

R. CONFRATERNITA DEL SS. SUDARIO
CENTRO INTERNAZIONALE DI SINDONOLOGIA

FONDATO CON DECR. ARGIV. DEL CARD. MAURILIO FOSSATI IL 18 DICEMBRE 1959

10122 - TORINO (ITALIA) - VIA S. DOMENICO 28

CENTRE INTERNATIONAL D'ETUDES SUR LE SUIJRE
INTERNATIONAL CENTRE OF SINDONOLOGY
INTERNATIONALES FORSCHUNGSZENTRUM UBER DAS LEICHENTUCH CHRISTI
CENTRO INTERNACIONAL DE SINDONOLOGIA

S I N D O N

MEDICINA - STORIA - ESEGESI - ARTE



PROMOTORI

PROF. GIOVANNI JUDICA CORDIGLIA - DOTT. GIOVANNI DONNA d'OLDENICO
MONS. ADOLFO BARBERIS - PROF. STEFANO VIGNA

ANNO XIV
TORINO

QUADERNO N. 16
APRILE 1972

M. DELFINA FUSINA

EXCURSUS DELLA PRIMITIVA ICONOGRAFIA DEL REDENTORE
IN CHIAVE SINDONICA

Riassunto:

L'Autore con occhio di pittore esamina alla luce dei reperti archeologici e dei testi come si sia affermato nell'arte il tipo fisico del Redentore. Pur nel massimo rispetto dei lettori si delineano ipotesi e teorie sommamente interessanti.

Resumé:

L'Auteur examine avec un oeil de peintre, à la lumière des pièces archéologiques et des textes, comment le type physique du Rédempteur s'est affirmé dans l'art. Des hypothèses et des théories extrêmement intéressantes sont formulées, dans le plus grand respect des lecteurs.

Summary:

The Author examines with a painter look how the physical appearance of our Saviour has taken form in art-history, basing himself on archeological discoveries and well known texts. The assumptions and theories that spring out are very interesting, even if the readers believes are always respected.

Zusammenfassung:

Aufgrund der archäologischen Funde und der Texte — mit dem Auge eines Malers — untersucht der Verfasser wie sich die körperliche Gestalt des Erlösers in der Kunst festgelegt hat. Trotz der grössten Rücksichtnahme auf die Leserschaft werden höchst interessante Annahmen und Auffassungen dargelegt.

Resumen:

El Autor, con mirada de pintor, examina a la luz de los hallazgos arqueológicos y de los textos, como se ha afirmado en el arte el tipo físico del Redentor. Aún en el máximo respeto de los lectores se delinean hipótesis y teorías sumamente interesantes.

Ireneo, nato nel 131, testimonia che quelli della Setta Carpocraziana avevano in venerazione la « formam Christi factam a Pilato illo in tempore quo fuit Jesu cum hominibus » ⁽¹⁾. Tertulliano, che viveva 160 anni

⁽¹⁾ CECHELLI CARLO, *Rapporti fra il Santo Volto della Sindone e l'antica iconografia bizantina*, Relazione al Congresso 1939 pubblicata su « La S. Sindone nelle ri-

dopo il Redentore, parlando di una sua immagine, affermava con sicurezza che non era somigliante.

In base a testi dei primissimi secoli si può ben dedurre che era nota anche fra i pagani l'immagine del Redentore, se per esempio l'imperatore Alessandro Severo nel 222 disponeva già nel suo larario privato di una sua statuetta procuratasi con facilità assieme a quelle dei Filosofi pagani, Pitagora, Platone, Apollonio di Tiana, ecc.; e oggi si può pensare che queste immagini, documentate con certezza nel mondo pagano e gnostico, siano scomparse nelle persecuzioni successive o, assorbite dai Cristiani, siano state in seguito vittime della tempesta iconoclasta che abbattè tante preziosissime documentazioni.

Pilato per la verità era stato scultore o pittore tanto quanto Nicodemo al quale antichissime leggende attribuiscono numerosissime opere ⁽²⁾. Queste leggende, mentre confermano Nicodemo come il proprietario dell'archetipo dal quale le opere sono nate, per Pilato starebbero a confermare l'esistenza di una sua iniziale descrizione fisica del Redentore, non improbabile del tutto nelle vicende svoltesi in seguito che richiesero da lui svariate relazioni durante i processi che egli dovette subire e che culminarono poi con il suo esilio nelle Gallie.

Ad ogni modo, « risaliti al secolo II, non è poi del tutto arbitrario pensare ad una iniziale formazione sotto l'influsso di notizie passate dall'età subapostolica ». « Limitiamoci dunque ad asserire che il confronto iconografico serve in prevalenza ad accertare la corrispondenza del tipo della Sindone con una immagine realistica tramandata da tempo molto antico ».

« Dalla notizia di Ireneo si può dedurre che la provenienza del tipo fosse palestinese. E perciò siamo ricondotti al tipo barbato che domina nelle zone siriane e microasiatiche » e che si affacciava nell'arte proprio allora. In tutta l'arte greco-romana non era comparsa una sola figura con i capelli e la barba divisi nel mezzo; quando questi attributi compaiono all'inizio della nostra era sono indizio di rappresentazioni del Redentore o anche di Galilei e Nazzareni, cosa confermata anche dal Nonno e da recenti indagini archeologiche ⁽³⁾. Nessun ritratto ebraico di nazzareno ci è

cerche moderne », LICE Berruti Torino 1941, p. 205-206 e 199. (Adv. Haeres, I, c. XXV, in Migne, P.G., XLI, 372; ed. del C. SS. E. L. di Berlino, p. 310). S. Ireneo fu Vescovo di Lione e martire.

⁽²⁾ Cfr. SAVIO Mons. PIETRO, *Ricerche storiche sulla Santa Sindone*, Biblioteca del Salesianum 31, SEI Torino 1957.

⁽³⁾ « L'intero capitolo VI del libro 4 di Mosè tratta del nazzareato, vale a dire del « voto di consacrazione al Signore ».

Chi aveva fatto questo voto, si staccava dal modo di vita comune astenendosi da « tutto quello che può venire dalla vite », evitava qualunque contatto con i morti ed anzitutto « per tutta la durata del voto, non lasciava passare il rasoio sulla sua testa ». Così « egli sarà santo e si lascerà crescere sul capo la capigliatura ».

Sansone, ad esempio, fu nazzareno e la sua forza straordinaria era legata proprio ai suoi lunghi capelli, al suo voto cioè di consacrazione a Dio.

Il voto di nazzareato non era perpetuo, ma si poteva sciogliere liberamente. « Si può supporre che Gesù pure, prima della sua vita pubblica, si consacrasse con questo

mai pervenuto; però, mediante le suddette rappresentazioni, questo tipo, che si trova già nell'arte siriana e che poi verrà ripetuto in quella pre-bizantina e bizantina per continuare nella tradizione fino a noi, è oggi individuato con esattezza.

Frattanto sorgeva assieme al Cristianesimo l'arte Paleocristiana originandosi da due tendenze: la Tardo-Romana e la Pre-Bizantina, o meglio « Siriana » come si chiamava l'arte micro-asiatica proveniente tutta attraverso la Siria « porto gigante dell'Asia » (4). Questa seconda tendenza, alimentata da radici greche, siriane, egiziane ed anatoliche, raggiunta poi dall'influsso dell'arte romana classica, che regrediva più veloce nei paesi latini a causa delle invasioni tra il II e il III secolo e più lentamente nelle provincie greche e levantine dell'Impero, nel IV secolo, con Bisanzio capitale, iniziò ad evolvere in Arte Bizantina.

Le vicissitudini storiche e religiose — persecuzioni, Concili, decadenza dell'Impero d'Occidente, invasioni barbariche, ecc. — posero fin dagli inizi l'Arte Cristiana nascente sotto una netta influenza orientale; nell'Asia Minore già al II secolo vi erano fiorenti e solide comunità cristiane, immuni da persecuzioni ed in un ambiente di intensi scambi con l'Occidente, tanto che ben presto i mercanti orientali stabilirono in Europa solide colonie. « Le colonie siriane erano così potenti che arrivavano sovente a imporre uno dei loro per le sedi episcopali e persino, a Roma, per la Sede Pontificia; dal VII all'VIII secolo si contano otto papi originari dalla Grecia e cinque dalla Siria » (4). « Mentre l'Occidente si indeboliva sotto il flagello delle invasioni, Antiochia, Alessandria, Gerusalemme e Costantinopoli erano veramente il centro del mondo civilizzato » (4). La mani-

voto a Dio. Ma è certo che, dalle nozze di Cana, egli beveva il vino e mangiava la carne, ciò che gli fu rimproverato dagli avversari (Matteo II, 19; Luca 7, 34) ».

« Secondo il Nonno (poeta greco del sec. IV) i capelli lunghi che scendono liberi fino alle spalle furono proprii dei Galilei; la divisione in mezzo distingueva i nazzarini il cui capo non fu mai toccato nè dal rasoio nè dalla forbice. Lo confermano anche le indagini recenti di Strykowski, Mueller, Eisler ». « Molti archeologi come Mueller, Kaufmann ed altri, danno una grande importanza alla scriminatura che divide in mezzo i capelli lunghi, come si può osservare nei quadri delle catacombe di S. Pietro e Marcellino e nei mosaici di Ravenna. Vi vedono una peculiarità tipicamente ebraica. Un'altra caratteristica importante di questa moda dei giudei sarebbe la barba corta, divisa in due (Solmosi) ». « HYNÉK dott. RUDOLPH, *L'aspetto fisico di Gesù*, Berruti Torino 1951, p. 44 e 43).

(4) THOBY P., *Le Crucifix*, Bellanger 1959, Nantes, p. 24, 37, 38.

Fin dal II secolo nella Mesopotamia del Nord erano già cristiane le città di Edessa, Nisibe e Amida per le quali passava la grande via commerciale del Nord che, attraverso la Siria « porto gigante dell'Asia », scaricava i tesori dell'Oriente al Mediterraneo; in tutta la Mesopotamia del Nord, libera ancora dal giogo romano, e ben presto anche nella Perside, dove dopo la vittoria di Sapor (256-260) furono portati prigionieri gli abitanti di Antiochia, lungi dalle persecuzioni romane, si sviluppavano sempre più forti comunità cristiane con Chiese e Vescovi e l'arte cristiana nasceva e aveva mezzo di diffondersi, come di fatto fece, attraverso Antiochia ed il Mediterraneo verso Bisanzio e l'Occidente.

« E' in Oriente che l'arte cristiana compare, verso il IV e V secolo, con le sue basiliche a colonne e le volte a tutto sesto, pure in Oriente che nasce l'iconografia cristiana con le sue regole immutabili, è in Oriente dove si trovano i luoghi santi della vita del Cristo e dove sono conservate le reliquie della Passione, in Oriente an-

festazione dell'Arte Cristiana non ebbe in Oriente ai primordi alcuna remora, anche se poi nei secoli successivi le vicende religiose e storiche apportarono coercizioni e dispersioni.

La regressione della tendenza Tardo-Romana nell'Arte Paleocristiana è nota, benchè la sua tradizione sia persistente, se pure in modo disuguale secondo i luoghi e benchè al IV secolo vi sia una ripresa classicista post-Costantiniana, nonostante la quale si estingueranno rapidamente le buone scuole classiche mentre l'ultimo valido prestigio sarà quello della scuola orientale di Alessandria ⁽⁵⁾.

Queste due tendenze confluenti nell'Arte Paleocristiana vi apporteranno riguardo alla persona fisica del Redentore due concezioni e due anatomiche completamente diverse: la tardo-romana e la pre-bizantina.

Per la tradizione tardo-romana la persona del Redentore si inserisce nell'arte solo in quanto Figlio di Dio e si cerca di dargli appunto gli attributi del suo rango, come si era proceduto fino allora per gli Dei: bellezza, giovinezza, prestanta, impassibilità, bontà, autorità.

Alla realistica figura fisica di questo Personaggio di altri paesi si dette meno importanza che non al suo ruolo in modo da inserirlo facilmente sul tipo ellenistico imberbe e senza chioma.

L'origine ideale di questo tipo è così evidente che in S. Apollinare Nuovo a Ravenna nei mosaici non più tardo-romani ma già all'inizio del VI secolo il Redentore è imberbe nelle scene dei miracoli, barbato in quelle della Passione.

Quanto poi alla rappresentazione della Crocefissione in Occidente, se si esclude il rozzo schermo del Palatino al III secolo, non compare assolutamente fino al piccolo avorio del British del V secolo; essa è un episodio straordinario, accettato solo perchè superato, senza alcun riscontro con la triste realtà; anzi, se non fosse stata quasi imposta dall'arte orientale, tale rappresentazione avrebbe continuato, anche dopo il IV secolo, ad essere sostituita da quella della Croce.

