veli di S.ta Veronica. Das Schweißstuch der Veronika in der Geistlichen Schatzkammer Wien*) si occupa in modo approfondito della storia di una delle copie della Veronica eseguite nel 1617 da Pietro Strozzi, quella giunta a Vienna nel 1721 e oggi conservata nel Kunsthistorisches Museum, fornendo anche le risultanze delle indagini scientifiche realizzate sul dipinto.

Elisabeth Maier (*Zur Verehrung der Veronica im 19. Jahrhundert*) dà conto del picco di devozione verso l'immagine della Veronica nell'Ottocento (e nel Novecento). È significativa la figura della carmelitana Marie de Saint-Pierre di Tours, che a partire dal 1843 avrebbe ricevuto messaggi celesti che la esortavano a diffondere il culto della Veronica in riparazione degli oltraggi compiuti sul santo volto di Cristo. Dal Carmelo di Tours così si riaccese l'assopita devozione per il Volto Santo anche grazie all'apostolato di Léon Papin Dupont il quale, dopo aver conosciuto le visioni di suor Marie, si diede da fare per divulgarle anche dopo la morte di lei.

Intanto a Roma nuove immagini a stampa della Veronica venivano messe in circolazione dopo il "prodigio" del 1849. Grazie a una di queste immagini, venerata come reliquia da contatto perché accostata all'originale, Dupont racconta di avere ottenuto numerose guarigioni. Alla sua morte, nel 1876, la sua dimora fu trasformata in un oratorio e fu istituita una fraternità sacerdotale del Santo Volto.

Particolarmente devota al Volto Santo e alla figura di Marie de Saint-Pierre fu un'altra carmelitana, Teresa di Lisieux, che scelse per se stessa il nome di Teresa del Bambin Gesù del Santo Volto. È famosissima la fotografia in cui tiene in mano le immagini di Gesù bambino e del Santo Volto. Dopo la morte di Teresa sua so-

<sup>81</sup> Per la *Cura sanitatis Tiberii* e la *Vindicta Salvatoris* avrebbe potuto consultare R. Gounelle, *Les origines littéraires de la légende de Véronique et de la Sainte Face*, in Monaci Castagno (ed.), *Sacre impronte*, cit., pp. 231-251.

<sup>82</sup> Notizie che si ritrovano anche, per esempio, in G. Wolf, "Or fu sì fatta la sembianza vostra?": sguardi alla "vera icona" e alle sue copie artistiche, in G. Morello, G. Wolf (edd.), *Il volto di Cristo*, Milano 2000, pp. 103-114.

rella suor Genéviève nel 1904 realizzò e diffuse il disegno di un Volto Santo ispirato alla fotografia della Sindone.

Un'altra devota è suor Maria Pierina De Micheli, che raccontò di aver avuto delle visioni che incoraggiavano la devozione all'immagine del S. Volto. Le medaglie col volto di Cristo fatte realizzare da suor Maria sono ispirate anch'esse sulla fotografia del volto sindonico. Il saggio della Maier, in verità molto compilativo e puramente descrittivo, si conclude con la menzione di altri personaggi legati al culto del Volto Santo.

## 5. Il Velo di Manoppello

Il Velo di Manoppello è una stoffa recante l'immagine del volto di Cristo, conservata nella chiesa del Volto Santo dell'omonimo paese abruzzese e fino a pochi anni fa nota a livello soltanto locale. Potremmo definirla una acheropita sovrannumeraria, in quanto pur avendo una storia secolare è stata aggiunta all'elenco soltanto da poco. La versione ufficialmente accreditata dai frati cappuccini di Manoppello è stata creata negli anni Novanta del secolo scorso dal gesuita Heinrich Pfeiffer e prevede che il Velo sia l'autentica Veronica romana, trafugata da Roma e portata a Manoppello all'inizio del Seicento. Chi sostiene tale identità (principalmente, oltre a Pfeiffer, i giornalisti Paul Badde e Saverio Gaeta)<sup>83</sup> afferma che l'immagine è impressa su bisso marino, che è miracolosa, priva di pigmenti e colori, sovrapponibile a quella della Sindone e verosimilmente originata durante la risurrezione di Gesù. La Veronica di Roma, dunque, sarebbe un falso. Sono teorie fortemente propagate dalle autorità ecclesiastiche del luogo. I frati di Manoppello hanno affidato le analisi scientifiche del telo a studiosi poco credibili, talora già noti per le loro implicazioni in ricerche volte a dimostrare l'autenticità della Sindone di Torino (uno dei quali – Giulio Fanti – è un incrollabile sostenitore dell'autenticità di varie reliquie e miracoli, seguace di mistiche visionarie e convinto lui stesso di ricevere conferme celesti ai propri studi).

La prima menzione documentaria del Velo, però, è una *Relatione historica* del frate Donato da Bomba il quale intorno al 1640 riferisce che il dipinto fu portato a Manoppello nell'anno 1506 da un pellegrino sconosciuto (un angelo) e consegnato furtivamente a un notabile del luogo,<sup>84</sup> per poi finire, nel 1638, nelle mani dei frati che lo custodiscono ancor oggi.<sup>85</sup>

<sup>83</sup> La bibliografia è amplissima: mi limito a citare H. Pfeiffer (ed.), *Il Volto Santo di Manoppello*, Pescara 2005; P. Badde, *La seconda Sindone*, Roma 2007; S. Gaeta, *L'enigma del volto di Gesù*, Milano 2010. Ovviamente tutti e tre sono anche sostenitori dell'autenticità della Sindone di Torino.

<sup>84</sup> La vicenda ricorda l'episodio dell'acheropita di santo Stefano di Uzalis: il suddiacono Semno viene avvicinato da uno sconosciuto (probabilmente un angelo) che, dopo essersi sincerato della sua identità, gli consegna un velo con l'immagine del santo: cfr. A. Monaci Castagno, *L'immagine acheropita di S. Stefano*, in Monaci Castagno (ed.), *Sacre impronte*, cit., pp. 181-199.

<sup>85</sup> Ora esiste una buona edizione critica: E. Colombo, M. Colombo (edd.), *Relatione historica d'una miracolosa imagine del volto di Christo*, Genova 2016.

I saggi raccolti nel nostro volume concordano tutti nel ritenere che il Velo non sia la Veronica, non sia miracoloso e sia un dipinto cinquecentesco. Roberto Falcinelli (*Der Schleier der Veronica und das Antlitz von Manoppello*) anzitutto riprende alcuni temi affrontati da Dietz in merito alla Veronica romana, apportando la propria testimonianza diretta di privilegiato, perché egli nel 2005 ha potuto vedere l'immagine da vicino. Quanto al Velo, secondo Falcinelli è un esempio di una tecnica pittorica a base di tempera magra su tela di lino, diffusa tra il XV e il XVI sec. nelle Fiandre e nei paesi di lingua tedesca ma nota anche altrove. La sottigliezza del supporto permette di vedere il dipinto in trasparenza sui due lati della stoffa. La presenza di pigmenti sulla stoffa è stata dimostrata, ed è testimoniata dallo stesso Falcinelli, che li ha visti sull'originale.<sup>86</sup>

Falcinelli in seguito affronta un tema toccato anche da Dietz, cioè quello dei frontespizi delle varie edizioni manoscritte – fra il 1618 e il 1650 – dell'*Opusculum* di Giacomo Grimaldi, le quali riportano una raffigurazione della Veronica romana dove i tratti del volto differiscono sensibilmente da un'edizione all'altra. Nelle copie del 1617, 1620 e 1621 il volto segue quella che Dietz chiama iconografia cosiddetta "tradizionale", cioè con mancanza di segni di sofferenza e occhi aperti; in quella del 1635 il volto è tricuspidato, sofferente e a occhi chiusi, come nelle copie di Strozzi. È chiaro che da un certo punto in avanti Grimaldi si è adattato alla realtà visibile della reliquia, o almeno a una delle sue copie eseguite da Strozzi; per i sostenitori della teoria del furto, invece, tale cambiamento sarebbe una conferma della sparizione dell'originale, con conseguente cambiamento iconografico reso necessario dalla sostituzione del dipinto con una copia di rimpiazzo.

In alcune edizioni dell'*Opusculum* la Veronica romana appare chiusa in una cornice che pare essere quella collocata da Strozzi nel 1617 (di cui restano solo disegni). La cornice successiva, ancora usata oggi, risale al 1675; quella precedente era del 1350 (per fortuna si è conservata: era in legno, argento e cristallo di rocca, con una rottura nel cristallo dovuta a incuria che risale al 1590-1606). Falcinelli ha potuto esaminare la cornice del 1350 ma anche diverse copie pittoriche seicentesche, alcune delle quali da lui stesso individuate (Vienna, Chiusa Sclafani, Roma, Bologna, Martina Franca, Łowicz, Madrid, Monforte di Lemos, Calahorra, Veneto).

La tecnica con cui il Velo di Manoppello è stato verosimilmente dipinto è l'oggetto dell'ottima relazione di Erwin Pokorny (*Die Tüchleinmalerei und der Schleier von Manoppello*). Questa colorazione di lini molto fini, di cui l'autore fornisce descrizione, era già praticata nel tardo medioevo a nord delle Alpi, poi imitata anche altrove, compresa l'Italia. Purtroppo data l'estrema deperibilità di questi manufatti le testimonianze materiali superstiti sono molto rare: Pokorny ne descrive alcune (qualcuna era già stata citata da Prolović alle pp. 586-588) fra cui quelle di Albrecht Dürer. Va ricordato che in passato Roberto Falcinelli aveva proposto Dürer quale autore del Velo di Manoppello, come suo autoritratto.<sup>87</sup>

<sup>86</sup> Cfr. G. M. Rinaldi, *La leggenda del colore che non c'era*, «Scienza & Paranormale» 74, 2007, pp. 62-64.

