

## **RIVISITAZIONE DEL CODICE PRAY: ulteriore smentita al responso del <sup>14</sup>C**

**(relatore Dott. Marcello De Stefano)**

Il Codice Pray è stato citato più volte da vari autori nelle loro pubblicazioni sulla Sindone, e ciò per evidenziare nelle sue cinque miniature l'esistenza della raffigurazione grafico-pittorica di una Sindone che, a loro giudizio, si identifica con l'attuale Sindone di Torino.

Questa loro affermazione ha suscitato, come contraccolpo, la critica dei negatori dell'autenticità della Sindone di Torino - per loro "manufatto medioevale" - affermando che i sindonologi vedono nelle miniature in questione quello che non c'è, essendoci in realtà "*un sarcofago*".

Ponendomi ora con un atteggiamento "di ricerca", super partes, inizio ad osservare, e quindi a leggere, quanto si consta nelle cinque miniature.

Chi ha ragione?

### **A) LETTURA CONTENUTISTICA E FORMALE DELLE IMMAGINI**

- 1) La prima miniatura rappresenta un Cristo crocifisso con accanto a destra e a sinistra figure non identificabili perché semicancellate per interventi, nel tempo, di pulizia sul foglio miniato (Fig. 1).
  
- 2) Voltando il foglio, sul suo verso troviamo una miniatura in cui è raffigurata "la calata di Cristo dalla Croce" (Fig. 2), e a suo fianco, sulla facciata contigua due miniature *in montaggio l'una sull'altra*. In esse è raffigurato quanto successo al Cristo ulteriormente:
  - a) la sua sepoltura (terza miniatura)
  - b) e sia l'arrivo delle donne al sepolcro il giorno dopo: "trascorso il sabato" come scrive l'evangelista Giovanni - 16,1/6 - precisando: "assai presto nel primo giorno della settimana"; sia il loro incontro con l'Angelo che annuncia l'avvenuta resurrezione di Cristo, come si può arguire dalla raffigurazione della sua gestualità (quarta miniatura) (Fig.3).

3) Riesaminiamo queste tre miniature in particolare.

Nella seconda miniatura, in alto, vediamo un uomo che sta calando il corpo del Cristo che, in basso, viene raccolto da un'altra persona che ne abbraccia le gambe.

A sinistra (*per chi guarda: così sempre per ogni indicazione locativa*) il volto del Cristo è unito a quello di una donna che cinge il Cristo con dolorosa amorevolezza. In alto a destra, un volto di persona decisamente giovane, specie se rapportato agli altri due uomini, guarda il tutto.

Andando al Vangelo, possiamo tendere a identificare i personaggi raffigurati: in alto possiamo vedervi Giuseppe d'Arimatea, che chiese a Pilato, ed ottenne, il permesso di togliere il Cristo dalla Croce (Mt. 27-57/58; Mc. 15-42/46; Lc. 23-50/53), aiutato da Nicodemo (Gv. 19,39: "Venne anche Nicodemo il quale già prima era andato da lui - ossia da Giuseppe d'Arimatea, n.d.r. - di notte").

A sinistra possiamo riscontrare nella donna la raffigurazione della Madonna che, come scrive Giovanni "era vicino alla Croce di Cristo crocifisso" (Gv. 19,25), tanto che Cristo "visto presso di Lei il discepolo che amava", cioè Giovanni, La affidò a quest'ultimo. Infatti "Donna, ecco tuo figlio" disse, e subito dopo rivolto al discepolo "Ecco tua madre" (Gv. 19-26/27). Per cui l'uomo giovane a destra in alto appare come il ricettore di quelle parole, cioè l'evangelista Giovanni.

4) Questi personaggi hanno caratterizzazioni grafiche alquanto precise, per cui i volti paiono suggerire dei ritratti, ciò che non meraviglia perché i miniaturisti erano portati a realizzarli, tanto che i primi autoritratti nella storia dell'arte figurativa occidentale si rinvengono proprio nelle miniature.

Ritratti che si evidenziano come tali, benché d'invenzione, se guardiamo quelli della terza miniatura che richiamano per somiglianza quelli della miniatura precedente, come si può ben constatare se li confrontiamo tra loro.

Infatti durante la sepoltura (terza miniatura) vediamo a destra la raffigurazione di una persona che chiaramente si identifica con quella, già veduta, dell'apostolo Giovanni (nella seconda miniatura): egli tiene in mano avvolta l'estremità di un panno. Ciò porta a pensare a quello che Giuseppe d'Arimatea aveva comprato per la sepoltura di Cristo (come si legge nei Vangeli: "Giuseppe, comprato un panno di lino" - Mc. 15,16 -; in latino: "et mercatus Sindonem"). Panno che, in tensione da Giovanni, scorre dietro la figura di Giuseppe d'Arimatea (i tratti somatici di questi richiamano quelli della persona che abbiamo già identificato come Giuseppe d'Arimatea sempre nella seconda miniatura), che sta spargendo gli aromi

precedentemente portatigli per il rito funebre da Nicodemo pure lì presente (Giovanni scrive: 19,39 "E venne anche Nicodemo, il quale già prima era andato da lui di notte, portando una mistura di mirra e di aloe di circa cento libbre"), e dal volto riconducibile a quello del Nicodemo della miniatura che precede.

