

ICST-2017  
International Conference on the Shroud of Turin  
July 19-22, 2017, TRAC Center, Pasco, Washington, USA

## **Il Mandylion a Costantinopoli** **Fonti letterarie e iconografiche**

**Alfonso Caccese<sup>1</sup> - Emanuela Marinelli<sup>2</sup> - Laura Provera<sup>3</sup> - Domenico Repice<sup>4</sup>**

<sup>1</sup>*In novitate radix*, [in.novitate.radix@gmail.com](mailto:in.novitate.radix@gmail.com)

<sup>2</sup>*Collegamento pro Sindone*, [sindone@fastwebnet.it](mailto:sindone@fastwebnet.it)

<sup>3</sup>*Pontificia Università Antonianum*, [proveralaura@libero.it](mailto:proveralaura@libero.it)

<sup>4</sup>*Amici Romani della Sindone*, [amiciromanidellasindone@gmail.com](mailto:amiciromanidellasindone@gmail.com)

Il Novecento e l'inizio del nuovo secolo hanno visto il fiorire di numerosi studi inerenti lo sviluppo dell'iconografia cristiana dei primi secoli e il suo ruolo nella trasmissione della fede<sup>1</sup>. La riscoperta dell'icona cristiana del primo millennio, inoltre, coincide con il periodo degli inizi degli studi scientifici applicati alla Sindone, con la famosa prima fotografia del telo, scattata da Secondo Pia nel Maggio del 1898<sup>2</sup>.

All'inizio del XX secolo il professor Paul Vignon, filosofo e scienziato, mise in evidenza lo stretto rapporto fra la Sindone e le raffigurazioni del Volto di Cristo dal IV secolo in poi<sup>3</sup>. Lo studio dei documenti scritti è prezioso. Assieme alla parte letteraria va simultaneamente considerato il numeroso e vario repertorio iconografico. L'osservazione della somiglianza tra il volto sindonico e la maggior parte delle raffigurazioni di Cristo conosciute nell'arte, sia orientale che occidentale<sup>4</sup>, unitamente allo studio delle fonti che fanno riferimento a tali immagini, mostra una palese dipendenza. L'evidente somiglianza non può essere attribuita a un puro caso, ma sembra essere proprio il risultato di una correlazione, mediata o immediata, di un'immagine dall'altra e di tutte da una fonte comune<sup>5</sup>.

Paul Vignon sosteneva che il viso di Cristo, come è presentato nell'arte cristiana, venne elaborato e modellato a partire dal volto sindonico e riteneva pure che esistesse una somiglianza tra il tipo classico del volto di Cristo con la barba e la tenue immagine impressa sulla Sindone<sup>6</sup>.

Osservando il volto dell'Uomo della Sindone, infatti, è possibile individuare numerosi elementi di irregolarità che si ripetono nelle immagini dipinte di Cristo: questi non sono attribuibili semplicemente alla fantasia degli artisti<sup>7</sup>. Essi inoltre permettono di ipotizzare, con un elevato grado di certezza, che le antiche raffigurazioni del volto di Cristo dipendano dalla venerata reliquia.

Analizzando le riproduzioni pittoriche, egli per primo notò ed evidenziò alcune coincidenze con il volto sindonico, successivamente denominate "punti di Vignon". I capelli sono lunghi e

---

<sup>1</sup> USPENSKIJ L., *La teologia dell'icona*, Milano, 1995, pp. 329-366; MUZI M.G., *Visione e presenza*, Milano, 1995; GRABAR A., *Bisanzio*, Milano, 1964; FALETTI I., *Da Bisanzio alla Santa Russia*, Roma, 2011; JAZYKOVA I., *Io faccio nuova ogni cosa*, Milano, 2000; LAZAREV V., *Storia della pittura bizantina*, Torino, 1967.

<sup>2</sup> ENRIE G., *La Santa Sindone rivelata dalla fotografia*, Torino, 1938<sup>2</sup>.

<sup>3</sup> VIGNON P., *Le Saint Suaire de Turin devant la science, l'archéologique, l'histoire, l'iconographie, la logique*, Paris, 1902.

<sup>4</sup> MARINELLI E., *La Sindone e l'iconografia di Cristo*, in *Shroud of Turin, the controversial intersection of faith and science*, International Conference, St. Louis (Missouri, USA), 9-12 Ottobre 2014, <http://www.sindone.info/STLOUIS1.PDF>

<sup>5</sup> PFEIFFER H., *La Sindone di Torino e il Volto di Cristo nell'arte paleocristiana, bizantina e medievale occidentale*, in *Emmaus 2*, Quaderni di Studi Sindonici, Centro Romano di Sindonologia, Roma 1982, p. 13; id., *L'immagine di Cristo nell'arte*, Roma, 1986, pp. 35-51.

<sup>6</sup> VIGNON P., *Le Linceul du Christ. Étude scientifique*, pp. 163-192; P. VIGNON, *Le Saint Suaire de Turin devant la Science, l'Archéologie, l'Histoire, l'Iconographie, la Logique*, op. cit., pp. 113-191.

<sup>7</sup> Il II Concilio di Nicea specifica: «La produzione delle immagini non è un'invenzione dei pittori, ma legge approvata e tradizione della Chiesa Cattolica», cfr. DI DOMENICO P.G. (Ed.), *Atti del Concilio Niceno Secondo Ecumenico Settimo*, Città del Vaticano 2004, p. 304.

bipartiti. Talvolta sono presenti due o tre ciocche di capelli nel mezzo della fronte e questo particolare può essere un'interpretazione pittorica del rivolo di sangue a forma di epsilon visibile al centro della fronte del volto sindonico. Le arcate sopracciliari sono pronunciate e in alcune di queste raffigurazioni un sopracciglio appare più alto dell'altro, come nel volto sindonico. Alla radice del naso alcuni ritratti evidenziano un segno simile a un quadrato mancante del lato superiore e sotto di esso c'è un segno a V. Il naso è lungo e diritto e gli occhi sono grandi e profondi, spalancati, con iridi enormi e grandi occhiaie. Gli zigomi risultano molto pronunciati, talvolta con macchie. In alcune immagini si evidenzia, proprio come sulla Sindone, una zona abbastanza larga, senza impronta, tra le gote e la chioma, cosicché le bande dei capelli appaiono fortemente distaccate dal viso. Una guancia dell'Uomo della Sindone è molto gonfia, probabilmente a causa di un forte trauma, ed è evidente l'asimmetria del volto. Nella zona inferiore di esso, all'altezza delle ossa mascellari, si evidenziano significative somiglianze fra il volto sindonico e le raffigurazioni di Gesù Cristo. I baffi, spesso spioventi, sono disposti asimmetricamente e scendono oltre le labbra da ciascun lato con un'angolatura diversa. La bocca è piccola e non viene nascosta dai baffi. La barba, non troppo lunga, bipartita e talora tripartita, è leggermente spostata da un lato; c'è una zona senza barba sotto il labbro inferiore. L'ispirazione sindonica è evidente, ad esempio, nei segni esistenti fra le sopracciglia, sulla fronte e sulla guancia destra del Volto di Cristo (VIII secolo), affresco delle catacombe di Ponziano<sup>8</sup> a Roma<sup>9</sup>.

Alla luce di queste evidenti corrispondenze risulta indispensabile cercare nella storia i documenti, gli accenni, le descrizioni di questo singolare oggetto, per comprendere in che misura possa aver influenzato le raffigurazioni di Cristo nel corso dei secoli<sup>10</sup>.

È noto che il Nuovo Testamento non riporta alcuna descrizione dei lineamenti fisici di Gesù. Le proibizioni dell'antica legge (Es 20,4; Dt 5,8) probabilmente risultavano essere un ostacolo per la Chiesa nascente e un impedimento a fissare la fisionomia in ritratti pittorici o statue, benché la leggenda ne attribuisca alcune a San Luca o a Nicodemo, quindi all'epoca apostolica<sup>11</sup>.

Fino al IV secolo si impongono rappresentazioni simboliche<sup>12</sup> di Cristo (agnello, pane, pesce) unitamente all'utilizzo di sembianze derivate da altre religioni: Cristo sole, Pastore, Orfeo, Ercole, Taumaturgo, Maestro, Filosofo. In molti casi viene utilizzata la rappresentazione del Cristo giovane e imberbe al fine di sottolineare la sua natura divina<sup>13</sup>.

Dopo la libertà di culto concessa da Costantino al cristianesimo e sancita dal cosiddetto Editto di Milano del 313, inizia a diffondersi una diversa immagine del volto di Gesù, caratterizzato dalla barba non troppo lunga, dai baffi, dall'aspetto alto e maestoso, dai capelli lunghi che cadono sulle spalle e talvolta mostrano una riga centrale che li divide<sup>14</sup>.

Una delle prime raffigurazioni del Cristo barbato la si incontra a Roma nell'Ipogeo degli Aureli (III secolo). Fra le opere che lo mostrano con la barba sono da ricordare alcuni sarcofagi di epoca teodosiana (IV secolo) ancora conservati, ad esempio, nei Musei Vaticani, a San Sebastiano fuori le Mura a Roma, a Sant'Ambrogio a Milano e al Museo Lapidario di Arles.

---

<sup>8</sup> Le catacombe di Ponziano sono un'area funeraria cristiana, situata a Roma, alle pendici del Monte Verde, nel moderno quartiere Gianicolense. In passato era conosciuto anche con il nome di catacombe di Abdon e Sennen, due persiani convertiti al cristianesimo e per questo martirizzati. Ponziano era il proprietario del terreno che forse aveva ospitato papa Callisto I, a Trastevere, nella propria casa, durante la persecuzione di Alessandro Severo dal 222 al 235. Numerosi martiri furono sepolti in questo cimitero e alcune gallerie delle catacombe risultano ancora inesplorate. Si datano dal III al VII secolo per le testimonianze archeologiche che lo attestano. Fu scoperta nel 1618 e scavi sistematici vennero condotti nel 1883. Ulteriori scavi, tra il 1917 e il 1924, portarono alla luce anche vari oratori e il cosiddetto battistero dove è collocata l'immagine del Cristo Pantocratore. Cfr. TESTINI P., *Le catacombe e gli antichi cimiteri cristiani in Roma*, Bologna, 1966, p. 107 e p.145.

<sup>9</sup> WILSON I., *Icone ispirate alla Sindone*, in COPPINI L. - CAVAZZUTI F. (Edd.), *Le icone di Cristo e la Sindone*, Cinisello Balsamo (Milano) 2000, pp. 72-88, a p. 78.

<sup>10</sup> DROBOT G., *Il volto di Cristo, fedeltà a un santo modello*, in COPPINI L. - CAVAZZUTI F. (Edd.), *Le icone di Cristo e la Sindone*, op. cit., pp. 57-71, a p. 60.

<sup>11</sup> MARINELLI E., *Three "Acheiropoietos" Images in comparison with the Turin Shroud*, in *International Interdisciplinary Conference on the Acheiropoietos Images*, Toruń, Poland, 11-13 Maggio 2011, pp.1-7, [https://www.academia.edu/867143/Three\\_Acheiropoietos\\_images\\_in\\_comparison\\_with\\_the\\_Turin\\_Shroud](https://www.academia.edu/867143/Three_Acheiropoietos_images_in_comparison_with_the_Turin_Shroud)

<sup>12</sup> Per il tema del simbolo nel cristianesimo antico e medievale, cfr. BAUDRY G-H., *Simboli cristiani delle origini*, Milano, 2016; DE CHAMPEAUX G. - STERCKX S., *I simboli del medioevo*, Milano, 1997.

<sup>13</sup> PFEIFFER H., *La Sindone di Torino e il Volto di Cristo nell'arte paleocristiana, bizantina e medievale occidentale*, op. cit., pp. 20-21; MATHEWS T., *Scontro di dei*, Milano, 2005.

<sup>14</sup> PFEIFFER H., *La Sindone di Torino e il Volto di Cristo nell'arte paleocristiana, bizantina e medievale occidentale*, op. cit., p. 17.

Altri esempi di raffigurazioni di Cristo che mostrano una spiccata somiglianza con il volto sindonico sono: il mosaico del Cristo nell'abside della Basilica di Santa Pudenziana a Roma (IV secolo); il Cristo docente del cubicolo di Leone nelle catacombe di Commodilla a Roma (IV secolo) e il Cristo in trono tra Pietro e Paolo delle catacombe dei Santi Marcellino e Pietro a Roma (IV-V secolo). Anche l'antica icona su tavola chiamata Acheropita del SS. Salvatore, venerata nell'oratorio di San Lorenzo in *Palatio*, chiamato *Sancta Sanctorum*, a Roma, pur nella sua semplicità stilistica, mostra in maniera schematica questa somiglianza. L'icona originale, completamente deteriorata, risale al V-VI secolo. Il mosaico della cappella di San Venanzio presso il battistero di San Giovanni in Laterano (VII secolo) mostra un busto del Cristo di tal genere. Si tratta di uno dei mosaici più apprezzabili della produzione romana dell'epoca. Altri esempi sono: la tavola del Cristo della cattedrale dei Santi Margherita e Martino a Tarquinia (Viterbo), XII secolo; la tavola del Cristo della cattedrale Santa Maria Assunta a Sutri (Viterbo), XIII secolo; il mosaico absidale della Basilica di San Giovanni in Laterano (XIII secolo)<sup>15</sup>.

A partire dal VI secolo anche in Oriente si diffonde un particolare tipo di ritratto di Cristo che sembra ispirarsi alla Sindone. Si tratta del Cristo maestoso, con barba e baffi, chiamato *Pantocrator* (il Creatore di tutte le cose, che in Occidente verrà chiamato l'Onnipotente), di cui esistono alcuni antichi esempi nelle chiese rupestri in Cappadocia<sup>16</sup>. L'ispirazione alla Sindone è alquanto evidente anche nel volto di Cristo sul vaso d'argento del VI secolo trovato a Homs, in Siria, oggi conservato al *Louvre* di Parigi e in quello visibile sul reliquiario d'argento del 550, proveniente da Cherson<sup>17</sup>, in Crimea, che si trova all'*Ermitage* di San Pietroburgo<sup>18</sup>.

Il *Pantocrator* è presente anche nell'era post-bizantina ed è rimasto sostanzialmente invariato fino a oggi<sup>19</sup>. Questo modo di rappresentare il Cristo è diventato l'unico nel primo millennio cristiano sia in Oriente che in Occidente<sup>20</sup>. Anche con l'inizio del nuovo millennio cristiano le cose in Oriente non mutano. Nel *Pantocrator* (XIII secolo) della Basilica di Santa Sofia a Costantinopoli e nel *Pantocrator* (XIV secolo) della chiesa di San Salvatore in Chora, sempre a Costantinopoli, si possono notare le guance concave e gli zigomi sporgenti e asimmetrici.

Un segno particolare e originale è il dettaglio in mezzo alla fronte. Esso è presente in modo frequente; può trattarsi di una o doppia ciocca di capelli, talvolta anche una ruga verticale. Viene sempre dipinto al centro della fronte e rivela, pur nelle diverse interpretazioni, l'origine sindonica: il caratteristico rivolo di sangue sulla fronte.

La ciocca di capelli, semplice o doppia, si nota ad esempio nel mosaico della volta absidale dell'oratorio di San Lorenzo in *Palatio* a Roma che raffigura il Cristo *Pantocrator* in un clipeo (IX secolo); nel *Pantocrator* (XII secolo) della Cattedrale di Cefalù (Palermo); nel *Pantocrator* (XII secolo) della Cattedrale di Monreale (Palermo); nel *Pantocrator* (XII secolo) della chiesa di Sant'Angelo in Formis a Capua (Caserta); nel *Pantocrator* (XII secolo) della chiesa del monastero di Dafni, nei dintorni di Atene<sup>21</sup>.

Il particolare appare, invece, come un vero e proprio rivolo di sangue sulla fronte di Cristo nel pannello della crocifissione di una delle vetrate del Portale dei Re nella cattedrale di Chartres (XII secolo)<sup>22</sup>.

L'osservazione del volto sindonico sembra avere condizionato anche la rappresentazione di Cristo sulle monete bizantine a partire dal VII secolo<sup>23</sup>. Il primo imperatore a far raffigurare sulle

<sup>15</sup> ZANINOTTO G., *L'Acheropita del SS. Salvatore nel Sancta Sanctorum del Laterano*, in COPPINI L. - CAVAZZUTI F. (Edd.), *Le icone di Cristo e la Sindone*, op. cit., pp. 164-180, a pp. 178-179.

<sup>16</sup> MANTON L., *The Cappadocian frescoes in relation to the Turin Shroud*, in DOUTREBENTE M.-A. (Ed.), *Acheiropoietos. Non fait de main d'homme, Actes du III Symposium Scientifique International du CIELT, Nice, 12-13 Maggio 1997*, Paris 1998, pp. 119-126.

<sup>17</sup> Cherson era un'antica città, le cui rovine si trovano nei pressi di Sebastopoli. La città decadde con la caduta di Costantinopoli (1453).

<sup>18</sup> MORONI M., *L'icona di Cristo nelle monete bizantine. Testimonianze numismatiche della Sindone a Edessa*, in COPPINI L. - CAVAZZUTI F. (Edd.), *Le icone di Cristo e la Sindone*, op. cit., pp. 122-144, a p. 124.

