

# Santi in posa



## L'influsso della fotografia sull'immaginario religioso

*a cura di  
Tommaso Caliò*



viella

*sanctorum*

AISSCA  
ASSOCIAZIONE ITALIANA PER LO STUDIO DELLA SANTITÀ, DEI CULTI E DELL'AGIOGRAFIA

SANCTORUM.  
SCRITTURE, PRATICHE, IMMAGINI

6

SANCTORUM. SCRITTURE, PRATICHE, IMMAGINI  
collana dell'Aissca - Associazione italiana  
per lo studio della santità, dei culti e dell'agiografia

Direzione

Alessandra Bartolomei Romagnoli, Tommaso Caliò, Luigi Canetti, Umberto Longo, Raimondo Michetti, Francesca Sbardella, Daniele Solvi, Elena Zocca.

Comitato editoriale

Valentina Ciciliot, Barbara Crostini, Angela Laghezza, Anthony Lappin, Luca Pezzuto, Alessandro Serra, Serena Spanò, Andrea Antonio Verardi.

# Santi in posa

L'influsso della fotografia sull'immaginario religioso

*a cura di Tommaso Caliò*

viella

Copyright © 2019 - Viella s.r.l.  
Tutti i diritti riservati  
Prima edizione: dicembre 2019  
ISBN 978-88-3313-163-4 (carta)  
ISBN 978-88-3313-307-2 (e-book)

In copertina: tableaux vivant di Giovanni Marchi, tratto da H. Sienkiewicz, *Quo vadis. Racconto storico dei tempi di Nerone*, traduzione italiana di P. Premoli, F. Groppetti, illustrazioni di G. Marchi, Lodi, Tipografia editrice E. Wilmant, 1900.



**viella**

libreria editrice  
via delle Alpi, 32  
I-00198 ROMA  
tel. 06 84 17 758  
fax 06 85 35 39 60  
[www.viella.it](http://www.viella.it)

## Indice

TOMMASO CALIÒ	
La fotografia tra promozione agiografica e pratiche devozionali	7
GIANLUCA DELLA MAGGIORE	
Un volto per il santo. Don Bosco e la fotografia nella cultura visuale otto-novecentesca	25
ALESSANDRO DI MARCO	
La santa nell'obiettivo. I book fotografici di Bernadette Soubirous	69
ANNA SCATTIGNO	
Identificazione di una santa. Thérèse de Lisieux tra fotografia e ritratto	95
FEDERICO RUOZZI	
Le fotografie dei pontefici: dal dagherrotipo al selfie. Il caso di Leone XIII	129
MARTINA GIACOMINI, ALESSANDRO SERRA	
Dalla santa all'assassino. Il ruolo della fotografia nel sistema agiografico goretiano	177
JACOPO DE SANTIS	
Fotografia e santità civile dalle spedizioni garibaldine all'Italia unita	219
ANDREA NICOLOTTI	
Le fotografie della Sindone di Secondo Pia (1898) e di Giuseppe Enrie (1931)	239

PAOLO COZZO	
Dall'immagine copiata all'immagine fotografata. L'evoluzione del culto sindonico fra XX e XXI secolo	273
GABRIELE PIRETTI	
Sguardo psichiatrico e iconografia della santità nella seconda metà dell'Ottocento	303
FABIO PETRELLI	
La fotografia antropologica. La documentazione visiva nelle pratiche devozionali e processionali	335
MARCO PAPASIDERO	
La fotografia nei processi di "costruzione" e di gestione dei santuari mariofanici	355
MARIELLA NUZZO	
In posa come santi. Modelli fotografici per l'arte sacra e fotografia a soggetto religioso tra Otto e Novecento	389
MARIA FRANCESCA PIREDDA	
Istantanee d'Oriente. La fotografia missionaria dei padri del PIME	405
ALBERTO MANODORI SAGREDO	
Il ritratto fotografico dei santi nelle immaginette devozionali	427
PASQUALE PALMIERI	
In posa con Padre Pio. Fotogiornalismo e santità fra XX e XXI secolo	443

TOMMASO CALIÒ

## La fotografia tra promozione agiografica e pratiche devozionali

### 1. *La fotografia come arte sacra*

«[...] sull'industrie argento / L'effigie s'incatena e imprime e dura, / Quasi per arte magica o portento». Con queste parole, nel 1839, padre Giuseppe Giacoletti delle Scuole Pie celebrava sul settimanale romano di "belle arti" «L'Album» la scoperta di Daguerre, concludendo che non di un prodigio si trattava ma del prodotto del fervente ingegno di un uomo.<sup>1</sup> Negli ambienti ecclesiastici l'interesse nei confronti del dagherrotipo si sviluppò soprattutto tra gli uomini di scienza, tra i quali spiccavano i gesuiti, i primi a intuirne le potenzialità al servizio dell'azione della Chiesa: nell'ottobre del 1845, durante una gita a Tivoli padre Vittorio della Rovere, docente di chimica e fisica al Collegio Romano, convinse Gregorio XVI a posare «unitamente al Padre Generale della Compagnia di Gesù e a vari principi e prelati che gli facevano corteggio» davanti ai lavori del traforo promossi dal pontefice sotto il monte Catilo;<sup>2</sup> alcuni anni dopo Pietro Antonacci, chimico

1. G. Giacoletti, *Argomenti d'ottica cantati in terza rima dal P. Giuseppe Giacoletti delle Scuole Pie. Canto 4°. Sulla riflessione della luce negli specchi piani*, in «L'Album», 6, 14 dicembre 1839, p. 323, ristampato in Id., *L'ottica esposta in terza rima dal P. Giuseppe Giacoletti delle scuole pie professore nel collegio nazareno socio di varie accademie con note dell'autore*, Roma, Tipografia delle Belle Arti, 1841.

2. «La memoria è conservata presso l'Archivio della Provincia Romana della Compagnia di Gesù e venne trascritta quasi per intero da Pietro Galletti in *Memorie storiche intorno alla Provincia Romana della Compagnia di Gesù dall'anno 1814 all'anno 1914. Volume primo (1814-1849)*, Prato 1914, p. 491. Molte altre notizie sono incluse nel *Diario di casa del Collegio Romano dei Nobili*, alla data 2 ottobre 1845, conservato sempre nello stesso archivio» (P. Becchetti, C. Pietrangeli, *Roma in dagherrotipia*, Roma 1979, p. 42). Cfr. M. Pizzo, *Lo stivale di Garibaldi. Il Risorgimento in fotografia*, Milano 2011, pp. 93-106.



e farmacista, in un manuale pratico per missionari esortava i padri in partenza a includere nel proprio equipaggiamento un apparecchio fotografico per documentare la propria opera di evangelizzazione;<sup>3</sup> dal canto suo la «Civiltà cattolica» seguiva con attenzione i progressi di «quest'arte meravigliosa», che moltiplicava fedelmente le belle arti e riusciva altrettanto vantaggiosa per le scienze naturali.<sup>4</sup> Dai primi anni Sessanta dell'Ottocento i vertici della Chiesa adottarono con convinzione la tecnica fotografica all'interno delle proprie strategie promozionali, a partire dallo stesso Pio IX, che vi ricorse più volte in chiave autocelebrativa in un periodo in cui anche gli avversari politici esibivano i propri eroi e i propri martiri fotografati con caratteristiche che ricalcavano l'immaginario agiografico cattolico.<sup>5</sup> La fotografia divenne ben presto un tassello fondamentale di quella strategia del consenso che inaugurerò in quegli anni un'immagine inedita del papa e un nuovo rapporto tra il pontefice e il suo popolo.<sup>6</sup> L'importanza attribuita alla

3. P. Antonacci, *Repertorio generale delle più ovvie e più utili operazioni fisico-chimiche ed industriali per comodo di tutti ma singolarmente delle missioni straniere* di Pietro Antonacci D.C.D.G. Direttore della Farmacia del Collegio Romano e membro di varie accademie ec., Roma, Fratelli Pallotta Tipografi in Piazza Colonna, 1859, I, p. 77 e p. 195. Sull'utilizzo della fotografia nell'attività missionaria, con particolare attenzione alla realtà salesiana, cfr. E. Scarzanella, *Italiani malagente. Immigrazione, criminalità, razzismo in Argentina, 1890-1940*, Milano 1999, pp. 180-195.

4. G. Brunengo, *Nuova applicazione della fotografia, e della luce elettrica*, in «La Civiltà Cattolica», s. 3, 7, 4 (1856), p. 454.

5. Come attesta l'uso accorto che fece Giuseppe Garibaldi del proprio ritratto fotografico su cui cfr. *infra*, J. De Santis, «Garibaldi è un santo!» *La costruzione di un'agiografia garibaldina*. Sulle strategie autocelebrative di Pio IX cfr. T. Caliò, *Corpi santi e santuari nella Roma della Restaurazione*, in *Monaci, ebrei, santi. Studi per Sofia Boesch Gajano*, a cura di A. Volpato, Roma 2008, pp. 305-373 e M.A. Paiano, *Religione e politica nel Risorgimento. Le devozioni sotto il pontificato di Pio IX*, in «Contemporanea», 19, 4 (2016), pp. 509-536.

6. Come ha dimostrato lo sguardo diacronico di Federico Ruozzi che ci ha condotto dalle nebulose origini dell'intenso connubio dei pontefici con l'immagine fotografata fino alla odierna società dei *selfie* (cfr. *infra* F. Ruozzi, *Le fotografie dei pontefici: dal dagherrotipo ai selfie. Il caso di Leone XIII*). Sul ruolo di Pio IX nel culto del pontefice cfr. R. Rusconi, *Santo Padre. La santità del papa da san Pietro a Giovanni Paolo II*, Roma 2010, pp. 341-364. Risulta emblematico di tale tendenza l'album di fotografie che raffigurano il papa, le più eminenti personalità del clero, della Curia romana e dell'esercito, fino al personale di servizio, commissionato da papa Mastai Ferretti in occasione del Concilio Vaticano: realizzato nel 1869 dai fotografi Antonio e Paolo Francesco D'Alessandri e Michele Petagna è conservato presso la Biblioteca Vallicelliana di Roma (cfr. M. Livio, *L'album pontificio della Biblioteca Vallicelliana*, in *Volti gesti e luoghi nella Roma di Pio IX (1850-1870)*, a cura di

nuova arte nelle strategie ecclesiastiche sarà ufficialmente riconosciuta da papa Leone XIII con l'inserimento nell'affresco di Domenico Torti *Le Belle Arti benedette dalla Religione* – dipinto nel 1886 per la Galleria dei candelabri in Vaticano – della figura di una donna nell'atto di sostenere, aiutata da un angelo, un apparecchio fotografico.<sup>7</sup> Un'allegoria con cui si intendeva ufficialmente portare sotto l'egida della Chiesa la nuova tecnica – che si prestava agli usi più svariati, non tutti moralmente leciti in un periodo che vedeva l'affermarsi della fotografia spiritica<sup>8</sup> e la diffusione di quella pornografica<sup>9</sup> – ma al contempo riconoscerne il contributo svolto a servizio dell'apologetica cattolica e pontificia in particolare.

Nonostante la rapidissima accoglienza da parte delle gerarchie ecclesiastiche e pur avendo avuto fin dalle origini una larga diffusione, la fotografia con soggetto religioso non è stata considerata dai primi teorici e critici come un genere a sé stante e pertanto non è riuscita a imporsi come una tipologia iconografica specifica. Tale omissione si riverbera fatalmente sulla produzione scientifica recente, differenziandosi da altre categorie precocemente codificate con cui condivide parte dello spettro semantico, quali la fotografia artistica, antropologica, giudiziaria, spiritica e psichiatrica, tutte oggetto di fertili studi e dibattiti.

