

Sinestesiaonline

PERIODICO QUADRIMESTRALE DI STUDI SULLA LETTERATURA E LE ARTI.
SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

Riccardo Sica

UNA COMUNITÀ GRECA E UN *ECCE HOMO* (“ALLA GRECA”) AD AVELLINO. IL MISTERO DI UN’IMMAGINE PITTORICA, TRA SCIENZA E FEDE.

ABSTRACTS

Il saggio espone la complessa questione interpretativa di un insolito affresco medioevale, forse un esemplare *unicum* nella storia dell’arte occidentale, situato in un vano della struttura superstite dell’ex Chiesa di S. Paolo ad Avellino, in prossimità del Castello. Si tratta quasi sicuramente di un *Ecce Homo!*, eseguito non oltre il XII secolo che, per la caratteristica acconciatura dei capelli alla turca, per i singolari aspetti stilistici bizantineggianti e per certi inediti aspetti iconografici, qua accostandosi e là distaccandosi dai testi evangelici, rivela l’originale, personalissima posizione religiosa e culturale, talora anche critica, dell’ignoto autore, probabilmente un pittore “greco” attivo nell’ambito della cospicua comunità greca insediata ad Avellino nella Terra (Rampa Tofara) dietro ed intorno al Castello fin dal VI secolo. Il saggio, attraverso un’approfondita analisi stilistica ed iconografica dell’opera, la confronta anche con i risultati scientifici più recenti emersi dagli studi sindonici, perché questi, per tanti versi, sono stranamente, miracolosamente, anticipati dall’affresco in questione.

The paper focuses on the complex interpretative question of an unusual medieval fresco, perhaps a unique example in the history of western art, located in a room of the surviving structure of the Church of S. Paolo in Avellino, near the Castle. It is almost certainly an *Ecce Homo!*, made no later than the twelfth century. According to characteristic Turkish hair style, singular Byzantine style aspects, and for certain unpublished iconographic aspects, it reveals the original, very personal religious and cultural position of the unknown author, probably a “Greek” painter active in the conspicuous Greek community who settled in Avellino in the Earth (Rampa Tofara) behind and around the Castle since 6th century. Through an in-depth stylistic and iconographic analysis of the work, the essay also compares the painting with the most recent scientific results emerged from the shroud studies, because these, in many ways, are strangely, miraculously, anticipated by the fresco in question.

PAROLE CHIAVE: *Ecce homo!*, affresco medioevale,
Chiesa di S. Paolo di Avellino, iconografia

CONTATTI: sica.riccardo45@gmail.com

L’impero romano d’occidente, a seguito delle invasioni barbariche scomparve nel 476 d.C. L’impero romano d’oriente, impero “bizantino”, sopravvisse, estinguendosi solo nel 1453 con la conquista della capitale bizantina Costantinopoli (l’attuale Istanbul), ad opera dei turchi capeggiati dal Sultano Mehemet II. La vittoria di Mehmet fu considerata da Isidoro di Kiev come la venuta dell’Anticristo; non meraviglia perciò che il poeta ascolano Panfilo Sassi inviasse a Ferrante d’Aragona un *hecatelegium*, un epigramma, in cui esortava il Gran Turco a venire in Italia contro la Chiesa romana. Ad Avellino un “colpo mortale” già era stato inferto, circa un decennio prima, nel 1440, dall’esercito di

Alfonso d'Aragona che aveva messo a sacco la città.¹ Fortunatamente la politica imperiale di Mehemet II adottò prevalentemente uno spirito conciliante tra l'Oriente e l'Occidente. Egli dette subito il primo segnale di continuità imperiale con Bisanzio riedificando, immediatamente dopo la vittoriosa entrata in città, la basilica di Santa Sofia per farne il simbolo della cristianità universale. Anche ad Avellino, remota cittadina dell'Occidente, fu edificata, come riferisce il Bella Bona, una basilica dedicata a S. Sofia. A Bisanzio Mehmet II trasformò la Basilica di Santa Sofia senza stravolgimenti della struttura, e vi produsse anzi una sostanziale coesistenza della cultura e del linguaggio figurativo bizantino con la cultura ottomana, del gusto occidentale con il gusto orientale, persino turco. In questo senso, quale elemento della politica di continuità dell'impero bizantino in quello ottomano, è da considerarsi l'interesse del Sultano per il collezionismo di reliquie non solo islamiche ma anche cristiane (collocate, dopo la conquista, nella chiesa di Santa Irene, inglobata nella prima corte del Topkapi). Tra di esse anche un'immagine della *Madonna* dipinta da Gentile Bellini su richiesta personale del Sultano. Altri ritratti di Mehemet II, realizzati a Istanbul da ignoti allievi del Bellini, si richiamarono al prototipo eseguito da Gentile Bellini dopo il suo ritorno da Istanbul. Finanche medaglie di produzione occidentale esaltarono la figura di Mehemet II, risalenti tutte agli anni Settanta e Ottanta del Quattrocento.²

Ad Avellino si registrò già dal VI sec, come attestano alcuni documenti, la presenza di una nutrita comunità greca, insediatasi nella collinetta della Terra (Rampa Tofara); la sua egemonia bizantina vi si sarebbe affermata per qualche anno verso la fine del sec. IX, raggiungendo il massimo splendore tra l'850 e il 1050. In questo periodo «si affermò e si consolidò la dinastia di Basilio I mentre l'impero Bizantino diventò un punto di riferimento importante per la cultura mediterranea, sia per l'organizzazione burocratica dello Stato, collegata all'introduzione degli archivi, dei bilanci etc., sia per le varie espressioni artistiche, che trovavano le loro radici in una civiltà antica e fiorente».³

Come riferisce il Bella Bona, la comunità greca avellinese aveva trovato nella Chiesa di S. Nicola dei Greci (969) il suo punto di maggiore raccoglimento: «la Chiesa di San Nicola della Carte era riservata alle alte dignità bizantine, le quali risiedevano in un loro palazzo, posto accanto alla cattedrale».⁴ Ci sono documenti nei quali si citano personaggi di chiara origine greca: ad esempio quel tal Bisanzio, che si sottoscrive in un documento del 993 ed in un altro del 1033; il giudice Bisanzio che presenzia ad un atto notarile del 1053; e Giovanni Greco, documentato nel 1103 e nel 1155 (probabilmente un personaggio-chiave legato alla storia della Chiesa di San Paolo ad Avellino, in origine monastero Basiliano). Non mancano neppure atti relativi ai secoli XI e XII in cui sono

¹ «L'abbandono dei sobborghi e la concentrazione della popolazione sulla Collina "La Terra", dove si trovava la Cattedrale, all'interno della cortina muraria difensiva, svuotò i Monasteri e le Chiese, che rimasero senza mezzi di sostentamento, inducendo il Vescovo Fuccio Montorio (1432-1465) a richiederne la soppressione, in modo da indirizzare le esigue rendite a favore della Cattedrale. I Papi Eugenio IV e Nicola V concessero l'autorizzazione ad incamerare l'Abbazia mitrata di San Benedetto e ad aggregare alla Parrocchia del Duomo quelle di S. Eligio, S. Mercurio, S. Lorenzo, S. Pietro, S. Andrea, S. Luca, S. Germano, S. Nicola dei Latini detto "a capo Avellino" e S. Nicola dei Greci. Quindi, la strage compiuta dagli Aragonesi finì per ridurre le dieci Parrocchie preesistenti all'attacco, ad una sola, quella del Vescovato». Cfr. <http://IrpiniaInfo.it> (ultimo accesso 26/03/2020).

² Tranne un esemplare realizzato da un seguace di Pisanello, forse Marco Guidizani, attivo a Venezia tra 1460 e 1470 circa.

³ M. SARNELLI, *I Greci ad Avellino. Arte e Cultura Campana*, consultabile online all'indirizzo <https://arteculturairpina.wordpress.com/cultura/storia/i-greci-ad-avellino> (ultimo accesso 26/03/2020).

⁴ S. BELLA BONA, *Ragguagli della Città d'Avellino*, Forni Editore, Bologna 1967, p. 152.

documentati “preti greci”, quali Niceta, Costantino etc. che officiavano secondo il rito ortodosso. Come osserva Jannacchini,⁵ ad Avellino ci furono quarantanove anni di dominio greco consolidatosi tra la fine DELL’XI e l’inizio del XII secolo. È dato supporre, quindi, che culti religiosi bizantini (insieme a caratteri stilistici bizantini) dalla Turchia giungessero anche ad Avellino. Del resto la presenza dei Greci ad Avellino è testimoniata anche dall’esistenza in città della chiesa di San Mammes, documentata una prima volta nel 1088, che era di culto greco, importato ad Avellino molto probabilmente per opera di missionari orientali.

San Mama era un martire cristiano del III secolo della Cappadocia, molto venerato dai bizantini. Mamete di Cesarea, conosciuto anche con i nomi di Mammete, Mamette, Mamante, Mamolo, Mama, Mamma, Mammè, Mommè e altri, è un santo cristiano vissuto e martirizzato in giovane età, a Cesarea, nell’attuale Turchia Cesarea in Cappadocia. In Oriente è molto venerato ma il suo culto è antichissimo anche in Italia, dove giunse grazie appunto, come s’è detto, all’opera di missionari orientali. Il culto di San Mammet descrive il santo come un ragazzo di umili origini dedito alla pastorizia. Fra i suoi miracoli, quello di ammansire le bestie feroci che, alla sera, si presentavano al suo cospetto per ascoltare il vangelo e farsi mungere.⁶

La comunità greca ad Avellino, secondo gli storici, avrebbe raggiunto due periodi di splendore, il primo nella metà del VI sec. (periodo della riconquista bizantina con Giustiano) e il secondo a partire dal X-XI sec. nella zona orientale della Terra, detta “Rampa Tofara”.⁷ Qui, alla “Collina della Terra”, ai cui piedi sorge il Castello, nei pressi dell’antichissima chiesetta di S. Nicola dei Greci edificata nel 969 e a servizio della cospicua comunità greca, verso Selectianum, nel 542, fuggirono per rifugiarsi gli Abellinates, avendo il Re goto Totila – come riferisce Procopius, lo storico bizantino che narrò la guerra contro i Goti nel suo *Bellum gothicum* – ordinato l’abbattimento delle mura e delle torri di Abellinum per impedire l’uso del castello da parte dei Bizantini.⁸ Può dirsi che in linea generale la vita di questa comunità greca fosse prevalentemente caratterizzata da una condotta di pacifica convivenza tra bizantinismo, Oriente e chiesa romana. Oltre alla ben documentata chiesa di S. Nicola dei Greci, riservata alle alte dignità bizantine, le quali risiedevano in un loro palazzo posto accanto alla cattedrale, esistevano ad Avellino altre chiese dedicate al culto greco, come ci riferisce il Bella Bona: la Basilica di S. Sofia (pocanzi menzionata); il già menzionato monastero femminile di S. Paolo, documentato a partire dal giugno 1103,⁹ in origine monastero basiliano; e la citata chiesa di S. Mammes, documentata una prima volta nel 1088.¹⁰ Secondo la

⁵ A.M. JANNACCHINI, *Topografia storica dell’Irpinia*, Priore, Napoli 1889, vol. I, p. 58.