La prima timida Crocefissione in luogo pubblico si avrà poi solo al VI secolo nel piccolo pannello del Portale di Santa Sabina, attribuito ad ar-

cora che si sviluppa il monachesimo le cui fondazioni verranno fino in Occidente. Tanto che molti pellegrini, attirati da tante ricchezze, partono coraggiosamente, ben prima ancora delle Crociate, verso questi paesi di cui i mercanti vantano loro le meraviglie; poichè i "Siriani", come venivano chiamati i mercanti che venivano dall'Oriente, sono stabiliti già da secoli in Occidente importandovi derrate, frutta, vini, tessuti ed anche oggetti d'arte; a questo apporto economico e commerciale si aggiunge infatti l'irradiazione dell'arte di Bisanzio e sopra tutto la sua influenza religiosa considerevole». « Non saremo quindi sorpresi incontrando nei nostri manoscritti carolingi l'influenza di Bisanzio e di Antiochia con le loro formule, e anche di Alessandria con le sue persistenze dell'arte antica, il tutto più o meno amalgamato in un'arte in cui affiorano di già i genii caratteristici di ogni paese dell'Occidente ». (Come sopra)

⁽⁵⁾ Perdendo la sua superba dimensione di profondità, l'arte classica sfocierà nel pre-románico; quest'ultimo nel Nord attraverso lo stile carolingio preparerà il protogotico.

In seguito l'arte rifiorirà sbocciando o nel romanico o nel gotico, mentre in taluni luoghi, soprattutto in Italia, progredirà verso una nuova ricerca di classicità fino a raggiungerla nel rinascimento il quale poi ripartirà ad irraggiarsi per il mondo.

tista siriano e sul quale lo Strygowski ⁽⁶⁾ avanza l'ipotesi della precedente nascita in Oriente e del trasporto a Roma dopo la pace di Costantino, mentre la prima Crocefissione ufficiale eseguita in una Chiesa sarà quella di Santa Maria Antiqua al sec. VIII voluta da un Papa Orientale.

La tradizione pre-bizantina invece non avrà dubbi sul tipo fisico realisticamente asiatico e barbuto. Ben presto, quanto alla sua identità personale, ricalcherà le formidabili matrici sindoniche dei Volti Santi o Acheiropoietai, mentre, quanto al suo rango, infarcirà l'ambiente degli attributi orientali della divinità — arco mazdeo, uccelli, sole e luna, ecc. — i quali resisteranno poi a lungo assimilati nell'arte carolingia ed in quella medioevale europea.

Quanto all'anatomia bizantina, che come è noto non si è formata attraverso lo studio del vivente ma è sorta di colpo, risultante da un affastellamento di dati consolidati altrove e prelevati tal quali codificandoli in regole convenzionali e fisse che, definitesi poi verso l'VIII secolo tramandano fino al XV sempre uno stesso schema ben delineato, eminenti sindonologi — Tonelli, Cojazzi, Hynek ed altri — avanzano l'ipotesi che si potrebbe ritenere ispirata empiricamente alle Impronte Sindoniche, dato che in tale arte il nudo compare quasi urticamente in relazione alla rappresentazione del Crocefisso; mentre vi si ispirano senza dubbio molte caratteristiche, dalla curva bizantina alle « stranezze sindoniche ».

Questo sarebbe un discorso molto interessante con le recenti scoperte e relative ipotesi del Green ⁽⁷⁾ e con la traduzione del testo integrale del

⁽⁶⁾ STRYGOWSKI, citato dal Thoby P. in *Le Crucifix*, Bellanger 1959, Nantes.

⁽⁷⁾ Numerosi sono i testi che attestano l'esistenza della Sindone durante i primi secoli, però fino al secolo VI nessuno di essi specifica dove fosse conservata (Cfr. SAVIO, *op. cit.* e *Prospetto Sindonologico*). Questa cura gelosa viene pure indirettamente confermata dai frammenti della perduta Storia Ecclesiastica di Egesippo che durante il primo secolo la danno custodita a Pela nella villa di Gamaliele, nipote di Nicodemo e maestro di S. Paolo, ed in seguito, verso il 100, sotto Traiano riportata a Gerusalemme, dove se ne perde l'ubicazione; mentre la Tradizione Petrina, rispolverata ora dal Green, riconferma ancora una possessione gelosa ed attenta, da parte della Chiesa nascente. « Questa tradizione Petrina deve essere stata persistente perchè verso l'850 il Sirano Ishodad di Merv vi crede fermamente. Egli dice che i panni funebri erano stati dati a Giuseppe, il padrone della tomba, ma che la "sindone" (*sudara* - siriano per *sudarium*) fu presa da Simone e rimase presso di lui. E ogni volta che si procedeva ad una ordinazione, se la poneva sul capo e molti frequenti aiuti ne scaturivano — tal quale anche oggi i capi e vescovi della Chiesa si assestano i loro turbanti sul capo e attorno al collo in luogo della Sindone » (GREEN M., *Ensbrouded in silence*, p. 328 in « The Ampleforth Journal » 1969, vol. LXXIV, part. III.

Nel 570 il cronista di un Pellegrinaggio di S. Antonino Martire, descrivendo un Convento in una grotta sulle rive del Giordano riporta che quivi si diceva che i Panni Funebri del Redentore vi venissero conservati « in gran segreto ». Il gran segreto finì al sec. VII poichè da quest'epoca al sec. XI si hanno solide, esplicite, documentate testimonianze dei luoghi di residenza in Gerusalemme della Sindone Figurata, nonchè della sua notorietà: Arculfo, *Locis Sanctis*, *Commemoratorium Casis Dei*, Elenchi di Giorgio Metropolita e di Epifanio Monaco, ecc.

Ma questo « gran segreto » — che benchè la venerazione pubblica delle Reliquie si faccia datare dal IV secolo, si prolungò più oltre unicamente per un oggetto imbarazzante sotto molti aspetti, dati i tempi, le disquisizioni teologiche, le nascenti eresie — non era stato estraneo a molte documentazioni di quei primi secoli; il Green dietro

« De Imagine Edessena » ⁽⁸⁾ che mai si era avuto prima; discorso affascinante, già iniziato dal Vignon e proseguito da numerosi altri, ma che porta troppo lontano e conviene ora accantonare.

E' però egualmente interessante il seguire per sommi capi, di secolo in secolo, l'identità del medesimo tipo fino al Mille.

Al PRIMO SECOLO non si può attribuire fino ad oggi alcuna immagine realistica benchè nell'ambiente pagano la si possa considerare esistita.

Nelle scarse documentazioni del nascente ambiente cristiano regnano i simboli riguardo sia alla Croce che al Redentore; poveri simboli rozzi, ma di significato profondo che si va sempre più riscoprendo, oggi che nella archeologica « croce dissimulata » si tende a vedere non tanto una criptografia della croce realistica quanto l'uso dell'antico segno ebraico di Jehova che nell'ambiente giudeo-cristiano si identificò subito con quello del Figlio di Dio arricchendosi di simboli a lui proprii.

La persona del Redentore invece è adombrata nel primo Buon Pastore

al Vignon e al Runciman pensa che il cimelio fosse soltanto mostrato eccezionalmente a teologi ed artisti.

Infatti oggi è ritenuto non solo che esso abbia avuto parte nella determinazione delle misure della « Croce Mensurale » da parte degli Esperti di Giustiniano verso la metà del sec. VI, ma che sia stato determinante nella opinione di non pochi Padri di primi secoli sulla deformità fisica del Redentore — S. Giustino +165, S. Ireneo +200, S. Clemente +prima del 210, Tertulliano +dopo 220, S. Epifanio +413, Cirillo d'Alessandria, Celso, ecc. A che cosa attribuire questo logicamente — quando nessuno dei testi scritti minimamente lo riconfermano anzi (vedi p. es. Luca 2, 52 citato e commentato da più di un medico) attestano chiaramente il contrario — se non all'aspetto della Figura della Sindone, dalle braccia di lunghezza disuguale, dai fianchi asimmetrici di sciancato, con uno degli arti inferiori più corto e piazzato in modo da fare sospettare il piede equino, tanto che l'impronta posteriore, pur nella posizione di riposo, simula un incedere zoppicante; e tutto questo avvolto nel chiaroscuro capovolto che anche oggi produce a prima vista una impressione repellente, senza contare le ferite, le ecchimosi, i gonfiori che, a dir di Isaia, sfigurano veramente come un « lebbroso »? Ma se i Teologi ne avevano capito poco, gli artisti ne avevano capito qualcosa di più e bisogna ammettere che, pur fra le difficoltà del chiaroscuro invertito, ne avevano assimilato tutto l'assimilabile. Nascevano infatti gli Acheiropoietai; in parecchi Autori vi è una forte presunzione che la Sindone fosse mostrata soltanto nel viso e che i ritratti richiesti fossero tendenziosi: niente sangue, niente ferite, le irregolarità e le ecchimosi fanno parte della fisionomia e vengono codificate e ripetute in modo sorprendente. Ma i principali Acheiropoietai — a iniziare dall'Immagine di Edessa — hanno pure la leggenda di essere stati all'inizio a figura intera, poichè la sua esistenza agli artisti era certo trapelata e diede infatti origine in seguito in Oriente alla curva bizantina ed altre particolarità interessanti.

⁽⁸⁾ Un Membro della Corte di Costantino Porfirogenito scrisse nel X secolo « De Imagine Edessena » in cui dà una descrizione unica e piuttosto notevole di come per i Bizantini l'immagine appariva essere stata fatta « ...una secrezione umida, senza alcun colore o aiuto artificiale ». Il Dr. I. W. Wilson, laureato di storia ad Oxford, ne ha curato ora la prima traduzione integrale in inglese; questo Autore, in una opera in preparazione con ampia documentazione, avanza una sua ipotesi secondo cui l'Immagine Edessena « potrebbe essere quella stessa della nostra attuale Sindone di Torino »; egli suppone che, sotto la pressione Monofisita, si sia pensato di sfruttarne i tratti del Volto col ricavarne un positivo. (Cfr. GREEN, *op. cit.*). L'appello ufficiale all'Immagine di Edessa fatto nel Concilio di Nicea del 787, non potrebbe ritenersi un larvato appello all'Immagine della Sindone?

del Cimitero di Domitilla, cui seguiranno ben presto le immagini dell'Agnello.

Il SECONDO SECOLO — mentre inizia a disseminare nell'ambiente cristiano di Occidente le figure simboliche con il Giona delle Catacombe di San Callisto, seguito poi ben presto dall'Orfeo che il Kaufman elenca ripetuto una dozzina di volte, e prosegue a ripetere il Buon Pastore che culminerà poi al III secolo nella celebre statua tardo-romana del Museo Lateranense —, presenta già contemporaneamente delle immagini realistiche dalle quali emerge un tipo unitario ben definito, per cui le parole di Tertulliano autorizzano a credere che « già esistesse un prototipo comune alle diverse chiese » (1). Se nella Cripta della « Coronatio » del Cimitero di Pretestato, date le pessime condizioni dell'affresco, poco è dato distinguere del viso del Personaggio diritto e nobile coronato di spine, nella Cappella greca delle Catacombe di Priscilla, nonostante il cattivo stato di conservazione, la fisionomia del Redentore è evidente e schematicamente sindonica nella figura seduta nobilmente al centro del tavolo imbandito su cui stanno il calice, i due pesci, i cinque pani, mentre altri cesti di pane, simbolo dell'Eucarestia, sono disposti ai lati.

Una superba immagine, attribuita ora alla fine del II secolo, si ha nella pittura dell'Ipogeo degli Aureli; questa figura « non è del tipo giovanile imberbe, ma è uomo maturo, barbato e chiomato; non ha il consueto abito pastorale, ma un ricco pallio; non stringe nelle mani il bastone, ma dà lettura di un rotolo. E' quindi il Maestro. Il suo mobile volto, reso espressionisticamente, ha gli occhi che dardeggiano. Ed il tipo è proprio quello che si imporrà nell'arte posteriore » (9). Anche se qualcuno ha voluto ravvisare nella Croce di questo dipinto delle tendenze eretiche, l'immagine del Redentore è riconosciuta da tutti fuor di ogni dubbio (fig. 1).

Sempre al II secolo, nel Busto delle Catacombe di Santa Domitilla — affresco dalle linee rudi e grezze ma di grande potenza che si riallaccia alla pittura romana senza ancora alcun influxo orientale — il tipo del Redentore è il medesimo che nell'Ipogeo degli Aureli, se pure più giovanile. Esso concorda con l'immagine del Cimitero di Ponziano e con quelle delle Catacombe dei Santi Pietro e Marcellino, magnifico ritratto di statura notevolmente alta, di aspetto nobilissimo, dal viso allungato, capelli e barba ripartiti, dal gesto retorico indicante il Maestro, figura che tanto il Wil-

(9) C. CECHELLI, *op. cit.*, p. 199-200.

« Nel 1919 riapparve in Roma sulla via Labicana (presso l'odierno Viale Manzoni) l'ipogeo sepolcrale decorato di pitture che ora vien detto « ipogeo degli Aureli », per una iscrizione ivi esistente.

Il monumento è anteriore alla costruzione delle mura Aureliane e, nelle sue parti primitive (alle quali appartiene il dipinto cui alludiamo) risale senza dubbio ai primi anni del III secolo, e fors'anco agli ultimi del II. Ad ogni modo diciamo: inizi del III secolo.

Ognuno può ammirare il monumento nelle riproduzioni che corredano le dotte opere del Bendinelli e del Wilpert. Nella serie delle magnifiche immagini (che ci hanno pur dato una stupenda figura di S. Pietro) vi è un pastore sul monte che ormai si riconosce non essere altri che il Cristo ». (come sopra)

per quanto il Preuss considerano il prototipo della iconografia del Redentore.