Un primo obiettivo di questo volume è, dunque, quello di iniziare a colmare un vuoto storiografico, facendo emergere il fenomeno nella sua specificità, ma anche nella varietà delle sue funzioni, in modo da proporre, attraverso dei casi di studio esemplari, una prima griglia interpretativa. È importante sottolineare che la ricerca collettiva che qui si è avviata intende analizzare l'utilizzo della fotografia come fonte per la storia religiosa, ma in un'accezione del tutto particolare: l'angolo da

A. Manodori Sagredo, Roma 2012; alcune considerazioni anche in T. Calì, *La fotografia devozionale dal dagherrotipo al rotocalco*, in *L'Italia e i santi. Agiografie, riti e devozioni nella costruzione dell'identità italiana*, diretto da T. Calì, D. Menozzi, Roma 2017, pp. 411-439). Da sottolineare come Pio IX fin da giovane abbia dimostrato un interesse scientifico nei confronti delle macchine ottiche (cfr. G.M. Mastai Ferretti, *Le macchine ottiche. Esercizio fisico-matematico* [...], Firenze, presso Pietro Allegrini, 1819 su cui I. Zannier, *Il sogno della fotografia*, Milano 2006, pp. 19-20).

7. F. Buranelli, *Gli affreschi di Domenico Torti nella Galleria dei Candelabri: l'allegoria della fotografia*, in «Bollettino dei monumenti, musei e gallerie pontificie», 21 (2001), pp. 449-466.

8. Cfr. *infra*, nota 56.

9. Sui fotomontaggi pornografici, alcuni dei quali ebbero come bersaglio la stessa figura del papa, cfr. A. Gilardi, *Storia della fotografia pornografica*, Milano 2002, pp. 9-12.

cui si è deciso di iniziare a scalare questa montagna dai molti sentieri in gran parte inesplorati è quello relativo al suo impiego nella promozione agiografica, intesa nella sua accezione più ampia. Una scelta che nasce da una consuetudine di studi condivisa con molti degli autori, ma anche dalla consapevolezza che l'adozione di tale prospettiva – multidisciplinare, diacronica, capace di indagare in modo trasversale diversi contesti culturali e sociali –, possa far risaltare con maggiore efficacia l'impatto che il mezzo fotografico ha avuto nella vita dei fedeli degli ultimi due secoli, dai primi decenni del suo utilizzo alla sua evoluzione in una pratica di "massa" riproducibile.<sup>10</sup>

## 2. La fotografia devozionale

L'enfasi del progetto è posta non tanto sull'uso illustrativo o documentaristico della "fotografia sacra", locuzione che alla metà dell'Ottocento si limitava a definire le riproduzioni di opere d'arte di soggetto religioso, ma sul contributo attivo che questa ha avuto nella formazione dell'immaginario devozionale tra Otto e Novecento, spostando l'attenzione dall'immagine alla finalità con cui viene realizzata e, quando possibile, alle modalità della sua fruizione. In questa prospettiva risulta ovvia l'esclusione dal nostro campo di ricerca della fotografia di un dipinto che raffigura un santo o una icona mariana, salvo poi recuperare quella medesima fotografia se si posa su di essa uno sguardo che ridà centralità al soggetto attivando un processo devozionale. La "fotografia sacra" si trasforma in "fotografia devozionale" nelle mani del biografo che la utilizza a corredo della sua opera agiografica, del predicatore che la espone come *exemplum* visivo delle sue omelie o del devoto che le riconosce il potere taumaturgico di una reliquia.

Mi sembra esemplificativo di tale processo un brano tratto dal racconto *Dal vino all'acqua* del romanziere cattolico marchigiano Vico D'Arispo,<sup>11</sup> al secolo Ludovico Bosdari, pubblicato a puntate nel 1890 su «La Rassegna

10. Cfr. C. Gallini, *Un cerimoniale fotografico*, in «Schema. Rivista di storia economia società politica», 4, 8 (1981), pp. 13-22.

11. Scrittore per ragazzi e docente presso il ginnasio Rinaldini di Ancora la «Nuova Antologia» lo ricorda in una brevissima nota nell'anno della sua morte come «arguto scrittore, noto nel mondo letterario» (198 [1904], p. 543).

Nazionale». Lì dove la narrazione tocca i suoi toni più drammatici, vengono descritte «due grandi fotografie» poste sullo scrittoio della marchesa Costanza Gueltri: il ritratto del defunto marito e un quadro che raffigura la Madonna con il Bambino. È quest'ultima una «fotografia sacra», dunque di per sé inerte, ma che prende vita dinanzi gli occhi devoti della donna:

Essa rimase a lungo immobile sulla persona un po' curva già e grave con lo sguardo supplichevole rivolto alla fotografia sacra. La Madonna sotto le lunghe pupille velate pareva rispondesse a quelle suppliche poiché le braccia del fanciullo divino protese in avanti sembravano uscire dal quadro e gli angioletti nei loro atti vezzosi e infantili scendere giù dalle nubi non più verso il coetaneo celeste ma verso quell'altra donna che li contemplava con tanta intensità di preghiera, con tanta umiltà di sentimenti affranti e oppressi.<sup>12</sup>

Le luci rosse del tramonto che avvolgono la fotografia, assumono i connotati di un segno divino che sembra preannunciare nella sua vita e in quella dei suoi cari un cambiamento di fortuna:

In quel punto l'ultimo raggio del sole che tramontava entrò pei vetri nella piccola stanza e scintillò sulla fotografia sacra illuminando tutta intera l'immagine, posandosi come un aureo nimbo celestiale sopra il volto soavissimo della Vergine. [...] Quella improvvisa luce ascendeva al pari di una profezia.<sup>13</sup>

L'autore concentra sull'oggetto tre diverse fonti di luce richiamanti, per lui che in tarda età era divenuto un fervente cattolico, il potere e la protezione divina: quella necessaria per imprimere l'immagine fotografica, la luce del sole al crepuscolo e lo sguardo pieno di fede della donna – «lume acceso ed alimentato dallo spirito» come avrebbe scritto due anni dopo padre Pacifico Paolozzi nel suo trattato sull'importanza degli occhi nel ritratto fotografico.<sup>14</sup> La concentrazione di luce infonde nella fotografia un potere performativo che risalta nel contrasto con il ritratto tragicamente inerte del marito defunto «uno di quei ritratti – scrive Bosdari – che si chia-

12. Vico d' Arisbo [L. Bosdari], *Dal vino all'acqua*, in «La Rassegna Nazionale», 12, 56, 16 dicembre 1890, p. 715.

13. Ivi, p. 719.

14. P. Paolozzi, *Dello sguardo umano in ordine alla fotografia considerato dal suo lato fisico e psicologico. Seconda edizione riveduta e corretta*, Milano, Stabilimento Lito-Tipografico "Galileo", 1895, p. 27. Cfr. I. Zannier, *De visu. Piccola storia del ritratto fotografico in Italia*, in *L'io e il suo doppio. Un secolo di ritratto fotografico in Italia 1895/1995*, a cura di I. Zanner, Firenze 1995 p. 14.

mano *parlanti* per crudele ironia, giacché tanto più è penosa disillusione il loro silenzio quanto più perfetta la rassomiglianza». <sup>15</sup>

Per ampliare il campo della riflessione è necessario a questo punto soffermarsi su alcune pubblicazioni che rappresentano una eccezione rispetto alla scarsa sensibilità della letteratura scientifica evidenziata nel paragrafo precedente. La voce *Cristianesimo* del *Dizionario della fotografia* della Oxford University <sup>16</sup> individua tre modalità di utilizzo della fotografia nel campo religioso: la ricostruzione con l'apporto di modelli di eventi biblici o agiografici mediante *tableaux vivants* edificanti, come quelli composti da Julia Margaret Cameron sull'isola di Wight negli anni Sessanta dell'Ottocento <sup>17</sup> o come quelli, tacciati da taluni di blasfemia, scattati nel 1898 dal fotografo americano Fred Holland Day che avevano come oggetto la passione di Cristo; <sup>18</sup> le immagini che ritraggono luoghi sacri, personaggi o rituali, tipologia che comprende oggetti, sguardi e finalità molto diverse: dalla fotografia artistica, a quella di costume, a quella antropologica; <sup>19</sup> infine «immagini volte a mostrare o dimostrare l'autenticità della fede in Cristo ovvero degli eventi soprannaturali connessi alla confessione cristiana (per esempio miracoli o fenomeni riguardanti l'immortalità dell'anima)», includendo in questa categoria sia le riproduzioni della Sindone effettuate nel 1898 dal fotografo Secondo Pia – il cui negativo fotografico restituì quello che da subito fu identificato come «il ritratto parlante del Redentore» –, <sup>20</sup> sia le fotografie che preten-

15. Vico d'Arisebo, *Dal vino all'acqua*, p. 713.

16. C. McDannel, *Cristianesimo*, in *Dizionario della fotografia*, a cura di R. Lenman, edizione italiana a cura di G. D'Autilia, I, A-K, Torino 2008, pp. 191-193.

17. Cfr. J. Cox, C. Ford, *Julia Margaret Cameron. The Complete Photographs*, London 2003, in part. pp. 129-130.

18. Cfr. P.J. Fanning, *Through an Uncommon Lens. The Life and Photography of F. Holland Day*, Amherst 2008, p. 8.

19. Qui ripercorsa nelle sue tappe principali nel saggio di F. Petrelli, *La fotografia antropologica. La documentazione visiva nelle pratiche devozionali e processionali*, *infra*.

20. Fuscolino [Filippo Crispolti], *Una rivelazione*, in «Il cittadino di Genova», 13 giugno 1898 cit. *infra*, A. Nicolotti, *Le fotografie della Sindone di Secondo Pia (1898) e di Giuseppe Enrie (1931)*. Sul culto delle fotografie sindoniche sul lungo periodo cfr. *infra*, P. Cozzo, *Dall'immagine copiata all'immagine fotografata. L'evoluzione del culto sindonico fra XX e XXI secolo*, *infra*. Degli stessi autori segnalò A. Nicolotti, *Sindone. Storia e leggende di una reliquia contemporanea*, Torino 2015, pp. 197-225; Id., *Il processo negato. Un inedito parere della Santa Sede sull'autenticità della Sindone*, Roma 2015; *The Shroud at Court. History, Usages, Places and Images of a Dynastic Relic*, a cura di P. Cozzo, A. Merlotti, A. Nicolotti, Leiden 2019, pp. 104-123.

dono di catturare sulla pellicola miracoli, quali ad esempio le “mariofanie” diffuse nella seconda metà del Novecento.<sup>21</sup>

Si è concentrata soprattutto su quest’ultima fattispecie la semiologa Maria Giulia Dondero<sup>22</sup> tracciando un solco profondo tra la fotografia artistica di un soggetto sacro e la “fotografia devozionale”, espressione con cui l’autrice definisce – in una prospettiva più specifica di quella accolta in questo volume – le immagini che sono state considerate rivelatrici di una dimensione trascendente: se la prima è erede della tradizione pittorica occidentale, la seconda trova piuttosto analogie con la tradizione orientale in cui si attua la spersonalizzazione dell’artista trasformato in strumento dell’azione divina; l’individualità del fotografo tenderebbe, nello sguardo del fedele, a scomparire affidando all’impersonale dispositivo fotografico la misteriosa realizzazione delle condizioni idonee per l’emersione improvvisa, imprevedibile e gratuita del sacro. Anche la Dondero pone al centro della sua riflessione le riproduzioni della Sindone che non mettono in scena un avvenimento, ma sono esse stesse l’avvenimento, in quanto interpretate come rivelatrici del vero volto di Cristo: «Se vedere è credere, la fotografia, grazie al suo legame paradigmatico e sintagmatico con il sudario, scommette sulla rappresentabilità del divino».<sup>23</sup>

Se le riproduzioni della Sindone rappresentano per la Dondero il caso più eclatante di “fotografie/reliquia”, la cui peculiarità è quella di mantenere un canale aperto con il sacro, a queste seguono dappresso, in una sorta di graduatoria della capacità delle immagini di aprirsi al trascendente, le fotografie “eloquenti” che mettono in scena la memoria di un miracolo, come gli ex-voto fotografici. L’inserimento dell’immagine fotografata all’interno di una tavoletta votiva, come evidenzia l’antropologo Enzo Spera, non esaurisce la propria funzione nel racconto di un evento a lieto fine, ma trasforma l’oggetto devozionale in una sorta di «prolungamento della stessa *persona* dell’individuo ritratto» conservando la *praesentia* del

21. McDannel, *Cristianesimo*, p. 193.

22. M.G. Dondero, *Fotografare il sacro. Immagini semiotiche*, Roma 2007; cfr. inoltre il saggio di poco successivo Ead., *Il sacro approssimato: la fotografia artistica e devozionale*, in *Destini del sacro. Discorso religioso e semiotica della cultura*, a cura di N. Dusi, G. Marrone, Roma 2008, pp. 129-142.