<sup>19</sup> GHARIB G., *Icone bizantine e ritratto di Cristo*, in COPPINI L. - CAVAZZUTI F. (Edd.), *Le icone di Cristo e la Sindone*, op. cit., pp. 35-56, a p. 35.

<sup>20</sup> PFEIFFER H., *La Sindone di Torino e il Volto di Cristo nell'arte paleocristiana, bizantina e medievale occidentale*, op. cit., p. 20.

<sup>21</sup> GHARIB G., *Le icone di Cristo, storia e culto*, Roma 1993, p. 153.

<sup>22</sup> FALCINELLI R., *Testimonianze sindoniche a Chartres*, in BAIMA BOLLONE P. - LAZZERO M. - MARINO C. (Edd.), *Sindone e Scienza. Bilanci e programmi alle soglie del terzo millennio*, pp. 300-311, a p. 303 e p. 310,

[https://www.academia.edu/872980/Testimonianze\\_sindoniche\\_a\\_Chartres-Torino\\_1998](https://www.academia.edu/872980/Testimonianze_sindoniche_a_Chartres-Torino_1998)

monete il volto di Gesù fu Giustiniano II (imperatore bizantino dal 685 al 695 e dal 705 al 711). Sul suo *solidus* aureo (692-695) compare un *Pantocrator* che ha lineamenti fortemente simili a quelli sindonici: chioma ondulata cadente dietro le spalle, barba lunga, baffi e caratteristico piccolo ciuffo sulla fronte.

Sono rare, purtroppo, le immagini di Cristo sopravvissute al periodo dell'iconoclasmo (730-843) che, negando la liceità delle immagini nel cristianesimo, distrusse buona parte di quelle esistenti<sup>24</sup>. Cessate le lotte iconoclaste il volto di Cristo, somigliante alla Sindone, fu riprodotto di nuovo sulle monete. Un *Pantocrator* di evidente ispirazione sindonica, espressivo, dai grandi occhi, lunga capigliatura e barba, appare sul *solidus* aureo di Michele III (842-867)<sup>25</sup>. Il *solidus* aureo di Basilio I (imperatore bizantino dall'867 all'886) è la prima moneta conosciuta con la figura di Cristo in trono. Il Volto possiede molte caratteristiche sindoniche.

La tecnica della sovrapposizione in luce polarizzata<sup>26</sup> ha dimostrato che il volto sindonico combacia in più punti con quello, opportunamente ingrandito, del *Pantocrator* raffigurato sulle monete. Sono stati evidenziati oltre 140 punti di congruenza, cioè punti di sovrapposibilità, con il *solidus* e con il *tremissis* del primo regno di Giustiniano II. Queste corrispondenze soddisfano ampiamente i criteri forensi statunitensi, secondo i quali sono sufficienti da 45 a 60 punti di congruenza per stabilire l'identità o la similarità di due immagini. La stessa tecnica è stata applicata a uno degli esempi più belli di *Pantocrator*, quello dell'icona del monastero di Santa Caterina al monte Sinai, risalente al VI secolo, che presenta addirittura 250 punti di congruenza<sup>27</sup>.

Un'altra comparazione del volto sindonico è stata realizzata con la tecnica dell'elaborazione digitale ed è risultato che i tratti e i contorni del volto sindonico sono sovrapponibili a quelli del Cristo del *solidus* di Giustiniano II e dell'icona del Sinai<sup>28</sup>.

Nelle fonti letterarie bizantine l'immagine del *Pantocrator* viene denominata *acheiropoietos* – non fatta da mani d'uomo – oppure *apomasso* – impronta – e secondo la tradizione viene fatta risalire a un panno: perciò è chiamata *Mandyllion*. Questo ritratto canonico di Cristo è considerato fino a oggi l'unica raffigurazione valida, non solo dalla Chiesa Ortodossa, ma anche dalla Chiesa Cattolica<sup>29</sup>.

È interessante notare che le porte lignee della Basilica di Santa Sabina a Roma (V secolo) presentano il Cristo con la barba nelle scene della Passione, ma lo rappresentano imberbe in tutte le altre scene della vita. La stessa distinzione si nota nei mosaici di Sant'Apollinare Nuovo a Ravenna (VI secolo)<sup>30</sup>. L'ipotesi che possa esistere un motivo per mettere in relazione la raffigurazione del Cristo barbato con la Passione appare più che plausibile ed è riferibile a un'immagine preesistente, chiaramente legata ai momenti della sofferenza di Gesù. Il riferimento alla Sindone e alle testimonianze, sia scritte che iconografiche, di un'impronta lasciata da Gesù su una stoffa con il suo sudore e il suo sangue non appare affatto inverosimile.

Tutti i riferimenti letterari che riportano leggende e tradizioni, come pure i semplici accenni all'esistenza di una tale immagine appaiono, alla luce di queste somiglianze, assai preziosi al fine di ricostruire un itinerario della Sindone nei secoli oscuri che precedono la sua comparsa in Europa. Sarebbe così possibile comprendere come mai siano così numerosi e diffusi i riferimenti

<sup>23</sup> MORONI M., *L'icona di Cristo nelle monete bizantine. Testimonianze numismatiche della Sindone a Edessa*, in COPPINI L. - CAVAZZUTI F. (Edd.), *Le icone di Cristo e la Sindone*, op. cit., pp. 122-144.

<sup>24</sup> GRABAR A., *L'Iconoclasme byzantin*, Paris, 1957.

<sup>25</sup> MORONI M., *Teoria numismatica dell'itinerario sindonico*, in: COERO BORGA P. - INTRIGILLO G. (Edd.), *La Sindone – Nuovi studi e ricerche, Atti del III Congresso Nazionale di Studi sulla Sindone, Trani, 13-14 Ottobre 1984*, Cinisello Balsamo (Milano) 1986, pp. 103-124, a p. 114.

<sup>26</sup> WHANGER A.D. - WHANGER M., *Polarized image overlay technique: a new image comparison method and its applications*, in *Applied Optics*, 24, 6, 1985, pp. 766-772.

<sup>27</sup> WHANGER A.D., *Icone e Sindone. Confronto mediante tecnica di polarizzazione di immagine sovrapposta*, in COPPINI L. - CAVAZZUTI F. (Edd.), *Le icone di Cristo e la Sindone*, op. cit., pp. 145-151.

<sup>28</sup> HARALICK R.M., *Analysis of Digital images of The Shroud of Turin*, Spatial Data Analysis Laboratory, Virginia Polytechnic Institute and State University, Blacksburg, VA, 1 Dicembre 1983, pp. 1-97; BALOSSINO N. - TAMBURELLI G., *Icone e Sindone. Analisi comparativa con metodologie informatiche*, in COPPINI L. - CAVAZZUTI F. (Edd.), *Le icone di Cristo e la Sindone*, op. cit., pp. 152-157.

<sup>29</sup> EGGER G., *L'icona del Pantocrator e la Sindone*, in COERO-BORGA P. (ed.), *La Sindone e la Scienza, Atti del II Congresso Internazionale di Sindonologia, Torino, 7-8 Ottobre 1978, Torino 1979*, pp. 91-94, a p. 93.

<sup>30</sup> PFEIFFER H., *La Sindone di Torino e il Volto di Cristo nell'arte paleocristiana, bizantina e medievale occidentale*, op. cit., pp. 19-25.

all'esistenza di un'immagine di Cristo su un panno, come la nascita della tradizione della Veronica romana<sup>31</sup>.

A questo proposito risultano essere particolarmente interessanti le testimonianze che riguardano la cosiddetta Immagine di Edessa<sup>32</sup>, che era una città dell'antica Armenia successivamente chiamata Urfa e ora Şanlıurfa, nella Turchia sud-orientale.

L'immagine Edessena era un'antica reliquia, molto venerata, che da tempo immemorabile apparteneva alla Chiesa Ortodossa Melchita. I Nestoriani ne fecero una copia nel VI secolo e i Monofisiti Giacobiti un'altra nell'VIII secolo<sup>33</sup>. Ma in realtà tutte e tre le confessioni credevano di possedere l'unica vera immagine e pensavano che quelle delle altre due comunità fossero copie<sup>34</sup>. Secondo lo storico arabo giacobita Yahya ibn Jarir (XI secolo), l'Immagine di Edessa era conservata piegata e posta tra due tegole sotto l'altare della grande chiesa di Edessa officiata dai Melchiti<sup>35</sup>.

Lo storico Ian Wilson<sup>36</sup> ha sostenuto e motivato l'identificazione dell'Immagine Edessena con la Sindone, ripiegata in modo da mostrare il solo volto.

Nell'importante complesso museale della stessa città di Şanlıurfa è conservato un mosaico del volto di Cristo (VI secolo), molto somigliante al piccolo particolare raffigurante il Volto di Cristo sull'icona dei Santi Sergio e Bacco (VI secolo) proveniente dal monastero di Santa Caterina al Monte Sinai, che è conservata al Museo di Arte Occidentale e Orientale di Kiev in Ucraina. Entrambe queste raffigurazioni presentano tratti ispirati alla Sindone<sup>37</sup>.

L'esistenza di un collegamento tra il Cristo ed Edessa è testimoniata da Eusebio di Cesarea<sup>38</sup> (III-IV secolo), colui che può essere considerato, suo malgrado, l'iniziatore di una tradizione. Nella sua opera *Storia ecclesiastica* egli racconta di uno scambio epistolare fra Cristo e Abgar, re di Edessa, il quale, essendo malato, chiese l'intervento taumaturgico di Cristo. Gesù non andò, ma a Edessa si recò l'apostolo Taddeo<sup>39</sup> con la lettera di risposta scritta da Gesù. Il re fu testimone di una grande visione apparsa sul volto di Taddeo e gli si prosternò davanti. L'apostolo impose le mani su Abgar e lo guarì. Il re credette in Gesù e ordinò a tutti gli abitanti della città di radunarsi per ascoltare la predicazione di Taddeo. Riccardo Pane<sup>40</sup>, teologo e studioso della Chiesa Armena, afferma che la tradizione apocrifia e agiografica della prima evangelizzazione dell'Armenia è collegata all'età apostolica, in particolare alla predicazione degli apostoli Giuda Taddeo e Bartolomeo.

Successivamente la tradizione si arricchisce e nella *Dottrina di Addai* (l'equivalente siriano di Taddeo)<sup>41</sup> si legge l'aggiunta del particolare dell'invio di un ritratto di Cristo. Questo testo risale al IV-V secolo<sup>42</sup>, oppure alla metà del VI secolo<sup>43</sup>. È una composizione siriana che include varie leggende. Secondo questa versione, Abgar inviò il suo archivista e pittore Hannan con la lettera. Gesù incaricò Hannan di portare una risposta orale al re, ma l'archivista decise di fare di più:

---

<sup>31</sup> WOLF G., "Or fu sì fatta la sembianza vostra?" Sguardi alla "vera icona" e alle sue copie artistiche, in MORELLO G. – WOLF G., *Il volto di Cristo*, Roma, 2000, pp. 103-114.

<sup>32</sup> Şanlıurfa contava un terzo della popolazione cristiana alla fine del XIX secolo; oggi i cristiani sono totalmente assenti.

<sup>33</sup> ZANINOTTO G., *La Sindone/Mandyllion nel silenzio di Costantinopoli (944-1242)*, in: E. MARINELLI and A. RUSSI (Edd.), *Sindone 2000, Atti del Congresso Mondiale, Orvieto, 27-29 Agosto 2000*, San Severo, Foggia 2002, Vol. II pp. 463-482 e Vol. III pp.131-133, a pp. 463-464.

<sup>34</sup> VON DOBSCHÜTZ E., *Immagini di Cristo*, Milano 2006, p. 114.

<sup>35</sup> ZANINOTTO G., *La Sindone/Mandyllion nel silenzio di Costantinopoli (944-1242)*, op. cit., p. 467.

<sup>36</sup> WILSON I., *The Shroud of Turin. The burial cloth of Jesus Christ?*, Garden City, New York 1978.

<sup>37</sup> WILSON I., *The Shroud. Fresh light on the 2000-year-old Mystery...*, London (UK) 2010, pp. 188-189.

<sup>38</sup> EUSEBIO DI CESAREA, *Storia Ecclesiastica*, libro I, 13.

<sup>39</sup> DI GENUA A. - MARINELLI E. - POLVERARI I. - REPICE D., *Giuda, Taddeo, Addai: possibili collegamenti con le vicende del Mandyllion edesseno-costantinopolitano ed eventuali prospettive di ricerca*, in *Leussein, Rivista di studi umanistici*, vol. VIII n.1/2, 2015, pp. 155-168; cfr. *ATSI 2014, Workshop on advances in the Turin Shroud investigation*, Bari, September 4-5, 2014, pp. 12-17, <http://www.sindone.info/BARI1.PDF>

<sup>40</sup> PANE R., *Il cristianesimo armeno. Dalla prima evangelizzazione alla fine del IV secolo*, in *Costantino I, Enciclopedia costantiniana sulla figura e l'immagine dell'imperatore del cosiddetto Editto di Milano, 313-2013*, vol. I, Roma, 2013, pp. 833-847.

<sup>41</sup> WILSON I., *The Shroud. Fresh light on the 2000-year-old Mystery...*, op. cit., p. 412.

<sup>42</sup> RAMELLI I., *Possible historical traces in the Doctrina Addai*, in *Hugoye: Journal of Syriac Studies*, vol. 9, n. 1, 2006, pp. 1-66.

<sup>43</sup> DUBARLE A.-M., *Histoire ancienne du linceul de Turin*, Paris 1985, p. 107.

Quando Hannan, l'archivista, vide che Gesù gli parlava così, poiché egli era anche pittore del re, prese dei colori scelti, dipinse l'immagine di Gesù e la portò con sé ad Abgar, il re, suo signore. E quando Abgar, il re, vide l'immagine, la ricevette con grande gioia e la pose con grande onore in uno dei suoi palazzi<sup>44</sup>.

Gesù promise anche l'incolumità di Edessa. Il ritratto e la protezione della città mancano nella narrazione di Eusebio, mentre la promessa dell'invio del discepolo e la visione sul suo volto sono presenti in entrambi i testi, che collocano questi avvenimenti nell'anno 30 d.C., quando Gesù venne crocifisso<sup>45</sup>.

Lo storico Ian Wilson descrive alcuni ragionevoli indizi per ipotizzare in modo significativo che i fatti narrati nella *Dottrina di Addai* abbiano un fondamento storico. Questi possono riferirsi effettivamente ad Abgar V, che regnava all'epoca di Gesù. Quando morì, nel 50 d.C., gli succedette il figlio Ma'nu V. Alla morte di quest'ultimo, nel 57 d.C., il regno passò nelle mani dell'altro figlio di Abgar V, Ma'nu VI, il quale tornò al culto pagano, perseguitando i cristiani. L'ipotesi che l'Immagine possa essere stata nascosta è verosimile, così come appare plausibile che di essa se ne perse il ricordo finché non venne ritrovata in modo fortuito nel VI secolo. L'Immagine dunque sarebbe stata nascosta e perciò non più visibile. L'ipotesi del nascondimento spiegherebbe il silenzio<sup>46</sup> di alcuni testimoni dell'epoca quali Eusebio di Cesarea<sup>47</sup> ed Egeria<sup>48</sup>.

Nel 525 il Daisan, il corso d'acqua che attraversava Edessa, causò un'inondazione catastrofica. Giustiniano, il futuro imperatore, intraprese una monumentale ricostruzione, della quale beneficiò anche la chiesa principale, Santa Sofia. È molto plausibile che abbia avuto luogo allora il ritrovamento del ritratto taumaturgico di Cristo dimenticato da lungo tempo. Gli fu destinata una piccola cappella situata a destra dell'abside; era conservato in un reliquiario e non veniva esposto alla vista dei fedeli<sup>49</sup>.

Il rinvenimento del sacro telo potrebbe anche essere avvenuto durante l'assedio persiano del 544 da parte del re Cosroe I Anoshirvan, di cui parla Procopio di Cesarea nella sua opera *La Guerra Persiana* senza menzionare l'Immagine<sup>50</sup>; la preziosa effigie sarebbe stata riscoperta dentro una nicchia nel muro che sovrastava la porta della città, dove era stata nascosta per salvarla dall'eventuale distruzione<sup>51</sup>. All'Immagine venne attribuito il potere di aver contribuito a respingere gli assalitori. Testimonianze di ciò possono essere trovate nella *Storia Ecclesiastica* di Evagrio lo Scolastico (594)<sup>52</sup>, che parla della liberazione della città dall'assedio grazie alla sacra raffigurazione *theoteuctos*, «opera di Dio»<sup>53</sup>.

La *Storia Universale* di Agapios di Menbidj (X secolo) e la *Cronaca* di Michele il Siro (XII secolo) sono d'accordo sia nel presentare una forma della lettera di Gesù priva della promessa finale di protezione, sia nel raccontare l'esecuzione di un ritratto dipinto da Hannan. Queste opere contengono elementi di sicura arcaicità, perché si rifanno a documenti simili, ma non identici, a quelli di Eusebio e antecedenti a questi ultimi<sup>54</sup>.

Un testo che potrebbe risalire all'VIII secolo<sup>55</sup>, attribuito a Mosè di Corene, storico armeno del V secolo<sup>56</sup>, nomina «l'immagine del Salvatore, che ancor oggi si trova nella città di Edessa»<sup>57</sup>. Egeria, pellegrina a Edessa fra il 384 e il 394<sup>58</sup>, riferisce che il vescovo della città, nel farle visitare i

---

<sup>44</sup> *Ibid.*, pp. 107-108.

