





MARCIANUM

VI (2010) n. 2



MARCIANUM PRESS

Marcianum

Direttore Scientifico
Direttore Responsabile

Fabio Tonizzi
Sandro Vigani

Comitato di Redazione

Gianni Bernardi
Marco Da Ponte
Renzo Gerardi
Alberto Peratoner
Nicola Petrovich
Fabio Tonizzi

Segreteria di Redazione

Nicola Petrovich

Redazione

Marcianum Press srl
Dorsoduro 1 – 30123 Venezia
Tel. +39 041 29 60 608
e-mail: marcianumpress@marcianum.it
www.marcianumpress.it

Ufficio Abbonamenti

Elisa Massa
Tel. +39 041 29 60 608
e-mail: promozionemp@marcianum.it

La rivista è semestrale – condizioni per il 2010

Abbonamento annuale Italia:	€ 48,00
Resto del mondo:	€ 75,00
Prezzo del fascicolo:	€ 27,00
Annata arretrata Italia:	€ 75,00
Annata arretrata estero:	€ 105,00

Per la riproduzione anche parziale degli scritti è necessaria l'autorizzazione esplicita della Direzione.

Le opinioni liberamente espresse dagli autori degli articoli, note e recensioni qui pubblicati non rispecchiano necessariamente gli orientamenti dottrinali della rivista né dello Studium Generale Marcianum e vanno quindi considerate di esclusiva responsabilità di ciascun collaboratore.

Autorizzazione del Tribunale di Venezia n. 1515 del 26.09.2005

Indice

Sommari	199
---------------	-----

FABIO TONIZZI

<i>In memoria di mons. Antonio Niero</i>	203
--	-----

Articoli

ESTER BRUNET

<i>L'immagine dell'Uomo non fatta da mani d'uomo. Statuto dell'immagine e dell'arte nei racconti d'origine delle acheropite</i>	207
---	-----

ALESSANDRO DI CHIARA

<i>La teandria come estasi creativa</i>	239
---	-----

GIULIO GOGGI

<i>Sulla bellezza</i>	243
-----------------------------	-----

CARLO SENO

<i>La bellezza dell'opera liturgica</i>	255
---	-----

GIOVANNI TRABUCCO

<i>La bellezza della fede cristiana</i>	263
---	-----

Intervento

MARCO PERETTI

<i>L'atto musicale tra ascolto e interpretazione</i>	271
--	-----

Recensioni

- GIOVANNI PAOLO II, *L'amore umano nel piano divino. La redenzione del corpo e la sacramentalità del matrimonio nelle catechesi del mercoledì (1979-1984)*, a cura di G. Marengo (Nicola Petrovich) 281
- C. ARDUINI, *La razionalità dell'agire del medico e il ruolo delle virtù* (Leopoldo Sandonà) 294
- J.G. GARCIA, *La carne si fa amore. Il corpo, cardine della storia della salvezza* (Nicola Petrovich) 298
- F.G. LAWRENCE - N. SPACCAPELO - M. TOMASI, *Il teologo e l'economia. L'orizzonte economico di B. Lonergan*, (Leopoldo Sandonà) 291

SOMMARI

ESTER BRUNET, *L'immagine dell'Uomo non fatta da mani d'uomo. Statuto dell'immagine e dell'arte nei racconti d'origine delle acheropite*

A partire dall'individuazione e dall'analisi dei punti in comune tra i diversi racconti d'origine delle icone cosiddette "acheropite" (ovvero "non fatte da mano d'uomo"), l'articolo vuole dare conto dei risvolti teologici di tali cicli di leggende, veri e propri "miti di fondazione" dell'immagine cristiana. L'articolo individua pertanto nei racconti alcune caratteristiche e tematiche condivise – in particolare le specificità miracolose dell'immagine acheropita, l'incapacità dell'artista di dipingere il volto del Signore, la particolare qualità presentificante dell'acheropita, che la rende "vicaria" rispetto al modello, l'ispirazione cristologica e redentrice della bellezza – allo scopo di evidenziare la linea di continuità che lega le icone "non fatte da mano d'uomo" allo statuto antropologico dell'immagine e dell'arte.

The image of Man not made by human hands. The statute of the image and of the art in the tales of the origin of the acheropoieta

Starting from the identification and analysis of common points between the different stories of origin of the icons so-called "acheiropoieta" (or "not made by human hands"), the article examines the theological implications of such cycles of legends, considered true "founding myths" of the Christian image. The article identifies some shared features and themes in the stories – in particular the miraculous peculiarities of the "acheiropoieta" image, the inability of the artist to paint the face of the Lord, the particular representative quality of the image that makes it "stand for" the Model on earth, the Christological and redemptive inspiration of beauty – in order to highlight the line of continuity linking the icons "not made by human hands" to the anthropological status of the image and art.

ALESSANDRO DI CHIARA, *La teandria come estasi creativa*

L'Autore propone una originale ermeneutica dell'esperienza estetica che si sofferma sugli aspetti divino-umani del processo artistico. A partire da questa prospettiva, l'opera d'arte è *locus revelationis* che dischiude, nella sua autonomia assiologica, verso l'estasi creativa dove l'immagine è simbolo che annuncia lo spazio della trascendenza. Questa filosofia dell'arte, attraverso una introduzione agli aspetti morali e religiosi del *poieîn*, sostiene la presenza del sacro in ogni schietta e genuina rappresentazione artistica in grado di realizzare, attraverso la libertà e la volontà dell'atto creativo, il mistero della Bellezza.

The theandria as creative ecstasy

The author offers an original hermeneutics of the aesthetic experience which focuses on the divine-human facets of the artistic process. Given this perspective, the artwork is the

locus revelationis which reaches out, in its axiological autonomy, towards the creative ecstasy where the image becomes symbol announcing the transcendental space. Through an introduction to the moral and religious features of the poieîn, this philosophy of art claims that the sacred is in every pure and genuine artistic representation capable of realizing the mystery of Beauty through the freedom and will of the creative act.

GIULIO GOGGI, *Sulla bellezza*

Per la filosofia tradizionale la bellezza è lo strumento che conduce alla verità eterna ed immutabile: implica la *fedè* che una certa “immagine” rinvi al senso ultimo delle cose. A tale concetto di bellezza è riconducibile anche il significato dell’esperienza cristiana che è un generare nella bellezza. Nel tempo della crisi della verità eterna ed immutabile – il nostro tempo – l’“immagine” bella è quella che rinvia con potenza alla terribile verità del divenire del mondo: implica la *fedè* che una certa “rappresentazione” sia evocativa dell’assoluta impotenza dell’essere. Si tratta pertanto di riflettere sul nesso fede-bellezza-verità. L’interrogativo di fondo è il seguente: può darsi, nella fede, esperienza veritativa della bellezza?

On Beauty

For the traditional philosophy, beauty is the instrument that leads to the eternal and immutable truth: it implies the faith that a certain “image” refers to the ultimate meaning of things. To this concept of beauty is linked also the meaning of the Christian experience as an engendering in beauty. In this time of the crisis of the eternal and immutable truth (our days) the “image” defined as beautiful is the one, which powerfully refers to the awful truth of the changing of the world: it involves the faith that a given “representation” evokes the absolute impotence of being. It therefore calls for a reflection on the nexus linking faith-beauty-truth. The basic question is the following one: can true experience of beauty be given in faith?

CARLO SENO, *La bellezza dell’opera liturgica*

Opera liturgica è anzitutto la celebrazione, e poiché questa è opera di Dio e dell’uomo insieme, in continuità con il mistero dell’Incarnazione, c’è da aspettarsi che in essa si manifesti la bellezza, che è lo splendore della Gloria di Dio, come apparve nel volto di Gesù trasfigurato sulla montagna. L’esperienza della bellezza è anzitutto un fatto interiore, che spontaneamente affiora nella nobiltà delle espressioni verbali e figurate del rito, nei gesti, nella musica, nell’armonia e nella dignità del tutto. Da questa ricchezza spirituale procede anche ogni produzione artistica, che in vista della celebrazione trova il senso e la propria verità.

The beauty of the liturgy

The liturgical work is first of all a celebration: and given that the celebration is a joint work of God and man, in continuation of the mystery of the Incarnation, one expects that it manifests the beauty, since beauty is the splendour of God’s glory, which shone on the face of Jesus transfigured on the mountain. The experience of beauty is above all an inner expe-

rience, which spontaneously surfaces in the nobility of the verbal and figurative expressions of the rite, in its gestures, music, harmony and in its overall dignity. Every artistic work similarly grows out of this spiritual richness, finding its meaning and truth in relation to the celebration.

GIOVANNI TRABUCCO, *La bellezza della fede cristiana*

L'istanza che pone l'esperienza cristiana in quanto generatrice di bellezza può essere eseguita se il nesso estetica/teologia non è inteso, sul piano antropologico e teologico, come principio di assimilazione dello spirituale al sensibile, ma come identificativo di un rapporto la cui verità non si dà se non nell'atto. La cristologia è il principio di articolazione che solo può garantire un riferimento non strumentale alla pratica effettiva dell'arte.

The beauty of the Christian faith

The understanding of the Christian experience as generative of beauty can be realized if the nexus aesthetics/theology is intended, on the anthropological and theological level, not as a principle of assimilation of the spiritual to the sensible, but as identifying a relation the truth of which doesn't materialize except in the act. Christology is the principle of articulation which alone can ensure a non-instrumental application in the effective use of arts.

L'immagine dell'Uomo non fatta da mani d'uomo Statuto dell'immagine e dell'arte nei racconti d'origine delle *acheropite**

Ester Brunet

Di te ha detto il mio cuore: cerca il suo Volto!
Il tuo Volto io cerco, Signore: non nascondermi il tuo Volto
Salmo 26, 8-9

Problemi di storia materiale

Vorrei innanzitutto dare parziale ragione del titolo di questo mio contributo, che a molti potrebbe suonare alquanto criptico. Oggetto delle mie riflessioni saranno le cosiddette *acheropite* (dal greco *acheiropoietai*, “non fatte da mano d'uomo”¹), specie molto particolare di

* Questo contributo è il testo del mio intervento al Convegno 2010 dell'ISSR S. Lorenzo Giustiniani “L'esperienza cristiana generatrice di bellezza”, ampliato di alcune considerazioni sviluppate in occasione della conferenza “Sacre Sindoni. Il paradosso delle rappresentazioni”, da me tenuta a Venezia lo scorso giugno 2010 e inclusa nel ciclo “Arte cristiana. Esperienza spirituale, esperienza ecclesiale” promosso dalla sezione Arte e Spiritualità dello Studium Cattolico Veneziano. Questo scritto, e soprattutto l'articolo dedicato alla cristologia nei teleri tintorettiani a San Rocco pubblicato nel numero precedente di *Marcianum* (6/1, 2010, 65-101), rappresentano i risultati di una ricerca che si è svolta nell'ambito della borsa di studio “Lorenzo Biasin”, istituita dalla Scuola Grande di San Rocco di Venezia con lo scopo precipuo di incentivare un approccio all'arte particolarmente attento ai suoi aspetti biblici e teologici. Colgo qui l'occasione per ringraziare i confratelli della Scuola, e segnatamente il Guardian Grande Franco Posocco, per aver riposto in me la loro fiducia.