⁶ Per questo il santo era associato al latte e venerato come protettore delle balie. Cfr. G. CAMERINI, *La chiesa di San Mamme*, in «Toscana Storica», consultabile online all’indirizzo <https://www.storia-toscana.it/la-chiesa-scomparsa-di-san-mamme>.

⁷ Secondo JANNACCHINI, *Topografia storica dell’Irpinia* cit., p. 58, «ad Avellino ci furono quarantanove anni di dominio greco consolidatosi tra la fine dell’XI e l’inizio del XII secolo».

⁸ www.irpinia.info.it, *La Chiesa di S. Nicola dei Greci*.

⁹ M P. TROPEANO, CDV, v. II, n. 107.

¹⁰ In due pergamene del 1088 e del 1096, conservate nell’archivio della Badia di Cava dei Tirreni, Scandone fa riferimento ad un territorio, sito nelle pertinenze di Avellino, detto “S. Mammes” (F. SCANDONE, II, I, docc. VI, XXI). Amando Montefusco riferisce che “quasi certamente il nome della contrada traeva origine da quello di una chiesa dedicata a “S. Mammes”. Questo santo, dal nome piuttosto strano, è stato da noi identificato come S. Mama: un martire cristiano, il cui culto era particolarmente diffuso presso i bizantini. (*Dizionario dei Santi*, ed. TEA, 1989). In alcuni autori il nome del santo viene tradotto: Mammete (Mammas). Lo storico inoltre afferma: «Il documento del 1096 ci permette di poter individuare il sito di questa chiesa. Difatti in esso viene descritta una terra che si trovava nel luogo detto “ad S. Mammes

tradizione queste chiese (la chiesa di S. Nicola dei Greci, la basilica di S. Sofia, la chiesa di S. Mammes e la Chiesa di S. Paolo) erano tutte di origini basiliane. «Ciò è verosimile – conferma lo storico Montefusco – anche perché si può ipotizzare che dopo lo scisma del 1054 i monaci (e/o le monache) basiliani abbandonassero il vecchio monastero per trasferirsi in luoghi più accoglienti, e che il loro monastero venisse affidato alle suore benedettine, la cui documentazione è posteriore al 1054».¹¹ Tanto più che, come già riferito prima, «naturalmente la presenza di chiese greche ci fa supporre che vi fossero anche preti che officiavano secondo il rito ortodosso».¹² La diminuzione prima e la scomparsa poi di costoro nel corso dei secoli XII e XIII risultano da documenti ancora disponibili. «Evidentemente – precisa lo storico Montefusco – gli effetti dello scisma nel tempo fecero sentire il loro peso e la comunità greca finì con l'integrarsi con quella latina».¹³ Comunque l'incidenza della presenza greca ad Avellino si fece sentire così fortemente che se ne conservò il ricordo fino agli inizi dell'Ottocento, come ci riferisce lo storico S. Pionati nel 1829 («Una stradetta ora detta della Madonnella, alle spalle del Duomo, si diceva de' Greci, sino a che nell'ultima occupazione de' Francesi furono apposte lapide alle strade»)¹⁴

A noi qui interessa, ora, occuparci della Basilica di S. Paolo con annesso convento per la presenza al suo interno di uno straordinario quanto misterioso affresco, un *Ecce Homo!*, che – per sintesi e per motivi che indicheremo appresso – definiamo “alla greca” e che, a nostro giudizio, testimonierebbe e riconfermerebbe la presenza dei Greci ad Avellino. Si tratta di un inquietante quanto affascinante affresco che, nella sua apparente primordialità, oscilla tra l'essere una singolare raffigurazione pittorica dell'immagine di Cristo flagellato stranamente aderente ai risultati anche più recenti delle ricerche e degli studi scientifici condotti sulla Sindone ed una libera ricostruzione creativa della stessa immagine sindonica rielaborata dall'autore sulla base di proprie convinzioni religiose e di personali rielaborazioni. Nell'uno come nell'altro caso l'affresco sembra basarsi su due evidenze oggettive riscontrabili sulla Sindone: le tracce ematiche (il sangue, rivelatosi del gruppo AB negativo, DNA maschile) e l'immagine impressa sul telo.¹⁵ Non si nasconde che l'inquietudine e il fascino che l'opera promana forse provengano proprio dalla sua sorprendente, inspiegabile capacità di anticipare tanti risultati scientifici emersi secoli dopo, fino ad oggi, dagli studi condotti sulla Sindone e sui vari Sudari trovati.

Il raro gioiello pittorico è custodito ad Avellino in un angolo nascosto, quasi inaccessibile, della superstite struttura originaria della Basilica di S. Paolo, ai piedi del

et ubi monte Giovanni dicitur”. “Monte Giovanni” è un toponimo che troviamo descritto, in maniera piuttosto dettagliata, in alcune pergamene “cavesi” dell'XI e XII secolo (F. SCANDONE, II, I, docc. XVIII, XX, CXLIX, CCLXII). In particolare, in una del 1178, si riporta che un territorio era sito “...ubi monte Iohanne dicitur...coniuncta ad flumen qui dicitur Scrofeta et ad viam publicam et ad viam antiquam”(doc. CCLXII). La via antica di cui si parla nel documento è da identificare con l'antica via beneventana “via antiqua maiora”, che collegava l'Abellinum romana (civita di Atripalda) con Benevento, mentre la via pubblica era la “via publica beneventana” ossia il raccordo stradale che dall'Avellino della Terra immetteva sulla “via antiqua maiora”; questi particolari, aggiunti alla presenza del fiume Scrofeta, ci inducono a identificare questa zona, con quella che gravita nelle pertinenze dell'attuale contrada di Picarelli, dove la “via publica” si innestava sulla “via antica”.

¹¹ Cfr. <https://arteeculturairpina.wordpress.com/cultura/storia/i-greci-ad-avellino>.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*

¹⁴ S. PIONATI, *Ricerca sull'istoria di Avellino* (rist. anast. 1828-29), Forni Editore, Bologna 1986, vol. III, p. 56. Cfr. <https://arteeculturairpina.wordpress.com/cultura/storia/i-greci-ad-avellino>.

¹⁵ G.L. TODINI, *Sacra Sindone, tra fede, mistero storico e scientifico*, documento tratto da la Rivista «Templari», n. 2 (Trentini Editore).

castello. La Basilica è documentata, come s'è già detto, a partire dal giugno 1103 e nel 1165. Secondo De Franchi, il monastero a cui la chiesa è annessa nacque basiliano e divenne poi benedettino.¹⁶ Che fosse basiliano è dimostrato anche dal fatto che il nucleo originario della chiesa annessa in cui si colloca tuttora l'affresco non ha abside, perché, come tutte le chiese basiliane, anche la basilica di S. Paolo, avendo pianta a croce greca, è priva di abside.

Precisamente l'affresco si situa, segretato come in uno scrigno, in un piccolo vano (11 × 16 metri) «a cui si accede attraverso un androne su più livelli, mediante alcuni scalini che portano ad un terrazzamento confinante con il castello e chiuso su lati corti da due corpi di fabbrica. Sul corpo di fabbrica di destra sono leggibili quattro campate con voltine e crociere, le navate di destra e sinistra con relative absidi, l'aula centrale e i pilastri in pietra squadrata inglobati nella muratura e ricoperti di intonaco».¹⁷ Proprio all'estremità di uno di questi pilastri si colloca l'affresco. Il Muollo lo ascrive in un primo momento al XIV secolo denominandolo *Ecce Homo!*.¹⁸ A nostro giudizio, invece, l'epoca di esecuzione di tale affresco non può andare oltre il 1103, e non solo per motivi stilistici: essendo menzionata in un documento del 1103, si deve presupporre che la chiesa di S. Paolo a questa data fosse evidentemente già esistente. Ipotizziamo che il periodo più probabile di realizzazione dell'affresco non superi il XII secolo (tenendo anche presente che l'egemonia bizantina ad Avellino raggiunse il massimo splendore fino a questo secolo). Comunque l'arco di tempo più ampio possibile in cui l'affresco possa essere stato eseguito è, secondo nostro parere, compreso tra la fine del IX sec. e il XII sec. In questo arco temporale probabilmente vennero costruiti sia il nucleo originario della preesistente chiesa di San Paolo e sia l'affresco, mentre presumibilmente alla fine del X sec. erano già state costruite la Chiesa di S. Nicola dei greci e qualche altra chiesa locale di origini basiliane.¹⁹

Diciamo subito che dell'affresco in questione ci ha sempre impressionato – fin dalla prima volta che l'abbiamo visto (inizi anni ottanta, del secolo scorso, per sollecitazione dell'amico Paolo Matarazzo) – la straordinaria presenza dell'iconografia orientale che lo caratterizza,²⁰ davvero inedita – e perciò sorprendente – in una remota cittadina di provincia d'Occidente come Avellino. Il personaggio raffigurato porta in capo un'accurata acconciatura di lunghissimi capelli a forma di turbante a “bulbo” tipico degli *ulama* (un'acconciatura simile a quella, per intenderci, che si osserva in testa al sultano nel celebre *Ritratto di Mehemet II* realizzato da Gentile Bellini nel 1480). Un *ulama* o 'ālim (in arabo: *عالم*; pl. 'ulamā') è un dotto musulmano, un maestro, esperto in scienze religiose ('*ulūm dīniyya*). Strettissima è la inspiegabile somiglianza del volto dell'*Ecce Homo!* avellinese con quello del “Gran Turco” Mehemet II nel celebre dipinto occidentale citato. Entrambi gli autori nei predetti dipinti ritraggono il volto di tre quarti, in una posizione che consente un'attenta analisi fisica e psicologica dei personaggi ritratti. Ma, se nel dipinto del Bellini la mezza figura del sultano è racchiusa in una sorta di elegante cornice, arcata ed ornata con motivi a fogliami, l'affresco ad Avellino, invece, è

¹⁶ F. DE FRANCHI, *Avellino illustrato da' Santi e da' Santuari*, Forni, Sala Bolognese 1973.

¹⁷ *Storia illustrata di Avellino e dell'Irpinia*, vol. II, *Il Medioevo*, G. MUOLLO, *I monasteri benedettini*, Edizione Sellino, 1996, p. 407.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Supponiamo ciò, ma con la consapevolezza che è ancora da farsi molta chiarezza nella ricostruzione scientifica degli edifici religiosi sorti ad Avellino dal VI al XV sec. circa nell'area della collinetta intorno al Duomo e nella “Terra” intorno al castello.

