

Eugenio Burgio (Università Ca' Foscari, Venezia)

Veronica e il volto del Cristo. (Testi e immagini di una *legenda* tardomedievale).

1.1. Nel tempo della passione e morte di Nostro Signore l'imperatore Tiberio si ammalò di una malattia incurabile, e avendo saputo dal prefetto di Giudea, Pilato, di un medico di nome Gesù, “[...] lequel de sa parole seulement guarissoit tous malades, et de toutes maladies [...]”, decise di inviare in quella terra Volusiano, “ung sien amy familier”, con il mandato di trovare il medico e di condurlo in sua presenza. A Gerusalemme Volusiano si presentò a Pilato con la richiesta dell'imperatore; il prefetto, ben sapendo di non poter soddisfare la volontà di Tiberio, chiese due settimane per trovare Gesù – in realtà, un modo di salvare la testa. In quei giorni d'attesa, impiegati a proseguire per suo conto le ricerche, Volusiano conobbe “[...] une dame moult honnorable et honneste, a laquelle il demanda s'elle cougnoissoit Jhesus le bon medecin, car elle lui sembla femme de sainte vie et devotte”. *Dame Veronica* spiegò al messo di Tiberio che Gesù era morto per volontà di Pilato e istigazione degli Ebrei, e gli indicò il modo di portare a termine la sua missione:

“Mon amy, ne vous troublez et ne vous soussiés en rien! Car je vous dyz pour certain que j'ay de Jhesus mon Dieu et mon Seigneur tel chose en ma maison, que se vous me voulez croire de ce que je vous diray, vostre seigneur sera guaray; et vous diray que c'est.

En verité Jhesus fut une moult sainte personne. Il ne cessoit jamais d'aler par le pays preschant et annonchant sainte doctrine; et pour ce qu'il arrestoit peu en ung lieu, il me ennuyoit moult fort de ce que tant souvent je pardoye sa digne presence: si proposay en moy mesmes, pour me donner aucun soulas, que je feroie par ung bon painctre pourtraire et figurer sa sainte face en ung linge drap le plus proprement que je pourroye, et a celle fin que je la peusse souvent regarder et quant il me plairoit. Si advint, ainsi comme je m'en aloie en la maison du painctre portant en ma main ung drap linge pour y faire sa pourtraicture, que je encontray Jhesus mon chier Maistre et mon debonnaire Seigneur; lequel, sachant ma pensee et mon propos, prind de mes mains mon drap linge, le quel il mist contre sa precieuse face: et lors tout soubdaine<me>nt il emprima sa face et sa semblance trop mieulx | et plus proprement que quelque painctre n'eust sceu faire ne poutraire. Et pour ce je croy certainement que, se ton seigneur vouloit une fois regarder ceste sainte samblance par bonne dev<o>tion qu'il seroit guaray tout incontinent”.

Veronica accompagnò Volusiano a Roma, portando con sé la preziosa reliquia; l'imperatore la ricevette con tutti gli onori nella sua stanza, e

[...] lui requist tres instanment que elle luy vouldist moustrer la sainte samblance de Jhesus, par laquelle il avoit foy et esperance de sancté recouvrer. Atant dame Veronne desveloupa celle sainte samblance de Jhesus. Tantost comme l'empereur Thibere la regarda, il le aoura tout moult humblement, et lors tout incontinent il | fut guaray.

1.2. Jean Mansel, *clerc* artesiano e funzionario del duca di Borgogna Filippo il Buono (1400/1-1473/74), inserì la leggenda della guarigione dell'imperatore Tiberio nel secondo dei quattro capitoli (XLV-XLVIII) dedicati alla ‘Vendetta del Salvatore’ – la fine rovinosa dei responsabili della morte di Gesù: Giuda, Pilato, gli Ebrei – che chiudono la biografia cristica in quarantotto capitoli con cui inizia il III libro della seconda redazione della *Fleur des histoires*, compilazione di storia sacra e profana da lui terminata intorno al 1460. Separata dal corpo della compilazione, e sezionata in parti di diseguali dimensioni, la biografia cristica ebbe quindi circolazione autonoma nel *milieu* aristocratico borgognone.

I capp. III-XLVIII compongono la *Vita Christi* del ms. Paris, Bibl. de l’Arsenal 5205-6 Rés. (= **A**),¹ confezionato tra il 1486 e il 1493 per Baudouin de Lannoy, ciambellano di Massimiliano d’Absburgo, e verosimilmente esemplato sul modello di un volume commissionato da Filippo il Buono a David Aubert tra il 1462-1463, del quale rimane solo il secondo tomo (Valenciennes, B.M. 240); i capp. XIX-XLVIII furono riversati nella *Passion de Nostre Seigneur Jhesucrist* che apre il ms. Bruxelles 9081-82 (= **B**), volume di proprietà di Filippo e probabilmente uscito negli anni Sessanta dall’atelier di Aubert; i capitoli XLV-XLVIII costituiscono la *Vengeance de la mort Nostre Seigneur Jhesucrist* che chiude *I*) il ms. Bibermuehle, coll. Heribert Tenschert (= **T**), almeno posteriore al 1461 e di proprietà del signore di Bruges Lodewijk van Gruuthuse; 2) i tre esemplari prodotti negli anni Settanta del XV secolo dagli atelier di area ganto-bruggese: il ms. London, B.L., MS Royal 16 G III (= **L**), trascritto nel 1479 a Gand da Aubert per Margherita di York e da lei donato al fratello Edoardo IV d’Inghilterra; il ms. Paris, B.n.F., f.fr. 181 (= **P**), di proprietà di Gruuthuse; il ms. Kraków, Biblioteka Czartoriskich 2919 V (= **K**) redatto nel 1478 per il prevosto di Lille (feudatario di Filippo e di Carlo il Temerario) Guillaume de Ternay.²

1.3. Il contenuto dei quattro capitoli rinvia per la più parte a un modello facilmente identificabile, la *Legenda aurea* di Iacopo da Varazze (= *LA*); il nostro³ volgarizza i §§ 183-255 di *LI*, “De Passione Domini”,⁴ come risulta dai §§ 217-224:

Infra quod spatium dum Volusianus quandam matronam que fuerat familiaris Ihesu, nomine Veronica, ubinam Christus Ihesus inueniri posset interrogasset, ait: “Heu, dominus meus et deus meus erat, quem Pylatus per inuidiam traditum condempnauit et crucifigi precepit”. Tunc ille nimis dolens ait: “Vehement doleo quia quod mihi dominus meus iusserat explere non ualeo”. Cui Veronica: “Dominus meus cum predicando circumiret et ego eius presentia nimis inuite carerem, uolui mihi ipsius depingi ymaginem ut, dum eius priuarer presentia, mihi saltem prestaret solatium ymaginis sue figura. Cumque linteum pictori deferrem pingendum, dominus mihi obuiauit et quo tenderem requisiiuit. Cui cum uie causam aperuissem, a me petiit pannum et ipsum mihi uenerabili sua facie reddidit insignitum. Ymaginis ergo huius aspectum si dominus tuus deuote intuebitur, continuo sanitatis beneficio potietur”.

In questo capitolo, e negli altri in cui si soffermò sulla ‘Vendetta’, *LA* utilizzò con poche modificazioni/integrazioni una fonte antecedente, definita in più occasioni “historia apocrypha” (= *HA*) [DE GAIFFIER (1973); MAGGIONI (1995)]. Si tratta di “[...] eine mittelalterliche Geschichtserzählung in Prosa, die von einem unbekanntem Autor, vermutlich im 12. Jahrhundert, aus verschiedenen Stoffelementen zusammengefügt wurde” [KNAPE (1985: 114)], identificata da VON DOBSCHÜTZ (1899: 278*-279*, n° VI B 8) come “Pilatusprosa”,⁵ e che narra quanto segue:

[1] biografia di Pilato, fino alla condanna di Gesù (rr. 1-66); [2] guarigione di Vespasiano, signore di Galizia, per la sua fede nelle parole di Adriano, messo di Pilato, sui poteri taumaturgici di Gesù (rr. 67-107); [3] guarigione di Tiberio grazie a Veronica e suicidio di Pilato (rr. 108-200); [4] preparativi di Vespasiano per la guerra giudaica (rr. 201-205); [5] eventi del regno di Nerone (rr. 206-250); [6] Guerra giudaica e distruzione di Gerusalemme (rr. 251-335); [7] biografia di Giuda (rr. 336-397).

Era già evidente a VON DOBSCHÜTZ (1899): 232-233 – ed è stato ribadito da KNAPE (1985): 120 – che le sezioni [2-4] e [6] rielaborano di apocrifi del VII e VIII secolo, la *Cura sanitatis Tiberii* (= *CTS*) e la *Vindicta Salvatoris* (= *VS*);⁶ da queste *HA* (e quindi il nesso ‘*LA* →

Mansel') si distingue almeno per tre elementi, riconoscibili dalla lettura del passo seguente, che corrisponde nel contenuto (e negli elementi che discuterò) al testo citato di *LA*:

Ipsa tum ardentius instabat querendo, si quis de Ihesu quidquam sciret, qualiter illum uel ubi inueniret. Tandem (quia nichil absconditum, quod non reueletur, nichil est opertum, quod non sciatur) quedam, que Ihesu fuerat familiaris et nota, demonstratur ei nomine Ueronica, uenerabilis matrona, uita pudica, conuersacione modesta. Quam diligenter interrogabat de Ihesu, qualis homo sit uel ubi inueniri possit. Hec autem ingemiscens ait: "Dominus meus et Deus meus erat, cuius noticiam desideras. Sepius enim, dum in terris conuersatus est, mecum commoratus, salus et consolacio fuit domui mee. Quem Pilatus per inuidiam traditum innocenter condempnauit et cum iniquis reputauit, crucifigi precepit. Et qui mortuus tercia die surrexit a mortuis et cum suis quos elegerat discipulis bibens et comedens xl. diebus et xl. noctibus post mortem conuersatus est in terris. Quadragesimo die c.x.x.viii. uidentibus eleuatus, celos ascendit et locum habitacionis glorie sue in excelsis elegit". Albanus sermone femine contristatus ait: "Mulier, ut quid dicis Ihesum celos ascendisse, quem Pilatus inducias xiiii. dierum petendo promisit se domino meo Tiberio cesari transmittere?" Veronica respondit: "Pilatus, quia tocius mali causa fuerat, iram cesaris extimuit et ideo sine consilio sapientum respondere nesciens inducias petiuit". Albanus: "Reuertar ego sine spe nec domino meo, qui leprosum detinetur infirmitate, reportabo solacium?" Veronica: "Qui sperat in Domino, non confundetur. Speret in eo et dabit ei petitiones cordis sui, quia petentibus dabitur et pulsantibus aperietur". Albanus: "Vehementer doleo, quia legacionem domini mei nullatenus expleo". Veronica: "Dominus et magister meus ante passionem suam uerbum ueritatis longe lateque predicauit. Unde dum frequencius licet in uita ipsius carerem presencia, similitudinis sue imaginem solacio saltem mihi disposui pingendam, ut, dum priuauer eius aspectibus, solacium prestaret figura imaginis huius. Dum autem linteum picture congruum pictori defero pingendum, dominus meus Ihesu occurrit mihi in uia et requirenti me causam aperui. Ipse uero conspiciens pannum uenerabili facie sua reddidit michi signatum. Imaginis ergo huius aspectum si dominus tuus deuote intuetur, procul dubio pristinae sanitati reddetur". Albanus: "Estne imago talis argento uel auro comparabilis?" Veronica: "Non, sed pio affectu deuocionis". Albanus: "Quid ergo faciam?" Veronica: "Vere, tecum, si placet, proficiscar et uidentem cesari deferam imaginem et reuertar". [Rr. 121-54].

Gli elementi sono: 1) l'assenza di informazioni biografiche su Veronica;⁷ 2) la casualità dell'incontro tra Volusiano (che *HA* chiama Albano) e Veronica, e la sua disponibilità a seguirlo a Roma;⁸ 3) il fatto, ben più importante, che solo *HA* parla dell'immagine come di un'acheropita di Gesù procurata dal *desiderium* di Veronica per il Messia.⁹

2.1. Il racconto di Mansel non solo è il termine estremo, al confine tra Medioevo ed Età moderna, della *legenda* di Veronica nella versione di *HA*, ma è pure la sola prosa oitanica, fra le molte relative all'intreccio della 'Vendetta' raccolte da FORD (1984, 1993), a registrarla senza sostanziali modifiche dell'intreccio.¹⁰

Una prosa tardo duecentesca presenta peraltro notevoli affinità con il nostro testo, e contiene alcune non irrilevanti integrazioni. Il solo ms. London, B.L., MS Royal 19 D III, testimone di assoluto rilievo nella tradizione della *Bible historiale* di Guyart des Moulins (*post* 1295),¹¹ tramanda cinque "hystoires apocriphe" tutte connesse al tema della redenzione umana per il sacrificio del Cristo. La penultima della serie, "Cy après s'ensuit la vie du mauuais Pylate qui crucifia Nostre Seigneur Jhesucrist [...]" (ff. 555b-558a), è dedicata al prefetto di Giudea; il suo intreccio coincide con *HA* [1-3], e ci sono prove sufficienti per ipotizzare che des Moulins utilizzasse come base del volgarizzamento proprio quel testo, integrato con episodi e informazioni presenti in altre fonti [BURGIO (1998b): 166-175].