¹ Come è facilmente intuibile, la bibliografia sulle *acheropite* è sterminata; la questione è tra le più cogenti perché, come si avrà modo di vedere, affonda le proprie radici nella ragion d'essere stessa dell'immagine cristiana. Mi limiterò pertanto ad abbozzare in questa nota una prima, inevitabilmente parziale, rassegna bibliografica, rinviando alle note successive segnalazioni più puntuali. Punto di partenza imprescindibile per lo studio delle *acheropite* è senz'altro il *Christusbilder* di Ernst von Dobschütz, di cui è stata recentemente tradotta la seconda edizione del 1909, purtroppo priva del ponderoso apparato documentario (cfr. E. VON DOBSCHÜTZ,

immagini che la tradizione cristiana vuole originate dal cielo o create meccanicamente dal modello nel corso della sua vita².

Premetto subito che ci troviamo di fronte a uno di quei casi in cui uno studioso può compiacersi di usare la seducente categoria ermeneutica di *originale assente*: a parte la Sindone infatti, il cui statuto «al limite tra immagine e non immagine»³ solleva una serie di questioni distinte rispetto al gruppo delle acheropite, la possibilità di individuare in modo certo e univoco le immagini “non fatte da mano d'uomo” si è andata perdendo nel corso dei secoli. Mi riferisco in particolare alle tre più illustri acheropite dell'antichità: il *Mandylion* di Edessa e la Veronica in San Pietro, i due prototipi delle tradizioni rispettivamente bizantino-ortodossa e cattolico-romana delle immagini non fatte da mano d'uomo, cui si aggiunge, per fama e antichità, il gruppo dell'icona di Camulia; non a caso sono queste le acheropite cui Ernst von Dobschütz dedicava tre distinti capitoli all'interno del suo imprescindibile *Christusbilder*⁴. Sia il velo della Veronica che il *Mandylion* di

Immagine di Cristo, originale J.C. Hinrichs'sche Buchhandlung, Leipzig [1899] 1909, Medusa, Milano 2006). Molti dati e spunti di riflessione sulle immagini acheropite sono forniti da H. BELTING, *Il culto delle immagini. Storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo*, originale C.H. Beck, München 1991, Carocci, Roma 2001, specialmente 71-104, 255-277, e M. BACCI, *Il pennello dell'Evangelista. Storie delle immagini sacre attribuite a San Luca*, GISEM-ETS, Pisa 1998. Si veda inoltre A. CAMERON, *The history of the image of Edessa: the telling of a story*, in *Okeanos. Essays presented to Ihor Ševčenko*, Harvard University Press, Cambridge Mass. 1983, 80-94; *The holy face and the paradox of representation*, a cura di H. L. KESSLER-G. WOLF, Nuova Alfa, Bologna 1998; G. WOLF, *La vedova di re Abgar: uno sguardo comparatistico al Mandilion e alla Veronica*, in *Les images dans les sociétés médiévales: pour une histoire comparée*, éd. par J.-M. SANSTERRE-J.-C. SCHMITT, Institut Historique Belge de Rome, Bruxelles 1999, 215-243; J.C. SCHMITT, *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle du Moyen Âge*, Gallimard, Paris 2002, specialmente 218-225; *Il volto di Cristo*, a cura di G. MORELLO-G. WOLF, Milano, Electa 2000; *Intorno al Sacro Volto. Genova, Bisanzio e il Mediterraneo (secoli XI-XIV)*, a cura di A.R. CALDERONI MASETTI-C. DOFOUR BOZZO-G. WOLF, Marsilio, Venezia 2007; H. BELTING, *La vera immagine di Cristo*, originale C.H. Beck, München 2005, Bollati Boringhieri, Torino 2007; M. GUSCIN, *The image of Edessa*, Brill, Leiden 2009.

² Cfr. H. BELTING, *Il culto delle immagini*, 76. Originate dal cielo: si pensi a quegli oggetti, già della tradizione pagana, che si ritenevano letteralmente caduti dal cielo, ovvero “scagliati da Zeus” (*diipetes*), come il palladio di Atene; la stessa origine divina vantavano alcune immagini di Cristo, della Vergine e dei santi. Create meccanicamente dal modello: sono immagini ritenute impronte meccaniche lasciate dall'originale su un supporto, in particolare impronte del volto e del corpo di Cristo (lenzuoli sindonici, colonna della flagellazione). Di qui, una serie di immagini dallo statuto liminare: segni grafici, “icone”, ma anche reliquie di contatto.

³ G. WOLF, *Dal volto all'immagine*, in ID.-G. MORELLO, *Il volto di Cristo*, 19.

⁴ Cfr. *supra*, nota 1.

Edessa sono panni di lino su cui Cristo stampigliò il proprio volto: direttamente o, secondo le varianti più tarde delle leggende, tramite acqua, o sudore, o sangue, quali materie dell'impronta miracolosa e indelebile. L'immagine di Camulia era invece un oggetto di provenienza celeste comparso miracolosamente in una fontana, molto dopo la morte di Gesù; non impressione per contatto diretto con il volto o il corpo del Signore ma apparizione "ierofanica"⁵, essa si connette più direttamente con la tradizione pagana degli oggetti sacri caduti dal cielo.

La storia materiale di questi oggetti non è molto confortante. Se della Camuliana si perdono le tracce precocemente, presumibilmente già nella prima metà dell'VIII secolo agli albori della prima stagione iconoclastica⁶, la Veronica e il *Mandylion* condividono il problema opposto: troppe icone ambiscono oggi ad essere gli originali; al contempo i fili delle loro incerte vicende storiche conducono alternativamente a rocambolesche traslazioni e a rovine irreparabili. Forse trafugato a Costantinopoli dopo il 1204 o forse distrutto a Parigi, il *Mandylion* è identificato sia nella icona genovese di San Bartolomeo degli Armeni (fig. 1) che in quella romana del Vaticano, anticamente conservata nella chiesa di San Silvestro. Per un simile destino di razzie e commerci, della Veronica si perdono sicure tracce documentarie alla fine del Medioevo: mentre alcune fonti la danno per dispersa o distrutta, altre la vogliono venduta all'incanto dai soldati di Carlo V dopo il Sacco del 1527, altre ancora testimoniano la continuità della sua presenza nella basilica vaticana⁷; non è possibile stabilire se l'immagine attuale gelosamente custodita in uno dei pilastri del quadrato di San Pietro sia il frutto di una successiva sostituzione, esemplata sulla Sindone, o se si tratti dell'effigie originariamente venerata. Mentre la tradizione ci consegna una storia devozionale costellata di veroniche

⁵ Per le diverse accezioni di immagine acheropita, cfr. G. WOLF, *Alexifarmaka. Aspetti del culto e della teoria delle immagini a Roma tra Bisanzio e Terra Santa nell'Alto Medioevo*, in *Roma tra Oriente e Occidente*, Settimane di studio CISAM, XLIX (2001), CISAM, Spoleto 2002, specialmente 780.

⁶ H. BELTING, *La vera immagine*, 66, con relativa bibliografia.

⁷ Sulle vicende di Veronica e *Mandylion*, si veda E. VON DOBSCHÜTZ, *Immagini di Cristo*, specialmente 131-148, e G. WOLF, *La vedova di re Abgar*.

(Roma, Vienna, Alicante...), di contro gli esperti non cessano di proporre tesi, più o meno convincenti, che riducono il numero delle vere immagini a un unico archetipo-impronta, identificando la Sindone con il *Mandylion* e il *Mandylion* con la Veronica⁸. Non stupisce pertanto che Gerhard Wolf, uno dei più acuti studiosi delle immagini acheropite, presentando la bella mostra romana dedicata nel corso dell'anno giubilare al volto di Cristo, l'abbia definita «per dirla con una formula volutamente esagerata [...] una mostra senza originali. E ciò non per la mancanza del bramato volto originale a monte di tutti gli originali, bensì per l'assenza dell'acheropita stessa»⁹.

Per contro, l'acheropita come tipo iconografico, e segnatamente il *Mandylion*, è molto attestata nell'iconografia bizantina e slava; numerose sono le copie che pur non vantando alcuna origine miracolosa, e anzi presentandosi apertamente come manufatte, "cheropite", nondimeno avanzano la pretesa di essere riproduzioni fedeli dell'originale. *Acheiropoiete* è pertanto il termine con cui si indicano le raffigurazioni del vero volto di Cristo, la cui fedeltà a quello reale sarebbe stata attestata dall'impronta da lui lasciata, costituente l'immagine "non fatta da mano d'uomo" in senso proprio¹⁰ (fig 3).

⁸ Si vedano a questo proposito i controversi studi di I. WILSON (specialmente *The Shroud of Turin*, Image Books, New York 1979), in cui il *Mandylion* è ricondotto alla Sindone. Per una disamina delle tesi di Wilson, validamente criticate sul piano filologico, cfr. il recentissimo contributo di A. NICOLOTTI, *Forme e vicende del "Mandylion" di Edessa secondo alcune moderne interpretazioni*, in *Sacre Impronte e oggetti "non fatti da mano d'uomo" nelle religioni*, Atti del Convegno Internazionale, Torino 18-20 maggio 2010 (in corso di stampa). Accenno qui brevemente anche alle ricerche dello storico dell'arte gesuita Heinrich Pfeiffer, il quale riconduce al Volto Santo custodito nel santuario cappuccino di Manoppello, in provincia di Chieti, non soltanto la tradizione occidentale del velo della Veronica – che da Roma sarebbe giunto nella località abruzzese nel 1618, dopo lunghe vicissitudini originate dal Sacco del 1527 – ma anche il *Mandylion* e la Camuliana. Secondo tale ricostruzione non sarebbe più possibile parlare di diverse acheropite, ma di un unico tessuto con l'impronta del volto di Cristo, più volte disperso e riapparso in luoghi differenti e sempre accompagnato da nuovi racconti d'origine (cfr. H. PFEIFFER, *La Veronica romana e i suoi riflessi nell'arte*, in *Il volto dei volti. Cristo*, I vol., Velar, Bergamo 1997, 189-195). La tesi, per quanto suggestiva, non sfugge tuttavia ad alcune evidenti forzature storiche, senza contare che l'acheropitia del velo di Manoppello è ancora tutta da dimostrare (cfr. a questo proposito R. FALCINELLI, *The Veil of Manoppello: work of art or authentic relic?*, in *The Third Dallas International Conference on the Shroud of Turin*, Dallas, September 8-11, 2005, <http://www.shroud.com/pdfs/roberto.pdf>, consultato il 5 agosto 2010).

⁹ G. WOLF, *Dal volto all'immagine*, 20.