23. Dondero, *Fotografare il sacro*, p. 83 e, soprattutto, Ead., *Il sacro approssimato*, pp. 136-138.

miracolato o dell'evento prodigioso.<sup>24</sup> Del resto, come ha rilevato Franco Faeta a proposito delle rappresentazioni funebri, la fotografia assume un ruolo centrale nella cultura figurativa e nella ritualità popolari caratterizzate «dalle istanze della soglia e del transito»,<sup>25</sup> ponendosi al confine tra il mondo dei vivi e il mondo dei morti.

Nel gradino più basso di questa scala si trova la fotografia-santino, quella che Ando Gilardi nella sua *Storia della fotografia sociale* chiama la “fotografia di preservazione”, sottolineandone l'enorme successo soprattutto nel corso della Grande Guerra sotto forma di cartolina dal fronte:<sup>26</sup> pur subendo un processo di stereotipizzazione che la allontana dal corpo reale del santo essa conserva comunque una, seppur labile, comunicazione con il sacro, lasciando aperta la possibilità, scrive ancora la Dondero, di un evento rivelatorio.<sup>27</sup>

Lo sguardo del devoto, infatti, può distogliere l'immagine del santo dal suo stato di inerzia infondendole un elemento di vitalità, un *surplus* di sacralità da cui può scaturire anche uno specifico potere soprannaturale. Un esempio significativo di tale processo, che ci riporta al laboratorio fotografico di Pio IX, sono le *cartes de visite* dei giovani militanti nelle file dell'esercito volontario internazionale degli zuavi pontifici fondato per difendere il potere temporale del papa; i ritratti di coloro che morirono nelle battaglie di Castelfidardo (1860) e Mentana (1867), si trasformarono dapprima in immaginette sacre e quindi, nei racconti del tempo, in vere e proprie reliquie “da contatto” da cui potevano scaturire eventi miracolosi come quello occorso alla quattordicenne Anna Pomponi il 4 marzo del 1863: divenuta cieca per una grave forma di epilessia, la ragazza riacquistò la vista grazie alla fotografia del giovane zuavo Joseph-Louis Guérin: «e

24. E. (V.M.) Spera, *Ex voto fotografici e oggettuali*, in *Puglia ex voto*, a cura di E. Angiuli, Galatina 1977, pp. 233-247; Id., *L'ex voto fotografico in Capitanata (Annotazioni preliminari)*, in 4° Convegno “Preistoria, Protostoria e Storia della Daunia”. 17-18-19 dicembre 1982. Atti, San Severo 1985, pp. 353-357; Id., *Materiali per lo studio dell'ex-voto fotografico in Italia meridionale*, in «Lingua e storia in Puglia», 17 (1982), pp. 73-111; Id., *Per uno studio dell'ex voto fotografico: San Rocco di Tolve e Madonna di Picciano*, in «Bollettino della Biblioteca Provinciale di Matera», 3, 5 (1982), pp. 19-44.

25. F. Faeta, *Il santo e l'aquilone. Per un'antropologia dell'immaginario popolare nel secolo XX*, Palermo 2000, p. 148.

26. A. Gilardi *Storia della fotografia sociale*, Milano 1976, p. 78. Sul santino fotografico cfr. *infra* A. Manodori Sagredo, *Il ritratto fotografico dei santi nelle immaginette devozionali*.

27. Dondero, *Il sacro approssimato*, pp. 139-140.

comunque non potesse vedere, pare se lo stringeva fiduziosa al suo seno, lo baciava spesso, e si raccomandava caldamente a lui, che riteneva per un Martire della Chiesa».<sup>28</sup>

### 3. *Il volto fotografico dei santi*

La poca attenzione degli studiosi per la dimensione religiosa dell'Ottocento fotografico viene talvolta motivata con il suo scarso impatto presso i contemporanei rispetto a forme di rappresentazione del sacro più tradizionali e consolidate. È quanto sostiene – dalla prospettiva dei primi tentativi di realizzare *tableaux vivants* di carattere biblico o agiografico – Pierre Sorlin, secondo il quale, nonostante le aspettative iniziali, l'immagine analogica si dimostrò al suo nascere inadatta ad avviare un processo di rinnovamento dell'iconografia cristiana: se «Pittura, disegno o scultura riuscivano a suggerire la potenza e la maestà del Creatore», diverso era il caso della fotografia dove «un vecchio con la barba non era altro che un uomo anziano e grinzoso».<sup>29</sup>

Gli infruttuosi tentativi di rappresentare la storia sacra attraverso la composizione di quadri che mostravano con troppa evidenza i trucchi della messinscena evidenziano difficoltà più generali dell'arte fotografica, oscillante tra un rapporto di subordinazione con la pittura e la ricerca di un proprio spazio autonomo. Una tensione che nell'ambito della fotografia religiosa è pienamente descritta dall'attività di Julia Margaret Cameron, che sull'isola di Wight negli anni Sessanta dell'Ottocento rappresentò soggetti biblici e agiografici usando familiari e domestici come modelli. Se Sorlin considera l'opera dell'artista inglese come esemplare dell'incapacità della fotografia di rappresentare il sacro – «[...] il verdetto dei contemporanei fu immediato e senza appello: il carattere “vivente” di quei *cliché* li rendeva troppo “terrestri”» –,<sup>30</sup> Marina Miraglia pone la Cameron al centro di un processo evolutivo dell'arte fotografica: sottratta al descrittivismo naturali-

28. *Un prodigio*, in «Il Veridico. Foglio popolare», 2, 13, 28 marzo 1863, p. 50 (cfr. Calì, *Corpi santi e santuari*, pp. 331-334 e L. Gruaz, *L'extraordinaire chrétien chez les Zouaves pontificaux: Joseph-Louis Guérin (1838-1860) mort en odeur de sainteté*, in «Revue de l'histoire des religions», 3 (2017), pp. 485-517).

29. P. Sorlin, *I figli di Nadar. Il «secolo» dell'immagine analogica*, Torino 2001 (ed. or. *Les fils de Nadar. Le «siècle» de l'image analogique*, Paris 1997), p. 163.

30. *Ibidem*.



stico, l'artista approda con «un uso alternativo e non canonico dell'ottica» alla trasfigurazione della realtà secondo canoni estetici e spirituali esaltati dai contorni sfumati e dai toni soffusi del *soft-focus*.<sup>31</sup> Una ricerca estetica che, come scriverà la Cameron nella sua autobiografia *The Annals of my Glass House*, aveva lo scopo di aprire una finestra sull'anima umana.<sup>32</sup>

La tecnica dei *tableaux vivants* non è riuscita comunque ad elevarsi ad arte sacra, seppure all'alba del XX secolo si registra una sua rapida ma effimera evoluzione nel campo dell'illustrazione di libri religiosi come testimoniano le pluripremiate, ma oggi misconosciute, composizioni fotografiche di Giovanni Marchi che decorano l'edizione del 1900 del *Quo vadis?* di Henryk Sienkiewicz.<sup>33</sup> Tale prezioso e raro volume precede di tredici anni la ben più celebre e lussuosa «Edizione cinematografica» dell'editore Emilio Treves,<sup>34</sup> che presenta settantotto immagini tratte dal film *Quo Vadis?* di Enrico Guazzoni con cui, scrive Raffaele De Berti, il cinema faceva «il suo ingresso trionfale [...] tra le fonti iconografiche da utilizzare per illustrare i romanzi».<sup>35</sup> Si tratta di un campo di studi, quello dell'illustrazione fotografica nella narrativa agiografica, che non ha trovato

31. M. Miraglia, *Specchio che l'occulto rivela. Ideologia e schemi rappresentativi della fotografia fra Ottocento e Novecento*, Milano 2011, pp. 76-77; cfr. inoltre Ead., *Fotografi e pittori alla prova della modernità*, Milano 2012, pp. 45-56.

32. Cfr. H. Gernsheim, *Julia Margaret Cameron. Her Life and Photographic Work*, London 1975, p. 15.

33. H. Sienkiewicz, *Quo vadis. Racconto storico dei tempi di Nerone*, traduzione italiana di P. Premoli, F. Groppetti, illustrazioni di G. Marchi, Lodi, Tipografia editrice E. Wilmant, 1900. Il volume viene segnalato sul «Bullettino della Società Fotografica Italiana» da Gino Belotti come un interessante esempio del «ramo importantissimo e pieno d'avvenire della fotografia applicata all'illustrazione del libro» (G. Belotti, *L'esposizione di fotografia artistica di Torino. Impressioni a tutto vapore*, in «Bullettino della Società Fotografica Italiana», 14 [1902], pp. 235-241) e da Pietro Masoero che scrive, con poca lungimiranza, che il Marchi avrebbe «toccato tale un'altezza di drammaticità e di effetto che forse sarà difficile dare di più con la fotografia» (P. Masoero, *L'esposizione internazionale di fotografia artistica di Torino*, in «Bullettino della Società Fotografica Italiana», 14 [1902], p. 474). Cfr. Calìo, *La fotografia devozionale*, pp. 412 e 428.

34. Celebre per aver stampato nel 1885 la prima fototipografica; cfr. S. Piaggi, *L'introduzione della fotografia nella stampa a Milano: L'illustrazione Italiana*, in *Libri giornali e riviste a Milano. Storia delle innovazioni nell'editoria milanese dall'Ottocento a oggi*, a cura di F. Colombo, con P. Aroldi, R. De Berti, A.L. Carlotti, Milano 1998, pp. 59-62.