Al TERZO SECOLO si fa risalire il profilo del Redentore proveniente da un mosaico delle Catacombe romane e conservato nel Museo Vaticano; tale mosaico infatti ha ancora tutte le caratteristiche dei mosaici romani senza alcuna di quelli bizantini che inizieranno dal IV secolo; nonostante questo il profilo non ha nulla dei canoni classici, il tipo vi è decisamente orientale ed eminentemente sindonico (fig. 2).

A quest'epoca tratti più realistici del volto si affacciano anche nella scultura tardo-romana, come nel coperchio del Sarcofago della Collezione Stroganoff dove il barbato e chiamato Pastore Giudice accoglie con la destra le pecore e respinge con la sinistra i capri, mentre nel secolo successivo nel sarcofago di Giulio Basso, nella scena davanti a Pilato, gli saranno accordati i capelli lunghi dei filosofi.

« La più antica immagine del Cristo scolpito sulla pietra è forse quella riscontrabile in un plastico che sino a qualche anno fa era sul Colosseo prospiciente le rovine del tempio di Venere in Roma, ora collocata nel Museo Capitolino. Trattasi di un bassorilievo romano, sul quale la testa di un Giove è stata trasformata in quella di Cristo. Lo sconosciuto ed abile scultore cristiano ha scavato sul falsopiano l'aureola e due candelabri laterali, i quali hanno la forma dell'anfora « amula », cioè di due vasi adibiti, nell'atrio delle case romane, per l'acqua della purificazione; essi sono collocati su l'« enceteria » o tripode » ⁽¹⁰⁾.

Osservando questa scultura rimediata, si direbbe che già da allora gli artisti avessero notato che la fronte del Giove Olimpico e quella del Personaggio Sindonico sono identiche, che avessero, nelle loro correzioni alla pietra, dato rilievo al T sindonico pur non potendo aumentare la lunghezza del naso, rilevato la inclinazione del sopracciglio e la ristrettezza dei baffi per trovare il modo di fare una bocca piccola ⁽¹¹⁾ e sottolineato i solchi ai lati del viso, modificando, come è stato possibile, in foggia nazzarena capigliatura e barba.

⁽¹⁰⁾ M. PAPI, *Il Volto di Gesù*, Casalpallocco Roma 1967, p. 88-89.

⁽¹¹⁾ La maschera dell'asfissa della Sindone mostra una bocca contratta e sporgente, che da tutti gli Acheiropoietai è stata codificata in una forma di bocca piccolissima, ripetuta costantemente nelle copie attraverso i secoli. La barba malamente divisa in tre, dovuta nella Sindone al gonfiore del mento sotto un colpo, è stata fedelmente ripetuta stilizzandola con altre « stranezze sindoniche » nei più famosi Volti Santi ed in seguito nelle loro copie. Anche il rivolo di sangue in fronte venne codificato nel ciuffo che si ripeté fino a Cimabue, e l'asimmetria del baffo destro dovuta alla colatura di sangue nasale non è infrequente. Anche i caratteristici gonfiore del volto si riscontrano mascherati come segni particolari o si interpretano in una armoniosa asimmetria, come nel bassorilievo del Trecento nel Chostro di S. Giovanni in Laterano, e il segno ad Omega della dolorosa contrazione della fronte ha dato origine nell'arte bizantina ad un segno di distinzione che dal Redentore si è esteso in seguito agli Apostoli, ai Santi e persino agli Imperatori.

Di fronte alla « antichità », la persistenza, la diffusione della devozione a quei S. Volti, anche fra Pontefici che con quella effigie batteron fin moneta a Roma e ad Avignone, vien da pensare che anch'essi rappresentino il desiderio della pietà di avere

Questa antica scultura ha dato origine attraverso i secoli ad una lunga sequela di imitazioni.

Dapprima essa venne adottata tal quale come stemma dell'Ospedale di S. Giovanni in Laterano e dell'Arciconfraternita del Salvatore; al tempo di Papa Stefano II — 752-757 — venne ripetuta sovrapponendo al volto i tratti dell'Immagine di San Luca, uno dei più antichi Acheiropoietai che oggi, sbiadito e ritoccato, praticamente è perduto. In seguito le Istituzioni che avevano adottato questo stemma si svilupparono molto e moltiplicarono le riproduzioni dello stesso su vari edifici di Roma dove in gran parte si è conservato fino ad oggi. Dopo che questo stemma, pur conservando il suo schema primitivo, ebbe ripreso esattamente i tratti del Volto di San Luca assunse il nome di Sancta Sanctorum che era proprio del dipinto e conservò tale titolo attraverso le epoche successive.

Numerosi artisti rifecero questo stemma ⁽¹²⁾ trattandolo ognuno nello stile della propria epoca, ma rispettandone sempre i tratti fondamentali. Nel Chiostro di S. Giovanni in Laterano se ne può ammirare uno già dei primi anni del Trecento che, fedelmente ispirato senza alcun dubbio ai Volti Santi, è eminentemente sindonico in ogni particolare, persino nella posa del capo e nella barba malamente divisa in tre.

Al QUARTO SECOLO la fioritura si è ormai infittita, tanto che l'epoca di Costantino, impossessandosi del tipo già solidamente definito, lo propagerà ampiamente. Ma mentre aumenta il numero delle opere di cui si propone l'attribuzione a questo periodo, è pure imponente il numero di citazioni, descrizioni, accenni alle numerose opere scomparse, senza dubbio per i cataclismi successivi. Placenzio ed Arculfo pellegrini in Oriente al VI e al VII secolo parlano di ritratti che esistevano ancora colà e che non ci sono più pervenuti; Eusebio testimonia a Cesarea di Filippo diverse immagini del Redentore e degli Apostoli, in special modo una statua ai suoi tempi veniva da tutti indicata come il ritratto del Redentore, oggi, benchè non più esistente, è discussa dagli archeologi alcuni dei quali — Wilpert, — la ritengono un monumento di origine pagana. Più tardi pare che Giuliano l'Apostata l'avrebbe mutilata della testa sostituendola con la sua e la testa mutilata sarebbe stata gelosamente custodita dai Cri-

in maniera più facilmente accessibile le fattezze del Divin Redentore, derivate il meglio possibile da una reliquia di grande valore ma di difficile lettura, una specie di traduzione in volgare del linguaggio oscuro della Sindone». (A. BARBERIS, *Relaz. al Congresso 1939*, pubbl. in « La S. Sindone nelle ricerche moderne, Berruti Torino 1941, p. 169).

⁽¹²⁾ Numerosissime ripetizioni di questo stemma sono citate dal Papi, *op. cit.*, numerose dell'Ospedale S. Giovanni, nonchè del Chiostro e cortile, inoltre nella via S. Giovanni (una delle quali di Mino da Fiesole) e altra di Castel Sant'Angelo. « Nel quattordicesimo secolo tutta la regione lateranense sino al Colosseo, dipendeva dalla Compagnia del Salvatore, ed era abitata da una popolazione scelta, la quale aveva l'obbligo di esercitare l'ospitalità. Gli abitanti fregiavano l'esterno delle loro case con lo stemma della Compagnia e sino alla fine del secolo scorso sulla via di S. Giovanni, tra finestra e finestra si potevano vedere i bassorilievi del Volto di Cristo, detto per antonomasia « Sancta Sanctorum ». (Come sopra, p. 93-94).

stiani. A Bisanzio Costantino eresse sulla facciata del suo palazzo una grandiosa statua fusa in bronzo distrutta poi dagli Iconoclasti che nondimeno rimane descritta nella lettera sinodale di tre Patriarchi Orientali, Giobbe d'Alessandria, Cristoforo d'Antiochia e Basilio di Gerusalemme all'inizio del secolo IV (lettera attribuita da alcuni a S. Giovanni Damasceno); questa descrizione molto esplicita è ritenuta aver costituito la base del canone sul Redentore nel Libro dei Pittori di Athos del sec. XI ⁽¹³⁾.

L'arte bizantina che nasce in questo secolo, non solo perpetua quel medesimo tipo che già esisteva da tre secoli, ma vi aggiunge in più quelle che vengono chiamate « le meravigliose stranezze » della Sindone; e queste negli scambi successivi vengono trasmesse all'Occidente ancora ignaro, a poco a poco, or qua e or là.

Ritratto a forma di maschera, cranio talvolta elevato, assenza di collo e orecchie, caratteristico T della linea del naso e sopracciglio, ombre triangolari agli zigomi, barba tripartita o asimmetrica, caratteristico ciuffo in fronte suddiviso talvolta in tre ciocche, prolungamento del baffo destro; e poi, gamba destra più corta, fianco arcuato, lunghe tibie, un ginocchio deforme, tutte lettere alfabetiche mal comprese raggruppate in parole sconesse ripetute come formule magiche, che si diffusero da Costantinopoli alla Sicilia, Ravenna e Roma, e più tardi da Costantinopoli in direzione della Russia dove tanta parte ebbero nella nascita delle Icone ⁽¹⁴⁾. Frattanto a Roma, se pure la figura ellenistica ancora si affaccia, vi sono di quest'epoca gruppi di scultura e bassorilievi dove la tradizione ravvisa in qualcuno dei personaggi i tratti del Redentore sempre indicato in un tipo barbato e chiomato, mentre nei ritratti certi la tradizionale figura domina incontrastata. E' dell'anno 398 il magnifico mosaico della Basilica di Santa Pudenziana, in cui, secondo il Barnes, il Jeffrey avrebbe constatato l'opera di pellegrini a Gerusalemme i quali sullo sfondo imitarono esattamente la Basilica di Costantino a Gerusalemme ed il Duomo della Resurrezione, at-

⁽¹³⁾ Dice la Lettera:

« Perciò Costantino fece raffigurare il Cristo secondo la descrizione del suo aspetto fisico fatta dagli stessi Ss. Apostoli, i quali dall'inizio furono testimoni oculari e servi del Verbo, li videro e mangiarono con Lui e questa tradizione si è conservata nella Chiesa sin da principio.

Egli fu bello di statura, alto tre cubiti, colle sopracciglia accostate sopra i begli occhi, col naso forte, capelli ricciuti, alquanto inclinato, paziente, di colorito avvenente in faccia.

Ebbe baffi neri, il volto fu del color del grano. Rassomigliava fisicamente alla Madre, colle dita allungate, colla voce sonora e col parlar soave, pieno di dolcezza, mite ed indulgente... ».

Il Libro dei Pittori di Athos a sua volta annota: « Il corpo dell'Uomo-Dio fu alto tre cubiti — Le sopracciglia armoniose erano accostate — Belli erano gli occhi, il naso simmetrico, la sua pelle aveva il color del grano, i capelli ricciuti colore brunastro, la barba scura — E fu del tutto simile alla Madre da cui aveva preso vita, e formò l'uomo perfetto ».

⁽¹⁴⁾ Cfr. DESMOND SEWARD, *L'Icona Immagine del Divino*, The Ampleforth Journal - Autumn 1969, Vol. LXXIV, Part. III.

Proprio a Ravenna, non solo sede politica dell'impero ma anche importante centro di diffusione di cultura, in S. Apollinare Nuovo il Cristo seduto presenta una notevole deformità del ginocchio destro.

tribuendo pure degli agganci tra quest'opera e il quadro della Chiesa di Santa Prassede in Roma.

Pure dell'epoca Costantiniana « un altro prezioso elemento iconografico sta nell'abside lateranense. Il Wilpert ha felicemente dimostrato che la composizione attuale (del sec. XIII) riproduce sostanzialmente (salvo poche aggiunte) lo schema della figurazione costantiniana. Vi è, in ogni modo, un fatto singolarissimo, constatato allorchè si disfece il mosaico durante la malconsigliata demolizione e ricostruzione ottocentesca dell'abside accennata. Il busto del Salvatore, che è in alto, non fa corpo col resto del catino absidale, ma è tassellato nell'incavo di un masso. Evidentemente fu riportato da un mosaico più antico dello stesso luogo.

Pur dovendosi notare che il busto è anch'esso molte volte rifatto (e non soltanto a partire dal sec. XIII, ma da molto tempo prima), sembra evidente che i rifattori abbiano variato inconsciamente lo stile, ma non il tipo; giacchè non poteva permettersi l'alterazione di caratteri che l'antichissima tradizione rendeva assai venerandi. Quindi possiamo credere che il tipo è senz'altro il medesimo dei tempi costantiniani. Anzi c'è un efficace riscontro: nella cappella di S. Venanzio presso il Battistero Lateranense, la decorazione musiva (VII secolo) ha nell'abside un altro busto del Salvatore apparente tra le nubi; evidentemente ci si ispirò all'abside della basilica maggiore ».

« Il medesimo tipo s'intravede nei pochi resti di una immagine del Cristo "Emmanuel" che costituiscono lo strato originario della celebre icona del Sancta Sanctorum. E' questa icona più del V che del VI secolo cui l'attribuisce il Wilpert » ⁽¹⁵⁾.

Il soggetto di questo dipinto è stato riportato nel ritratto del Salvatore detto « La Santa Tavola del Laterano » che si trova al sommo della Scala Santa, che consiste in una tela tesa sulla tavola antica e ridipinta nel sec. XVIII seguendo quanto si era salvato dalla pittura antica.