<sup>87</sup> R. Falcinelli, *Il Volto Santo di Manoppello: è Raffaello?*, «Hera» 68, 2005. Sarebbe stato l'auto-

Data la sottigliezza del lino, l'immagine può essere visibile sui due lati e poteva anche essere dipinta da entrambe le parti, seguendo controluce il pigmento lasciato su una delle facce della stoffa. Così avviene con il Velo di Manoppello, nonostante gli argomenti che l'autore definisce «speculativi e pseudoscientifici» (p. 773) di quanti credono si tratti di una miracolosa acheropita. Anche Pokorny, come già Dietz, Falcinelli e Prolović, ritiene assodato che si tratti di un velo dipinto e fa riferimento agli studi compiuti sulla stoffa, commentando quelli già eseguiti e suggerendone di nuovi allo scopo di determinare la tipologia di pigmento. Egli rifiuta anche l'idea che il Velo sia fatto di bisso marino. Secondo l'autore «il materiale e la tecnica contraddicono l'asserzione che il Velo di Manoppello possa essere un'immagine non fatta da mani d'uomo» (p. 777), e anche la somiglianza dell'immagine con il Volto della Sindone non è sostenibile, in quanto c'è una significativa serie di inconciliabilità fra le due figure. L'iconografia del Volto, inoltre, rimanda a uno stile tardo-gotico di cui vengono forniti alcuni esempi, fra i quali alcuni volti di Cristo dipinti da Thomas Burgkmair, uno dei quali – la messa celebrata da san Gregorio, del 1496 – ritrae una Veronica abbastanza simile all'immagine di Manoppello. La conclusione di Pokorny è questa: il Velo di Manoppello è un dipinto in stile tardo-gotico, realizzato a pennello con acquerelli o inchiostro; la sua trasparenza nella retroilluminazione è dovuta agli spazi vuoti tra i fili del tessuto; la leggera asimmetria del viso (specialmente guancia e naso) si spiega parzialmente per un'aderenza a un modello, parzialmente con un piccolo scivolamento della stoffa durante il disegno; pare l'opera di un tedesco influenzato dallo stile olandese, databile al 1500 circa.

Mechthild Flury-Lemberg (*Das Wunder von Manoppello oder die Realität eines Gemäldes*) in una breve nota conferma che il Velo di Manoppello è un velo di lino o seta dipinto. Non è certamente di bisso marino. La trasparenza è dovuta alla finezza dello sfondo. Le linee bianche che attraversano la stoffa non sono segni di piegatura, come era stato affermato, bensì fili di rinforzo legati fra loro a formare una rete che attraversa il tessuto e serve per fornire un sostegno per mantenerlo fermo all'interno del reliquiario dietro al vetro (come si riscontra anche nel Velo della Madonna ad Assisi).

Felicitas Maeder (*Nicht überall, wo Byssus draufsteht, ist Muschelseide drin*), una specialista di bisso marino, esamina in maniera approfondita il significato della parola "bisso". In greco con il termine βύσσος si indica generalmente il lino, più raramente il cotone o la seta. Oggi, però, con questa parola ci si riferisce in genere al ciuffo di filamenti prodotto dalla *Pinna nobilis*, un mollusco marino del Mediterra-

ritratto donato da Dürer a Raffaello di cui parla il Vasari con queste parole: «Gli mandò la testa d'un suo ritratto condotta da lui a guazzo su tela di bisso, che da ogni banda mostrava parimente e senza biacca i lumi trasparenti, se non che con acquarelli di colori era tinta e macchiata, e de' lumi del panno aveva campato i chiarii [...] una tela di rensa sottile... il qual ritratto era cosa rara, perché essendo colorito a guazzo con molta diligenza e fatto d'acquerelli, l'aveva finito Alberto senza adoperare biacca, et in quel cambio si era servito del bianco della tela, delle fila della quale, sottilissime, aveva tanto ben fatti i peli della barba, che era cosa non potersi imaginare, nonché fare, et al lume trasparava da ogni lato» (R. Bettarini [ed.], G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, IV, Firenze 1976, p. 189; V, Firenze 1984, p. 78).

neo: questo ciuffo, dopo essere stato ripulito e pettinato, può essere utilizzato per la lavorazione tessile. Maeder dimostra che l'applicazione del termine "bisso" alla lana della conchiglia di mare risale al XV-XVI sec., a causa di una cattiva interpretazione di un testo greco di Aristotele. Questo errore purtroppo si è perpetrato fino a oggi e ha fatto sì che "bisso" diventasse anche una designazione della lana marina. Ma dal momento che nessuna fonte antica chiama questa lana βύσσος, la apparentemente logica traduzione di βύσσος con "bisso" è fuorviante.

Dalla lana della conchiglia marina (o "bisso marino" secondo la imprecisa terminologia moderna) si ricavavano tessuti. A seconda dell'*habitat* della cozza, le fibre hanno un colore che va da bronzo chiaro a marrone e oliva fino ad una tinta molto scura e quasi nera. La lavorazione del bisso era quasi totalmente concentrata fra la Sardegna e la Puglia. Maeder ricostruisce con competenza la storia del bisso, i suoi antichi esemplari e le denominazioni diverse nelle diverse lingue ed epoche. Sulla base delle sue conoscenze, Maeder ritiene che il Velo di Manoppello non sia di bisso marino bensì di bisso nel senso tradizionale del termine, cioè lino o seta, anche se per togliere ogni dubbio sarebbe necessario un campione di filo da sezionare.

Chi per primo ha messo in circolo l'idea che il Velo di Manoppello sia di bisso marino? Il vaticanista Paul Badde, istruito dalla sedicente ultima tessitrice "maestro" di bisso sopravvissuto al mondo, una certa Chiara Vigo residente a Sant'Antioco in Sardegna. La Vigo era stata invitata nel settembre 2004 a vedere il Velo (attraverso il vetro) con la speranza di identificarlo come bisso, «e aveva pienamente soddisfatto l'aspettativa di chi la invitava» (pp. 822-823). Cominciò di qui a circolare la diceria che l'immagine di Manoppello non è dipinta, perché il bisso non si può dipingere (il che non è vero).<sup>88</sup> Secondo Maeder l'unica voce critica fu all'epoca quella di Gian Marco Rinaldi, già noto come benemerito smascheratore di numerosi falsi che riguardano la Sindone. La sua critica – eccellente, a parere di chi scrive – si rivolse verso tutti e tre gli assunti fondamentali della vulgata autenticista: che il Velo di Manoppello è la Veronica che si trovava a Roma nel Medioevo, che il Velo è fatto di bisso marino, che il volto del Velo è sovrapponibile in ogni dettaglio a quello della Sindone di Torino.<sup>89</sup>

Maeder ricostruisce la storia della sopravvivenza della filatura della seta marina nell'ultimo luogo in cui essa sopravvive, Sant'Antioco (anche se la pesca della *Pinna nobilis* è vietata dal 1992). Dà conto delle forti polemiche a livello locale fra la stessa Chiara Vigo, che si dichiara l'ultimo "maestro" di bisso, e altri tessitori suoi concittadini tuttora in attività che contestano – a ragione – la veridicità di molte delle sue affermazioni e negano che ella sia in grado di riconoscere il bisso con il semplice sguardo (portando adeguati esempi).<sup>90</sup> Vigo sostiene di provenire da una

<sup>88</sup> Iniziando da P. Badde, *Das wahre Gesicht Jesu*, «Die Welt», 23 settembre 2004; da ultimo, P. Badde, *Il tesoro di Manoppello*, Cantalupa 2017, pp. 30-31.

<sup>89</sup> G. M. Rinaldi, *Il velo di Manoppello*, «Scienza & Paranormale» 62, 2005, pp. 20-29; *La leggenda del colore che non c'era*, *ibid.* 74, 2007, pp. 62-64; *Leggende di Manoppello*, *ibid.* 75, 2007, pp. 56-63.

<sup>90</sup> Invitata nel 2010 al Museo archeologico nazionale di Porto Torres per esaminare alcuni fili

famiglia che avrebbe trasmesso al proprio interno per generazioni i segreti della lavorazione del bisso: ma la verità più prosaica è che imparò da sua nonna, Leonilde Mereu, una delle circa quindici allieve di Italo Diana (1891-1959), il vero riscopritore della tessitura del bisso sull'isola. Vigo ha costruito attorno a sé un interesse mediatico, fornendo anche contraddittorie attestazioni e condendole con aspetti magici ed esoterici se non smaccatamente insostenibili.<sup>91</sup> Come effetto collaterale, sia la fama del velo di Manoppello sia i racconti favolosi di Chiara Vigo – documenta Maeder – hanno provocato una grossa confusione anche all'interno di studi di natura più scientifica, dove è sempre più frequente riscontrare l'errore di sovrapposizione fra il bisso antico (lino) e il bisso marino.<sup>92</sup>

## 6. La Sindone di Torino

Mechthild Flury-Lemberg nel 2002 è stata incaricata dalla Diocesi di Torino di restaurare la Sindone. I suoi scritti sono dunque di particolare importanza perché ella è una delle poche persone competente in tessuti che negli ultimi decenni sia stata autorizzata a esaminare da vicino la reliquia. In particolare, il volume da lei curato che descrive il restauro del 2002 è per certi versi molto accurato.<sup>93</sup> Purtroppo i suoi scritti – spesso ripetitivi – quando si allontanano dalla pura e semplice descrizione tecnica del restauro sono infarciti di omissioni, fraintendimenti ed errori. Nel saggio pubblicato in quest'occasione (*Die Leinwand mit dem ungemalten Christusbild. Spuren ihrer Geschichte*) molto materiale ripete quanto già esposto in pubblicazioni precedenti, e dunque per questa parte sarà sufficiente una veloce menzione: il danneggiamento della sindone causato dal fuoco, le macchie d'acqua, le bruciateure cosiddette *pokerholes*, i sistemi di piegatura della stoffa adottati durante i secoli, le misure di conservazione della stoffa e la rimozione del cosiddetto telo di Olanda. È soltanto degno di nota che l'autrice in questo saggio (p. 187) abbia corretto (senza

provenienti da uno scavo di una necropoli, Chiara Vigo li qualifica come fili di bisso; erano invece fili d'oro, come fu chiarito da analisi eseguite in seguito (ringrazio l'archeologa Valentina Porcheddu per queste informazioni).