35. R. De Berti, *Dallo schermo alla carta. Romanzi, fotoromanzi, rotocalchi cinematografici: il film e i suoi paratesti*, Milano 2000, p. 59. Cfr. inoltre I. Blom, *Quo vadis? From Painting to Cinema and Everything in Between*, in *Early Cinema: Critical Concepts in Media and Cultural Studies*, a cura di R. Abel, New York 2014, III, pp. 9-22.

il giusto spazio all'interno del volume, ma che meriterebbe un approfondimento fino al suo esito ultimo, ovvero i fotoromanzi realizzati negli anni Sessanta e Settanta del secolo scorso dedicati a santi quali Maria Goretti, Rita da Cascia, o Francesco d'Assisi.<sup>36</sup>

Il contrasto tra la materialità insita nel ritratto fotografico e l'anelito spirituale inseguito da chi intendeva fornire a quel volto un alone soprannaturale si intensifica quando alla posa del modello si sostituisce quella di uomini o donne percepiti già in vita come santi o le cui "vere" fattezze, una volta sprigionatosi l'odore di santità dal corpo privo di vita, venivano successivamente ricercate come tassello, sempre più indispensabile, della costruzione agiografica. Bene sintetizza questa nuova esigenza un brano del discorso pubblicato nel 1846, tenuto dal gesuita Salvatore Proja in memoria del confratello Andrea Caraffa, celebre matematico e astronomo del tempo. In esso, rivolgendosi retoricamente al già citato Della Rovere, scrive:

Ah perché uno scarpello, una matita, un pennello non ne ritrassero le nobili forme! E tu almeno, o illustre Della Rovere, perché col tuo magico dagherrotipo non corresti a ricopiare il benché esame sembante di quel tuo caro confratello là in Tivoli, ove ratta lo sopraggiunse la morte, quando vi si era condotto per trovarvi salute! Il suo nome passerà ai posteri nei non perituri suoi scritti: ma il suo volto lo rivedranno soltanto nel cielo, irradiato, come è a sperare, dalla luce del divin sole, quei fortunati che ne imiteranno qui in terra l'operosità della mente e le virtù dell'animo.<sup>37</sup>

Tuttavia all'esigenza di possedere un ritratto fotografico che restituisca il vero volto del santo, si contrappone una forza contraria che lo considera, per tornare a Sorlin, troppo mondano, privo di quell'aura necessaria alla costruzione di un modello di santità. Per una congrua adesione del soggetto all'immagine celeste cui si aspira non sempre è ritenuta sufficiente la fiducia nella capacità soprannaturale della luce solare di fissare sulla lastra la psicologia profonda dei personaggi e dunque, nel caso del santo, la purezza del cuore e il suo legame con il divino.<sup>38</sup> Così la fotografia scattata da Céline Martin alla sorella Thérèse e posta come copertina della prima

36. Cfr. A. Bravo, *Il fotoromanzo*, Bologna 2003, pp. 139-141.

37. S. Proja, *Sopra la vita e le opere di P. Andrea Caraffa della Compagnia di Gesù. Discorso*, Roma, Tip. delle Belle Arti, 1846, p. 16.

38. Rileva Sorlin, citando il romanzo di Nataniel Hawthorne *The House of the Seven Gables* (1851), come fosse convinzione condivisa nei primi anni in cui si impose l'arte di

edizione della l'*Histoire d'une âme* del 1898 non rispondeva al desiderio di devozione dei contemporanei nei confronti della giovane morta in odore di santità e fu sostituito nelle edizioni successive con un ritratto a carboncino della stessa Céline.<sup>39</sup>

Generalmente si adottano soluzioni di compromesso che si limitano a riportare il ritratto fotografico all'interno di canoni figurativi propri della tradizione agiografica. Un processo che inizia fin dalla messa in posa del santo, come nel caso di Bernadette Soubirous chiamata suo malgrado a riproporre gli atteggiamenti e le movenze delle apparizioni.<sup>40</sup> Si sente in generale la necessità di una contraffazione dell'immagine riprodotta che la riporti a una rodatura codificazione pittorica, relegando la fotografia a una condizione ancillare che non si manifesta solo nel consueto ricorso a modelli per la realizzazione di quadri di ispirazione religiosa,<sup>41</sup> ma anche nell'uso massiccio del ritocco del volto del santo e nel suo riutilizzo fotomontato, trasformando lo stesso ritratto fotografico in una icona stereotipata riproducibile all'infinito in modi e contesti diversi. Risulta esemplificativo di questa tendenza il caso del missionario martire in Cina Alberico Crescetti in cui i ritocchi e i rifacimenti pittorici delle medesime fotografie si ramificano in due diversi contesti iconografici e simbolici corrispondenti a due bacini devozionali, quello occidentale e quello cinese.<sup>42</sup> Ancora più labirintici i percorsi delle 41 fotografie di don Bosco, le cui rielaborazioni grafiche, improntate a una graduale spersonalizzazione del volto del santo, sopravvivono ancora oggi nelle molteplici forme della promozione e del merchandising agiografico.<sup>43</sup> Lo studio delle manipolazioni, su cui insistono molti dei saggi presenti nel volume, lungi da voler essere una mera

Daguerre che la macchina fotografica in modo del tutto impersonale rilevasse tratti psicologici altrimenti nascosti (Sorlin, *I figli di Nadar*, pp. 19-20).

39. Cfr. *infra*, A. Scattigno, *Identificazione di una santa. Thérèse de Lisieux tra fotografia e ritratto*, in part. p. 99.

40. Cfr. *infra*, A. Di Marco, *La santa nell'obiettivo. I book fotografici di Bernadette Soubirous*.

41. Cfr. *infra*, M. Nuzzo, *In posa come santi. Modelli fotografici per l'arte sacra e fotografia a soggetto religioso tra Otto e Novecento*. Tra i molti studi dedicati al rapporto tra i due generi artistici mi limito a segnalare M. Miraglia, *Fotografi e pittori alla prova della modernità*, Milano 2012.

42. Cfr. *infra*, M.F. Piredda, *Istantanee d'Oriente. La fotografia missionaria dei padri del PIME*.

43. Cfr. *infra*, G. della Maggiore, *Un volto per il santo. Don Bosco e la fotografia nella cultura visuale otto-novecentesca*.

denuncia del falso storico, fa emergere, al pari di quanto avviene nelle biografie dei santi, l'intenso lavoro di riscrittura del ritratto fotografico. La pervasività dei modelli agiografici tradizionali nell'immaginario fotografico è del resto evidente nella loro capacità di permeare alla fine dell'Ottocento un universo simbolico apparentemente distante come quello della fotografia psichiatrica: in un percorso circolare gli stereotipi iconografici della mistica femminile dapprima plasmano le rappresentazioni dell'isteria di stampo charcotiano, per poi fungere da griglia interpretativa per un'analisi patologica e naturale dei santi del passato.<sup>44</sup>

Con alcune eccezioni, anche vistose come i grandi pannelli collocati nelle "Stanze Moscati" nella chiesa del Gesù Nuovo a Napoli,<sup>45</sup> il corpo fotografato di un santo non trova normalmente posto all'interno di una chiesa cattolica; esso sembra piuttosto appartenere a una dimensione devozionale privata, che si avvicina alla funzione culturale del ritratto dei defunti, almeno fino al momento in cui non se ne appropria l'immaginario mediatico trasportandolo in una dimensione pubblica molto lontana dalla tradizionale ritualità agiografica.<sup>46</sup> Due casi di santità martiriale novecentesca che ebbero un impatto profondo sulla società italiana del secondo Dopoguerra, esemplificano, seppur da premesse opposte, questa dicotomia tra la funzione assunta dalla famiglia di custode e garante della vera fisionomia del proprio parente morto in odore di santità e le contaminazioni che questa può subire nel momento in cui entra in contatto con l'industria dell'intrattenimento. La "martire della castità" Maria Goretti con ogni probabilità

44. Cfr. *infra*, G. Piretti, *Sguardo psichiatrico e iconografia della santità nella seconda metà dell'Ottocento*. Su questo tema cfr. Id., *Santa Teresa d'Ávila e il dibattito medico-psichiatrico sulla santità in Francia nell'Ottocento: un caso paradigmatico, un esempio singolare*, in *La Santa "encantadora". Cinquecento anni dalla nascita di Teresa d'Ávila*, a cura di M. Caffiero, A. Liroso, Á. Atienza López (= sezione monografica di «Dimensioni e problemi della ricerca storica», n. 2 [2017], pp. 7-272), pp. 211-242 e Id., *Francesco d'Assisi nella riflessione psichiatrica tra Ottocento e Novecento*, in *Francesco da Assisi: storia, arte, mito*, a cura di M. Benedetti, T. Subini, Roma 2019, pp. 99-111.

45. Cfr. S. Manganeli, *Un santo del Novecento tra modernità e tradizione. Il caso di Giuseppe Moscati*, in *Napoli e la Campania nel Novecento. Diario di un secolo*, dir. da A. Croce, F. Tessitore, D. Conte, II. *La cultura popolare*, a cura di A. Signorelli, Napoli 2006, p. 860.

46. Cfr. W. Benjamin, *L'opera d'arte nel tempo della sua riproducibilità tecnica (1935/36)*, Firenze 2017, p. 57. Sul ritratto dei defunti cfr. R. Krauss, *Teoria e storia della fotografia*, Milano 2000, p. 16 (ed. or. *Le photographique*, Paris 1990).

non ebbe finché era in vita l'opportunità di posare davanti a un apparecchio fotografico: l'assenza di un volto da proporre ai fedeli ha portato, insieme a una vana ricerca di ritratti, all'adozione negli anni Cinquanta della figura del suo *alter ego* cinematografico, la piccola protagonista del film *Il cielo sulla palude*, che, per la madre e per l'assassino, a quell'altezza cronologica parte integrante della macchina promozionale, somigliava a Maria «sia nel volto che nell'anima». <sup>47</sup> Del tutto speculare il caso del giovane eroe Salvo D'Acquisto – fucilato dai tedeschi nel settembre del 1943 dopo essersi autoaccusato di un presunto attentato per salvare i suoi compagni di prigionia –: <sup>48</sup> la madre per preservarne il “vero volto” ha dovuto dapprima resistere ai tentativi dell'Arma di omologarlo allo stereotipo del “martire del dovere”, insistendo ad esempio che fosse diffusa una fotografia in cui Salvo comparisse senza il cappello di ordinanza: «mi premuro di rimetterle alcune fotografie dove il mio adorato figlio mostra il suo viso che da Eroe seppe guardare la morte! Forse col mio nome tra le sue labbra!»; <sup>49</sup> quindi, trent'anni dopo quando uscì nel 1974 il film *Salvo D'Acquisto* interpretato da Massimo Ranieri, si oppose con fermezza a che «un cantante di musica leggera», «uno scugnizzo napoletano», costantemente presente nei rotocalchi del periodo, si sovrapponesse all'immagine del figlio: «Lei [...] che è anche padre – scriveva al Presidente della Repubblica Giovanni Leone –, troverà il modo di impedirmi lo strazio di una seconda morte del mio Salvo che questa volta verrebbe ucciso da altri italiani che ne vogliono profanare la memoria per venali fini commerciali». <sup>50</sup>

A un tempo altere e disperate le proteste della madre che vede minacciata la dignità morale del proprio figlio dimostra la forza dirompente che avevano assunto alcuni media nello scardinare l'iconografia con cui da secoli si erano tradizionalmente rappresentati i santi. I settimanali illustrati, in particolare, si distinsero per un uso spregiudicato del tema della santità sottraendo

47. Cfr. *infra*, M. Giacomini, A. Serra, *Dalla santa all'assassino. Il ruolo della fotografia nel sistema agiografico goretiano*, in part. p. 184.

48. Cfr. T. Calìò, *Il vicebrigadiere Salvo D'Acquisto. Vittima del dovere, eroe della Resistenza, martire della carità*, in «Archivio italiano per la storia della pietà», XXXII (2019), pp. 137-173.

49. *Lettera di Ines Marignetti al colonnello Boella* (1944), Archivio Storico del Museo storico dell'Arma dei Carabinieri, Busta 527, cartella n. 508.