Secondo questa versione 1) Veronica si presenta a Volusianus come l'emoirissa (§ VIII,2), e 2) gli spiega di aver espressamente chiesto a Gesù, per “[...] si grant amour et [...] si grant desir” che ha di lui (*ibid.*), di appoggiare il suo volto sul tessuto per imprimervi “[...] sa forme et sa figure si tres proprement, qu’il n’est homme qui peust peindre nulle plus propre chose”; 3) a conclusione del racconto Desmoulins osserva (§ X,2): “Celle sainte figure et sainte ymage, dont j’ai cy devant parlé, est encore a Romme; et est appelee la ‘veronique’, pour l’amour de Verone la bonne dame a qui Nostre Seigneur Jhesucrist la donna”.

Guyart fa riferimento all'immagine del Cristo conservata nella cappella di Santa Maria in praesepe in San Pietro a Roma; anzi, sarà meglio parlare di immagine-reliquia, dal momento che l'oggetto in questione pare essere stato il prodotto della sovrapposizione di una tavola dipinta su una porzione di tela in cui la tradizione vuole impresso *ab origine* il volto del Cristo – un oggetto in cui immediatamente coesistono ‘originale’ e copia.¹² Per la prima volta, a quanto mi risulta, un volgarizzamento oitanico àncora esplicitamente l'oggetto all'intreccio di *HA*; questo e la persona risultano poi omonimi negli *Otia imperialia* di Gervasio di Tilbury, che doveva aver visto l'oggetto nel 1209 [SCHMITT (1995): 244].¹³

Porro sunt alii vultus Domini, sicut est Veronica, quam quidam Romae delatam a Veronica dicunt, quam ignotam tradunt mulierem esse, verum ex antiquissimis scripturis comprobavimus, hanc esse Martham sororem Lazari, Christi hospitam, quae fluxum sanguinis duodecim annis passa tactu fimbriae dominicae sanata fuit, propter diutinam passionem fluxus carnalis in poplitis vena incurvata, unde Veronica dicta est. hanc ex traditione veterum novimus in tabula pictam habuisse dominici vultu effigiem, quam Volusianus amicus Tiberii Caesaris apud Hierosolimam ab ipso transmissus, ut de factis et miraculis Christi certum signum referret, quo de morbo suo Tiberius curaretur, ab ipsa Martha, licet invita, quorundam subiectione abstraxerat. In cuius direptione Martha contristata vultum hospitis sui secuta traditur Romam venisse et Tiberium in primo Veronicae picturae conspectu curasse. [III 25].

Gervasio fa riferimento a una *tabula picta*, anteriore a *HA*, e riferisce l'episodio NT come identificativo della donna; un suo contemporaneo, Giraldo di Barri (che forse vide l'oggetto in uno dei suoi viaggi romani tra 1199 e 1203 [SCHMITT (1995): 244]), parla in *Speculum Ecclesiae* IV 6 di un *acheipoietón*, di un'immagine ‘di mano non umana’, e ne fissa l'*áition* nel ‘desiderio’ di Veronica,

[...] quæ tamdiu desideraverat et orationibus Dominum impetraverat videre; quæ semel exiens a templo Dominum obvium habuit dicentem: “Verona, ecce quem desiderasti”. Quem cum intuita fuisset, peplum ejus accipiens impressit vultu suo, et reliquit in eo expressam imaginem suam [BREWER (1873): 278-279].

2.2. L'attribuzione all'immagine-reliquia dell'etichetta ‘veronica’ pare rimontare almeno all'XI secolo [WOLF (1993): 9]; nel 1160 *ca.* Petrus Mallius parla di un “[...] sudarium Christi, in quo ante passionem suam sanctissimam faciem, ut a nostris maioribus accepimus, extersit, quando sudor eius factus est sicut guttae sanguinis decurrentis in terram”, conservato per l'appunto “[...] in Oratorium sanctae dei genetricis Virginis Mariae, quod vocatur Veronica [...]” [*Historia basilicae vaticanae antiquae* 25, cit. in VON DOBSCHÜTZ (1899): 285*-286*]. La descrizione di Mallius nulla dice sulla presenza nel *sudarium* di un ritratto, e suggerisce un altro *áition* (cfr. § 2.3.); ma un anonimo cronista racconta che nel 1191 Celestino V mostrò a Filippo Augusto, che passava da Roma di ritorno dalla Crociata, “[...] Veronicam, i.e. pannum quendam linteum, quem Jesus Christus vultui suo impressit, in quo pressura illa ita manifeste apparet usque in hodiernum diem ac si vultus domini adesset [...]”

[cit. in WOLF (1993):9]. Negli anni a cavaliere tra XI e XII secolo la leggenda apocrifia si saldò dunque con una reliquia locale e il suo culto. La trasformazione sua in un'esperienza religiosa (e, in certa misura, 'mediatica') che doveva coinvolgere l'intera *Christianitas* medievale avvenne pochissimi anni dopo, quelli in cui scrissero Gervasio di Tilbury e Giraldo di Barri.

Con la bolla *Ad commemorandas nuptias salutare*s del 3 gennaio 1208 Innocenzo III stabilì che nella seconda domenica dopo l'Epifania¹⁴ l'*effigies Jesu Christi* conservata in San Pietro venisse portata in solenne processione (alla presenza del papa) dalla cattedrale a Santa Maria in Saxia, chiesa dell'Ospedale di S.Spirito, per essere esposta ai fedeli, che ricevevano dalla partecipazione alla processione e all'ostensione un'indulgenza [WOLF (1993): 32 n.11]. Nel corso della processione del 1216, scrive Matthew Paris nei *Chronica Majora*,

[...] effigiem vultus Dominici, quæ Veronica dicitur, ut moris est, de ecclesia sancti Petri usque ad hospitale Sancti Spiritus reverenter cum processione baiulabat. Qua peracta, ipsa effigies, dum in loco suo aptaretur, se per se girabat, ut verso staret ordine; ita scilicet, ut frons inferius, barba superius locaretur. Quod nimis abhorrens Papa, credidit illud in triste sibi præsagium evenisse, et ut plenius Deo reconciliaretur, consilio fratrum, in honore ipsius effigiei, quæ Veronica dicitur, quandam orationem composuit elegantem; cui adiecit quendam Psalmum, cum quibusdam versiculis, et eadem dicentibus decem dierum concessit indulgentiam, ita scilicet ut quotienscunque repetatur, totiens dicenti tantumdem indulgentiæ concedatur. [LUARD (1872-1883): III 7].

Il dispositivo di devozione indulgenziaria fissato da Innocenzo III ancorando alla recitazione di una preghiera il ricordo della reliquia e del suo miracolo alimentò immediatamente (Paris scriveva dopo il 1239) il processo 'mediatico' delle sue riproduzioni: “[...] Multi igitur eandem orationem cum pertinentiis memoriæ commendarunt, et ut eos maior accenderet devotio, picturis effigiarunt hoc modo [...]” – il deittico introduce una di queste, su cui tornerò. Paris non si sottrae poi all'etimologia: “sortitur autem Veronica tale nomen a quadam muliere sic dicta, ad cuius petitionem ipsam fecit Christus impressionem [...]” [LUARD (1872-1883): III 7]; e si noti che “impressionem” rinvia direttamente al testo della preghiera composta da Innocenzo III, la cui trascrizione chiude il racconto di Paris (e pure su questa si tornerà).

2.3. La decisione di Innocenzo III impose l'immagine-reliquia, e la sua collocazione romana, a tutta la *Christianitas*, attivando dei dinamismi socio-culturali e simbolici su cui sarà necessario soffermarsi;¹⁵ per il momento si può osservare che la centralità di Roma nella connessione *legenda*/immagine-reliquia trovò presto accoglienza sul versante letterario; nel cuore del XIII secolo la *Bible française* di Roger d'Argenteuil¹⁶ ne fa la cornice di una variante che rinviene negli eventi della Passione l'origine dell'immagine-reliquia.

Veronica è una delle donne che assiste alla crocifissione di Gesù:

Quant la croiz en fu fete, si la mistrent li faus juys sus les espales Nostre Seigneur Jhesu Christ, puis l'enenement tout nu, batant si que li sans et la sueur li degoutoit contrevail les costez. Lors passa pardevant Nostre Seigneur une fame sainte qui avoit non la Veronique et portoit un grant cuevrechief por vendre au marchié. Et quant ele vit Nostre Seigneur Jhesu Crist ainsi malmener, si en ot moult grant duel et moult l'en pesa, et conmença a plorer moult durement. Et lors bailla a Nostre Seigneur Jhesu Crist le cuevrechief et li dist: “Sire, qui me guerisistes diemanche d'une grant fievre que je avoie, moult sui dolente de cest martire que vos souffrez sanz reson. Mes or tenez cest cuevrechief, si en essuiez vostre visage”. Et tantost Nostre Seigneur Jhesu Crist prist le cuevrechief et en essuia son visage. Et tantost le visage Nostre Seigneur fu poutrez en ce cuevrechief ausi con s'il fust en char et en os. Lors li bailla Nostre Sires Jhesu Crist le cuevrechief

arieres et li dist que ele le gardast bien, quar il auroit encore grant mestier a mainz malades guerir. Et tantost la fame s'en ala et retorna en sa meson et atoucha le cuevrechief a son visage et au cors de son seignor qui estoit en langueur. Et il fu tantost gueriz et fu sainz et hetiez. Et lors il rendirent graces a Dieu; puis furent maint malades gueriz par l'atouchement de cel saint cuevrechief [...]. [FORD (1993): 86-87, rr.2-19].

Tempo dopo san Pietro svela all'imperatore Vespasiano,¹⁷ anch'egli (come Tiberio) colpito da malattia incurabile, i miracolosi poteri del *cuevrechief* custodito da Veronica; muta il nome dell'imperatore, ma il seguito della vicende ripete l'intreccio primo, almeno fino all'ingresso della donna a Roma. Alle porte della città Veronica è raggiunta dal corteo imperiale, capeggiato da san Pietro, che prende tra le mani la reliquia;¹⁸ il santo e Veronica si muovono in processione, circondati da una gran folla, verso il palazzo imperiale; lì Pietro guarisce Vespasiano imponendogli la reliquia sul corpo e sul volto; l'imperatore e tutto il popolo abbracciano nel battesimo la vera fede, e la reliquia compie un ultimo miracolo, esito estremo della sua funzione ostensiva:

Et pour ce que tout le pueple de Rome desirroit a veoir l'ymage de Nostre Segnor Jhesu Crist, et messires Sainz Peres ne la pooit a touz moustrez pour la grant presse qui entor lui estoit, li sainz cuevrechief par la vertu de Deu se leva en l'air en haut, si que touz li pueples pot veoir la sainte ymage de Nostre Segnor Jhesu Crist. Et i vindrent et firent apoter moult de malades qui tuit furent gari par la vertu de Dieu. Et fu li seinz cuevrechief en l'air en haut de tierce jusques a vespres, puis descendi entre les mains monseignor Saint Pere. Et lors li empereres fist metre le cuevrechief en or et en argent et le fist metre en une forte tour pres de son palés; et le fist garder a moult grant anor pres de son palés, tant con il vesqui. Et est encore li sainz cuevrechief a Ronme et est moustrez chascun an au pueple. Et cele sainte fame de Jherusalem demora a Ronme et vesqui saintement, puis mourut et fu enterree a Ronme. Et fist puis Nostre Segnor moult de miracles por lui. Puis fu fondez li temples qui est apelez le mostier monseignor Saint Pere [...]. [FORD (1993): 97-98, rr. 175-194].

Roger d'Argenteuil trasforma le azioni liturgiche del racconto di Paris in ripetizione commemorativa di un evento originario e fondativo; sulla veridizione della Veronica, volontaria decisione culturale di un uomo, si proietta l'ombra necessaria del mito.

La cornice 'sampietrina' rimase un episodio isolato; la generazione dell'immagine-reliquia lungo la *Via Dolorosa* si impose invece come motivo unico nel teatro religioso in volgare: molti dei misteri tre-quattrocenteschi la ripropongono.¹⁹ Ci interessa qui la *Vengeance de Nostre Seigneur* di Eustache Marcadé († 1440), e per più ragioni: 1) il dramma ebbe una notevolissima fortuna nel Nord della Francia;²⁰ 2) il suo intreccio – la distruzione di Gerusalemme dopo la guarigione di Vespasiano ad opera dell'immagine di Veronica – ripropone negli stessi termini quello di parte della compilazione di Mansel; 3) attendibili elementi documentari testimoniano dell'intenso interesse di Filippo il Buono per il tema e il testo, nonché del suo coinvolgimento nella produzione dello spettacolo²¹ – da lui fu commissionata nel 1465 la trascrizione e l'illustrazione (affidata a Loyset Liédet) del manoscritto attualmente conservato nelle *Devonshire Collections*, presso la residenza ducale di Chatsworth.²²

Veronica entra in scena nella seconda *ournée* del Mistero. Nel cuore della notte Dio invia l'arcangelo Gabriele presso Veronica, perché raggiunga il giorno seguente presso la Porta d'Oro i tre cavalieri romani inviati a Gerusalemme alla ricerca di un rimedio per la malattia di Vespasiano. Gabriele appare alla donna mentre lei “[...] a genoux [...] fait sa recommandacion, avant qu'elle se couche, devant son verronicle [...]” (f. 374a). Nella prima

parte della *recommandacion* (vv. 5598-5739), Veronica rammemora i fatti che le hanno donato l'immagine (vv. 5598-5621):

“Roy Jhesus, bien te doy servir
 De cuer et de grant volenté
 Quant grant pieça m’as presenté
 Et donné de ta propre main,
 Sans pointure de corps humain,
 La doulce et sainte pourtraicture
 De la beaulté de ta figure
 Que de si bon cuer desiroie.
 Quant en plorant te convoioie
 En alant a ta passion
 Tu congnois mon intencion
 Et ou mon cuer estoit enclin.
 Tu demandas mon drap de lin
 Que j’avoie par adventure.
 Adonc enprientas la figure
 De ta sainte et divine face,
 Et l’ay gardé en ceste place
 Dedans ma povre maisoncelle
 Long temps. Il fault que je le cele.
 Je n’en oseroie parler.
 J’ay bon mestier de le celler,
 Car se les Juifz le sçavoient
 Par envie le m’osteroient
 Affin qu’il n’en fust plus memoire.
 [...]”²³

3.1. Non è per caso che la mia comunicazione si sia finora concentrata esclusivamente sui testi, dedicando pochissimo spazio al versante iconografico della *legenda*; il fatto è che in una tradizione come questa – e per ‘tradizione’ intendo in questo caso il corpus delle varianti leggendarie e iconografiche nonché gli ‘oggetti’ (bolle papali, preghiere, etc.) pertinenti alla sfera rituale-liturgica – le parole dette e scritte (preghiere, *legendae* etc.) non solo accompagnarono l’immagine in tutti i passaggi della sua storia, ma giocarono un ruolo determinante nella sua definizione e incorporazione nella reliquia.