²⁰ Sulle ragioni di questa presenza - forse ricollegabile alla Sindone di Oviedo in Spagna e alla ricostruzione scientifica compiuta dal prof. Cesare Marta di cui diremo ampiamente più avanti.

incastonato in una semplice cornice di pietra squadrata, all'estremità d'un pilastro anch'esso in pietra. Sul piano iconografico in entrambi i dipinti menzionati è la tipologia orientale dei personaggi a risaltare grazie ad una fissità quasi iconica dell'immagine, tipica delle divinità e delle autorità. Tuttavia, sul piano stilistico, l'affresco avellinese si distingue per una connotazione più decisamente bizantina²¹ e per una speciale, meticolosa attenzione prestata al dettaglio analitico. Il volto, con gli occhi chiusi per la morte sopraggiunta, rivela un atteggiamento d'impressionante maestà, come il volto emergente dalla Sacra Sindone. L'autore dell'affresco sembra attenersi proprio al volto di Cristo che dal IV secolo è sempre rappresentato "secondo la Sindone", specialmente dall'arte bizantina: cioè con grandi occhiaie asimmetriche, barba lunga, capelli che coprono le orecchie, baffi cadenti, caratteristiche che s'imposero come canoniche ed ufficiali.²² Entrambi i volti pocanzi citati sono ritratti con marcati tratti fisionomici: la fiera barba rossiccia, il profilo affilato, il naso aquilino e gli zigomi pronunciati, elementi qualificativi d'una fisiognomia greca, turca, in contrasto con l'espressione pensosa.

Per Muollo «il motivo del capo reclinato sulla spalla e avvolto nella massa dei capelli che girano improvvisi all'indietro»²³ e la caratterizzazione stilistica dei «lineamenti fini, dominati dal naso sottile e allungato» troverebbero riscontro nel modulo compositivo utilizzato a Lauro per la testa del Cristo nella scena del *Battesimo* e per quella di Zaccaria nella scena dell'*Annunciazione*. Sarebbe questa, per il Muollo, «la migliore ragione per pensare a una cronologia in parallelo, agli inizi del XV secolo, tra l'affresco avellinese e gli affreschi a Lauro».²⁴ Lo studioso trova un punto di riferimento per l'affresco in un dipinto tardogotico realizzato nel 1433 e donato a Montevergine da Margherita, figlia del duca Amedeo di Savoia, promessa sposa in quell'anno di Luigi III d'Angiò.²⁵ Personalmente pensiamo che gli stessi caratteri stilistici indicati dal Muollo, a cui aggiungiamo la prevalenza del disegno sui volumi, il monocromato bruno, color seppia, come quello generalmente impiegato per la fase di preparazione d'un affresco, il pieno risalto grafico (proprio di chi vuol narrare, raccontare, più che artisticamente rappresentare, nei minimi particolari, come nei codici miniati a Montevergine), rientrano – più che nell'ambito di appartenenza o solo di somiglianza alle pitture del XV sec. a Lauro in cui prevale un certo ingenuo provincialismo espressivo – nel repertorio iconografico e stilistico tipico della tradizione bizantina, in generale greca e, in

²¹ Con il termine "bizantino" ci si riferisce, in senso più ampio, alla cultura greca medioevale. Nel testo si adopererà spesso indifferentemente i termini "greco" o "bizantino". E ciò perché nella storia del cristianesimo ci sono: Chiesa greca, sia quella «ortodossa» separatasi in seguito allo scisma d'Oriente (volendo precisare, Chiesa greco-ortodossa o greco-scismatica; e parimenti clero, prete greco-scismatico), sia quella rimasta fedele a Roma ma di rito orientale (Chiesa greco-unita; clero greco-unito). Della Grecia medievale, quasi solo con riferimento alla Grecia vera e propria in quanto conservi una qualche individualità nell'ambito dell'Impero di Costantinopoli (mentre tutto ciò che si riferisce, in senso più ampio, alla cultura greca di quell'epoca s'indica piuttosto col termine bizantino).

²² Sulle monete il volto di Cristo d'ispirazione sindonica diventa ufficiale come icona imperiale con Giustiniano II, 685-695.

²³ F. GANDOLFO, G. MUOLLO, *Arte Medievale in Irpinia*, Editore Artemide, Roma 2014, pp. 286-288.

²⁴ Ivi, pp. 286-288.

²⁵ *Ibid.* Se sussistessero i rapporti tra il dipinto a Montevergine additato dal Muollo e l'affresco ad Avellino, si potrebbe ipotizzare che, dati i rapporti anche di devozione tra la Casa Savoia e Montevergine, l'autore dell'affresco avesse potuto tenere presente la Sindone, trasferita a Torino proprio per volontà dei Savoia (si ricordi che il Re di Spagna si era rivolto a Filiberto di Savoia perché gli facesse realizzare una copia della Sacra Sindone). È appena il caso, inoltre, di ricordare che nel 1939, nell'imminenza della Seconda guerra mondiale, la Sacra Sindone venne nascosta nel santuario di Montevergine dove rimane fino al 1946.

riferimento all'ambito specifico del territorio irpino, nel ciclo dei preziosi affreschi del XIII secolo siti nella Grotta di San Michele ad Avella, caratterizzati, invece, da una certa raffinatezza stilistica. Anzi, proprio la raffinatezza grafica, aulicamente espressiva, dell'immagine stilizzata, ci fa pensare all'appartenenza a un rango elevato sia dell'autore dell'affresco e sia probabilmente della committenza. E ciò è per noi altro motivo preferenziale per retrodatare di qualche secolo (rispetto all'epoca assegnata dal Muollo) l'*Ecce Homo!* avellinese.

Certo, a livello iconografico l'identificazione dell'affresco è di difficile e dubbia interpretazione: Muollo dapprima identifica il personaggio con l'*Ecce Homo!*, cioè con Cristo, e poi con *San Sebastiano*. Ritenendola un *Ecce Homo!*, lo studioso lascia intendere di voler dare all'immagine il significato strettamente legato all'azione di mostrare Gesù al pubblico dei Giudei in seguito agli episodi di flagellazione che lo avevano coinvolto: «Ecce homo!» sta, quindi, per «Guardate l'Uomo! vedete che l'ho punito?». Ed infatti, flagellato, Gesù fu mostrato ai Giudei: il suo corpo mostrava i segni evidenti di tortura, era ricoperto di piaghe e ferite dalle quali usciva sangue. Esattamente così appare anche nell'affresco. Approfondendo l'indagine, possiamo fare ulteriori considerazioni e precisazioni: l'affresco sembra cogliere, a nostro avviso, un momento particolare, preciso, della flagellazione, quello dello svolgimento in atto di essa, mentre il Cristo muore per edema polmonare e soffocamento provocato dalla flagellazione (come dimostreranno scientificamente in seguito medici e studiosi). Questo momento, nelle intenzioni dell'autore, esclude le fasi successive tradizionalmente contemplate nei testi sacri: la presentazione del Cristo dinanzi al popolo dei Giudei, lo scioglimento dei capelli sulle spalle (i quali infatti nell'affresco sono, invece, ancora ben raccolti sul capo e fermati alla nuca da un telo alla greca – equivalente al “bulbo turco” – esattamente come quando il Cristo fu tenuto con il capo in giù per circa un'ora per impedire che il sangue scorresse sul viso, secondo l'usanza del tempo),²⁶ la posa sul capo della corona di spine (nell'affresco non sono rappresentati infatti i cinquanta fori evidenziati dalla Sindone sulla fronte, sulla testa e sulla nuca, compatibili, appunto, con una corona di spine), l'appoggio sulle spalle del mantello rosso richiamante ironicamente la figura del re, l'imposizione fra le mani di uno scettro di canna e, ovviamente, la crocifissione (tant'è che l'affresco volutamente non include nel suo spazio compositivo la rappresentazione delle braccia intere e delle mani che avrebbero potuto far vedere le ferite ai polsi provocate dai chiodi). Il corpo flagellato è rappresentato, nell'affresco, mentre le punte circolari cuspidate delle palline e degli artigli di metallo e gli aculei d'osso alle estremità delle corde tese del *flagellum* sono ancora conficcati nella pelle e nelle carni qua e là strappate. Quei segni e quelle gocce di sangue, a destra e a sinistra sul tronco, mostrano chiaramente anche le ferite verticali procurate da lance (o da lancia) insieme alle impronte delle percosse del temibile *flagrum* romano, quali emergono anche dalla Sacra Sindone. È evidente che l'autore dell'affresco, soffermandosi sul momento particolare dell'azione della flagellazione in atto (che porta il Cristo alla morte) intendesse esprimere anche un suo personale giudizio morale: egli infatti pare voler denunciare l'ambiguità dell'atteggiamento tenuto da Pilato e la sua colpa di aver commesso comunque un'ingiustizia facendo flagellare il Cristo solo perché i Giudei volevano vedere il Cristo giustiziato. L'attenzione prestata a questo particolare momento della morte per flagellazione sembra anticipare la causa della morte per asfissia e per edema polmonare addotta tanti secoli dopo da studiosi e scienziati di tutto il mondo. In questa luce risulta,

²⁶ In merito diremo avanti più approfonditamente.