50. G. Infusino, *Presidente, li faccia smettere. La madre di Salvo D'Acquisto si appella al Capo dello Stato. Il discusso film sulla vita e la morte della medaglia d'oro*, in «La Notte», 31 ottobre 1974, p. 12.

la fotografia devozionale dalle mani dei promotori del culto e portandola nei territori della stampa scandalistica: la materia agiografica veniva collocata così in un luogo liminale tra i divi e i fenomeni da baraccone. Il visionarismo mariano, epidemico nell'Italia del Dopoguerra, risultò particolarmente consono al fotogiornalismo dei rotocalchi, ma è così anche per la stessa Maria Goretti vista attraverso gli occhi del suo ormai anziano uccisore, per Giovanna D'Arco se i suoi panni sono indossati da Ingrid Bergman, per la veggente cosentina Elena Ajello quando esorta Benito Mussolini a non entrare in guerra, per i papi colti nella loro gestualità quotidiana.<sup>51</sup> E naturalmente per padre Pio la cui notorietà fin dalle origini del culto si è fondata sulle immagini fotografiche: quelle negate dallo stesso cappuccino di San Giovanni Rotondo, che impediva miracolosamente al suo corpo fotografato senza il suo consenso di imprimersi sulle lastre, quelle vendute sulle bancarelle di souvenir religiosi, quelle, appunto, dei rotocalchi italiani, sui quali dagli anni Cinquanta «il cappuccino con le stigmate non smise neppure un momento di compiere miracoli»<sup>52</sup> e di associarsi, in vita e soprattutto dopo la morte, a personaggi celebri dello spettacolo, della politica, dello sport. Una parabola quella del santo di Pietrelcina che ripercorre tutta la storia della fotografia devozionale, dal disgregarsi dell'icona-santino, con l'abbandono del «tradizionale soggetto unico», alla costruzione di un «congegno propagandistico di natura associativa, usato per far brillare i potenti di luce riflessa».<sup>53</sup>

#### 4. *La fotografia del soprannaturale*

Aveva gioco facile il periodico «Progresso fotografico» nel 1894 a raccontare in termini caricaturali il ravvivarsi di un culto mariano in un

51. Cfr. T. Calìo, *Il miracolo in rotocalco. Il sensazionalismo agiografico nei settimanali illustrati del secondo dopoguerra*, in *Le devozioni nella società di massa*, a cura di T. Calìo, R. Rusconi (= «Sanctorum», 5 [2008]), pp. 23-50. Sulle rappresentazioni fotografiche del corpo di Giovanni Paolo II cfr. S. Boesch Gajano, *L'immagine santificante*, in *Santo subito. Giovanni Paolo II e la fama di santità*, in «Sanctorum», 3 (2006), pp. 61-82.

52. S. Luzzatto, *Padre Pio. Miracoli e politica nell'Italia del Novecento*, Torino 2007, pp. 327-340 la citazione a p. 336. Cfr. inoltre U. Lucas, T. Agliani, *Tra Miss e Padre Pio. Società e fotogiornalismo dal dopoguerra ai nostri giorni*, in *L'Italia del Novecento. Le fotografie e la storia. II. La società in posa*, a cura di G. De Luna, G. D'Autilia, L. Criscenti, Torino 2006, pp. 359-412.

53. Cfr. *infra*, P. Palmieri, *In posa con Padre Pio. Fotogiornalismo e santità fra XX e XXI secolo*, in part. p. 446.

anonimo paese italiano raggirato dalla prontezza con cui un fotografo dilettante giustificava l'errato inserimento di una lastra nella macchina: «La fotografia non sbaglia» sosteneva questi di fronte al parroco che non riconosceva nell'immagine che gli veniva sottoposta la Madonna esposta nella sua parrocchia: «Reverendissimo ella converrà che l'artista ha fatto il suo lavoro a dovere e se il Bambino passò a sinistra è segno evidente che... si è operato un miracolo, poichè, lo ripeto, la fotografia non sbaglia».<sup>54</sup> Eppure la fiducia nelle potenzialità della fotografia di «fissare oggettivamente una quantità di fenomeni, la cui realtà non sembra bastantemente provata dal ricordo soggettivo dell'osservatore»,<sup>55</sup> coinvolgeva anche, e soprattutto, quel pensiero progressista di cui la rivista di Rodolfo Namias era espressione. Sono questi gli anni in cui il periodico milanese apre una rubrica fissa dedicata al dibattito internazionale sulla capacità della fotografia di fissare l'invisibile aprendosi allo spiritismo e al mesmerismo.<sup>56</sup>

Sono pratiche che agli occhi di un osservatore dei giorni nostri non sembrano molto dissimili dall'ossessione di padre Victor M. Jouët di raccogliere cimeli delle anime del Purgatorio per il museo allestito nella chiesa del Sacro Cuore del Suffragio a Roma. Mania che lo spingeva a richiedere, quando non fosse riuscito a ottenere gli oggetti che portavano impresse le testimonianze delle anime purganti, una fotografia da esibire quale prova, secondo una prassi che sembra gli sia stata suggerita dallo stesso pontefice Pio X.<sup>57</sup> Eppure allora un solco insormontabile, e non potrebbe essere altrimenti, separava la camera dei prodigi di padre Jouët dalle camere oscure degli sperimentatori dell'occulto. L'immaginario cristiano è escluso, così come ogni dimensione soprannaturale, dal gioco che coinvolge medium,

54. *Un aneddoto fotografico*, in «Il progresso fotografico», 1, 10 (1894), p. 137.

55. Minosse, *La fotografia di fantasmi*, in «Il progresso fotografico», 1, 11 (1894), p. 165.

56. Della copiosa bibliografia sul tema mi limito a segnalare: *Le troisième œil. La photographie et l'occulte*, a cura di Cl. Chéroux et al., Paris 2004; Cl. Chéroux, *L'errore fotografico. Una breve storia*, Torino 2010, pp. 102-131; J. Harvey, *Fotografare gli spiriti. Il paranormale nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino 2010 (ed. or. *Photography and Spirit*, London 2007); S. Natale, *Quella sensibilità esagerata della lastra: Raggi X e revival del mesmerismo nella fotografia di fine Ottocento*, in «AFT – Rivista di Storia e Fotografia», 48 (2008), pp. 53-61.

57. Cfr. F.R. Koch, *I contabili dell'Aldilà. La devozione alle anime del purgatorio nella Roma postunitaria*, Torino 1992, p. 31. Cfr. inoltre T. Caliò, *Sacro Cuore del Suffragio*, in *Roma. Santuari d'Italia*, a cura di S. Boesch Gajano, T. Caliò, F. Scorza Barcellona, L. Spera, Roma 2012, pp. 210-212.

fotografi e scienziati a sua volta, ovviamente censurato dalla pubblicistica cattolica. La comparsa di angeliche ali in alcuni degli ectoplasmi fotografati – «pregiudizio o credenza popolare – scrive sempre il «Progresso fotografico» – che troviamo ancora in alcuni e che quanto ridicola nella sua concezione altrettanto è assurda dal lato anatomico»<sup>58</sup> – risulta piuttosto una episodica, quanto esecrabile, contaminazione con l'immaginario cristiano. Viceversa, i gesuiti de «La Civiltà Cattolica» scrivono articoli volti a svelare i trucchi della fotografia spiritica presa sul serio anche da «tanti dabbene uomini e donne», che «si sdilinquiscono sopra le care effigie degli spiriti». Per poi esortare i cristiani in nome della scienza a non farsi «corbellare così».<sup>59</sup>

Tale polemica, se si esclude l'eccezionalità delle riproduzioni della Sindone, fu certamente una delle cause dell'utilizzo tardivo della fotografia devozionale come prova dell'esistenza dell'invisibile soprannaturale. Tolti alcuni ingenui fotomontaggi con una funzione puramente descrittiva, per lungo tempo l'obiettivo ha catturato gli sguardi estatici del visionario o degli spettatori, ma non la causa di quello stupore.<sup>60</sup> I mirini iniziarono a inquadrare l'oggetto stesso della visione mistica solo a partire dagli anni Sessanta del Novecento, e soprattutto nei decenni successivi con il revival mariano ispirato dal pontificato di Giovanni Paolo II e con il successo internazionale delle fotografie provenienti da Medjugorje.<sup>61</sup> Si diffondono così ora immagini considerate, al pari del prodigio sindonico, «acheropite», in cui fattezze di esseri soprannaturali o prodigi di roteazione del sole sul modello delle visioni di Fatima risultano reificati da una prodigiosa reazione chimica della pellicola. Come scrive Paolo Apolito a proposito delle visioni collettive avvenute a Oliveto Citra, in provincia di Salerno,

58. J. Traill Taylor, *Le fotografie spiritiche sono esse necessariamente fotografie di spiriti?*, in «Il progresso fotografico», 2, 12 (1895), p. 182

59. F. Salis Seewis, *Scienze naturali. Delle fotografie degli spiriti. Una truffa da non dimenticare. Come si facciano le fotografie pseudospiritiche*, in «La Civiltà Cattolica», s. 15, 45, n. 10, q. 1056 (1894), p. 741.

60. Cfr. *infra* M. Papisidero, *La fotografia nei processi di "costruzione" e di gestione dei santuari mariofanici*, in cui è illustrato attraverso le prime fotografie l'evolversi architettonico e culturale di alcuni spazi sacri nati per conservare la memoria di eventi mariofanici.

61. Cfr. Harvey, *Fotografare gli spiriti*, pp. 42-47. Cfr. inoltre D. Wojcik, *Polaroids from Heaven: Photography, Folk Religion, and the Miraculous Image Tradition at a Marian Apparition Site*, in «Journal of American Folklore», 109, 432 (1996), pp. 129-148 e J.C. Pagliaroli, *Kodak Catholicism: Miraculous Photography and its Significance at a PostConciliar Marian Apparition Site in Canada*, in «CCHA, Historical Studies», 70 (2004), pp. 71-93.



oggetto di una indagine sul campo nei primi anni Novanta, la macchina diviene il luogo in cui si produce il prodigio, la «prova sperimentale», «che la Madonna, i santi, Gesù sono sempre intorno agli uomini pii anche se non visibili». <sup>62</sup> Non manca chi, nel variegato mondo del visionarismo contemporaneo, ha trasformato la “fotografia del soprannaturale” in un punto di forza del proprio carisma, come il veggente Pino Casagrande di Borgosesia, le cui fotografie «dell’Invisibile» nei primi anni Novanta erano «duplicate in continuazione» per chi ne faceva richiesta a patto di non considerarle dei meri «oggetti o immaginette», ma «raffigurazioni di Persone estremamente care: Gesù, Maria ecc.». <sup>63</sup> Si tratta di un processo che ha trovato il suo sbocco naturale nel web che funge da moltiplicatore delle possibilità di visualizzazione e condivisione delle fotografie devozionali e soprannaturali, creando al contempo nuove forme di relazione con comunità di devoti sempre più slegate dal controllo delle gerarchie ecclesiastiche. <sup>64</sup>

Mi preme dire in conclusione che queste poche note introduttive non restituiscono la ricchezza dei saggi qui contenuti che, per esigenze di sintesi, ho dovuto costringere all’interno di riflessioni che ne evidenziano solo alcuni aspetti mortificandone la complessità e l’originalità. Agli autori che hanno aderito con entusiasmo al progetto, ciascuno a partire dal proprio oggetto di studio e dalla propria prospettiva disciplinare, va tutta la mia gratitudine. Desidero anche ringraziare l’Associazione Italiana per lo Studio della Santità, dei Culti e dell’Agiografia (AISSCA) che ha deciso di promuovere e finanziare questa ricerca collettiva.

62. P. Apolito, *L’apparizione catturata. Fotografia, visione, televisione*, in «La Ricerca Folklorica», 29 (1994), p. 112; più in generale sui visionari di Oliveto Citra Id., *Il cielo in terra. Costruzioni simboliche di un’apparizione mariana*, Bologna 1992, pp. 235-263. Per un trattamento più organica della fotografia epifanica cfr. Id., *Internet e la Madonna. Sul visionarismo religioso in rete*, Milano 2002, pp. 105-124.