<sup>45</sup> WILSON I., *The Shroud. Fresh light on the 2000-year-old Mystery...*, op. cit., p. 163.

<sup>46</sup> WILSON I., *The Shroud. Fresh light on the 2000-year-old Mystery...*, op. cit., pp. 159-174.

<sup>47</sup> FARINA R., *L'impero e l'imperatore cristiano in Eusebio di Cesarea*, Zurich, 1966, pp. 9-23; CAROTENUTO E., *Tradizione e innovazione nella Historia Ecclesiastica di Eusebio di Cesarea*, Napoli, 2001.

<sup>48</sup> EGERIA, *Pellegrinaggio in Terra Santa*, a cura di NATALUCCI E., Firenze, 1991, pp. 7-63.

<sup>49</sup> DUBARLE A.-M., *Histoire ancienne du linceul de Turin*, op. cit., pp. 100-101.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>51</sup> *Ibid.*, pp. 100-101; VON DOBSCHÜTZ E., *Immagini di Cristo*, op. cit., p. 130.

<sup>52</sup> ALLEN P., *Evagrius Scholasticus the Church historian*, Leuven, 1981.

<sup>53</sup> DUBARLE A.-M., *Histoire ancienne du linceul de Turin*, op. cit., pp. 95-96.

<sup>54</sup> DUBARLE A.-M., *Histoire ancienne du linceul de Turin*, op. cit., pp. 109-119.

<sup>55</sup> GUSCIN M., *The Image of Edessa*, Leiden-Boston 2009, pp. 160-161.

<sup>56</sup> RAMELLI I., *Dal Mandilion di Edessa alla Sindone: alcune note sulle testimonianze antiche*, in *Ilu. Revista de Ciencias de las Religiones*, n. 4, 1999, pp. 173-193, a p. 173.

<sup>57</sup> *Ibid.*, pp. 173-174.

<sup>58</sup> WILSON I., *The Shroud. Fresh light on the 2000-year-old Mystery...*, op. cit., p. 171.

luoghi più importanti, la condusse alla Porta dei Bastioni dalla quale era entrato Hannan, il messaggero di Abgar, che portava con sé la lettera di Gesù; però il resoconto di quanto ha visto non fa cenno a un'immagine del Salvatore presente nel luogo<sup>59</sup>.

Nei siriaci *Atti di Mar Mari*, redatti nel VI secolo ma fondati su materiale precedente, i pittori mandati a Gerusalemme da Abgar si trovarono in difficoltà:

Essi non poterono ritrarre l'immagine dell'umanità adorabile del Signore Nostro. Il Signore allora [...] prese un telo [*seddona*, in greco *sindón*], se lo premette sul volto [...] e risultò come era egli stesso. E fu recato questo telo e, come fonte di aiuti, fu posto nella chiesa di Edessa, fino al giorno presente<sup>60</sup>.

Tutta la tradizione relativa all'esistenza del ritratto di Cristo non fatto da mano d'uomo (*acheiropoietos*) può avere avuto origine già all'epoca del re Abgar VIII nel II secolo<sup>61</sup>.

Nel 787, al Secondo Concilio di Nicea, convocato per trattare della legittimità della venerazione delle immagini in riferimento al dogma cristologico, durante la quinta sessione<sup>62</sup> è espressamente citata la sacra Immagine Edessena, non fatta da mani d'uomo e inviata ad Abgar. La menzione dell'Immagine è utilizzata quale argomento principale a difesa della legittimità dell'uso delle sacre raffigurazioni contro le tesi avverse degli iconomachi. Gregorio, del monastero di Giacinto, portò al Concilio una copia della *Storia Ecclesiastica* di Evagrio lo Scolastico. Stefano, monaco e bibliotecario, lo prese e lesse il discorso quarto. Quando Evagrio narra della liberazione di Edessa, scrive: «Giunti a un punto di totale impotenza, portarono l'immagine fatta da Dio che mani di uomini non fabbricarono: Cristo Dio l'ha mandata a Abgaro, poiché desiderava vederlo». Grazie alla potenza miracolosa dell'Immagine, gli assediati riuscirono a far divampare un fuoco che respinse i Persiani. Subito dopo Leone, un lettore della Chiesa di Costantinopoli, porta una personale testimonianza: «Anch'io servo indegno di voi, quando scesi in Siria con gli imperiali apocrisari, venni a Edessa e ho visto la sacra e acheropita icona venerata e onorata dai fedeli»<sup>63</sup>. A questo punto è indiscutibile che a Edessa nel VI secolo si avesse la convinzione di possedere un'immagine di Cristo, opera divina e non umana<sup>64</sup>. Questa Immagine in alcune fonti (VI-X sec.) viene chiamata *Sindon*.

Un inno siriano celebra l'inaugurazione della nuova cattedrale di Edessa, otto anni dopo l'alluvione del 525 che aveva distrutto l'edificio precedente<sup>65</sup>. In esso viene menzionata come cosa nota l'Immagine non fatta da mano d'uomo e le viene paragonato lo splendore del marmo della cattedrale: «Il suo marmo è simile all'Immagine *che-non-da-mani* e le sue pareti ne sono armoniosamente rivestite. E per il suo splendore tutto pulito e tutto bianco, esso raccoglie in sé la luce»<sup>66</sup>.

Una fonte interessante è la *Narratio de Imagine Edessena*<sup>67</sup>, attribuita a Costantino VII Porfirogenito, imperatore di Costantinopoli dal 912 al 959. Questa composizione può essere stata realizzata da un ecclesiastico della cerchia dell'imperatore per suo ordine<sup>68</sup>, dal protosegretario Teodoro Dafnopate<sup>69</sup> o da Simeone Metafraste<sup>70</sup>, agiografo bizantino del X secolo, il quale certamente usò questo testo per il suo menologio, una raccolta di scritti sulla vita dei santi e sugli

<sup>59</sup> DUBARLE A.-M., *Histoire ancienne du linceul de Turin*, op. cit., p. 108.

<sup>60</sup> RAMELLI I., *Il Mandylion di Edessa, cioè la Sindone*, in *Il Timone*, n. 85, Luglio-Agosto 2009, pp. 28-29, a p. 28.

<sup>61</sup> SCAVONE D., *Edessan sources for the legend of the Holy Grail*, in DI LAZZARO P. (Ed.), *Proceedings of the IWSAI 2010, International Workshop on the Scientific approach to the Acheiropoietos Images, 4-6 Maggio 2010*, Frascati (Roma) 2010, pp. 111-116, a p. 112, <http://www.acheiropoietos.info/proceedings/ScavoneGrailWeb.pdf>

<sup>62</sup> DI DOMENICO P.G. (Ed.), op. cit., pp. 249-275.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 269.

<sup>64</sup> DUBARLE, *Histoire ancienne du linceul de Turin*, op. cit., p. 105.

<sup>65</sup> GUSCIN M., *The Image of Edessa*, op. cit., p. 169.

<sup>66</sup> DUBARLE A.-M., *Histoire ancienne du linceul de Turin*, op. cit., pp. 99-100.

<sup>67</sup> GUSCIN M., *The Image of Edessa*, op. cit., pp. 7-69.

<sup>68</sup> E. VON DOBSCHÜTZ, *Immagini di Cristo*, op. cit., p. 126.

<sup>69</sup> G. ZANINOTTO, *La Sindone/Mandylion nel silenzio di Costantinopoli (944-1242)*, op. cit., p. 467.

<sup>70</sup> M. GUSCIN, *La Sindone y la Imagen de Edesa. Investigaciones en los monasterios del Monte Athos (Grecia)*, in *Linteum*, 34 (2003), pp. 5-16, a p. 13.

eventi celebrati ogni giorno. La *Narratio de Imagine Edessena* fornisce una descrizione interessante dell'Immagine:

Quanto alla causa per cui, grazie a una secrezione liquida senza materia colorante né arte pittorica, l'aspetto del viso si è formato sul tessuto di lino e in che modo ciò che è venuto da una materia così corruttibile, non abbia subito nel tempo alcuna corruzione e tutti gli altri argomenti che ama ricercare accuratamente colui che si applica alle realtà come fisico, bisogna lasciarli all'inaccessibile saggezza di Dio<sup>71</sup>.

In un apocrifo neotestamentario composto verso il 900, gli *Atti di Andrea*, l'Immagine di Edessa viene descritta «non fabbricata da mano d'uomo, formata immaterialmente nella materia»<sup>72</sup>. Dello stesso periodo è la *Lettera di Abgar* in cui si legge: «Il Signore prese dell'acqua nelle sue mani, si lavò il volto e mettendo la tela sul volto vi si dipinse. Le sembianze di Gesù vi si fissarono per la meraviglia di tutti coloro che erano seduti con lui»<sup>73</sup>.

Il racconto della *Narratio de Imagine Edessena* riporta anche la tradizione più diffusa sull'origine dell'Immagine: lo scambio di lettere fra Abgar e Gesù, il tentativo di un pittore di fissare su una tela le fattezze del Maestro mentre predicava, l'imprimersi miracoloso della sua Immagine sul panno col quale Cristo si asciuga il viso appena lavato.

Il testo dell'opera di Costantino VII (XI,17) così prosegue:

Riguardo al punto principale dell'argomento tutti sono d'accordo e convengono che la forma è stata impressa in maniera meravigliosa nel tessuto dal volto del Signore. Ma riguardo a un particolare della cosa, cioè al momento, essi differiscono, cosa che non nuoce in alcun modo alla verità, che ciò sia accaduto prima o più tardi. Ecco dunque l'altra tradizione. Quando Cristo si avvicinava alla sua Passione volontaria, quando mostrò l'umana debolezza e lo si vide nell'agonia pregare, quando il suo sudore colò come gocce di sangue, secondo la parola del Vangelo, allora, si dice, egli ebbe da uno dei suoi discepoli questo pezzo di tessuto che ora vediamo e con esso si asciugò l'effusione dei suoi sudori. E subito si impressero quest'impronta visibile dei suoi tratti divini<sup>74</sup>.

Entrambe le tradizioni affermano che l'Immagine non è composta di colori materiali, ma la seconda aggiunge il particolare del sangue e questo si accorda con quanto si può constatare sulla Sindone<sup>75</sup>. Nella *Narratio de Imagine Edessena* si legge anche in cosa consistette la visione avuta dal re Abgar, mettendola in relazione con l'Immagine di Gesù: Taddeo «pose l'immagine sulla sua stessa fronte ed entrò così da Abgar. Il re lo vide entrare da lontano e gli sembrò di vedere una luce che si sprigionava dal suo volto, troppo luminosa per guardarla, emessa dall'immagine che lo copriva»<sup>76</sup>. Successivamente Abgar diede ordine di distruggere la statua di una divinità pagana che stava sopra la porta della città e al suo posto fece porre l'Immagine in una nicchia semicircolare, fissata a una tavola di legno e adornata d'oro. Il figlio di Abgar rispettò la volontà di suo padre, ma suo figlio volle tornare al paganesimo e come suo nonno aveva distrutto l'idolo sopra la porta della città, così lui voleva riservare lo stesso trattamento all'Immagine di Cristo. Però il vescovo della città la nascose, ricoprendola con una tegola, ponendovi davanti una lampada e murando la nicchia in cui l'aveva posta.

Il racconto del Porfirogenito prosegue descrivendo il ritrovamento dell'Immagine miracolosa. Durante l'assedio di Cosroe, una notte il vescovo Eulalio ebbe una visione nella quale gli veniva rivelato il luogo dove l'Immagine era stata nascosta: si trattava di uno spazio al di sopra di una delle porte della città. Il vescovo andò e la trovò anche riprodotta sulla tegola, con la lampada ancora accesa<sup>77</sup>. I Bizantini chiameranno l'Immagine *Mandylyon*<sup>78</sup> (dall'arabo *mindil*<sup>79</sup>) e la tegola

<sup>71</sup> DUBARLE A.-M., *Histoire ancienne du linceul de Turin*, op. cit., p. 69.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>74</sup> *Ibid.*, pp. 69-70.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>76</sup> GUSCIN M., *The Image of Edessa*, op. cit., p. 27.

<sup>77</sup> *Ibid.*, pp. 31-37.

<sup>78</sup> WILSON I., *The Shroud. Fresh light on the 2000-year-old Mystery...*, op. cit., pp. 233-234.



*Keramion*<sup>80</sup>. La parola *mandylion* (in latino *mantilium*, in aramaico *mantila*) normalmente, anche se non in modo sistematico, si riferisce a una stoffa relativamente grande, come il mantello di un monaco o una sorta di tovaglia<sup>81</sup>.

Nel Monastero di Santa Caterina al Monte Sinai è conservata un'icona del X secolo proveniente da Costantinopoli, verosimilmente realizzata su commissione imperiale. In origine le due parti di questa icona dovevano essere i due portelli di un trittico richiudibile. Al centro poteva trovarsi una riproduzione del *Mandylion* delle stesse dimensioni di quello che fu conservato per secoli nella Basilica di San Silvestro in Capite a Roma, attualmente nella Sacrestia della cappella Sistina. Se ne hanno notizie dal 1517. Delle stesse dimensioni è l'immagine che si conserva a San Bartolomeo degli Armeni a Genova (XIII-XIV secolo)<sup>82</sup>. Ambedue le immagini rivendicano di essere l'autentica Immagine Edessena: si tratta di dipinti su tela fissata a una tavola di legno che possiede lo stesso formato, compatibile con la perduta parte centrale del trittico<sup>83</sup>.

L'ipotesi è più che plausibile. L'icona sinaitica è infatti montata su un telaio che tiene insieme le due valve: questo è chiaro dal fatto che nel mezzo c'è un taglio netto, non dovuto a un accidente del tempo. Nella parte superiore, a sinistra, è raffigurato un santo, identificabile come Taddeo. È probabile che il santo in questione non sia solo uno dei 72 discepoli, bensì uno dei dodici, l'apostolo Giuda Taddeo. Nella parte superiore destra è raffigurato il re Abgar, rappresentato con i tratti del volto dell'imperatore Costantino VII<sup>84</sup>. Il santo raffigurato a sinistra ha un volto simile a quello del personaggio che a destra consegna il *Mandylion* al Re Abgar. Interessante è l'accostamento: infatti Giuda Taddeo è posto alla stessa altezza di Abgar e siede su un seggio simile, per sottolineare una pari dignità e una certa continuità del testo pittorico; come a voler dire che tra il santo e la consegna del *Mandylion* ad Abgar ci sia una sorta di collegamento naturale, dovuto alla conoscenza di testi e tradizioni orali che mettevano in relazione i due personaggi. L'analisi pittorica dell'icona tende a giustificare queste ipotesi<sup>85</sup>.

Esistono elementi comuni anche fra la tradizione del *Mandylion* e quella della Veronica: la raffigurazione del volto di Cristo è su stoffa; l'immagine è prodotta attraverso il contatto diretto con il viso di Cristo; l'impronta si produce per mezzo dell'acqua, del sudore o del sudore di sangue. Significativamente alcune differenti versioni di entrambe le tradizioni parlano di un'immagine su un lino che comprende tutto il corpo di Gesù<sup>86</sup>. Queste narrazioni cercano tutte di spiegare il carattere misterioso di una sembianza su un pezzo di stoffa, evidentemente non dipinta, che appare come l'impronta diretta di un volto. Nelle loro versioni successive vogliono rendere conto maggiormente del carattere straordinario dell'immagine di cui raccontano la storia. Tali riformulazioni si avvicinano sempre più alla realtà sindonica e in alcune fonti si comincia a parlare dell'intero corpo di Gesù<sup>87</sup>.

La questione di una possibile identificazione della Sindone con il *Mandylion* è stata al centro, negli anni passati, di un vivace dibattito. Fra gli studiosi che non accettano tale identificazione ci sono stati il patrologo Pier Angelo Gramaglia<sup>88</sup>, lo storico Antonio Lombatti<sup>89</sup> e lo storico Victor

<sup>79</sup> BOUBAKEUR H., *Versione islamica del Santo Sudario*, in *Collegamento pro Sindone*, Maggio-Giugno 1992, 35-41, a p. 36.

<sup>80</sup> WILSON I., *The Shroud. Fresh light on the 2000-year-old Mystery...*, op. cit. p. 181.

<sup>81</sup> GUSCIN M., *The Image of Edessa*, op. cit., p. 205.

<sup>82</sup> PFEIFFER H., *La Sindone di Torino e il Volto di Cristo nell'arte paleocristiana, bizantina e medievale occidentale*, op. cit., p. 26; BELTING H., *Il culto delle immagini*, Roma, 2004, pp. 255-277; WOLF G. – DUFOUR BOZZO C. – CALDERONI BASETTI A.R., *Mandylion. Intorno al Sacro Volto da Bisanzio a Genova*, Genova, 2004; MORELLO G. – WOLF G., *Il volto di Cristo*, Roma, 2000; CALDERONI BASETTI A.R. – DUFOUR BOZZO C. – WOLF G., *Intorno al Sacro Volto*, Venezia, 2007.

<sup>83</sup> BELTING H., *Il culto delle immagini*, op. cit., pp. 258-259.

<sup>84</sup> *Ibid.*, pp. 259-261.