È necessario tornare a Innocenzo III. Il capitolo di Paris si intitola “De Veronica et ejusdem authenticatione”; nella parola, la definizione della processione e la redazione della preghiera indulgenziaria, consiste l’*autenticatio* dell’originalità dell’oggetto, la proclamazione universale del suo valore di reliquia, il suo investimento di una prospettiva salvifica:

Oremus. Deus qui nobis signatis lumine vultus Tui memoriale tuum ad instantiam Veronicæ sudario impressam imaginem relinquere voluisti, per passionem et crucem Tuam tribue nobis quæsumus, ut ita nunc in terris per speculum et in enigmate ipsam adorare et venerari valeamus, ut facie ad faciem venientem iudicem Te securi videamus, Qui vivis et regnas cum Deo Patre.
 [LUARD (1872-1883): III 8].²⁴

Dalla parola muove la storia dell’immagine. La periodica ostensione della ‘veronica’ e l’indulgenza papale che era garantita a coloro che assistevano a questa e alla processione

alimentarono nel corso dei secoli XIII-XV flussi crescenti di pellegrini a Roma, specie in occasione dei Giubilei. Alla circolazione degli uomini corrispose la produzione e la circolazione delle immagini: dai pellegrini dipese la ricchezza dei *pictores* e dei *veronicarum*, che avevano in città il monopolio delle riproduzioni dell'immagine-reliquia,²⁵ e la fortuna di questa fu alimentata dalla decisione papale di garantire l'efficacia dell'indulgenza anche alla mera visione di una sua copia accompagnata dalla recitazione della preghiera di Innocenzo o di una delle successive, permettendo così ai fedeli di ripetere nell'intimità della propria casa la stessa esperienza dei pellegrini.²⁶

Con le immagini incontriamo nuovamente Matthew Paris. La più antica illustrazione (*historia*) occidentale del complesso 'guarigione dell'imperatore-distruzione di Gerusalemme' che io conosca è conservata nel f. 13r del ms. Lisboa, Mus. Calouste Gubelkian, L.A. 139 [LEWIS (1995): 218, fig. 178]. Il manoscritto – contenente il testo latino dell'*Apocalisse* glossato – fu prodotto in Inghilterra intorno al 1260 ca., e presenta un doppio programma illustrativo, per il testo e per il commento, al pari di un'altra *Apocalisse* a essa "closely related" [LEWIS (1986): 545], quella del ms. London, B.L., MS Additional 42555, donato dal vescovo Giles de Bridport († 1262) al monastero benedettino di Abingdon. Nella sezione di destra della miniatura si vede un sovrano che tocca un telo che pende disteso dalla cornice superiore, nel quale è raffigurato frontalmente, con lo sguardo rivolto verso lo spettatore, il collo e il volto di Cristo. Tale illustrazione rinvia a una tradizione iconografica specificamente inglese, ristretta a un certo numero di manoscritti trecenteschi di produzione e circolazione benedettina. Il suo capostipite è costituito da una serie di immagini del 1240-1250 ca. di mano di Matthew Paris [Lewis (1986): 565]: la miniatura nel f. 2r del ms. London, B.L., MS Arundel 157 (un salterio all'uso di Oxford); le due miniature che accompagnano i *Chronica Majora* (Cambridge, Corpus Christi College, MSS 26 e 16):²⁷ quella del ms. 16, f. 53v, "[...] pasted on in a separate piece of vellum [...]" [MORGAN (1982): 137] che accompagna la narrazione degli eventi del 1216, e quella del ms. 26, f. viir, accostata a un disegno incompiuto del Cristo morto (riprodotta in BELTING [1981]: 148).²⁸

Qualunque sia la sua origine,²⁹ il tipo fissato dalle illustrazioni di Paris non ebbe risonanza fuori dei confini insulari, a fronte invece dell'enorme fortuna di un'altra raffigurazione, esemplificata dall'immagine che accompagna la preghiera di Innocenzo III nel Salterio-Ore di Yolande di Soissons, libro di preghiere redatto all'uso di Amiens intorno al 1280-1290 ora conservato a New York, Pierpont Morgan Library, M.729:³⁰ un'*imago* (un'immagine priva di riferimenti narrativi) in cui il solo volto di Gesù si offre in visione frontale e schiacciata sul foglio allo sguardo dell'orante. Questa riproduce un celebre tipo bizantino, quello del *mandylion* di Edessa, verosimilmente assai vicino a quello esemplificato nell'icona slava che nel 1249 Jacques Pantaléon (futuro Urbano IV) inviava da Roma alla sorella Sybille, badessa del convento di Montreuil-les-Dames, a fronte del desiderio suo e delle monache di possedere e vedere la 'veronica'.³¹ L'immagine del Salterio e la tavola di Laon indicano sia l'immediata fortuna dell'icona bizantina in Occidente sia la capacità del dispositivo papale di inglobare e rifunzionalizzare un oggetto pittorico estraneo alla tradizione occidentale.³²

3.2. Il corpus insulare permette di avanzare di qualche passo nei rapporti tra testi e immagini. La miniatura Gubelkian ci dice infatti che 1) della *legenda* l'*historia* seleziona come significativo il momento dell'ostensione del ritratto di Gesù; 2) nella selezione l'*historia* si modella sulla fisionomia dell'*imago* – in altri termini, la diffusione del tipo fissato da Paris è l'indice della superiorità della sfera del rituale-liturgico (la miniatura come copia dell'*acheiropoietón*, colto nell'attimo dell'ostensione) sulla sfera del narrativo (la miniatura come commento figurativo del testo).

La centralità del momento ostensivo – precocemente fissata dall'*Apocalisse* Gubelkian – è il dato che l'illustrazione dei testi oitanici di cui ci stiamo occupando ripete regolarmente:

1) l'ostensione della reliquia all'imperatore (sia Tiberio o Vespasiano) da parte di Veronica è illustrata in tre dei manoscritti della *Vengeance* di Mansel. In **B**, f. 118v, l'*historia* è contenuta nella *lettrine* <P> dell'*incipit* (“Pour ce que la passion de nostre tres doulx Saulveur Jhesucrist...”: Veronica mostra l'immagine all'imperatore, a letto malato); in **K**, f. 205v, la scena di Tiberio inginocchiato di fronte alla reliquia tra le mani di Veronica occupa la sezione maggiore di una miniatura a tre scomparti; in **T**, p. 293, all'interno della *lettrine* <P>, Veronica mostra l'immagine a Vespasiano, malato nel suo letto, alla presenza dei cavalieri che l'hanno condotta a Roma.

2) I manoscritti della *Vengeance* di Marcadé. In due miniature del ms. Arras, ff. 380v e 381v, si ripete una scena simile: la donna si inginocchia aprendo il velo di fronte all'imperatore, in piedi o inginocchiato, alla presenza di alcuni cortigiani; nel ms. Chatsworth, f. 110r, una miniatura accompagna la rubrica “Comment l'ange Gabriel par le commandement de Dieu apparut de nuit par vision a Veronne...”, riunendo *in unum* due episodi: a destra, un angelo si avvicina alla camera in cui dorme Veronica; a sinistra, Veronica in piedi mostra l'immagine all'imperatore, che giace a letto malato e unisce le mani in preghiera.³³

3) Che questa figurazione abbia un carattere ‘tipico’ risulta evidente dalla miniatura che nel f. 264rb del ms. Paris, B.n.F., n.a.fr. 13251 della *Bible française* accompagna l'episodio: si tratta, appunto, di una “Veronica holding the Holy Veil before Vespasian” [FORD (1993): 74] – un'illustrazione incongrua rispetto al testo: la col. *b* corrisponde ai rr. 144-159 dell'edizione FORD (1993), nei quali, come s'è detto, è san Pietro a tenere in mano la reliquia (cfr. r. 132 cit. in n.19).

Tutte le figurazioni ripetono – pur nella varietà di postura della santa – un tipo che, per comodità, potremmo esemplificare con quello della tavola ligneo del Maestro della Veronica (1400 *ca.*) conservata a Londra.³⁴ Si tratta di un tipo estremamente diffuso nei libri d'Ore quattro-cinquecenteschi, dove si alterna alla mera figurazione del ‘Volto Santo’ nell'accompagnare il testo degli inni 1) *Ave facies preclara* e 2) *Salve sancta facies*.³⁵

Mi limiterò qui a pochi esempi, scelti tra quelli riprodotti in testi a stampa: 1) la miniatura a tutta pagina nel libro di preghiere (1495 *ca.*) di Geoffroy de la Croix (tesoriere di Carlo VIII e di Luigi XII, † 1515), ms. Paris, S.M.A.F., 92-1 [AVRIL/REYNAUD (1995): 263, n° 141a]; 2) le miniatura a tutta pagina nelle Ore all'uso romano dette *Heures de Rivoire* (1465-70), ms. Paris, B.n.F., n.a.fr. 3114, f. 165r [AVRIL/REYNAUD (1995): 67-68, n° 28], e nelle Ore all'uso di Utrecht o *Heures de Willem de Montfort* (illustrate da Willem Vrelant nel 1450), nel ms. Wien, Ö.N.B., s.n. 12878, f. 121v [BOUSMANNE (1997): 308-310 e fig. 58a].

Rispetto agli esempi duecenteschi questo tipo si presenta arricchito di un nuovo elemento, la figurazione della santa, che verosimilmente costituisce “[...] the result of an adjustment and repainting probably in the 14th century of the 12th-century design, which had to be changed to conform to the idea popular imagination had formed of it under the inspiration of the literary legend” [PÄCHT (1961): 409 n. 41]; altri esempi quattrocenteschi confermano che la logica che lo governa è identica a quella propria delle immagini insulari.

Nello splendido libro d'Ore composto tra il 1452 e il 1460 *ca.* per il notaio e segretario del re Étienne Chevalier, Jean Fouquet illustrò, tra gli altri, l'episodio della *Via dolorosa*:³⁶ a destra rispetto a Gesù, la donna è ritratta di spalle, mentre, inginocchiata, stende il velo tra le mani; poi, all'interno della *lettrine* sottostante, si ripete la figura della santa, che presenta il velo al lettore. Nella pala quattrocentesca della Passione sull'altare di St. Mariae zur Höhe a Soest (Westfalia), opera uscita dall'atelier del Maestro di Liesborn [HAMBURGER (1998a): 319, figg. 7.3. e 7.4.], è possibile scorgere, a sinistra rispetto alla scena centrale (la

crocifissione e il dolore di Maria), l'episodio della *Via dolorosa*: ma Veronica non porge il velo a Gesù che porta la croce – isolata rispetto all'*historia* in cui la tradizione la colloca, essa è, nell'ostensione del velo (che presenta la variante del volto coronato di spine), il centro dell'attenzione devota di un gruppo di astanti. Come ha osservato CHASTEL (1978): 71 per la miniatura di Fouquet (ma l'osservazione è facilmente estendibile alla Pala di Soest, e per analogia tipologica alle miniature di cui s'è detto), “[...] ce dédoublement n'est pas indifférent, car l'élément principal est manifestement l'ostension de l'effigies Christi [...]”; rappresentazioni teatrali e *historiae* di miniature e dipinti “[...] ont organisé en tableaux vivants la situation propre à rendre compte de l'image de la Sainte face. Mais celle-ci est en définitive le support de la légende et elle doit son prestige au lieu où on la vénérât”. L'aggiunta di Veronica permetteva di contemplare in una sola immagine oggetto santo e *legenda*, e di fissare la ‘prova’ dell'origine storica della reliquia [BELTING (1990): 297]; al contempo la sua figurazione era omogenea al gesto ostensivo dei prelati romani, che “[...] depicts and directs devotional response” [HAMBURGER (1998a): 318].

4.0. Tra l'anonimo cronista del 1191 e la crepuscolare compilazione di Mansel stanno oltre due secoli di impressionante diffusione dell'immagine; divulgata dalle innumerevoli copie legate al pellegrinaggio romano, la riproduzione del Volto di Gesù sul velo – con o senza la santa, priva o arricchita della corona di spine – trovò accoglienza, insieme alle preghiere che garantivano l'indulgenza, nei libri d'Ore dell'élite aristocratica e nei foglietti volanti per il popolo dei romei (come quello che si scorge appeso al muro sullo sfondo del *Ritratto di un giovane* di Petrus Christus – 1450 ca.),³⁷ e fu oggetto di dipinti a olio, sculture, arazzi, gioielli e oggetti rituali: il repertorio iconografico di PEARSON (1887): 94-141 registra 173 entrate fino al 1600-1650 e mostra come il picco della diffusione si collochi nel XV secolo – più della metà degli *items* (i n° 13-102) sono datati tra il 1400 e il 1500.