63. Pino Casagrande *Veggente-profeta e fotografo dell’Invisibile?*, a cura di P. Mantero, Udine 1991, p. 14 (cfr. M.C. Spagnolo, *Il Sacro in una polaroid: riflessioni moderne*, in *Prima modernità. Tra teoria e storia*, a cura di M. Protti, N. Salomone, Milano 2014, pp. 110-113 e I. Mazzitelli, *Lassù è apparsa la Madonna...*, in «La Repubblica», 19 agosto 1990, <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1990/08/19/lassu-apparsa-la-madonna.html> (ultima consultazione: 7 settembre 2019). Una carrellata di “fotografie soprannaturali” nel volume *Foto “soprannaturali”. Il primo catalogo d’immagini sui segni dei tempi*, a cura di P. Mantero, Udine 1989).

64. Apolito, *Internet e la Madonna*, p. 21.

GIANLUCA DELLA MAGGIORE

## Un volto per il santo. Don Bosco e la fotografia nella cultura visuale otto-novecentesca

Tra le grandi figure canonizzate nate nell'Ottocento don Giovanni Bosco è indubbiamente il santo che intrecciò con la fotografia il rapporto più articolato. Non solo perché, assieme ai papi (Pio IX e Leone XIII) e alle *petites saintes* d'Oltralpe (Bernadette Soubirous e Teresa di Lisieux), fu tra le personalità ecclesiastiche più fotografate del secolo, ma soprattutto perché fu il primo personaggio in odore di santità ad esprimere una certa consapevolezza dei pericoli ma anche delle frontiere aperte dal nuovo medium ottico, arrivando a promuovere in vita – o almeno ad assecondare – una sorta di “culto fotografico” di sé stesso a fini di apostolato e di espansione della sua missione. Se, pressoché negli stessi anni, Pio IX elaborò le prime direttrici lungo le quali l'istituzione papale si sarebbe mossa nelle epoche successive servendosi della tecnica fotografica come strumento celebrativo per alimentare un culto del papa rimodulato sui nuovi linguaggi visivi,<sup>1</sup> si può osservare che con don Bosco si assiste allo stadio seminale di un processo teso a far divenire la fotografia uno degli strumenti emblematici delle moderne fabbriche della santità. È la comprensione dell'emergere di una nuova cultura visuale che permise a don Bosco di fare del nuovo medium fotografico un terreno di sperimentazione che prefigurò – in un singolare miscuglio tra imprenditorialità religiosa, educazione allo sguardo e forme di pietà magico-sacrali – alcuni degli elementi caratterizzanti il devozionismo di massa contemporaneo.

1. Si vedano: I. Veca, *Il mito di Pio IX. Storia di un papa liberale e nazionale*, Roma 2018; T. Caliò, *La fotografia devozionale dal dagherrotipo al rotocalco*, in *L'Italia e i santi. Agiografie, riti e devozioni nella costruzione dell'identità nazionale*, a cura di D. Menozzi, T. Caliò, Roma 2017, pp. 411-441; R. Rusconi, *Santo padre. La santità del papa da San Pietro a Giovanni Paolo II*, Roma 2010, pp. 361-363.

Ad avvalorare questa interpretazione è stato, da tempo, il serio lavoro di ricerca su don Bosco e la fotografia promosso dalla stessa Congregazione salesiana: con l'uscita del volume di don Giuseppe Soldà su *Don Bosco nella fotografia dell'800* la genesi di ognuna delle 41 fotografie conosciute relative al sacerdote è stata sottoposta ad attenta disamina attraverso una rivisitazione filologicamente avvertita e vagliata delle fonti.<sup>2</sup> Nell'ambito del dinamico laboratorio storiografico salesiano,<sup>3</sup> numerosi altri studi hanno poi allargato ulteriormente il quadro permettendo di raffrontare le fotografie di don Bosco con l'evoluzione complessiva dell'iconografia del santo setacciata da angolature molteplici: dall'immagine nella stampa e nell'editoria, alle varie tipologie ritrattistiche restituite dalla filatelia, dalla numismatica, dall'arte monumentale, dai fumetti e dalle figurine, dal cinema, dalla fiction-tv.<sup>4</sup>

2. G. Soldà, *Don Bosco nella fotografia dell'800*, Torino 1987. L'autore ha catalogato 41 fotografie. Sull'esistenza di una 42ª fotografia: F. Motto, *Scoperto un inedito ritratto di don Bosco?*, in «Ricerche Storiche Salesiane», 20, 2 (2001), pp. 187-209. Cfr. anche A. Amicarelli Scalisi, *S. Giovanni Bosco in fotografia e in tipografia*, in B. Tellini Santoni, A. Manodori, *I volti della santità. Ritratti e immagini di santi dell'età moderna*, Roma 1999, pp. 256-260.

3. Sugli sviluppi della storiografia salesiana, che ha superato in via definitiva gli approcci essenzialmente edificanti o controversistici che hanno a lungo prevalso, cfr. G. Loparco, S. Zimniak, *La storiografia salesiana: tra studi e documentazione nella stagione postconciliare*, Roma 2014.

4. Più spesso l'immagine di don Bosco sulla stampa e nell'editoria è stata intesa negli studi in senso figurato, tuttavia in alcuni saggi si trovano notazioni relative agli usi specifici delle illustrazioni del santo: cfr. G. Tuninetti, *L'immagine di don Bosco nella stampa torinese (e italiana) del suo tempo*, in *Don Bosco nella storia della cultura popolare*, a cura di F. Traniello, Torino 1987, pp. 209-252; P. Stella, *Don Bosco nella storia della religiosità cattolica*, III. *La canonizzazione (1888-1934)*, Roma 1988, pp. 13-59; e, da ultimo, *Percezione della figura di don Bosco all'esterno dell'Opera Salesiana*, Atti del VI Convegno Internazionale di Storia dell'Opera Salesiana (Torino, 28 ottobre-1 novembre 2015), a cura di G. Loparco, S. Zimniak, Roma 2016 e M.C. Ventura, *L'immagine di don Bosco sulla stampa italiana*, Roma 2018. Sulle illustrazioni nell'editoria salesiana: G. Chiosso, P. Dragone, P. Vagliani, *Le immagini del Santo. Gli illustratori della Libreria Editrice Salesiana e le rappresentazioni della vita di don Bosco nell'Archivio Disegni SEL. Mostra di tavole originali e di edizioni storiche*, Torino 2015. Sulla filatelia: *Don Bosco e l'opera salesiana nella filatelia mondiale*, Torino/Valdocco 1996. Sulla numismatica: *L'umanità di don Bosco nell'arte della medaglia*, in «Ieri e oggi. Periodico d'informazione sulle medaglie», 13, 1-2 (1989), pp. 1-5. E. Giampiccolo, *Le medaglie di don Bosco conservate nel Medagliere della Biblioteca Apostolica Vaticana*, in *Studi in onore del cardinale Raffaele Farina*, a cura di A.M. Piazzoni, Città del Vaticano 2013, pp. 541-549. Sui monumenti: S. Russo, *Monumenti a Don Bosco in Sicilia*, Messina 2008; J. Torres, *Iconografia edilizia di don Bosco nella Spagna*, in *Percezione della figura di don Bosco*, pp. 553-576. Su fumetti e figurine: R. Alessandrini, *Vita eroica di don Bosco. Un santo a fumetti nella biografia bestseller di Jijé*,

A fronte di questa variegata mole di studi, pare opportuno riconsiderare il rapporto tra don Bosco e la fotografia provando a tenere insieme una duplice prospettiva storiografica. Da un lato riferendosi al dibattito teorico e storiografico che dall'inizio di questo secolo ha messo a tema la «cultura visuale», ponendo l'accento sulla dimensione culturale – e dunque costruita, tecnicamente determinata, socialmente e ideologicamente situata, storicamente variabile – delle immagini e della visione:<sup>5</sup> un dibattito che ha indotto storici e teorici dei media a nuovi sforzi interpretativi (con specifiche incursioni anche nella storia visiva del volto),<sup>6</sup> e che impegna a riconsiderare il vasto e poco esplorato campo dell'iconografia devozionale popolare in età contemporanea.<sup>7</sup> Dall'altro situando la tematica nel quadro del filone di studi che, con profondità di sguardo, ha letto la vicenda umana e la fisionomia storica di don Bosco sulla base della dialettica tra le categorie di modernità e modernizzazione nel cattolicesimo contemporaneo.<sup>8</sup> Su questo

Vitorchiano 2011; Id., *Il Santo educatore. Don Bosco nelle figurine Liebig del '900*, Vitorchiano 2010; Id., *Don Bosco. Testi e disegni di Jijé*, in «Il Regno», 16 (2013), pp. 525-531. Sul cinema: G. della Maggiore, *Il Don Bosco di Alessandrini tra fascismo e universalismo cristiano*, in «Immagine. Note di storia del cinema», 10 (2014), pp. 126-154. Sulla fiction: G. della Maggiore, *La fiction religiosa televisiva*, in *L'Italia e i santi*, pp. 661-681.

5. La definizione in A. Pinotti, A. Somaini, *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, Torino 2016, pp. XIV-XV, a cui rimando per la bibliografia internazionale di riferimento. Per un quadro storiografico sulla cultura visuale nell'Ottocento italiano: *Mediating the Risorgimento*, a cura di M. Riva, J.A. Davis, in «Journal of Modern Italian Studies», 18, 2 (2013); *Il lungo Ottocento e le sue immagini. Politica, media, spettacolo*, a cura di V. Fiorino, G.L. Fruci, A. Petrizzo, Pisa 2013; *Visualità e socializzazione politica nel lungo Ottocento italiano*, a cura di A. Petrizzo, in «Mélanges de l'École française de Rome: Italie et méditerranée», 130, 1 (2018).

6. A proposito della fotografia si veda il recente volume *Fotografia e culture visuali del XXI secolo*, a cura di E. Menduni, L. Marmo, Roma 2018. Sul volto: H. Belting, *Facce. Una storia del volto*, Roma 2014 (tit. or. *Faces. Eine Geschichte des Gesichts*, Munich 2013), ma, in precedenza, cfr. R. Tefnin, *Regard de face – regard de profil. Remarques préliminaires sur les avatars d'un couple sémiotique*, in «Annales d'Histoire de l'art et d'archéologie», 17 (1995), pp. 7-25; C. Haroche, *Histoire du visage*, Paris 1995.

7. Cfr. almeno G. Angiolino, *Le immaginette sacre*, Roma 1984; *Santi e santini. Iconografia popolare sacra europea dal sedicesimo al ventesimo secolo*, Napoli 1985; A. Turchini, *Iconografia e vita religiosa. Committenza e commercio*, in *Storia dell'Italia religiosa*, 3, *L'età contemporanea*, a cura di G. De Rosa, Roma-Bari 1995, pp. 517-532; Tellini Santoni, Manodori, *I volti della santità*. Per un'introduzione al rapporto tra Chiesa e immagini: D. Menozzi, *La Chiesa e le immagini*, Milano 1995.