Tenuto per mano anche da Nicodemo, il panno sale sulla sua spalla destra e scende dalla spalla sinistra per finire aperta e distesa in tutta la larghezza sotto il corpo del Cristo morto. Qui, indiscutibilmente vi è una *Sindone*.

Quanto all'unzione con aromi i personaggi raffigurati sono quelli che il Vangelo indica quali suoi "operatori". Parlando di Giuseppe d'Arimatea e di Nicodemo l'evangelista precisa (Gv. 19,40): "presero - non "prese" n.d.r. - dunque il corpo di Gesù e lo avvolsero - non "l'avvolse", n.d.r. - con bende assieme agli aromi".

La presenza del discepolo Giovanni nella sepoltura è presupponibile, in base ai Vangeli, perché si trovava presso la Croce, può quindi essere stato accanto al Cristo anche per tutto il tempo del "dopo morte". Tanto è vero che annunciato da Maria Maddalena che la pietra del sepolcro era stata rimossa, subito Pietro e Giovanni si avvieranno verso di esso (Gv. 20,3), ma se (Gv. 20,4) "correvano ambedue insieme, l'altro discepolo (cioè Giovanni che nel racconto evangelico accenna a sé indirettamente con umile discrezione in quanto autore del testo) precedette Pietro nella corsa e arrivò primo al sepolcro" e questo è indicativo del fatto che Giovanni conosceva già, e bene, la sua ubicazione.

- 5) Considerando la sottocollocata quarta miniatura vediamo tre donne in piedi in uno spazio che si congetta come un interno, e precisamente del sepolcro di Cristo, in base a quanto raccontato figurativamente fino ad ora con la precedente miniatura. Si constata che il miniaturista è andato ai Vangeli nel taglio di una non facile sintesi della loro narrazione. Infatti in essi si legge sia che (Mt. 28,1) "venne Maria Maddalena con l'altra Maria" (la madre di Giacomo e di Giuseppe che l'evangelista cita al 27,55), e si parla di due donne; sia che (Mc. 16,1) "trascorso il sabato Maria Maddalena, Maria madre di Giacomo e Salome comprarono gli aromi per andare ad imbalsamare Gesù... ed entrarono nel sepolcro", e qui sono in tre. Ed ancora, secondo l'evangelista Luca "le donne che erano venute con Gesù dalla Galilea... il primo giorno della settimana si recarono al sepolcro... erano Maria di Magdala, Giovanna e Maria di Giacomo", e continuando: "anche le altre donne che erano insieme" (Lc. 23,55; 24,10) per cui qui c'è un numero imprecisato di donne. Giovanni poi le riduce ad una: "il primo giorno della settimana Maria Maddalena si recò di buon mattino al sepolcro (Gv. 20,1).

La scelta del miniaturista di tre donne al sepolcro evidenzia una "pensata" conclusione di sintesi del non omogeneo riporto "numerico", nei Vangeli, delle donne interessate al completamento della sepoltura di Cristo interrotta precedentemente per "la parasceve".

In riferimento al rapporto "donne e aromi" per imbalsamare il cadavere di Cristo, gli evangelisti Matteo e Giovanni non ne parlano a differenza di Marco (16,1) e di Luca che addirittura parla sia di preparativi ("poi - le donne: n.d.r. - se ne tornarono a casa per preparare aromi ed unguenti" - Lc. 23,1), sia del trasporto di questi al Sepolcro: "il primo giorno della settimana, di buon mattino, si recarono al sepolcro, portando gli aromi che avevano preparato" (Lc. 24,1).

Qui il miniaturista, con fedeltà ai testi, disegna un vasetto, che allude agli aromi ed unguenti di cui ho detto, in maniera *simbolica*, di richiamo più che di effettiva presenza degli unguenti nel sepolcro. Ciò giustamente perché quegli unguenti approntati dalle donne non sono mai stati "usati". Con coerente intelligenza artistica il vasetto non è realisticamente impugnato dalla mano della donna che lo "porterebbe", ma poggia su un verticale "prevalente" segno ovoidale che suggerisce sia una specie di manica "à volant", sia la forma di una colonnina d'appoggio per il vasetto (Fig. 4).