Nelle antiche ricostruzioni delle figure dell'abside Lateranense, oltre al modello arcaico esistente, non potrebbe avere avuto influsso anche il Volto Santo di S. Luca che sotto il Papa Stefano II aveva determinato definitivamente i tratti del Redentore negli Stemmi dell'Ospedale di S. Giovanni in Laterano?

Nei SECOLI QUINTO e SESTO in Oriente, nonostante l'epoca d'oro di Giustiniano — 527-565, — le eresie Nestoriana e Monofisita, condannate

(15) CECHELLI C., *Relazione al congresso 1939, op. cit.*, p. 201-202-203. Inoltre questo Autore rileva che tanto il Garrucci quanto il De Rossi ed il Prato sono dell'opinione che questo busto si sia formato sul tipo di quello che sta nell'abside della basilica grande.

« La leggenda sulla dedica della basilica principale narra di una apparizione del Cristo in quella occasione. E' giustificato interpretare l'episodio come allusivo alla figurazione realistica del Salvatore svelata al popolo nella basilica imperiale ».

« La leggenda che non sembra più recente del sec. XIII » ...dice che « la imago Salvatoris depicta parietibus primum visibiliter omni populo apparuit, vale a dire che fu quella la prima volta che ai fedeli si mostrò dipinta in una chiesa l'immagine di Cristo ». (come sopra, p. 203)

nei Concili Ecumenici di Efeso nel 431 e di Calcedonia nel 451, crearono grandissime inibizioni e remore alla iconografia, fuggate poi in parte dal Concilio Trullano e Quinisesto del 692 ⁽¹⁶⁾, e quando nuovamente essa iniziò a riprendere quota venne stroncata dalla Lotta Iconoclasta del 717-741, dopo la quale nacque il Crocefisso Bizantino, che ebbe poi la sua parte di influenza sul Crocefisso Europeo già progredito per conto suo, mentre dovette accettare da questo successive modifiche.

In Occidente il peso di questi eventi fu meno sensibile, se pure non indifferente.

La tipica inconfondibile fisionomia continua a ricorrere in importanti opere che si vanno moltiplicando. Nel quinto secolo spiccano il mosaico dell'abside di S. Paolo fuori le Mura, quello di S. Lorenzo al Verano, quello dell'Abbazia di Grottaferrata, quello del Duomo di Sutri; nel sesto secolo si ha fra l'altro la solenne figura del Salvatore nella chiesa dei Ss. Cosma e Damiano.

Nel SETTIMO SECOLO basti citare il Cristo Pantocrator della Chiesa dei Ss. Giovanni e Paolo, dal baffo destro prolungato, dalla barba a ciocche, dall'omega in fronte e dalla dura lesione sulla guancia destra.

All'OTTAVO SECOLO con l'importante documento della prima Crocifissione ufficiale nella chiesa di Santa Maria Antiqua scoperta nel 1900 al Foro, si ha un aggancio sindonico veramente notevole (fig. 3).

Papa Giovanni VII, greco di nascita, vissuto a Costantinopoli, figlio di un « curopalata » imperiale, volle personalmente questa immagine con la

(16) Mentre il Concilio di Elvira — 300-303 — aveva vietato qualsiasi rappresentazione del Redentore in chiesa, favorendo in tal modo croci nude e rappresentazioni simboliche, nel 692 il Concilio Trullano o Quinisesto prescrisse di sostituire all'immagine dell'Agnello in croce quella del Redentore ma, per concessione verso l'eresia monotelita, prescrisse di rappresentarlo vivo e senza i segni della Passione, prescrizione che rimase in vita fino al x secolo.

Ecco che il concilio di Trullo o Quinisesto tenuto a Costantinopoli nel 692 dà con l'undecimo canone delle precise istruzioni per la rappresentazione del mistero della croce. « In certe pitture e immagini venerabili si rappresenta il Precursore che mostra col dito l'Agnello. Noi abbiamo adottato questa rappresentazione come un'immagine della grazia; per noi l'Agnello adombra Cristo, nostro Signore, mostratoci dalla Legge. Perciò, dopo di aver accolto queste figure e queste ombre come dei segni e degli emblemi, noi ora preferiamo a essi la grazia e la verità, cioè la pienezza della legge. Di conseguenza, affinché la Perfezione sia esposta a tutti anche per mezzo delle pitture, noi decidiamo che per l'avvenire occorre raffigurare nelle immagini Cristo nostro Dio sotto la forma umana in luogo dell'antico Agnello. E' necessario che noi possiamo contemplare tutta la sublimità del Verbo attraverso la sua umiltà. Quest'atto — qualunque appartenga ad un concilio non riconosciuto dalla Chiesa perchè convocato senza la sua autorità e senza l'intervento dei vescovi occidentali — è da una parte la consacrazione ufficiale delle nuove tendenze teologico-artistiche e dall'altra la ragione decisiva per la grande diffusione dell'immagine del Crocefisso nell'impero d'Oriente ». (MONS. CELSO COSTANTINI, *Il Crocefisso nell'arte*, Firenze, Libreria Salesiana Editrice MCMXI, p. 99-100).

« Questo Concilio donava in tal modo al Crocefisso una consacrazione ufficiale nelle chiese d'Oriente; ma le sue decisioni — che d'altronde affermavano l'uguaglianza dei diritti di Costantinopoli e di Roma — non furono ratificate dal Papa, e l'Occidente non ne tenne conto ». (THOBY, *op. cit.*, p. 28)

quale, secondo il Ricci, « pubblicamente riparò la debolezza dimostrata contro la eresia monotelica, non correggendo i canoni del Concilio Quinisesto » (Lib. Pont., I, 398) ⁽¹⁷⁾.

Certamente la Sindone gli era stata nota, tanto fitti se ne trovano qui i richiami. Tutta la forma del capo, leggermente inclinato a destra quale i capelli della Sindone lo descrivono, il viso che ha le caratteristiche della maschera bizantina sostenuta ancora da un collo classicheggiante, la capigliatura folta e rigonfia che annulla le orecchie, il ciuffo in fronte ed il caratteristico corrugamento di questa, la breve barba non divisa ma accennante quasi alle tre ciocche, il T sindonico, gli occhi ravvicinati e ben aperti quale la Sindone ad occhio nudo li simula, il naso lungo, la bocca piccola, l'espressione calma, maestosa, di una mitezza quasi severa che richiama taluni Volti Santi ed in particolare la Sainte Face de Laon. E inoltre il torace espanso che prelude ai pettorali a mantellina dell'arte bizantina, e pur visibile, anche se dignitosamente mascherato da un sontuoso colobio, il modellato asimmetrico dei due lati dal fianco destro rientrante con l'arto destro notevolmente più lungo ed il bel piede esteso e il fianco sinistro alquanto più sollevato e sporgente che regge un arto più corto ed esiguo dal piede differente, simulando un sapiente gioco prospettico per non togliere maestà alla figura. Il colobio, senza maniche, è aperto sotto l'ascella destra per favorire la ferita della lancia che descrive il classico colpo « sub alas » caratteristico della scherma romana quale la Sindone lo mostra ⁽¹⁸⁾.

E frattanto, mentre in Oriente la lotta iconoclasta bloccherà e distruggerà, in Occidente i misteriosi affreschi di Castelserpio, che tradiscono in piena Lombardia influssi siriano-palestinesi, alimenteranno egualmente la ispirazione ai miniaturisti dei codici assieme ai persistenti modelli del ciclo carolingio.

In seguito il grande risveglio della pittura bizantina che segue la lotta iconoclasta coinciderà con il grande progredire dell'arte europea.

Nei SECOLI NONO e DECIMO si moltiplicheranno le documentazioni di mosaici, affreschi, sculture, miniature, a fianco di numerosi lavori minori, per giungere ai primi secoli dopo il Mille quando il tipo fisico del Reden-

⁽¹⁷⁾ RICCI, *L'Uomo della Sindone*, Coletti Roma 1965, p. 16.

⁽¹⁸⁾ I Crocefissi dei primi sei secoli, che vengono con termine improprio chiamati « veristi », indossano il "subligaculum", caratteristica esile cintura che era di uso nei circhi. Stroncato dalla Chiesa, secondo Gregorio di Tours causa lo scandalo dei primi Cristiani, venne da tale epoca sostituito dal Colobio, indumento caratteristico di filosofi ed oratori, ornato dalle clavi, segno della distinzione; tale indumento fino al sec. VIII diventa talmente di prammatica che sui manoscritti si vanno a rivestire i precedenti Crocefissi nudi. Il primo Crocefisso vestito è quello del Rabula nel 586. Indi nella seconda metà del sec. VIII nasce in Europa il "perizonio", indossato per la prima volta in Europa nel Sacramentario di Gellone, mentre il Crocefisso Bizantino, nato vestito nella seconda metà del secolo IX, non lo accetterà che al secolo XI.

Questo indumento, vocabolo della bassa latinità in adattamento di parola greca, consiste all'inizio in un panno drappeggiato piuttosto in alto attorno alla vita e scendente fino al ginocchio, che in seguito cambierà nei modi più vari le sue forme in base alle quali si riconosceranno i secoli, le località e le scuole.



Fig. N. 1 - *Il Cristo Docente* -
Affresco in Roma: Ipogeo
degli Aureli - Inizio III
secolo.



Fig. N. 2 - Frammento di un
mosaico del III sec. con il
profilo del Redentore.
- Museo Vaticano -

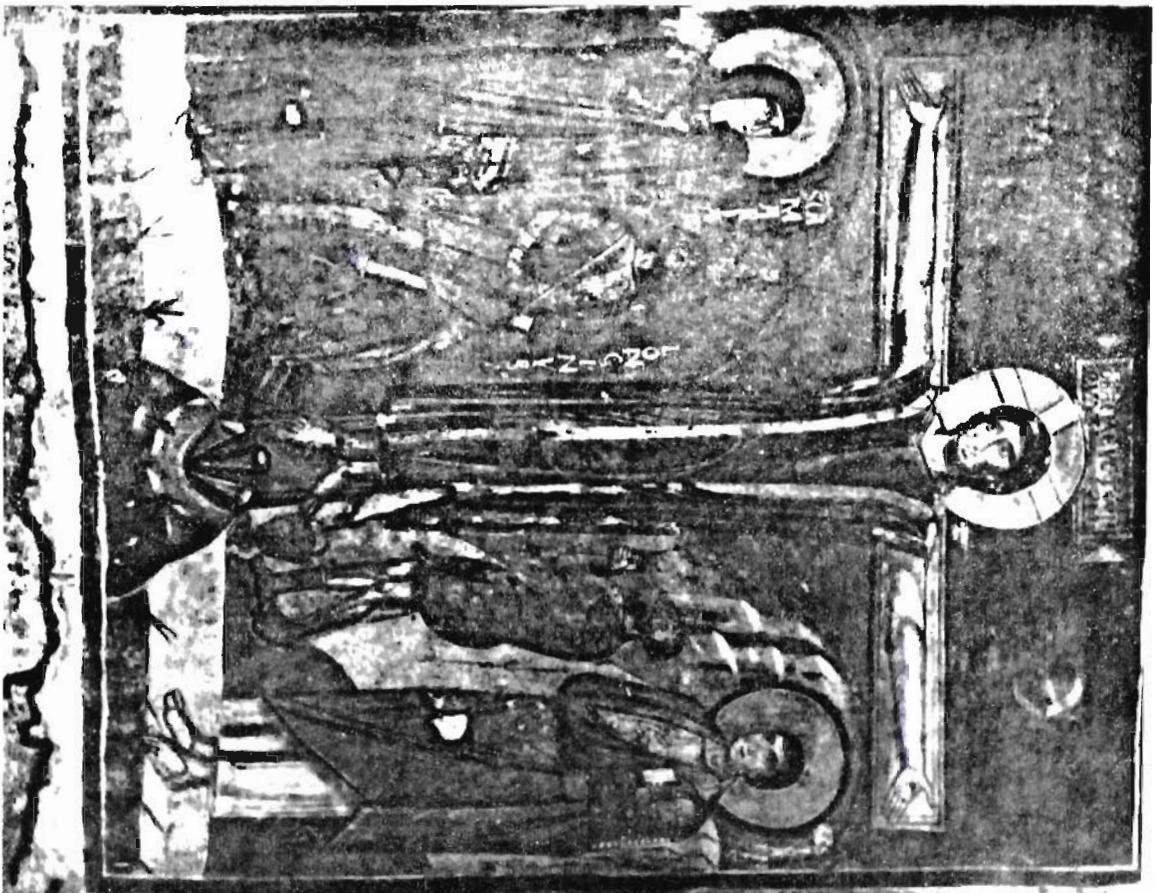


Fig. N. 3 - Crocifissione in S. Maria Antiqua - Roma - Sec. VIII.

tore sarà l'argomento più trattato dall'arte, sempre riconoscibile ed accostabile alle timide espressioni primitive.

Al termine di questa breve panoramica sui primi dieci secoli si può affermare come la rappresentazione del Redentore attraverso sempre identica la ricca e multiforme iconografia, sorgendo da antichissime basi che emergono ogni giorno da ruderi, da opere sparse, da testimonianze scritte che vanno sempre più infittendosi.

La costante tradizione tramandata da questa somma di testimonianze si può ritenere riepilogata in due esplicite relazioni del secolo XIII, l'una orientale o greca, l'altra occidentale o latina.