Giustamente si è insistito per spiegare le ragioni di questo successo ‘mediatico’ sul ruolo giocato dall'indulgenza; ma tali ragioni sono forse secondarie rispetto al fatto che l'immagine fu, tra XIV e XV secolo, testimone e strumento di un cambio essenziale tanto nel trattamento delle immagini quanto nell'esperienza religiosa dei laici [Wolf (1998): 174].³⁸ Sarà allora il caso di segnare i termini essenziali di questo mutamento, a partire dalla loro definizione/relazione con i testi.

4.1. Spiega Veronica a Volusiano che la decisione di procurarsi un ritratto di Gesù era nata dalla sua assenza, dal rimpianto amoroso che essa generava,³⁹ e dal desiderio di porvi un rimedio.⁴⁰ La *legenda* richiama irresistibilmente l'*áition* greco-latino delle arti figurative.

Narra Plinio (*Naturalis historia* XXXV 151) che il primo a fare sculture in creta fu un vasaio di Sicione, Butade, che lavorava a Corinto. Sua figlia si era innamorata di un ragazzo che doveva partire per un lungo viaggio; la giovane disegnò sul muro il profilo dell'amato, lungo l'ombra proiettata dalla lucerna; egli trasformò il disegno in un modello in creta, che fece poi seccare e cuocere al forno. Secondo il mito l'immagine nasce grazie a una *téchne* alimentata dal ‘desiderio inappagabile’ (gr. *póthos*, It. *desiderium*) per un assente, e all'artificiale elaborazione del dato ‘naturale’ offerto dall'ombra [Bettini (1992): 10-11]. L'immagine, dicono mito e *legenda*, nasce come compensazione del rimpianto per un'assente; ad essa mito e *legenda* attribuiscono la funzione di “[...] vero e proprio sostituto della persona assente” [BETTINI (1992): 50].⁴¹ E l'ombra da cui essa trae materia costituisce nelle culture tradizionali ed etniche una parte del corpo, un suo segno sostitutivo [BETTINI (1992): 18-19]; in altri termini, l'immagine “[...] possiede simultaneamente una parte del

modello [...]”, non è pura icona ma “[...] segno contaminato di referente” caratterizzato da una “natura *indicale*, di fisica connessione con l’oggetto [...]” [BETTINI (1992): 53.57.59].

4.2. La ‘veronica’ nasce nei testi anche come immagine taumaturgica: la sua adorazione guarisce dal male fisico. La sua funzione la accomuna all’icona di Edessa, e alla ricca tradizione ellenistica e latina di immagini miracolose.⁴² In questo gioco di somiglianze (di origine, di funzione) non va però dimenticato che l’immagine del mito è l’esito della ripetizione umana di un *primum* naturale, ma nella *legenda* essa si dà come *acheiropoietón*, esito di un originario e divino atto creativo.⁴³ Il fatto è che l’immagine acheropita funziona anche come documento: prova storica dell’esistenza terrestre dell’Uomo che vi ha lasciato la sua impronta, dimostrazione, attestata dai miracoli generati dall’oggetto, della Sua presenza extratemporale [GRABAR (1931): 26; BELTING (1990): 83].⁴⁴ Proprio a causa del confondersi della sua origine con l’Incarnazione l’*acheiropoietón* è al contempo reliquia e immagine, e in quanto tale modello originario e legittimazione di ogni immagine cristiana [SCHMITT (1998): 205-206].⁴⁵

Ma l’*acheiropoietón* è davvero un’immagine? Se con BELTING (1998) osserviamo l’icona del Cristo da un punto di vista antropologico vi cogliamo delle contraddizioni che dipendono proprio dal suo confondersi con i fondamenti del *mýthos* neotestamentario. Essa non è il ritratto di un defunto, di un essere definitivamente scomparso in un altrove indistinto, ma di un uomo che ha sconfitto la morte e che ritornerà alla fine dei tempi, per chiudere la storia, parentesi della dissomiglianza (a causa della Caduta) tra l’uomo, generato *ad imaginem Dei*, e il Padre. La Resurrezione rende inutile qualsiasi immagine, vanificando la ragione per cui essa è abitualmente guardata: godere della presenza di un essere definitivamente assente. Inoltre, l’*acheiropoietón* è il ritratto di Dio incarnato, sicché esso

[...] was neither the image of one of the divinities (who do not depend on the body), nor was it the image of one of the dead (who lost their bodies for ever). Thus, the two main prerogatives of an image, defined in the most general terms, do not apply. Christ’s icon is a contradiction in itself, it is even an impossibility. [BELTING (1998): 2-3].

L’*acheiropoietón* contraddice dunque la nozione stesso di immagine: l’immagine è senza vita e imita il corpo senza esserlo, esso significa invece il corpo in quanto tale, una realtà viva.⁴⁶ Del resto, in quanto prova di *quella* impressione, esso è al contempo un *vestigium* (qualcosa meno di un’immagine) e la matrice della nozione di immagini, e funziona come l’operatore che permette al fedele di convertire la visione *per naturam* in visione *per gratiam*, e alla teologia di pensare il *vestigium* come l’autentico superamento del visibile [DIDI-HUBERMAN (1998): 99-100]. Si torni alla preghiera di Innocenzo III: immagine del presente della dissomiglianza (in cui la verità delle cose può essere colta solo *per speculum et in enigmatè*) la ‘veronica’ funziona da nesso tra il passato (la creazione *ad imaginem domini*, la forza salvifica dell’Incarnazione, redentrica della caduta) e la promessa della futura fine dei tempi in cui domina la promessa della restaurazione della visione *facie ad faciem*.⁴⁷

4.3. Nel 1215 il IV Concilio Laterano fissò il dogma della transustanziazione; alla sua definizione seguì nel 1261 l’istituzione della festa del *Corpus Domini*. In anni contemporanei alla prima diffusione della ‘veronica’ si fissano un dogma e una festività centrali per il tema che ci riguarda [RUBIN (1991)].⁴⁸ ‘Veronica’ e ostia presentano più di un tratto in comune: l’ostia mantiene e rinnova il legame storico con il Cristo a ogni consacrazione; è riproducibile e divisibile all’infinito senza perdere il suo potere soprannaturale; come la ‘veronica’, essa è

mostrata allo sguardo dei fedeli [WOLF (1998): 167-168; SCHMITT (1998): 206]. Ma “[...] l’hostie *est* la Présence Réelle, sa réalité sacramentelle et pas seulement sa trace visible, fût-elle surnaturelle et miraculeuse: c’est là toute la différence, au moins théorique, avec l’image de la Sainte Face [...]” [SCHMITT (1998): 206].

Lo scarto ontologico non impedì peraltro che, per religiosi e laici, la ‘veronica’ divenisse rapidamente un oggetto che ‘sta per’ l’Eucarestia, una sineddoche del corpo intero in quanto presente nell’Eucarestia. In particolare, le rappresentazioni tardomedievali (particolarmente di area tedesca) dell’‘Uomo dei dolori’ identificavano la reliquia con il corpo eucaristico del Cristo [HAMBURGER (1998a): 333.336]: la connessione emerge evidente in tavole che rappresentano la ‘Messa di san Gregorio’. Ne è ottimo esempio l’epitaffio per Konrad Zingel (1447 *ca.*), opera del Maestro dell’Altare Tucher, conservato nella Sankt Egidienkirche di Norimberga,⁴⁹ nel quale la ‘veronica’ è allineata sull’asse verticale insieme all’ostia e all’Uomo dei dolori. Altrettanto interessante è un corporale quattrocentesco, di area tedesca – sul tessuto della superficie interna del coperchio è ritratto il Volto della Passione.⁵⁰

On opening the container, the priest passed from abstract symbol to corporeal presence: stitched on the linen lining is the veil of Veronica, an image that, according to legend, was itself originally imprinted on linen [...]. The coincidence collapses, or aims to collapse, the distinction between image and support, illusion and object of representation. [HAMBURGER (1998a): 340-341].

Il desiderio di vedere il semblante del Cristo trama la *legenda*, le descrizioni di Gervasio di Tilbury e di Giraldo Cambrense, i racconti più tardi sulle folle dei pellegrini che invadono Roma – il desiderio di Veronica rinvia a quello dei fedeli presenti all’ostensione della reliquia e all’elevazione dell’ostia; sul crinale tra XII e XIII secolo esso è l’indice che essi manifestano nei confronti del fatto religioso nuove aspettative: essi vogliono “[...] per lo meno vedere quello a cui dev[ono] credere, partecipando in questo modo alla realtà del culto” [BELTING (1981): 91].

Al desiderio di vedere corrispose una retorica del ‘mostrare’, finalizzata al raggiungimento di un nuovo effetto; grazie ad essa le immagini “[...] invece di essere solo riproduzioni di qualcosa, tendono a convincere l’osservatore con mezzi propri della presenza di quello che rappresentano” [BELTING (1981): 90]. Il contesto entro cui questa retorica si sviluppò e le immagini ricevettero forza comunicativa fu quello della liturgia.⁵¹

La nuova enfasi che le pratiche rituali pongono sul desiderio di vedere dei fedeli e sul corrispondente atto del mostrare modificarono i termini di appercezione dei misteri della fede da parte dei laici: non più oggetto di conoscenza teologica, essi divennero il centro di un’esperienza affettiva [BELTING (1981): 32]; e tale modificazione è riconoscibile tanto nelle arti figurative quanto nella letteratura religiosa in volgare. Si pensi all’importanza che assumono, a partire dal XIII secolo, le immagini devozionali, le tavole portatili di soggetto religioso (le *images pietatis* in particolare, la cui presenza è segnalata dagli inventari nelle case dell’élite borghesi e aristocratiche), che permettono ai laici un ruolo attivo, e non mediato dal clero, al fatto religioso; molto più dei testi, esse da una parte promettono a chi le guarda l’immedesimazione, l’empatia con la situazione rappresentata, e attraverso l’empatia la partecipazione a un’esperienza religiosa soggettivamente piena e intensa; dall’altra esse prendono vita, si animano nello sguardo del fedele. Sul versante letterario in volgare, non si può non ricordare quanto le quattrocentesche *vitae Christi* in prosa francese debbano (in termini di struttura compositiva e modalità intertestuali) alle *Meditaciones vite Christi* (1346-1364 *ca.*) del francescano Giovanni de’ Cauli – si pensi soltanto che il modello latino della *Vita Christi* attribuita a Jean Aubert, le *Meditationes* di Michele di Massa [STRAUB (1998):

115-124], dipende fortemente dal trattato di de' Cauli, e che a questo ricorre ampiamente la *Vita Christi* di Mansel nelle sezioni conclusive della Passione e morte di Gesù.⁵² Esattamente in questi capitoli de' Cauli modula l'intreccio secondo uno schema che evidenzia come egli pensasse a un possibile uso devozionale privato del testo, attraverso la creazione di immagini mentali a partire da/mediante la sua lettura. Le *Meditaciones*

[...] scompongono la narrazione della passione in passi corrispondenti alle ore liturgiche del giorno. Questo ritmo diventa anche 'programma' di esercizio privato e mette a disposizione, per così dire, una serie di *tableaux* di fronte ai quali il lettore può, per usare una terminologia medievale, immergersi nella situazione. Lo schema letterario delle *Meditaciones* unisce dunque le dettagliate narrazioni del dramma storico alla visione personale di singole situazioni che vengono così 'fermate' affinché si offrano all'empatia e alla partecipazione interiore. Il parallelismo con la pittura è evidente. [...] [BELTING (1981): 190-191].

5.1. Secondo Mansel, Veronica vuole commissionare una *pourtraicture* del Cristo “[...] a celle fin que je la peusse souvent regarder et quant il me plairoit”; un’osservazione non dissimile faceva Pantaléon, per il tramite della sorelle Sybille, alle monache di Montreuil-les-Dames: “[...] ex ardenti affectu desideratis videre et apud vos habere faciem et figuram [...]” del Cristo. L’una e le altre aspirano al possesso privato, personale, di un’immagine di Gesù – dopo quanto s’è detto in § 4.3., all’altezza della metà del Quattrocento questa circostanza, che appare ovvia per le monache nel XIII secolo, lo è anche per la Veronica della leggenda, che è una laica, “[...] femme de sainte vie et devote [...]”.

Il racconto di Mansel possiede un tratto ‘contemporaneo’ che trova conferma nel teatro sacro e nell’iconografia. Come s’è detto (§ 2.3.) nella *Vengeance* Veronica appare in ginocchio, mentre “fait sa recommandacion” davanti alla *verronicle*. All’indicazione di scena della rubrica possiamo accostare una xilografia di area tedesca (XIV sec.), che raffigura la Vergine in preghiera davanti alla *vera icon*:⁵³ gli oggetti rappresentati – la copia della ‘veronica’ appesa al muro, il libro d’ore e il piccolo altare – sono, insieme al *prie-Dieu*, gli elementi costitutivi del *décor* in cui si colloca la devozione privata tardomedievale [RINGBON (1965): 32 sgg.].