¹⁰ Cfr. E. ZURLI, *L'icona 'acheiropoietē' ('non fatta da mano d'uomo') testimonianza della divinità. L'immagine del volto di Cristo tra storia e rivelazione*, in *Il cristianesimo fonte perenne di ispi-*

Ora, il paradosso insito nell'evidenza negativa dell'originale assente pone in essere una prima questione, che possiamo assumere come punto di partenza per le nostre future considerazioni. Occorre riflettere infatti sul significato più profondo di questa assenza, che a ben vedere non si presenta come difettosa, ma sintomatica di uno concetto cristiano dell'arte sempre teso in senso retrospettivo e prospettico ad un costitutivamente *prima* e *oltre* (il vero volto di Cristo): punto di partenza archetipale e insieme obbiettivo *ad infinitum* cui l'arte anela senza mai poter rimontare del tutto, il vero volto di Cristo e la sua ricerca da parte dell'uomo interpretano l'idea cristiana di origine e natura delle immagini, collocandole nell'umano tempo storico compreso tra l'evento cristologico e l'attesa del *facie ad faciem*¹¹.

Ma l'acheropita schiude un altro paradosso, una tensione costitutiva dell'immagine, per cui il carattere indicale dell'immagine-traccia, che ne garantisce l'*autenticità*, trova il modo di prolungarsi senza apparente soluzione di continuità nell'icona fatta da mano d'uomo; e in effetti è nella paradossale implicazione di *meccanica* (impronta acheropita) e *mimetica* (immagine artistica) che ritroviamo il *proprium* speculativo dell'icona e il fondamento della liceità del suo culto, per cui è corretto considerare queste due dimensioni come assolutamente indissolubili nella formazione immaginale cristiana. Occorre avventurarsi nei luoghi e nei modi in cui impronta e immagine non si escludono ma si agganciano¹², e tale ricerca ci porta necessariamente in una zona di confine in cui l'ermeneutica dei dati storici e delle *legendae* dell'origine delle acheropite tocca l'architettonica di una teologia dell'immagine. Vi è infatti nella teoria dell'immagine cristiana elaborata dai Padri e sancita dal Magistero in sede conciliare una dialettica tra la funzione rappresentativa dell'icona e quella ostensivo-rivelativa, per la quale

razione per le arti, a cura di F.C. RICCI, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2004, 81-82; CH. VON SCHÖNBORN, *Les icônes qui ne sont pas faites de main d'homme*, in *Image et Signification. Rencontres de l'École du Louvre*, La Documentation Française, Paris 1983, 206-208.

¹¹ Cfr. G. WOLF, *Dal volto all'immagine*, 19.

¹² A questo proposito, il già citato lavoro di Hans Belting sulla vera immagine di Cristo (v. nota 1) è tanto brillante nell'individuare una specifica teoresi del volto (icona) e dell'impronta (acheropita) quanto limitato nel contrapporle nettamente, allo stesso modo in cui contrappone troppo radicalmente i concetti filosofico e pratico-artistico di Cristo-immagine del Padre (cfr. H. BELTING, *La vera immagine*, 54-58, 76 segg.).

«l'icona è un dispositivo di comunicazione e non soltanto una schermo mimetico in cui vedere l'altrimenti invisibile»¹³. Come si vedrà, questa funzione, che distingue l'immagine sacra e ne garantisce la liceità cultuale, è premessa dall'acheropita, con cui condivide il concetto chiave di *character*, impronta.

Mi propongo pertanto di ragionare sui motivi per cui le acheropite si fanno veri e propri miti fondatori di questa concezione delle immagini e sui modi, per nulla ovvi e ap problematici, con cui l'immagine-impronta interagisce con la copia autentica e l'icona manufatta, ovvero cheropita. Cosa hanno a che fare le immagini acheropite con l'atto creativo dell'uomo? Come giudicare il "*Deo factum*" rispetto al *manufactum*? E in questa prospettiva, come valutare l'atto artistico in rapporto alle immagini sacre?

Si è visto che l'identificazione materiale delle acheropite può dirsi oggi compromessa. Tuttavia, è su un piano eminentemente letterario che vorrei collocare la mia analisi, ossia sui racconti relativi all'origine di queste immagini; non dimenticando che anche le *legendae*, similmente alle "cose" cui si riferiscono, hanno una loro collocazione storica. Si tratta di cicli che si vanno formando perlopiù in Oriente nella seconda metà del VI secolo¹⁴; non è certamente un caso che la tema-

¹³ Cfr. G. LINGUA, *Prefazione* a E. VON DOBSCHÜTZ, *Immagini di Cristo*, 10; Graziano Lingua ha ulteriormente sviluppato questi temi nel recente convegno torinese già citato alla nota 8; dal suo intervento ho tratto *verbatim* la citazione riportata nel testo.

¹⁴ Dell'immagine edessena identificata come acheropita miracolosa abbiamo una prima testimonianza nella *Historia Ecclesiastica* (IV, 27) di Evagrio Pontico, che scrive alla fine del VI secolo (EVAGRIO DI EPIFANIA, *Storia Ecclesiastica*, traduzione e note a cura di F. CARCIONE, Città Nuova, Milano/Roma 1998, 233: «immagine fatta da Dio, che mani umane non avevano dipinto, e che Cristo aveva mandato ad Abgar perché desiderava vederla»). Recentemente è stata avanzata l'ipotesi che la testimonianza di Evagrio, così come altre sul *Mandylion* datate all'epoca pre-iconoclastica, siano interpolazioni successive di mano iconodula, ma la tesi a mio parere non convince (cfr. su questo punto *The Letter of the Three Patriarchs to Emperor Theophilus and Related Texts*, ed. by J.A. MUNITIZ-J. CHRYSOSTOMIDES, Porphyrogenitus, Camberley 1997, e di contro le giuste critiche mosse da M. WHITBY, *The Ecclesiastical History of Evagrius Scholasticus*, Liverpool University Press, Liverpool 2000, 323-326). Anche il racconto della Camuliana compare per la prima volta in tarda età giustiniana, in un trattato storico dello pseudo-Zaccaria di Mitilene (cfr. *infra*, nota 23). *Sui generis* e ancora in gran parte misteriosa è invece l'origine dell'acheropita della Veronica, la cui prima attestazione risale al primo X secolo (lista di acheropite del codice greco 573 della Marciana), ma che certamente si riallaccia a una tradizione latina documentata dalla prima metà del VIII secolo in testi come la *Cura Sanitatis Tiberii* e la *Vindicta Salvatoris*, che von Dobschütz, seguito da altri studiosi, ha ricon-

tizzazione letteraria dell'acheropitia avvenga in un periodo decisivo per la definizione del culto delle immagini, e che veda in seguito le proprie implicazioni teoriche raffinate nel contesto, drammatico e potente, della controversia iconoclastica (VIII-IX sec.), in cui si definisce *per opposita* l'orizzonte di senso religioso e politico dell'immagine artificiale¹⁵. In questo senso, le *legendae* delle immagini acheropite si fanno, allo stesso modo di quella di Luca pittore di Maria, anticipazione e approdo nello spirito del Concilio Niceno II.

Per un iconofilo, il *Mandylion* di Edessa, ossia l'impronta miracolosa del volto di Cristo su panno, era il segno di un consenso della divinità all'arte delle icone; prova della reale umanità di Cristo e insieme rivelazione del Divino, la sacra impronta rappresenta «il segno di un consenso della divinità al criterio di similitudine»¹⁶, il ritratto prototipico che fonda la legittimità incarnazionale dell'immagine. Assieme alla polemica anti-idolatrca, nelle acheropite già si intravede l'asse portante della teologia dell'immagine iconodula, ossia un legame diretto tra l'Incarnazione del *Logos* e la nascita dell'immagine di culto: «È da Dio fatto carne, veduto sulla terra in carne e ossa e vissuto tra gli uomini con la sua ineffabile bontà, è dal Dio che ha assunto la natura, lo spes-

dotto all'area nord-italiana e sud-gallica (cfr. E. VON DOBSCHÜTZ, *Immagini di Cristo*, 156-161). Senza addentrarmi nelle complesse questioni relative all'origine di questo ciclo di leggende, interessa qui ricordare soltanto che la tradizione della Veronica, pur se più tarda e difficilmente documentabile nei suoi primi sviluppi, si presenta come una "declinazione" latina, occidentale, di alcuni elementi già presenti nella tradizione orientale del *Mandylion*. Va comunque rilevato che l'associazione dell'impressione miracolosa del volto del Signore con il panno della Veronica non è propria né della *Vindicta* né della *Cura*, che riferiscono di una immagine posseduta da Veronica, ma non inequivocabilmente acheropita. Secondo l'approfondito studio di R. Gounelle presentato al convegno *Sacre Impronte*, l'idea della sua acheropitia per impressione potrebbe discendere da un racconto apocrifo del VI secolo, gli *Atti di Pietro e Paolo*, ove si narra che il volto di Paolo martirizzato fu coperto dal panno portato da una donna, su cui si impressero i suoi lineamenti tramite il sangue. Un efficace sunto della questione testuale relativa alla leggenda della Veronica si trova in G. WOLF, "Or fu sì fatta la sembianza vostra?". *Sguardi alla "vera icona" e alle sue copie artistiche*, in ID.-G. MORELLO, *Il volto di Cristo*, 103-105.

¹⁵ Sul ricorso alle acheropite in contesto iconodulo (Giovanni Damasceno, pseudo-Germano di Costantinopoli, Andrea di Creta, *Nouthesia Gerontos*, Niceforo di Costantinopoli...) la letteratura è vasta; si veda in particolare M. GUSCIN, *The image of Edessa*, 141-157; A. CAMERON, *The history of the image*; EAD., *The Mandylion and byzantine iconoclasm*, in L. KESSLER-G. WOLF, *The holy face*, 33-54.

¹⁶ M.-J. MONDZAIN, *Immagine Icona Economia. Le origini bizantine dell'immaginario contemporaneo*, originale Seuil, Paris 1996, Jaka Book, Milano 2006, 248.

sore, la forma e il colore della carne, è da lui che noi ricaviamo un'immagine»¹⁷. Come ha saggiamente affermato Crispino Valenziano, più che "demitizzare" le *legendae*, operazione spesso troppo frettolosa che non considera «le intenzionalità traslitterali dei testi», qui interessa interrogare il mito, «che non è mai ozioso ed è sempre istruttivo»¹⁸.

Le leggende

Ripercorriamo velocemente gli snodi narrativi fondamentali di qualche racconto delle origini di immagini acheropite; noteremo subito la presenza di alcuni tratti comuni. Le prime versioni della leggenda relativa al *Mandylion* narrano dell'invio da parte di Abgar, governante della città di Edessa, di uno o più ambasciatori a Gerusalemme, allo scopo di convincere Cristo a venire presso di lui per sanare le malattie che da molti anni lo affliggono. Prevedendo la possibilità di un rifiuto da parte del Maestro, il re istruisce un pittore, Anania, affinché ne modelli l'immagine. Tuttavia «il pittore non poté [dipingerlo] a causa del lucente splendore del volto: e perciò il Signore stesso, avendo posto un asciugamano sul suo volto divino e vivificante, vi imprime la sua immagine, e così la inviò ad Abgar che la desiderava»¹⁹. Secondo una versione più tarda della leggenda, Abgar viene infine guarito dopo aver venerato l'immagine portata a corte dal suo messo.