Le donne, poi, sono di fronte ad un angelo. Anche qui si constata una "pensata" mediazione del miniaturista tra i vari riporti del Vangelo, ove si scrive "un angelo del Signore... sceso dal cielo si avvicinò (alle donne: n.d.r.), rotolò la pietra (del sepolcro: n.d.r.) e si mise a sedere su di essa" (Mt. 28,2), ma anche (Mc. 16,5): "entrate nel sepolcro (le donne: n.d.r.) videro un giovane che se ne stava seduto a destra, rivestito di una luce bianca, e si spaventarono". Come pure in Luca (24,3): "ma entrate (le donne: n.d.r.) non trovarono il corpo del Signore Gesù. Se ne stavano lì senza sapere che fare, quando apparvero loro due uomini con vesti splendenti". Ed in Giovanni: "Maria (Maddalena) era rimasta presso il sepolcro, fuori, in pianto". Ed è da fuori del sepolcro che "mentre piange, si china verso il sepolcro e vede due angeli biancovestiti seduti: uno in corrispondenza del capo e l'altro ai piedi, dove era stato posto il corpo di Gesù" (Gv: 20 -11/12).

*Un angelo* è quindi la scelta di sintesi dell'artista miniaturista quale raffigurazione necessaria per un riporto visivo del ricordato narrare evangelico. Con però una sottolineatura "visiva" indispensabile: l'evidenziazione di avere "i vari apparsi" alle donne sempre parlato loro ("Gesù è risorto": Mt. 28-5/7; Mc. 16-6/8; Lc. 24-5/7; Gv. 20,13).

"Parola" detta anche in anticipo (Mt. 28-5/7; Gv. 20,13) rispetto a quella che il Vangelo riporta come detta dallo stesso Gesù risorto (Mt. 28-9/10; Gv. 20-15/17).

*La necessaria evidenziazione di una così complessa e articolata "parola" è data dal braccio dell'angelo che indica con l'indice della sua mano destra verso terra ciò che i sindonologi hanno*

*sempre ritenuto un lenzuolo e più precisamente la raffigurazione della Sindone, e che invece gli avversari della Sindone di Torino, che la ritengono un falso medioevale, hanno ritenuto come raffigurazione di un coperchio di sarcofago sopra una faccia del sarcofago stesso.*

Ora:

1. l'autore ha sempre cercato di illustrare visivamente ciò che è raccontato nei Vangeli;
2. l'autore è giunto a fatti visivi di sintesi quanto ai personaggi, ma sempre con stretta osservanza dei contenuti del Vangelo;
3. l'autore ha concretizzato "invenzioni", ma sempre in merito a ciò che il Vangelo racconta, come si consegue dalla risoluzione grafica a simbolo del "vasetto" per gli unguenti e della "manica-colonnina" quale suo appoggio;
4. l'autore non ha mai concretizzato licenze poetiche.

In base a quanto analizzato, parlare di sarcofago nella quarta miniatura al posto di un lenzuolo è per niente conseguente all'analisi stessa, è uno "stravolgimento" della raffigurazione.

## B) ULTERIORI COSTATAZIONI

- 1) Considerando ancora questa quarta miniatura, vediamo che è "in montaggio" con la precedente. Maniera di impaginare - una miniatura al di sopra dell'altra - rinvenibile anche in altre opere miniate, come ad esempio nella Bibbia di Csatar (gigantesca Bibbia di epoca romanica in due volumi che si trova alla Biblioteca Nazionale di Vienna). Il fine compositivo è quello di evidenziare attraverso le situazioni visive una continuità di argomento.

Ma ciò che appare come una novità è il trasbordo di un elemento grafico dell'immagine inferiore a quella superiore. Trasbordo cioè dell'estremità della lunga croce astile - che origina dal manto dell'angelo -: invenzione figurativo-grafica che materializza il concetto della Croce come segno della nostra redenzione (Fig. 5). Il trasbordo nella miniatura soprasituata (la terza) crea un legame grafico-semanticamente che si pone in *pendant* con il gesto della mano, già richiamato, dell'angelo (Fig. 4) concretizzando "*la parola*", di cui ho prima detto, *in precise parole*: "l'Uomo che era stato avvolto in questo lenzuolo (quello che viene indicato dall'estremità della Croce trasbordata nella terza miniatura) ora non c'è più, è rimasto - raccordando ciò che la mano dell'angelo mostra nella quarta miniatura - solo il suo lenzuolo, con il suo dritto ed il suo rovescio". Una semantica precisa dall'interdipendenza tra due

immagini (terza e quarta miniatura) a cui il cinema da tempo ci ha abituati, e che qui sembra esserne un "frammento" di anticipazione.