5.2. Situazione narrativa e rappresentazioni iconiche (nonché i dati sulla relazione tra ostia e ‘veronica’) suggeriscono che le copie della reliquia fossero percepite dai loro possessori come *Andachtsbilder*; il che significa

that to some extent the deity is thought to be present in the image or at least that the likeness partakes of the sanctity of the divine being which it impersonates. As extensions of the *ineffabile* into the sphere of the visible they, therefore, legitimately, as it were, receive the devout homage of the worshiper. [Pächt (1961): 402-403].⁵⁴

L’ingresso delle copie della ‘veronica’ romana nei ranghi dell’immagine devozionale fu assai precoce, e fu certamente favorito dalla *facies* dell’immagine e dallo sguardo del Volto.⁵⁵ Altrettanto precoce fu l’ingresso delle copie della reliquia romana nel cerchio della devozione privata dei laici, nel milieu di quelle donne (per lo più aristocratiche) che imitavano le pratiche religiose dell’ambiente monacale (i monasteri benedettini inglesi, il convento di Montreuil-les-Dames) da cui provengono i primi oggetti devozionali della serie: la miniatura nelle Ore di Yolande de Soissons è testimonianza eloquente. BELTING (1981): 72 invita a distinguere, nel passaggio dal culto pubblico a quello privato, tra la ‘funzione reale’ attribuita dalla proprietaria alla miniatura (un ausilio per la contemplazione) e la sua ‘funzione

originaria' di "[...] immagine miracolosa o una immagine-reliquia, alla quale erano stati attribuiti poteri di indulgenza [...]"; una serie di indizi materiali, temporalmente scalati tra XIII e XV secolo, suggerisce che nel tempo la 'funzione reale' si rese autonoma rispetto alla 'funzione originaria'.

Nel ms. Pierpont Morgan il testo della preghiera di Innocenzo III si trova in f. 14v, la miniatura in f. 15r; ambedue i fogli sono bianchi sull'altro lato, e formano un'unità separata dagli altri fascicoli del volume: una "[...] self-contained devotional unit that was planned to appear on facing leaves [...]", la cui posizione originaria nel volume forse non coincideva con quella attuale [GOULD (1978): 82]. Il carattere addizionale delle figurazioni della reliquia rispetto ai manoscritti che la contengono è fatto che si ripete nel tempo.

Esso è una costante nelle prime attestazioni inglesi: aggiunte al volume risultano miniatura e preghiera nel f. 2r del ms. Arundel 157 [MORGAN (1982): 72]; la 'veronica' del ms. Royal 2 A XXII fu riprodotta, insieme alle altre quattro illustrazioni dei ff. 219v-221v, cinquant'anni dopo la composizione del volume, sui suoi fogli conclusivi, originariamente bianchi [MORGAN (1998): 49-50]; nel ms. Lambeth 209 i due fascicoli (14 ff.) conclusivi contengono un repertorio di immagini (tra cui la 'veronica') separato dal contesto dell'Apocalisse, per quanto pensate e prodotte dal medesimo illustratore del resto del volume.⁵⁶

Il ducato di Borgogna conosce alcuni episodi particolarmente interessanti del fenomeno. Il salterio conservato nel ms. Bruxelles, B.R., 5163-5164 (Gand, 1240 ca.) contiene un *feuille de cuir* (f. 8) aggiunto che nel *verso* contiene una figurazione del Volto Santo dipinta a olio – l'immagine è databile alla metà del Trecento [GASPAR/LYNA (1937): I 196-199, n° 84]. Le Ore di Jean de Berry, composte alla fine del Trecento, note come *Heures di Bruxelles* (ms. Bruxelles, B.R., 11060-11061) presentano in p.8 un rettangolo di pelle incollato dipinto a olio (databile al XV in.) in cui la 'veronica' è tenuta aperta dai santi Pietro e Paolo.⁵⁷ Il ms. Bruxelles, B.R. 11035-11037, il libro di preghiera di Filippo l'Ardito (poi posseduto da Margherita di Baviera e quindi da Filippo il Buono) – libro composito la cui prima parte rimonta alla fine del XIV secolo, la seconda al 1451 – è ricco di immagini aggiunte della 'veronica' [GASPAR/LYNA (1937): I 419-423, n° 175].⁵⁸

HAMBURGER (1998a) ha poi individuato alcuni messali in cui si verificò l'inserzione, per cucitura, di una miniatura della 'veronica', che serviva da *Kußbild* aggiunta alle preghiere canoniche di consacrazione per ricevere il bacio del celebrante – che non si tratta di una situazione casuale lo dimostra l'immagine cucita nel margine del f. 107v del magnifico Pontificale di Wilhlem von Reichenau,⁵⁹ completato nel 1455 per celebrare l'assunzione dell'ufficio da parte del vescovo di Eichstatt: l'immagine è della stessa mano dell'illustratore del volume, fa parte insomma dello stesso progetto illustrativo [HAMBURGER (1998a): 330-331]. Le osservazioni di Hamburger a proposito della funzione assolta dall'inserzione – che implicitamente sottolineano il suo carattere autonomo rispetto alla rammemorazione dell'archetipo romano – possono essere estese, con qualche prudenza e tenendo conto della peculiare natura del volume di Eichstatt, al caso delle miniature:

Although fixed in place, the diminutive face has a separate support and, hence, an independent identity, allied to the concreteness of the object it reproduces – the veil bearing Christ's visage – and, still more suggestively, to the reality of the Host, which, like the Holy Face, was considered more than merely a representation. The image inserted in the margins of missals underscore the Veronica's claims to concrete physical presence, a presence associated with both the original relic and the consecrated Host. The autonomy of the ritual object, which contradicts its character as a mere simulacrum, enhances its "reality". Rather than reproductions, the tiny Veronicas inserted in the margins of manuscripts characterize themselves as reincarnations of the original image. The

bodiless portrait, through its identification with Christ's person, aspires to take its place. Absence and presence reveal themselves as the two sides of the same elusive coin [HAMBURGER (1998a): 331-332].

6. Quando, alla metà del Quattrocento, Jean Mansel rimise in circolo l'antico intreccio della 'veronica' di HA in un'opera poco fortunata,⁶⁰ la sua sostanza rappresentativa era da tempo, potremmo dire, negli occhi di tutti, laici e religiosi, fissata dal codice iconografico in un tipo di cui poteva anche non essere ben chiara la totalità delle sottili implicazioni teologiche, spirituali e 'mediatiche'. Mi guarderò bene dal sostenere che la forte correlazione tra l'intreccio e i significati religiosi impliciti nella 'veronica' e nelle sue immagini che ho cercato di argomentare sia l'esito di una consapevole operazione 'mitografica', attivata da Mansel nel momento in cui il sapere (storico) e il credere medievali si avvicinavano al loro crepuscolo: la sua operazione di compilatore fu assolutamente tradizionale, e il fatto che egli scegliesse, tra tutte le possibili varianti, di volgarizzare l'intreccio più antico e più ricco di chiavi interpretative – in certa misura, un vero mito – per la lettura di uno dei nuclei generatori della figuratività tardomedievale, dipese in fondo dalla fortunata circostanza che il testo di HA fosse stato accolto in maniera quasi totale nel leggendario più celebre di tutto il Medioevo, la *Legenda aurea*. Questo non significa che la scelta di partire dalla compilazione di Mansel sia stato un mero pretesto: all'interno del suo racconto si iscrivono e trovano giustificazione tutte le possibili, ed effettuali visioni della 'veronica' (e della santa donna che nell'ostensione sciorina agli astanti un messaggio salvifico) – dall'immagine cucita nel libro di preghiera di una devota come Margherita di Baviera all'icona che non può mancare nelle raffinate Ore di un aristocratico come Geoffroy de la Croix –, che una cultura visuale come quella del Tardo medioevo settentrionale, aveva saputo elaborare, in nome di una tradizione più che bisecolare.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI.

- F. AVRIL/REYNAUD (1995), *Les manuscrits à peintures en France, 1440-1520*, Paris: Fammarion-B.n.F.
 M. BARASCH (1990), "The Frontal Icon: A Genre in Christian Art", *Visible Religion* 7, 31-50.
 M. BARASCH (1992), *Icon*, New York: New York U.P.
 H. BELTING (1981), *L'arte e il suo pubblico. Funzioni e forme delle antiche immagini della Passione*, trad.it. (da cui cito: 1986), Bologna: Nuova Alfa.
 H. BELTING (1990), *Image et culte. Une histoire de l'image avant l'époque de l'art*, trad.fr. (da cui cito: 1998), Paris: Cerf.
 H. BELTING (1998), "In Search of Christ's Body. Image or Imprint?", in KESSLER/WOLF (1998): 1-11.
 C. BERTELLI (1968), "Storia e vicende dell'immagine edessena", *Paragone* n° 217, 3-33.
 M. BETTINI (1992), *Il ritratto dell'amante*, Torino: Einaudi.
 E. BEVAN (1940), *Holy Images: An Inquiry into Idolatry and Image-Worship in Ancient Paganism and in Christianity*, London: Allen & Unwin.
 B. BOUSMANNE (1997), "*Item a Guillaum Wyelant aussi enlumineur*". *Willem Vrelant*, Turnhout-Bruxelles: Brepols-B.R. de Belgique.
 J.S. BREWER (1873) (ed.), *Giraldi Cambrensis Opera*, London, vol. IV.
 P. BRIEGER (1968), *English Art 1216-1307*, Oxford [2nd ed.].
 E. BURGIO (1996), "A proposito della *Passion de Nostre Seigneur Jhesucrist* e della *Vita Christi* attribuite a Jean Mansel", *Le forme e la storia* n.s. 9/2, 85-133 [ma edito nel 1998].
 E. BURGIO (1998a), "David Aubert e la *Vengeance de la mort Nostre Seigneur*. Contributo alla storia della tradizione", *Studi Testuali* 5, Alessandria: Edizioni dell'Orso, 57-115.
 E. BURGIO (1998b), "Ricerche sulla tradizione manoscritta delle vite antico-francesi di Giuda e di Pilato. III. Le *Hystoires apocrifas* nella *Bible historiale*", *Annali di Ca' Foscari* 38/1-2, 153-213.
 M. CAMILLE (1989), *The Gothic Idol: Ideology and Image-Making in Medieval Art*, Cambridge, Cambridge U.P.

- A. CHASTEL (1978), "La Véronique", *Revue de l'Art* 40-41, 71-82.
- A. CHASTEL (1983), *Il Sacco di Roma 1527*, trad. it. (da cui cito: 1983), Torino: Einaudi.
- A. CHÂTELET/R. RECHT (1988), *L'Autunno del Gotico*, trad.it. (da cui cito: 1989), Milano: Rizzoli.
- U. CHEVALIER (1892-1897), *Repertorium hymnologicum*, Louvain, 2 voll.
- S. CORBIN, "Les Offices de la Sainte Face", *Bulletin des Études Portugaises et de l'Institut Français au Portugal* n.s. 11, 1-66
- A. CORNAY (1957) (ed.), *Edition of "La Vengeance Jhesucrist" By Eustache Marcadé (2nd journée)*, Ph.D.Diss., Tulane Un. (Ann Arbor [Mi]: UMI).
- B. DE GAIFFIER (1973), "L'*Historia apocrypha* dans la *Légende dorée*", *Analecta Bollandiana* 91, 265-272.
- G. DIDI-HUBERMAN (1998), "Face, proche, lointain: l'empreinte du visage et le lieu pour apparaître", in KESSLER/WOLF (1998): 95-108.
- G. DOGAER (1987), *Flemish Miniature Painting in the 15th and 16th Centuries*, Amsterdam: B.M: Israël B.V.
- M. D'ONOFRIO (1999) (a cura di), *Romei e Giubilei. Il pellegrinaggio medievale a San Pietro (350-1350)*, Milano: Electa.
- H. J.W. DRIJVERS (1998), "The Image of Edessa in the Syriac Tradition", in KESSLER/WOLF (1998): 13-31.
- M. FAGIOLO/M.L. MADONNA (1984) (a cura di), *Roma 1300-1875. L'arte degli anni santi*, Milano: Mondadori.
- A. E. FORD (1984) (ed.), *La Vengeance de Notre-Seigneur I.*, Toronto: Pontifical Institute of Medieval Studies.
- A. E. FORD (1993) (ed.), *La Vengeance de Notre-Seigneur II.*, Toronto: Pontifical Institute of Medieval Studies.
- C. GASPARD/F. LYNÀ (1937), *Les principaux manuscrits à peintures de la Bibliothèque Royale de Belgique*, t. I, Paris: S.F.R.M.P., 2 voll. [II: Bruxelles, B.R. 1984].
- K.-E. GEITH (1968), "Zu einigen Fassungen der Veronika-Legende in der mittelhochdeutschen Literatur", in W. Besch et al. (hrsg.), *Festgabe für Friedrich Maurer zum 70. Geburtstag*, Düsseldorf: Schwann, 262-287.
- C. GINZBURG (1991), "Rappresentazione. La parola, l'idea, la cosa", in Id., *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*, Milano: Feltrinelli [1998], 82-99.
- G. GOLDBERG/G. SCHEFFLER (1972), *Altdeutsche Gemälde. Köln und Nordwestdeutschland*, München: Bayerische Staatsgemäldesammlungen.
- E.H. GOMBRICH (1951), "A cavallo di un manico di scopa ovvero le radici della forma artistica", trad.it. (da cui cito: 1971) in Id., *A cavallo di un manico di scopa. Saggi di teoria dell'arte*, Torino: Einaudi, 3-19, 247-249.
- K. GOULD (1978), *The Psalter and Hours of Yolande of Soissons*, Cambridge (Mass): Med. Acad. of America.
- A. GRABAR (1931), *La Sainte Face de Laon. Le Mandylium dans l'art orthodoxe*, Prague: Seminarium Kondakovianum.
- T. GRAESSE (1856) (hrsg.), *Legenda aurea vulgo historia lombardica dicta*, Dresden-Leipzig [repr. Osnabruck: Zeller, 1969].
- W. GRIMM (1842), "Die Sage vom Ursprung der Christusbilder", *Abhandlungen der Königlichen Akademie der Wissenschaften zu Berlin*, 123-175.
- E. B. HAM (1934), "The Basic Manuscript of the Marcadé *Vengeance*", *Modern Language Review* 29, 405-420.
- J. F. HAMBURGER (1998a), "Vision and the Veronica", in HAMBURGER (1998b): 316-382, 558-568.
- J. F. HAMBURGER (1998b), *The Visual and the Visionary: Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany*, New York: Zone Books.
- G. HASENOHR (1992), c.r. di *La Passion Isabeau*, éd. p. E. DuBruck, New York-Bern-Frankfurt a/M-Paris: Lang 1990, *Reve de linguistique romane* 56, 312-320.
- G. HASENOHR (1988), "La littérature religieuse", in *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, Heidelberg: Winter, VIII/1, 266-305, 402-405.
- H.L. KESSLER/G. WOLF (1998) (eds.), *The Holy Face and the Paradox of Representation*, Colloquium, Rome-Florence 1996, Bologna: Nuova Alfa.
- E. KITZINGER (1954), "Il culto delle immagini prima dell'Iconoclastia", trad. it. (da cui cito: 1991) in Id., *Il culto delle immagini*, Scandicci, La Nuova Italia, 1-105.
- P. KLEIN (1998), "From the Heavenly to the Trivial: Vision and Visual Perception in Early and High Medieval Apocalypse Illustration", in KESSLER/WOLF (1998): 247-278.
- J. KNAPE (1985), "Die *Historia apocrypha* in der *Legenda aurea*", in J. Knappe/K. Strobel, *Zur Deutung von Geschichte in Antike und Mittelalter*, Bamberg: Bayerische Vg., 113-172.
- W. G. LEIBNITZ (1707) (cura), *Scriptores Rerum Brunsvicensium*, Hanoverae: sumpt. N. Fœrsterii, 3 voll.
- V. LEROQUAIS (1927), *Les Livres d'Heures manuscrits de la Bibliothèque Nationale*, Paris: chez l'Auteur.
- F. LEWIS (1985), "The Veronica: Image, Legend and Viewer", in W.M. Ormrod (ed.), *England in the Thirteenth Century*, Woodbridge: The Boydell Press, 100-106.
- S. LEWIS (1986), "*Tractatus adversos Judaeos* in the Gubelkian Apocalypse", *The Art Bulletin* 68, 543-566.
- S. LEWIS (1995), *Reading Images: Narrative Discourse and Reception in the Thirteenth-Century Illuminated Apocalypse*, Cambridge: Cambridge U.P.