Il documento greco è la descrizione fisica del Redentore attribuita allo storico bizantino Niceforo Callisto nel 1330 circa:

« Gesù Cristo era molto bello di volto e di statura. La sua figura raggiungeva i sette piedi di altezza. I capelli aveva bruni chiari, le sopracciglia nere. Gli occhi brillanti di color brunastro. Il suo sguardo era soave, il naso forte. Aveva baffi bruno chiaro e non troppo lunghi. Nè rasoio nè mano umana toccarono mai la sua testa, eccezion fatta per la mano di sua Madre. Il volto non era rotondo ma piuttosto oblungo come quello della Madre. Ispirava maestà e saggezza di carattere, moderatezza e somma dolcezza. In tutto fu simile alla Madre divina e immacolata ».

Il documento latino è la Lettera di Lentulo. Questa lettera descrittiva che sarebbe stata inviata da Lentulo, governatore della Giudea, al Senato Romano o, secondo altri, da Pilato a Tiberio, nelle stesure attuali in cui è nota, è considerato un apocrifo del XIII secolo.

Non è dato sapere se essa ripeta antecedenti versioni più antiche o se sia stata costruita sulle opinioni del suo tempo che, od ogni modo, rispecchia in pieno, d'accordo con tutta la precedente iconografia.

« E' infatti un uomo di apparenza bella ed ammirabile, la sua figura desta gran rispetto e ispira amore e stima a quanti l'avvicinano. I suoi capelli hanno il colore delle nocchie mature. Sono trattieneuti insieme fino alle orecchie e poi ondeggiando scendendo liberamente fino alle spalle. In mezzo alla fronte sono divisi da una scriminatura nazzarena. La sua faccia è senza macchia o ruga alcuna, di colorito leggermente rosso. Il naso e la bocca sono pure scevri da difetti. Gli occhi suoi or sono azzurri come il cielo, or appaiono grigio verdi, e il suo sguardo penetrante conquista tutti. Ha la barba folta, non troppo lunga, del colore dei capelli e bipartita nel mezzo. La sua statura è slanciata e diritta, le mani e i piedi ben proporzionati. Predicando egli ispira timore; quando ammonisce è soave e buono; nel parlare è alquanto parsimonioso, sempre moderato e serio. Nessuno ricorda di averlo mai visto ridere; ma sono molti che l'hanno visto piangere. Egli è davvero il più avvenente tra i figli degli uomini » (19).

(19) La Lettera di Lentulo esiste in diversi testi con differenze più o meno marcate; la parte descrittiva però è fondamentalmente simile, specialmente poi riguardo alla statura: « homo quidem staturae proceris »; « in statura corporis rectus et propagatus »; « vir est altae staturae »; « protracta statura corporis ».

Mentre gli Autori che ritengono tale Lettera nata nel XIII secolo vedono ricapitolati in essa tutti i dati più antichi e costanti consacrati dalla iconografia fino allora, quelli che la ritengono derivata da un originale autentico si spiegano con essa anche le parole di S. Ireneo e ritengono pure eseguito secondo le indicazioni di tale Lettera il Cristo dello Smeraldo che sarebbe stato inciso per ordine di Tiberio cui la Lettera sarebbe stata inviata (20). Inoltre essi vedono sia nella Lettera che nel gioiello l'archetipo del profilo del III secolo nel Mosaico delle Catacombe conservato al Museo Vaticano, nonchè quello dell'immagine riprodotta nel Nartece di Santa Sofia (21).

L'alta, chiomata e barbata immagine del Redentore, per i primi tre secoli è atteggiata a Docente « Magister »; nel IV secolo assume stabilmente l'aureola anche in Occidente e, sotto l'influsso teologico, si prosegue nel V, VI, VII secolo atteggiata a « Christus Rex »; dal secolo VIII diventa il potente e severo « Pantocrator », per tramutarsi, dopo le sugge-

Ecco qui riportato il Testo Chigiano che è fra i più autorevoli:

« Quidam nomine Lentulus, gerens magistratum in confinibus Judee Herodis, formam Jhesu Christi Senatoribus sic scripsit ».

« Apparuit temporibus nostris, et adhuc est, homo magne virtutis, nominatus Christus Jhesus, qui dicitur a gentibus propheta veritatis, quem eius discipuli vocant filium Dei; suscitans mortuos, et sanans languores. Homo quidem (staturae) proceris (cod.: pre ceteris) mediocris (non esagerata) et spectabilis; vultum habens venerabilem, quem intuentes possunt diligere et formidare; capillos habens in modum nucis coloris avelane premature, et planos fere usque ad aures; ab auribus vere circinos et crispas aliquantulum ceruliores et fulgentiores ad humeris ventilantes; discrimen habens in medio capitis iuxta morem Nazarenorum; frontem planam et serenissimam, cum facie sine ruga et macula aliqua, quam ruber moderatus venustat. Nasi eius et oris (cod.: erroris) nulla prorsus est reprehensio. Barbam habens copiosam et in similitudinem capillorum coloratam, non longam sed in medio bifurcatam. Aspectum habens simplicem et maturum, oculis glaucis, variis, et claris existentibus. In increpatione terribilis, in admonitione placidus et amabilis. Ilaris, servata gravitas, qui numquam visus est ridere, flere autem sic. In statura corporis propagatus, rectus; manus habens et brachia visu delectabilia. In colloquio gravis, rarus, et modestus inter filios hominum ». Bibl. Vat. Chig. H. VI. 193, ff. 267 v-268 ».

(Estratto da Savio, *Sindon*, Maggio 1965, p. 15).

(20) Di questa antichissima gemma, di cui parlano parecchi testi, esistono soltanto più rappresentazioni in disegno. Essi mostrano una elegante testa con lunghi capelli e breve barba, posta di profilo, dai tratti orientali che ripetono esattamente il tipo sindonico del mosaico del III secolo del Museo Vaticano, ma con atteggiamento più sciolto e slanciato in avanti. Probabilmente provengono da un antico originale che sarebbe esistito nei palazzi imperiali bizantini, copia eseguita forse quando la gemma, dopo che Costantinopoli nel 1453 era caduta nelle mani dei Turchi, fu ceduta dal Sultano Maometto II al Papa in riscatto del fratello prigioniero di guerra. Purtroppo però la storia della gemma si perde a questo punto.

Il ritratto, infatti, porta questa iscrizione (in latino alquanto barbaro):

« Vera effigie del nostro Signore, ad imitazione dell'immagine incisa per ordine di Tiberio Cesare, in uno smeraldo, il quale smeraldo l'imperatore dei Turchi trasse poi dal tesoro di Costantinopoli e lo diede al Pontefice romano Innocenzo VIII (che fu papa dal 148 al 1492), come prezzo di riscatto del proprio fratello caduto prigioniero nelle mani dei cristiani » (Papi, *op. cit.*, p. 25-26).

(21) « Nel Nartece di S. Sofia esiste un Sacro Volto del sec. IX-X che viene ritenuto ricostruito secondo i dati di Lentulo » (WHITTMORE T., *The mos of St. Nartex*, Parigi 1933, p. 13).

stioni apocalittiche del Mille, nel solenne « Cristo Giudice », mentre sorge l'argomento del Giudizio Universale che fiorirà a lungo, dalla composizione del Cavallini in S. Cecilia a Roma fino a quelle di Luca Signorelli e di Michelangelo.

Ma accanto a questo filone di maestà e possanza se ne viene delineando un altro di misericordia, mitezza e bontà.

L'imponente e severo Pantocrator si fa benedicente, regge una palma nella destra e porta seduto sulla spalla un bambino, immagine della propria umanità, come nell'affresco della Chiesa del Parto della Madonna di Sutri e di quello di Sant'Agata dei Goti; assume un viso benigno e disteso come quello del Pantocrator di S. Flaviano in Montefiascone, o, mite e dimesso nello splendore dei suoi paludamenti; si definisce « Lux mundi » come il Salvatore del Museo dell'Aquila già alle soglie dell'arte gotica.

Scenderà poi dal suo trono nelle scene che ne descrivono la vita da Giotto, l'Angelico e gli scultori contemporanei in poi, mettendo sempre più l'accento sul suo lato umano, con lo stesso procedimento che avverrà nelle rappresentazioni della Crocefissione.

Nei secoli successivi, dappertutto e sempre, sarà il medesimo Personaggio che rinasce secondo gli usi dei tempi e dei luoghi, assoggettandosi alle imposizioni e alle mode, dilatandosi nella simbiosi con gli Artisti di tutte le scuole, sempre il medesimo, inconfondibilmente, anche quando non disdegnerà di impersonare pazientemente i loro errori ed incomprendimenti, le loro ipotesi e le loro prove.

Davanti alla Sindone gli interpreti si sono trovati alle prese con un complesso messaggio, cifrato in molte sue parti, sovente dai loro collaboratori tradotto male, pieno di trabocchetti e di incognite, fitto di sovrapposizioni disparate, sconcertante e fuor dei tempi per taluni aspetti, soggetto dalle linee maestre corte, ma deformabili secondo tutti gli stili e tutte le suggestioni.

Dall'*albero genealogico originatosi dalla Sindone* la gemma dell'iconografia del *tipo fisico del Redentore* si è fatta strada subito, e proprio gli errori che ne hanno accompagnato lo sviluppo ne hanno garantita e provenienza e continuità.

Il *volto* infatti si è affermato decisamente subito, ed i suoi marchi caratteristici — incompresi — lo hanno accompagnato lungo i secoli, fino a Cimabue che ha ancora segnato con le tre virgole in fronte il suo capolavoro alluvionato a Firenze.

La *persona* ha affermato subito le sue ieratiche maestose proporzioni, ma — hanno decretato non pochi Padri — anche le sue presunte manchevolezze; e gli Artisti hanno interpretato, come precipuo difetto, la disparità fra i due arti inferiori che, più o meno larvatamente, l'ha accompagnata fin dopo il primo millennio, stemperandosi nella curva bizantina e nella forma della Croce greca orientale, mentre in Occidente la posizione ad S si è raddrizzata soltanto dopo i racconti dei Mistici.

Più inibita è stata la gemma da cui si è sviluppata la *rappresentazione della Crocefissione*; sorta a fatica, quasi di straforo in un clima esiziale mentre decreti e dispute la rodevano come bruchi, per sopravvivere ed affermarsi ha gettato molte successive fronde che, nate male, contorte, rachitiche, mostruose, sembrerebbero una per una destinate alla razionale eliminazione.

Eppure oggi, davanti ad una visuale più vasta degli sforzi ed errori successivi, da questo frondoso ramo non si vorrebbe eliminare nulla. Come in un mosaico dallo sviluppo lento e grandioso, ogni pietruzza, ogni foglia apporta la sua documentazione di fatica, di sforzo, di buona volontà, di anticipo e sviluppo alla completa esposizione finale.

E sempre si riaffaccia il vecchio padre Nicodemo che nella prima Crocefissione ufficiale di Santa Maria Antiqua libera tutti i suoi temi come in una sinfonia.

GIOVANNI JUDICA CORDIGLIA

LA « SACROSANTA SINDONIS VERE IMPRESSA IMAGO »

DONATA DA EMANUELE FILIBERTO

A SAN CARLO BORROMEO (1578)

Riassunto:

In questo studio l'Autore presenta particolari inediti sulla copia della S. Sindone offerta dal Duca Emanuele Filiberto a San Carlo in occasione del pellegrinaggio del 1578. La sua condizione di medico personale del compianto Card. Schuster gli ha dato la possibilità di esaminare molti archivi, ancora chiusi, e di presentare queste notizie.

Resumé:

Dans cette étude, l'Auteur présente des détails inédits sur l'exemplaire du Saint-Suaire offert par le Duc Emmanuel-Philibert à Saint-Charles à l'occasion de son pèlerinage en 1578. Sa condition de médecin personnel du regretté Card. Schuster lui a permis d'examiner de nombreuses archives encore secrètes et de présenter ces notes.

Summary:

In these studies the Author publishes unknown details regarding the copy of the holy Shroud, that the Duke Emanuele Filiberto di Savoia offered to St. Charles on occasion of the pilgrimage that took place in 1578. Since the Author was the personal physician of late lamented Cardinal Schuster, he had the opportunity of examining many archives-not yet open to the public- and he could present us these news.

Zusammenfassung:

Der Verfasser berichtet über einige bisher unbekannte Einzelheiten in bezug auf die Nachbildung des Heiligen Leichentuches Christi, das der Herzog von Savoyen Emanuel Philibert dem Heiligen Karl Borromäus, dem damaligen Erzbischof von Mailand, anlässlich der Pilgerfahrt 1578 verehrte. Als Leibarzt des seligen Kardinals Schuster hatte der V. Gelegenheit mehrere, heute noch verschlossene Archive zu untersuchen und diese Nachrichten bekanntzugeben.

Resumen:

En este estudio el Autor presenta unos particulares inéditos sobre la copia de la S. Sábana ofrecida por el Duque Emanuel Filiberto a San Carlos en ocasión de la peregrinación de 1578. Su condición de médico personal del finado Card. Schuster le ha dado la posibilidad de examinar muchos archivos, todavía cerrados, y de presentar estas noticias.