Secoli dopo, la narrazione apocrifa della Veronica, sviluppatasi straordinariamente per impulso di papa Innocenzo III (1198-1216), ha senz'altro radici più antiche e può dirsi un aggiornamento efficace di temi noti²⁰: secondo una delle prime versioni, abbiamo ancora un potente malato (l'imperatore Tiberio) che, venuto a conoscenza di un taumaturgo chiamato Gesù che guarisce gli infermi a Gerusalemme,

¹⁷ GIOVANNI DAMASCENO, *Discorso apologetico*, citato in G. BERTONE, *Il volto di Dio, il volto di Laura. Appunti preliminari*, in *Quaderns d'Italia* 11 (2006), 229.

¹⁸ C. VALENZIANO, *Evangelista e Pittore, Discepolo e Scultore. La Madonna di San Luca e il Crocifisso di Nicodemo miti verso l'autentica icone cristiana*, Feeria, Panzano in Chianti (FI) 2003, 60.

¹⁹ GIOVANNI DAMASCENO, *La fede ortodossa*, 16, traduzione e note di V. FAZZO, Città Nuova, Milano/Roma 1998, 285.

²⁰ Sull'origine del ciclo, cfr. *supra*, nota 14.

ordina a un messo di nome Volusiano di andare a cercarlo. Giunto in città, Volusiano scopre da Berenice (Veronica nella versione latina), una discepolo del Maestro, che Gesù nel frattempo è stato crocifisso da Pilato. Di fronte al vivo sconcerto di Volusiano, Veronica gli narra una storia prodigiosa: «Il mio Signore era sempre in viaggio a predicare onde io, che molto sentivo la mancanza della sua presenza, volli che un pittore mi raffigurasse il suo volto perché un poco me ne consolasse. Mentre portavo il lenzuolo da dipingere al pittore incontrai il mio Signore. Mi chiese dove andassi e avendolo saputo mi ordinò di dargli il lenzuolo. Non appena che vi ebbe appoggiato il volto ne rimase, sulla tela, l'impronta. Ora, se il tuo signore devotamente guarderà questa immagine, sarà risanato»²¹. Veronica acconsente alla richiesta di Volusiano di portare di persona il ritratto a Tiberio, il quale, appena viene a cospetto del telo, come promesso guarisce all'istante. Secondo un'altra versione della leggenda, Veronica come Abgar invia a Cristo un pittore, che tuttavia non riesce a farne il ritratto; di fronte al suo fallimento, Gesù di sua iniziativa gli dona l'immagine del suo volto impressa su un velo. La più importante e largamente diffusa delle varianti connette invece la produzione dell'acheropita alla Via Dolorosa, quando Veronica dona a Cristo un panno per alleviare le sue sofferenze, che il Signore le restituisce impresso di sangue e sudore, trattenenti l'effigie del suo volto²².

Consideriamo, per ultimo, il racconto relativo all'apparizione dell'immagine non fatta da mano d'uomo nella cittadina cappadoce di Camulia. Secondo la leggenda riportata dall'*Ecclesiastica historia* dello pseudo-Zaccaria di Mitilene, risalente all'anno 569, una donna pagana chiede al proprio istitutore cristiano come sia possibile credere in un Dio incarnato e tuttavia a lei precluso, perché non più visibile. Poco dopo, mentre è nel suo giardino, la donna scorge in una fontana un'immagine, prodotta su una stoffa di lino e rimasta miracolosamente asciutta, che ella immediatamente riconosce come icona del Signore. Una volta raccolta, la donna la avvolge devotamente con un velo che

²¹ JACOPO DA VARAGINE, *Leggenda Aurea*, I, Libreria Editrice Fiorentina, Firenze 1985, 245-246.

²² Cfr. G. WOLF, *The origins of painting*, in *Res – Factura* 36 (1999), 62.

porta sul capo, e subito «sul velo rimane impressa la copia esatta dell'immagine che è apparsa nell'acqua»²³. Si tenga bene a mente questa strana qualità *auto-replicante* dell'icona, su cui avremo modo di tornare a breve; qualità che la Camuliana peraltro condivide con il *Mandylion*. Infatti, alcune fonti raccontano che l'immagine, dopo essere stata nascosta dal vescovo di Edessa per proteggerla dalle persecuzioni anti-cristiane, viene ritrovata dagli abitanti dopo alcuni secoli sotto un *keramidion*, ossia una tegola, o mattone laterizio, posto sopra la porta principale della città. Sul *keramidion* si era miracolosamente trasferita un'identica figura, quella che potremmo definire una copia autentica dell'immagine miracolosa. L'episodio è riportato nella *Narratio de imagine edessena*, un nutrito resoconto delle vicende relative al *Mandylion* compilato a Costantinopoli nel primo anniversario della traslazione dell'immagine da Edessa alla capitale (945). La stessa fonte riporta un altro racconto di auto-replicazione del *Mandylion*. Di ritorno a Edessa e giunto nei pressi di Ierapoli, il pittore Anania appoggia il panno sopra una pila di mattoni; esausto, si sdraia lì vicino e si addormenta. Durante la notte sembra scatenarsi un incendio, e Anania viene accusato dagli abitanti del luogo di averlo appiccato. Ma egli dimostra che ciò che sembrava una grande fiamma è in realtà la splendida luce sprigionata dall'immagine, che nel frattempo si è duplicata sulla mattonella sulla quale è poggiata²⁴. La luce sprigionata dal *Mandylion*, riflesso di quella del volto di Cristo – tanto accecante da non permettere ad Anania di ritrarlo – è un elemento molto ricorrente in tutto il racconto.

Nostalgia di Cristo e immagine vicaria

Ciascuna di queste narrazioni definisce, pur nelle reciproche differenze, un solo tipo di circostanza in cui l'uomo fa esperienza della vera icona di Cristo. Questo orizzonte esperienziale condiviso è quello dinamico e relazionale dell'*incontro*, primariamente inteso come ricerca di

²³ C. MANGO, *The Art of the Byzantine Empire 312-1453. Sources and Documents*, University of Toronto Press, Toronto 1986, 114-115.

²⁴ Cfr. *Narratio de imagine edessena*, in M. GUSCIN, *The Image of Edessa*, 22-25, 36-37.

un rapporto personale con il taumaturgo: ne viene che l'immagine annulla la distanza fisica tra Gesù e chi, colmo di desiderio e di nostalgia, lo anela. Se per il *Mandylion* e la Veronica ciò è più evidente, nondimeno il motivo è presente anche nella leggenda della Camuliana, dato che l'apparizione dell'immagine sembra una risposta al quesito della donna: «come posso adorarlo, se è invisibile e non lo conosco?»²⁵. Riguardo al rapporto tra Gesù e i destinatari del miracolo, le nostre narrazioni sono compiutamente accostabili, per l'organizzazione dei motivi, ai racconti di guarigione contenuti nei Vangeli canonici, dove il tema della fede, declinato spesso in un senso spiccatamente esistenziale e personale, gioca un ruolo necessario, di vero e proprio “moven- te” del miracolo²⁶. Abgar invia dei messaggeri da Gesù perché sa delle sue guarigioni e ne intuisce l'origine divina; il miracolo dell'immagine non può che configurarsi come risposta a un intimo desiderio dell'uomo. Per parte sua, la vicenda straordinaria di Gesù premette l'istanza della fede, rimanendone a sua volta indeducibile: l'immagine miracolosa che Cristo restituisce a Veronica va ben oltre le aspettative di quest'ultima. A fronte del suo gesto amorevole, Gesù prende l'iniziativa facendole dono della sua immagine autentica, incommensurabile segno d'amore e, al pari di una reliquia – ché l'acheropita è anche una reliquia di contatto – pegno del suo ritorno alla fine dei Tempi²⁷.

Gesù compie il miracolo dell'immagine, che a sua volta è canale di grazia miracolosa. L'immagine miracolosa cifra Cristo e il miracolo cifra l'immagine. Una fonte di VIII secolo mette in bocca a Gesù queste parole rivolte ad Abgar: «Se desideri conoscere il mio aspetto, ecco che ti invio il mio volto trasferito su un panno, così da placare il tuo fervido desiderio (di vedermi), e *affinché tu capisca che ciò che hai udito di me è vero*»²⁸. In quest'ottica, il miracolo ha una valenza concretamente cristologica; non è solo una conseguenza della potenza comunicata da Dio a suo Figlio, ma *signum*, strumento manifestativo del mistero, che dice della realtà e della persona di Gesù. Allo stesso tempo, il

²⁵ C. MANGO, *The Art of the Byzantine Empire*, 114.

²⁶ Cfr. *I miracoli di Gesù*, a cura di X. LEÓN-DUFOUR, Queriniana, Brescia 1992, 123.

²⁷ Cfr. G. WOLF, *The origins*, 62.

²⁸ Lettera di papa Adriano I a Carlo Magno, anno 793: MGH *Epistolae* V, 23 (corsivo mio).

miracolo è un dato iconologico, il mezzo tramite cui tali immagini spiegano innanzitutto sé stesse, dando prova della loro credibilità di raffigurazione autentica²⁹.

Ancora, l'acheropita è miracolosa in senso sia "passivo" che "attivo"; *presentifica* colui che vi è rappresentato, in qualche modo compiendo le sue veci. L'immagine nasce per un evento miracoloso e per mezzo di essa si compiono miracoli. La potenza taumaturgica e apotropica, la stessa sua capacità di duplicazione, le derivano da una "presenza" divina che essa conserva al suo interno e che la rende *immagine vivente*: così che «voir l'icône miraculeuse, c'est voir le Christ lui-même»³⁰. Lo stesso Abgar richiede il ritratto di Gesù certo non soltanto per soddisfare una sua curiosità, ma perché crede, lui che è malato, che avere una immagine del taumaturgo gli possa in qualche modo giovare. In una versione della leggenda della Camuliana contenuta in un sinassario, attribuita a Gregorio di Nissa ma sicuramente più tarda (VII-VIII sec.), l'anonimo autore non esita a definire la sua apparizione una vera e propria cristofania, paragonando Camulia a Betlemme, l'acheropita alla nascita del Verbo incarnato³¹. Non credo sia privo di senso il fatto che la tradizione identifichi Veronica/Berenice con la donna che perde sangue da dodici anni, la cui guarigione è narrata dai Vangeli sinottici. Non tanto perché, come scrive G. Wolf, il tocco della Veronica (intesa come velo) da parte di Cristo s'incrocia idealmente con il tocco della sua veste da parte dell'emorroissa, per cui il sangue innocente del Signore che intride il panno si sostituisce a quello impuro di Veronica quale figura di Redenzione³² – quanto piuttosto per uno specifico passaggio della redazione marciana dell'episodio, che mi sembra altamente significativo per il nostro discorso: è questo l'unico punto dei Vangeli in cui si dice che un miracolo di Cristo avvie-

²⁹ Cfr. H. BELTING, *Il culto delle immagini*, 72.