<sup>91</sup> Esiste anche una sua biografia elogiativa: S. Lavazza, *M. Chiara Vigo: l'ultimo maestro di bisso*, Sassari 2014. Su internet c'è molto materiale su di lei, anche interviste molto curiose, dove la si può sentir parlare di “giuramenti dell'acqua”, maledizioni millenarie, tombe di principesse caldee, immersioni notturne con la luna nuova, e dove la si sente cantare in una specie di falso ebraico. Ma non mancano le documentate critiche: nel 2014 alcuni articoli firmati da Claudio Moica su «La gazzetta del Sulcis - Iglesias» (nrr. 682, 685, 688, 690, 692, 694, tutti reperibili sul sito [www.gazzettadelsulcis.it](http://www.gazzettadelsulcis.it)) hanno dato voce alle perplessità. C'è persino una gustosissima pagina Facebook frequentata da diversi concittadini della Vigo e dedicata al ristabilimento della verità in merito al bisso: *La vera storia del bisso marino a Sant'Antioco*.

<sup>92</sup> Si può vedere anche F. Maeder, *Irritating Byssus – Etymological Problems, Material facts, and the Impact of Mass Media*, in S. Gaspa, C. Michel, M.-L. Nosch (eds.), *Textile Terminologies from the Orient to the Mediterranean and Europe, 1000 BC to 1000 AD.*, Lincoln 2017, pp. 500-519.

<sup>93</sup> M. Flury-Lemberg, *Sindone 2002. L'intervento conservativo*, Torino 2003.

però segnalarlo al lettore) la sua descrizione delle piegature della stoffa nel 1532, che in effetti negli scritti precedenti era sbagliata.

Meritano invece attenzione altre affermazioni poco condivisibili. L'autrice inizia affermando l'identità fra la Sindone e il Mandylion di Edessa. In seguito dichiara la non validità del risultato della misurazione del radiocarbonio eseguita nel 1988, che ha datato la Sindone al sec. XIII-XIV, elencando tutte le consuete argomentazioni ripetute da quasi tutti i sindonologi: presunta inaffidabilità del metodo, insufficiente pulizia dei campioni, contaminazione, influssi ambientali, etc., la cui inconsistenza ho già segnalato altrove.<sup>94</sup> Fra le presunte cause di contaminazione l'autrice menziona «le innumerevoli mani che l'hanno toccata» e i residui carbonizzati dell'incendio di Chambéry, non sapendo evidentemente che né una né l'altra cosa sono in grado di modificare in modo apprezzabile la concentrazione di carbonio 14. Inoltre, ella dichiara che il risultato della radiodatazione è stato efficacemente messo in dubbio da un convegno internazionale svoltosi a Torino nel marzo 2000: è bene ricordare che in quel convegno le più significative critiche al risultato della radiodatazione della Sindone (durante una sessione dei lavori guidata da Karlheinz Dietz) provennero da William Meacham, un archeologo sindonologo, e dal russo Andrey Ivanov, il collega del famigerato Dmitri Kouznetsov, il quale aveva deliberatamente falsificato alcuni esperimenti per dimostrare che l'incendio del 1532 era stato in grado di alterare il risultato della radiodatazione della Sindone.<sup>95</sup> Forse sarebbe stato opportuno non citare un convegno in cui aveva preso la parola uno scienziato truffaldino. Flury-Lemberg, inoltre, afferma quanto segue: «Recentemente anche a Oxford il verdetto medievale dell'analisi del C14 è stato messo in discussione da nuovi argomenti scientifici» (p. 178). In realtà a Oxford si è detto il contrario.<sup>96</sup> L'autrice aggiunge altri argomenti, come quello secondo cui l'origine medievale della Sindone è «insostenibile» in quanto l'immagine impressa su di essa è ancora irriproducibile; ammesso e non concesso che così fosse, dovremmo forse dedurre che allora appartiene a Cristo? La capacità di giudizio sereno di Flury-Lemberg mi pare compromessa, se ancora riesce a usare l'argomento del Codice Pray per sostenere l'autenticità.

Tutto questo, però, non riguarda l'argomento tessile, di cui l'autrice è esperta. Secondo Karlheinz Dietz (p. 55) Flury-Lemberg avrebbe dimostrato che dal punto di vista dei ritrovamenti archeologici tessili non vi è nulla che impedisce di pensare che la Sindone risalga all'epoca di Cristo; non si capisce dove, visto che ella non ha mai compiuto, né qui né altrove, uno studio adeguato sul tema. Nel saggio che Dietz commenta vi sono soltanto due accenni a tessuti ritrovati a Masada in Palestina e a Krokodilô in Egitto (p. 174), che però non servono allo scopo. In realtà dal punto di vista della storia della tessitura la Sindone è pienamente compatibile con

<sup>94</sup> Nicolotti, *Sindone*, cit., pp. 313-325, con bibliografia.

<sup>95</sup> Smascherato da G. M. Rinaldi, *Lo scienziato immaginario: Dossier Kouznetsov*, «Scienza & Paranormale» 43, 2002, pp. 20-64.

<sup>96</sup> Cfr. G. M. Rinaldi, *Caso Ramsey, disinformazione a oltranza sulla Sindone*, «Scienza & Paranormale» 81, 2008, pp. 56-61.

il sec. XIV, mentre non lo è con il I, ed è da escludersi che possa essere una stoffa tessuta da Giudei palestinesi del I secolo.<sup>97</sup>

Il biblista Giuseppe Ghiberti nel suo saggio (*Bibel und Turiner Grabtuch*) si propone in sostanza di rispondere a questa domanda: la Sindone di Torino è compatibile con la *sindón* dei racconti della sepoltura di Gesù? Per fornire una risposta egli sintetizza qui il risultato di molti anni di studio su questo argomento.<sup>98</sup> La prima evidenza, a suo parere, è la concordanza fra gli indizi suggeriti da ciò che si vede nell'immagine del cadavere impressa sulla Sindone e ciò che viene raccontato nei Vangeli riguardo alla passione di Gesù. Egli ritiene improbabile che qualche altro personaggio della storia possa aver lasciato quell'impronta dopo essere stato torturato come Gesù. Egli però non prende in considerazione la possibilità che la Sindone sia un falso e che pertanto questa compatibilità con i racconti evangelici sia stata volontariamente ricercata (l'autore infatti, accetta l'idea che il lino abbia contenuto un vero cadavere insanguinato, cosa ben lungi dall'essere stata accertata, anzi, impossibile a credersi senza ricorrere ad argomenti soprannaturali). Ghiberti in estrema sintesi conclude in questo modo: i Vangeli sinottici che parlano di una *σινδών* di Gesù (cioè un «lino») sono maggiormente compatibili con l'oggetto Sindone, mentre il Vangelo di Giovanni, che per indicare le stoffe sepolcrali di Gesù usa un termine diverso e declinato al plurale (*ὀθόνια*, cioè «lini» o «bende») pone maggiori problemi. L'esegeta torinese li risolve riconoscendo una minore attendibilità storica al quarto evangelista e intendendo il plurale come se fosse un singolare. La sua conclusione: «Quando leggiamo i Vangeli possiamo, con buona motivazione, mantenere aperta l'ipotesi che la Sindone di Torino coincida con il tessuto che ha avvolto il corpo di Gesù» (p. 201).

Non c'è spazio qui per commentare l'esegesi dei passi evangelici compiuta da Ghiberti. Mi limito ad aggiungere una considerazione di metodo: se la Sindone fosse riconosciuta come autentica, essa dovrebbe essere il metro di giudizio sul quale valutare l'attendibilità dei Vangeli, e non viceversa; ma se è un falso medievale (come io credo) l'indagine esegetica dei Vangeli perderebbe di qualsiasi interesse nei confronti di essa, perché servirebbe soltanto a determinare in che modo l'artefice si è ispirato a quei racconti per creare la sua reliquia. Penso che la soluzione più prudente sia quella di tenere sempre ben distinti i due argomenti: ciò che si vede nella Sindone e ciò che si può ricavare dalla lettura dei Vangeli.

Nel suo secondo saggio presente nel volume (*Soudarion und Sindon*) Ghiberti ritorna sull'argomento in maniera più approfondita e ne affronta uno nuovo, affine al precedente: il *σουδάριον* che secondo il Vangelo di Giovanni fu posto sul capo di Gesù (*ἐπὶ τῆς κεφαλῆς αὐτοῦ*) è compatibile con la realtà della Sindone di Torino? Nel Nuovo Testamento la parola *σουδάριον* compare soltanto quattro volte,

<sup>97</sup> Si veda Nicolotti, *La Sindone di Torino in quanto tessuto*, cit., dove analizzo anche i tessuti di Masada e Krokodilô.

<sup>98</sup> Soprattutto G. Ghiberti, *La sepoltura di Gesù*, Roma 1982; più recente e sintetico G. Ghiberti, *I Vangeli e la Sindone*, in G. Ghiberti et al. (ed.), *Opera giovannea*, Leumann 2003, pp. 323-331.

due in contesto sepolcrale (panno posto sul volto di Gesù e di Lazzaro), una volta per indicare un fazzoletto in cui nascondere delle monete, e l'ultima volta per designare una stoffa di proprietà dell'apostolo Paolo (una sciarpa? un fazzoletto? un velo?). Ghiberti tende a ritenere che questo sudario non sia una stoffa che copriva il volto, come il testo farebbe pensare, ma una stoffa che avvolgeva i lati del volto passando sulla sommità del capo e discendendo ai lati del viso per finire sotto il mento, con la funzione di mentoniera, per impedire l'apertura della bocca. Questa soluzione risolve un'importante difficoltà per chi crede nella Sindone: se il sudario di Giovanni fosse un tessuto che stava posto sul viso del defunto, sarebbe impossibile spiegare come l'immagine del volto si sia potuta imprimere sul lenzuolo senza risultare annullata o almeno filtrata e attutita da quel pezzo di stoffa frapposto nel mezzo, fra la pelle e la Sindone. Questa scappatoia fu proposta la prima volta dal sindonologo Paul Vignon ottant'anni fa.<sup>99</sup> Bisogna onestamente riconoscere che a nessuno sarebbe venuta in mente questa traduzione, se non per salvare la Sindone; e infatti tutte le traduzioni e parafrasi dei Vangeli, anche antiche, intendono il sudario come qualcosa che avvolge e ricopre il volto. Ritengo più prudente, come già detto, leggere i Vangeli senza tenere a mente ciò che si vede nella reliquia.