<sup>85</sup> DI GENUA A. - MARINELLI E. - POLVERARI I. - REPICE D., *Giuda, Taddeo, Addai: possibili collegamenti con le vicende del Mandylion edesseno-costantinopolitano ed eventuali prospettive di ricerca*, op. cit., pp. 12-17.

<sup>86</sup> PFEIFFER H., *La Sindone di Torino e il Volto di Cristo nell'arte paleocristiana, bizantina e medievale occidentale*, op. cit., p. 87.

<sup>87</sup> *Ibid.*, pp. 38-39.

<sup>88</sup> GRAMAGLIA P.A., *La Sindone di Torino: alcuni problemi storici*, in *Rivista di Storia e Letteratura Religiosa*, anno XXIV, n. 3, 1988, pp. 524-568; GRAMAGLIA P.A., *Ancora la Sindone di Torino*, in *Rivista di Storia e Letteratura Religiosa*, anno XXVII, n. 1, 1991, pp. 85-114; GRAMAGLIA P.A., *Giovanni Skylitzes, il Panno di Edessa e le «sindoni»*, in *Approfondimento Sindone*, anno I, vol. 2, 1997, pp. 1-16; GRAMAGLIA P.A., *I cimeli cristiani di Edessa*, in *Approfondimento Sindone*, anno III, vol. 1, 1999, pp. 1-51.

<sup>89</sup> LOMBATTI A., *Impossibile identificare la Sindone con il mandylion: ulteriori conferme da tre codici latini. Con un'edizione critica del Codex Vossianus latinus Q69, ff. 6v-6r*, in *Approfondimento Sindone*, anno II, vol. 2, 1998, pp. 1-30; LOMBATTI A., *Novantacinque fonti storiche e letterarie che non possono essere scartate. Una risposta a D. Scavone*, in *Approfondimento Sindone*, anno III, vol. 2, 1999, pp. 67-96.

Saxer<sup>90</sup>. Favorevoli invece all'identificazione sono stati lo storico Karlheinz Dietz<sup>91</sup>, lo storico Daniel Scavone<sup>92</sup> e lo storico Gino Zaninotto<sup>93</sup>. Ancora oggi è aperta la discussione fra chi, come lo storico Andrea Nicolotti<sup>94</sup>, pensa che l'Immagine di Edessa sia un piccolo panno della grandezza di un asciugamano e chi, come Mark Guscini, specialista di manoscritti bizantini, ritiene che dalle fonti si possano trarre conclusioni diverse. Scrive Guscini:

Deve essere sottolineato che non esistono raffigurazioni artistiche dell'immagine di Edessa come un'immagine dell'intero corpo o con macchie di sangue e la maggior parte dei testi non fa riferimento all'una o all'altra caratteristica; ma allo stesso tempo è innegabile che a un certo punto nella storia dell'immagine di Edessa alcuni scrittori erano convinti, quale che sia la ragione, che essa fosse in effetti l'immagine di un intero corpo su una grande stoffa che era stata ripiegata (probabilmente in modo tale che solo il volto fosse visibile) e che essa contenesse macchie di sangue<sup>95</sup>.

Nel III-IV secolo sono stati redatti gli *Atti di Taddeo*<sup>96</sup>, che alcuni studiosi fanno risalire al VI secolo<sup>97</sup> e altri al VII-VIII secolo<sup>98</sup>. Vi si narra che Lebbaios, nativo di Edessa, fu battezzato da Giovanni Battista, prendendo il nome di Taddeo e divenendo uno dei dodici discepoli di Gesù. Nel racconto Hannan, il messaggero di Abgar, oltre a trasmettere l'invito del re, per suo incarico doveva «osservare attentamente Cristo, il suo aspetto, la sua statura, i suoi capelli, in una parola, tutto». Hannan partì.

Dopo aver dato la lettera, guardava attentamente Cristo e non riusciva a coglierlo. Ma lui, che conosce i cuori, se ne accorse e chiese (il necessario) per lavarsi. Gli fu dato un telo *tetrádiplon* (raddoppiato quattro volte). Dopo essersi lavato, si asciugò il volto. Poiché la sua immagine si era impressa sul telo (*sindón*), lo diede ad Hannan incaricandolo di portare un messaggio orale al suo padrone. Questi, ricevendo il proprio inviato, si prosternò e venerò l'Immagine; egli fu guarito allora dalla sua malattia<sup>99</sup>.

Un'interessante variante della narrazione è nel manoscritto *Vindobonensis hist. gr. 45*, che risale al IX-X secolo. Vi si legge che il messaggero di Abgar doveva riportare un dipinto di «tutto il suo corpo»<sup>100</sup>. La richiesta del re è dunque un po' diversa e riguarda l'ottenimento della descrizione dell'intero corpo di Gesù.

Importanti indicazioni sull'Immagine di Edessa si trovano nel *Synaxáron*, un libro liturgico con la vita dei santi della Chiesa Ortodossa, e nel *Menaion*, che contiene in aggiunta inni e poemi. I testi base di entrambi hanno avuto origine con Simeone Metafraste (X secolo)<sup>101</sup>. In alcuni manoscritti del *Menaion* esistenti presso i monasteri del Monte Athos, che vanno dal XII al XVIII secolo<sup>102</sup>, c'è scritto: «Guardando l'intero aspetto umano della tua immagine...»<sup>103</sup>. In diversi

<sup>90</sup> SAXER V., *La Sindone di Torino e la storia*, in *Rivista di Storia della Chiesa in Italia*, anno XLIII, n. 1, 1989, pp. 50-79; SAXER V., *Le Suaire de Turin aux prises avec l'histoire*, in *Revue d'Histoire de l'Église de France*, vol. 76, 1990, pp. 1-55.

<sup>91</sup> DIETZ K., *Some hypotheses concerning the early history of the Turin Shroud*, in *Sindon N.S.*, Quaderno n. 16, Dicembre 2001, pp. 5-54.

<sup>92</sup> SCAVONE D., *Comments on the article of A. Lombatti, «Impossibile identificare la Sindone...»*, in *A.S.*, II. 2 (1998), in *Approfondimento Sindone*, anno III, vol. 1, 1999, pp. 53-66; SCAVONE D., *Constantinople documents as evidence of the Shroud in Edessa*, in *Shroud of Turin, the controversial intersection of faith and science*, *International Conference*, op. cit.

<sup>93</sup> ZANINOTTO G., *La Sindone di Torino e l'immagine di Edessa. Nuovi contributi*, in *Sindon N.S.*, Quaderno n. 9-10, Dicembre 1996, pp. 117-130; ZANINOTTO G., *Ragionamenti di Lombatti alla I Crociata contro la Sindone*, in *Collegamento pro Sindone*, Settembre-Ottobre 2000, pp. 22-34.

<sup>94</sup> NICOLOTTI A., *Dal Mandylion di Edessa alla Sindone di Torino. Metamorfosi di una leggenda*, Alessandria 2011, p. 7. Quest'opera ha avuto una recensione critica: MARINELLI E., *A small cloth to be destroyed*, in *Shroud Newsletter*, n. 75, Giugno 2012, pp. 28-54, <http://www.sindone.info/SN-75ENG.PDF>, traduzione italiana: *Un piccolo panno da distruggere*, <http://www.sindone.info/SN-75ITA.PDF>

<sup>95</sup> GUSCINI M., *The Image of Edessa*, op. cit., p. 215.

<sup>96</sup> L. MORALDI, *Apocrifi del Nuovo Testamento*, vol. II, Casale Monferrato (AL) 1994, p. 719.

<sup>97</sup> VON DOBSCHÜTZ E., *Immagini di Cristo*, op. cit., p. 102; A.M. DUBARLE, *Histoire ancienne du linceul de Turin*, op. cit., p. 105.

<sup>98</sup> GUSCINI M., *The Image of Edessa*, op. cit., p. 145.

<sup>99</sup> DIETZ K., *Some hypotheses concerning the early history of the Turin Shroud*, in *Sindon N.S.*, Quaderno n. 16, Dicembre 2001, pp. 5-54, a pp. 10-25; WILSON I., *The Shroud. Fresh light on the 2000-year-old Mystery...*, op. cit., pp. 190-192; DUBARLE A.-M., *Histoire ancienne du linceul de Turin*, op. cit., p. 105.

<sup>100</sup> GUSCINI M., *The Image of Edessa*, op. cit., p. 146.

<sup>101</sup> GUSCINI M., *La Sindone y la Imagen de Edesa. Investigaciones en los monasterios del Monte Athos (Grecia)*, op. cit., a p. 13.

<sup>102</sup> GUSCINI M., *The Image of Edessa*, op. cit., p. 124.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 129.

manoscritti del *Synaxáron* che vanno dal XIII al XVIII secolo<sup>104</sup>, sempre presso i monasteri del Monte Athos, Abgar chiede ad Hannan di «fare un disegno di Gesù, mostrando in tutti i dettagli la sua età, i suoi capelli, il suo volto e l'aspetto dell'intero corpo, dato che Hannan conosceva molto bene l'arte della pittura»<sup>105</sup>. Vi si legge anche che Gesù da vivo si asciugò il volto in una sindone, mentre da morto fu posto nella sindone definitiva.

Un eccezionale rispetto viene accordato all'Immagine di Edessa, portata anche come prova autorevole per legittimare l'esistenza delle immagini sacre durante il periodo dell'iconoclastia. In una lettera del 715-731, attribuita a papa Gregorio II, si parla dell'Immagine di Cristo «non fatta da mano d'uomo»<sup>106</sup>. Negli stessi anni Germano I, patriarca di Costantinopoli - secondo una testimonianza riportata dal cronista Giorgio Monaco, vissuto nel IX secolo - affermava:

C'è nella città di Edessa l'immagine di Cristo non fatta da mano d'uomo, che opera stupefacenti meraviglie. Il Signore stesso, dopo aver impresso in un *soudáron* l'aspetto della sua stessa forma, mandò (l'immagine) che conserva la fisionomia della sua forma umana per l'intermediario Taddeo apostolo ad Abgar, toparca della città degli Edesseni, e guarì la sua malattia<sup>107</sup>.

Lo stesso Giorgio Monaco diceva degli iconoclasti:

Essi combattono manifestamente Cristo, che prese uno splendido telo e asciugò la sua divina figura sovranamente fulgida e bella; egli la mandò al capo degli Edesseni, Abgar, che lo pregava con fede. Da quel tempo e fino a oggi, grazie alla tradizione e all'esortazione apostolica, in vista di riconoscere e di ricordarci ciò che Cristo ha fatto e sofferto per noi, come è raccontato nelle pagine sante del Vangelo, noi facciamo delle immagini e le veneriamo con rispetto, a dispetto degli avversari di Cristo<sup>108</sup>.

Verso il 726 Andrea di Creta, nella sua opera *De sanctarum imaginum veneratione* ("Della venerazione delle sante immagini"), riferendosi alla «venerabile immagine di Nostro Signore Gesù Cristo sopra un tessuto», afferma: «Era un'impronta della sua fisionomia corporale e non ha avuto bisogno della pittura a colori»<sup>109</sup>. Nello stesso periodo Giovanni Damasceno elenca, fra le cose alle quali i fedeli prestano culto, i lini sepolcrali di Cristo<sup>110</sup>. Contro l'iconoclastia, egli difese la legittimità delle immagini riferendosi a quella di Edessa. Nel suo trattato sulla fede ortodossa *De fide orthodoxa* si legge: «Lo stesso Signore applicò un panno sul proprio viso divino e vivificante e vi imprime il suo aspetto». In uno dei suoi *Discorsi sulle immagini* scrive che Gesù «prese il tessuto e lo posò sul proprio viso; vi si imprime la sua stessa fisionomia»<sup>111</sup>. È interessante notare che mentre nel secondo testo il termine che indica il telo è *rákos*, quello comunemente usato per la stoffa in cui si è impressa l'Immagine, nel primo testo è *imátion*, che normalmente indica un mantello<sup>112</sup>.

Giovanni di Gerusalemme, segretario di Teodoro, Patriarca di Antiochia, verso il 764 compose un discorso in favore delle immagini sacre, per confutare il concilio iconoclasta tenuto a Hieria nel 754 su convocazione dell'imperatore Costantino V Copronimo. Egli scriveva:

Effettivamente Cristo stesso ha fatto un'immagine, quella che si dice non fatta da mano d'uomo, e fino a oggi essa sussiste ed è venerata e nessuno dice che essa sia un idolo fra la gente sana di spirito. Perché se Dio avesse saputo che essa sarebbe stata un'occasione di idolatria, non l'avrebbe lasciata sulla terra<sup>113</sup>.

---

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>106</sup> DUBARLE A.-M., *Histoire ancienne du linceul de Turin*, op. cit., pp. 80-81.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>110</sup> SAVIO P., *Ricerche storiche sulla Santa Sindone*, Torino, 1957, pp. 72-73; DUBARLE A.-M., *Histoire ancienne du linceul de Turin*, op. cit., pp. 133-134.

<sup>111</sup> DUBARLE A.-M., *Histoire ancienne du linceul de Turin*, op. cit., p. 82.

<sup>112</sup> GUSCIN M., *The Image of Edessa*, op. cit., pp. 151-152.

<sup>113</sup> DUBARLE A.-M., *Histoire ancienne du linceul de Turin*, op. cit., pp. 82-83.

Il patriarca Niceforo I di Costantinopoli fra l'814 e l'820 nell'*Antirrheticus* affermava: «Se Cristo, sollecitato da un credente, ha impresso la sua fisionomia divina sopra un telo e l'ha mandata, perché coloro che la rappresentano vengono biasimati?». E nell'opera *Contro gli Iconomachi* insiste, dicendo che bisogna interrogare «Cristo stesso, che realizzando lì per lì la raffigurazione di se stesso in aspetto divino, la mandò a chi l'aveva richiesta»<sup>114</sup>. Nello stesso periodo Teofane il Cronografo ricordava: «Cristo non ha mandato lui stesso ad Abgar la sua stessa immagine non fatta da mano d'uomo?»<sup>115</sup>.

Giorgio Sincello, che era stato segretario di Tarasio, patriarca di Costantinopoli (784-806), dopo la morte di quest'ultimo scrisse nel suo *Riassunto di cronografia* che l'arrivo di Taddeo a Edessa e la guarigione del re Abgar avvennero nell'anno 36 dell'Incarnazione. L'apostolo «illuminò tutti gli abitanti con le sue parole e i suoi atti. L'intera città lo venera fino a oggi; essi venerano anche la fisionomia del Signore non fatta da mano d'uomo»<sup>116</sup>.

In una lettera sinodale dell'836, indirizzata all'imperatore Teofilo dai Patriarchi d'Oriente Cristoforo di Alessandria, Giacobbe di Antiochia e Basilio di Gerusalemme, si legge:

Lo stesso Salvatore impresso l'impronta della sua santa forma in un *soudáron*, la mandò a un certo Abgar, toparca della grande città degli Edesseni, per mezzo di Taddeo, l'apostolo dal linguaggio divino; egli asciugò il divino sudore del suo volto e vi lasciò tutti i suoi tratti caratteristici<sup>117</sup>.

Un celebre autore, difensore delle icone, Teodoro Studita (VIII-IX secolo), per argomentare contro gli iconoclasti parla della Sindone «nella quale il Cristo venne involto e adagiato nel sepolcro»<sup>118</sup> e dell'Immagine non fatta da mano d'uomo che fu mandata ad Abgar. Egli scrive: «Perché la sua divina fisionomia ci fosse chiaramente affidata, il nostro Salvatore che l'aveva rivestita, impresso la forma del suo stesso viso e lo raffigurò toccando il tessuto con la sua stessa pelle»<sup>119</sup>.

Nella *Leggenda di Sant'Alessio*, altro importante testo bizantino composto a Costantinopoli nell'VIII secolo, si racconta che a Edessa si trovava «l'immagine non fatta da mano d'uomo della fisionomia del nostro Maestro, il Signore Gesù Cristo»<sup>120</sup>; in questo testo, il panno su cui è impressa l'Immagine viene chiamato *sindón*<sup>121</sup>.

Un ulteriore testo bizantino dell'VIII secolo, i *Nouthesia Gerontos*<sup>122</sup> (Le ammonizioni di un vecchio), riferisce che Gesù impresso il proprio volto in una *sindón*<sup>123</sup>.

Nella *Vita di Sant'Alessio*, testo probabilmente risalente al IX secolo, l'Immagine di Edessa è definita "sanguinea"<sup>124</sup>. Alle peregrinazioni di Sant'Alessio a Roma si può accostare il discorso di papa Stefano III, il quale nel 769 al Sinodo Lateranense interviene a favore della legittimità dell'uso delle immagini sacre riferendosi a quella di Edessa, di cui aveva saputo grazie al racconto di fedeli provenienti dalle regioni dell'Oriente<sup>125</sup>. Nel sermone si parla anche dell'Immagine gloriosa «del viso e di tutto l'intero corpo» di Gesù su un telo<sup>126</sup>. Questa parte del testo, che può essere un'interpolazione, certamente antecedente al 1130, spiega come è avvenuta l'impressione del corpo di Gesù:

---

<sup>114</sup> *Ibid.*, pp. 87-88.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>117</sup> *Ibid.*, pp. 89-90.

<sup>118</sup> SAVIO P., *Ricerche storiche sulla Santa Sindone*, op. cit., p. 74.