allora, evidente che tanti particolari evidenziati nella rappresentazione pittorica della flagellazione siano segni rivelatori, denotativi, proprio della cultura, etica e religiosa, dell'autore dell'affresco. È innegabile che egli si trovi, talora, in una posizione diversa, se non opposta, rispetto a quella dei vangeli canonici. Questi o omettono proprio la fase della flagellazione o riferiscono che Gesù fu sottoposto al supplizio della flagellazione *durante* o *dopo* il processo celebrato dal procuratore romano Ponzio Pilato e, comunque, che il Cristo morì sulla Croce. L'autore dell'affresco, invece, fa intendere che il Cristo morì *a causa* della flagellazione, *durante* la flagellazione, per ferite e percosse che gli avevano causato edema polmonare, soffocamento e asfissia. Non a caso le ferite e le macchie di sangue nell'affresco sono contornate da aloni di liquidi pleurici, cadaverici. L'affresco vuole cogliere, con la resa di tanti particolari dettagli, come in una istantanea fotografica, proprio questo momento letale della flagellazione. Al contrario, le versioni degli evangelisti escludono per lo più questo momento, talora addirittura escludono, come già detto, il martirio stesso della flagellazione: «anche se Pilato menziona la *fustigatio*, un castigo non troppo grave, Luca non dice mai che Gesù venne percosso o flagellato ed Egli va verso la croce in pieno dominio della situazione».²⁷ La verità è che, nonostante l'omissione da parte di Luca del castigo inferto a Gesù, forse per sua preferenza di non far sottostare Gesù a una tale violenza fisica, «la tradizione conteneva riferimento a una flagellazione di Gesù che Marco/Matteo e Giovanni usarono in modi differenti».²⁸ Teologicamente Giovanni «considera senza dubbio gli eventi in un altro modo e suggerisce che si veda in Gesù l'uomo vero che, con questa stessa umiliazione della derisione e del processo inaugura la regalità messianica».²⁹ Giovanni pone la flagellazione (la pena più severa, in cui si colpiva il condannato con un flagello, cioè una frusta, fatto di lacci di cuoio aventi in punta schegge d'ossa, piombi e pungiglioni) a metà processo. Marco/Matteo menzionano che Gesù fu flagellato alla fine del suo processo. Piuttosto maldestramente Marco 15,15 piazza la flagellazione di Gesù da parte di Pilato tra le parole «gli consegnarono Gesù» e le parole «perché fosse crocifisso».³⁰ Matteo rende più scorrevole la situazione inserendo le parole «essendo stato Gesù flagellato» prima delle parole «lo consegnò loro perché fosse crocifisso». Raymond Brown osserva che la versione storicamente più verosimile appare essere quella di Marco/Matteo: «Marco/Matteo hanno il più plausibile momento per la flagellazione, ovvero alla fine del processo Romano e dopo che Gesù è stato sentenziato, così che la flagellazione è parte della pena per la crocifissione».³¹ Tutto ciò, occorre ben sottolinearlo, mentre il tema della “Flagellazione” è completamente inesistente nell'arte bizantina e molto raro nella Chiesa ortodossa, e mentre si riscontra, invece, nell'arte bizantina, ma solo a partire dal nono secolo, inizialmente in manoscritti e in piccoli avori, e poi in alcuni affreschi monumentali in Italia risalenti all'anno 1000.

L'affresco non presenta sulla fronte di Gesù gli ematomi e il rivolo di sangue raggrumito a forma di un 3 che invece risaltano dalla Sacra Sindone; e, per contrasto, evidenzia i colpi del flagello distribuiti sul tronco corporeo, esclusa la regione cardiaca, dove avrebbero potuto provocare la morte. È come se l'autore (del resto ne era usanza a

²⁷ Così gli esegeti del *Nuovo Grande Commentario Biblico* (R.E. BROWN, J.A. FITZMYER, R.E. MURPHY, *Nuovo Grande Commentario Biblico*, Queriniana, 2002, p. 937).

²⁸ Come sottolinea R.E. BROWN, *The Death of the Messiah Vol. I*, Anchor Yale Bible, 2010, pp. 852-853.

²⁹ Ivi, p. 851

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*

quei tempi) avesse voluto pulire il volto del Cristo prima che questi, sopraggiunta la morte, venisse posto a testa in giù per circa una-due ore, con il Sudario (fazzoletto) depresso sulla nuca, dove erano stati avvolti i lunghi capelli, lasciando scoperti il volto e la fronte. Per strana coincidenza, l'autore dell'affresco si troverebbe, così, a nostro modo di vedere, perfettamente in linea con lo studioso Cesare Barta del Centro spagnolo di Sindonologia, uno dei massimi esperti mondiali, che, dando estrema importanza proprio al momento cruciale, fatale della flagellazione, diagnostica la morte del Cristo per edema polmonare, per fatica e per soffocamento a seguito della flagellazione, che aveva lacerato il corpo di Cristo.

In linea generale può dirsi che, pur talora tra evidenti punti di distacco (come la mancata rappresentazione delle ferite sul capo del Cristo ed ai polsi), comunque l'affresco ad Avellino concorda con le tante coincidenze che ci sono tra la Sindone di Torino e il Sudario di Oviedo ed altri sudari sinora scoperti. È davvero sorprendente, in particolare, come il volto e il busto raffigurati nell'affresco da noi osservato direttamente nel 1980 coincidano perfettamente con il vero Volto di Gesù e col suo busto che alcuni scienziati americani recentemente, dopo il 1980, con le ultime tecnologie, sono riusciti a rappresentare dalla Sacra Sindone.

Di qui l'inquietante interrogativo: come può la personale posizione assunta dall'autore dell'affresco coincidere, sia pure idealmente, con i tanti risultati scientifici prodotti dagli studi compiuti sulla Sacra Sindone, sulle sindoni e sui sudari di Gesù, a distanza di tanti secoli? Sotto questo aspetto l'eccezionale affresco ad Avellino costituirebbe, a nostro giudizio, un *unicum* pittorico difficilmente spiegabile nella storia dell'arte occidentale: esso rappresenterebbe per la prima ed unica volta il Cristo nel momento cruciale in cui sopraggiunge la morte per flagellazione, «quando vengono raccolti i capelli sul capo e coperta la nuca con un telo (il sudario, il velario di Oviedo in Spagna), lasciando scoperti il viso e la fronte, immediatamente prima che, secondo usanza, il Cristo venga tenuto a testa in giù per più di un'ora, per asciugare il sangue».³² All'autore sembrano non interessare le fasi successive che medici e scienziati spiegano così: dopo la morte, trascorse due ore circa, i capelli furono di nuovo sciolti sulle spalle di Cristo e i lembi del medesimo telo-sudario ricoprirono anche il volto e la fronte rimasti scoperti; fasciata così interamente la testa del Cristo, si fece un nodo con il sudario al centro della testa, dietro la nuca. Si scioglie così – e così si spiega – il dubbio, la contraddizione rilevata da Garlaschelli, che faceva notare da una parte «che il sangue, se ancora fluido, avrebbe dovuto lasciare delle macchie informi» e dall'altra che «risulta fisicamente impossibile che il sangue di un corpo in quella posizione scorra sulla superficie esterna della capigliatura».³³

Il racconto contenuto nell'affresco si troverebbe, così, senza saperlo, a tracciare una miracolosa via di conciliazione e di accordo tra i più disparati studi scientifici condotti secoli dopo sulla Sacra Sindone di Torino e sul “fazzoletto” del Sudario di Oviedo in Spagna. Quel racconto si concilierebbe, secondo noi, persino con i risultati delle ricerche piuttosto recenti compiute da Shimon Gibson, archeologo israeliano, scopritore della sindone di Akeldamà, che rinvenne nel sepolcro una telo (sindone) per ricoprire il corpo e un panno separato, una sorta di “fazzoletto” (sudario), per ricoprire solo il volto (usanza

³² Una tradizione ebraica del tempo ci rivelerebbe l'importante messaggio rappresentato da quel gesto apparentemente insignificante di lasciare il sudario piegato nella tomba di Cristo. Cfr. *infra*, p. successiva.

³³ *Perché la Sindone è un falso*, in «Micromega», n° 4, 2010, pp. 27 e ss.

che permetteva a una persona data erroneamente per morta di non soffocare e di poter avvertire chi era nelle vicinanze urlando)». ³⁴

Ma i misteri non finiscono qui. Da studi recenti risulta che sarebbe inspiegabile come «il sudario, che era stato posto sul capo di Cristo, fosse stato trovato non per terra con le bende, ma piegato e in un luogo a parte»³⁵ («Simon Pietro... entrò nel sepolcro e vide le bende per terra, e il sudario, che gli era stato posto sul capo, non per terra con le bende, ma piegato in un luogo a parte»³⁶). Una tradizione ebraica del tempo spiega che l'importante messaggio rappresentato da quel gesto apparentemente insignificante di piegare il sudario e metterlo a parte derivasse da una dinamica quotidiana molto diffusa a quei tempi tra padrone e servo, dinamica che ogni bambino ebreo conosceva bene. «Il servo, quando preparava la tavola perché il padrone mangiasse, cercava di essere sicuro di farlo esattamente nel modo desiderato dal suo signore. Dopo che era stata preparata la tavola, il servo rimaneva ad aspettare fuori dal campo visivo del padrone fino a che questi non aveva terminato di mangiare. Il padrone quindi si alzava, si puliva le dita, la bocca e la barba, appallottolava il tovagliolo e lo lasciava sulla tavola. Il tovagliolo appallottolato voleva dire “Ho finito”». ³⁷ Se il padrone si fosse alzato e avesse lasciato il tovagliolo piegato al lato del piatto, il servo non avrebbe osato toccare la tavola, perché lasciare il telo piegato avrebbe significato: “Tornerò!”». ³⁸

Tralasciamo, di proposito, per esigenze di sintesi, i contatti o solo i riferimenti che potrebbero esserci, secondo noi, tra l'affresco in questione e la presenza della Sindone ad Edessa dal VI al X secolo (già nel secondo secolo si parla di un Santo Volto di Cristo, su stoffa, venerato ad Edessa, oggi Urfa, in Turchia). ³⁹

Prevale la consapevolezza che la verità è spesso avvolta nel mistero della leggenda che colora di devota fantasia la storia della vera Sindone. ⁴⁰ Siamo indotti a escludere che

³⁴ *Ibid.* Si deve comunque alle scoperte di Cesare Barta condotte sulla Sindone a Gerusalemme la conferma dell'utilizzo di lenzuoli nelle pratiche funerarie ebraiche, rafforzando l'idea dell'uso della Sacra Sindone.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ <https://it.aleteia.org/2017/11/13/perche-gesu-piegare-sudario-volto-sepolcro>.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.* In proposito una storia particolare ci fa risalire fino al Volto Santo di Edessa: «Anticamente infatti si venerava a Edessa l'immagine d'un Volto Santo ritenuta prodigiosa e detta *theotèuktos* (fatta da Dio) o *achiròpita* (non fatta da mani d'uomo). Secondo gli studiosi il celebre Mandylion (telo, fazzoletto) di Edessa, descritto come *tetradiplon* cioè piegato due volte in quattro, era la Sindone ripiegata entro una grata-ostensorio che lasciava vedere solo il volto. Probabilmente non si volevano esporre i segni della passione del Signore, in quei primi anni di fede entusiasta ma insicura. Allo scoppio di una persecuzione il Mandylion fu murato in una nicchia e se ne perse il ricordo finché nel 525, durante lavori di restauro alle mura della città, riapparve fortunatamente intatto. Quando nel 639 gli Arabi occuparono Edessa, per non provocare sollevazioni del popolo, tollerarono la venerazione del Santo Volto, la cui festa si celebrava solennemente in tutto l'Oriente. Poi il Mandylion, dietro versamento di un cospicuo riscatto agli invasori musulmani, fu portato a Costantinopoli. Qui la Sindone fu venerata per circa tre secoli, come risulta da cronisti storici e pellegrini. In seguito al saccheggio di Costantinopoli (1204) si perse traccia della Sindone; riappare nel secolo XIV in Francia».