È interessante il richiamo a un fenomeno che più volte Ghiberti ha menzionato nei suoi scritti, definendolo come "osservazione", o "sentimento" o "moto" prescientifico: nell'uomo cristiano nasce un sentimento spontaneo di interesse affettuoso per la Sindone di Torino, in quanto essa gli ricorda di un evento importante per la sua vita (il sacrificio di Gesù) per come è descritto dai Vangeli; questo interesse sorge prima ancora che siano state poste e affrontate tutte le domande che la Sindone suggerisce. Sono perfettamente d'accordo. Da questa considerazione, però, traggio conclusioni diverse. Proprio perché spontaneo e prescientifico, il sentimento verso la Sindone può essere controproducente e sviluppare un *bias* cognitivo, un pregiudizio favorevole all'autenticità. A maggior ragione gli esegeti neotestamentaristi dovrebbero ignorare completamente la Sindone e mettere in atto una serie di cautele razionali: dove il testo evangelico è scarno o si presta a interpretazioni diverse, non è lecito orientarsi verso quelle compatibili con l'oggetto Sindone. Il "sentimento prescientifico" va identificato e messo a in condizione di non interferire con lo studio scientifico.

Il capitolo affidato a Bruno Barberis (*A panorama of the scientific studies concerning the Shroud of Turin*) vuole essere un'esposizione dello *status quaestionis* sulla ricerca scientifica sulla Sindone. È il saggio meno coerente con tutti gli altri, perché non ha carattere né storico né letterario. Barberis, nelle vesti di direttore del Centro internazionale di sindonologia di Torino, ne ha approfittato per riproporre la consueta mole di argomenti autenticisti senza il minimo riferimento a qualsiasi opinione discordante esistente fra gli studiosi. Pur nella sua brevità il saggio contiene, oltre a diverse considerazioni neutre e condivise da tutti, un buon numero di affermazioni dubbie, contestate o improbabili, o addirittura false. Fra quelle dubbie o improbabili: che la Sindone sia stata intessuta su un telaio "primitivo" (in realtà di

<sup>99</sup> P. Vignon, *Le Saint Suaire de Turin*, Paris 1939<sup>2</sup>, pp. 66-67.

questo non c'è alcuna prova, anzi, ci sono indizi che vanno in senso contrario);<sup>100</sup> che essa «senza dubbio» contenga l'immagine lasciata dal cadavere di un uomo che era stato prima flagellato, poi crocifisso (cosa negata da tutti i non autenticisti, nonché altamente improbabile per motivi fisiologici, geometrici, fisici e chimici); che sulla Sindone ci sia vero sangue, e che tale sangue si possa distinguere in vitale e postmortale (non è ancora stato compiuto un esame risolutivo sulla natura del sangue depositato sulla Sindone, in quanto le analisi realizzate negli anni Ottanta hanno dato risultati negativi per indagini specifiche e opinabili per quelle non specifiche); che è estremamente probabile che le fattezze dell'uomo della Sindone siano il prototipo che ha ispirato l'iconografia cristiana a partire dal VI sec. (contestabile e ribaltabile specularmente, in quanto può essere l'iconografia cristiana ad aver ispirato l'artefice della Sindone).

Se quanto elencato finora potrebbe con una certa indulgenza ritenersi ancora aperto alla discussione, non lo è quanto segue, dimostrato falso da diversi anni: che i chiodi piantati nei palmi delle mani invece che nei polsi non sarebbero in grado di sostenere un corpo crocifisso (argomento dimostrato sperimentalmente erroneo e comunque fuorviante, in quanto il peso dei crocifissi in epoca romana non veniva scaricato completamente sugli arti superiori ma anche su sedili, corde e suppedanei); che i resti di un uomo crocifisso in Palestina nel I sec. (ad Akeldama) dimostrano il passaggio dei chiodi nell'avambraccio (notizia dimostrata erronea da indagini antropologiche condotte nel 1985); che il passaggio di un chiodo in un certo punto del polso provoca la ritrazione del pollice (opinione risalente agli anni Trenta del secolo scorso, dimostrata erronea); che durante l'agonia in croce i condannati si sollevavano e abbassavano alternativamente, per evitare il soffocamento, cambiando l'angolazione delle braccia (spiegazione congetturale risalente agli anni Trenta del secolo scorso, dimostrata erronea); che le ferite da flagello rimandano a flagelli romani con estremità metalliche (non c'è alcuna prova che i flagelli romani avessero estremità metalliche; invece, le ferite visibili sulla Sindone sono compatibili con l'iconografia della flagellazione medievale);<sup>101</sup> che sulla Sindone Max Frei ha riscontrato pollini di provenienza palestinese e anatolica (il valore di questi studi di Max Frei è stato fortemente ridimensionato o totalmente scartato dai palinologi che lo hanno esaminato negli ultimi anni);<sup>102</sup> che sull'occhio destro è visibile l'impronta di una moneta romana (illusione ottica dovuta all'ingrandimento di vecchie fotografie tecnicamente imperfette, non riscontrabile sulle moderne fotografie).<sup>103</sup> Per screditare il risultato della radiodatazione ancora si menziona la già ricordata

<sup>100</sup> Cfr. Nicolotti, *La Sindone di Torino in quanto tessuto*, cit.

<sup>101</sup> Cfr. A. Nicolotti, *The Scourge of Jesus and the Roman Scourge: Historical and Archaeological Evidence*, «Journal for the Study of the Historical Jesus» 15/1, 2017, pp. 1-59.

<sup>102</sup> È opportuno segnalare che il Centro di Sindonologia di Torino, di cui Barberis stesso era direttore, nel 2015 ha ospitato e pubblicato l'intervento di una palinologa secondo la quale gli studi di Frei sono totalmente inaffidabili (M. Boi, *La palinologia: strumento di ricerca per le reliquie della Sindone di Torino e del Sudario di Oviedo*, Torino 2015).

<sup>103</sup> La questione delle monete sugli occhi è opportunamente ridicolizzata da G. M. Rinaldi, *La farsa delle monetine sugli occhi*, «Scienza & Paranormale» 81, 2008, pp. 28-47.

truffaldina teoria dell'arricchimento carbonico dovuto all'incendio di Chambéry. Ciò detto, il titolo del saggio di Barberis sarebbe dovuto essere: *A panorama of the pseudo-scientific studies conducted by believers in the authenticity of the Shroud of Turin*. O magari: *Ex falso sequitur quodlibet*.

Gian Maria Zaccone (*Dalle acheropite alla Sindone: pietà e storia*) sviluppa alcune considerazioni dal punto di vista della storia della pietà, concentrando la sua attenzione sul legame spirituale di ininterrotta devozione che unisce la Sindone agli altri acheropiti, e sul «rapporto che gli uomini hanno avuto ed hanno nei confronti di quell'immagine» (p. 215), in risposta al loro desiderio di poter vedere il volto di Cristo. In questo senso egli ritiene che la Sindone sia un «punto di arrivo» che «ha raccolto gli esiti di tutta una tradizione preesistente» (p. 221).<sup>104</sup>

Il lavoro di Alexander Rausch – con il quale concludo la mia carrellata – è dedicato all'innologia medievale e moderna dedicata alle sindoni e alla Veronica (*Hymnen des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit für die Verehrung des Hl. Grabtuchs und der Veronica*). Nella raccolta degli *Analecta hymnica medii aevi* sono

<sup>104</sup> Zaccone ricorda che nel 1902 lo zoologo Yves Delage aveva presentato all'Accademia delle Scienze di Parigi la teoria e gli esperimenti di un suo giovane assistente, Paul Vignon, il quale sulla base dell'esame delle sole fotografie della Sindone aveva dedotto che l'immagine dell'uomo si era formata grazie all'interazione fra i vapori ammoniacali provenienti dalla pelle del cadavere di Cristo e l'aloe presente sulla stoffa. L'insigne chimico Marcellin Berthelot si rifiutò di pubblicare integralmente questo articolo sui rendiconti dell'Accademia. I sindonologi descrivono questo provvedimento come frutto di una volontà censoria anticlericale. Io invece ho difeso la legittimità di questa scelta, in quanto all'Accademia né Delage né Vignon erano stati in grado di dimostrare in che modo l'immagine della Sindone si era formata (non avrebbero potuto farlo in ogni caso, perché non avevano a loro disposizione la Sindone per studiarla), né avevano portato prove sufficienti della loro teoria "vaporografica": i loro esperimenti si limitavano a provocare scurimenti su lastre fotografiche o piccoli pezzi di stoffa e non riproducevano affatto l'effetto di un cadavere su un lino. Infatti nel giro di pochi anni la teoria vaporografica fu abbandonata, perché errata. In questo senso io sostenevo, e continuo a sostenere, che Vignon e Delage non avevano affatto provato sperimentalmente ciò che congetturavano, e che quindi era stato un bene che la loro teoria sbagliata non fosse pubblicata (Nicolotti, *Sindone*, cit., pp. 225-227). Zaccone, sulla base di una citazione di una lettera privata secondo la quale molti all'Accademia avrebbero aderito alla spiegazione dei due scienziati, e sulla base di documenti che promette di pubblicare in futuro, ritiene invece che la censura e l'implicazione religiosa abbiano giocato un ruolo fondamentale (p. 213 n. 6). Preciso ulteriormente il mio pensiero: indipendentemente dalle credenze di ciascuno, dal punto di vista puramente scientifico la teoria di Paul Vignon e Yves Delage sulla formazione dell'immagine sindonica, per come era stata presentata all'Assemblea e non diversamente da molte teorie sindonogenetiche attuali, non disponeva di alcuna prova (anzi, ben presto si dimostrò sbagliata) e pertanto andava scartata. Anche se la documentazione nota a Zaccone potesse dimostrare che nell'Assemblea molti avevano aderito a tale spiegazione (prestando fede a una teoria erronea), oppure se si trovassero prove che la pubblicazione dell'articolo fu impedita per motivi non scientifici ma ideologici (i quali sono sempre biasimevoli), resta fermo il punto: i due autori non portavano prove per le loro congetture, pertanto il loro articolo andava respinto o espurgato delle parti congetturali (proprio quello che fu fatto). Credo che Marcellin Berthelot, uno dei più grandi chimici del secolo e non certo uno sprovveduto, fosse perfettamente in grado di giudicare lo scarso valore della teoria vaporografica proposta dai due zoologi: si veda il suo ritratto in I. Guareschi, *Marcelin Berthelot*, «Memorie della Reale Accademia delle Scienze di Torino» 59, 1909, pp. 157-194.

indicati soltanto quattro inni e due sequenze: *Gaude felix Vesontio* (sindone di Besançon), *Iam sacris ritibus signum, Exsultet plebs fidelium, Gaude mater ecclesia, Ave Christi sudarium* e *Plaudat caeli ierarchia*. Raramente la musica originaria dei testi innologici si è preservata, spesso è un rifacimento di età barocca. Fra i testi conservati con la melodia si segnala un *Salve sancta facies* riportato nella collezione redatta da Joachim Cuontz († 1515), di cui Rausch fornisce la trascrizione, per paragonarla stilisticamente a una composizione coeva e sul medesimo testo, ma a 4 voci, del fiammingo Jacob Obrecht († 1505).