2) Inoltre, in questa quarta miniatura si constata che, dall'inizio del delineato bordo del manto della prima delle tre donne raffigurate, vi è un segno che, scorrendo verticalmente verso il basso, delinea il profilo del volto di un vecchio che è un po' reclinato e guarda in giù (Fig. 6). Qui il miniaturista, procedendo ancora una volta, in fedeltà al Vangelo, con un'invenzione - geniale - ha riassunto:

- a) sia il complesso movimento che le donne, successivamente alla "parola" detta loro dai vari "apparsi", attuano verso gli apostoli per informarli su quanto accaduto loro
- b) sia anche il conseguente interesse dei due apostoli Giovanni e Pietro, raggiunti dalle donne, espresso con quella loro corsa verso il Sepolcro e sulla cui conclusione il Vangelo di Giovanni precisa: "benché arrivato per secondo, Pietro fu il primo ad entrare nel Sepolcro": ed il profilo di vecchio disegnato ne richiama bene l'episodio.

Lo sguardo del vecchio mirato verso terra richiama ciò che Pietro vide nel Sepolcro: "bende - othònia, in greco - n.d.r. - che giacevano distese ed il sudario che era sopra il capo" (Gv. 20-6/7).

Ne consegue di nuovo l'esclusione della lettura della raffigurazione di un sarcofago laddove vi è, invece, la descrizione "miniata" di ciò che il Vangelo, con ulteriore narrazione, precisa essere stato rinvenuto nel Sepolcro.

Del resto si è constatato che una costante attenzione alla narrazione evangelica è alla base del fare artistico del miniaturista.

3) Inoltre, sempre in rapporto alla raffigurazione di un sarcofago nell'arte figurativa, la sua presenza come "stilema" è rinvenibile con l'umanesimo per stabilizzarsi dal Rinascimento e continuare per i successivi secoli, come, esempio avanzato, testimonia la settecentesca resurrezione di Cristo del Tiepolo sul tabernacolo della cappelletta del SS. Sacramento del Duomo di Udine.

Il sarcofago si fa "stilema" quando con la cultura e l'arte dell'umanesimo si riscopre Roma nelle sue antiche "plastiche" manifestazioni artistiche: colonne doriche, ioniche, corinzie, e i loro capitelli, archi singoli o in ritmica successione negli acquedotti, quindi anche i sarcofagi. Qualche anticipazione circa il sarcofago come "stilema" vi è stata in fase preumanistica. Così Giotto, come si può constatare alla Cappella degli Scrovegni a Padova ove vi è un sarcofago come Sepolcro di Cristo. Genio qual era, contemplando a Roma la sua toccante "storia di

pietra", per il suo innovatore *sensu della massa* Giotto aveva presentato il ritorno del sarcofago nella cifra di uno "stilema" di un linguaggio in procinto di nascere, e a Padova ha esternato - 1302/1305 - la sua profonda intuizione.

Con questo non si vuol dire che non ci potesse essere in precedenza la raffigurazione del sarcofago, ma che questo poteva esserci solo perché "oggetto vero" da rappresentare, non come cifra estetica, "stilema" sostitutivo, nel caso specifico del Codice Pray, di un Sepolcro. E stando all'epoca, di quale Sepolcro!

Il sarcofago come "oggetto" non esiste nei testi evangelici, e pertanto, indipendentemente dall'analisi effettuata, il sarcofago non può esistere nelle miniature del Codice Pray.

### C) LA SINDONE DEL CODICE PRAY ED IL LENZUOLO DI TORINO

Il raccordo tra la miniatura della sepoltura di Cristo (terza miniatura) con quella del sepolcro vuoto (quarta miniatura) evidenzia due lenzuoli con delle differenze grafiche: un lenzuolo "lindo" nella miniatura della sepoltura - ricordando quasi le precise parole del Vangelo: "Giuseppe prese il corpo (di Cristo: n.d.r.) e l'avvolse in una Sindone pulita" (Mt. 27,59) - ed un lenzuolo caratterizzato da segni grafici sulle due sue superfici nella miniatura del Sepolcro vuoto (Fig. 3).

La lunghezza e la larghezza dei due lenzuoli è tale da poter coprire ambedue un uomo davanti e dietro, come avvenne con il Cristo.

Nel lenzuolo della quarta miniatura i segni grafici differenziano un davanti ed un dietro. Il davanti sembra suggerire le caratteristiche del tessuto, il retro invece raffigura come una fodera impunturata su di esso. Avendo notato il profondo spirito di verità di riporto che ha sempre caratterizzato l'artista, viene da chiederci perché egli precisi in questo modo un lenzuolo sul cui stato post-resurrezione di Cristo i Vangeli tacciono.

Allora:

1. è stato chiesto di caratterizzarlo così dal committente
2. oppure l'artista era a conoscenza del modo specifico di essere, allora, della Sindone.