⁴⁰ Esauriente e suggestiva è ricostruzione del percorso della Sindone fatta e che intendiamo di seguito riportare integralmente: «Il passaggio da Gerusalemme a Costantinopoli è probabile, mentre quello che la porta da Costantinopoli a Lirey (passando forse per Atene) è ancora oscuro, legato probabilmente ai Templari. Ci sono invece tracce storiche documentate del passaggio da Lirey fino a Torino Ipotizziamo, dunque, in Gerusalemme, 30 d.C., le prime coordinate del tragitto compiuto dalla Sindone (figura 2). Il professor Karl Heinz Dietz, dell'Università di Wurzburg, si sta occupando della ricostruzione del tragitto compiuto dalla Sindone nel primo millennio. Gli studi confermano la presenza della Sindone ad Edessa dal VI al X secolo. Già nel secondo secolo si parla di un Santo Volto di Cristo, su stoffa, venerato ad Edessa,

l'affresco ad Avellino all'origine raffigurasse, come vorrebbe il Muollo, la "figura intera" del Cristo. Ciò non significa, però, che nell'affresco manchino i riscontri con la figura intera tridimensionale del Cristo emersa dalla Sacra Sindone di Torino. Anzi, tali riscontri riaffiorano soprattutto quando si consideri la sovrapposizione delle gocce di sangue sul tronco corporeo. A confronto con la massiccia rappresentazione del tronco corporeo, il volto risalta, quasi per contrasto, sul piano stilistico, per il suo raffinato linguaggio espressivo di sicura qualificazione bizantina.

L'apparato delle macchie di sangue rosso vivo (apparentemente posticce) potrebbe essere stato aggiunto dall'autore in un secondo momento, per esaltare e rendere più vistosamente eclatante l'orrore della flagellazione rappresentata. Tant'è che nell'affresco,

oggi Urfa, in Turchia. Nel 544 è documentata la presenza nella stessa città di un telo raffigurante il volto di Gesù che molti, come anche lo storico Ian Wilson, identificano come la Sindone, piegata in modo da non mostrare il corpo seminudo e martirizzato del condannato. Nei documenti si parla di un'immagine achiròpita, cioè non fatta da mani umane. Questa "Sindone Piegata" viene chiamata Mandylion. Conferme sul fatto che il Mandylion coincide con il telo oggi conservato a Torino vengono dalla rilettura degli atti di Taddeo, che descrivono interessanti particolari sulla modalità di piegatura del telo, riconoscibili sulla Sindone stessa. Inoltre ci sarebbe identità tra il volto della Sindone e le copie del Mandylion con oltre un centinaio di punti di sovrapposibilità fra le due figure (per il criterio legale americano sono sufficienti 60 punti per affermare che due immagini si riferiscono alla stessa persona). Nel 944 il Mandylion è portato a Costantinopoli, in seguito ad uno stretto assedio dei Bizantini. Una interessante osservazione: l'asimmetria degli arti inferiori che si osserva sul lenzuolo torinese (gamba sinistra più flessa) fa nascere, in quel periodo, la leggenda del Cristo zoppo, riprodotta (già intorno al 1000) dagli artisti con la cosiddetta "curva bizantina" e con il poggiapièdi della croce inclinato. Ci sono poi testimonianze che indicano la venerazione, nel 1147, di Luigi VII, re di Francia, alla Sindone, durante l'visita a Costantinopoli. La conquista di Costantinopoli per mano dei crociati nel 1204 (quarta Crociata), fa perdere le tracce della Sindone, che misteriosamente riappare, dopo circa 150 anni, in Europa. Chi portò la Sindone in Europa? Chi altro se non i Cavalieri dell'Ordine militare e religioso più sospettato di tutti i tempi? I Templari naturalmente. Gli elementi, comunque, per credere che siano stati proprio loro, ci sono tutti. Anche il recente film di Pupi Avati, *I Cavalieri che fecero l'impresa* accosta la Sindone ai Templari, anche se in modo non proprio "positivo", come a confermare questo desiderio di tenebrosità che aleggia da 700 anni sull'Ordine crociato del Tempio. La storia, documentata, ci dice che la Sindone ricomparirà a Lirey, in Francia, nel 1353 nelle mani di Goffredo di Charny, che tre anni dopo la affiderà ai canonici di Lirey, presso Troyes, in Francia. Il pannello di Templecombe, in Inghilterra. Non sappiamo ancora quando e come la Sindone sia giunta a Goffredo di Charny, fonti documentate, comunque, indicano la presenza della Sindone ad Atene l'anno successivo al sacco che seguì l'assalto crociato di Costantinopoli. Un crociato potrebbe aver trafugato la reliquia ed averla portata in Grecia. Il fratello di Goffredo ottenne due importanti feudi proprio in Grecia, questo fatto indica il legame stretto tra la famiglia Charny e la Grecia, quindi la certa presenza degli Charny in questa regione. Quali collegamenti ci sono tra i Charny e i Templari? Bastasapere solo che nel 1314 bruciava sul rogo, insieme all'ultimo Gran Maestro dei Templari Giacomo de Molay, un certo Goffredo (Ide Charnay (o Charny?)), Comandante Templare di Normandia e (forse) parente avo del Goffredo possessore certo della Sindone nel 1353! Non sono ancora chiare le vere cause della persecuzione subita dai Templari che portarono al rogo del 1314. Molti "templaristi" sostengono che la Sindone era già da diverso tempo in mano ai Templari e che Charnay fu torturato per fargli confessare il segreto su di un particolare tesoro: proprio il Sacro Lino. Forse i Charny, custodi della Sindone, portarono la stessa in Francia, insieme a tante altre reliquie, dopo la sconfitta Crociata. Qui avrebbero tenuto nascosto, e venerato in segretezza, il telo ai primi indizi di pericolo che incombevano sull'Ordine. Tra l'altro una delle accuse, formulate dagli inquisitori ai Templari, era quella di culto segreto ad un "Volto", che sembra riprodotto dalla immagine della Sindone. In Inghilterra, nel castello di Temple Combe appartenuto ai Templari, è stato trovato un dipinto raffigurante il volto di un uomo del tutto simile a quello della Sindone. Questo quadro nasconde una serratura che permette l'accesso ad una piccola nicchia ove, per gli storici più "arditi" potrebbe essere stata conservata, per qualche tempo, la preziosa reliquia. Tornando agli spostamenti documentati, nel 1453 Margherita di Charny, discendente di Goffredo, cede il Lenzuolo ad Anna di Lusignano, moglie del duca Ludovico di Savoia, che lo custodirà a Chambéry, teatro del tragico incendio del 1536. Infine, Emanuele Filiberto, il 14 settembre del 1578, trasferisce la Sindone a Torino, per abbreviare il viaggio a S. Carlo Borromeo che vuole venerarla per sciogliere un voto, ma la Sindone non sarà più riportata a Chambéry.

come nella Sindone di Torino, il sangue s'impone quale prepotente protagonista. Quasi che con il suo affresco l'autore volesse accertare, più che documentare, ciò che sarà accertato secoli dopo dagli specialisti sul lenzuolo sindonico: che le macchie di sangue «sono costituite interamente da sangue»,⁴¹ e che «la presenza in esso del ferro non indica univocamente l'emoglobina e che l'ossido di ferro, ad esempio, è stato trovato anche nell'ocra rossa riscontrata su una tela pittorica».⁴² Va avvertito, tuttavia, che uno studio del 2018 ha ribaltato queste conclusioni, sostenendo che «almeno la metà delle macchie di sangue sulla Sindone potrebbero essere false» («nessuna posizione del corpo le giustificherebbe»)⁴³ Altri studi, ancora, hanno evidenziato che l'analisi delle tracce ematiche visibili in corrispondenza del lato anteriore del torace (dove ci sono le ferite prodotte dalla lancia) «le riconosce compatibili col sanguinamento di un individuo in posizione eretta, mentre sono totalmente irrealistiche le altre macchie».⁴⁴ Comunque, sia nella Sacra Sindone e sia nell'affresco di Avellino, si osservano, insieme con le macchie di sangue, i numerosi segni di colpi di frusta prodotti da due flagellatori, uno per ogni lato della vittima: sono i segni lasciati dalla lancia e dal *flagrum* (flagello): anche «sulla Sindone si vedono circa 120 segni distribuiti lungo il corpo, che, secondo gli autenticisti, sarebbero stati causati dal *flagrum*, il flagello romano». In comune la Sindone di Torino e l'affresco ad Avellino hanno una certa irregolarità distributiva di questo sangue e di questi segni. Qualche studioso ha evidenziato che «da nessuno di questi segni si vedono tracce o rivoli di sangue come ci si aspetterebbe».⁴⁵ Ma non manca chi ritiene, al contrario, che gli ipotetici segni del flagello risulterebbero essere disposti in maniera particolarmente simmetrica e regolare su tutta l'immagine sindonica, precisando che questo è «evento improbabile in una flagellazione reale, e compatibile invece con una rappresentazione pittorica».⁴⁶ Nell'affresco il modo con cui sono applicate le macchie di sangue sul tronco corporeo non è certo completamente simmetrico, regolare, e si discosta talora dal modo con cui traspaiono le macchie di sangue sul lenzuolo della Sindone.

Ora, in virtù del forte risalto dato al tronco corporeo cosparso di sangue, di ferite e di fluido pleurico (cadaverico), riteniamo che l'espressione che meglio possa indicare il contenuto dell'affresco per definirlo possa essere "*Ecce homo!*", l'espressione latina entrata a far parte della storia ed ancora oggi utilizzata. Essa, infatti, indica bene il soggetto che veramente rappresenta l'opera pittorica: una persona esanime, malconcia, sfigurata dal dolore, dalle ferite, che mostra comunque una sofferenza non solo fisica ma anche psicologica ed emotiva». Muollo ha voluto sostituire il titolo *Ecce Homo!* – da lui stesso dato al dipinto in un primo momento⁴⁷ – con quello di *S. Sebastiano*, assegnato in un secondo momento. A noi appare del tutto evidente che il personaggio raffigurato nell'affresco non possa essere San Sebastiano. E ciò per una serie di ragioni: innanzitutto perché, iconograficamente, San Sebastiano, nel suo martirio, si presenta sempre imberbe (ed imberbe è stato sempre raffigurato dagli artisti di ogni tempo), mentre la figura nell'affresco avellinese ha una ricca barba. Le ferite nell'affresco sono disposte, come abbiamo detto, a destra e a sinistra del tronco di Cristo, analogamente alle impronte sulla

⁴¹ V. PESCE DELFINO, *E l'uomo creò la Sindone*, Dedalo, Bari 1982, p. 258.

⁴² *Ibid.*

⁴³ E.J. JUMPER, A.D. ADLER, J.P. JACKSON, S.F. PELLICORI, J.H. HELLER E J.R. DRUZIK, *A comprehensive examination of the various stains and images on the Shroud of Turin*, in *Archaeological Chemistry III*, ACS Advances in Chemistry, 1984, pp. 447-479.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Perché la Sindone è un falso*, cit., pp. 27 e seguenti.