Rausch riferisce della congettura proposta da Anne Walters Robertson secondo cui il compositore Guillaume Dufay nel 1452-1453 avrebbe composto la sua messa *Se la face ay pale* in onore della Sindone.<sup>105</sup> Avevo già ritenuto questa proposta priva di fondamento e basata su sole supposizioni, e rimango di quel parere.<sup>106</sup> L'autore in questa sede tenta alcune interpretazioni allegoriche dell'unica miniatura che decora il manoscritto romano che contiene la messa di Dufay, ove si rappresenta una donna nuda in piedi su un delfino, brandendo una vela nella mano sinistra e una barra nella destra.<sup>107</sup>

Fra le musiche destinate alla Veronica è noto un *Salve sancta facies* a 4 voci attribuito a Josquin Desprez (ma espunto dalla nuova edizione delle sue opere); un altro è contenuto nel *Cancionero Musical de Segovia* (fine XV sec.). Infine c'è l'inno *O iubar nostrae specimen salutis*, musicato nel 1542 dal fiammingo Adrian Willaert, maestro di cappella alla Basilica di San Marco a Venezia. Rausch aderisce alla spiegazione proposta dalla musicologa Katelijne Schiltz secondo cui può essere stato lo stesso Willaert ad aver composto quest'inno, inizialmente non per la festa della Sindone (il 4 maggio) ma per quella della Santa Croce (14 settembre) da celebrarsi a Venezia:<sup>108</sup> ella però non sapeva che l'inno risulta già in una edizione della liturgia della Sindone stampata a Ginevra che risale, credo, a qualche anno dopo il 1507,<sup>109</sup> e che da una nota di pagamento del 1541 risulta che tale inno era già cantato a Chambéry dopo la messa della Sindone.<sup>110</sup>

## 7. Conclusioni

Il titolo del volume («L'immagine di Cristo: sull'origine e lo sviluppo in Oriente e Occidente») è ampio e ha fornito la possibilità di accogliere saggi di tutto valore che in certi casi hanno permesso un vero guadagno conoscitivo. D'altra parte, a

<sup>105</sup> A. Walters Robertson, *The Man with the Pale Face, the Shroud, and Du Fay's Missa "Se la face ay pale"*, «The Journal of Musicology» 27/4, 2010, pp. 377-434.

<sup>106</sup> Nicolotti, *Sindone*, cit., p. 149 n. 233.

<sup>107</sup> Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Cappella Sistina 14, f. 27<sup>v</sup>.

<sup>108</sup> C. Schiltz, *Adrian Willaert's Hymn for the Holy Shroud*, «Journal of the Alamire Foundation» 4, 2012, pp. 57-72.

<sup>109</sup> *Officium cum missa Sancte Syndonis, sudarium Christi vulgariter nuncupate*, Gebennis (s.d.), ff. 15<sup>v</sup>-16<sup>r</sup> (conservato in Archivio di Stato di Torino, *Benefizi di qua da' monti*, mazzo 31.4).

<sup>110</sup> Testo da me individuato all'Archivio di Stato di Torino, ora pubblicato in P. Cancian, *Sulle tracce della Sindone nella documentazione finanziaria di casa Savoia*, «Bollettino Storico-Bibliografico Subalpino» 115/2, 2017, pp. 439 e 450.

mio modesto parere, i pregi di questa pubblicazione sono parzialmente oscurati da un grosso difetto che sta nella sua concezione: i temi toccati, gli autori invitati e il contenuto della stessa prefazione puntano direttamente a quello che appare il *Mittelpunkt des Interesses*: la legittimazione dell'autenticità della Sindone e, al contempo, l'affondamento del Velo di Manoppello.

Karlheinz Dietz è un sindonologo e si qualifica come “sostenitore” (*Befürworter*) della Sindone (p. 400); con uno degli altri tre curatori, Elisabeth Maier, presidente dell'Accademia Cattolica di Vienna, aveva già organizzato un convegno autenticistico sulla Sindone nel palazzo arcivescovile di Vienna nel 2002.<sup>111</sup> Più di dieci anni fa Dietz si era lamentato che per la Sindone la Germania fosse ancora «terra di missione», dove molti cattolici «cedono a uno scetticismo preteso intellettuale» e i pochi devoti della Sindone appartengono a gruppi che «rappresentano una fascia piuttosto conservatrice». Aveva lodato il padre della sindonologia tedesca, il gesuita Werner Bulst, a suo dire ingiustamente sbeffeggiato da esegeti e teologi.<sup>112</sup> E ora, nel 2016, ribadisce che «chi non accetta la non autenticità della Sindone o addirittura adduce argomenti a sostegno della sua autenticità viene ridicolizzato o ignorato», un atteggiamento che «nei libri più recenti ha raggiunto un incomprensibile livello di intensità che non giova certo ad un onesto dibattito scientifico» (pp. 395-396). Tutto ciò a Dietz sta assai a cuore, e lo lascia trasparire a più tratti.

Al di là dei legittimi interessi di ciascuno, le querele di Dietz meritano attenzione perché toccano il cuore della metodologia della ricerca storica. Egli così si esprime: «In questa aporia postmoderna la scienza storica [*Geschichtswissenschaft*] è nuovamente riconosciuta quale giudice dell'autenticità. Ciò non è soltanto un passo indietro, ma anche una posizione del tutto anacronistica, alla luce delle discussioni teoriche dell'ultimo secolo. La storia – in quanto “scienza inesatta” (Jacob Grimm) – mira sì alla verità, tuttavia, al di là delle banalità, deve accontentarsi della verosimiglianza. Il fatto, quindi, non è tanto smascherare la Sindone di Torino come un falso o dimostrare la sua autenticità, perché la storia non è in grado di fare né l'una né l'altra cosa. Il suo compito consiste piuttosto nel constatare che la Sindone di Torino è un oggetto che esiste realmente da secoli» (p. 40).

Questa posizione è la medesima che si trovò ad affrontare il medievista canonico Ulysse Chevalier, più di cento anni fa, quando gli si diceva che in merito alla Sindone «tutte le carte, tutti i diplomi e i manoscritti degli studiosi» erano incapaci di dimostrarne la falsità.<sup>113</sup> Come allora, oggi Karlheinz Dietz ci ricorda che la storia si

<sup>111</sup> Gli atti: E. Maier (Hrsg.), *Das Turiner Grabtuch*, Wien 2005.

<sup>112</sup> K. Dietz, *Da Werner Bulst a oggi: la Sindone in Germania*, in Zaccone, Ghiberti (edd.), *Guardare la Sindone*, cit., pp. 389-398. Bulst era così convinto dell'autenticità della Sindone che per conciliare i Vangeli con la reliquia giunse a ipotizzare che Gesù fosse stato sepolto in due fasi, prima al venerdì sera nel lenzuolo torinese (il resoconto dei Vangeli sinottici), e poi definitivamente al termine del sabato con gli aromi, le fasce e il sudario, senza più il lenzuolo (il racconto di Giovanni): W. Bulst, *Untersuchungen zum Begräbnis Christi*, «Münchener Theologische Zeitschrift» 3, 1952, pp. 244-250.

<sup>113</sup> Non fu esattamente così se, per zittirlo, l'arcivescovo di Torino dell'epoca dovette invocare una censura da Roma: cfr. A. Nicolotti, *Il processo negato*, Roma 2015 (cito da p. 22).

basa su fonti discutibili, spesso lacunose, e capaci di ricostruire soltanto una parte della realtà; al contempo mette in guardia i non autenticisti da «un positivismo metodologicamente sorpassato da un bel pezzo, che necessariamente sfocia in agnosticismo storico» (p. 394).