« Il Duca avendo avuto contezza che San Carlo Borromeo Cardinale Arcivescovo di Milano disponevasi ad andare pellegrinando sino a Ciamberì nel settembre del 1578, per impedire che un tanto personaggio facesse a piedi un così lungo ed aspro viaggio, scrisse al decano della Santa Cappella, affinchè la Santa Sindone fosse secretamente trasportata (a Torino) da un canonico; ciò che questi fece in compagnia di Ludovico Millet di Faverges primo presidente del Senato, reduce allora da un'ambasciata agli Svizzeri. Così il duca ricevette nella sua villa di Lucento con segni di altissima venerazione. Il Santo Cardinale nel mattino del 6 ottobre, dopo aver celebrato il Divino Sacrificio (a Milano) diede il bacio di pace ai canonici della sua Cattedrale, ed avviossi... » ⁽¹⁾ con dodici compagni fra cui i due collaboratori suoi più fidi il direttore spirituale Francesco Adorno ⁽²⁾, gesuita, e Ludovico Moneta suo « monitore » ⁽³⁾ e dopo quattro giorni, sotto la pioggia ostinata, coperti di fango e con i piedi doloranti, i pellegrini, alternando i canti con le preghiere e le mortificazioni programmate come le soste, giungono a Torino dove ad incontrarli, alle porte della città sono « ...il cortesissimo Duca ed il figliuolo Principe di Piemonte e molti ragguardevolissimi personaggi ... che li accompagnano alla Metropolitana Chiesa, poi a quella di S. Lorenzo ». Là è la Sindone, San Carlo e i pellegrini si prostrano in lunga adorazione. Il Santo appare felice e non vorrebbe mai staccarsi dalla Sacra Reliquia. Egli lascia che il Duca lo colmi di tutte le sue gentilezze. « Gentilezze regali, scrive il Giusano ⁽⁴⁾, nè mai Sua Altezza permise, durante tutto il soggiorno, che il Santo si scomodasse ad andare da lui. Il Duca lo previene ogni volta e mostra tanta gioia d'averlo ospite, che si direbbe felice di poterlo servire di sua persona e di sua mano ». Il Duca pubblica l'ordine che tutta la città faccia festa per due giorni; Torino sente di avere con sè un Santo ed è orgogliosa di vederlo ospitato da un tanto Principe. Alla festa non mancò la spina. Per il lungo camminare ⁽⁵⁾, sotto i piedi di San Carlo, durante l'avventuroso viaggio, si sono formate vesciche dolorosissime. E' necessario svuotarle ma il poco esperto cerusico favorisce il formarsi di piaghe infette così che il Santo Arcivescovo è costretto a camminare faticosamente e dolorosamente.

I giorni che seguono sono giorni di intensa pietà e « ... si operò in

(1) da Anonimo: Notizie storiche ragguardanti alla Santissima Sindone che si venera nella Reale Cappella di Torino. - Dall'Officina tipografica di Giuseppe Fodratti, Torino 1842, pag. 33 (da Epist. P. Adurni).

(2) Francesco Adorno, gesuita (1533-1586), era direttore spirituale di San Carlo. Stese la relazione del viaggio di San Carlo per venerare la Sindone a Torino. (Bibl. Ambr. ms. G. 286); è citato spesso, il ragguglio, nella versione latina di Giov. Andrea Guarnieri stampata a Bergamo nel 1579. L'originale in lingua volgare, venne pubblicato da Mons. P. Savio in « Aevum », 17 (1933) P. 423.

(3) Ludovico Moneta (1520-1598), patrizio e sacerdote milanese che, dopo la morte del Santo fece parte ancora della « familia » di suo cugino Federico Borromeo.

(4) GIO. PIETRO GIUSSANO, *Vita di S. Carlo Borromeo*, Vol. I, Cap. V, pag. 440 e sgg., Tipogr. dell'Addolorata, Varese 1937.

(5) In tutto il Santo aveva percorso circa 150 km. sotto la pioggia in gran parte e per strade fangose con soste a Trecate, Vercelli, Cigliano.

maniera che comunemente affermavasi, memoria d'uomo non ricordarsi di festa più bella » (6). Il pellegrinaggio è al suo termine e San Carlo dopo aver implorato « ... speciali benedizioni del Cielo sopra il magnanimo Duca e sopra il di lui figliolo (Carlo Emanuele) erede al trono, prende congedo ». « E quando fu l'ora di far partenza, chiamò (Emanuele Filiberto di Savoia) il Principe Carlo e D. Amadeo suoi figli, e tutti tre inginocchiati in terra avanti il Santo Cardinale col capo scoperto, co' gran sommissione, e con le lagrime su gli occhi, lo pregò instantemente a benedirli » (7). Dopo la Benedizione il Duca offre in dono al Presule una copia della Santa Sindone a ricordo della sua « peregrinatio » a Torino e della « ... consolazione che la città e tutti i popoli, ivi concorsi, avevano avuto dalla sua visita » (8).

* * *

Da secoli, tutti gli anni vengono esposti, alla ammirazione dei milanesi, in Duomo, nella ricorrenza della festività di San Carlo, i grandi quadri « quadroni » che di lui ricordano la vita e celebrano i miracoli. Sono venti tele per la maggior parte risalenti agli anni 1602, 1603, sedici ed altre quattro al 1604 ed ispirate a temi evidentemente suggeriti dal Cardinale Borromeo. « E' peculiare di Federico, scrive il Rosci, l'insistenza sull' "exprimere affectus", sull' "excitare in humano pectore motus" e, d'altro lato, l'interpretazione del concetto accademico di "decus" nel senso della fedeltà e precisione storica della rappresentazione ». La stessa fedeltà e precisione è pure riscontrabile, per quanto concerne i titoli apposti sotto ogni quadro e desunti dalle « cartelle » originarie. « Vi fu certo da parte di chi programmava, continua il Rosci, ... tale imponente impresa celebrativa, la felice intuizione della massima efficienza emotiva di una azione prettamente teatrale, mimico drammatica, fedele fino alla minuzia, alle cronache agiografiche » (9). Mi premeva sottolineare con questo breve preambolo la certezza storica dell'avvenuta consegna della « imago sacrosanta sindonis vere impressa » da parte di Emanuele Filiberto a San Carlo Borromeo così come si legge sotto il « quadrono » esistente nel Duomo di Milano che illustra appunto l'episodio del congedo del Santo Arcivescovo dal Duca di Savoia (Fig. 1).

Cotesta « copia » della Sacra Sindone donata da Emanuele Filiberto al Santo Arcivescovo non è andata perduta ma è tuttora conservata ad Inzago, centro industriale della pianura milanese alla destra dell'Adda, a 26 chilometri da Milano, e situato presso la sponda settentrionale del Na-

(6) Anonimo l.c.

(7) Giussano - l.c.

(8) GORLA P., *S. Carlo Borromeo*, A cura dell'associazione Card. Ferrari, Milano 1939, Vol. II, pag. 174 - V. anche Giussano l.c.

(9) « I quadroni di San Carlo nel Duomo di Milano » (testo di M. Rosci), Ceschina editore, Milano 1965. Il « quadrono che riproduce la visita di San Carlo a Torino alla Santa Sindone è del Duchino e Morazzone; gli altri sono del Cerano, del Morazzone, del Fiammenghino, del Buzzi e del Pellegrini.

viglio della Martesana, ricco di memorie storiche e di notevole interesse per la conoscenza della vita e del costume nel periodo compreso tra la fine del sec. XVII e gli inizi del XIX ⁽¹⁰⁾.

Venni a conoscere l'esistenza del prezioso e pio cimelio dalla viva voce di quello scrupoloso indagatore « di notizie e di tradizioni religiose della Arcidiocesi milanese » ⁽¹¹⁾ che fu il servo di Dio Cardinal Schuster. In un pomeriggio del 1940 mentre mi trovavo, per la identificazione medico-legale dei resti ossei di un Santo milanese, nella squallida stanzetta della torre quadrata che sovrasta il Palazzo Arcivescovile di Milano, proprio là dove il Cardinal Borromeo si rifugiava spesso di notte, durante le calamità che funestavano la città, a vegliare in preghiera e a macerarsi in penitenze, chiesi al Servo di Dio Cardinal Schuster se rispondeva al vero quanto mi era stato riferito, che cioè una « copia » della Sindone, particolarmente venerata da San Carlo, si trovasse in una parrocchia del Milanese. « Ad Inzago, rispose, e proprio l'anno scorso ho consacrato l'altare dove è stata deposta ». Si diffuse quindi, l'Arcivescovo, a raccontarmi come colà fosse pervenuto il doppiamente prezioso cimelio, doppiamente prezioso sia perchè su di esso il Borromeo spesso, in quello stesso luogo, meditava in preghiera la Passione del Cristo e sia anche perchè gli constava che la « copia » era stata per alcun tempo a contatto del Sacro Lenzuolo per volere del donatore, il Duca Emanuele Filiberto.

Nell'*Odoporicon*, libro di « Note pastorali » del 1939 ⁽¹²⁾ il Cardinal Schuster così scrive: « L'Archivio parrocchiale conserva i suoi primi registri risalenti al 15 novembre 1567, nei primi anni cioè dell'Episcopato di San Carlo. Ma la prepositura custodisce parecchi altri cimeli del Borromeo, a lei pervenuti per mezzo del quasi concittadino ⁽¹³⁾ Mons. Ludovico Moneta (1520-1598), segretario del Santo ⁽¹⁴⁾. Tra cotesti ricordi, vuole essere menzionata la riproduzione della Santa Sindone, che San Car-

⁽¹⁰⁾ *Città e Paesi d'Italia* - Lombardia, Vol. I, p. 789; Ist. Geogr. De Agostini, Novara, 1966.

⁽¹¹⁾ A. I. SCHUSTER, *Peregrinazioni Apostoliche*, Note di Visita Pastorale (1941-1944) - Ed. Daverio, Milano 1949, p. 7.

⁽¹²⁾ SCHUSTER A. I., *Odoporicon 1939*, Note di visita Pastorale, p. 122, Soc. Ed. Milanese, Milano 1940 (*Opodoricon*, aggettivo che, in relazione ad un libro, significa « diario, taccuino », fu adottato dal Cardinal Schuster, sull'esempio del suo predecessore a San Paolo (1806-1810), l'Abate Giustino Di Costanzo che lasciò nell'archivio di quel Monastero l'« Odoporic » ossia annotazioni e osservazioni fatte in vari piccoli viaggi (Leccisotti).

⁽¹³⁾ La villa « La Moneta » poi Savoldini Vitali ed ora Aitelli è una fra le più belle ville in stile neoclassico di Inzago (*Città e Paesi d'Italia* l.c.).

⁽¹⁴⁾ Mons. Ludovico Moneta, patrizio e sacerdote milanese fu uomo di santa vita, il quale non volle mai beneficio alcuno ecclesiastico, nè provvisione veruna: viveva del suo ricco patrimonio, ma però parcamente, poichè, come grande limosiniere che egli era, per fare limosine a' poveri più largamente spendeva pochissimo per se stesso. Questo venerando sacerdote, conosciuta la santità di San Carlo, si dedicò a lui e lo servì molti anni indefessamente in vari uffizi e carichi; anzi gli fu assiduo compagno quasi in tutti i suoi viaggi, opere e fatiche: però fece sempre di lui San Carlo grandissima stima, consultando seco i suoi negozi; poichè oltre alla sincerità dell'anima e la bontà segnalata della vita, egli era ancora dotato di grandissimo giu-

lo per sua devozione fece eseguire a Torino, e che poi conservò nella propria Cappella privata » ⁽¹⁵⁾.

Successivamente, e dopo i tempestosi anni della guerra e quelli difficili del dopoguerra, interessai il Cancelliere della Curia Arcivescovile di Milano, Mons. Gornati, perchè facesse ricerche sul Cimelio del quale in particolar modo mi premeva conoscere le vicende che lo avevano portato ad Inzago. Il 31 marzo 1961 il Cancelliere mi scriveva: « Dietro la di lei segnalazione precisa e facile, mi sono recato alla Parrocchia di Inzago, Diocesi di Milano, e sono per ora in grado di comunicarle le seguenti notizie in merito alla "copia" della S. Sindone, avuta da Torino per San Carlo Borromeo.

1) S. Carlo religiosamente conservava il prezioso dono costituito da una specie di lenzuolo (forse di seta) di quattro metri di lunghezza che rappresentava la Sindone in doppio uguale.

San Carlo la ripiegava e meditava sul mistero, forse in lacrime.

2) Alla morte del Santo la "copia" venne tenuta da Mons. Lodovico Moneta, nativo di Inzago, nella frazione di Moneta, tuttora esistente, che la conservava nella propria casa di Inzago... L'abitazione passò in proprietà della famiglia "Vitali" ed in seguito a quella dei signori "Aitelli". La copia venne collocata nella Chiesa parrocchiale di Inzago, al lato del Vangelo dell'altare laterale del SS. Crocifisso, ove venne conservata avvolta e riparata da un telaio ricoperto di vetro, sino al 1936. In quell'anno Mons. Passoni, prevosto di Inzago, comperò una cadente filanda di seta e costruì l'Oratorio Femminile, costruendo o sistemando la chiesa grande e decorosa dedicandola al "S. Volto" del Redentore. Non è da dimenticare la devozione speciale che portava a S. Teresa del Bambin Gesù e del Volto Santo, che egli chiamava "mia coscritta" per essere ambedue nati nel medesimo anno.