8. Mi riferisco in particolare agli studi di Francesco Traniello: l'opera collettanea *Don Bosco nella storia della cultura popolare*, a cura di F. Traniello, Torino 1988; Id., *Don*

sfondo concettuale si porrà a nuova verifica l'evoluzione dell'atteggiamento di don Bosco verso la fotografia, per tentare infine di descrivere – focalizzando l'attenzione su alcuni snodi cruciali della successiva storia salesiana – i meccanismi che hanno condotto i vertici della Congregazione a ritenere certi modelli fotografici i più idonei a garantire efficacia comunicativa all'iconografia del volto del santo fondatore nel quadro delle trasformazioni delle devozioni nell'età della comunicazione di massa.<sup>9</sup>

### 1. *Don Bosco nella cultura visuale dell'Ottocento*

Per provare a comprendere il modo in cui don Bosco si pose in relazione col mezzo fotografico è necessario fare riferimento alla più generale percezione che egli poteva avere del variegato universo delle immagini. In quale cultura dell'immagine era immerso cioè don Bosco e a quale tipo di «cultura fotografica»<sup>10</sup> essa poteva condurre? Riferendosi allo studio di Sol-

*Bosco e il problema della modernità*, in *Don Bosco e le sfide della modernità*, Torino 1988, pp. 39-46; Id., *Don Bosco nella storia della cultura popolare*, in *Don Bosco nella storia*, a cura di M. Midali, Atti del I Congresso Internazionale di Studi su don Bosco (Roma, 16-20 gennaio 1989), Roma 1990, pp. 411-425; e a quelli di Pietro Scoppola: *Commemorazione civile di don Giovanni Bosco*, in *Commemorazione civile del Centenario della morte di San Giovanni Bosco* (Teatro Regio di Torino, 30 gennaio 1988), Roma 1989, pp. 9-22; Id., *Don Bosco e la modernità*, in *Don Bosco nella storia*, pp. 531-540. Ma si consideri anche il quadro problematico proposto da M. Guasco, *Don Bosco nella storia religiosa del suo tempo*, in *Don Bosco e le sfide della modernità*, pp. 21-38 e P. Stella, *Bilancio delle forme di conoscenza e degli studi su don Bosco*, in *Don Bosco nella storia*, pp. 21-36 e nel compendio sintetico Id., *Don Bosco*, Bologna 2001.

9. Sulle trasformazioni delle pratiche devozionali nella società di massa cfr. *Le devozioni nella società di massa*, a cura di T. Caliò, R. Rusconi (= sezione monografica di «Sanctorum», 5 [2008], pp. 5-167); *Culti di fine millennio. Devozioni di massa e modernità nell'universo cattolico*, a cura di L. Ceci (= sezione monografica di «Memoria e Ricerca», 24, 3 [2016], pp. 371-492).

10. Il concetto di «cultura fotografica» è stato introdotto da Max Kozloff, alla fine degli anni Settanta: con essa si deve intendere l'insieme delle regole che definiscono l'uso della fotografia e ne condizionano la lettura, e allo stesso tempo l'influenza che essa ha esercitato sui comportamenti e la visione del mondo delle società in cui si è diffusa: M. Kozloff, *Photography and Fascination*, Danbury 1979. Si veda anche P. Ortoleva, *Fotografia*, in *Il mondo contemporaneo*, X. *Gli strumenti della ricerca*, 2. *Questioni di metodo*, Firenze 1983, p. 1140 e G. D'Autilia, *Storia della fotografia in Italia dal 1839 a oggi*, Torino 2012, pp. XIII-XXXI.

dà, all'insieme delle opere edite<sup>11</sup> e all'*Epistolario* di don Bosco,<sup>12</sup> e – con accortezza – alle *Memorie biografiche*,<sup>13</sup> si può evidenziare che il sacerdote prestasse grande attenzione ai fenomeni che, alimentati anche dall'invenzione del nuovo medium ottico, stavano trasformando le pratiche della visione e i regimi percettivi delle immagini, influenzando quadri mentali, desideri, aspirazioni, ma anche il rapporto col sacro. Nel corso del XIX secolo lo sviluppo di tecnologie per la riproduzione seriale delle immagini conferì all'elemento figurativo una pervasività mai prima riscontrata nella dimensione quotidiana. Favorite dalla fotografia, le immagini si avvicinano allo sguardo:<sup>14</sup> attraverso nuovi supporti esse divennero sempre più portabili, maneggiabili, conformi a una visione che da «ottica» si fa «tattile».<sup>15</sup> Le frontiere aperte dai processi litografici e fotolitografici, unite alle alte tirature determinate dalle innovazioni tipografiche, fecero della stampa quotidiana e

11. Oggi raccolte in G. Bosco, *Opere edite* (1844-1888), 38 voll., Roma 1976-1987.

12. Qui si farà riferimento all'edizione curata da Eugenio Ceria: *Epistolario di S. Giovanni Bosco* (1835-1888), 4 voll., Torino 1955-1959 [d'ora in poi EGB1, seguita dal numero del volume] e all'edizione critica curata da Francesco Motto, giunta al VII volume: G. Bosco, *Epistolario* (1835-1881), introduzione, testi critici e nota a cura di F. Motto, 7 voll., Roma 1991-2016 [d'ora in poi EGB2, seguita dal numero del volume].

13. P. Stella, *Apologia della storia. Piccola guida critica alle Memorie biografiche di don Bosco*, dispensa poligrafata, Roma, Università Pontificia Salesiana, 1990-1991 (revisione per l'a.a. 1997-1998), p. 51. Stella ha insistito molto sulla necessità di leggere le *Memorie biografiche* quale esse sono, ovvero «una ricostruzione agiografica» della vita di don Bosco e il «documento di un'epoca e di una mentalità» curato attraverso la sensibilità e gli obiettivi variabili dei suoi diversi autori (Lemoine, Amadei, Ceria), ma anche sul fatto che esse costituiscono una fonte storica utile per comprendere «la fascia di cultura ecclesiastica entro cui si colloca don Bosco» e i suoi meccanismi mentali. Si veda anche: Id., *Le ricerche su don Bosco nel venticinquennio 1960-1985: bilancio, problemi e proposte*, in *Don Bosco nella Chiesa a servizio dell'umanità: studi e testimonianze*, a cura di P. Braido, Roma 1987, pp. 373-396. È noto che i 19 volumi delle *Memorie biografiche* sono stati editi in epoche diverse: G.B. Lemoine, *Memorie biografiche di don Giovanni Bosco*, I-IX, S. Benigno Canavese-Torino 1898-1917; A. Amadei, G.B. Lemoine, *Memorie biografiche di S. Giovanni Bosco*, X, Torino 1939; E. Ceria, *Memorie biografiche del Beato Giovanni Bosco*, XI-XIV, Torino 1930-1934; Id., *Memorie biografiche di San Giovanni Bosco*, XV-XIX, Torino 1935-1939 [d'ora in poi MB, seguita dal numero del volume].

14. Il riferimento è al classico W. Benjamin, *Piccola storia della fotografia* (1931), ora in Id., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Torino 2000, p. 70.

15. Sul dibattito negli studi di cultura visuale intorno alla polarità «ottico/tattile» nella visione delle immagini: Pinotti, Somaini, *Cultura visuale*, pp. 86-88.

periodica il primo vettore di diffusione massiccia delle immagini.<sup>16</sup> Col progredire delle tecniche fotografiche – in Italia collocabile attorno alla metà del secolo – si ampliò poi esponenzialmente il mercato delle immagini divulgative e di iconografia religiosa e politica.<sup>17</sup> Viste dalla prospettiva della Chiesa cattolica, queste innovazioni – che andavano a inserirsi nell’ambito delle gigantesche trasformazioni sociali e politiche seguite all’età rivoluzionaria e al periodo napoleonico – agevolarono talune importanti alterazioni in consolidati schemi di riferimento: l’accelerazione dei processi di privatizzazione e personalizzazione delle immagini devote attraverso libri illustrati di devozione, stampe, santini, incisioni, medaglie, che invasero gli spazi domestici in quantità prima sconosciute con effetti non trascurabili per le pratiche di pietà; un recupero secolarizzato della tradizione iconografica cristiana e delle forme culturali legate alle immagini del volto ad alimentare i nuovi miti politici attraverso l’utilizzo di varie tipologie di produzione figurativa (dalla caricatura alla vignetta satirica, dai libri illustrati alle *carte de visite*); la messa in circolazione di immagini a buon mercato (litografie, acqueforti, fotografie) capaci di dare vigore a ambizioni individuali, desideri privati e stili di vita, lontani dai tradizionali valori cattolici legati alla società rurale.

Don Bosco fu immerso in un ambiente investito in pieno da questi cambiamenti. La Torino nella quale egli dispiegò la sua azione era considerata nel corso dell’Ottocento una delle «capitali fotografiche» d’Italia: lo straordinario sviluppo culturale preunitario unito alla costante crescita industriale e demografica (solo nel decennio 1838-1848 la popolazione crebbe del 16%) fu l’ideale terreno di coltura per il sorgere di numerosi studi anche prestigiosi (come quello di Michele Schemboche, allievo del grande Nadar a Parigi, aperto nel 1856) impegnati a rendere remunerative le novità litografiche, dagherrotipiche e fotografiche.<sup>18</sup> Al contempo gli squilibri connaturati alla prima urbanizzazione – tra i quali gli alti tassi di analfabetismo e la difficile inculturazione nei contesti urbani della massiccia immigrazione dalle campagne – rendevano la capitale sabauda un ambiente particolarmente permeabile al nuovo potere delle immagini: «merciaiuoli ambulanti» divulgatori di

16. Per una contestualizzazione generale di questi processi: A. Briggs, P. Burke, *Storia sociale dei media. Da Gutenberg a Internet*, Bologna 2010 (ed. or. *A Social History of the Media: from Gutenberg to the Internet*, Cambridge 2002).

17. D’Autilia, *Storia della fotografia in Italia*, pp. 21-95.

18. Cfr. M. Miraglia, *Culture fotografiche e società a Torino, 1839-1911*, Torino 1990.

«immagini indecenti»,<sup>19</sup> «spacciatori di foglietti»,<sup>20</sup> giornali colmi di «figure sconce e irreligiose»,<sup>21</sup> strade invase da «caricature e fotografie lubriche»,<sup>22</sup> il lessico allarmato delle *Memorie biografiche* registra lo smottamento di una vecchia cultura figurativa che faceva largo a qualcosa di nuovo e meno facilmente controllabile. È significativo, in tal senso, che don Bosco al primo importante raduno dei Cooperatori salesiani tenutosi a Roma nel gennaio 1877 inserisse la fotografia tra le principali armi diaboliche usate da chi intendeva diffondere tra i giovani l'«irreligione» e il «mal costume»:

I protestanti, gl'increduli, i settarii d'ogni fatta nulla lasciano di intentato a danno dell'incauta gioventù, e come lupi affamati si aggirano a far scempio degli agnelli di Cristo. Stampe, fotografie, scuole, asili, collegi, sussidi, promesse, minacce [sic], calunnie, tutto mettono in opera a fine di pervertire le tenere anime, strapparle dal seno materno della Chiesa, adescarle, tirarle a sé, e gettarle in braccio a Satana.<sup>23</sup>

Al contempo, in quello stesso discorso, don Bosco indicava ai Cooperatori quale fosse la strada da percorrere per i cattolici:

Ora, a spettacolo così straziante ce ne staremo noi indifferenti e freddi? No, non si avveri che siano più accorti, più animosi nel fare il male i figli delle tenebre, che non sieno nell'operare il bene i figli della luce. [...] Alle arti ingannatrici della malignità contrapponiamo le industrie amorose della carità nostra: stampe a stampe, scuole a scuole, collegi a collegi.<sup>24</sup>

La strategia elaborata da don Bosco in risposta a questa nuova cultura visuale prevedeva dunque, come in altre occasioni precisò, di instillare nel tessuto sociale «un contravveleno» sostituendo «buone stampe alle stampe cattive». <sup>25</sup> Del resto i primi sviluppi di un'industria fotografica nel Regno di Sardegna si legano a doppio filo al clima liberale che diede impulso all'editoria: nella Torino quarantottesca la concessione della libertà di stampa unita a quella di culto e all'abolizione della censura ecclesiastica originò per la Chiesa piemontese una miscela esplosiva per il proliferare della «cattiva

19. MB, I, p. 162.

20. MB, III, p. 44.

21. MB, V, p. 492.

22. MB, VIII, p. 455.

23. G. Bosco, *La prima festa del Dottore S. Francesco di Sales e la prima Conferenza dei Cooperatori in Roma*, in «Bollettino Salesiano», 3 (1878), pp. 10-12.

24. *Ibidem*.