La Sindone, infatti, dal 16 agosto del 944 ad un già "entrato" 1200 si trovava a Costantinopoli ed il committente o l'artista potevano averla veduta e pertanto conosciuta e, quindi, far suggerire dal disegno la caratteristica sua lavorazione - "a spina di pesce" - del davanti, e la "serialità delle croci greche" del retro, segnate sulla fodera ivi impunturata per probabile protezione del tessuto, e *indicative del proprietario d'allora della Sindone: l'imperatore bizantino* (Fig.7).

Ma se la Sindone di Torino presenta un tessuto a "spina di pesce", non ha però nel retro una fodera del tipo sopra precisato. Ciò determina, per consequenzialità, un ostacolo all'ipotesi di identificazione della Sindone della miniatura con il Lenzuolo di Torino. Ma può essere avanzata una spiegazione considerando l'intervento delle suore clarisse che la rammendarono e rattopparono - in ginocchio! - dopo l'incendio di Chambéry del 1532. L'avrebbero sostituita, se allora c'era ancora, e comunque impunturato quella tela d'Olanda che oggi rinveniamo sul retro del Sacro Lenzuolo di Torino.

È una tesi ragionevole, e pertanto di possibile accoglienza?

Se consideriamo la convergenza tra elementi rilevabili nelle miniature terza e quinta (l'ultima) - Cristo in trono risorto nella gloria - con dati rilevabili dalla Sindone di Torino, rinfocolandosi la concordanza si può consequenzialmente accettare la suddetta avanzata "controbiezione".

Infatti si nota che il Cristo rappresentato nella terza miniatura, quella della sepoltura, presenta sia le due mani prive dei pollici, che invece hanno coloro che attendono alla sua unzione-sepoltura (l'apostolo Giovanni, Giuseppe d'Arimatea, Nicodemo) sia le due braccia incrociate (Fig. 3) come risulta nell'impronta del Cristo leggibile nella Sindone, ossia nella tela originale, che presenta la destra sulla sinistra ben diversamente dal Cristo dato dalla fotografia della Sindone che siamo soliti vedere, in cui le braccia risultano invertite nella collocazione come da legge ottico-fotografica. Quindi la raffigurazione del Cristo nella miniatura rafforza la presupposizione del disegno di una realtà visiva "conosciuta".

E siccome nella Sindone è visibile il braccio destro, che copre il sinistro, è nel polso del braccio destro del Cristo gloriosamente risorto (quinta miniatura) (Fig. 8) che il miniaturista pone la ferita - che vede - del chiodo. Mentre, non vedendo nella Sindone il polso del braccio sinistro, oltre a buona parte del dorso della mano sinistra, pone in mezzo al palmo di questa mano il segno della ferita provocata dal chiodo, secondo una normale presupposizione. Inoltre, sul braccio della Croce, sempre nella quinta miniatura, vi sono in evidenza tre chiodi, quanti si deducono come "inchiodatori" del Cristo dalla visione-conoscenza della Sindone: un chiodo per ogni mano, uno per i due piedi "uniti" l'uno sull'altro. In astratto i chiodi sarebbero, in supposizione, quattro: uno per ogni mano ed uno per ogni piede. Tanto più che la miniatura (la prima) che introduce tutta la grafica descrizione della passione e post-passione del Cristo è una miniatura, già citata, che rappresenta il Cristo in croce *con i piedi divaricati*. I quali richiederebbero due chiodi per i piedi: uno per ogni piede (Fig. 1).

Come conseguenza di quanto "letto" dall'insieme molto significativo delle miniature terza, quinta e prima, si rafforza l'ipotesi che la Sindone raffigurata nelle miniature del Codice Pray abbia avuto come oggetto di riporto grafico:

a) una Sindone

b) e molto presumibilmente l'attuale Sindone di Torino.

Resta da considerare ancora la raffigurazione della Sindone della quarta miniatura per una particolare caratterizzazione: l'esistenza, sia nel davanti che nel dietro, di alcuni cerchietti.

Osservando di nuovo le cinque miniature dall'inizio, si constata che dei cerchietti esistono, nella prima miniatura (Fig. 1), nell'aureola del Cristo e nella cintura e bordatura del perizoma che lo cinge, nella seconda miniatura (Fig. 2) nell'aureola del Cristo, nel bordo del manto della Madonna ed in quelli dell'abito di San Giovanni evangelista che li ha pure sulla circonferenza dell'aureola. Nella terza miniatura, invece, non ne troviamo se non un accenno all'estremità inferiore della tonaca di Nicodemo, a differenza della quarta ove constatiamo dei cerchietti nella figura dell'angelo sia alle sue ali, sia nella cintura e al bordo della sua veste, nonché nella bordatura al petto della donna di mezzo tra le altre due (Fig. 3). Nella quinta (ultima miniatura) troviamo ancora la presenza dei cerchietti nei tre brevi bracci - una croce - dell'aureola del Cristo Risorto, sulle superfici in primo piano del sedile-trono su cui Egli siede, nelle bordature dell'abito dell'angelo che regge la Croce (Fig. 8).