<sup>119</sup> DUBARLE A.-M., *Histoire ancienne du linceul de Turin*, op. cit., p. 89.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>121</sup> WILSON I., *Discovering more of the Shroud's early history*, in *I Congreso Internacional sobre la Sabana Santa en España*, Valencia (Spain), April 28-30, 2012, pp. 1-32, a p. 7.

<sup>122</sup> BACCI M., *L'iconografia come tradizione apostolica nel pensiero iconodulo: riflessioni sull'Ammonizione di un vecchio (Nouthesia gérontos)*, in PACE V. (Ed.), *L'VIII secolo: un secolo inquieto, Atti del Convegno internazionale di studi, Cividale del Friuli, 4-7 Dicembre 2008*, Comune di Cividale del Friuli 2010, pp. 63-68.

<sup>123</sup> GUSCIN M., *The Image of Edessa*, op. cit., p. 154.

<sup>124</sup> ZANINOTTO G., *La Sindone/Mandylion nel silenzio di Costantinopoli (944-1242)*, op. cit., p. 466.

<sup>125</sup> DUBARLE A.-M., *Histoire ancienne du linceul de Turin*, op. cit., p. 85.

<sup>126</sup> RAMELLI I., *Dal Mandilion di Edessa alla Sindone: alcune note sulle testimonianze antiche*, op. cit., p. 179.

Distese tutto il suo corpo su una stoffa, bianca come la neve, sulla quale la gloriosa immagine del volto del Signore e la lunghezza di tutto il suo corpo furono così divinamente trasfigurati che era sufficiente, per coloro che non avevano potuto vedere il Signore di persona in carne e ossa, guardare la trasfigurazione prodotta sul panno<sup>127</sup>.

Un autore musulmano, Massûdî, nel 944 scrisse che a Edessa c'era un telo «che era servito per asciugare Gesù di Nazareth, quando uscì dalle acque del battesimo»<sup>128</sup>.

Verso il 1212 Gervasio di Tilbury riprese questo testo nella sua opera *Otia imperialia*<sup>129</sup>.

Una valida testimonianza in favore dell'identificazione dell'Immagine di Edessa con la Sindone è stata scoperta dallo storico Gino Zaninotto: il *Codice Vossianus Latinus Q 69* ff. 6r-6v, conservato nella *Rijksuniversiteit* di Leida (Paesi Bassi). È un manoscritto del X secolo che si riferisce a un originale siriano anteriore all'VIII secolo, periodo in cui fu tradotto in latino dall'archiatra Smira. Vi si legge che nel rispondere alla lettera di Abgar, Gesù scrisse: «Se desideri mirare il mio aspetto come corporalmente è, ti invio questo lenzuolo sul quale potrai vedere non solo raffigurato il mio volto, ma potrai guardare la forma di tutto il mio corpo divinamente trasfigurato»<sup>130</sup>.

Più avanti il testo prosegue:

Il mediatore tra Dio e gli uomini, al fine di soddisfare in tutto e per tutto il re, si distese con tutto il corpo su un lenzuolo candido come la neve. E allora accadde un fatto meraviglioso a vedere e ad ascoltare. La gloriosa immagine del volto del Signore, come pure la nobilissima forma del suo corpo, per virtù divina si trasformò all'improvviso sul lenzuolo. In tal modo, a quanti non hanno visto il Signore venire nel corpo, è sufficiente, per vederlo, la trasfigurazione prodotta sul lenzuolo. Rimasto ancora incorrotto, nonostante la sua vetustà, il lenzuolo si trova in Mesopotamia di Siria, presso la città di Edessa, in un ambiente della chiesa maggiore. Durante l'anno, in occasione delle più importanti festività del Signore Salvatore, tra inni, salmi e speciali cantici, il telo viene estratto da uno scrigno dorato e venerato con grande riverenza da tutto il popolo<sup>131</sup>.

Un accenno all'immagine dell'intero corpo è stato fatto, verso il 1140, anche da Orderico Vitale. Nella sua *Historia ecclesiastica* nomina Abgar «al quale il Signore Gesù mandò una lettera sacra e un lino prezioso col quale si asciugò il sudore del volto e nel quale brilla l'immagine dello stesso Salvatore, dipinta in modo meraviglioso, che offre agli sguardi l'aspetto e la statura del corpo del Signore»<sup>132</sup>.

Un'importante svolta nella storia del *Mandyllion* avviene negli anni 943-944. La fama della preziosa Immagine la rendeva molto ambita. Quando Romano I Lecapeno, imperatore di Bisanzio, nel 943 volle entrarne in possesso, inviò l'esercito sotto il comando del generale armeno Ioannis Curcuas. Alcune interessanti fonti islamiche<sup>133</sup> riferiscono sia sulla permanenza dell'Immagine a Edessa, sia sulla contrattazione per cederla a Bisanzio, sia sul percorso effettuato per traslarla nella capitale dell'Impero.

L'emiro di Edessa si aspettava un violento attacco da parte degli ottantamila soldati che erano giunti, minacciosi, sotto le mura. Ma il generale Curcuas iniziò invece una trattativa: era pronto a risparmiare la città e a rilasciare duecento prigionieri musulmani del più alto rango, aggiungendo la somma di dodicimila pezzi d'argento, in cambio della semplice consegna dell'Immagine.

<sup>127</sup> WILSON I., *The Shroud of Turin. The burial cloth of Jesus Christ?*, op. cit., p. 135.

<sup>128</sup> DUBARLE A.-M., *Histoire ancienne du linceul de Turin*, op. cit., p. 149.

<sup>129</sup> *Ibid.*, pp. 58-59.

<sup>130</sup> ZANINOTTO G., *L'immagine Edessena: impronta dell'intera persona di Cristo. Nuove conferme dal codex Vossianus Latinus Q 69 del sec. X*, in UPINSKY A.A. (Ed.), *L'identification scientifique de l'Homme du Linceul: Jésus de Nazareth, Actes du Symposium Scientifique International, Rome 1993*, Paris 1995, pp. 57-62, a p. 60.

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>132</sup> DUBARLE A.-M., *Histoire ancienne du linceul de Turin*, op. cit., p. 57.

<sup>133</sup> BOUBAKEUR S.H., *Versione islamica del Santo Sudario*, op. cit., pp. 35-41.

L'emiro rimase sconcertato dalla richiesta. La comunità cristiana si sarebbe opposta strenuamente alla confisca dell'ineestimabile reliquia e lui lo sapeva bene. Incerto sul da farsi, egli prese tempo e inviò un messaggero a cavallo alla volta di Baghdad, affidando al califfo al-Muttaqi la decisione. Anche per il califfo la scelta non era semplice; perciò riunì gli alti magistrati e teologi (Qadi e Fuqaha) e il gran visir 'Alī ibn 'Īsā per sottoporre loro la spinosa questione. Ma sulla decisione da prendere le opinioni erano discordi.

La discussione si prolungò a lungo, con forti prese di posizione. Tutti i saggi espressero il loro rispetto per l'Immagine di Edessa, ritenuta il *Mindîl* - ovvero il fazzoletto - del profeta Gesù, che - secondo fonti islamiche - fu trasportato a Ruhâ (nome arabo di Edessa) all'inizio del VII secolo d.C., dopo essere stato conservato a Efeso, Damasco e Antiochia. Il *Mindîl* - o *Ikon al Mandil* - era conservato nella vecchia cattedrale (Al Kanîssa-l-Koubra). Alcuni imperatori vi venivano segretamente a fare periodi di ritiro e i musulmani, tolleranti, chiudevano un occhio. Una di queste pie visite nell'VIII secolo fu segnalata al califfo Haroun Rachid, che decise però di non dare seguito alla cosa.

Nel XIII secolo lo storico 'Alī ibn al-Athīr nella sua opera "La storia completa" scriveva: «L'Imperatore dei cristiani rivolse al califfo al-Muttaqi una richiesta: la consegna del Fazzoletto con il quale il Cristo, affermava lui, si era asciugato il viso e sul quale la sua immagine si trovava impressa, che era nel distretto di Ruhâ. I pareri furono diversi e nessuno trovò la domanda insolita. Questo fazzoletto, dissero gli uni, è da secoli in terra d'Islam, senza che in qualsiasi momento un sovrano bizantino l'abbia reclamato. Dando un seguito favorevole a una tale domanda ci si prenderebbe per gente decadente. La liberazione dei prigionieri dalla loro cattività, la fine posta alla loro sofferenza, all'incomodo che essi sopportano, è preferibile, disse 'Alī ibn 'Īsā, alla conservazione sul nostro territorio di questo fazzoletto. Condividendo il suo punto di vista, il califfo diede ordine di riconsegnarlo ai Bizantini, a condizione di liberare i prigionieri musulmani. Ordine che il gran visir fece eseguire inviando presso l'Imperatore un plenipotenziario per ricevere i prigionieri che furono rilasciati»<sup>134</sup>. L'imperatore di Bisanzio si impegnò anche, su richiesta del califfo, a non inviare altre spedizioni militari contro Edessa, cui veniva garantita una perpetua immunità.

L'incarico di prelevare l'Immagine fu affidato dall'imperatore al vescovo di Samosata, Abramio, in quanto Curcuas non avrebbe saputo distinguere l'originale dalle sue copie. Fu il vescovo stesso a chiedere che gli venissero mostrate anche le due copie per verificare quale fosse l'autentica reliquia<sup>135</sup>. Una di queste copie verrà portata a Costantinopoli fra il 1163 e il 1176<sup>136</sup>. Il vescovo si fece consegnare anche la lettera che Gesù aveva scritto al re Abgar.

La *Narratio de Imagine Edessena* racconta che non fu semplice far arrivare la venerata effigie fuori della città. I Cristiani infatti si ribellarono nel vederla portare via e si diffuse una grande agitazione tra il popolo, che si sentiva privato di un oggetto sacro ritenuto protettore della città. L'emiro riuscì a convincere alcuni, ma dovette minacciare di morte molti altri per sedare la rivolta. Quando ormai tutto sembrava risolto e l'Immagine era sul punto di lasciare la città, si scatenò un terribile temporale, che con i suoi tuoni e fulmini convinse i fedeli della volontà di Dio di lasciarla nella città di Edessa.

L'emiro riuscì a far uscire dalle mura della città il vescovo Abramio che portava con sé la preziosa Immagine, mettendolo sotto la protezione del generale Curcuas e della sua armata, pronta a ritornare verso Costantinopoli. Iniziò un lungo percorso a tappe, effettuate affinché l'Immagine potesse essere venerata dai fedeli che incontrava nei luoghi visitati.

Dopo un giorno di marcia l'esercito raggiunse il fiume Eufrate. Anche gli abitanti della zona si opposero al trasferimento dell'Immagine, ma furono fermati da un segno divino:

---

<sup>134</sup> *Ibid.*, pp. 38-39.

<sup>135</sup> VON DOBSCHÜTZ E., *Immagini di Cristo*, op. cit., p. 123.

<sup>136</sup> DESREUMAUX A., *Histoire du roi Abgar et de Jésus*, Turnhout 1993, p. 168.

L'imbarcazione che doveva traghettare i portatori attraverso l'Eufrate era ancora ormeggiata sul lato siriano, mentre i rivoltosi erano tuttora nella morsa del tumulto. Eppure, non appena i vescovi che portavano l'Immagine divina e la lettera si erano imbarcati, improvvisamente, senza rematori, senza timoniere e senza nessun'altra imbarcazione a trainarla, la loro barca partì verso la terra sul lato opposto, guidata solo dalla volontà di Dio. Questo riempì tutti gli spettatori che erano presenti di timore e stupore, e li convinse a permettere la partenza per andare avanti<sup>137</sup>.

Raggiunta Samosata, il vescovo si fermò per alcuni giorni nella sua città. La *Narratio de Imagine Edessena* testimonia di segni prodigiosi e miracoli che avvennero sia a Samosata sia nel resto del cammino verso Costantinopoli: guarigioni di ciechi, zoppi e altri malati, che lasciarono i loro letti perfettamente ristabiliti. Verso la fine del viaggio il vescovo e il suo seguito giunsero nel Tema degli Ottimati, ossia nella "Provincia dei Migliori", nella penisola che si affaccia sul Bosforo di fronte a Costantinopoli. La preziosa Immagine fu posta nella chiesa del monastero della Madre di Dio per la venerazione.

Per accogliere con grande onore la sacra effigie l'imperatore inviò al monastero il patrizio Teofane, suo ciambellano, insieme con i più importanti senatori. I dignitari giunsero recando in mano candele decorate d'oro. L'Immagine venne estratta dal reliquiario e fu venerata con grande devozione. Molti malati guarirono e un indemoniato gridò: «Ricevi la tua gloria e la tua gioia, Costantinopoli, e tu, Costantino Porfirogenito, il tuo regno!»<sup>138</sup>. Subito dopo fu liberato dalla possessione diabolica.

La splendida teca, che conteneva la preziosa effigie consegnata ad Abramio, giunse a Costantinopoli la sera del 15 Agosto 944, festa della Dormizione della Vergine, circondata da un'accoglienza trionfale. Venne collocata per una prima venerazione nella cappella superiore della chiesa di Santa Maria delle Blacherne dove - senza aprirla - fu venerata dall'imperatore Romano I Lecapeno, con i suoi figli Stefano e Costantino, e dal legittimo imperatore Costantino VII Porfirogenito. Poi il reliquiario, scortato con grande onore e con molti lumi, venne trasferito dagli imperatori sulla galea reale e portato nel palazzo imperiale, dove fu collocato nella cappella di Santa Maria del Faro, che già ospitava numerose reliquie della Passione.

Il giorno successivo, 16 Agosto, di nuovo gli imperatori venerarono e baciaron il reliquiario. Poi i sacerdoti lo prelevarono tra salmi, inni e lumi per portarlo in solenne processione nuovamente verso il mare. Fu collocato per la seconda volta sulla galea reale, che girò attorno alla città in segno di protezione e quindi attraccò fuori delle mura occidentali della città. Di nuovo trasferita a terra, la preziosa teca venne portata a piedi dagli imperatori, insieme ai senatori, al patriarca, a tutto il clero e alla loro scorta, fuori delle mura della città sino alla Porta d'Oro, da cui entrarono solennemente in processione con salmi, inni e canti spirituali tra infinite torce.

Nella *Narratio de Imagine Edessena* si legge che «essi procedevano con la teca tenendo i preziosi e sacri oggetti come se si trattasse di un'altra arca dell'alleanza o qualcosa di ancora più grande». Attraversando la città, essi intendevano renderla «più santa e più forte», mantenendola «intatta e inattaccabile per sempre»<sup>139</sup>. Anche durante questo passaggio vi furono guarigioni prodigiose e uno zoppo, miracolosamente guarito dalla sua infermità semplicemente guardando il reliquiario, corse con le sue gambe ad abbracciarlo.

Giunti alla Basilica di Santa Sofia, la venerata Immagine e la lettera di Gesù furono poste nei recessi più nascosti del santuario, dove tutto il clero poté venerarle. Poi la processione riprese nuovamente il cammino verso il *Bukoleon*, il palazzo imperiale, dove la divina effigie, come segno della massima dignità della reliquia, fu posta sul trono imperiale d'oro nel Crisotriclinio, una sala a pianta ottagonale con volta a cupola, sfarzosamente decorata. Cristo *Rex Regnantium* veniva onorato nella sua santa Immagine. Così il trono veniva santificato e il dono della giustizia e della rettitudine sarebbero stati dati agli imperatori che vi si sarebbero seduti.

<sup>137</sup> GUSCIN M., *The Image of Edessa*, op. cit., p. 49.

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 57.

Dopo la venerazione e le preghiere, la reliquia venne infine traslata di nuovo nella cappella di Santa Maria del Faro insieme con le altre reliquie della Passione<sup>140</sup>. «Fu consacrata e collocata a destra, verso est, per la gloria dei fedeli, per la sicurezza degli imperatori e per salvaguardare tutta la città insieme alla comunità cristiana»<sup>141</sup>. L'evento fu ricordato con una festa liturgica nell'anniversario, il 16 Agosto<sup>142</sup>, tuttora celebrata dai Cristiani Ortodossi. Alcuni inni composti per tale festa accennano all'Immagine, particolarmente venerata, alla quale si attribuisce un potere taumaturgico<sup>143</sup>.

L'Immagine non aveva le caratteristiche di un dipinto ben riconoscibile, bensì di un'impronta evanescente, proprio quello che si osserva sulla Sindone. Quando stavano osservando i lineamenti sulla santa impronta, i figli dell'imperatore dichiararono che essi potevano vedere solo il volto, mentre Costantino, il genero dell'imperatore, disse che era in grado di vedere gli occhi e le orecchie<sup>144</sup>. Anche Costantino, divenuto imperatore nel 912, come alcuni suoi predecessori fece coniare monete con il volto di Cristo, molto somigliante al volto sindonico.

La scena del solenne arrivo a Costantinopoli del *Mandylion* è rappresentata nel *Codice Skylitzes (Codex Matritensis gr. Vitr. 26-2)*<sup>145</sup>. Si tratta di un manoscritto illustrato che riporta la *Sinossi della Storia* di Ioannes Skylitzes, e che copre un arco di tempo che va dalla morte dell'imperatore bizantino Niceforo I nell'811, alla deposizione di Michele IV nel 1057. Il manoscritto venne certamente realizzato in Sicilia nel XII secolo ed è attualmente conservato presso la *Biblioteca Nacional de España* a Madrid. Si tratta dell'unico manoscritto illustrato di una cronaca greca giunto fino a noi e include 574 miniature.