A mio parere questa descrizione di chi non crede alla Sindone – quindi, ripeto, la maggioranza degli scienziati e degli storici – è grottesca. Non vi è alcuno che voglia trasformare la storia in una scienza esatta, né che voglia applicare alla Sindone le teorie storiografiche di Auguste Comte. Dietz rimprovera a due «oppositori della Sindone» (*Grabtuchgegner*) di aver menzionato, fra coloro che non accettavano l'autenticità della Sindone, l'insigne storico del cristianesimo cattolico Henri-Iréné Marrou. «Al contrario – obietta Dietz – è già stato da tempo dimostrato che [...] è proprio Marrou a mettere in guardia dalle posizioni positiviste e a parlare di *Tristesse de l'historien*, della quale sarebbe peraltro anche responsabile la selezione delle tradizioni, o meglio il fatto che solo di rado disponiamo delle fonti che vorremmo». Qui Dietz però confonde le carte. La pretesa avvenuta “dimostrazione” dell'antipositivismo di Marrou<sup>114</sup> – cioè il suo rifiuto di certi fondamenti teorici che stavano alla base della storiografia positivista, prima di tutto il mito dell'inarrestabile progresso, poi l'illusione che la storia potesse diventare una scienza esatta dai responsi infallibili – non significa certo propugnare una totale sfiducia nelle fonti che ceda lo spazio a un loro utilizzo sregolato e partigiano o, nel nostro caso, alla libertà di colmare come più aggrada ciò che l'assenza di fonti ci presenta come un *vacuum*. Marrou, a dispetto del suo “relativismo” storiografico, che va letto nel contesto del periodo storico in cui fu dichiarato, non cessò mai di fare storia (e qualche volta si occupò anche di reliquie, quelle autentiche).<sup>115</sup> Dietz dovrebbe piuttosto domandarsi perché proprio un pensatore “antipositivista” come Marrou condividesse, in merito alla Sindone, la stessa opinione di quelli che Dietz considera dei positivisti; ed è troppo facile squalificare le sue parole, ritenendo che fosse male informato. Per lo storico francese le lacune della storia sulle origini della Sindone non sono affatto, come afferma Dietz, «materiale per la tristezza dello storico ma irrilevanti in vista della realtà della Sindone»: Marrou alla Sindone non credeva proprio, e riteneva insormontabili i quattordici secoli di silenzio delle fonti prima della sua comparsa in Francia.<sup>116</sup> Alcuni passaggi della sua *Tristesse* sono perfettamente calzanti, se applicati alla sindonologia.<sup>117</sup>

<sup>114</sup> Dietz rimanda a un libro del frate sindonologo A.-M. Dubarle, *Histoire ancienne du Linceul de Turin*, I, Paris 1985, pp. 30-32, che non condivide le conclusioni di Marrou ma certo non le sa scardinare.

<sup>115</sup> Ad esempio, H.-I. Marrou, *Les deux palliums de saint Césaire d'Arles*, «Revue Archéologique» 25, 1946, pp. 231-233.

<sup>116</sup> H.-I. Marrou, *À propos du saint suaire*, «Le Monde» del 23 giugno 1950, p. 2: «I partigiani dell'autenticità debbono prima subire una prova eliminatória davanti al tribunale degli storici, e vedo che essi non ci hanno mai potuto spiegare da dove e come questa tela con impronta è pervenuta a metà del secolo XIV alla collegiata di Lirey, nella diocesi di Troyes, luogo e data ben lontani dalla Palestina evangelica!».

<sup>117</sup> H.-I. Marrou, *Tristesse de l'historien*, ristampata in «Vingtième Siècle, Revue d'Histoire» 45,

Quelli che ritengono ormai assodata la non autenticità della Sindone, cioè la maggioranza, non sono “positivisti”, ma semplicemente storici che tirano le ovvie conclusioni a cui conducono sia le inspiegabili lacune (una reliquia così importante, se fosse esistita, non sarebbe stata taciuta per 13 secoli), sia l’interpretazione dei documenti sopravvissuti. Senza dimenticare, in ogni caso, che è stato proprio il positivismo a dare un incredibile impulso allo sviluppo della disciplina: scrittura di fondamentali manuali di metodologia, riordino e pubblicazione di fonti, fondazione di riviste storiche, creazione di cattedre universitarie e società storiografiche. È il positivismo che «ha eliminato dalla descrizione storica gli enormi strati di fantasia che erano ancora presenti e ha indebolito in gran misura gli elementi di metafisica religiosa»<sup>118</sup> che, ad esempio, infarcivano le narrazioni storiche di decine e decine di false reliquie (tutte accomunate, come la Sindone, da silenzi millenari poi mascherati da racconti leggendari che si sforzavano di colmare i vuoti con il ricorso a ripetitivi meccanismi di congetturalità, di identificazione con altri oggetti vagamente somiglianti, di creazione di storie di nascondimenti, segretezze, furti, fortunosi salvataggi, pellegrinaggi e doni).

La Sindone, d’altra parte, non ha bisogno di supremi sforzi interpretativi, ma si accontenta di un po’ di «gesunder Menschenverstand»; perché l’ipotesi autentici-sta che Dietz vuole perseguire è contro-intuitiva, fantasiosa, paradossale e miracolistica. Per motivare questo mio giudizio, credo necessario raccontare nelle prossime righe la storia della Sindone per come la narrano i sindonologi.

Alla morte di Gesù, prima del tramonto, Giuseppe di Arimatea va alla ricerca affrettata di stoffe sepolcrali. Acquista un telo di lino lungo 4,5 metri, che però non è stato filato in Palestina, dato che il sistema di filatura non corrisponde. Oltre a non essere israelita, è un telo davvero unico, che anticipa la storia di più di un millennio, dato che la sua struttura tessile non ha lasciato alcuna traccia di sé nell’antichità, ma è attestata soltanto a partire dal medioevo, in seguito all’affermarsi dei telai a pedale. Gesù viene deposto su tale *unicum* di sindone, evidentemente non ai piedi della croce, come sembrerebbe doversi ricavare dai Vangeli sinottici (diversamente, durante il trasporto, la stoffa si sarebbe tutta sporcata di sangue), ma sulla pietra sepolcrale; il corpo viene adagiato in modo attento, dall’alto verso il basso, senza nessun movimento laterale per non lasciare alcuna sbavatura di sangue, neppure millimetrica, come se i necrofori si preoccupassero di non imbrattare la stoffa su cui in futuro Gesù avrebbe lasciato uno stampo perfetto. Il sudario non lo si adagia sul viso, come nel caso di Lazzaro, ma lo si usa per legare la bocca, lasciando il volto esposto e pronto a rilasciare un’immagine. Il corpo di Gesù rilascia sulla Sindone macchie sanguigne che non impregnano il tessuto in modo indistinto, come avverrebbe

1995, p. 111: «Tous les apologistes, et ils furent à chaque époque les plus nombreux, de qui le zèle n’était pas soutenu par un certain sens philosophique, firent le saut, et entreprirent d’obtenir de l’histoire une série de propositions catégoriques fondant sur l’évidence la légitimité des dogmes chrétiens. De science auxiliaire de l’apologétique, l’histoire devenait une machine à convertir. Vous connaissez les suites de ces naïves imprudences: la machine ne fonctionne pas sans ratés; pis encore, elle fonctionna à l’envers».

<sup>118</sup> J. Topolski, *Metodologia della ricerca storica*, Bologna 1975, p. 141.

per un cadavere normale, ma delineano mirabilmente la forma delle colature e addirittura la forma delle ferite, come se fossero tracciate a pennello. Tale sangue, diversamente dagli altri sanguigni umani che si anneriscono, conserverà il suo colore rosso vivo per 2000 anni. Nessuna benda viene usata per circondare il corpo, o avrebbe interferito con la precisione dell'impronta corporea; pertanto i verbi evangelici che parlano di "arrotolare", "avviluppare" e "legare" devono necessariamente essere sbagliati o metaforici. Quando l'evangelista Giovanni parla di "lini" sepolcrali al plurale si riferiva in realtà a un lino solo, la Sindone, che gli sembrava duplice perché la vedeva piegata in due. Chiusa la tomba, sulla stoffa si imprime il ritratto del cadavere, in modo monocromatico, molto definito e ortogonalmente proiettato su un piano (la Sindone dunque deve essersi disposta da sola distesa e piatta, sopra e sotto, quindi non è più adagiata sul corpo), come se fosse una fotografia o il risultato di un contatto con una statua o un bassorilievo piatto; poiché non è bene pensare a ciò, e dal momento che è impossibile per un cadavere tridimensionale normale lasciare quell'impronta (inoltre tale impronta non risente del peso del corpo disteso, perché l'impronta della parte posteriore non è più intensa di quella superiore), non resta che pensare a un miracolo. La stoffa così stranamente disegnata viene ritrovata nel sepolcro alla domenica mattina, ma nei Vangeli si preferisce non raccontarlo, né far sapere che fine essa abbia fatto. Soltanto il Vangelo degli Ebrei, in contrasto con quello di Giovanni, dice che Gesù stesso consegnò la Sindone nelle mani di un imprecisato "servo di sacerdote"; ma anche questo Vangelo preferisce non parlare dell'immagine miracolosa. Ad un certo punto, in qualche modo, il gruppo dei seguaci di Gesù rimasti a Gerusalemme (quello più legato alla tradizione giudaica) decide di conservare la Sindone benché impura per la legge giudaica (perché insanguinata e contaminata da un cadavere). Poi qualcuno, forse fra i parenti di Gesù, la porta a Edessa, probabilmente già nel II sec. Però nessuno lascia traccia scritta di questa traslazione, nemmeno in seguito. Invece di narrare questa traslazione, infatti, a Edessa decidono di inventare una leggenda che parla di un contatto fra Gesù e re Abgar e di uno scambio epistolare fra i due; lo racconta già Eusebio di Cesarea nel IV sec., ma siccome egli non gradisce il culto delle immagini volontariamente censura il fatto della sindone che si ipotizza fosse stato scritto da qualche parte. Anche Egeria e le altre fonti ne tacciono, per qualche motivo non chiaro. La leggenda di Abgar con il passare del tempo si modifica e finalmente verso il V sec. comincia a menzionare l'immagine di Gesù, ma per qualche strano motivo la descrive come un ritratto a colori fatto a pennello, che purtroppo non assomiglia affatto alla Sindone. Uno sviluppo ulteriore nel secolo successivo parla di un'immagine miracolosa formata mentre Gesù si imprime un asciugamano sulla faccia, dopo essersela lavata; questo perché ormai nessuno vuole raccontare la verità, cioè che la Sindone è un telo lunghissimo con l'impronta di un cadavere. È soltanto un caso se contemporaneamente in altri luoghi nascono leggende su acheropiti simili a quello edesseno. Intanto a Gerusalemme e poi in Occidente si comincia a diffondere il culto delle reliquie, e fra esse appaiono diverse sindoni di Cristo; chiaramente sono tutte false, anche quella che a Gerusalemme era esposta con la croce nella basilica costantiniana, perché quella vera, l'unica di cui però non parla nessuno, è a Edessa. Le altre reliquie della passione (croce, chiodi, lancia, spugna, mantello scarlatto, etc.) assurgono