Nell'arte di matrice bizantina gli stilemi hanno un perché logico, essendo un'arte "mentalizzante", cioè pensiero che determina impaginazione, segno e dimensione tra le figure rappresentate (a seconda del ruolo e dell'importanza), costituendo un "obbligatorio" canone figurativo, "da seguire", come si può constatare "leggendo" - un esempio tra i tanti - la Crocifissione bizantina di Santa Maria Antiqua a Roma. In essa il Cristo crocifisso sovrasta tutti. Inoltre le figure della Madonna e di San Giovanni a loro volta sovrastano, perché più importanti, le altre due figure rappresentate poste una alla sinistra - Longino - l'altra alla destra della Croce.

Se si aggiunge a ciò la considerazione che nel 787 il Secondo Concilio di Nicea aveva stabilito che la composizione delle decorazioni non fosse lasciata alla invenzione degli artisti ma fosse regolata dalla legge e dalla tradizione della Chiesa, il fatto che i cerchietti - riconsiderando le miniature - siano collocati costantemente in determinate parti delle raffigurazioni miniate, evidenzia che c'era una tradizione legittimante a ciò. E questo dal passato, come si verifica dall'affresco bizantino del Cristo in croce (VIII secolo) della Basilica dei SS. Cosma e Damiano a Roma (Fig. 9). Un affresco "progenitore": infatti si constata in esso la presenza dei cerchietti onorifici-decorativi rinvenibili, con l'essenzializzazione grafica dovuta allo scorrere, linguisticamente trasformativo, degli anni, nelle miniature del Codice Pray. Cerchietti, si consegue, che nulla hanno a che vedere con quelli disegnati nel corpo della Sindone "elaborata" della quarta miniatura. Essi infatti appaiono in essa ex-abrupto, assolutamente al di fuori degli spazi convenzionalmente loro "sede", come riscontrabile (Fig. 10).

I cerchietti, paiono, ed in modo convincente, alludere piuttosto a quei forellini che si rinvergono nella Sindone di Torino, probabilmente dovuti ad un evento negativo "di fuoco", configurandosi come un riporto di quanto un osservatore anche vedeva in essa, guardandola. Forellini che il Dürer a sua volta ha riportato nella sua copia della Sindone nel 1516, cioè sedici anni prima del drammatico incendio di Chambéry (Fig. 11), e che si constatano ancora indicati nella miniatura di Cristoforo Duch del 1559, che concerne la più antica raffigurazione di un'ostensione pubblica. La miniatura, dato che è posteriore all'incendio di Chambéry (1532) e non ne porta i segni, dovrebbe essere copia di una miniatura precedente (Fig. 12).

Con consequenzialità di conclusioni, i riportati "cerchietti", con la loro semplice esiguità, concretizzano lo stupefacente filo rosso che unisce la Sindone "miniata" del Codice Pray a quella esistente di Torino, e nel contempo, per quest'ultima, un potenziale marchio attendibile di sua autenticità.

#### D) SULLA STESURA DEL CODICE PRAY

Le miniature del Codice Pray sono colorate con i soli colori calligrafici azzurro e minio.

La sua povertà cromatica rende attendibile l'ipotesi, avanzata dall'ungherese Berkovits Ilona, che queste miniature siano copia di altre maggiormente ornate ed appartenenti ad un codice precedente. Come contributo all'ipotesi, richiamando che vari sono i motivi per i quali possono essere stati scelti i due soli colori - azzurro e minio - per la copia delle miniature: per un basso costo, perché già posseduti dal committente, e altro, conseguita dall'analisi delle miniature la certezza che in esse vi è il riferimento alla Sindone giungo a porre l'ipotesi che il minio sia stato scelto perché probabilmente il suo simile cromatico - *la porpora* - era steso sulla *raffigurazione miniaturistica* delle croci greche della fodera della Sindone. Ciò perché probabilmente lo doveva essere di fatto sulla fodera impunturata sulla Sindone esistente a Costantinopoli. La porpora era il colore imperiale, proprio ed esclusivo dell'imperatore bizantino. Quindi non è difficile pensare che le croci greche della Sindone rimarcassero la proprietà imperiale della Sindone col loro colore "porpora". Chi conosceva la Sindone doveva averlo veduto e fatto riportare, in fedeltà di colore, nelle miniature originali. Ed in sede di copia, per restare il più vicino possibile ad un riporto grafico di verità, si sarebbe scelto il colore minio, in modo che le croci greche riportassero ancora il colore "imperiale" nella loro "copiata" raffigurazione grafica. E poi lo si sarebbe esteso ad altre parti delle miniature, alternato all'azzurro (Fig. 13).