Durante la permanenza del *Mandylion* a Costantinopoli (944-1204) la venerazione della Sacra Immagine diviene significativa al punto da assurgere al ruolo di palladio della capitale e protagonista di numerose processioni liturgiche anche in occasione di calamità naturali o eventi drammatici. Il filologo Carlo Maria Mazzucchi<sup>146</sup> ritiene che la scoperta della vera natura del *Mandylion* e il trasferimento a Santa Maria delle Blacherne possa essere avvenuto tra il 1201 e il 1203, anni fra i più convulsi della storia di Bisanzio. È da ricordare che quando arrivò a Costantinopoli, come già detto, l'Immagine di Edessa fu portata prima a Santa Maria delle Blacherne e poi collocata nella cappella di Santa Maria del Faro; quindi uno spostamento fra le due chiese non è inverosimile. Inoltre verso il 1100 lo storico bizantino Giorgio Cedreno scriveva che nell'inverno 1036-1037 il *Mandylion* fu portato in processione a piedi dal palazzo imperiale fino a Santa Maria delle Blacherne per impetrare la fine di una lunga siccità<sup>147</sup>.

La presenza della Sindone a Costantinopoli è documentata da altre testimonianze scritte, risalenti per lo più all'XI-XII secolo. Verso il 1095 una lettera attribuita all'imperatore Alessio I Comneno elenca, fra le reliquie custodite nella città, «i teli che furono trovati nel sepolcro dopo la risurrezione»<sup>148</sup>. Guglielmo di Tiro narra che Manuele I Comneno nel 1171 mostrò ad Amalrico I, re di Gerusalemme, le reliquie della Passione, tra le quali c'era la Sindone. I lini sepolcrali di Gesù a Costantinopoli sono nominati anche nel 1151-1154 da Nicola Soemundarson, abate del monastero di Thyngeyr in Islanda<sup>149</sup> e nel 1207 da Nicola d'Otranto<sup>150</sup>, abate del monastero di Casole, il quale probabilmente li vide poi ad Atene<sup>151</sup>.

<sup>140</sup> VON DOBSCHÜTZ E., *Immagini di Cristo*, op. cit., p. 124.

<sup>141</sup> GUSCIN M., *The Image of Edessa*, op. cit., p. 61.

<sup>142</sup> GHARIB G., *La festa del Santo Mandylion nella Chiesa Bizantina*, in COERO-BORGA P. (Ed.), *La Sindone e la Scienza, Atti del II Congresso Internazionale di Sindonologia, Torino, 7-8 Ottobre 1978*, Torino 1979, pp. 31-50.

<sup>143</sup> DUBARLE A.-M., *Histoire ancienne du linceul de Turin*, op. cit., pp. 73-74.

<sup>144</sup> ZANINOTTO G., *La Sindone/Mandylion nel silenzio di Costantinopoli (944-1242)*, op. cit., p. 468.

<sup>145</sup> SKYLITZES J., *A Synopsis of Byzantine History 811-1057*, translated by WORTLEY J., New York 2010.

<sup>146</sup> MAZZUCCHI C.M., *La testimonianza più antica dell'esistenza di una sindone a Costantinopoli*, in *Aevum*, anno 57, n. 2, Maggio-Agosto 1983, pp. 227-231, a p. 230.

<sup>147</sup> ZANINOTTO G., *La Sindone/Mandylion nel silenzio di Costantinopoli (944-1242)*, op. cit., p. 474.

<sup>148</sup> DUBARLE A.-M., *Histoire ancienne du linceul de Turin*, op. cit., p. 54.

<sup>149</sup> *Ibid.*, pp. 53-54.

<sup>150</sup> SAVIO P., *Ricerche storiche sulla Santa Sindone*, op. cit., pp. 119-120.

<sup>151</sup> SCAVONE D., *The Shroud of Turin in Constantinople, the documentary evidence*, in *Sindon N.S.*, Quaderno n. 1, Giugno 1989, pp. 113-128, a pp. 120-121.



Nicola Mesarite, custode delle reliquie conservate nella cappella di Santa Maria del Faro, nel 1201 dovette difenderle da un tentativo di saccheggio e lo fece ricordando ai sediziosi la santità del luogo, dove erano custoditi, fra l'altro, il *soudáron* con i teli sepolcrali. «Essi - sottolinea Mesarite - sanno ancora del profumo, sfidano la corruzione, perché hanno avvolto l'ineffabile morto, nudo e imbalsamato dopo la Passione». È logico dedurre che nel menzionare il corpo nudo, Mesarite faccia riferimento all'immagine dell'intero corpo del Salvatore su un lenzuolo<sup>152</sup>. Parlando ai rivoltosi, dopo aver enumerato dieci delle più preziose reliquie, Mesarite prosegue: «Ma io adesso metto davanti ai tuoi occhi il Legislatore fedelmente raffigurato su un asciugatoio e scolpito in una fragile argilla con tale arte del disegno che si vede che questo non viene da mani umane»<sup>153</sup>.

Nel 1207 Mesarite fa un altro riferimento all'immagine di Gesù su una stoffa nell'elogio funebre di suo fratello Giovanni, dove afferma: «L'indescrivibile, apparso *simile agli uomini* (Fil 2,7), come noi è descrivibile, essendo stato impresso in un prototipo sull'asciugamani». Commenta il teologo André-Marie Dubarle: «Quel che è notevole, è che per lui l'immagine miracolosa è il *prototipo*, il modello delle immagini fatte da mano d'uomo e la loro giustificazione»<sup>154</sup>.

Un'altra importante scoperta dello storico Gino Zaninotto, anch'essa favorevole all'identificazione dell'Immagine di Edessa con la Sindone, è il *Codice Vat. Gr. 511* ff. 143-150v<sup>155</sup>, che risale al X secolo. In esso è riportata l'Orazione di Gregorio, arcidiacono e referendario della grande chiesa di Costantinopoli (Santa Sofia), dove l'Immagine Edessena è descritta come figura non ristretta al solo volto. Nel sermone di Gregorio, dopo una scrupolosa elencazione dei colori impiegati comunemente per disegnare i volti delle icone, l'autore afferma che questa Immagine di Edessa che sta descrivendo non è stata prodotta con colori artificiali, in quanto è solo «splendore».

Ed ecco come Gregorio spiega l'impronta nel paragrafo 26:

Τὸ δέ, - πᾶς ἐνθεασθήτω τῷ διηγῆματι, - μόνοις ἐναγωνίοις ἰδρῶσι προσώπου ζωαρχικοῦ τοῖς ὡσεὶ θρόμβοι κατασταλάξασιν αἵματος ἐντετύπωνται καὶ δακτύλῳ θεοῦ. Αὐταὶ τὸ ἐκμαγεῖον ὄντως Χριστοῦ αἰ χρωματουργήσασαι ὠραιότητες, ὅτι καὶ τὸ ἀφ' οὗ κατασταλάχθησαν ῥάνισι πλευρᾶς ἰδίας ἐγκεκαλλώπισται. Ἄμφο δογμάτων μεστὰ· αἶμα καὶ ὕδωρ ἐκεῖ, ἐνταῦθα ἰδρῶς καὶ μορφή. Ὡ πραγματῶν ἰσότητος, ἐκ τοῦ ἐνὸς γὰρ ταῦτα καὶ τοῦ αὐτοῦ·

(To dé – pas entheasthétō to dieghémati – mónois enagoníois idrōsi prosōpou zoarchikou tòis osèi thrōmboi katastalāxasin àimatos entetypotai kài daktylo theou. Autai to ekmaghéion ontos Christou ài chromatourghésasai oraiòtetes, òti kài to af'ou katestalächthesan ranìsi pleuràs idias enkekallōpistai. Amfo dogmaton mestà: àima kài ydor ekéi, entàutha idròs kài morfè. O pragmatōn isòtetos, ek tou enòs gar tàuta kài tou autoù.)

Lo splendore, invece, - e ciascuno sia ispirato da questa narrazione - è stato impresso dalle sole gocce di sudore agonico del volto del principe della vita, che sono colate come grumi di sangue, e dal dito di Dio. Queste sono le bellezze che hanno colorato l'impronta realmente di Cristo, poiché anch'essa (l'immagine) da che esse (le gocce) stillarono si è abbellita delle gocce del suo proprio fianco. Ambedue sono piene di insegnamenti: sangue e acqua là, qui sudore e figura<sup>156</sup>. Oh uguaglianza delle cose! Queste cose provengono dall'Uno e dal Medesimo.

<sup>152</sup> DUBARLE A.-M., *Histoire ancienne du linceul de Turin*, op. cit., p. 39.

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>154</sup> *Ibid.*, pp. 41-42.

<sup>155</sup> ZANINOTTO G., *Orazione di Gregorio il Referendario in occasione della traslazione a Costantinopoli dell'immagine edessena nell'anno 944*, in RODANTE S. (Ed.), *La Sindone. Indagini scientifiche, Atti del IV Congresso Nazionale di Studi sulla Sindone, Siracusa, 17-18 Ottobre 1987*, Cinisello Balsamo (Milano) 1988, pp. 344-352; DUBARLE A.-M., *L'Image d'Edesse dans l'homélie de Grégoire le Référendaire*, in UPINSKY A.A. (Ed.), *L'identification scientifique de l'Homme du Linceul: Jésus de Nazareth*, op. cit., pp. 51-56; DUBARLE A.-M., *L'homélie de Grégoire le Référendaire pour la réception de l'image d'Edesse*, in *Revue des Etudes Byzantines*, 55, 1997, pp. 5-51; GUSCIN M., *The Sermon of Gregory Referendarius*, 2004, pp. 1-13, <https://www.shroud.com/pdfs/guscin3.pdf>.

<sup>156</sup> Gli avverbi di luogo ekéi e entàutha possono assumere, entrambi, i significati opposti 'qui' e 'là' (cfr. L. ROCCI, *Vocabolario Greco Italiano*, Roma 1964, pp. 571 e 646). Questo punto potrà essere oggetto di una successiva trattazione.

Sull'Immagine Edessena, quindi, non si vedeva solo il volto, ma anche il petto, almeno sino all'altezza del costato<sup>157</sup>.

Il testo non pone dubbi sull'identità di ciò che è impresso sul telo. È presentato come «impronta realmente di Cristo» – τὸ ἐκμαγεῖον ὄντως τοῦ Χριστοῦ (to ekmaghèion òntos Christou) – e questa impronta è definita nel precedente paragrafo 25 «splendore soprannaturale» – ὑπερφυῆς ἀπαύγασμα – (yperfyés apàugasma). Il τὸ δὲ (to dé) con cui si apre il paragrafo 26 dell'Omelia riprende, infatti, il sostantivo neutro del paragrafo precedente ἀπαύγασμα (apàugasma): καὶ τὸ ἀπαύγασμα ἐζωγράφηται (kài to apàugasma ezogràfetai) – «si trova tratteggiato anche lo splendore». Questa immagine non è una pittura, non è data da colori, è uno «splendore» appunto, che desta meraviglia perché determinato da due fattori straordinari: dal sangue della Passione e dal «dito di Dio» – δακτύλω θεοῦ (daktylo theou) –. In particolare: il viso è stato impresso dalle «sole gocce di sudore agonico del volto del principe della vita, che sono colate come grumi di sangue» (Lc 22,44) – μόνοις ἐναγονίοις ἰδρῶσι προσώπου ζωαρχικοῦ τοῖς ὡσεὶ θρόμβοι κατασταλάξασιν αἵματος ἐντετύπεται (mònois enagoniois idròsi prosòpou zoarchikou tòis osèi thròmboi katastalàxasin àimatos entetypotai) –. Queste – le gocce di sudore – «sono le bellezze che hanno colorato l'impronta realmente di Cristo». Il resto del corpo è quindi presentato come conseguenza di quelle e il fatto è introdotto dalla particella causale ὅτι (òti):

poiché anch'essa – quell'immagine di cui ha parlato prima, il τὸ ἐκμαγεῖον (to ekmaghèion), ripreso dal solo articolo τό (tò) - da che esse (le gocce) stillarono, si è abbellita delle gocce del suo proprio fianco.

Il testo presenta l'impronta del corpo in conseguenza temporale rispetto al sudore di sangue che ha impresso il volto e, nello stesso tempo, in relazione stretta con quello, perché è la medesima immagine che è stata «abbellita» anche delle gocce (di sangue) del costato.

Questa connessione è ripresa e sottolineata con chiarezza dal pronome ἄμφω (àmfo) – ambedue. Sono le due cose di cui ha appena parlato: l'immagine del volto fatta dal sangue dell'agonia e l'immagine del corpo abbellita dalla ferita del costato. Per entrambe si ha la medesima presenza di due elementi: sangue e acqua; più precisamente sangue e sudore per il volto, sangue e acqua per il fianco. Volto e fianco sono messi in relazione da due avverbi di luogo: 'là' e 'qui'. Il testo dice: «sangue e acqua là» (il fianco, impronta successiva a quella del volto), «qui sudore e figura» (l'impronta del volto determinata dal sudore agonico colato come grumi di sangue). Stilisticamente i due riferimenti alla fuoriuscita di sangue sono strettamente connessi tramite una struttura chiasmica che li rende un tutt'uno e inseparabili:

αἷμα καὶ ὕδωρ ἐκεῖ, ἐνταῦθα ἰδρῶς καὶ μορφή.  
àima kài ydor ekéi entàutha idròs kài morfé

sangue e acqua là, qui sudore e figura.

- a ἐκεῖ (ekéi) corrisponde ἐνταῦθα (entàutha) : due avverbi di luogo;
- a ὕδωρ (ydor) corrisponde ἰδρῶς (idròs): due sostantivi indicanti un liquido analogo: acqua e sudore;
- a αἷμα (àima) corrisponde μορφή (morfé): due sostantivi che indicano la medesima sostanza, il sangue. Questo è citato, una volta, in senso proprio: il sangue del costato, l'altra in ciò che ne è derivato: l'immagine del volto.

L'unità delle parti, così sottolineata dal chiasmo, viene dichiarata esplicitamente nel prosiegno del testo: ὃ παραγμάτων ἰσότητος (o pragmaton isòtetos) - oh uguaglianza delle cose!<sup>158</sup> -.

<sup>157</sup> DUBARLE A.-M., *L'Image d'Edesse dans l'homélie de Grégoire le Référéndaire*, op. cit., pp. 51-56; ZANINOTTO G., *Orazione di Gregorio il Referendario in occasione della traslazione a Costantinopoli dell'immagine Edessena nell'anno 944*, op. cit., p. 349.

Tre volte e in tre modi diversi, dunque, è sottolineata l'unità degli elementi considerati: mediante il pronome 'entrambi' – ἄμφω (àmfo), mediante la struttura chiasmica, mediante il sostantivo 'uguaglianza' - ἰσότητος (isòtetos).

Gregorio sta descrivendo ciò che riscontra sul telo di Edessa: lì vede, insieme, la figura del volto e la ferita del costato, non una sola delle due impronte. Abbiamo qui una conferma che il telo di Edessa presentava la figura intera di un uomo con i segni propri di una passione e crocifissione con ferita del costato, quali si riscontrano sul telo della Sindone. Possiamo dire, dunque, che il testo di Gregorio il Referendario presenta prove valide per identificare il telo di Edessa con la Sindone<sup>159</sup>.

Anche la Liturgia Bizantina celebra il telo di Edessa come icona di Cristo. Alla data del 16 Agosto così si legge: «Memoria della traslazione da Edessa dell'icona non dipinta da mano d'uomo del Signore nostro Gesù Cristo, cioè del santo Mandilio (944)»<sup>160</sup>.

La Preghiera dei Vespri canta un Inno in cui l'Immagine impressa sul telo è senza alcuna titubanza riconosciuta e venerata quale Immagine di Gesù Cristo.

Così si esprime il testo:

Con quali occhi guarderemo la tua icona, noi figli della terra? Nemmeno gli eserciti degli angeli possono vederla senza timore, raggianti com'è di luce divina [...]

Con quali mani, o Verbo, toccheremo la tua icona, noi fatti di terra? [...]

I cherubini si velano tremanti la faccia, i serafini non tollerano la vista della tua gloria, e con timore ti serve il creato. Non condannarci se per fede, o Cristo, indegnamente salutiamo la tua forma tremenda.

Ecco di nuovo un giorno divino di solennità del Signore, poiché colui che siede nell'alto dei cieli ci ha oggi visibilmente visitati mediante la sua augusta icona. Colui che siede invisibile al di sopra dei cherubini, si mostra in effigie a coloro ai quali si è fatto simile, ineffabilmente formato dal dito immacolato del Padre a sua somiglianza; e noi, prostrandoci con fede e amore a questa icona, ne veniamo santificati.

Più volte l'effigie impressa sul telo è salutata come 'icona' del Verbo di Dio, 'icona' di Colui che fu formato ineffabilmente «dal dito immacolato del Padre». «Dito del Padre» è, nella simbologia cristiana, lo Spirito Santo. L'Immagine impressa sul telo di Edessa è cantata dunque come icona di Gesù, Verbo incarnato di Dio.