⁴⁷ F. GANDOLFO, G. MUOLLO, *Arte Medievale in Irpinia*, cit., pp. 286-288.

Sindone; invece le frecce scagliate a San Sebastiano generalmente colpiscono indifferentemente qualunque parte del corpo, talora anche la fronte o il collo, come nei numerosissimi dipinti, anche famosi, che ritraggono il martirio del santo. A noi quelle “saette” ravvisabili sul corpo del Cristo nell’affresco non ci sembrano affatto frecce. Ci sembrano essere piuttosto dardi e lacci del *flagellum*, le cui estremità si vedono ancora conficcate nelle carni con le punte metalliche ad uncino e gli ossicini: prevalentemente sono lacci tesi dalla forza degli aguzzini che fanno fatica ad estrarli da dove si sono violentemente e stabilmente conficcati. In quanto poi alla resa prospettica delle frecce (ma per noi, ripetiamo, delle corde del *flagellum*) dal basso verso l’alto, invocata da Muollo,⁴⁸ essa non può costituire segno distintivo ed esclusivo del martirio di S. Sebastiano, perché si addice tanto alla flagellazione di Cristo quanto alla tortura di S. Sebastiano. All’una come all’altra si addicono anche le gocce di sangue che scendono, dall’alto verso il basso, denotando la posizione all’impiedi dell’uomo. Nell’affresco s’intravedono, a parte le ferite e le gocce di sangue, anche le impronte lasciate sul tronco corporeo dalla corda che legava all’altezza dei pettorali Gesù trascinandolo, nonché le impronte del costato che si distinguono appena come in un negativo radiografico. Se l’affresco avesse rappresentato in origine la “figura intera” del Cristo flagellato, come vorrebbe Muollo, potremmo immaginare quest’ultima come una riproduzione in pittura (in affresco), con qualche variante, dell’immagine di Gesù emergente dalla Sacra Sindone. Di qui la similitudine, o meglio il parallelismo, con la copia spagnola della Sindone iniziata nel 1594 quando fu commissionata da Carlo Emanuele I di Savoia per donarla poi al suocero Filippo II di Spagna.⁴⁹ L’affresco avellinese sarebbe, a confronto, addirittura anteriore in quanto ad epoca di esecuzione, essendo assegnato dal Muollo al XV secolo. Ma ad allontanarci dalla supposizione di Muollo è la considerazione che, per caratteri stilistici e cronologici e per tanti altri motivi precedentemente esposti, l’affresco ci sembra proprio che non possa oltrepassare il XII secolo.⁵⁰

In quanto alla supposizione secondo cui l’iniziale immagine del Cristo lo rappresenterebbe “a figura intera”, ci è dato osservare che a riguardo non ci sono prove, né tracce dell’intonaco mancante – perché forse distrutto, secondo Muollo – corrispondente alla presunta parte sottostante dell’*Ecce Homo* pervenutoci. Il preciso taglio dei bordi dell’intonaco dell’affresco e l’obliquità della sua superficie rispetto all’intonaco intorno ci fanno supporre piuttosto che l’affresco possa essere stato “strappato” da un altro muro ed incastonato dove oggi appare. Non ci pare corrisponda al vero l’osservazione di Muollo per cui le braccia nell’immagine affrescata non sarebbero piegate all’altezza dell’ombelico come ci si aspetterebbe in un *Ecce Homo!*: in verità ciò

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ Si narra che l’autore di detta copia si fosse recato nella Collegiata di Torino e che avesse dovuto dipingere a capo raso e in ginocchio per rispetto. Si sa che tra i più ferventi frequentatori del Sudario della Sindone di Oviedo in Spagna fu lo stesso Filippo II di Spagna.

⁵⁰ È da considerare che la presenza del sudario ad Oviedo è documentata dall’XI secolo, mentre non risulta che la Sindone di Torino (le cui prime tracce documentate risalgono al 1353) né quella simile di Besançon (le cui prime tracce documentate risalgono al 1523, andata distrutta durante la Rivoluzione Francese), siano mai state in Spagna. Il sudario fu conservato a Gerusalemme fino al 614. In quell’anno la città fu invasa dai Sasanidi di Cosroe II Parviz, e il sudario insieme ad altre reliquie fu trasportato via in un’Arca Santa di legno: viaggiando attraverso il Nordafrica, giunse in Spagna, dove fu conservato a Toledo fino alla prima metà dell’VIII secolo, quando l’invasione musulmana costrinse a trasferirlo; infine raggiunse Oviedo tra l’812 e l’842. L’Arca Santa venne aperta nel 1075 alla presenza del re Alfonso VI; è solo da questo momento in poi che il sudario comparve negli inventari delle reliquie della cattedrale, da cui risulta la sua ininterrotta permanenza ad Oviedo fino ad oggi.

generalmente avviene nel Cristo Pantocratore raffigurato nell'atto di benedire con le tre dita della mano destra, secondo l'uso della chiesa ortodossa. Egli più precisamente presume che le braccia siano piegate e legate dietro la schiena, come nel martirio di S. Sebastiano: a noi le braccia appaiono piegate e presumibilmente legate all'altezza dell'ombelico, come in tante opere d'arte. Per supportare la tesi che l'affresco rappresenti un *San Sebastiano* e non un *Ecce Homo!*, lo studioso, inoltre, lamenta l'assenza della croce nel nimbo dipinto. Ciò, a nostro avviso, non significa, né dimostra niente: la croce non appare neppure sul capo di tanti altri *Ecce Homo!* dipinti da autori anche famosi. È da avvertire piuttosto – ed è questo ciò che più conta – che non solo la croce ma neppure il nimbo/aureola quasi mai appare sul capo di S. Sebastiano durante il suo martirio. Il nimbo senza croce in testa al Cristo, invece, quale perfetto cerchio senza croce (cioè come un anello), compare fin dal VI sec. d.C. ed ha applicazione costante alla figura di Cristo, quale simbolo di dignità e di potenza. È appena il caso di ricordare, inoltre, che nimbo e aureola furono comune attributo anche del Buddha nell'arte dell'Estremo Oriente. L'autore dell'*Ecce Homo!* avellinese, a nostro modo di vedere, dipinse esclusivamente la mezza figura del Cristo, ispirandosi oltre che alla Sacra Sindone, anche al Sudario spagnolo di Oviedo, tanto più che, alla luce soprattutto degli ultimi recentissimi studi scientifici, il Sudario di Oviedo e la Sindone risultano compatibili tra loro, avendo entrambi avvolto lo stesso Uomo. Sicché nella Sindone, nel sudario e nell'affresco è egualmente visibile la ferita orizzontale e non verticale lasciata dalla lancia a destra del torace del Cristo. Questa ferita è localizzata precisamente «nella zona posteriore del quarto spazio intercostale destro, tenendo come limite inferiore la quinta costola, come limite superiore la quarta costola, come limite mediale (o interno) la colonna vertebrale, e come limite esterno il bordo interno della scapola destra»). Come nella Sindone e nel Sudario di Oviedo, nell'affresco si nota anche la «macchia di sangue cadaverico con un mezzo cerchio attorno», cagionata «da un altro fluido cadaverico compatibile con liquido pleurico e pericardico». ⁵¹ «Questa macchia della lancia può essere stata provocata solo attraverso una ferita aperta nel torace», avverte Sánchez Hermosilla della Cattolica di Murcia. Quella dipinta nell'affresco è la stessa ferita? Dal riscontro negli studi più recenti si direbbe di sì: «le tracce ematiche del “colpo di lancia” ravvisabili nell'affresco sono state riscontrate e studiate sul “Sudario di Oviedo” e sarebbero compatibili con i segni rimasti sulla Sindone di Torino». ⁵² È questo il risultato più vistoso anche della ricerca compiuta da Alfonso Sánchez Hermosilla, anatomopatologo dell'Istituto di medicina legale dell'Università Cattolica di Murcia, presentata di recente anche all'Università Pontificia Regina Apostolorum di Roma.

A questo punto dobbiamo fare una considerazione. Il Sudario di Oviedo «compare alla ribalta della storia nell'XI-XII secolo, quando viene censito tra le reliquie dell'antica Arca conservata nella *Cámara Santa* di Oviedo, all'interno del Palazzo Reale, poi inglobata nella gotica Cattedrale del Salvatore, che divenne una meta essenziale nel pellegrinaggio medievale, rivale della stessa Compostela. ⁵³ Anche l'affresco dell'*Ecce Homo!* di Avellino sarebbe stato eseguito, a nostro giudizio, non oltre il XII secolo. Sarebbe possibile, allora, una correlazione, anche temporale, tra il Sudario di Oviedo e

⁵¹ Le ricerche scientifiche sul sangue della ferita di Cristo sono state condotte da Sánchez Hermosilla della Cattolica di Murcia, come riferisce M. BONATI, *Nuove ricerche. Quei forti legami tra la Sindone e il sudario di Oviedo*, in «Avvenire», 3 maggio 2017.

⁵² *Ibid.*

⁵³ Di qui iniziava il primo “cammino per san Giacomo” e fu persino coniato il detto: “Chi va a Santiago e non al Salvatore, visita il servo e non il Signore”.

l'affresco ad Avellino? La questione, che poniamo con le dovute riserve, si presenta in tutta la sua problematicità. La prova del Carbonio 14 attribuisce al Sudario di Oviedo, custodito nella Cattedrale della città spagnola ed oggetto da secoli della devozione dei fedeli, una datazione all'VIII secolo d.C. (mentre lo stesso esame effettuato nel 1988 sulla Sindone indicò una datazione del XIII-XIV secolo). Certo, metodi e risultati scientifici in merito alla compatibilità del Sudario di Oviedo con la Sindone a Torino sono ancora discussi, tuttavia, occorre dire, con Marco Bonati, che «sino ad oggi non sono emerse contraddizioni; anzi pare rafforzarsi l'ipotesi che i due teli abbiano avvolto lo stesso corpo ed emergono spunti interessanti per futuri approfondimenti sul telo sindonico». ⁵⁴ Secondo la tradizione cristiana e il *Vangelo di san Giovanni*, il telo di Oviedo sarebbe stato usato per avvolgere solo il capo di Gesù dopo la sua morte e sino all'arrivo al sepolcro e, infatti, diversamente dalla più famosa sindone di Torino, esso non porta impressa alcuna immagine, ma solo macchie di sangue. Comunque sia, ci rende perplessi solo un'apparente contraddizione: la tipologia del personaggio raffigurato nell'affresco sembra essere quella di un turco, data soprattutto l'acconciatura dei capelli alla turca, mentre i risultati delle indagini scientifiche condotte sul Sudario di Oviedo non rivelano «specie caratteristiche del resto d'Europa e della Turchia ma solo specie caratteristiche della Palestina e del Nordafrica, il che confermerebbe il viaggio del sudario indicato dalla tradizione». ⁵⁵