## E) LA DATAZIONE DELLE MINIATURE

La datazione delle miniature oggi autorevolmente affermata risale al 1150. Ma la stessa studiosa ungherese Berkovits Ilona ha anche posto l'ipotesi che possono essere copie di un Codice precedente - che tutto fa pensare ormai perduto - che risalga alla fine dell'XI inizi del XII secolo.

Una spia in questo senso a mio giudizio può essere costituita dalla raffigurazione del Cristo crocifisso della prima miniatura (Fig.1).

Infatti, percorrendo l'iter dell'arte bizantina di cui il Codice Pray nelle sue miniature in fondo è espressione, quella pesantezza-rigidità ieratica dell'immagine, quale constatiamo nelle Crocifissioni della Basilica dei SS. Cosma e Damiano (VIII secolo) e di S. Maria Antiqua (IX secolo), ambedue a Roma e di cui ho già parlato, si attenua. Per cui l'evoluzione linguistica dell'arte bizantina presenta una perdita di materialità nelle immagini dando luogo ad uno spazio sempre più astratto e ad un linearismo sempre più evidenziato, da farsi quasi protagonista al posto dello statico pittoricismo precedente. Ciò soprattutto dopo che, coll'854, il culto delle immagini nel mondo bizantino era stato riammesso e gli artisti venivano di nuovo chiamati a decorare gli edifici sacri. Nel periodo 1042-1056, quale esempio centrale dell'arte bizantina "evoluta", nella chiesa Nea-Moni di Chio si realizza una decorazione musiva in cui le figure sono di decisa leggerezza e l'alto grado cromatico è strutturato in un grafismo fittissimo.

Pur nella sua diversità, perché privo di colore, nel denominatore comune di questo modo di essere dell'arte bizantina può annotarsi il Cristo crocifisso della prima miniatura del Codice Pray, ove un linearismo liricizzante delimita il corpo del Cristo che astrae verso quella leggerezza di immagine constatabile nel figurativismo di Nea-Moni. Giungendo al perizoma che, in sostituzione del lungo rigido abito dei Cristi crocifissi più sopra citati, avvolge accarezzando, fino al ginocchio, il busto del Cristo.

Una spia per una possibile datazione, più indietro nel tempo, delle originali miniature copiate nel Codice Pray.

Necessitano altri studi per poter passare dalla "spia" indiziaria all'affermazione ben fondata di una data precedente all'attuale indicato 1150, e li sto già effettuando.

Anche se questa data resta comunque già sufficiente per fare affermare con indiscutibilità, in base all'effettuato studio del Codice Pray, che il responso del  $^{14}\text{C}$  che pone come origine per la Sindone il periodo 1260-1390, è in un macroscopico errore, perché nel Codice Pray vi è con grande attendibilità, la raffigurazione della *Sindone di Torino*.

E nessun sarcofago.