³⁰ CH. VON SCHÖNBORN, *Les icônes*, 210. Sull'acheropita come immagine vivente, cfr. specialmente G. DIDI-HUBERMAN, *Face, proche, lointain: l'empreinte du visage et le lieu pour apparaître*, in L. KESSLER-G. WOLF, *The holy face*, 95-108; ID., *Devant l'image*, Minuit, Paris 1990, 237-239.

³¹ Testo greco in NICODEMO HAGIORITA, *Synaxaristes*, Atene 1929, II, 307-308. Cfr. CH. VON SCHÖNBORN, *Les icônes*, 211-212.

³² Cfr. G. WOLF, *The origins*, 62, che a sua volta riprende E. KURLUK, *Veronica and Her Cloth. History, Symbolism, and Structure of a "True" Image*, B. Blackwell, Cambridge Mass. 1991.

ne attraverso un *oggetto veicolante la sua energia*. Marco specifica chiaramente che l'emoirissa, quasi prendendo alla sprovvista Gesù, gli toccò la veste di nascosto, e che il Signore avvertì «la potenza (*dynamis*) che era uscita da lui» (Mc 5,30) tramite il mantello. L'azione della donna presuppone il concetto di una *dynamis* operante per contatto – non limitata al contatto diretto con il corpo del Signore, ma estesa anche agli oggetti da lui toccati³³.

Ora, secondo la teologia neoplatonica di Giovanni Damasceno è proprio di tutte le icone partecipare in un certo qual modo della *dynamis*, dell'«energia» del prototipo; non perché portatrici in sé della divinità (altrimenti venerarle sarebbe idolatria), ma perché *transitus* a colui che vi è rappresentato. Esiste un legame effettivo ed efficace tra prototipo e immagine, che conferisce a quest'ultima un ruolo mediatore. Gli atti del concilio Niceno II, pur rimarcando sempre la differenza ontologica tra icona e modello («i cristiani affermano che l'immagine è unita all'archetipo secondo il solo nome e non secondo l'essenza»³⁴), riportano diversi racconti agiografici in cui l'immagine di Cristo, della Vergine o di un santo è presentata come il mezzo tramite cui si esercita la loro potenza, quasi ne fungesse da sostituto in terra. I legati dei patriarchi d'Oriente e il concilio riconoscono espressamente il potere di compiere miracoli alle immagini («È stato dimostrato [...] che le immagini dei santi sono miracolose e operano guarigioni»; «Gloria a te, o Dio che operi miracoli per mezzo delle sacre immagini»)³⁵. Molto acutamente M.F. Auzépy ha osservato che gli *Acta* del Niceno II rappresentano prima ancora che una illustrazione e una apologia delle immagini, una strenua difesa dell'efficacia dei santi, della loro intercessione presso Dio. Se venerate, le icone permettono l'instaurarsi di un collegamento, di

³³ Altri punti del Vangelo di Marco parlano di guarigioni operate per contatto, ma il tocco è sempre diretto al corpo del Signore (cfr. 3,10; 6,56; anche Lc 6,19). Ritroviamo guarigioni operate tramite «mediatori» di contatto soltanto negli *Atti degli Apostoli*: Pietro guarisce lambendo i malati con la sua ombra (cfr. At 5,15); similmente, la potenza di Dio in Paolo fa sì che i malati guariscano apponendo loro «fazzoletti o grembiuli che erano stati a contatto con lui» (At 19,11).

³⁴ *Atti del Concilio Niceno II Ecumenico Settimo*, introduzione e traduzione di P.G. DI DOMENICO, Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano 2004, II, 304 (per il testo greco, cfr. MANSI XIII, 252).

³⁵ P.G. DI DOMENICO, *Atti del Concilio*, II, 170, 191 (cfr. MANSI, XIII, 24; MANSI, XIII, 60).

una corrente che va dall'uomo a Dio, e da Dio all'uomo, per interposti prototipi; è proprio questo tipo di relazione culturale che fa dell'immagine un'icona³⁶. Accantonata l'idea di "partecipazione" per grazia e energia, Niceforo, patriarca di Costantinopoli tra l'806 e l'815, batterà la strada della riflessione aristotelica garantendo un ruolo centrale al concetto di *homoiosis* (somiglianza formale), tuttavia l'approdo sarà sempre quello di definire un'identità, non di sostanza ma nella relazione (*schesis*), tra il prototipo e la sua icona³⁷.

L'acheropita, immagine-*transitus* e insieme reliquia di contatto, è oggetto eccezionale di presentificazione del sacro, ma è al tempo stesso esemplare della funzione che ogni icona cheropita assolve in quanto figurazione *simbolica* (non già sacramentale, ma senz'altro transitiva e *relazionale*): «Les images, comme les reliques, sont ici-bas une partie du ciel et c'est pourquoi elles sont efficaces»³⁸. Tale esemplarità è cifrata nel *corpus* leggendario di Veronica/emorroissa, se consideriamo che la donna non soltanto è la destinataria eletta dell'immagine-impronta, ma è anche la prima a far erigere "da mano d'uomo" un'immagine in memoria dell'azione miracolosa del Salvatore: «davanti alle porte della sua casa, sopra un'alta pietra, c'era una scultura a bassorilievo di bronzo, di una donna piegata sulle ginocchia, e con le mani protese in atteggiamento di supplice: di fronte a questa scultura ce n'era un'altra, dello stesso materiale, che raffigurava un uomo in piedi, che, avvolto sfarzosamente in un mantello, tendeva la mano alla donna»³⁹. Si tratta del gruppo scultoreo di Paneade, caso celeberrimo ancorché soltanto letterario all'epoca della controversia iconoclastica. Il cerchio si

³⁶ Cfr. M.F. AUZÉPY, *L'iconodoulie: défense de l'image ou de la dévotion à l'image?*, in *Nicée 2.*, 787-1987: douze siècles d'images religieuses, Actes du Colloque International Nicée 2. tenu au Collège de France, Paris 2-4 octobre 1986, éd. par F. BOESPFLUG-N. LOSSKY, Cerf, Paris 1987, 157-165.

³⁷ Cfr. M.-J. MONDZAIN, *Immagine Icona Economia*, 113-123; G. LINGUA, *L'icona, l'idolo e la guerra delle immagini*, Medusa, Milano 2006, 111-115.

³⁸ J.C. SCHMITT, *Le corps des images*, 284. Sulla contiguità di immagine e reliquia, cfr. l'intero capitolo *Les reliques et les images*, 273-294.

³⁹ EUSEBIO DI CESAREA, *Storia Ecclesiastica*/2, VII, 18, traduzione e note a cura di F. MIGLIORE-S. BORZI, Città Nuova, Milano/Roma 2001, 108-109. Il Damasceno e altri riportano la notizia che fu l'emorroissa a richiedere a Erode il permesso di erigere la statua (cfr. P.G. DI DOMENICO, *Atti del Concilio*, II, 314; MANSI, XIII, 268).

chiude idealmente quando scopriamo, non senza una certa sorpresa, che questa statua è ricordata in una lista di acheropite del X secolo⁴⁰. Il suo essere immagine illustre, venerata, continua fonte di miracoli, ma soprattutto contemporanea a Gesù, e quindi investita dell'*auctoritas* della più veneranda antichità, è sufficiente a sfondare il muro che separa l'acheropita dal manufatto. La Veronica non è una cortina opaca, o uno specchio che riflette a stretto giro il suo modello, in un rapporto che si potrebbe dire di "sdoppiata unicità", ma è una membrana permeabile tra opera di Dio e opera dell'uomo.

Fallimento dell'artista e primato iconico di Dio

Le leggende declinano narrativamente il problema della creazione artistica in rapporto alla rappresentabilità del divino. Sia il racconto d'origine del *Mandylion* sia una variante di quello della Veronica insistono sull'impossibilità da parte del pittore di riprodurre i tratti del volto di Gesù. Nel primo caso, a inibire l'artista è una luce accecante che sprigiona dal volto del Signore. Questo splendore è il ricordo della luce taborica della Trasfigurazione, dove Cristo rivela nel modo più manifesto il suo essere Dio. È una luce che *fa* il volto di Gesù tanto quanto i suoi tratti somatici, giacché si trasferisce sul telo assieme all'impronta⁴¹.

È Cristo che dà la sua immagine; prima di questa dazione nessuna figura è possibile. La bella cornice di epoca paleologa che decora il *Mandylion* genovese traduce spazialmente la centralità che questo punto ha nell'andamento diegetico dei racconti ponendo la formella con la rappresentazione del fallimento dell'artista in posizione preminente, esattamente in asse con il volto acheropito (fig. 1 e 2).

Sotto questo aspetto sono accostabili al *Mandylion* e alla Veronica altre immagini celebri, «sante non solo per il loro significato ma anche

⁴⁰ L'elenco, edito per la prima volta nel 1996 da A. Alexakis, è stato studiato nel dettaglio e ripubblicato da G. WOLF, *Alexifarmaka*, 788-790.

⁴¹ Lo dice esplicitamente la *Narratio*, quando racconta che alla vista della luce sprigionante dall'acheropita Abgar cade sulle proprie ginocchia «come quelli che videro la figura sfolgorante di luce sul monte Tabor» (M. GUSCIN, *The Image of Edessa*, 26-27). Sulla ricorrenza della luce nel racconto, cfr. *supra*, p. 216.

per il loro artefice»⁴²; tutte lavori di artisti che conobbero il Signore personalmente e che portarono a termine il suo ritratto con l'aiuto divino. È noto ad esempio quanto testimonia l'anonima *relatio* medievale (XII sec.) dell'origine del Volto Santo di Lucca, secondo cui Nicodemo, dopo aver scolpito il corpo del Crocifisso, si sarebbe trovato di fronte all'impossibilità di riprodurre il volto; volto che sarebbe stato da lui ritrovato scolpito nottetempo dagli angeli⁴³. Similmente, l'antica icona del Salvatore al Laterano, definita *acheropita* nel *Liber Pontificalis* (metà dell'VIII sec.), secondo una leggenda più tarda (X sec.) fu disegnata da San Luca e dipinta dagli angeli⁴⁴.

Ci si può lecitamente chiedere se l'impotenza di Anania, l'inconcludenza di Nicodemo, non sottendano la radicale impossibilità per l'uomo di creare immagini del Verbo incarnato. La dipendenza divina dell'immagine, che esclude esplicitamente ogni contributo umano, sembrerebbe presentarsi come un argomento a sfavore della prassi artistica, proponendo una netta alternativa tra l'*artefactum* – l'opera artificiale, prodotta da mano d'uomo – e il "*Deo factum*" – l'immagine fatta per iniziativa graziosa di Dio. Conserviamo pochissime testimonianze della "voce dei vinti" – fondamentalmente le due definizioni dei concili iconoclastici di Hieria (754) e di Costantinopoli (815) – ma possiamo supporre dal tono di alcune argomentazioni iconodule che per un avversario delle immagini non fosse necessario negare l'esistenza o delegittimare lo *status* del Volto Santo: il quale, considerato come *unicum*, impronta diretta e reliquia della divino-umanità dell'«incomprensibile Verbo di Dio»⁴⁵, sarebbe stato concesso da Dio all'uomo per mostrare appunto quanto qualsiasi altra rappresentazione artificiale fosse non solo indegna e superflua, ma anche illogica e impossibile dal punto di vista cristologico⁴⁶. Concordo perciò con Robin Cormack

⁴² R. BELLARMINO, *Controversiae Christianae Fidei*, IV, 2, 18.