alla gloria delle basiliche, attirano pellegrini e vengono mostrate alle folle, mentre a Edessa la Sindone viene tenuta nascosta, anzi, la si piega su se stessa in modo che nessuno possa vedere altro che il volto di Cristo. Infatti gli Edesseni decidono che è bene tener nascosto ai fedeli che si tratta di una sindone sepolcrale, perché la leggenda creata in precedenza da loro stessi prevede (erroneamente) che essa debba contenere il ritratto di un viso di un Gesù vivente. Non conoscendola, questa reliquia, le persone non possono descriverla, fatta eccezione per quei pochi che sono ammessi a vederla da vicino, rarissimamente aperta e dispiegata; anch'essi però aderiscono al complotto del segreto, non divulgano nulla di ciò che vedono e scelgono di lasciar credere il falso, cioè che la Sindone non è una sindone. Al contempo, però, alcuni fra questi pochi eletti decidono di lasciare in uno o due testi sottili tracce della verità sotto forma di minuscoli indizi cifrati: all'interno della leggenda di Abgar, che parla di un volto impresso su un piccolo Mandylion, inseriscono aggettivi o sostantivi che, per qualche variante semantica o significato secondario della lingua greca, qualcuno potrebbe anche leggere e comprendere come messaggio esoterico del fatto che il Mandylion è lungo e reca un'impronta intera; ma il messaggio è a tal punto esoterico, che per capirlo occorrerà aspettare l'intuizione di un sindonologo nel 1978. Tutte le altre fonti invece persistono fraudolentemente con la leggenda dell'impronta del solo volto. Intanto disastrose inondazioni sommergono la città di Edessa e i suoi abitanti (negli anni 201, 203, 413 e 525), facendo anche crollare le mura e costringendo a riedificare la cattedrale, ma la stoffa resta indenne; nel 525, in particolare, diversamente dai muri della cattedrale la reliquia non subisce alcun danno perché era rimasta dentro un muro che è restato all'asciutto. Nel 944 è tralata a Costantinopoli, dove finisce in una cappella imperiale, ma nonostante le ispezioni degli inviati del sovrano bizantino nessuno ancora si accorge che è una sindone, e se per caso qualcuno se ne accorge non lo dice, per non disturbare la leggenda esistente; anzi, lo stesso imperatore Costantino Porfirogenito appoggia e rilancia la leggenda sbagliata. A Costantinopoli oltre al Mandylion, ci dice l'imperatore, esistono anche reliquie delle fasce sepolcrali di Gesù, in forma di bende: evidentemente l'imperatore non rileva contraddizione nel possedere due volte la stessa reliquia. A Gerapoli c'era una copia del Mandylion, ma grande soltanto come una tegola di terracotta, certamente perché copiava solo il volto tenendo occulto il resto. Persino le odi liturgiche, che descrivono l'immagine edessena come il ritratto di un volto, sono errate. Anche tutta l'iconografia dell'immagine edessena, a partire dal X sec. e fino a oggi, è errata perché mostra sempre e soltanto un volto. Secondo le fonti nel 1240 il Mandylion finisce a Parigi, acquistato da san Luigi IX, e perirà durante la rivoluzione francese; la qual cosa però non può essere, dunque dovremmo obbligatoriamente concludere che la reliquia era stata sostituita nel frattempo, o fin dal principio non era la medesima di Edessa, perché forse all'imperatore avevano rifilato una copia. L'impronta di Edessa dev'essere scampata per rimanere nascosta, non si sa dove; qualcuno in Occidente ha saputo che essa esiste ed è una sindone, e dunque ha finalmente avuto il coraggio di modificare la leggenda di Abgar; ma la modifica soltanto un poco, e invece di rivelare la verità sul suo carattere sepolcrale la fa diventare un grosso telo su cui Gesù (vivo) si sdraia per imprimere un'impronta miracolosa. Intanto, mentre i crociati portano in Occidente decine e decine di reliquie,

e le commerciano alla luce del sole distribuendole fra monasteri, chiese, cattedrali e palazzi reali, soltanto la sindone rimane nascosta e nessuno ne parla, certamente per un singolare rispetto delle norme canoniche. Compare verso il 1355 in Francia, in un minuscolo villaggio di un signorotto locale, *ex abrupto* e senza documentazione che ne attesti la provenienza. Qui a nessuno viene più in mente di conservarla piegata su se stessa, e finalmente viene ostensa sempre tutta distesa; d'altra parte, nonostante sia rimasta per diversi secoli piegata in modo da far vedere solo il volto, la parte esposta all'aria, alla luce e alla vista dei fedeli non è per nulla ingiallita, come invece sarebbe avvenuto con un lenzuolo non miracoloso. Mai nessuno, fino al 1978, rivelerà che tale sindone era stata a Edessa. In Francia due vescovi locali, il primo immediatamente dopo la comparsa della reliquia e il secondo dopo una trentina d'anni, la qualificano come falsa e la fanno ritirare dal culto: perciò dobbiamo dedurre che avranno agito per ignoranza e invidia. Uno di essi afferma che della Sindone era stato individuato l'artefice, il quale l'aveva realizzata con un "sottile artificio", ma questa deve per forza essere una menzogna. Il papa nel 1390 vieta di mostrarla ai fedeli in quanto vera sindone di Cristo, ma sicuramente perché è male informato; anzi, forse a un certo punto cambia idea, ma non ha il coraggio di dichiararlo apertamente. Intanto la reliquia passa nelle mani di una donna, Marguerite de Charny, che finisce in tribunale svariate volte per via della reliquia, ma non fornisce ai giudici credibili indicazioni sulla sua provenienza; c'è da credere che le possedesse, tali informazioni, ma non abbia voluto divulgarle. Nel 1453 Marguerite vende illegalmente la reliquia ai Savoia, che la detengono nei secoli a venire e la trasferiscono a Torino. Dopo i risultati inconcludenti o contraddittori di due diverse commissioni che studiano il reperto negli anni '70 del Novecento, finalmente nel 1988 avviene la radiodatazione del reperto con dodici datazioni indipendenti in tre laboratori diversi. Il risultato delle dodici datazioni è compreso in un intervallo fra il 1260 e il 1390 d.C., il che sembrerebbe collimare perfettamente sia con le notizie ricavabili dai primi documenti medievali sia con l'esame archeologico della struttura tessile; ma certamente è preferibile pensare che i laboratori incaricati abbiano sbagliato la datazione, per complotto o per contaminazioni invisibili di vario genere, e che la miracolosa Sindone provenga dal sepolcro di Gesù.

Il mio umile parere è che questa favola sia assimilabile alle teorie fantasiose e complottiste del Codice Da Vinci, del matrimonio di Gesù con la Maddalena e della morte di Cristo in India. Dietz sostiene che i positivisti credono di provare tutto, ma non provano nulla; potrebbero persino dichiarare che Socrate, Gesù o Napoleone non sono mai esistiti (p. 395). Rispondo: è certamente più probabile l'inesistenza storica di Socrate, piuttosto che l'autenticità della Sindone. Ed è certo preferibile il positivismo di cui Dietz accusa gli "increduli" piuttosto che questa *historia sacra* pre-illuminista.

Eppure l'anti-illuminismo di Dietz è a fasi alterne. Quando si tratta di sminuire l'altra falsa reliquia in competizione con la Sindone, cioè il Velo di Manoppello, egli ritorna uno storico non più disposto a contraddire le fonti e a riempire spazi vuoti di millenni con montagne di congetture, e accetta di buon grado i risultati degli esami scientifici dei critici.

L'argomento principale di Dietz (e degli altri sindonologi) è una presunta con-

vergenza di *altre* prove scientifiche che renderebbero deboli e superflue quelle storiche e archeologiche; ma queste prove, in realtà, non esistono. Anche la presunta non-riproducibilità della Sindone per Dietz è prova della sua origine non-medievale (non si capisce perché ciò sarebbe una prova della sua antichità; se una cosa non è concepibile nel medioevo lo sarebbe forse nel I sec.? Il ragionamento funziona soltanto ricorrendo al miracolo).<sup>119</sup> Ciò renderebbe inaccettabile quella che è in realtà l'unica datazione scientifica del telo, che lo colloca nel medioevo. Qui Dietz sposa totalmente le consuete argomentazioni della sindonologia contro la datazione radiocarbonica, complottismo compreso. Egli addirittura afferma che il metodo di radiodatazione AMS (spettrometria di massa con acceleratore) «è stato sviluppato a partire dal 1977 specificamente per lo scopo di essere testato sulla Sindone di Torino» (p. 41), la qual cosa è una sciocchezza;<sup>120</sup> è vero invece il contrario, cioè che furono quelli della Sindone a contattare quelli del C14, i quali prima di allora della reliquia non sapevano nulla.<sup>121</sup> Dietz si lamenta perché Harry E. Gove, uno degli inventori del metodo, «fu sotto l'influsso di due oppositori della Sindone, David Sox e Walter McCrone» (p. 42), come se l'influsso morale di qualcuno potesse modificare i conteggi degli isotopi radioattivi eseguiti in tre laboratori diversi, nessuno dei quali diretto da Gove<sup>122</sup>. Il reverendo Sox e McCrone, poi, inizialmente non erano affatto oppositori della Sindone; il primo fu anche segretario della *British Society for the Turin Shroud*. Dopo il consueto elogio agli studiosi autenticisti, Karlheinz Dietz passa al cavallo di battaglia della sindonologia, cioè il discredito del radiocarbonio. L'argomento è quello di una possibile contaminazione, che avrebbe posticipato di 1300 anni su 2000 (ironia del caso) la data della Sindone; ma i sindonologi non tengono conto di quanto inquinante sarebbe necessario per spostare la data dal 30 d.C. al 1300. Per esempio, per un inquinamento dell'epoca dell'incendio del 1532, il carbonio inquinante dovrebbe essere presente in quantità cinque volte superiore rispetto al carbonio originario. Ciò è impensabile per i tipi di inquinamento di solito invocati, come il sudore delle mani o il fumo dell'incendio. Del resto la Sindone è un tessuto sicuramente più "pulito" rispetto ai tessuti estratti dagli scavi archeologici. Bisognerebbe allora pensare a un incidente avvenu-

<sup>119</sup> Di questo ho già discusso in A. Nicolotti, *La Sindone, banco di prova per esegesi, storia, scienza e teologia*, «Annali di storia dell'esegesi» 33/2, 2016, pp. 459-510.