- H. R. LUARD (1872-1883) (ed.), *Matthæi Parisiensis, monachi Sancti Albani Chronica Majora*, London, 7 voll.
- G. P. MAGGIONI (1995), "Appelli al lettore e definizioni di apocrifo nella *Legenda aurea*", *Studi medievali* III S. 36, 241-253.
- G.P. MAGGIONI (1998) (a cura di), *Iacopo da Varazze, Legenda aurea*, Tavarnuzze: SISMEL - Edd. del Galluzzo.
- T. F. MATTHEWS (1993), *The Clash of Gods: A Reinterpretation of Early Christian Art*, Princeton (NJ), Princeton U.P.
- M. MEYER (1995), "herre, den durch han ich behalten: Deutschsprachige Veronika-Legenden im 12. Jahrhundert", in A. Fiebig/H.-J. Schiewer (hrsg.), *Deutsche Literatur und Sprache von 1050-1200. Festschrift für Ursula Hennig zum 65. Geburtstag*, Berlin: Akademie Vg., 163-180.
- L. MORALDI (1971) (a cura di), *Apocrifi del Nuovo Testamento*, Torino: UTET.
- N. J. MORGAN (1982), *Early Gothic Manuscripts [I] 1190-1250*, London-Oxford, Harvey Miller-Oxford U.P.
- N. J. MORGAN (1988), *Early Gothic Manuscripts [II] 1250-1285*, London, Harvey Miller.
- W. A. NITZE (1927) (éd.), *Robert de Boron, "Roman de l'Estoire dou Graal"*, Paris: Champion.
- O. PÄCHT (1961), "The 'Avignon Dypitch' and its Eastern Ancestry", in M. Meiss (ed.), *De Artibus Opuscula XL. Essays in Honor of Erwin Panofsky*, New York: New York U.P., 1402-421.
- K. PEARSON (1887), *Die Fronica. Ein Beitrag zur Geschichte des Christusbildes im Mittelalter*, Strassburg: Trübner.
- I. RAGUSA (1989), "The Iconography of the Abgar Cycle in Paris, Ms. Lat. 2688 and its Relationship to Byzantine Cycles", *Miniatura* 2, 35-51.
- S. RINGBON (1965), *De l'icône à la scène narrative*, trad. fr. (da cui cito: 1997), Paris: Monfort.
- É. ROY (1903), *Le Mystère de la Passion en France du XIV^e au XVI^e siècle*, Dijon [repr., 1974, Genève: Slatkine].
- M. RUBIN (1991), *Corpus Christi: The Eucharist in Late Medieval Culture*, Cambridge, Cambridge U.P.
- S. RUNCIMAN (1931), "Some Remarks on the Image of Edessa", *Cambridge Historical Review* 3, 238-252.
- J.-C. SCHMITT (1995), "Cendrillon Crucifiée. A propos du *Volto Santo* de Lucques", in *Miracles, prodiges et merveilles au moyen âge, XXV^e Congrès de la S.H.M.E.S. (Orléans 1994)*, Paris: Publs. de la Sorbonne, 241-269.
- J.-C. SCHMITT (1998), "Les images d'une image. La figuration du *Volto Santo* de Lucca dans les manuscrits enluminés du Moyen Age", in KESSLER/WOLF (1998): 205-227.
- M. STALLINGS-TANEY (1997), *Iohannis de Caulibus Meditationes vite Christi*, Turnholti: Brepols [CC CM 153].
- R. STRAUB (1998), *La tradition manuscrite de la "Vie de Jésus-Christ" en sept parties*, Montréal: CERES.
- A. THOMAS (1906), "Notice biographique sur Eustache Marcadé", *Romania* 35, 583-590.
- C. TISCHENDORF (1876) (rec.), *Evangelia Apocrypha*, Lipsiae: Mendelssohn.
- E. VON DOBSCHÜTZ (1899): *Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legende*, Leipzig: Hinrichs.
- J. WILPERT (1917), *Die römischen Malereien und Mosaiken*, Freiburg, 4 voll.
- G. WOLF (1993), "La Veronica e la tradizione romana di icone", in A. Gentili et all. (a cura di), *Il ritratto e la memoria. Materiali* 2, Roma: Bulzoni, 9-35.
- G. WOLF (1998), "From Mandylyon to Veronica: Picturing the 'Disembodied' Face and Disseminating the True Image of Christ in the Latin West", in KESSLER/WOLF (1998): 153-179.
- G. WOLF (1999), "Pinta nella nostra effige: la Veronica come richiamo dei romei", in D'ONOFRIO (1999): 211-218.
- S.K. WRIGHT (1989), *The Vengeance of Our Lord: Medieval Dramatizations of the Destruction of Jerusalem*, Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies.
- J.-J. WUNENBURGER (1997), *Filosofia delle immagini*, trad. it. (da cui cito: 1999), Torino: Einaudi.
- N. H. J. ZWIJENBURG (1988), *Die Veronicagestalt in den deutschen Passionsspielen des 15. und 16. Jahrhunderts*, Amsterdam: Rodopi.

Ringrazio Patrizia Lendinara e Maria Grazia Saibene per avermi offerto l'occasione di presentare una comunicazione su un tema non privo, spero, di interesse anche per i germanisti. Per ragioni di economia il testo non sarà accompagnato dalle immagini di cui parla e che furono mostrate nella discussione; a modesto risarcimento, ho indicato per ciascuna la riproduzione più facilmente reperibile. Anche se la questione non sarà qui toccata, la "legenda" di Veronica ebbe una risonanza pure nel dominio germanico medievale; cfr. GRIMM (1842), GEITH (1968), MEYER (1995) e, relativamente alla tradizione teatrale, ZWIJENBURG (1988).

¹ Da qui le citazioni: quelle in corpo di testo dai ff. 149r, 149v e 150r; le due più lunghe dai ff. 150r-v e 150v-151r. La punteggiatura è di servizio, e gli a capo rispettano la commatizzazione del manoscritto.

² Per i dettagli su tradizione manoscritta (tutta sostanzialmente inedita), committenti e illustratori vd. BURGIO (1996), (1998a). I) Tutti i testimoni di cui parlo sono illustrati: **A** da un anonimo, che verosimilmente riprodusse le miniature eseguite da Willem Vrelant per il ms. Valenciennes, **B** da un seguace di Loyset Liédet, **T** dal

Maestro a cui si devono le miniature delle *Chroniques* di Froissart del ms. London, B.L., MS Harleian 4379-4380; **L K** e **P** registrano in misura diversa un repertorio illustrativo comune, una serie di *grisailles* forse di Sanders Bening (cfr. sui singoli artisti DOGAER [1987]). 2) **L K** e **P** paiono essere stati esemplati a partire da un progetto (se non su un modello) comune: tutti trasmettono, prima della *Vengeance*, la *Vita Christi* forse del padre di David, Jean Aubert (volgarizzamento delle *Meditationes Vitae Christi* dell'agostiniano Michele di Massa [1298 ca.-1337] – cfr. STRAUB [1998]); in **T** il testo è preceduto dalla *Passion* “A la louenge de Dieu, de la Vierge souveraine et de tous les sains...” [HASENOHR (1992)].

³ “Comment la mort de Jhesucrist fut vengie sur Pylate. Et dit comment Pylate fina sa vie miserablement”: **A**, ff. 147v-152r; la guarigione di Tiberio è incastonata nella biografia leggendaria di Pilato.

⁴ MAGGIONI (1998): 350-351 = GRAESSE (1856): 232-233 (cap. LIII).

⁵ *Inc.*: “Regibus olim liberalibus eruditus in artis...”. Testo e commatizzazione in KNAPE (1985): 146-165.

⁶ I due apocrifi (*CST*, Italia centrale; *VS* Gallia meridionale) sono probabilmente recensioni indipendenti di un medesimo intreccio. *CST* fu edita da VON DOBSCHÜTZ (1899): 163*-189*; *VS* da TISCHENDORF (1876): 471-486; MORALDI (1971): 725-735 e 736-747 ne offre la traduzione italiana (e cfr. anche 698-700).

⁷ Che invece *CST* § 9 e *VS* §§ 6.22 identificano con l'emorroissa di *Mt* 9,20-22 – e *Mc* 5,25-34, *Lc* 8,43-48. (Una sintesi sulla tradizione tardoantica della *legenda* in FORD [1984]: 3-11 e in ZWIJENBURG [1988]: 18-21).

⁸ In *CST* § 9 Volusiano sa della donna tramite un ebreo, Marcius, in *VS* § 24 tramite persone non identificate; in *CST* §§ 9-10 e in *VS* § 24 Volusiano (*Velosianus*) deve sottoporre Veronica a un serrato interrogatorio – in *VS* anche alla tortura – prima che la donna riveli il suo segreto.

⁹ In *CST* § 9 Marcius spiega a Volusiano che Veronica, una volta guarita dal suo flusso di sangue, “[...] ob amorem eius imaginem ipsius sibi depinxit, dum ipse maneret in corpore, ipso Jhesu sciente” (e in § 12 Volusiano spiega a Tiberio che la donna “[...] pro amore eius [*di Gesù*] imaginem illius sibi depingere fecit in similitudinem ipsius <ipso Jhesu vivente> [...]”); in *VS* § 24 Volusiano cerca “[...] faciem sive vultum Domini”, e i suoi informatori gli spiegano che “Mulier nomine Veronica est quae habet vultum Domini in domo sua”, ma nulla è detto di cosa esso sia, se non che si tratta di un “[...] vultum [...] in sindone munda [...]” – è invece presente un riferimento al sentimento di Veronica per la figurazione: quando Volusiano sta per salpare alla volta di Roma, la donna si reca da lui e gli chiede (§ 26) di restituirla “[...] vultum Domini mei Iesu Christi: nam hoc morior desiderio bono”, e il suo rifiuto del romano la costringe a seguirlo a Roma.

¹⁰ Il dato – riconosciuto indirettamente da FORD (1993): 30 a proposito della leggenda di Pilato – è facilmente verificabile attraverso la lettura delle altre sette recensioni in prosa edite da Ford (*A-G* e *I: A/B*) rappresentano un testo unico; *H* è il nostro testo, edito secondo **L** [FORD (1993): 150-194].

¹¹ La *Bible historiale* è il volgarizzamento in prosa della *Historia scholastica* (1169-1173) di Pietro Comestore (1100 ca.- post 1179) integrato con la versione francese delle corrispondenti pericopi scritturistiche. In BURGIO (1998b): 196-207 l'edizione del testo, da cui provengono le citazioni.

¹² L'attuale reliquia si è presentata, ai pochissimi che negli ultimi due secoli hanno avuto il privilegio di vederla da vicino, come un pezzo quadrato di stoffa scolorita segnato da due macchie informi e irregolari – cfr. GOULD (1978): 87. Secondo WILPERT (1917): II 123 sgg. (cit. da PÄCHT [1961]: 405-406) sulla reliquia fu applicato, non prima della fine del XII secolo (in tempi non distanti da quelli della nascita della fortuna occidentale della ‘veronica’), un ritratto su tavola del Cristo – ritratto che andò perduto quando la reliquia fu trafugata dai soldati di Carlo di Borbone nel Sacco di Roma del 1527 [CHASTEL (1983): 80-82 e 94 n. 57]. Sulle ipotesi intorno sul ritratto cfr. *infra*, n. 29.

¹³ Opera composta per Ottone IV nel 1214-1215. Cito da LEIBNITZ (1707): I 968, con qualche correzione.

¹⁴ Nella quale la Chiesa commemora le nozze di Cana, terzo mistero della manifestazione al mondo di Gesù.