⁴³ Cfr. G. SCHNÜRER, *Alter und Herkunft des Volto Santo von Lucca*, in *Römische Quartalschrift* 34 (1926), 271-306.

⁴⁴ Cfr. G. WOLF, *Dal volto all'immagine*, 19.

⁴⁵ *Definizione del Concilio di Costantinopoli (815)*, in D. MENOZZI, *La Chiesa e le immagini. I testi fondamentali sulle arti figurative dalle origini ai nostri giorni*, originale Cerf, Paris 1991, San Paolo, Milano 1995, 114.

⁴⁶ Si veda a questo proposito la considerazione che molti secoli dopo il Concilio Niceno II l'iconoclasta Carlostadio dimostra verso quegli oggetti-immagine veterotestamentari che erano diventati *topoi* consolidati per l'apologetica iconofila. Carlostadio non contesta loro lo statuto

quando giudica l'appello degli iconoduli alle acheropite non privo di rischi⁴⁷; non perché forzato o pretestuoso, ma per il semplice fatto che le leggende sul vero Volto, in quanto *historiae* di un processo spirituale di produzione di immagine che ripete o si rifà al processo di Incarnazione stesso, non possono non trattenerne anche tutta la paradosalità – di Infinito che si fa finito, di Creatore che si fa creatura. Esiste una tensione interna, uno scarto logico incolmabile in questi tentativi leggendari di *raccontare* la messa in immagine di Dio, che li espone al rischio di una lettura irrimediabilmente separante delle dimensioni umana e spirituale. Con ancora più evidenza queste leggende si rivelano pertanto paradigma istitutivo dell'immagine cristiana, in quanto “segno di contraddizione” per gli uomini.

Si potrebbe dire che qui la leggenda del *Mandylion* non neghi l'arte dell'icona, ma che la presenti come *possibile e impossibile* al tempo stesso. Possibile, perché Cristo è vero uomo, e quindi circoscrivibile nella sua natura umana; impossibile, perché rappresenta lo sforzo dell'uomo di simboleggiare, con i mezzi propri dell'arte, il mistero, di per sé irriducibile e inafferrabile, della divino-umanità, in un certo modo rappresentando l'ipostasi del *Logos*; non solo la natura umana di Cristo, quindi, ma tutta la sua persona, che sfuggirebbe ai soli sensi umani senza la previa condiscendenza di Dio⁴⁸. Ci spingiamo in questo modo – soprattutto grazie alla dirompente teologia delle immagini di san Giovanni Damasceno – ben oltre l'argomento tradizionale, sviluppato dalla prima insorgenza anti-iconoclastica e frequentato a Nicea II, che definisce Cristo rappresentabile perché tale è la sua natura umana⁴⁹.

di “immagini”, e nemmeno ovviamente la loro consistenza storica e salvifica, ma argomenta negando che il serpente di bronzo o l'arca dell'Alleanza possano avere una qualche valenza nella legittimazione del culto delle icone, perché si tratta di «immagini date da Dio stesso e non create dalla mente dell'uomo» (CARLOSTADIO, *Von Abtuhung der Bylder*, 11). Questa posizione sembra peraltro condivisa da molti studiosi moderni. Averil Cameron ad esempio trova singolare il ricorso massiccio del partito iconodulo all'acheropita di Edessa quale immagine esemplare, dato che «essa in quanto immagine miracolosa non fatta da mani d'uomo era strettamente irrilevante come argomento tecnico sulla circoscrittibilità di Cristo» (A. CAMERON, *The history of the image*, 89).

⁴⁷ Cfr. R. CORMACK, *Painting the Soul. Icons, Death Masks, and Shrouds*, Reaktion Books, London 1997, 114 e segg.

⁴⁸ È questa l'interpretazione fornita da CH. VON SCHÖNBORN, *Les icônes*, 214-215.

⁴⁹ Cfr. ad esempio la sinodica di Teodoro di Gerusalemme, letta al concilio: «Abbracciamo e onoriamo le sante e venerabili immagini del Verbo di Dio fattosi uomo per noi, il Signore

Secondo il Damasceno, pensare di isolare con l'immagine la sola umanità di Cristo non è possibile, poiché essa non esiste slegata dalla natura divina; e poiché Cristo apparve come un uomo e in questo modo fu visto e conosciuto dagli uomini, ma essendo indubbio che egli non fu un mero uomo, ogni sua immagine non può che rivelarci in maniera misteriosa sia l'uomo che Dio. Ecco quindi che tutta l'economia della Salvezza dipende in qualche modo dalla rappresentabilità di Cristo. Negarla significa sferrare un attacco alla realtà dell'Incarnazione, e quindi al cuore stesso del piano salvifico di Dio⁵⁰.

Secondo Giovanni Damasceno, il divieto veterotestamentario della raffigurazione di immagini ha la stessa insensatezza per il cristiano dell'onorare il sabato e del farsi circoncidere: «Quando colui che nella sovrabbondanza della sua natura è senza corpo e senza figura, incommensurabile ed atemporale, quando colui che è immenso e sussistente nella forma di Dio, si sia invece ristretto alla misura e alla grandezza, dopo aver preso la forma di schiavo, e si sia cinto della figura del corpo, allora riproduci la sua forma su di un quadro, ed *esponi alla vista colui che ha accettato di essere visto*»⁵¹. L'età della Grazia porta una effettiva novità anche per l'immagine, perché se «l'antico Israele non vedeva Dio, "noi invece miriamo la gloria del Signore" (2Cor 3,18)»⁵². In una celebre pagina miniata della *Scala Paradisi* di Giovanni Climaco (Codice Rossiano 251), sotto le rasure di mano iconoclasta vediamo come il *Keramidion* e il *Mandylion* siano stati posti in luogo delle tavole della Legge, che solitamente decoravano la conclusione del prologo⁵³ (fig. 4). Sono queste le nuove tavole della Grazia, "tavole pneumatichè" (*plákes pneumatikái*) che sostituiscono quelle mosaiche,

nostro e Salvatore Gesù Cristo, che ha preso forma di servo. La sua immagine e figura non rappresenta la divinità indissolubilmente unita alla sua carne intemerata; la natura divina, infatti, è invisibile, non circoscrivibile, priva di forma [...]. Ma, creando l'opera pittorica, noi adoriamo l'immagine della sua umanità» (P.G. DI DOMENICO, *Atti del Concilio*, II, 142).

⁵⁰ Una buona analisi dell'iconologia del Damasceno, particolarmente attenta ai suoi elementi di novità, si trova in T.F.X. NOBLE, *Images, Iconoclasm, and the Carolingians*, Penn, Philadelphia 2009, 88-93.

⁵¹ GIOVANNI DAMASCENO, *Primo discorso apologetico*, 8; traduzione in D. MENOZZI, *La Chiesa e le immagini*, 93-94 (corsivo mio).

⁵² Ivi, 96.

⁵³ Cfr. H.L. KESSLER, *Il mandylion*, in G. WOLF-G. MORELLO, *Il volto di Cristo*, 74.

secondo il dettato paolino. Il passaggio dalla pietra alla carne avviene nell'impronta acheropita del volto di Cristo, immagine veridica del suo volto ineffabile e traccia del suo corpo, nuovo Tempio acheropito (cfr. Mc 14,58): «Dio si rivela al profeta con segni e parole, ma si manifesta ai cristiani attraverso le immagini sacre»⁵⁴. Non è di poco conto in questa prospettiva che in tutte le leggende sia un panno ad accogliere l'impronta del volto del Signore. Ciò innesci una circolarità di significati che è stata solo in parte scandagliata dalla critica⁵⁵. La materia viene penetrata dall'immagine del Verbo nel momento in cui il Verbo si è fatto carne. Il velo, cortina del tempio, è nello stesso Vangelo immagine del corpo di Cristo glorificato (cfr. Eb 9,11-12), e prima ancora del suo corpo terreno: così nel *Protovangelo di Giacomo* la Vergine al momento dell'annuncio sta filando la lana purpurea della cortina del tempio, la stessa cortina che alla morte di Cristo si squarcia «dall'alto in basso» (Mc 15,38) inaugurando un nuovo accesso a Dio. Nel suo studio sul *Mandylion* Herbert Kessler cita molto a proposito il passo di un'omelia di Proclo di Costantinopoli, in cui la metafora tessile è chiave di lettura del mistero incarnazionale. Qui Maria è paragonata a un telaio, con cui lo Spirito tesse la tela carnale di Cristo, il quale si rende in questo modo visibile agli uomini: «dal momento che non si può contemplare la luce divina, il verbo si è coperto col velo della carne, divenendo realmente uomo»⁵⁶. Divinità *abscondita*, che l'acheropita nuovamente vela e rivela.

Lo sforzo impossibile di rappresentare la divino-umanità di Cristo, esemplificato da Anania, implica un auto-superamento della mano umana che da sola non può compiere, perché nell'icona essa pretende di dipingere ciò che non si può dipingere. La prospettiva cristologica ne schiude una poetico-antropologica, che corre lungo l'inveterato filo teologico del rapporto tra Grazia e libertà⁵⁷. Non credo che il fallimento del

⁵⁴ Ibid.

⁵⁵ Cfr. specialmente ivi, 73-74 (con bibliografia precedente); H. BELTING, *La vera immagine*, 76 e segg.

⁵⁶ Citato in H.L. KESSLER, *Il mandylion*, 73-74.

⁵⁷ Sulle difficoltà d'istruzione di questo complesso e delicatissimo rapporto, cfr. da ultimo N. PETROVICH, *La "natura pura" dell'uomo non esiste*, in *Marcianum*, VI/1 (2010), specialmente 41-47; ma si veda anche A. SCOLA-G. MARENGO-J. PRADES LÓPEZ, *La persona umana. Antropologia teologica*, Jaka Book, Milano 2000, 261 e segg.

pittore tematizzato nei racconti sia necessariamente interpretabile, come finora è quasi sempre stato fatto, come un'obliterazione della sua libertà, quasi che il senso del primato iconico di Dio si riduca all'istituzione di moduli chiusi di formatività estetica, e quindi, per l'artista, alla canonica ripetizione di schemi dati⁵⁸. È certo vero che il *Mandylion* contribuì a decretare la vittoria del volto di tipo semitico rispetto all'iconografia ellenistica di Cristo *helios*. Ma questa interpretazione di stretta conformazione estetica all'originale si fonda su un'idea di icona e di arte sacra non riferibile agli anni della formulazione delle leggende⁵⁹; l'iconologia come prassi codificata, "tipologizzata" e "manualizzata" appartiene a un periodo ben successivo. Soprattutto, mi sembra teologicamente inconciliabile con la complessità stessa dell'idea cristiana di libertà, per cui Cristo viene al mondo non per limitare o blindare la responsabilità dell'uomo, ma per conferirle un nuovo e più grande significato alla luce del dono della filiazione. L'iniziativa divina non è in concorrenza con la libertà dell'uomo, ma certo la precede e la istituisce, e proprio questo primato teologico sembrano indicare le leggende delle acheropite: Anania può ricevere la vera immagine di Cristo soltanto dopo aver sperimentato la propria incapacità, dopo aver riconosciuto la sterilità di un'arte meramente auto-referenziale. Contro una concezione per così dire "peligiana" dell'operazione artistica – questa sì impossibile, in ottica cristiana, se pretende di prescindere da Dio – le leggende indicano che qualsiasi facoltà umana, anche quella poetica, è puro dono di Grazia, e che ogni operazione artistica pretende tale consapevolezza.