<sup>120</sup> Le ricerche che portarono alla realizzazione di quelle macchine, e le macchine stesse, furono molto costose: nessuno avrebbe speso così tanto per una cosa così irrilevante come la Sindone, a maggior ragione negli anni '70 quando era assai meno nota di oggi. Le macchine furono inventate non solo e non tanto per la datazione, ma per misurare la presenza di piccolissime quantità di isotopi, non solo isotopi del carbonio ma di isotopi di diversi altri atomi. Quando gli scienziati si trovarono in grado di misurare le piccolissime quantità, si trovarono anche in grado di misurare quelle del C14 e naturalmente ne approfittarono per le datazioni. Oggi nel mondo ci sono più di cento laboratori attrezzati con AMS. Le datazioni vengono effettuate non solo per materiale archeologico ma anche in altri campi come geologia, oceanografia, paleontologia, scienze ambientali.

<sup>121</sup> Cfr. H. E. Gove, *Relic, Icon or Hoax? Carbon Dating the Turin Shroud*, Bristol 1996, p. 7.

<sup>122</sup> Se l'argomento fosse ricevibile dovremmo rispondere, per *par condicio*, che Dietz è sotto l'influsso dei devoti della Sindone; anzi, è parte di loro.

to in laboratorio durante il trattamento dei campioni o durante la misurazione del C14, ma per la Sindone sono state eseguite dodici datazioni in tre diversi laboratori e parallelamente sono stati datati anche altri tre tessuti di data nota. I risultati, per la Sindone come per gli altri tessuti, sono quelli che ci si aspetta in base ai dati storici o archeologici e non c'è alcun motivo per metterli in dubbio.

I sindonologi sono allora costretti a ricorrere alle teorie dei creazionisti fondamentalisti, che per non ammettere che la terra esiste da più di qualche migliaio di anni hanno elaborato nei decenni assurde teorie di discredito del C14. Del coinvolgimento dei sindonologi nella teoria truffaldina del creazionista russo Dmitri Kouznetsov ho già detto; ma la lista dei presunti errori di datazione del C14 raccontati dai sindonologi è molto lunga, comunque tutta falsa.<sup>123</sup> Karlheinz Dietz propone due nuovi presunti errori di datazione del C14, che però nulla hanno a che vedere con la datazione di una stoffa: uno riguarda legno sepolto su una strada romana,<sup>124</sup>

<sup>123</sup> Cfr. G. M. Rinaldi, *Gli "errori" del C14*, «Scienza & Paranormale» 81, 2008, pp. 48-55; *L'elmo vichingo (con le corna) di Barbara Frale*; *L'esperimento fantasma sulla mummia 1770*, sul sito <http://sindone.weebly.com>.

<sup>124</sup> Presso la palude di Eschenlohe sugli strati di terreno che ricoprono una strada romana costruita nel 43 d.C. sono stati dissepelliti nel 1996 alcuni legni la cui datazione poteva servire a identificare il momento in cui la strada cessò di essere adoperata. Tre su quattro radiodatazioni hanno però fornito un risultato fra il 1750 e il 970 a.C. (cfr. M. Bankus, *Archäologische Erforschung der frühromischen Holz-Kies-Strasse*, in W. Zanier [Hrsg.], *Die frühromische Holz-Kies-Straße im Eschenloher Moos*, München 2018, pp. 42-43). A meno di non pensare che qualcuno abbia depositato legno più antico, magari reimpiegato, sopra una strada più recente (il che non va escluso), si può sospettare che i campioni siano stati contaminati. Poiché la contaminazione ha invecchiato l'età, deve essere stata causata da carbonio inerte (senza C14). Lo si trova in tutto il carbonio minerale che è sulla crosta terrestre, per esempio nel carbonato di calcio che è onnipresente e che l'acqua piovana può incorporare mentre sta nel sottosuolo: può essere che il legno fosse impregnato da secoli di contatto con acqua contenente carbonati minerali. Però gli errori nelle date sembrano troppo forti per essere attribuibili a un inquinamento in ambiente naturale. Si può piuttosto pensare a inquinamenti causati dall'uomo dopo l'estrazione dal suolo, magari causato dai recipienti usati per la conservazione o il trasporto dei campioni, o in laboratorio durante la preparazione, se non per qualche malfunzionamento dell'apparato durante la misurazione del C14. Le sostanze contenenti carbonio usate nei laboratori sono di solito derivate da materiale di origine fossile (petrolio) e non contengono l'isotopo C14: un contatto accidentale con una quantità relativamente piccola di tale carbonio inerte può provocare un notevole spostamento all'indietro del risultato della datazione, cioè una data più vecchia del reale. Il laboratorio che fece gli esami, a Erlangen, era di recente apertura e non aveva una grande esperienza; dopo alcuni anni è stato chiuso e non sono state fatte ulteriori indagini su questo errore. Sarebbe stato necessario ripetere le datazioni, nello stesso o ancor meglio in altro laboratorio, per chiarire la situazione, ma non fu fatto. Attenzione, però: qui si tratta di inquinamento che *invecchia* il campione; niente a che vedere con la Sindone, dove secondo i sindonologi sarebbe avvenuto il contrario. La Sindone, inoltre, non è stata per secoli sottoterra in preda alle contaminazioni, ma è stata ben conservata nei reliquiari. Il prelievo è avvenuto in situazione controllata e il campione è stato diviso in tre parti, per essere datato in tre laboratori diversi e con una grandissima esperienza, proprio per evitare eventuali errori di imperizia, ma il risultato fu concorde, e anche i campioni di controllo, la cui data era nota, diedero il risultato corretto (ringrazio Werner Zanier e Mark Bankus per lo scambio di informazioni sui campioni di Eschenlohe).

uno carbone dentro la malta di un muro.<sup>125</sup> In nota Dietz rimanda ad alcuni saggi indicati in un suo precedente articolo dove in bibliografia è indicato, come unico riferimento generale al metodo del C14, non qualche studio di esperti di radiodatazione<sup>126</sup> (metodo pacificamente usato in tutto il mondo, che sarebbe già stato abbandonato, se fosse così inefficace e suscettibile di errori), bensì un libro revisionista scritto da Christian Blöss, un negatore della teoria dell'evoluzione e della cronologia accettata delle epoche geologiche, e da Hans-Ulrich Niemitz, sostenitore della teoria del "tempo fantasma" (gli anni fra il tra il 614 e il 911 d.C. sarebbero inesistenti, frutto di un complotto storiografico) nonché propugnatore della "Nuova medicina germanica" (la medicina pseudoscientifica del medico radiato Ryke Geerd Hamer).<sup>127</sup>

Davvero per certi cristiani, come lo stesso Dietz scrive, «è difficile separare la veridicità scientifica dalla propria fede» (p. 650). In questo caso la fede soccorre una "pia frode": ma «le *piae fraudes* sono le più ardue da estirpare, perché la *pietas* di chi le difende, di chi "si affeziona" al documento anche al di là degli esiti dell'analisi scientifica, è talora più resistente della *pietas* che le ha prodotte». <sup>128</sup> Penso sia opportuno che i cristiani studiosi della Sindone si uniformino all'auspicio formulato, nel secolo scorso, dal padre gesuita Paul Gaechter: «zur Stütze unseres katholischen Glaubens bedürfen wir nicht derart unsicherer Faktoren». <sup>129</sup>

Andrea Nicolotti

<sup>125</sup> A Regensburg un muro di una fortificazione presenta diversi stadi di costruzione identificabili dall'uso di diverse tecniche, dall'epoca romana a quella medievale. La radiodatazione di alcune carbonelle presenti nelle malte della porzione di muro attribuita dagli archeologi all'epoca romana dà un risultato più recente; ciò è interpretato dagli archeologi stessi come frutto di qualche influsso esterno di arricchimento carbonico (come ad esempio gli acidi umici presenti nel terreno) o di una loro errata valutazione dei diversi strati di costruzione: cfr. W. von Gosen, L.-M. Dallmeier, R. Koch, A. Boos, *14C-AMS-Datierungen von Holzkohle aus Mörteln der römisch-mittelalterlichen Mauer am Dachauplatz in Regensburg*, «Bericht der Bayerischen Bodendenkmalpflege» 54, 2013, pp. 429-438. Al di là delle possibili contaminazioni, che non sono dimostrate e per cui valgono le considerazioni di cui sopra, la malta è stata estratta da una muratura costruita e riparata nel corso di parecchi secoli. Anche per le parti supposte più antiche ci possono essere stati rattoppi con malta più recente nel corso del tempo. Per la Sindone la situazione è del tutto diversa: è stata tutta realizzata su un telaio nello stesso momento e la parte radiodatata non ha alcun rifacimento moderno.

<sup>126</sup> Ad esempio, R. E. Taylor, O. Bar-Yosef, *Radiocarbon Dating. An Archaeological Perspective*, Walnut Creek 2014 (che però ha un capitolo sulla Sindone, ovviamente a favore della validità della datazione).

<sup>127</sup> K. Dietz, *Probleme der Geschichte des Grabtuchs von Turin*, in Maier (Hrsg.), *Das Turiner Grabtuch*, cit., p. 245 n. 8, che rimanda a C. Blöss, H.-U. Niemitz, *C-14-Crash: das Ende der Illusion, mit Radiokarbonmethode und Dendrochronologie datieren zu können*, Gräfelting 1997.

<sup>128</sup> L. Bossina, *Tentazioni di rigetto. Il ruolo del falso nell'affermare una verità storica*, «L'Indice dei Libri del Mese» 1, 2008, p. 23.

<sup>129</sup> In «Zeitschrift für Katholische Theologie» 77, 1955, p. 348.