L'Omelia di Gregorio il Referendario ha fornito validi elementi di identificazione del telo di Edessa con la Sindone. Il testo liturgico, che celebra l'Immagine Edessena come icona di Cristo, ci permette di considerare e di venerare l'immagine impressa sulla Sindone quale vera impronta del Corpo di Cristo.

Il reliquiario che conteneva il *Mandyllion* potrebbe essere stato aperto durante la lunga permanenza a Costantinopoli dal 944 al 1204. In questo modo fu possibile vedere non solo il volto di Gesù, ma tutto il suo corpo con i segni della Passione. Il telo chiamato *tetrádiplon* quindi deve essere stato parzialmente dispiegato. Tutto ciò potrebbe giustificare l'apparizione, avvenuta nel corso del XII secolo, di un nuovo tipo iconografico denominato in Occidente *Imago Pietatis*. Questa nuova tipologia raffigura il Cristo morto in posizione eretta<sup>161</sup>. In Oriente questo tipo iconografico è conosciuto con le denominazioni di *Akrà tapinosis* (la Grande Umiliazione) e di *E apocathelosis* (la Deposizione).

Nel presente studio si prende particolarmente in esame questo tipo iconografico. Cristo è rappresentato morto, ma in posizione stante con le braccia incrociate e il capo reclinato sulla propria

<sup>158</sup> Genitivo di qualità, frequente in poesia e nei testi liturgici.

<sup>159</sup> Di diversa posizione sono GUSCIN M., *Addendum to translation of Sermon by Gregory Referendarius*, December 2007, p. 1, <https://www.shroud.com/pdfs/guscin3a.pdf>; NICOLOTTI A., *Forme e vicende del Mandilio di Edessa secondo alcune moderne interpretazioni*, in *Sacre impronte e oggetti «non fatti da mano d'uomo» nelle religioni*, Atti del Convegno Internazionale, Torino, 18-20 Maggio 2010, Alessandria 2011, pp. 279-307 e tavole 23-31, a pp. 292-297; ROMANO R., *Gregorio il Referendario, sermone intorno all'immagine edessena*, in *Studi sull'Oriente Cristiano*, 18, 1, 2014, pp. 19-37, con argomenti che potranno essere discussi in un successivo lavoro.

<sup>160</sup> *Anthologhion di tutto l'anno*, vol. 4, Roma 2000.

<sup>161</sup> PFEIFFER H., *La immagine della Sindone e quella della Veronica*, in *La Sindone, la Storia, la Scienza*, Leini (TO), 1986, pp. 41-51 e tavv. I-XII, a p. 48.

destra. Successivamente, la rappresentazione del Cristo morto è accompagnata dalla presenza di una struttura simile a una tomba, stranamente somigliante a un pozzo, dalla quale sembra emergere.

Un'altra novità iconografica che compare nello stesso periodo è la rappresentazione del Crocifisso morto con il capo reclinato. Infatti nella raffigurazione della crocifissione si passa dal Cristo ancora vivente, con gli occhi spalancati, privo di qualsiasi segno di sofferenza, spesso vestito del *Colobion* (una tunica purpurea) e incoronato, al Cristo morto, piagato, con gli occhi chiusi e il capo reclinato verso la propria destra, in una posizione contorta quasi a delineare una curva.

Inoltre compare la raffigurazione del Cristo depresso dalla Croce, sdraiato sul lenzuolo funebre, detta *Epitaphios*, soprattutto ricamata su veli liturgici. Nello stesso periodo appaiono nelle chiese bizantine molti affreschi raffiguranti il Cristo sdraiato su una sindone, con le braccia incrociate, nella scena della deposizione, circondato dai personaggi evangelici riferiti allo stesso episodio (Maria, Giovanni, Giuseppe d'Arimatea, Nicodemo e le pie donne).

La particolarità di queste raffigurazioni rende plausibile l'ipotesi di un progressivo scoprimento del *Mandyllion*, il quale si rivela nella sua vera natura: un telo con l'intera immagine del Cristo morto e non soltanto del volto. Il suddetto svelamento del *Mandyllion* (chiamato anche *Rakos Tetradiplon*) trova conferme nelle ricerche, negli studi e nelle misure effettuate direttamente sulla Sindone. Il fisico John Jackson nel 1978, durante le ricerche dello STURP (*Shroud of Turin Research Project*), notò sulla Sindone l'esistenza di pieghe, evidenziate successivamente dalle fotografie a luce radente. Negli anni novanta egli ipotizzò che le pieghe potessero derivare dall'utilizzo di un marchingegno adoperato per sollevare il *Mandyllion*-Sindone affinché fosse progressivamente visibile l'intera figura frontale<sup>162</sup>. L'esistenza di macchine e di congegni meccanici nella città di Costantinopoli è nota. Non può sembrare inverosimile perciò l'ipotesi che potesse essere utilizzato un congegno del genere per esporre ai fedeli il *Mandyllion*<sup>163</sup>. L'esistenza del Trono della Magnaura, opera dell'ingegno dell'imperatore Costantino VII Porfirogenito<sup>164</sup>, avvalorava ulteriormente questa tesi.

Nel Palazzo Sacro Imperiale, comprendente caserme, uffici e circa venti chiese, un ruolo fondamentale avevano le grandi sale di rappresentanza, denominate rispettivamente Triconca, Chrysotriklinos (letteralmente "letto d'oro") e Magnaura (un ambiente enorme e sfarzosissimo, che dà il nome a tutto l'immenso palazzo), appositamente studiate per impressionare i visitatori e far risaltare la sacralità dell'imperatore. Per ottenere questo scopo venivano anche utilizzate macchine che facevano muovere dal fondo della sala o salire in alto il trono dell'imperatore: il fatto che egli rimanesse immobile e impassibile davanti agli ambasciatori che chiedevano udienza era considerato un elemento essenziale per dimostrare la sacralità del suo potere. La scenografia che circondava ogni apparizione pubblica dell'imperatore era resa ancor più impressionante dalla presenza di "automi" dorati che si muovevano grazie alla presenza di pompe idrauliche invisibili al pubblico. Il trono, simbolicamente personificazione della sapienza salomonica, era situato nell'abside centrale<sup>165</sup>. Un ambasciatore italiano, Liutprando da Cremona<sup>166</sup>, che si recò a Costantinopoli nel 948 e nel 966<sup>167</sup>, racconta nella sua opera *Antapodosis* di aver visto ai lati del trono due enormi leoni dorati che ruggivano con le fauci spalancate, muovendo la lingua e battendo il pavimento con la coda. Riguardo al movimento del trono, Liutprando scrive:

Il trono dell'imperatore è stato costruito con abilità in modo tale che ad un istante era basso, poi più alto, e subito rapidamente sembrava più elevato. [...] Così, prostrato per la terza volta in adorazione davanti all'imperatore, ho sollevato la testa; e la persona che ho visto in precedenza seduto alzato ad un livello

<sup>162</sup> JACKSON, J. P. - JACKSON, R. S. - PROPP, K. E., *On the late Byzantine history of the Turin Shroud*, in WALSH B. J. (Ed.), *Proceedings of the 1999 Shroud of Turin International Research Conference, Richmond, Virginia*, Glen Allen, Richmond, Virginia 2000, pp. 185-195.

<sup>163</sup> BRUBAKER L., *L'invenzione dell'iconoclasmo bizantino*, Roma, 2016, pp. 123-124.

<sup>164</sup> BARSANTI C., *Costantino VII Porfirogenito*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, vol. V, Roma 1994, pp. 380-381.

<sup>165</sup> CARILE A., *Il Sacro palazzo di Costantinopoli Nuova Roma*, in *Quaderni di Scienza della Conservazione*, 2003, pp. 15-35.

<sup>166</sup> OLDONI M.- ARIATTA P. (Edd.), *Liutprando di Cremona. Italia e Bisanzio alle soglie dell'anno Mille*, Novara 1987, pp. 193-194.

<sup>167</sup> BRETT G., *The Automata in the Byzantine "Throne of Solomon"*, in *Speculum*, vol. 29, n. 3, Luglio 1954, pp. 477-487, a p. 477.

modesto al di sopra del suolo, improvvisamente lo osservavo che indossava vestiti diversi ed era seduto quasi al livello del soffitto del palazzo<sup>168</sup>.

Il trono forse veniva innalzato in virtù del meccanismo grazie al quale solitamente viene sollevata la trave della pressa<sup>169</sup>.

Tutto questo non era considerato un inutile sperpero di denaro poiché si intendeva dimostrare alle popolazioni barbariche, e ai potenziali nemici, la superiorità intellettuale e tecnologica dell'impero. Forse esisteva un meccanismo simile per ostendere il *Mandyllion*-Sindone con altrettanta autorevolezza?

Wilson sostiene che una conferma della possibile ostensione del *Mandyllion*, sollevato da un reliquiario, può dedursi dall'osservazione di una miniatura presente in un manoscritto georgiano del 1054. Si tratta del *Tetravangelo di Alaverdi*, conservato all'Istituto dei Manoscritti dell'Accademia Georgiana delle Scienze di Tbilisi. Esso comprende i quattro Vangeli e la storia dell'Immagine di Edessa portata al re Abgar; fu realizzato subito dopo il ritorno in Georgia del re Bagrat IV, che era rimasto a Costantinopoli nei tre anni precedenti. Nella miniatura si vede un drappo dorato che appare innalzato da un reliquiario e su di esso il *Mandyllion* decorato con croci rosse<sup>170</sup>.

L'esposizione settimanale della Sindone nel periodo della sua permanenza a Costantinopoli è attestata dalla testimonianza del cavaliere crociato Robert de Clari, cronista della IV Crociata. Nella sua opera *La conquête de Constantinople*<sup>171</sup>, egli scrisse delle meraviglie che si potevano vedere prima della caduta della città (12 Aprile 1204) nelle mani dei crociati latini:

Tra queste c'era una chiesa chiamata Santa Maria delle Blacherne, dove c'era la Sindone (*Sydoines*) in cui Nostro Signore fu avvolto, che ogni venerdì si elevava tutta diritta, cosicché fosse possibile vedere bene la figura di Nostro Signore. Nessuno, né Greco né Francese, seppe cosa avvenne di questa Sindone quando la città fu conquistata<sup>172</sup>.

Questa testimonianza sembra significativamente rafforzare la tesi di Jackson. Robert de Clari vide anche nella Cappella di Santa Maria del Faro il reliquiario del *Mandyllion*, che in quel momento poteva essere vuoto<sup>173</sup>, in quanto la Sindone era esposta alle Blacherne. La Sindone vista da Robert de Clari nel 1204 scompare dunque misteriosamente da Costantinopoli.

Le raffigurazioni dell'Uomo dei Dolori, che si diffondono a Costantinopoli nel periodo dell'accertata presenza dell'Immagine Edessena (metà X-inizio XIII secolo), trovano perciò conferma nelle fonti letterarie della loro probabile origine sindonica.

La constatazione della somiglianza con l'Uomo della Sindone di due immagini romane, presenti nelle Basiliche di Santa Croce in Gerusalemme<sup>174</sup> e dei Santi Quattro Coronati<sup>175</sup>, ha suggerito l'approfondimento del rapporto esistente fra il Sacro Lino e le nuove raffigurazioni del Cristo sofferente (*Christus patiens*, *Christòs pàschon*) che, come abbiamo visto, hanno origine a Costantinopoli nel periodo (metà X-inizio XIII secolo) coincidente con l'accertata presenza dell'Immagine Edessena. Le due immagini romane appartengono a quel tipo iconografico che abbiamo precedentemente descritto e che prende il nome di *Imago Pietatis*.

<sup>168</sup> IAFRATE A., *The wandering throne of Solomon. Objects and tales of kingship in the medieval Mediterranean*, Leiden 2015, pp. 61-62.

<sup>169</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>170</sup> WILSON I., *The Shroud. Fresh light on the 2000-year-old Mystery...*, op. cit., pp. 239-240.

<sup>171</sup> DE CLARI R., *La conquête de Constantinople*, a cura di DUFURNET J., Paris, 2004, pp. 182-184.

<sup>172</sup> SAVIO P., *Ricerche storiche sulla Santa Sindone*, op. cit., pp. 190-191; P. SAVIO, *Le impronte di Gesù nella Santa Sindone*, in *Sindon*, Quaderno n. 9, Maggio 1965, pp. 12-23.

<sup>173</sup> BARTA C., *What the Shroud is and it is not*, in *I Congreso Internacional sobre la Sabana Santa en España*, op. cit., pp. 1-20, a p. 9.

<sup>174</sup> LEONE G., *Icone di Roma e del Lazio*, vol. I, Ill. n. 39, p. 133; Scheda 59, pp. 102-104; AA.VV., *Tavole miracolose. Le icone medievali di Roma e del Lazio del Fondo Edifici di Culto*, Roma, 2012, Ill., Scheda I.14, pp. 69-72; SCAVONE D., *Greek Epitaphioi and other evidence for the Shroud in Constantinople up to 1204*, in WALSH B.J. (Ed.), *Proceedings of the 1999 Shroud of Turin International Research Conference*, Richmond, Virginia, op. cit., pp. 196-211, a pp. 199-200.

<sup>175</sup> APOLLONJ GHETTI B. M., *I Ss. Quattro Coronati*, Roma, 1964, p. 57; COPPINI L. - CAVAZZUTI F. (Edd.), *Le icone di Cristo e la Sindone*, op. cit., p. 94, Ill. 3; PFEIFFER H., *Le piaghe di Cristo nell'arte e la Sindone*, in COPPINI L. - CAVAZZUTI F. (Edd.), *Le icone di Cristo e la Sindone*, op. cit., pp. 89-104, a p. 94.

Nella Basilica romana di Santa Croce in Gerusalemme, a seguito di una donazione fatta dal principe di Taranto, Raimondello del Balzo Orsini, nell'anno 1386, è custodita un'icona bizantina a mosaico, raffigurante l'Uomo dei dolori. Si tratta di un capolavoro dell'arte musiva costantinopolitana degli inizi del XIV secolo. La figura del Cristo è rappresentata all'altezza del busto, con le mani incrociate e il capo reclinato, mentre sul fondo si staglia la croce con la canonica iscrizione bizantina, il Re della Gloria. Questa immagine, giunta a Roma già circondata dall'aura di immagine taumaturgica, conobbe una grande fama. Collegandosi alla tradizione di un'apparizione di Cristo morto a Gregorio Magno, durante la celebrazione della Messa, il motivo iconografico dell'Uomo dei dolori conobbe una straordinaria diffusione in tutta la Chiesa Cattolica.

Un affresco nella chiesa dei Santi Quattro Coronati a Roma accosta una *Imago Pietatis* con la raffigurazione del lenzuolo funebre del Cristo, tenuto da due angeli. Su questo lenzuolo sono raffigurate delle foglie mentre il corpo di Cristo è coperto di piaghe. L'affresco è datato al XIV secolo e presuppone qualche conoscenza indiretta della Sindone.

Partendo da queste due immagini romane è stata svolta una ricerca nell'ambito dell'arte bizantina. Sono state prese in esame alcune opere significative.

Nel Museo delle Icone di Castoria nella Macedonia greca è custodita la più antica icona portatile della raffigurazione conosciuta in occidente come *Imago Pietatis*. Risale alla seconda metà del XII secolo. In essa il Cristo morto con il capo reclinato è raffigurato stante fino all'altezza del petto. Nell'altro verso è raffigurata l'immagine della Madre di Dio Odigitria. L'espressione della Madre di Dio che indica il Figlio è addolorata: ella è consapevole della tragica morte che il Figlio dovrà subire, poiché le è stata annunciata da Simeone<sup>176</sup>. L'Icona che riunisce i misteri dell'Incarnazione e della Croce era probabilmente destinata a essere portata in processione durante la Settimana Santa secondo un uso, oggi andato perduto, nella Chiesa Bizantina.

L'*Evangelario di Karahisar* (XII secolo)<sup>177</sup>, conservato nella Biblioteca Nazionale Russa di San Pietroburgo (MS gr. 105), contiene due miniature che accompagnano le narrazioni della crocifissione di Cristo. Esse presentano la figura dell'Uomo dei dolori che si staglia sullo sfondo della croce. È evidente che queste immagini sono pensate e utilizzate come illustrazione della crocifissione.

Lo stesso rapporto fra l'immagine dell'Uomo dei dolori e la crocifissione è presente in una piccola icona del XII secolo, di origine costantinopolitana, ma conservata nel patriarcato greco di Gerusalemme. Dell'icona, andata perduta, rimane oggi solo la montatura d'oro e pietre preziose che permette di ricostruirne l'aspetto originario. Sulla montatura è presente il *Titulus crucis: o Basileus tes doxes* (il Re della Gloria), iscrizione canonica dell'immagine della croce nell'arte bizantina. Questo modello iconografico, proveniente da Bisanzio<sup>178</sup>, si diffuse in tutta la cristianità e in Occidente ebbe uno sviluppo durato fino a tutto il Rinascimento<sup>179</sup>.

Particolarmente significativa è anche un'icona (XVI secolo) conservata nel Museo Kolomenskoe a Mosca, che unisce la raffigurazione del *Mandylyon* con quella dell'*Imago pietatis*.

In tutte queste immagini il Cristo morto, oltre alle braccia incrociate davanti al busto, ha sempre il capo reclinato sulla spalla destra. Lo storico dell'arte padre Heinrich Pfeiffer S.J., fece notare che unendo le due pieghe, presenti sulla Sindone all'altezza del collo, si ottiene una flessione della testa proprio da quella parte<sup>180</sup>.