¹⁵ Un primo tratto è riconoscibile nel contemporaneo eclissarsi di un'altra celebre immagine acheropita orientale, il *mandylion* edesseno. L'oggetto (un'icona del Volto di Gesù su tela), conservato nella cappella imperiale di Costantinopoli dopo la solenne traslazione da Edessa nel 944 (celebrata ogni anno in una festa del 15 agosto), e collegato a una tradizione leggendaria prima siriana (V-VI sec.) e poi greca (VIII-X sec.: con progressive addizioni che fanno del ritratto del Cristo dipinto da un messo per il re edesseno Abgar V, della tradizione siriana – ritratto miracoloso che guarì la malattia del re nell'istante stesso in cui egli lo adorò – l'immagine acheropita citata da Giovanni Damasceno nei dibattiti sulle immagini – cfr. *infra*, n. 44), ‘sparì’ con la conquista crociata della città nel 1204: forse ricomparve in Occidente, dal 1247 nel tesoro della parigina Sainte Chapelle (nei cui inventari è registrato fino al 1792), oppure nell'icona venerata in San Silvestro in Capite (fino al 1870, ora nella Cappella della Matilda nei Palazzi Pontifici). Il complesso ‘leggenda-iconografia’ del *mandylion* anticipa nel suo dispositivo la situazione occidentale della ‘veronica’: 1) la festa in onore della traslazione e i testi composti per essa favorirono un'amplissima produzione di copie dell'immagine [GRABAR (1931): 16-20.23-32], in un tipo iconografico che influenzò presto la raffigurazione della ‘veronica’ (cfr. *infra*, § 3.1.), anche a causa del gran numero di icone che migrarono in Occidente dopo il 1204 [WOLF (1993): 18]; 2) la tradizione leggendaria era

nota, anche se poco, anche in Occidente: il ms. Paris, B.n.F., lat. 2688, ms. romano del XIII secolo, ne contiene una versione molto vivace (e illustrata) generata dalla compilazione di fonti orientali diverse; RAGUSA (1989): 51 n. 14, che l'ha studiata, sostiene che ci sono prove storiche e liturgiche del contatto tra la cerimonia 'inventata' da Innocenzo III e il racconto dell'arrivo trionfale dell'icona a Edessa da Gerusalemme; 3) SCHMITT (1995): 252-254 ha giustamente segnalato come la processione romana si configuri come una simbolica *traslatio* religiosa da Oriente a Occidente, che celebra il potere universale della Chiesa romana: nel 1287 la 'veronica' fu mostrata a un monaco siriano come il *mandylion* [FAGIOLO/MADONNA (1984): 108], mentre una fonte cinquecentesca riferisce che alle Clarisse di S. Silvestro era proibita l'esposizione della loro icona, per timore che essa si confondesse con la 'veronica' [BERTELLI (1968): 9]. Sul *mandylion* cfr. DOBSCHÜTZ (1899): 102-196; RUNCIMAN (1931): 238-240; GRABAR (1931): 17-18;; la scheda n° II 9 (L. Cardilli Aloisi) in FAGIOLO/MADONNA (1984): 122-123; DRIJVERS (1998).

¹⁶ Si tratta di un *abrégé* di storia sacra, del XIII *ex.*-XIV *in.*, che dedica molto spazio ai racconti apocrifi (cfr. *Grundriss der Romanischen Literatures des Mittelalters*, VI/2, Heidelberg: Winter, n° 1492). La prima occorrenza oitanica di questa variante della leggenda è attestata nel *Roman de l'Estoire dou Graal* di Robert de Boron (*post* 1212: *roman* in *8aabb* che salda la materia apocriфа della 'Vendetta' a quella celtica del Graal, mettendo in scena una sorta di *translatio religionis* che trasforma il celebre oggetto nel calice usato prima nell'Ultima Cena e poi per raccogliere il sangue del Cristo, portato in Inghilterra da Giuseppe d'Arimatea) – vd. il racconto di *Verrine* ai messi di Pilato (vv. 1593-1614 – ed. NITZE [1927]): “Un sydoine feit feire avoie | et entre mes braz le portoie, | et je le prophete encontrei, | en ma voie par ou ralei; | les meins avoit derrier liées, | a une couroie atachiees. | Pour le grant Dieu mout me prièrent | li Juïf, quant il m'encontrerent, | que men sydoine leur prestasse, | au prophete son vis torchasse. | Erramment le sydoine pris | et li torchei mout bien sen vis, | car il si durement suoit | que touz ses cors en degoutoit. | Je m'en ving, et il l'emmenerent | outre batant, mout le fraperent. | Mout li fesoient vilenie; | nepourquant ne se plegnoit mie. | Et quant en ma meison entrei | et men sydoine regardei, | ceste semblance y hey trouvee | tout ainsi comme ele est fourmee. | [...]”.

¹⁷ La leggenda della guarigione della malattia (lebbra, un tumore) di Vespasiano è seminalmente attestata in *VS* 29 – in cui Velosiano spiega a Tiberio che “[...] ego servos inveni Titum et Vespasianum in Iudaea timentes dominum, et mundati sunt ab omnibus ulceribus et passionibus suis” [TISCHENDORF (1876): 483] (anche se in §§ 1-9 è Tito – regolo libico privo di qualsiasi parentela con Vespasiano – a essere malato) –, e appare, oltre che in *HA*, nell'*Estoire* di Robert de Boron (vv. 991-1002 e 1641-1710), e in altri testi oitanici in prosa e in versi. Mansel accosta alla malattia (e guarigione) di Tiberio quella di Vespasiano, ripetendo in buona sostanza nel secondo il primo episodio – cfr. *A*, ff. 154v-156r.

¹⁸ FORD (1993): 94-95, rr. 131-133: “Quant misires Seint Peres vit le cuevrechief saint, si conmença a plourer de pitié mout durement. Et lors le prist entre ses mains, et l'en aporta hautement par mi la cité de Rome”.

¹⁹ Tra le altre: *Passion de Semur* (primo terzo del XV sec.), vv. 7232-7354 [ROY (1903): 146]; *Passion d'Auvergne*, vv. 2513-2522 (Clermont-Ferrand 1477: ed. G. A. Runnals, Genève 1982); *Passion d'Autun*, vv. 604-633 (XV sec.: ed. G. Frank, Paris 1934); J. Michel, *Passion d'Angers*, vv. 26754-26815 (1486: ed. O. Jodogne, Gembloux 1959); per la *Passion d'Arras* di Marcadé (cfr. n. seguente) e per la *Passion* di A. Gréban cfr. VON DOBSCHÜTZ (1899): 319*, n° VI B 84 e 323*, n° VI B 93. Nelle *Passion* di Semur (vv. 7351 sg.) e di Michel (vv. 26792-26815) l'episodio si chiude con l'ostensione del velo agli spettatori.

²⁰ Eustache Marcadé (1309/10 *ca.* - 1449), *bachelier* in teologia a Parigi e decano della Facoltà di Teologia nel 1439: oltre alla *Vengeance*, gli viene attribuito il *Mystère de la Passion* d'Arras [THOMAS (1906)]. Il testo della *Vengeance* fu la base di almeno una dozzina di produzioni teatrali cittadine fino al 1541 (con una tarda rappresentazione savoiarda nel 1609); presso cinque diversi editori parigini si contano sette edizioni, anteriori al 1539, di un suo rifacimento. Cfr. WRIGHT (1989): 7 e 97.

²¹ Interesse e coinvolgimento strettamente collegati ai progetti di Crociata da lui elaborati in quel giro d'anni, specie dopo la caduta di Costantinopoli nel 1453 [WRIGHT (1989): 117 sgg., 127 sgg.].

²² Cfr. HAM (1934) e WRIGHT (1989): 120-122. L'altro testimone – inferiore per qualità di illustrazione e di lezione – è il ms. Arras, B.M. 697, prodotto nella Francia nord-orientale tra il 1450 e il 1480 [WRIGHT (1989): 123]; il testo della II giornata è stato edito da CORNAY (1957), da cui cito.

²³ Il racconto è ripetuto quando Veronica mostra ai cavalieri la reliquia (vv. 5964-5985).

²⁴ La preghiera e i versetti dei salmi che la precedono costituiscono “[...] un office en réduction, où tout est ramené aux plus petits proportions possibles [...]: c'est un office destiné à la dévotion particulière, qui se présente comme une 'petite heure' à un seul psaume” [CORBIN (1947): 28-29].

²⁵ Sui pellegrinaggi romani cfr. CORBIN (1947): 16-18, CHASTEL (1983): 35-36 e WOLF (1999): 214-216; sui *pictores Veronicarum* GOULD (1973): 85 nn. 48-49, BELTING (1990): 296, WOLF (1999): 35-36.

²⁶ PEARSON (1887): 69-72, VON DOBSCHÜTZ (1899): 224, RINGBON (1965): 23, WOLF (1988): 168. La rubrica francese della preghiera nel salterio di Yolande de Soissons recita: “Ynnocens li papes de Rome fist ceste orison

en remision de tous pecheurs. Quikonques dira cheste orison au sacrement il ara .lx. jours de pardon” (f. 14v). Le preghiere che di norma accompagnano la riproduzione della ‘veronica’ sono gli inni *Ave Facies preclara*, del tempo di Innocenzo IV (1243-1254) [CHEVALIER (1892-1897): n° 17914], e *Salve Sancta Facies*, del tempo di Giovanni XII (1316-1334) [CHEVALIER (1892-1897): n° 18189]. Cfr. anche CORBIN (1947): 30-40.

²⁷ Volumi parzialmente autografi del 1240-1253 ca. [Morgan (1982): 136-139, n° 88].

²⁸ Degli altri *items* del corpus citerei altri due esempi: il ritratto di Gesù prodotto da un allievo di Matthew Paris (1250 ca.) nel f. 221v del ms. London, B.L., MS Royal 2 A XXII (‘Salterio di Westminster’); il ritratto nel f. 53v del ms. London, Lambeth Palace Libr., MS 209 (*Lambeth Apocalypse*, commissionata da Lady Eleanor de Quincey, 1264-1267 ca.); nei due volumi all’illustrazione si accompagna la trascrizione della preghiera di Innocenzo III. Riproduzione fotografica in b/n 1) del ritratto nel ms. Royal 2 A XXII, f. 221v in BRIEGER (1968): pl. 52a – e bibliografia in MORGAN (1982): 49-51, n° 2; MORGAN (1988): 49-50, n° 95; 2) della miniatura nel ms. Lambeth 209, f. 53v in LEWIS (1995): fig. 229 – bibliografia in MORGAN (1988): 101-106, n° 126; HAMBURGER (1998a): 371.

²⁹ Il tipo iconografico fissato da Paris (che non vide la reliquia) trova giustificazione nella descrizione di Gervasio, *Otia imperialia* III 25: “est ergo Veronica pictura Domini vera secundum carnem repraesentans effigiem a pectore superius in basilica S. Petri iuxta valvam a parte introitus dextra recondita [...]” [GRABAR (1931): 14; GOULD (1978): 87-88; LEWIS (1986): 565, (1995): 294]; l’accurata attendibilità della testimonianza suggerì a PÄCHT (1961): 406-409 l’ipotesi che l’immagine collocata sopra la reliquia riproducesse una raffigurazione già esistente a Roma (e più significativa), il ritratto di Gesù nell’abside di San Giovanni in Laterano; e cfr. WOLF (1993): 33 n. 17. L’ipotesi non trova concordi gli studiosi: cfr. LEWIS (1985): 101-102.

³⁰ Ff. 14v (preghiera) e 15r (illustrazione): riproduzione fotografica in b/n in BELTING (1981): 68.

³¹ AASS febr. I (Antvepieae 1658), p. 456C e D: “[...] ex ardenti affectu desideratis videre, et apud vos habere faciem et figuram nostri Salvatoris, quam in nostra habemus custodia, cum qua visus est in terris [...]”; non potendo inviare l’originale, Pantaléon le invitava “[...] ut propter reverentiam illius, quam repraesentat, recipiatis eam, ut S. Veronicam, seu veram ipsius imaginem et similitudinem; tractetis eam pie, leniter et condecere, ut ex eius contemplatione melius habeatis” [GRABAR (1931): 5-7, 8; WOLF (1998): 170-171]. La lettera è forse un falso dell’epoca – fatto comunque significativo [BELTING (1990): 293].

³² La ‘veronica’-*mandylion* trovò definitiva fissazione alla fine del XIII secolo; i Giubileo del 1300, e soprattutto del 1350 (quest’ultimo carico di aspettative salvifiche per la Cristianità occidentale, ancora travolta dal cataclisma della Peste Nera) contribuirono potentemente alla sua diffusione di massa [WOLF (1998): 172-173]

³³ Devo le fotografie delle miniature a Pascal Rideau, *Bibliothécaire* della Médiathèque Municipale di Arras, e a Peter Day, *Keeper of Collections* delle Devonshire Collections, Chatsworth, che ringrazio. Una descrizione delle miniature, con alcune imprecisioni, in WRIGHT (1989): 134-135 e 141.

³⁴ London, National Gallery, Inv. n° 687; ripr. fot. a col. in CHÂTELET/RECHT (1988): fig. 176. Si tratta del primo di una coppia di pannelli, molto simili sotto il profilo compositivo, del Maestro; il secondo (München, Alte Pinakothek, Inv. n° 11866) presenta il volto insanguinato e coronato della corona di spine, allusione alla Passione già seminalmente presente nel doppio ritratto di Paris nel ms. Corpus Christi Coll. 26. È molto probabile che la coppia di ritratti trovi una spiegazione eziologica nella bipartizione della tradizione leggendaria: cfr. GOLDBERG/SCHAEFFLER (1972): 395-403 e *Abb.* 18, e CHASTEL (1978): 74.