Sul piano stilistico l'*Ecce Homo!* avellinese richiama i tanti affreschi più o meno coevi sparsi nelle chiese italiane alle quali approdarono riti e stili bizantineggianti, per esempio nelle chiese rupestri della Cappadocia, e, in particolare, richiama gli affreschi del ciclo della Grotta di San Michele, IX secolo, ad Olevano sul Tusciano in provincia di Salerno (di cui ci riferisce il monaco franco Bernardo, di ritorno dalla Terrasanta, a. 870 ca). Segno distintivo è l'impiego della terra rossa, del color seppia, del colore bruno, come quello delle impronte e delle ferite sul lenzuolo della Sindone. Anche l'ignoto autore dell'*Ecce Homo!* ad Avellino adopera un monocromato seppia (tra il bruno e la terra rossa) che iconograficamente è il colore della sofferenza e della morte, il colore che frequentemente ritroviamo anche negli affreschi nel monastero sul Monte Athos, Grecia, 1290 circa. L'unica nota di colore vivace e luminosa nell'affresco avellinese è costituita dal rosso sangue che esce dalle ferite inferte sul corpo. Per il resto, i caratteri dello stile sono quelli distintivi propri bizantini, sobri ed espressivi, compresi tra il VI-XII secolo: precisione del disegno; sicurezza del tratto; stilizzazione dell'immagine allungata; capelli lunghi raccolti; e barbetta che tende a dividersi sotto il mento in due liste di peli, come anche nella *Flagellazione* di Piero Della Francesca. È la figura del Cristo *patiens*, sofferente, intensamente umana. Siamo lontani dal Cristo *Pantocratore* di Monreale che ha uno sguardo severo seppur umano ma immerso nella luce divina creata dalle tessere dorate. Come gli affreschi citati furono realizzati quando piccoli gruppi di monaci in fuga dai vari centri bizantini sconvolti dalle lotte iconoclaste cominciarono a trovare rifugio in terre difficilmente accessibili, così anche l'affresco ad Avellino, remoto e nascosto centro di provincia, fu realizzato dopo il periodo della controversia iconoclasta (726-843), insediatasi la cospicua comunità greca intorno la castello ed alle spalle del Duomo. Potrebbe essere un segno da non sottovalutare il fatto che lo stile greco-bizantino espressivo nell'*Ecce Homo* avellinese ci riporti allo stile di tanti affreschi sull'Athos, massiccio montuoso situato nella parte orientale della penisola calcidica, caratterizzato

⁵⁴ BONATI, *Nuove ricerche. Quei forti legami tra la Sindone e il sudario di Oviedo* cit.

⁵⁵ *Ibid.*

dalla presenza di un vasto insediamento monastico costituito da venti monasteri maggiori e da numerose altre comunità minori, tutti di rito ortodosso (le origini di questo insediamento si fanno risalire al secondo quarto del sec. VIII). Rispetto all'affresco del *Battesimo di Cristo* del ciclo della Grotta di San Michele, IX secolo, ad Olevano sul Tusciano, in cui prevale un neoprimitivismo quasi ingenuo, il volto dell'*Ecce Homo!* ad Avellino presenta la stessa semplicità espressiva ma affidata ad un più stilizzato e quasi aulico bizantinismo. Al fine di stabilire un eventuale confronto di orientamento stilistico e cronologico, converrebbe forse considerare i resti di quelle ceramiche bizantine del VI sec. ritrovate nell'area dell'attuale superstite struttura della presunta Chiesa di S. San Paolo ad Avellino, dove si trova l'affresco, cioè nell'area della Terra, sulla collina del Castello, dove s'insediò la comunità greca. Si potrebbe scoprire così se un'eventuale raffinatezza e pregio degli oggetti ceramici cui si è accennato valgono a qualificare il rango di appartenenza dei componenti della comunità monastica di appartenenza della Chiesa di S. Paolo che ospita l'affresco. Sinora si è soltanto riportato che trattasi di oggetti di uso quotidiano con decorazione a banda larga (si tratta di brocchette, ceramiche da fuoco, ceramica a vetrina pesante?). Se è vero, come Gerardo Troncone riferisce, che le ceramiche rinvenute sono decorate ed incise a bande larghe rosse, allora si potrebbe anche supporre che esse dovessero forse accogliere un liquido particolarmente pregiato e, pertanto, la loro qualità indicare la precisa altolocata condizione sociale di chi ne faceva uso. A questo punto, cioè, sarebbe anche possibile instaurare un confronto, un parallelismo, tra la raffinatezza tutta bizantina che caratterizza l'affresco dell'*Ecce Homo!* con l'eventuale raffinatezza dei resti di queste ceramiche greche (del VI-IX secolo?) rinvenute nella stessa zona del castello ad Avellino. In caso di riscontri affermativi, si potrebbe, alla fine, addirittura ipotizzare che la Chiesa in cui all'origine sarebbe stato collocato l'affresco dell'*Ecce Homo!* possa non essere necessariamente la Basilica di San Paolo, come sinora si è detto, ma una delle altre chiese greche, basiliane, già altrove indicate, costruite nella stessa zona di appartenenza, tra il Duomo ed il Castello. Una volta andata distrutta quest'ipotetica chiesa che l'avrebbe ospitato originariamente, l'affresco potrebbe essere stato rimosso e poi incastonato altrove, e, cioè, dove oggi appare: nella Basilica di S. Paolo, detta la "chiesa del castello". Si spiegherebbe meglio così il motivo per cui l'affresco appaia come un frammento, strappato da un altro muro e trasportato dove ora si trova. Non si esclude che la chiesa d'origine da cui l'affresco strappato sarebbe potuto provenire possa essere proprio o la Chiesa di S. Nicola dei Greci o la chiesa di San Momet sulla "Terra" ad Avellino. In Italia non mancano Basiliche dedicate a San Momet: un documento redatto a Campiglia il 16 gennaio 1121 ci dice che

Idebrando del fu Lamberto donò a Mauro, abate del monastero di San Quirico, un pezzo di terra posto vicino alla chiesa di San Mamme. Questa chiesa, dedicata al santo di Cesarea, fu uno dei più antichi edifici sacri, risalendo molto probabilmente ai primi secoli del medioevo, epoca in cui il culto del santo è già attestato nell'Italia centro-settentrionale. Nonostante che col tempo si sia persa ogni traccia dell'esatta collocazione dell'antico edificio, la presenza di un termine di confine detto "di San Mommè" nella zona della Sdriscia, ci induce a pensare che la chiesa di San Mamme, citata nel documento del 1121, si trovasse poco distante, nella località conosciuta prima con il nome di "Poggio di San Mommè" e, successivamente, semplicemente come "il Poggio".⁵⁶

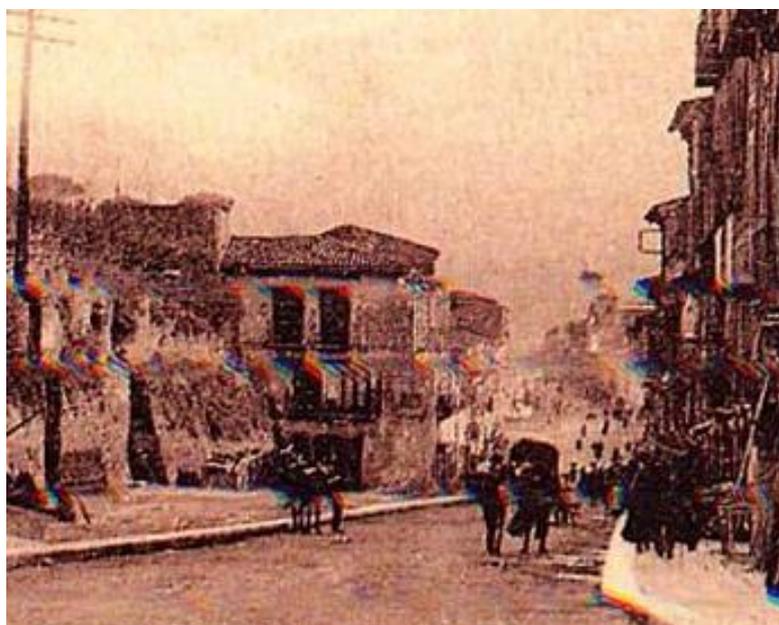
⁵⁶ G. CAMERINI, *La chiesa di San Mamme* cit.

Il mistero continua. Esso avvolge l'inquietante, inspiegabile immagine pittorica nascosta ad Avellino, remota e recondita cittadina del Sud, miracolosamente sospesa tra scienza e fede.

APPENDICE ICONOGRAFICA



In fondo, a centro, cerchiato, è il Palazzo Platulli (ex chiesa e monastero di S. Paolo dove si trova l'affresco *Ecce Homo*)



In primo piano il Palazzo Platulli (ex chiesa del monastero di S. Paolo) in cui si trova l'affresco *Ecce Homo!*



L'affresco, *Ecce Homo!*, Basilica S. Paolo, Avellino



L'affresco *Ecce Homo!*, Basilica S. Paolo, Avellino



L'affresco, *Ecce Homo!*, Basilica S. Paolo, Avellino

[Il preciso taglio dei bordi dell'intonaco dell'affresco e l'obliquità della sua superficie rispetto all'intonaco sottostante farebbero supporre che l'affresco sia un frammento "strappato" da altro muro ed incastonato dove oggi appare, forse per nascondere da qualche pericolo]



Autore ignoto, *Ecce Homo!*, X-XII sec.(?), Basilica S. Paolo, Avellino

[Nell'affresco s'intravedono, accanto alle ferite e alle gocce di sangue, i lacci del *Flagrum*: prevalgono quelli tesi ed ancora conficcati all'estremità nelle carni. Al centro del tronco corporeo, sotto i pettorali, s'intravedono le impronte lasciate dalla corda che legava Gesù trascinandolo, nonché (come in un negativo radiografico) le impronte del costato. Purtroppo, si notano sulle palpebre abbassate, chiuse, delle screpolature, delle erosioni dell'intonaco: ciò impedisce di osservare se su di esse ci siano impronte di monete circolari per non far aprire gli occhi del cadavere, a causa delle possibili contrazioni nell'immediato periodo che segue il trapasso. Già nel 1954 alcuni studiosi individuavano le tracce di due monete romane applicate sulle orbite oculari del volto della Sindone. Un numismatico riconobbe, nell'impronta, una moneta fatta eseguire da Ponzio Pilato tra il 29 e il 32 d.C.]