Auto-replicazione – o dell'originale assente

Torniamo ora all'altra caratteristica che accomuna più racconti, ossia la miracolosa qualità auto-replicante dell'immagine acheropita.

⁵⁸ Cfr., ad esempio, E. ZURLI, *L'icona 'acheiropoiētē'*, 83-84.

⁵⁹ Vale ancora quanto si legge in E. VON DOBSCHÜTZ, *Immagini di Cristo*, 201: «Era importante che Cristo fosse stato raffigurato in modo miracoloso, e non che egli avesse davvero quell'aspetto. Solo così si spiega il fatto che queste icone per la storia dell'arte fossero quasi prive di importanza: esse venivano ridipinte; se venivano copiate, allora si seguiva la fantasia personale piuttosto che il dipinto originale, che giaceva, solennemente inaccessibile, da qualche parte nel segreto della sua santa cassa».

Le nostre fonti ci forniscono la giusta prospettiva per comprendere il significato di questo miracolo. Abgar aveva inviato Anania con uno scopo preciso, che era quello «di rappresentare meticolosamente l'aspetto esteriore del Signore e di portarglielo, così da conoscere Gesù almeno attraverso una debole ombra (*en skia*)»⁶⁰. Abgar si rifà a un'idea dell'arte propria di una certa tradizione classica. Così la presenta, ad esempio, Plinio il Vecchio, secondo il quale l'arte nasce nel momento in cui l'uomo comincia a tracciare i contorni di un'ombra proiettata sul muro⁶¹. Tuttavia Abgar, oltre ogni sua aspettativa, ottiene l'impronta del volto di Cristo, originatasi dal contatto non mediato tra corpo e supporto.

Il concetto di impronta è fondamentale e sta alla base di una riflessione sull'immagine che è tanto cristologica quanto trinitaria. Cristo stesso è immagine vivente e segnatamente *impronta* del Padre: «irradiazione della sua gloria e impronta della sua sostanza» (Eb 1,3). L'affermazione ha un tono gesuologico: irradiazione della gloria di Dio e impronta (*character*), ovvero immagine (*eikon*) della sua persona (cfr. Col 1,15), il Figlio «è la copia fedele *nel tempo*, il ritratto perfetto, il calco visibile di Dio invisibile, che è oltre il tempo»⁶². La metafora è chiara e si rifà all'uso di imprimere i sigilli su cera o su altro materiale; come tra un sigillo e la sua impronta, vi è una identificazione reale tra il Padre e il Figlio, e al tempo stesso una reale distinzione. Giovanni Damasceno non ha dubbi su chi per primo abbia realizzato un'immagine: «Dio stesso per primo ha generato il suo Figlio unigenito e sua Parola, sua immagine vivente e naturale, impronta immutabile della sua eternità»⁶³. È il Figlio in sé stesso, quindi, la prima e originale Icona acheropita, impronta diretta dell'Archetipo che è il Padre, immagine

⁶⁰ *Narratio de imagine edessena*, in M. GUSCIN, *The Image of Edessa*, 16-17.

⁶¹ Cfr. PLINIO IL VECCHIO, *Naturalis Historia*, XXXV, 15 e 151.

⁶² C. MARCHESELLI-CASALE, *La Lettera agli Ebrei. Nuova versione, traduzione e commento*, Paoline, Milano 2005, 101 (corsivo mio). Non solo quindi il corpo glorioso, trasfigurato dopo la resurrezione (come vorrebbe Belting interpretando Paolo; cfr. H. BELTING, *La vera immagine*, 78), ma anche il Gesù terreno è segno perfetto del Padre. Si potrebbe dire che l'impronta è qui l'evento cristologico nel suo complesso.

⁶³ GIOVANNI DAMASCENO, *Terzo discorso apologetico*, XXVI; traduzione in L.M. MIRRI, *Mistagogia dell'icona. Lineamenti teologici, liturgici e spirituali*, Pazzini, Verucchio (Rn) 2009, 24.

del Dio invisibile, perché, come dice Gesù stesso, «chi vede me vede Colui che mi ha mandato» (Gv 12,45).

Modulato sull'analogia nella differenza è il rapporto che secondo i padri niceni contraddistingue il prototipo e la sua icona, poiché il primo è inteso come la matrice di cui la seconda è l'impronta. Come ha scritto Marie-France Auzépy, «il legame che unisce il prototipo all'icona non è per somiglianza, come nel caso di un ritratto, ma per impressione, nel senso più originale del termine – la forma del prototipo sulla superficie dell'icona: questo è il significato della formula utilizzata nell'*horos*: ἡ τῆς εἰκονικῆς ἀναζωγραφησέως ἐκτύπωσις (MANSI, XIII, 377). [...] E come una moneta emessa in numerosi esemplari, ma impressa dal medesimo conio. I vocaboli usati mostrano che il pensiero iconodulo aveva presente la metafora monetaria: la forma inscritta sull'icona è chiamata *χαρακτήρ*, termine che significa primariamente conio»⁶⁴.

Dotando Anania e Veronica dell'impronta del suo volto, Cristo dona loro non soltanto la matrice di ogni immagine, ma una nozione rinnovata di immagine, condizione necessaria di ogni sua pretesa veritativa perché fondata sull'impronta primigenia, il Figlio di Dio. Sulla base di questa certezza il monaco Teodoro Studita (758-826) può parlare di un accoglimento del prototipo nella materia, che non esclude l'atto di ricreazione umana: «L'immagine artificiale, plasmata a partire dal suo archetipo, reca l'immagine dell'archetipo nella materia e ne condivide la forma attraverso il pensiero dell'artista e la pressione delle sue mani. Ciò vale per i pittori, per gli intagliatori di pietre e per coloro che modellano statue a partire dall'oro e dal bronzo: tutti impiegano la materia, osservano un modello, *accolgono l'impronta di ciò che contemplano e la imprimono come un sigillo nella materia*»⁶⁵. Se infatti il modello ideale dell'icona è l'acheropita di Cristo, impronta diretta dei tratti del suo volto su un panno; e se Cristo stesso, modello vivente dell'acheropita, è impronta dell'Archetipo, suo Padre; tanto più l'immagine cheropita dovrà rispecchiare, con i dovuti distinguo del caso, questa economia, che è originariamente cristologica-trinitaria: «Se un'unica catena

⁶⁴ M.F. AUZÉPY, *L'iconodoulie*, 162.

⁶⁵ TEODORO STUDITA, *Antirrhethici*, PG IC, 327; traduzione in H.L. KESSLER, *Il mandylion*, 72 (corsivo mio).

lega le immagini dalla loro prima origine intratrinitaria alla loro ultima manifestazione nelle icone fatte da mano umana, l'artista che disegna un'icona non si macchia di blasfemia e non crea idoli vuoti. [...] L'iconografo non è più l'arrogante creatore dell'immagine di Dio privo di immagini, ma serve una "liturgia cosmica", rendendo attuale nella sua opera la potenziale dimensione immaginale del Prototipo celeste»⁶⁶.

La leggenda del *Mandylion* edesseno specifica che l'impronta del volto del Signore è traccia di luce, quindi una sorta di *negativo* di un'immagine. Il pensiero corre subito alla Sindone e alla campagna fotografica che Secondo Pia le dedicò nel 1898, grazie alla quale fu per la prima volta manifesto che l'immagine sul lenzuolo si comporta come un negativo fotografico. Per una strana "inversione della visione", i negativi delle lastre fotografiche di Pia e in seguito di Giuseppe Enrie, che fotografò il volto della Sindone negli anni '30 del secolo scorso, mostrano un'immagine positiva del soggetto (fig. 5). Si può dire che l'auto-replicazione sia una caratteristica congenita, connaturata, dell'acheropita: il negativo implica un positivo verso cui è costitutivamente aperto. Si legge infatti nell'*Antirrheticus* di Teodoro Studita: «Il sigillo è cosa diversa dall'impronta. Nonostante ciò, ancor prima che l'impressione sia fatta, essa è già nel sigillo. [...] L'impronta esiste nel sigillo anche prima di essere fatta»⁶⁷. Portando alle estreme conseguenze la teologia del Damasceno, l'immagine è per Teodoro inseparabile dal suo modello, come un'ombra lo è da ciò che la produce, o un sigillo dal suo marchio. Il prototipo porta dentro di sé la necessità di manifestarsi nell'immagine.

Le copie delle acheropite, ovvero i positivi del negativo, riempiono l'interstizio tra l'impronta in quanto *unicum*, in quanto archetipo, e ogni possibile immagine fatta da mano d'uomo, passata presente e futura, che l'acheropita tutte premette e in essa tutte ricapitola. La questione dell'originale assente, che ha fatto da apertura a questo scritto, trova qui la chiave interpretativa più efficace. In tutte le *legendae* l'auto-replicazione non è un dato né accessorio né circostanziale: l'im-

⁶⁶ G. LINGUA, *L'icona, l'idolo*, 77.

⁶⁷ TEODORO STUDITA, *Antirrheticus*, PG IC, 327. Per un commento al passo, cfr. H.L. KESSLER, *Spiritual Seeing. Picturing God's Invisibility in Medieval Art*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2000, 69-72.

pronta nasce duplicante e ha significato in quanto tale. Essendo mai una, ma duplice e a volte anche plurale (la Camuliana conta almeno due auto-riproduzioni miracolose⁶⁸), l'acheropita mostra un'intrinseca tendenza a reiterarsi nella copia. Per questo motivo essa può dirsi al tempo stesso immagine-eccezione rispetto ai manufatti e attributo di tutte le icone, in quanto trascrizioni reali del Verbo mai fatte soltanto dalla nuda mano dell'uomo.