Fu in occasione della consacrazione dell'altare adempiuta dal Servo di Dio Card. Schuster, durante la Visita Pastorale del 1939, che la "copia" della S. Sindone venne tolta dalla specie di vetrina della Chiesa Prepositurale e debitamente riposta in un cofano di legno coi sigilli dell'Arcivescovo e con la iscrizione: "in delectatione Vultus tui" venne collocata — come specie di urna — sotto l'altare, tra due colonnette di marmo... ». Fin qui il Cancelliere Gornati della Curia Arcivescovile il quale, due mesi dopo, in seguito a mia insistente richiesta di una fotografia del Cimelio, mi faceva avere « dopo ricerche quasi romanzesche (sic;) che durarono tempo e luoghi da visitare » riusciva a rintracciare una piccola fotografia presso per-

dizio e prudenza ed aveva molta esperienza di tutte le cose. Visse quattordici anni dopo di lui e morì in buona vecchiaia d'età d'anni settantotto ». (Giussano - l.c., Vol. I, pag. 95).

⁽¹⁵⁾ Nelle sue « note pastorali da viaggio » scritte a "currenti calamo" il Servo di Dio non approfondì e non si ricordò, egli così sempre scrupoloso nel riferire, che sotto al "quadrono" di San Carlo in Duomo è scritto: « ...da quello (Duca Emanuele Filiberto) riceve in "dono" copia della S. Sindone dal vero ».

sona privata della « copia della Sindone di San Carlo » e ne faceva eseguire un ingrandimento, che mi mandava, sul retro del quale apponeva una scritta e i timbri di autentica (Fig. 2).

Attualmente la « copia » della Sindone di S. Carlo non si trova più là ove l'aveva collocata il Card Schuster ma è stata riportata nella Chiesa Prepositurale di S. Maria Assunta dove ogni dieci anni viene esposta alla venerazione dei fedeli della Parrocchia (16).

La scritta del Cancelliere della Curia Arcivescovile di Milano, che autentica la riproduzione fotografica della « copia » della Sindone, ed apposta sul retro, dice: « Questo ingrandimento fotografico compiuto dal fotografo arcivescovile di Milano "Farabola" (Corso Ticinese 60) fu da me personalmente fatto riprodurre da una piccola fotografia eseguita quando la copia della Sindone conservata da San Carlo Borromeo e lasciata a Monsignor Lodovico Moneta, familiare e "monitore" (17) del Santo Arcivescovo, passò alla parrocchia di Inzago (Milano) e patria del predetto Monsignore. La copia della Sindone è attualmente collocata in una urna e posta sotto l'altare dell'Oratorio Femminile di Inzago (Milano) - Milano 22 maggio 1961 - In fede: Sac. Giuseppe Gornati can. ordinario della Metropolitana ».

L'esame sommario di questa "copia" della Sindone presenta notevole difficoltà per il cattivo stato di conservazione in cui si trova ed anche con vari accorgimenti non è possibile mettere in evidenza quanto, sia pure di artigianalmente stilistico ed interessante poteva forse possedere all'epoca in cui venne donata al Santo arcivescovo di Milano. Essa non è di fattura molto dissimile dalle molte altre copie dei secoli XVI, XVII e XVIII eseguite su tessuti o dipinte ad affresco o su tele con la differenza che porta fra i due opposti vertici del capo la scritta: "*Sacrosanta Sindonis vere impressa imago*", scritta di vario tenore che solitamente si rinviene, su altre copie posteriori al margine inferiore del tessuto di lino o seta. Vi è però un particolare che potrebbe avere un significato, per quanto attiene la datazione, ed è l'assenza dei segni delle bruciature e dei rappezzi effettuati dopo l'incendio avvenuto nella Cappella di Chambery nel 1532. Ciò starebbe a dimostrare che la « copia » venne eseguita prima di questa data e che fosse proprio di proprietà del Duca ed ispirata forse alla copia effettuata dal Dürer (1471-1528) come si riscontra in qualche particolare. Le riproduzioni delle impronte dorsale e ventrale non sono ben definite ed anzi sono assai deformate dal cattivo stato di conservazione del tessuto il quale si presenta spiegazzato, grinzoso e variamente ondulato a motivo di ripiegature maldestre per custodire la tela in luoghi non idonei. Che la « copia » donata dal Duca a San Carlo fosse unica e che soltanto al Borromeo sia stata regalata e non ad altri del seguito in quel 1578, sarebbe dimostrato da quanto racconta l'anonimo autore della « dissertazione » sulla Santa Sindone sopra citato: « Parlando, scrive l'Ano-

(16) Cotesta notizia mi venne gentilmente fornita dal Rev.mo Signor Prevosto di Inzago.

(17) Vale consigliere, segretario particolare.

nimo del secolo XVIII, Mons. Alfonso Paleotto ⁽¹⁸⁾ alla Santità di Papa Clemente VIII (1536-1605) in dedicargli il suo libro "Spiegazion del Lenzuolo, ecc.", nel quale ci tramandò l'effigie della Sindone, dice: "ritrovandomi io, Beato Padre, con gli illustrissimi Cardinali di buona memoria Carlo Borromeo e Gabriele Paleotto ⁽¹⁹⁾, quando andarono a Torino, per visitare la S. Sindone ⁽²⁰⁾ ... veduta ch'ebbi cosa tanto mirabile, restai con acceso desiderio di averne un transunto della stessa misura, per potere (affissandovi gli occhi) così imprimermi nella mente quelle sacratissime piaghe. ... Ed essendosi poco tempo fa tal desiderio mio adempito per opera e bontà del Sig. Card. Federico Borromeo (1564-1631), al quale n'era pervenuta alle mani una copia ⁽²¹⁾ e levata fedelmente, e diligentemente dall'originale... ».

Infatti il Cardinal Federico Borromeo se ne era procurata una copia ⁽²²⁾, copia che dovette ottenere assai facilmente dati gli stretti rapporti di confidenziale amicizia che egli aveva con Carlo Emanuele, figlio di Emanuele Filiberto, il quale fra l'altro aveva caldeggiato la canonizzazione di San Carlo. Probabilmente la copia che il Cardinal Borromeo aveva donato all'Arcivescovo di Bologna era una delle tante, più o meno grossolanamente eseguite « alcune delle quali ⁽²³⁾ non avevano nessuna indicazione donde il pericolo, o l'ingenuità di scambiarle o farle ritenere per opere non manufatte, ma ottenute « miracolosamente ».

Scriva il Piano nella sua opera: « Trovasi ancora nei documenti soprammentovati ⁽²⁴⁾, che un certo Giovanni Francesco Chierico regolare chiamato in seguito Carlo Bescapé (Bescapé) ⁽²⁵⁾ ossia "a Basilica Petri", il quale fu poi rinomatissimo e venerabile Vescovo di Novara, accompagnò il Santo (San Carlo) per visitare la terza volta la SS. Sindone nel 1582. Di più una lunghissima lettera di Feliciano Betera a Davidde Padavinio Bresciano, autore di molti versi latini in onore della SS. Sindone, narrasi,

⁽¹⁸⁾ Paleotto Alfonso Cardinale e Arcivescovo di Bologna cugino del Card. Gabriele Paleotto (1522-1597).

⁽¹⁹⁾ Gabriele Paleotto card. di Bologna amico di San Carlo e di Sisto V, autore di parecchie opere aveva anche composto l'opera *Acta Concilii Tridentini* lavoro non ancora interamente pubblicato.

⁽²⁰⁾ Secondo il Giussano (l.c.) il Card. Paleotto con il cugino partecipò al pellegrinaggio, il terzo, che San Carlo fece nel 1582.

⁽²¹⁾ Anche il glossatore del Paleotto, il Mallonio ne parla in « V.J.C., cruc. stigmata, ecc. ».

⁽²²⁾ PIANO, *Commentari sulla SS. Sindone*, Tomo I, p. 399; Eredi Bianco e Comp., Torino 1833.

⁽²³⁾ COERO BORGA, *La S. Sindone*, Documentazione fotografica, p. XXXVII, Cappella della Santa Sindone, Torino 1968.

⁽²⁴⁾ Il Piano fa riferimento, l.c., Tomo I, alla nota a pag. 411, dove è detto: « Trovasi presso di esso (Signor Canonico Stanislao Donaudi, Vicario Generale della Diocesi di Saluzzo) una insigne raccolta scritta di suo proprio pugno di quasi tutti i documenti editi ed inediti relativi alla SS. Sindone, in numero più di cento. Si compiacque di lasciarmeli esaminare a mio bell'agio, del qual favore ne serberò eterna memoria ». Da cotesta fonte il Piano avrebbe ripreso la notizia.

⁽²⁵⁾ Bascapé o Bescapé Carlo (1550-1615) barnabita, Vescovo di Novara, primo biografo di San Carlo di cui prima di farsi barnabita era stato suo segretario. Giurista e storico di valore.

che il Santo Cardinale recossi tutti gli anni (sic!) alla visita della Santa Reliquia: *illustrissimus Cardinalis Sanctae Susannae quotannis Sanctissimam Sindonem magno pietatis ardore adit* ». La notizia è priva di fondamento perchè nessun biografo di San Carlo ne fa menzione e, soprattutto il Giussano di cui è nota la scrupolosa annotazione delle opere e dei viaggi del Borromeo; risulta infatti che egli si recò a Torino altre due volte nel 1581 e 1582.

Queste brevi note intorno ad un cimelio la cui storia si rifà ad un « documento » millenario di alto valore storico e religioso, la Sindone, benchè « sembrino, direbbe il Giussano, di poco conto in sè stesse, sono però di gran momento rispetto alla persona "grande" a cui si riferiscono e perchè testimoniano la venerazione, verso esso cimelio, di chi lo custodiva ». Ancora una volta l'importanza del « particolare » non deve, anche in questo caso, valutarsi con criterio per così dire dimensionale ma in ordine al suo significato; significato, nella specie, di contribuire a gettare nuova luce, se pur ve ne fosse bisogno, sulla già luminosa figura di San Carlo Borromeo.

LUIGI FOSSATI

LO LEGARONO CON BENDE
O LO AVVOLSERO IN UN LENZUOLO?

Riassunto:

L'Autore, con un chiaro titolo che subito focalizza l'argomento, informa su due articoli che hanno trattato questioni aventi relazione con la S. Sindone, con il Sudario, e con gli altri lini sepolcrali. Le conclusioni a cui pervengono non fanno che confermare quanto « si legge » sul Lenzuolo: esclusione di fasce per i singoli arti, sudario tipo mentoniera avvolgente il volto lateralmente e superiormente, grande lenzuolo usato per l'eccezionale circostanza in attesa, forse, di più conveniente e decorosa toaletta funebre.

Resumé:

L'Auteur met tout de suite son argumentation en lumière par un titre bien clair et commente deux articles qui traitent de questions relatives au Saint-Suaire, au linceul et aux autres linges sépulcraux. Leurs conclusions ne font que confirmer ce que l'on peut « lire » sur le Drap: exclusion de bandes séparées pour les membres, suaire du type mentonnière entourant les côtés et la partie supérieure du visage, grand drap utilisé pour la circonstance exceptionnelle dans l'attente, peut-être, d'une toilette funèbre plus convenable et plus digne.

Summary:

The title itself focusses the subject and the Author gives us information on two articles dealing questions regarding the Holy Shroud, the Sudarium, and the other sepulchral linens. In conclusion the articles confirm what we can « read » on the Shroud: there are no bendages around the limbs; the Sudarium is chin-wrapping and covers the sides and the upper part of the head; the Shroud is very large owing to the exceptional circumstance and perhaps it was not definitive, but a more proper sepulchral toilet was to be done.

Zusammenfassung:

Weiter berichtet er unter einer klaren, das Thema scharf umreissenden Überschrift über zwei Aufsätze, wo Fragen besprochen werden, die mit Leichentuch und mit dem Schweisstuch sowie mit den übrigen Grableintüchern in Zusammenhang stehen. Die Schlussfolgerungen, zu denen man dort gelangt, bestätigen das, was über das Leichentuch « gelesen wird »: Ausscheiden von Einzelbinden für die Gliedmasse, ein Schweisstuch in der Art einer, das Gesicht seitlich und oben umfassenden Binde, und ein grosses Leintuch, auf das man bei der ausserordentlichen Gelegenheit zurückgegriffen hat, wohl in der Absicht, später eine passendere, ehrenvollere Bestattung vorzunehmen.

Resumen:

El Autor, con un claro título que enfoca en seguida el argumento, informa sobre dos artículos que han tratado asuntos relacionados con la S. Sábana, con el Sudario, y con otros lienzo sepolcrales. Las conclusiones a las que se ha llegado no hace más que confirmar cuanto « se lee » sobre la Sábana: excluyendo las fajas para manos y pies, sudario tipo para el mentón que envuelve la faz lateral y superiormente, grande sábana usada para la excepcional circunstancia en la espera, quizás, de un más conveniente y decoroso aseo fúnebre.