La *Sacra Sindone* (s'intravede il volto di Cristo con ferite)



Sacra Sindone



Particolare di varie gocce di sangue e ferite: la probabile ferita orizzontale inferta dalla spada in
prossimità del cuore ferita, con fluido cadaverico sottostante)



Particolare delle estremità di un laccio del *flagellum* romano



Particolare ferita

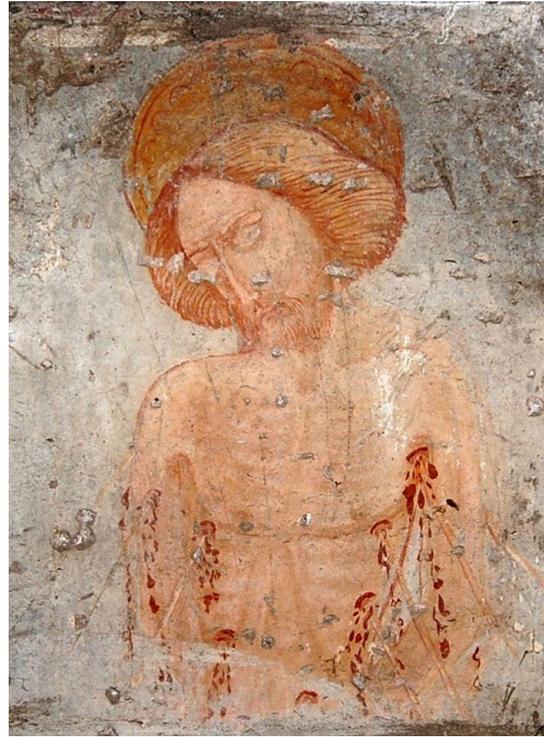
[La ferita orizzontale inferta dalla spada è per metà cerchiata di rosso in alto e circondata da un alone sottostante corrispondente al probabile liquido pleurico, cadaverico, che s'intravede anche nella Sacra Sindone]



Particolari di ferite e gocce di sangue



GENTILE BELLINI, *Ritratto di Memet II*,
1480 c., Victoria and Albert Museum,
Londra



[autore ignoto], *Ecce Homo!*, affresco,
Basilica S. Paolo, Avellino



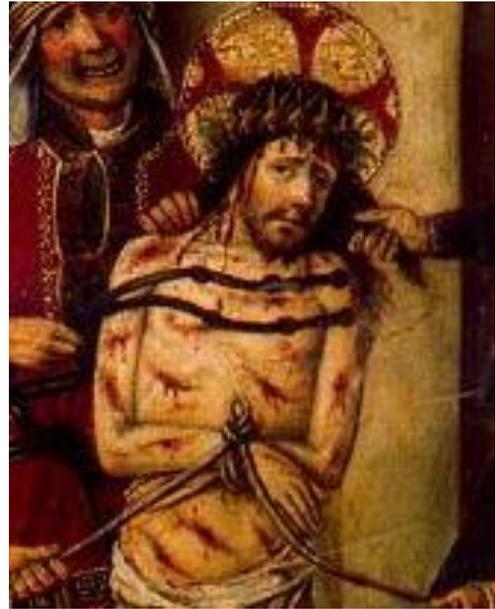
Gentile Bellini, *Autoritratto*, 1420 c., disegno



part. *Ecce Homo!*, Basilica S. Paolo, Avellino



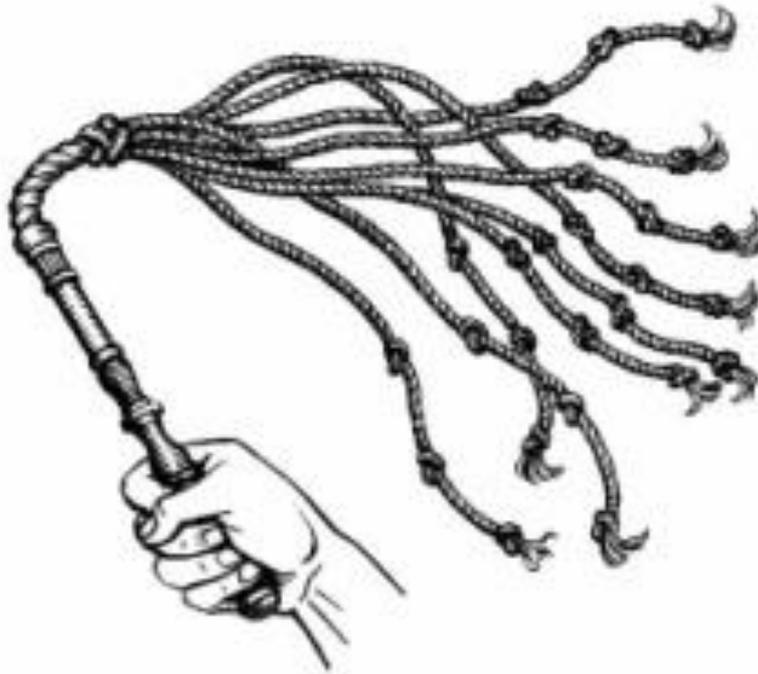
GIOVANNI BELLINI, part. *S. Sebastiano*,
nell'*Allegoria Sacra*, 1490



JUAN REZACH, part. *Flagellazione*, seconda
metà XV sec., Valencia, Museo de Bellas
Artes



Flagello - Sindone



Roman Flagrum

[Flagello - dal latino *flagellum* (diminutivo di *flagrum*), è il modello di frusta romana derivato per imitazione dal più antico strumento di tortura che si conosca, quello usato in Egitto, detto in egiziano antico *nekhakha* e consistente in un manico rigido di media lunghezza a cui erano fissate due o più strisce di cuoio terminanti a punta larga].



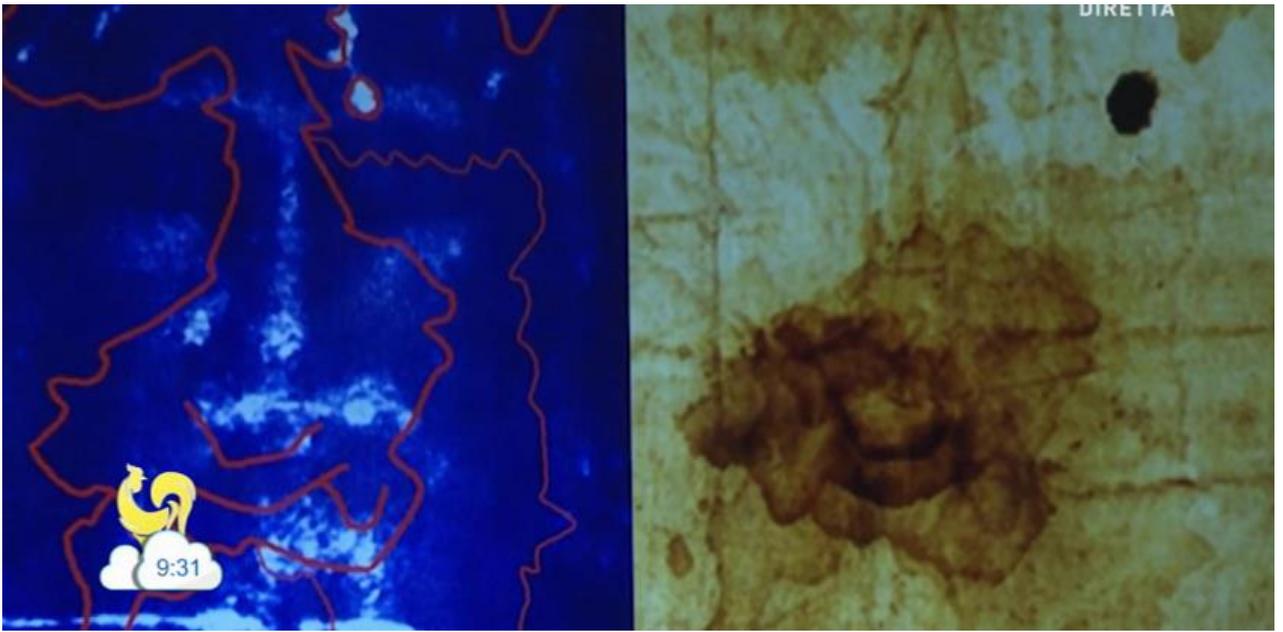
Flagrum romano derivato da quello egiziano



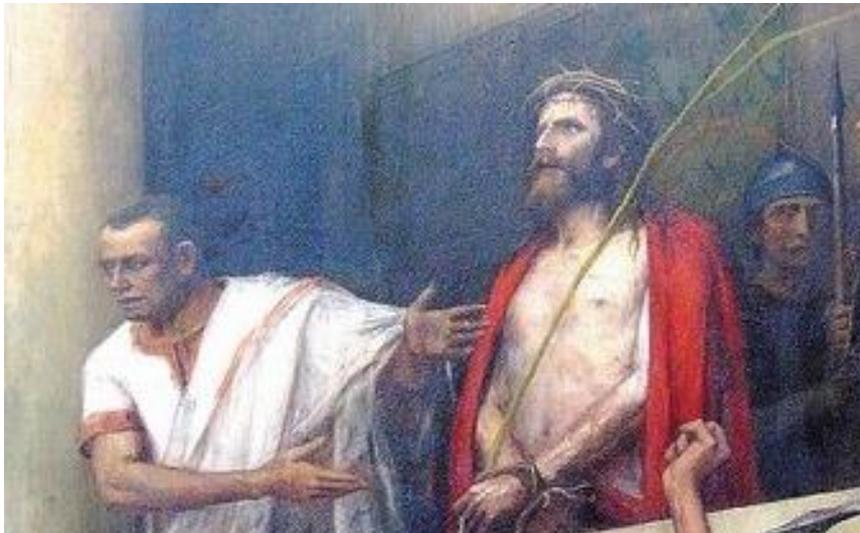
Il Sudario conservato in Spagna nella Cámara Santa della Cattedrale di San Salvador ad Oviedo
al centro di nuovi studi scientifici



La Sindone dal negativo fotografico



Dalla Sindone: macchia
di sangue con intorno liquido pleurico, cadaverico



Ecce Homo!



Battesimo di Cristo, del ciclo di affreschi della Grotta di San Michele, IX secolo, Olevano sul Tusciano, (Salerno)



affresco, part. *Battesimo di Cristo*, XV sec., Chiesa di S. Maria della Pietà, Lauro di Nola
part. affresco, Grotta di S. Michele, Avella, XIII secolo.e
San Cristoforo sulla facciata, Basilica di S. Nicola dei Greci ad Altamura, 1232

Il prof. Cesar Barta spiega le fasi dell'acconciatura del Sudario di Oviedo sul capo di Cristo



il fazzoletto (sudario) viene posto dietro la nuca



a raccogliere i capelli



per circa 1-2 ore Gesù viene tenuto a testa in giù