Nel XII secolo iniziano ad apparire raffigurazioni dell'intero corpo di Gesù steso su un lenzuolo. A partire da questo periodo il velo liturgico *aër* del rito bizantino viene ricamato con la figura del Cristo giacente<sup>181</sup>.

<sup>176</sup> BELTING H., *L'arte e il suo pubblico. Funzione e forme delle antichi immagini della Passione*, Bologna, 1986, p. 105.

<sup>177</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>178</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>179</sup> *Ibid.*, pp. 35-46.

<sup>180</sup> PFEIFFER H., *Le piaghe di Cristo nell'arte e la Sindone*, op. cit., p. 92; PFEIFFER H., *La immagine della Sindone e quella della Veronica*, op. cit., tav. IX.

<sup>181</sup> MORINI E., *Le «sindoni» ricamate. Simbologia e iconologia dei veli liturgici nel rito bizantino*, in ZACCONE G.M. - GHIRBERTI G. (Eds.), *Guardare la Sindone. Cinquecento anni di liturgia sindonica*, Cantalupa (TO) 2007, pp. 229-257, a p. 233.

È coevo l'affresco nella chiesa della Madre di Dio *Sorgente di Vita* a Messenia, nel Peloponneso, che è il più antico esempio di *melismòs* (la *fractio panis*)<sup>182</sup>. Ai lati del telo si notano le frange, che richiamano quelle presenti sulle antiche raffigurazioni del *Mandyllion*. Dell'affresco, andato perduto, resta uno schizzo di G. Millet.

Un altro esempio, sempre del XII secolo, è sul reliquiario a smalto dell'antica Collezione Stroganoff, oggi all'*Ermitage* di San Pietroburgo. Questo tipo di raffigurazione appare anche sul velo liturgico bizantino chiamato *Epitáphios Thrênos* (lamentazione funebre)<sup>183</sup> tradotto *Plaščanica* (Sudario) nell'arte sacra russa<sup>184</sup>.

Un prezioso *epitaphios* è il velo di Stefan Uroš II Milutin, re di Serbia fra il 1282 e il 1321, oggi nel Museo della Chiesa Ortodossa Serba di Belgrado<sup>185</sup>. Un particolare da notare è lo sfondo stellato, presente nella maggior parte degli *epitaphioi*.

Altri importanti esempi sono l'*epitaphios* di Tessalonica (XIV secolo) custodito nel Museo della Civiltà Bizantina di Salonicco<sup>186</sup> e l'*epitaphios* conservato nel monastero di Stavronikita al Monte Athos (XIV-XV secolo)<sup>187</sup>: in entrambi il tessuto del lenzuolo funebre è caratterizzato dal motivo "a spina di pesce" esattamente come è osservabile sul lino sindonico originale.

Un altro *epitaphios* notevole è quello del monastero di Vatopedi del Monte Athos, risalente del XIV secolo.

Il riferimento alla tessitura della Sindone è evidente anche in un avorio bizantino (XII secolo) raffigurante il *Threnos* (Compianto sul corpo di Cristo) conservato al *Victoria & Albert Museum* di Londra<sup>188</sup>. Sotto il Cristo è visibile il lenzuolo funebre con un motivo che richiama la tessitura a "spina di pesce" della Sindone.

Particolarmente interessante è l'affresco della deposizione dalla croce nella chiesa di San Pantaleimon a Gorno Nerezi, in Macedonia, che risale al 1164. In esso Gesù è raffigurato giacente su un largo lenzuolo che presenta disegni geometrici simili a quelli che spesso accompagnano le riproduzioni dell'Immagine di Edessa<sup>189</sup>.

Tenendo conto della relativa vicinanza fra questa località e la capitale dell'Impero, e considerando che l'immagine sull'affresco è contemporanea alla presenza dell'importante reliquia a Costantinopoli, essa costituisce una delle più importanti testimonianze dell'identificazione fra lenzuolo sindonico e *Mandyllion*.

Il motivo decorativo, presente nell'iconografia dell'Immagine di Edessa, si può osservare, ad esempio, nel Santo Volto (XIII secolo) conservato nella cattedrale di Laon, Francia.

Un motivo simile si ritrova nel lenzuolo della deposizione di Cristo del *Salterio di Melisenda* f. 9r (1131-1143), conservato nella Biblioteca Britannica di Londra.

Uno dei più noti esempi di immagine con evidente ispirazione sindonica lo troviamo in una miniatura del *Codice Pray* della Biblioteca Nazionale di Budapest, che risale al 1192-1195<sup>190</sup>. Nella scena superiore del folio 28r è raffigurata l'unzione di Cristo, depresso dalla croce su un lenzuolo: il corpo è interamente nudo e le mani si incrociano a coprire il basso ventre. Alcuni particolari di questa miniatura ci riportano alla Sindone. Le mani del Cristo sono raffigurate senza i pollici. Sulla fronte c'è un segno che ricorda l'analogo rivolo di sangue che si osserva sulla Sindone. Nella scena inferiore si vede l'arrivo al sepolcro delle pie donne, le mirofore, alle quali l'angelo mostra il lenzuolo vuoto. La parte di sopra del lenzuolo vuoto ha un disegno che imita il tessuto a "spina di

<sup>182</sup> *Ibid.*, pp. 233-234.

<sup>183</sup> THEOCHARIS M., "Epitafi" della liturgia bizantina e la Sindone, in COPPINI L. - CAVAZZUTI F. (Edd.), *Le icone di Cristo e la Sindone*, op. cit., pp. 105-121, a pp. 106-108.

<sup>184</sup> CAZZOLA P., *Il Volto Santo e il Sudario di Cristo (Plaščanica) nell'arte sacra russa*, in COERO-BORGA P. (Ed.), *La Sindone e la Scienza*, op. cit., pp. 51-57; CAZZOLA P., *I Volti Santi e le Pietà*, in COPPINI L. - CAVAZZUTI F. (Edd.), *Le icone di Cristo e la Sindone*, op. cit., pp. 158-163.

<sup>185</sup> WILSON I., *Icone ispirate alla Sindone*, op. cit., p. 84.

<sup>186</sup> THEOCHARIS M., "Epitafi" della liturgia bizantina e la Sindone, in COPPINI L. - CAVAZZUTI F. (Edd.), *Le icone di Cristo e la Sindone*, op. cit., pp. 105-121, a p. 117.

<sup>187</sup> GUSCIN M., *La Sindone y la Imagen de Edesa. Investigaciones en los monasterios del Monte Athos (Grecia)*, op. cit., pp. 11-12.

<sup>188</sup> WILSON I., *The Blood and the Shroud*, New York 1998, p. 147.

<sup>189</sup> WILSON I., *Holy Faces, Secret Places*, London (UK) 1991, p. 152.

<sup>190</sup> DUBARLE A.-M., *L'icona del "Manoscritto Pray"*, in COPPINI L. - CAVAZZUTI F. (Edd.), *Le icone di Cristo e la Sindone*, op. cit., pp. 181-188, a p. 181.

pesce” della Sindone, mentre piccole croci rosse coprono la parte inferiore. Sotto il piede dell’angelo si notano due tracce rosse serpeggianti che possono raffigurare due rivoli di sangue. In entrambe le parti della stoffa si notano alcuni cerchietti, disposti nella stessa sequenza di un gruppo di quattro fori di bruciatura che sulla Sindone è ripetuto quattro volte<sup>191</sup>.

Questo danno della reliquia è certamente antecedente all’incendio del 1532: infatti quei segni sono riportati su una copia pittorica del 1516 di Albert Dürer conservata nella collegiata di San Gommaire a Lierre in Belgio<sup>192</sup>.

In alcune raffigurazioni, come quella della chiesa dell’Annunciazione del monastero di Gradač in Serbia (XIV secolo), il *Mandyllion* è un grande rettangolo, assai più largo che alto, in mezzo al quale si vede soltanto la testa di Cristo. Il resto della superficie mostra una griglia di losanghe, ognuna con un fiore al centro<sup>193</sup>. Si tratta della consueta decorazione che caratterizza frequentemente la rappresentazione del *Mandyllion*. Ai bordi si scorgono le frange del tessuto. Questa rappresentazione rende plausibile la supposizione di Wilson<sup>194</sup> che la tela fosse in più spessori, donde l’impiego del neologismo *tetrádiplon*<sup>195</sup>; infatti piegando la Sindone in otto si ha il largo rettangolo con la testa al centro che si vede sulle copie del *Mandyllion*, come in questo caso. Questa decorazione a losanghe, visibile sulla superficie della stoffa<sup>196</sup>, potrebbe essere il ricordo dell’ornamento d’oro posto da Abgar<sup>197</sup>.

Anche se sul *Mandyllion* è sempre visibile solo il volto di Gesù, talvolta le notevoli dimensioni del panno fanno capire che non si trattava di un piccolo telo. Oltre all’esempio precedente, abbiamo anche il *Mandyllion* della chiesa di Cristo *Pantocrator* del monastero di Dečani in Kosovo (XIV secolo) e il *Mandyllion* della chiesa della *Panagia Forbiotissa* di Asinou, Cipro (XIV secolo).

È possibile intuire che il *Mandyllion* non fosse semplicemente un piccolo panno anche dallo studio del manoscritto latino (*Ms. lat. 2688*) di particolare interesse, conservato nella Biblioteca Nazionale di Parigi, che risale al XIII secolo<sup>198</sup>. Nelle scene miniate del testo, il *Mandyllion* è presentato come un lungo telo che scende in basso fuori della sua cornice<sup>199</sup>.

Come si è già detto, un altro motivo iconografico che compare è quello del Cristo morto sulla croce. La presenza del *Mandyllion* a Costantinopoli spiega il passaggio dalla rappresentazione del Cristo vivo sulla croce a quella del Cristo morto. Un esempio di rappresentazione precedente a questo periodo è la Crocifissione del Monastero di Santa Caterina al Sinai (sec. VIII), icona superstita del periodo iconoclasta, in cui il Cristo, rivestito della veste purpurea detta *colobion*, coronato di spine, trafitto al fianco, è rappresentato morto, ma con il capo ritto.

Altre opere rappresentano Cristo morto sulla croce, ma con la testa ritta. Si tratta soprattutto di avori bizantini. Due sono custoditi al Museo Bode di Berlino, uno risalente all’inizio del X secolo e l’altro proveniente dalla Cattedrale di Brescia, risalente all’XI secolo. Un terzo esempio, risalente al X secolo, si trova al British Museum di Londra.

Passando al nuovo tipo iconografico, quello del Cristo morto, ma con il capo reclinato poggiato sulla spalla destra (*Christus Patiens*), esempi significativi sono: l’affresco raffigurante la crocifissione nella chiesa di Karanlik in Cappadocia (XI secolo), un’icona della Crocifissione nel Monastero del Sinai (inizi XII secolo) e il mosaico parietale della crocifissione nella chiesa principale del monastero di Hosios Lukas in Focide (1011-1012).

<sup>191</sup> *Ibid.*, pp. 186-187.

<sup>192</sup> FOSSATI L., *The Documentary value of the Lier Shroud*, in DOUTREBENTE M.-A. (Ed.), *Acheiropoietos. Non fait de main d’homme*, op. cit., pp. 195-196.

<sup>193</sup> Sulle modalità di copertura del *Mandyllion*, cfr. RODRÍGUEZ-ALMENAR J.M., *El tipo iconográfico de la Imagen de Edesa. Hipótesis diacrónica*, in *Línteum* n. 59, Luglio-Dicembre 2015, pp. 25-35.

<sup>194</sup> WILSON I., *The Shroud. Fresh light on the 2000-year-old Mystery...*, op. cit., pp.190-192.

<sup>195</sup> DUBARLE A.-M., *Histoire ancienne du linceul de Turin*, op. cit., pp. 105-106.

<sup>196</sup> WILSON I., *The Shroud. Fresh light on the 2000-year-old Mystery...*, op. cit., p. 229.

<sup>197</sup> WILSON I., *The Shroud of Turin. The burial cloth of Jesus Christ?* op. cit., pp. 100-101.

<sup>198</sup> RAGUSA I., *The iconography of the Abgar cycle in Paris MS. Latin 2688 and its relationship to Byzantine cycles*, in *Miniatura*, n. 2, 1989, pp. 35-51; TOMEI A., *Il manoscritto lat. 2688 della Bibliothèque Nationale de France: la Veronica a Roma*, in: QUINTAVALLE A.C. (Ed.), *Medioevo: immagine e racconto*, *Atti del Convegno internazionale di studi*, Parma, 27-30 Settembre 2000, Milano, 2003, pp. 398-406.

<sup>199</sup> RAGUSA I., *The iconography of the Abgar cycle in Paris MS. Latin 2688 and its relationship to Byzantine cycles*, op. cit., Ill. a p. 45-46-47; cfr. anche pp. III-IV.



Esempi provenienti dall'Italia sono: la Stauroteca comprendente uno smalto della crocifissione, conservata presso il Museo Diocesano di Cosenza, che fu donata nel 1222 dall'Imperatore Federico II di Svevia alla Cattedrale di quella città; la preziosa copertura dell'evangelario detto di Alfano, che fu vescovo di Capua tra 1166 e 1198, custodita nel tesoro della cattedrale di quella città.

La rappresentazione del solo crocifisso in dimensioni monumentali trovò particolare favore in Occidente. Si hanno molti esempi nell'arte italiana. Fino al 1210 circa, però, il Cristo è raffigurato sempre vivente sulla croce. A quell'anno infatti risale la croce n° 20, attribuita a un maestro bizantino, conservata nel Museo Nazionale di San Matteo a Pisa, Repubblica marinara con intensi rapporti col mondo bizantino. In essa la figura del *Christus patiens* è circondata da sei scene *post mortem* che partono con la Deposizione e finiscono con la Discesa agli inferi. Da allora questa nuova raffigurazione di Cristo, detta appunto *Christus patiens*, trovò una grande diffusione nell'arte occidentale soprattutto grazie all'opera del pittore Giunta Pisano<sup>200</sup>. Importanti esempi della sua produzione sono il Crocifisso perduto detto di Frate Elia del 1236 per la Basilica Superiore di Assisi e il Crocifisso di Bologna dipinto nel 1250 ca. per la chiesa di San Domenico. In quest'ultima opera il Cristo sofferente ha la testa reclinata sulla spalla destra e gli occhi chiusi, mentre il corpo si abbandona al peso della morte. Il Cristo si staglia su uno sfondo a forma di croce privo di scene figurate. È suggestivo ipotizzare che il motivo a rete, con una trama simile a un tappeto, possa riferirsi alla suddetta decorazione del *Mandylion*.

Al termine di questa ricerca gli autori intendono sottolineare come la multidisciplinarietà sia indispensabile per conoscere e capire la Sindone. Questo metodo è fondamentale e deve essere preso in considerazione da tutti i ricercatori, gli studiosi, gli accademici, gli scienziati, che si occupano della Sindone. Dimenticare ciò può essere fuorviante. L'umiltà necessaria ad ammettere che un ramo del sapere ha bisogno dell'altro, induce i ricercatori ad andare al di là di letture preconcepite e permette a tutti di collaborare alla composizione del mosaico che è la ricerca scientifica, in particolare sulla Sindone. Rivalutando le scienze denominate ancillari si supera il divario fra i vari rami delle scienze e ciò permette di far emergere evidenze altrimenti invisibili se considerate solo da un punto di vista. Il mosaico del sapere può comporsi grazie al contributo di tutte le scienze perché attraverso analisi, spesso incrociate, il quadro che ne risulterà diverrà maggiormente verosimile.

Gli autori di questo articolo provengono da ambiti scientifici completamente diversi fra loro e avendo lavorato insieme, sono giunti a una maggiore comprensione del problema esaminato.

L'identificazione *Mandylion*\Sindone è legittima ed è avvalorata anche dalle trasformazioni iconografiche che sembrano chiaramente influenzate da una progressiva conoscenza della vera natura del *Mandylion*, che quindi è lecito dedurre sia la Sindone.

L'articolo corredato di immagini si trova a questo link:

[https://www.academia.edu/34142623/Il\\_Mandylion\\_a\\_Costantinopoli\\_Fonti\\_letterarie\\_e\\_iconografiche](https://www.academia.edu/34142623/Il_Mandylion_a_Costantinopoli_Fonti_letterarie_e_iconografiche)

---

<sup>200</sup> Giunta Pisano (di lui si hanno notizie dal 1236 al 1254 e non si conoscono con certezza le date di nascita e morte), si chiamava in realtà Giunta di Capicino. Originario di Pisa, fu attivo nella prima metà del secolo XIII. In passato Giunta Pisano venne indicato come colui che aveva introdotto il tipo iconografico del Cristo morto (*Christus patiens*) sostituendolo al più antico tipo iconografico del Cristo raffigurato vivo sulla croce (*Christus triumphans*). Questa novità veniva spiegata con riferimento diretto alla spiritualità francescana che tendeva a sottolineare l'umanità di Gesù. In realtà il *Christus patiens* era presente nell'arte bizantina sin dall'XI secolo. Cfr. TARTUFERI A., *Giunta di Capicino detto Giunta Pisano*, in *Dizionario biografico degli italiani* 57, Catanzaro, 2001, pp. 67-73.