Dopo gli esaurienti articoli del P. Lavergne pubblicati in *Sindon* (quaderno n. 5 - aprile 1961, pp. 7-32; quad. n. 6 - settembre 1961, pp. 5-31) si poteva pensare che non ci sarebbe più stato niente da dire sull'argomento, dato che gli elementi a favore dell'una e dell'altra opinione sembravano esauriti, soprattutto per la mancanza di precise informazioni sull'abituale modo di seppellire giudaico, ricostruito su troppo poche testimonianze.

Invece qualche cosa di nuovo è ancora stato scritto. Anche se un po' in ritardo sulla data di pubblicazione vogliamo segnalare due articoli che hanno particolare relazione con la Sindone: il primo del P. B. PRETE, O.P., "E lo legarono con bende" (Giov., XIX, 40), pubblicato in *Bibbia e Oriente* (1968, pp. 189-196); il secondo del P. M. BALAGUÉ, Sch. P., "La prueba de la Resurrección" (Jn., XX, 6-7) in *Estudios biblicos* (1966, pp. 169-192).

* * *

Iniziamo con una citazione dell'articolo del P. Prete che subito focalizza la *vexata quaestio*.

« Secondo il testo dei sinottici la salma di Gesù fu avvolta con un drappo (una sindone) e deposta nel sepolcro; secondo il testo di Giovanni invece la salma di Gesù fu legata con bende. Per quale motivo il quarto evangelista usa un'espressione tanto differente dai sinottici in un particolare descrittivo così secondario? E' il quesito che ci proponiamo e al quale cerchiamo di dare una risposta in questa breve nota. Riteniamo infatti che la divergenza del testo giovanneo da quello dei sinottici rappresenti una semplice variante descrittiva, nè tradisca la preoccupazione dello scrittore di offrire un dato storicamente più preciso e più rispondente al reale svolgimento dei fatti, ma riveli una sua particolare prospettiva teologica, che rientra, in ultima analisi, nel simbolismo che caratterizza il quarto vangelo. (...) Due fatti soprattutto inducono a pensare che il testo di Giov. XIX, 40 racchiuda una particolare prospettiva teologica dell'evangelista. In primo luogo non si spiega sufficientemente come Giovanni il quale conosce l'uso del verbo *entulisso*... eviti qui di impiegare questo verbo; esso infatti esprime con chiarezza quello che il quarto evangelista intendeva affermare e in più era proposto e suggerito dalla tradizione sinottica. (...) Qui Giovanni ... ha preferito discostarsene, perchè egli amava parlare della sepoltura di Gesù in modo che tale episodio servisse meglio ad illustrare il mistero di Cristo stesso, cioè il mistero della sua risurrezione.

In secondo luogo, considerando attentamente come il quarto evangelista narra il miracolo della risurrezione di Lazzaro, si rivela che egli nel riferire questo prodigio non si accontenta di indicarne lo svolgimento, ma ama segnalare gli aspetti allusivi a realtà superiori. Gli esegeti sono concordi nel segnalare come la scena culminante del racconto della risurrezione di Lazzaro sia presentata con particolari che difficilmente possono essere raffigurati in modo concreto e realizzabile sul piano storico ».

E come conclusione dell'articolo:

« Il testo giovanneo in questione, nella sua apparente semplicità, non può essere considerato come la descrizione di una scena che rivela tutto il devoto attaccamento di un gruppo di discepoli verso il Maestro: esso invece si apre ad una prospettiva teologica cara a Giovanni, prospettiva che ha condizionato in parte lo stesso racconto della sepoltura nel quarto vangelo. Era opportuno segnalare questo simbolismo teologico racchiuso nel racconto giovanneo della sepoltura di Gesù e precisarlo nelle sue componenti essenziali per avere una esegesi meno superficiale del testo evangelico preso in esame nella presente esposizione ».

Da notare che l'A. non nomina la Sindone, nè riporta opinioni sulla medesima, quasi che la sua interpretazione sia per difendere precise posizioni.

Rimane su un piano di pura esegesi interpretativa di passi assai difficili che hanno portato gli stessi esegeti a spiegazioni talvolta in totale opposizione.

Già il BENOIT (*Passione e Resurrezione del Signore*, Gribaudi, 1967, p. 364), pur esprimendo il proposito di non pronunciarsi sulla Sindone, ma insieme avanzando dubbi, aveva scritto: « Questo modo di avvolgere le mummie in Egitto non era molto abituale in Palestina e potrebbe darsi che Giovanni ne abbia parlato solo per far pensare ai legami della morte spezzati da Gesù (cfr. Gv., II, 44) ».

Sempre del Benoit è necessario riportare questi altri giudizi, che in parte meravigliano perchè, pur evidenziando le difficoltà che simile esegesi comporta, non sono così chiari come altri, anzi piuttosto arditi e contraddittori:

« Personalmente, io credo che bisogna rinunciare a conciliare Giovanni e i Sinottici. Nè l'uno nè gli altri hanno preteso fornire un'esatta rappresentazione delle cose. Forse, ancora una volta, è Giovanni che merita il maggior credito. I Sinottici hanno parlato di un lenzuolo come del modo normale di seppellimento, senza pretendere di descrivere un particolare storicamente oggettivo. Questo particolare, senza dubbio essi non l'hanno osservato, e non è lecito considerare il loro racconto come rigoroso a tal punto da poterne trarre conclusioni scientifiche. Se bisognasse scegliere, preferirei seguire Giovanni, pur dubitando che i suoi *othonia* siano delle bende ».

Sull'uso di « un lenzuolo come del modo normale di seppellimento », ai tempi di Nostro Signore, ci sarebbe molto da dire perchè gli autori sono ben lontani dall'unanimità sia in un senso come nell'altro. L'opinione più comune, tuttavia, è che « i morti erano seppelliti vestiti » (cfr. DE VAUX, *Les Institutions de l'Ancient Testament*, Paris, 1958, I, p. 94; ROBERTELLA, *I panni sepolcrali di Gesù*, in *I Vangeli nella critica moderna*, Torino, 1960, pp. 169-71) e che « la vestición definitiva ... consistía en el hábito común » (BALAGUÉ, *art. cit.*, p. 177). L'usanza di un lenzuolo potè diventare abituale in seguito proprio sull'esempio di quella insolita sepoltura fatta in circostanze così particolari.

* * *

Altro contributo non meno interessante e passato, almeno in Italia, del tutto inosservato è stato quello del Balagué.

L'A. parte dagli studi del Savio, del Vaccari, del Lavergne, del Robertella per giungere poi praticamente quasi alle stesse conclusioni del Lavergne.

Il lungo e limpido articolo meriterebbe più ampia presentazione. Nell'impossibilità si riportano almeno le varie parti della trattazione e alcune delle più importanti conclusioni.

Ecco le varie parti:

- confronto tra le traduzioni dei sinottici e di Giovanni sulla sepoltura e sulla resurrezione;
- analisi dei termini principali dei passi per chiarire il vero significato di ogni parola;
- usanze ebraiche in merito alla sepoltura;
- ritrovamento dei lini (lienzos) nel sepolcro;
- posizione dei medesimi e del sudario.

L'A. insiste, si direbbe inesorabilmente, nel mettere in evidenza la poca aderenza al testo originale e le contraddizioni di alcune traduzioni per sottolineare le difficoltà veramente notevoli di comprendere il reale e genuino significato di varie espressioni del vangelo di Giovanni scritto in greco ma pensato in aramaico: « on sait que le grec de l'Auteur du IV Évangile est très sémitique, très araméen » (cfr. LEVESQUE, *Le Suaire de Turin et l'Évangile*, in « Nouvelle Revue Apologetique », 1939, pp. 228-237, il quale però identifica il sudario con la sindone).

Merita ricordare la disapprovazione dell'A. per quanti « han cambiado los tradicionales lienzos por bandas, fajas, faixes, bandelettes y equivalentes ». Anche il Vaccari (*Sindone, bende e sudario nella sepoltura di Cristo*, in « Secoli sul mondo - Alla scoperta della Bibbia », Marietti, pp. 438-442) aveva richiamato l'attenzione su quell'infelice cambiamento contro la tradizione anteriore sia letteraria sia, si può aggiungere, artistica — su cui molto ci sarebbe da dire — avvenuto nel 1879 ad opera del Reuss e del Segond e poi accentuato a dismisura dal Chevalier e colleghi nella prima polemica contro la Sindone all'inizio del secolo.

Questa parola-chiave così importante da meritare ogni ulteriore approfondimento (cfr. VACCARI, *Edesan autò othoniois* (Joh., XIX, 40) - Lessicografia ed esegesi, Miscellanea Biblica, B. Ubach, Monserrat, 1954, pp. 375-386) anche a prescindere dalle considerazioni sull'autenticità della Sindone, sembra che a mano a mano venga a riacquistare il significato

generico di « lini, lenzuoli », per il fatto che, non essendo la sepoltura ebraica uguale a quella egiziana, erano e sono da escludersi in senso specifico « fasce, bende e simili », avvolgenti gli arti. Come pura supposizione, si potrebbe pensare al massimo a qualche fascia necessaria per tenere composte le braccia e avvicinati i piedi. La supposizione però non è confermata da tracce equivalenti reperibili sul Lenzuolo.

Altro punto critico, vero « cavallo di battaglia » come dice l'A., è determinare la posizione del sudario sia nell'impiego fatto, sia al momento del ritrovamento; sopra o sotto il lenzuolo; piegato o rotolato; allo stesso posto o in un altro luogo a parte. « El sudario estaba arrollado o envuelto », così come era stato posto pietosamente intorno alla faccia per tenere chiusa la bocca.

Allo scomparire del cadavere risuscitato, rimase al medesimo posto con una certa consistenza — non appiattito e disteso — nella posizione più convincente per dimostrare che non c'era stato nè morte apparente nè trafugamento del cadavere, nè una ripresa di vita semplicemente materiale; avvenimenti che non avrebbero potuto lasciare l'oggetto in quel modo e in quel posto. Ma ecco le conclusioni alle quali giunge il Balagué al termine del suo articolo:

« Resumiendo cuanto hemos dicho, podemos traducir todo el versículo: “Y contempla los lienzos (yaciendo) aplastados, y el sudario, que había estado en su cabeza, no aplastado igual que los lienzos (juntamente con los lienzos), sino al contrario envuelto (o arrollado dentro) en su lugar”.

San Juan, pues, pudo contemplar detenidamente cómo la mortaja había quedado allanada o deschinchada, sin el cadáver, manteniendo todavía algo las formas del cuerpo, y el lugar de la cabeza todavía aparecía algo más abultado por el sudario arrollado y ovalado que había quedado, como todos los lienzos, en su lugar y que levantaba algo la sábana, por la consistencia mayor que ofrecía por estar arrollado.

De aquí la lógica consecuencia del testigo ocular: *Vio y creyó*, aunque todavía desconocían que estaba escrito, que había de resuscitar de entre los muertos, lo cual era más seguro y hubiera sido más meritorio, creer sin ver.

Esta conclusión lógica sólamente se deduce de la traducción que hemos dado del texto. San Juan vio que los lienzos ocupaban el mismo sitio de antes, cuando estaba Jesús amortajado, y allí continuaban intactos y en la misma posición, pero sin el cuerpo; luego la única explicación posible era que se había volatilizado el cuerpo. Es decir, en virtud del don de sutileza o espiritualidad de los cuerpos gloriosos, había podido el cuerpo de Jesús escapar de la mortaja, dejándola intacta; como después aparecerá del lugar cerrado del cenáculo sin abrir las puertas, donde estaban sus discípulos encerrados por el miedo a los judíos. Esta hilación íntima, entre la visión de los lienzos y la fe del Apóstol en la resurrección, no se deduce tan claramente en las otras traducciones ordinarias del texto. Pues de estar simplemente los lienzos en el suelo, y peor, por el suelo o tirados y el sudario aparte, lo lógico era pensar o en que se había escapado Jesús, no muerto, o en que lo habían robado. Todo menos creer

que había resucitado, ya que todavía no conocían la Escritura, que lo había profetizado, y ellos, los discípulos, ni esperaban ni menos pensaban en la resurrección. Esta fue la conclusión de la mujeres y de la Magdalena en un principio, espantadas y precipitadas al ver el sepulcro abierto y vacío y los lienzos sin el cuerpo: “Han robado el Señor del sepulcro y no sabemos dónde lo han puesto” (Jn., XX, 2, 13, 14).

En cambio Pedro y Juan entran en el sepulcro, ven, examinan y contemplan detenidamente todo cómo está, y el último al menos saca la única consecuencia posible, ha resucitado ».

La linearità di questa spiegazione, che nella sua prima formulazione, risale al WILLAM (cfr. *Das Leben Jesu im Lande und Volke Israel*, 1933) completata da più esaurienti spiegazioni in successive edizioni della sua opera ed anche ripresa, con notevoli varianti da altri autori, per esempio SPADAFORA (*Prova fisica della resurrezione di Gesù N.S.*, Divus Thomas, 1952; pp. 64-66; *Sulla Risurrezione di Gesù*, Jo XX, 3-10, Rivista Biblica, 1953, pp. 99-115) che però suppone « il lenzuolo stretto al corpo dalle fasce, dai piedi fino alle spalle, un po' come si fasciano i bambini », mette nel giusto rilievo l'apporto della ragione e dell'intelligenza che arrivano al massimo limite delle proprie capacità oltre il quale abbandonarsi poi, fiduciose, a quei principi che costituiscono l'atto di fede.