## **FOTOGRAFIE**



Figura 1

Per concessione dell'autore-regista Marcello De Stefano



Figura 2

Per concessione dell'autore-regista Marcello De Stefano



Figura3

Per concessione dell'autore-regista Marcello De Stefano



Figura 4

Per concessione dell'autore-regista Marcello De Stefano



Figura 5

Per concessione dell'autore-regista Marcello De Stefano



Figura 6

Per concessione dell'autore-regista Marcello De Stefano



Figura 7

Per concessione dell'autore-regista Marcello De Stefano



Figura 8

Per concessione dell'autore-regista Marcello De Stefano



Figura 9

Per concessione dell'autore-regista Marcello De Stefano



Figura 10

Per concessione dell'autore-regista Marcello De Stefano

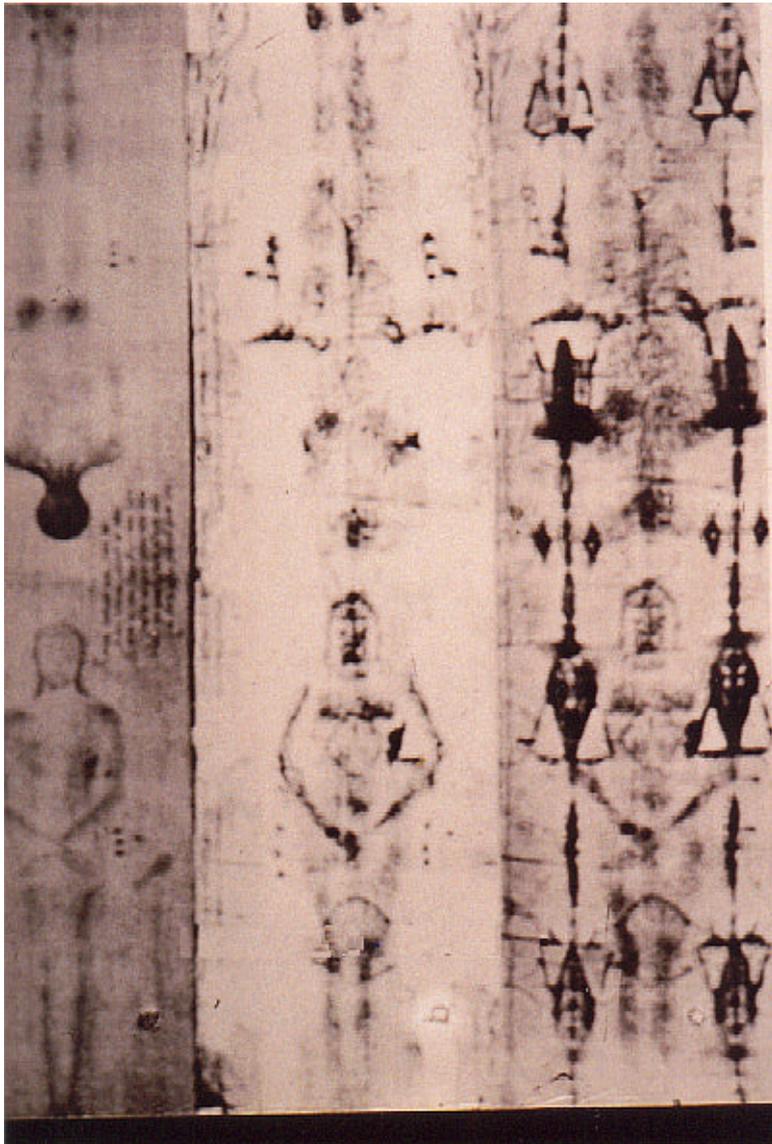


Figura 11

Per concessione di Sebastiano Rodante e Marcello De Stefano

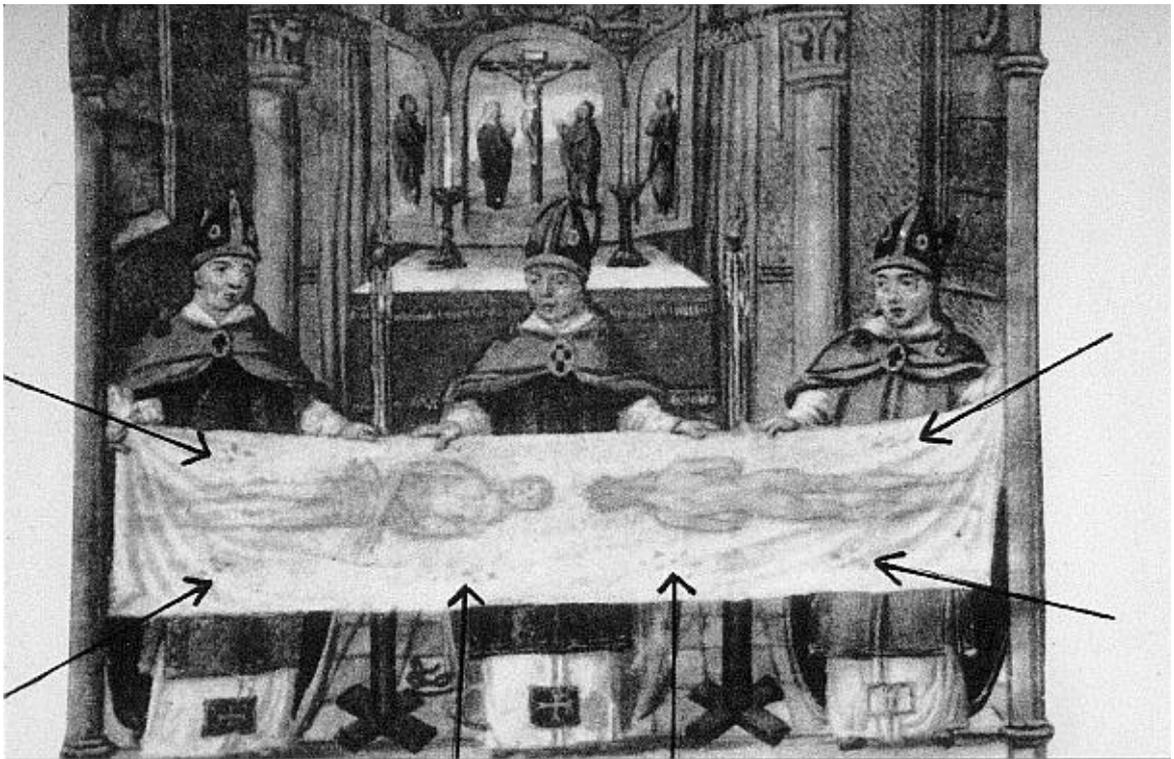


Figura 12

Per concessione dell'autore-regista Marcello De Stefano



Figura 13

Per concessione dell'autore-regista Marcello De Stefano