³⁵ Per una ricca esemplificazione, basata sui manoscritti della B.n.F., cfr. la *Table générale* di LEROQUAIS (1927): II 381.406.449.460, s.vv. “*Ave, facies preclara...*”, “*Facies (Sancta)*”, “*Salve sancta facies...*”, “*Veronica matrona Hieros.*”

³⁶ Il manoscritto è attualmente smembrato tra più biblioteche: cfr. AVRIL/REYNAUD (1995): 133-136, n° 68 (la porzione che contiene la miniatura è a Chantilly, Mus. Condé); ripr. fot. b/n in CHASTEL (1978), fig.2.

³⁷ London, National Gallery, Inv. n° 2593; cfr. HAMBURGER (1998a): figg. 7.37-38). Il dettaglio ingrandito del foglietto di fig. 7.38. mostra che esso contiene il volto di Cristo e il testo di *Salve sancta facies*.

³⁸ “Images of the Veronica contributed to a process by which vision, once cloaked in subtle distinctions between corporeal and intellectual sight intelligible only to a spiritual elite, became the standard by which all religious experience was authenticated and in which all, in turn, could participate”. [Hamburger (1998a): 320].

³⁹ Mansel: “[...] il me ennuyoit moult fort de ce que tant souvent je pardoye sa digne presence [...]”; LA: “[...] eius presentia nimis inuite carerem [...]”.

⁴⁰ Mansel: “[...] pour me donner aucun soulas [...]”; LA: “[...] mihi saltem prestaret ymaginis sue figura [...]”.

⁴¹ Il che pare confermare un’ipotesi di GOMBRICH (1951): 8-10.14, secondo cui “[...] all’origine rappresentare è creare sostituti con un certo materiale [...]”, e la sostituzione ha preceduto l’imitazione – cfr. anche le osservazioni di GINZBURG (1991): 87-88.

⁴² Sui poteri miracolosi delle immagini nell’antichità greco-latina cfr. BEVAN (1940): 21-28; e sebbene MATTHEWS (1993): 65.66-69 sottolinei che “miracles are the core, the mainstay of Early Christian imagery [...]”

e che la raffigurazione dei miracoli di Gesù nell'arte cristiana antica funzionasse da strumento nella 'guerra delle immagini' contro il Paganesimo, va sottolineato che il potere taumaturgico attribuito alle immagini acheropite e le aspettative soteriologiche che i cristiani riponevano nelle immagini rappresentino un oggettivo tratto di continuità tra paganesimo e cristianesimo. Cfr. VON DOBSCHÜTZ (1899): 1-25, 263-294; KITZINGER (1954): 26-39; BELTING (1990): 80-82.

⁴³ La definizione di acheropita fu intanto assai efficace nell'autodefinizione polemica del Cristianesimo contro le religioni antiche (giudaismo compreso), bollate come idolatre. In particolare, BETTINI (1982): 51 ha mostrato come la polemica patristica contro gli idoli e gli dèi antichi passi attraverso la definizione dell'origine artificiale di questi ultimi (e delle loro immagini), generati dal rimpianto dei vivi per i morti, lungo una linea temporale che parte da *Sapienza* 14-15 (libro di un ebreo ellenizzato del I sec. d.C. contrario al culto divino di Augusto) e giunge alla sistemazione di Isidoro, *Etymologiae* VIII 11. Il rifiuto dell'ingenuità dell'idolatria era già peraltro tematizzato da molti filosofi antichi. Cfr. BARASCH (1992): 49-60, 96-123; BEVAN (1940): 85 sgg.; CAMILLE (1989): 27-72; WUNENBURGER (1997): 209.

⁴⁴ Come fu subito chiaro ai teologi iconoduli: nel pieno del conflitto bizantino sulle immagini Giovanni Damasceno (*De fide orthodoxa* IV 16 [PG XCIV, 1137A-B], *De imaginibus* I 27 [*ibid.* 1261B]) sostenne senza esitazioni l'autenticità dell'immagine di Edessa in quanto acheropita [RUNCIMAN (1931): 244-247].

⁴⁵ Alla riflessione antica sulla creazione artistica in quanto *mimesis* e all'aniconismo ebraico il Cristianesimo oppone una concezione genetica fondata sull'idea che il Figlio sia l'immagine incarnata generata dal Padre irrapresentabile; "per il cristianesimo esiste [...] almeno un'immagine, quella del Dio visibile nella persona del Figlio, che è dotata di una pienezza ontologica pari a quella del suo principio e che parimenti assicura una funzione teofanica inedita, di manifestazione senza alterazione dell'Essere assoluto". Ne discende l'acheropita (e per sua legittimazione, l'icona): "Dio Padre, irrapresentabile e principio di ogni rappresentazione, assume la Forma del Figlio visibile, e la figura visibile di questi, legittimata dall'archetipo paterno, si reinscrive in un'immagine sensibile che permane al di là del suo contatto col visibile" [WUNENBURGER (1997): 152].

⁴⁶ "To speak of images not made by human hands, in fact, is a mere excuse for saying: this is not an image, but instead is a body and behaves like a body even to the extent of performing miracles, as living thaumaturges did, and imprinting itself on other images, as bodies did". [BELTING (1998): 5].

⁴⁷ "La singolare innovazione del cristianesimo consiste proprio nel pensare la salvezza come ristabilimento della connaturalità ontologica tra l'umanità e Dio grazie all'intervento di una figura mediatrice, quella appunto del Dio incarnato. [...] Si instaura così una genesi circolare di immagini: Dio s'inscrive nella propria immagine visibile per permettere all'uomo, immagine sfigurata del creatore, di ritrovare la sua vera immagine somigliante. Nella loro presente condizione, infatti, gli uomini accecati hanno smarrito l'immagine di Dio [...] La salvezza cristiana consiste dunque nel liberarsi della falsa immagine per ritrovare il vero volto di Dio, trasparente e luminoso [...]". secondo l'espressione paolina di *ICor* 13,12 [WUNENBURGER (1997): 213]. Il richiamo paolino all'apocalisse della preghiera di Innocenzo fu immediatamente accolto dalle copie inglesi della reliquia, a partire dall'immagine di Paris nel ms. 16, che presenta, ai lati delle tempie del Cristo le lettere A e Ω (Lewis 1995, p. 294).

⁴⁸ La diffusione della festa fece dell'adorazione eucaristica un tema importante tra i laici [Wolf (1998): 168], e il dogma ebbe "[...] una parte notevole nella formazione dell'idea della 'presenza reale' di Cristo, che metteva la mistica, e non solo quella, in grado di fare esperienza interiore dell'ostia [...]" [BELTING (1981): 76 n. 5].

⁴⁹ Ripr. fot. b/n in HAMBURGER (1998a): 342, fig. 7.26. Le corrispondenze tra l'azione del papa presso l'altare nella tavola e quella del celebrante sull'altare di cui la tavola è parte costitutiva definiscono l'immagine come modello per le azioni del celebrante e come specchio attraverso cui vedere il vero significato di queste azioni [HAMBURGER (1998a): 336-337].

⁵⁰ München, Bayerisches Nationalmuseum di Monaco, Inv. n° T 320; cfr. HAMBURGER (1998a): figg. 7.27-28.

⁵¹ BELTING (1981) si sofferma in particolare sulla 'resa scenica' del sacramento eucaristico e sull'ostensione delle reliquie. L'elevazione dell'ostia entrò regolarmente nella messa dall'inizio del XIII secolo, e a partire dal XIV secolo all'*elevatio* si aggiunse, fuori della celebrazione, l'*expositio*: se la prima aveva la funzione di "[...] dimostrazione che la transustanziazione si è compiuta ed il senso di esortazione ad adorare l'eucarestia [...]", l'esposizione faceva dell'ostia l'oggetto della devozione del singolo; in tal modo il *Corpus Domini*, il cui culto si sviluppò rapidamente in questo stesso giro d'anni, era considerato più come una reliquia che come manifestazione della verità sacramentale [BELTING (1981): 91].

Al pari dell'ostia, anche la reliquia (e la 'veronica' romana tale era) fu oggetto nel tardo Medioevo di un'esposizione rituale di dimensioni sempre crescenti, e fu direttamente coinvolta in questa retorica del 'mostrare'; BELTING (1981): 93 riconosce un sintomo di questo coinvolgimento nella nuova forma dei reliquiari. A partire dall'inizio del XIII secolo si producono reliquiari cilindrici in vetro, che espongono la reliquia: "[...] con il reliquiario-ostensorio, che non funge solo da contenitore ma è contemporaneamente anche una vetrina, [...] si realizza il postulato che la realtà (della reliquia) si compie e si dimostra nel momento in cui diventa visibile". La

rappresentazione di Veronica che mostra il velo teso fra le sue mani è sul piano figurativo l'equivalente funzionale del reliquiario-ostensorio della reliquia e dell'ostia (il cui ostensorio è modellato su quello delle reliquie); tanto nella raffigurazione che nell'oggetto rituale “[...] il gesto di mostrare assume universalmente il doppio significato di invito e di dimostrazione: invito *a guardare* e dimostrazione *per mezzo del guardare*” [BELTING (1981): 95].

⁵² Le *Meditaciones* rappresentano la prima biografia completa della vita di Cristo, composta a partire da fonti canoniche e apocriefe – cfr. STALLINGS-TANEY (1997). Per le relazioni tra le *Meditaciones* e la *Vita Christi* rinvio al mio “La *Vita Christi* di Jean Mansel e la letteratura religiosa al tempo di Filippo il Buono di Borgogna” (in c.s. in *Le letterature romanze del Medioevo: testi, storia, intersezioni*, Atti del V Congresso della S.I.F.R., Roma 23-25 ottobre 1997); vd. inoltre HASENOHR (1988): 291-296.

⁵³ Weimar, Kunstsammlungen, Inv. n° DK 112/87: “Maria im Ährenkleid” [HAMBURGER (1998a): fig. 7.33].

⁵⁴ Il rovescio secolarizzato di quest'attitudine è cristallizzato nell'aura, quell'“alone di presenza” (Wunenburger) che emana dalle opere d'arte: “chi è guardato o si crede guardato alza gli occhi. Avvertire l'aura di una cosa significa dotarla della capacità di guardare” – W. Benjamin, “Di alcuni motivi in Baudelaire”, in Id., *Angelus Novus*, Torino: Einaudi 1962, p. 124, cit. in WUNENBURGER (1997): 239, che commenta: “definizione estetica che evoca una teofania dell'espressione divina, applicabile da questo momento ad ogni vera immagine, tenendo comunque conto che la perdita dell'aura accompagna in particolare la produzioni di immagini delle società di massa”.

⁵⁵ KLEIN (1998): 272 ha notato come nelle ‘veroniche’ dei mss. Royal 2 A XXII e Lambeth 209 lo sguardo del Cristo cerchi direttamente quello dello spettatore, invitando a un ‘guardarsi’ di reciproca intensità [HAMBURGER (1998a): 320], e l'espressione facciale sia molto più intensa di quella delle raffigurazioni di Paris – diversamente dalla rigida immobilità dell'icona bizantina (su cui BARASCH [1990]: 37-41).

⁵⁶ Sono illustrazioni di contenuto non narrativo, tipico “[...] of a class of spiritual florilegium known as *soliloquia*, deeply felt, subjective meditation used as vehicles of self-examination and mystical elevation in which the mediation between the reader and God is accomplished through the contemplation of images” [LEWIS (1995): 273].

⁵⁷ Il volume fu donato dal duca al fratello Giovanni senza Paura, duca di Borgogna, e da lui passò alla vedova Margherita di Baviera, che aveva una vera devozione per l'immagine, e poi al figlio Filippo [GASPAR/LYNA (1937): I 319-410, n° 167].

⁵⁸ “Il y en a deux à pleine page f. 8v° et f. 98; la première date du début du XVI^e et la seconde du XV^e siècle. Elles ont été intercalées toutes deux dans le volume. Au bas du f. 96, quatre étiquettes avec le Suaire sont attachées au moyen de fils; f. 6v°, tout autour de la Vierge au Croissant qui décore cette page, on aperçoit de nombreux trous de fils montrant l'endroit où les images de Véronique ont figuré; la même constatation se fait pour le f. 34v°. Si nous supposons que c'est Marguerite de Bavière qui a introduit dans ce volume des étiquettes avec le Suaire, il ne peut s'agir, cela va de soi, que de la partie ancienne du ms., à s. les ff. 6v° et 34v°. Les autres images n'y appaurent que beaucoup plus tard et à des époques différentes ce qui montre combien le culte de sainte Véronique était traditionnel dans la maison de Bourgogne” [GASPAR/LYNA (1937): I 421]. La *Vierge au Croissant* cit. f. 6v, è aggiunta al ms., solo resto di un volume illustrato dai fratelli Limbourg; la sua parte inferiore è tutta annerita dal tocco delle labbra.

⁵⁹ Eichstatt, Diözesanarchiv, Ordinariatsbibliothek 131 [HAMBURGER (1998a): fig. 7.14].

⁶⁰ La fortuna della *Fleur des Histoires* ebbe il fiato corto: sappiamo che l'opera ebbe molta fortuna nel ristretto *entourage* aristocratico della corte borgognona, e cadde poi, alla fine del Quattrocento, nella più nera delle dimenticanze. Non possiamo definire la risonanza che essa ebbe direttamente presso il duca Filippo e il figlio Carlo il Temerario; non c'è però dubbio che la leggenda della guarigione dell'imperatore e gli altri capitoli della ‘Vendetta’ – in forma narrativa o teatrale – fossero diffusi a corte e tra i sudditi, perché rispondevano alle velleità di Crociata del duca, e davano parola a un tradizionale e corrente antisemitismo di matrice teologica.