Urge a questo punto una doverosa puntualizzazione. L'idea di icona come impronta non corrisponde alla ricerca di una perfetta corrispondenza fisiognomica con il modello, o all'istituzione di un canone formale. È una questione di distinzione di piani: teologia dell'immagine e storia dell'arte vanno in questo caso separate. Non si deve cadere nella suggestione falsante (e particolarmente attraente per l'apparenza ripetitiva e convenzionale dell'arte bizantina) di vedere nelle leggende la trasposizione narrativa di una meccanica dell'immagine, che pensa alle icone come infinite copie, le più oggettivate possibili, di un unico e solo modello normativo. Come ho già avuto modo di dire in precedenza, il senso teologico di questo particolare rapporto tra modello e icona non comporta tanto lo «svuotamento del gesto artistico» o «una precisa fedeltà al canone formale»⁶⁹, ma il disvelamento di una *maniera d'essere reciproca*, che nutre la sostanza intimamente relazionale dell'icona; ciò le permette di farsi simbolo, e perciò efficace *transitus* culturale al modello⁷⁰.

⁶⁸ Lo pseudo-Zaccaria riferisce che due copie acheropite della Camuliana si conservavano, una a Cesarea, in Cappadocia, e un'altra a Diyabudin, forse Diobulione, un villaggio nel Ponto. A questo proposito è interessante come la fonte presenti questa seconda copia, la cui origine si lega all'iniziativa di una donna cristiana: «quando seppe queste cose, fu mossa dallo zelo e in un modo o nell'altro portò una copia dell'immagine da Camulia al suo villaggio; e in quelle terre la si chiama *acheiropoiētos*, ossia: "non fatta da mano d'uomo"» (C. MANGO, *The Art of the Byzantine Empire*, 115). La cronaca sembra riferirsi a una copia miracolosa, ma qui come non mai la differenza tra copia di origine prodigiosa (duplicazione diretta dell'immagine su un altro supporto) e riproduzione cheropita (di mano umana, ma *autentica* in quanto riferita al modello acheropito) è lasciata (volutamente?) implicita.

⁶⁹ G. LINGUA, *L'icona, l'idolo*, 120.

⁷⁰ Questo rapporto investe *tutte* le immagini sacre in quanto tali, e non solamente quelle a soggetto non narrativo. La cosa andrebbe ulteriormente approfondita con uno studio accurato

Bellezza e redenzione

Concludo con un'ultima breve riflessione. Già si è visto che le nostre leggende descrivono l'immagine acheropita come doppiamente prodigiosa: nasce in circostanze miracolose e per mezzo di essa si compiono miracoli. Qui è oltremodo interessante notare che la guarigione di Abgar, avvenuta, come riferito dalla *Narratio*, grazie all'azione miracolosa dell'immagine, sia in realtà il racconto del recupero di una bellezza che si credeva irrimediabilmente perduta. Abgar è malato, ed è brutto: ha la lebbra e l'artrite, entrambe malattie deformanti che lo fanno vergognare di farsi vedere dal suo popolo. Ma appena il sovrano riceve il panno con l'immagine di Cristo, «con grande reverenza lo adagia sul suo volto, sui suoi occhi e sulla sua bocca, senza dimenticare le altre parti del corpo. E subito sa che la sua paralisi è stata sanata, la sua lebbra pulita via»⁷¹. L'implicazione di malattia, bruttezza e peccato, inteso come negazione della verità e corruzione morale che deforma l'uomo non soltanto nell'anima ma anche nel corpo, è assunto già veterotestamentario. Come scrive Luciana Maria Mirri, «l'avvento di Cristo, "il più bello tra i figli dell'uomo" (Sal 44,3), è l'avvento redentore dell'immagine perché restituisce all'uomo la sua verità di essere, in

delle fonti, ma la mia impressione è a questa altezza storica non sia così scontato, come saremmo tentati di fare alla luce degli sviluppi dell'arte, porre il discrimine di funzione didattica e culturale dell'immagine tra le *historiae* e le immagini "ritrattistiche". A questo proposito, ricordo soltanto che papa Adriano I, nella lunga lettera a Carlo Magno, datata 793, in cui affronta il problema del culto delle immagini, menzionando un rito a suo dire tradizionale nella chiesa romana, cioè l'uso di ungere con il santo crisma le immagini delle chiese per la venerazione dei fedeli, parla tanto di icone quanto di pareti istoriate: «quia usus rectae sanctae nostrae catholicae et apostolicae Romae ecclesiae fuit et est, quando sacras imagines vel istorias pinguntur, prius a sacro crismate unguntur et tunc a fidelibus venerantur» (MGH *Epistolae*, V, 34). Ma un discrimine non va ricercato nemmeno nella tecnica e nel supporto, ossia negli aspetti materiali dell'immagine. Si vedano a questo proposito gli *Acta* del Concilio Niceno II e la loro definizione delle «venerande e sante immagini [...] sia dipinte che in mosaico, o in qualsiasi altro materiale adatto [...] esposte nelle sante chiese di Dio, sulle sacre suppellettili, sulle vesti sacre, sulle pareti e sulle tavole, nelle case e nelle vie» (P.G. DI DOMENICO, *Atti del Concilio*, III, 393; cfr. MANSI XIII, 377). Le stesse parole di Teodoro Studita riportate sopra nel testo sottolineano l'indipendenza del valore culturale dell'icona dalla materia e dalla tecnica attraverso cui si "manifesta", che possono essere le più disparate.

⁷¹ *Narratio de imagine edessena*, in M. GUSCIN, *The Image of Edessa*, 28-29.

seno al mondo, “il volto umano di Dio”⁷², restaurando l’immagine creata resa sfigurata dal peccato. Cristo, Figlio di Dio *eikon* del Padre, restituisce all’uomo il suo volto autentico di immagine dell’Immagine⁷³; in questo senso, l’acheropita è essa stessa immagine dell’uomo, volto dell’Uomo universale secondo l’eterno progetto del Padre. Facendo esperienza dell’immagine di Cristo nel senso più concreto – quasi scandaloso nella sua fisicità: prendere l’immagine, collocarla materialmente sul corpo piagato e infetto – Abgar tematizza nel modo più icastico il cristiano che si cristifica, letteralmente vestendosi di Cristo e con esso dello splendore divino, che gli viene restituito dall’opera salvifica del *Logos*⁷⁴. Resta ancora tutto da indagare quanto e in che modo la categoria della bellezza giochi in questa e nelle altre *legendae* un ruolo fondamentale, in senso radicalmente redentivo.

⁷² L.M. MIRRI, *Mistagogia dell'icona*, 36. La citazione è di GREGORIO DI NISSA, *Sui titoli dei salmi*, PG XLIV, 446.

⁷³ Ivi, 35; la definizione di “immagine dell’Immagine”, attribuita all’anima dell’uomo, era già di Origene (cfr. ORIGENE DI ALESSANDRIA, *Omelie su Luca*, VIII, 1-4).

⁷⁴ A questo proposito, è senz’altro significativo che tra i personaggi “storici” della leggenda del *Mandylion* fu scelto Abgar V, detto Ukhama, “il Nero”; di contro, Isidoro interpreta il nome Anania con “gratia Dei” (cfr. ISIDORO DI SIVIGLIA, *Etymologiae*, VII, 7: *De prophetis*). La guarigione di Agbar si gioca tutta quindi sul doppio ossimoro di un negativo luminoso e grazioso (l’acheropita) che “accende” un positivo oscuro (Abgar). Debbo le intuizioni sui nomi dei personaggi al prof. Andrea Gallo, che voglio qui ringraziare di cuore non solo per questo suggerimento ma anche per i molti altri proficui scambi di idee.

L'immagine dell'Uomo non fatta da mani d'uomo. Statuto dell'immagine e dell'arte ...



Fig. 1. Mandylion, Genova, San Bartolomeo degli Armeni. Su gentile concessione dell'Ufficio Beni Culturali Ecclesiastici dell'Arcidiocesi di Genova.

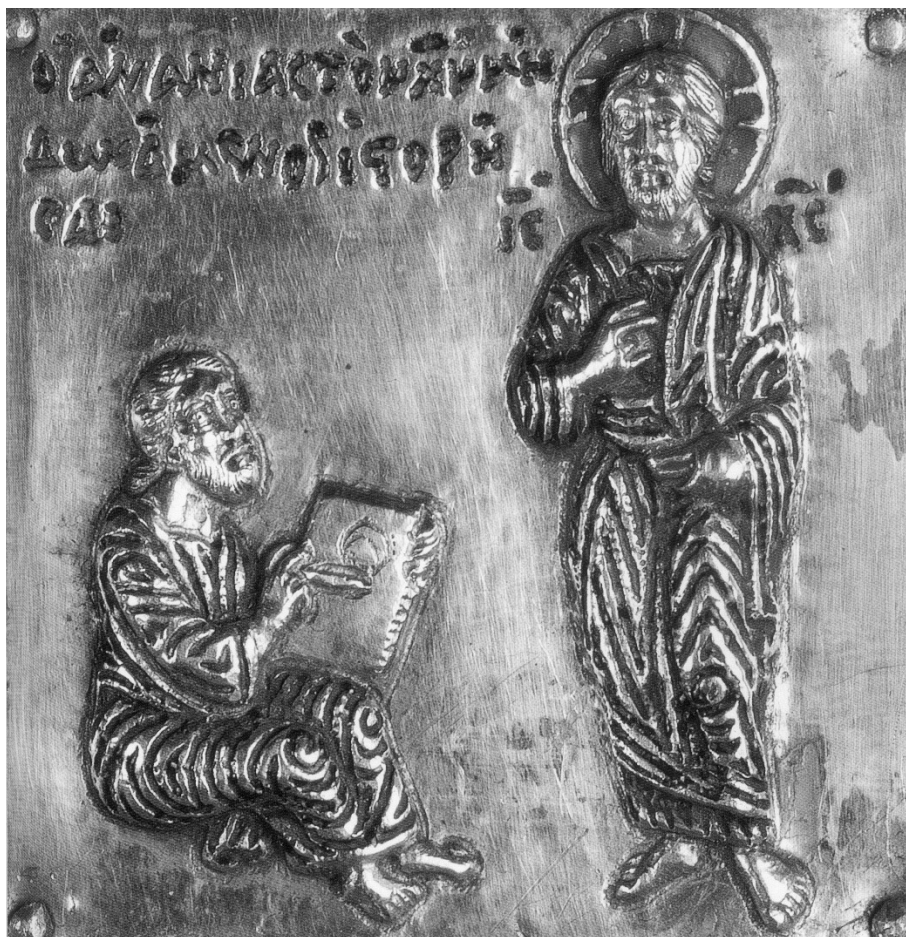


Fig 2. Mandylion, Genova, San Bartolomeo degli Armeni, particolare della cornice.

L'immagine dell'Uomo non fatta da mani d'uomo. Statuto dell'immagine e dell'arte ...



Fig. 3. Giovanna Faccincani, *Mandylion*. Su gentile concessione della Scuola di Iconografia della Comunità monastica di Marango di Caorle (Venezia).



fig. 4. Biblioteca Apostolica Vaticana, Rossiano 251, f. 12v. Da G. WOLF-G. MORELLO, *Il volto di Cristo*.

L'immagine dell'Uomo non fatta da mani d'uomo. Statuto dell'immagine e dell'arte ...



fig. 5. Negativo del volto dell'Uomo della Sindone (foto Giuseppe Enrie, 1931). Su gentile concessione del Museo della Sindone di Torino.