25. MB, V, p. 331.



stampa». Naturale che l'episcopato subalpino, in linea con gli indirizzi di Pio IX (dalla *Nostis et Nobiscum* del 1849 alla *Inter multiplices* del 1853),<sup>26</sup> la individuasse come una delle cause principali dell'indifferentismo in materia di religione e dei successi della propaganda protestante: così nella lettera collettiva del 1868 si asseriva esplicitamente che la «mancanza di fede» e il «corrompimento degli onesti costumi» avevano come primo movente le pessime dottrine che venivano propinate per mezzo di libri, giornali e pubblicazioni di ogni genere «all'inesperta gioventù, al popolo, ad ogni condizione di persone».<sup>27</sup> Sotto le insegne della «buona stampa», don Bosco – è noto e molto studiato – fu il principale e più originale alfiere della controffensiva editoriale cattolica per l'elevazione culturale del popolo, ben oltre i confini italiani.<sup>28</sup> Eppure sarebbe riduttivo leggere la strategia di don Bosco verso la fotografia (e le immagini *tout court*) come una mera appendice del suo visionario disegno per una letteratura popolare cattolica per tutti. Certo, per più di un aspetto in esso si iscriveva: come non connettere infatti l'attenzione di don Bosco verso l'innovazione fotografica con i suoi interessi verso il settore editoriale e tipografico? Dal 1861, anno della fondazione a Valdocco della tipografia – vero centro motore dei laboratori salesiani –, egli investì sempre grossi capitali nell'aggiornamento tecnologico dei macchinari e in quello professionale di artigiani e operai:<sup>29</sup> per certi versi era scontato che

26. Ma, prima ancora, la *Mirari vos* (1832) di Gregorio XVI. Si veda, per una lettura complessiva: R. Rusconi, «*Emuliamo i perversi*». *Una strategia editoriale cattolica nell'Italia dell'Ottocento*, in *Libri per tutti. Generi editoriali di larga circolazione tra antico regime ed età contemporanea*, a cura di L. Braidà, M. Infelise, Torino 2010, pp. 107-125.

27. *Lettere dell'episcopato piemontese, 1868*, Torino 1868, cit. in P. Stella, *Don Bosco nella storia della religiosità cattolica*, II, *Mentalità religiosa e spiritualità*, Zürich 1969, pp. 287-291.

28. Si veda in particolare la circolare del 19 marzo 1885 che don Bosco inviava ai colleghi salesiani e nella quale definiva «la diffusione dei buoni libri [...] uno dei fini principali della nostra Congregazione»: EGB1, IV, pp. 318-321. Su don Bosco e la stampa cfr. soprattutto P. Stella, *Don Bosco nella storia economica e sociale (1815-1870)*, Roma 1980, pp. 327-368, poi: L. Giovannini, *Le «Lecture cattoliche» di don Bosco esempio di «stampa cattolica» nel secolo XIX*, Napoli 1984, S. Pivato, *Don Bosco e la «cultura popolare»*, in *Don Bosco nella storia della cultura popolare*, pp. 253-288 e F. Malgeri, *Don Bosco e la stampa*, in *Don Bosco nella storia*, pp. 411-425. Da ultimo, per una maggiore contestualizzazione: R. Rusconi, «*Emuliamo i perversi*»; A. Vittoria, *L'editoria cattolica dall'Unità alla fine del fascismo*, in *Cristiani d'Italia. Chiese, società, Stato, 1861-2011*, direzione scientifica di A. Melloni, Roma 2011, pp. 1265-1280.

29. Cfr. L. Pazzaglia, *Apprendistato e istruzione degli artigiani a Valdocco*, in *Don Bosco nella storia della cultura popolare*, pp. 29-39. Cfr. anche: T. Bosco, *Prima Scuola*

maturasse l'interesse per i nuovi processi litografici e fototipografici. "Buona stampa" significava anche "buone immagini". Nel suo almanacco annuale per il 1880, con linguaggio accessibile, lo spiegava bene in un dialogo immaginario tra l'«Editore» e il «Galantuomo»: lo «stile diverso» della letteratura salesiana stava nell'«esporre» le «false teorie e le terribili conseguenze dell'internazionalismo, socialismo e nichilismo», ma anche nell'andare contro «le locuste dei cattivi giornali» e le «orride immagini che si espongono al pubblico». <sup>30</sup> Da qui la sempre maggiore cura verso il corredo iconografico delle sue opere (testimoniata, ad esempio, dalla riedizione della *Storia sacra* ad uso delle scuole del 1853 nella quale, come scrisse nella prefazione, per seguire «il parere di saggi maestri che raccomandano d'insegnare la storia col sussidio delle carte figurate» aveva fatto «inserire varie incisioni concernenti i fatti più luminosi»); <sup>31</sup> i suoi rapporti con i maggiori studi litografici di Torino (da quello dei Doyen, che fu sbocco lavorativo per diversi giovani provenienti da Valdocco, <sup>32</sup> allo stabilimento Cordey); <sup>33</sup> l'impegno a diversificare i mestieri praticati nei laboratori salesiani per stare al passo con le novità tipografiche (così nel 1874 all'Oratorio accanto alla figura del tipografo venivano elencati «fonditore di caratteri, stereotipista, calcografo, litografo» <sup>34</sup> e nel 1879 anche quello di «fotografo»). <sup>35</sup>

Tuttavia la visione di don Bosco era più larga: era l'inedita accessibilità delle immagini, la loro accresciuta capacità di invadere i templi domestici

*Grafica Salesiana. Anno 125*, Torino s.d. Sugli sviluppi successivi del mestiere tipografico e grafico nelle scuole salesiane si veda, anche se scritto con intenti encomiastici: *Il mondo grafico di D. Bosco*, Torino 1959.

30. *Il Galantuomo pel 1880*, Torino 1879, p. 8.

31. G. Bosco, *Storia sacra per uso delle scuole utile ad ogni stato di persone arricchita di analoghe incisioni*, 2ª edizione migliorata, Torino 1853, p. 5. In nota don Bosco alludeva agli scritti del pedagogista Ferrante Aporti.

32. MB, V, p. 707.

33. I Cordey, come i Doyen, litografavano, oltre che molte immaginetto devozionali commissionate dai salesiani, anche lettere e circolari scritte da don Bosco: si vedano i molti esempi in EGB2, I, p. 325 e seguenti. Sul ruolo dei due stabilimenti a Torino: *Protettori degli umili: immagini della devozione popolare a Torino nell'Ottocento*, a cura di L. Manzo, Archivio Storico della Città di Torino, Torino 2010, pp. 9-11.

34. *Riassunto della Pia Società di S. Francesco di Sales (23 febbraio 1874)*, in *Congregazione particolare dei vescovi e regolari*, Roma 1874, p. 45.

35. *L'Oratorio di S. Francesco di Sales Ospizio di Beneficenza*, Torino 1879, p. 4. Anche nella lettera che don Bosco scrisse al prefetto di Torino nel 1880 egli tese a precisare che tra i mestieri insegnati nei laboratori di Valdocco c'era anche la «fotografia»: G. Bosco a B. Casalis, 7 luglio 1880: in EGB1, III, p. 598.

della quotidianità a suscitare le sue maggiori attenzioni. Nel corso dell'Ottocento l'immagine sacra (così centrale nella pedagogia religiosa cattolica sin dalla svolta gregoriana nel VI secolo) non si trovò solo ad essere aggredita dall'iconoclasmo dei movimenti scristianizzatori o dalle spoliazioni napoleoniche, ma per la prima volta era messa in concorrenza con immagini a basso costo capaci di una fascinazione potente e di una efficacia comunicativa nuova, che il «transfert di réalité»<sup>36</sup> della fotografia avrebbe via via accresciuto. Don Bosco poté sperimentarlo fin dall'infanzia ai Becchi in cui anche attraverso le prime immagini a diffusione seriale giungeva il vento degli sconvolgimenti sociali capaci di rompere l'immobilismo di secolari tradizioni rurali: a evocare plasticamente un clima e una mentalità è l'*exemplum* di mamma Margherita che, analfabeta, si prestava a «vegliare» su libri e «immagini indecenti» portati nelle campagne astigiane dai «merciaiuoli ambulanti»; «stampe o figure» che poi dava «alle fiamme» perché non potessero più essere «nocevoli alle anime».<sup>37</sup> Forse vera, forse «gonfiata» dallo stile pedagogico di don Bosco intriso di un linguaggio ricco di iperboli e amplificazioni,<sup>38</sup> questa rudimentale forma di iconoclastia delle figure devozionali secolarizzate esemplifica bene il rilievo dato alla questione. È pur vero che il “falò purificatorio” (o la distruzione) di immagini e stampe oscene era un *topos* della prassi educativa boschiana, impregnata della teologia della salvezza di sant'Alfonso de Liguori assertrice di una cultura del peccato che proiettava la vita quotidiana nella dimensione ineluttabile dell'eternità e del giudizio divino.<sup>39</sup> Lo troviamo nei *Fioretti pel 1866* («Osservate tra i vostri scritti, tra le vostre immagini, fra i vostri libri se si trovasse qualche cosa di poco decente e ad onore di Maria gettatela sul fuoco ad ardere»),<sup>40</sup> nel *Galantuomo pel 1873* («Non leggete mai nessun giornale o libro cattivo; e se ne avete in casa vostra gittateli sul fuoco dicendo: *Briccone d'un libro o d'un giornale va tu in fiamme, ma non vada l'anima mia all'inferno*»)<sup>41</sup> e,

36. È la nota espressione di André Bazin nel suo *Ontologie de l'image photographique* (1945), in *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris 1958, vol. I, pp. 16-17.

37. L'episodio è riportato in MB, I, p. 162 e verosimilmente era inserito da don Bosco tra i suoi pedagogici aneddoti biografici.

38. Sul linguaggio e l'immaginario di don Bosco: Stella, *Don Bosco*, pp. 109-125.

39. Cfr. M. Marcocchi, *Alle radici della spiritualità di don Bosco*, in *Don Bosco nella storia*, pp. 157-176.

40. Cit. in MB, VIII, p. 352.

41. *Il Galantuomo pel 1873*, Torino 1872, p. 13. Corsivo nel testo.

in bocca a Domenico Savio, diveniva un perfetto aneddoto della strategia pastorale del timor di Dio:

Un altro giorno – riportano le *Memorie biografiche* – avvenne che un giovanetto estraneo alla casa portò seco un giornale sopra cui erano figure sconce ed irreligiose. Una turba di ragazzi lo circonda per vedere le meraviglie di quelle figure, che avrebbero fatto ribrezzo ai turchi ed ai pagani medesimi. Corre pure il Savio, pensandosi di lontano che colà si facesse vedere qualche immagine divota. Ma quando ne fu vicino fece atto di sorpresa; poi, quasi ridendo prese il foglio, e lo fece in minuti pezzi. Rimasero i suoi compagni pieni di stupore, sicché l'uno guardava l'altro senza parlare. Egli allora disse: – Poveri noi! Avete forse dimenticato quello che tante volte fu predicato? Il Salvatore ci dice che dando un solo sguardo cattivo macchiamo di colpa l'anima nostra; e voi pascete i vostri occhi sopra oggetti di questa fatta? – Noi, rispose uno, andavamo osservando quelle figure per ridere. – Sì, sì, per ridere, intanto vi preparate per andare all'inferno ridendo... ma riderete ancora se aveste la sventura di cadervi?<sup>42</sup>

Forme stereotipate di predicazione popolare che toccano un tema centrale della pedagogia di don Bosco: come, o forse più, della cattiva stampa e degli spettacoli popolari, il potere delle immagini «sconce» e «irreligiose» prometteva infatti di insidiare alla radice la ragion d'essere del suo sistema educativo, ovvero la capacità di «guadagnare il cuore dei giovani»;<sup>43</sup> prometteva cioè di farsi largo in quello scrigno segreto e difficilmente accessibile che è l'anima umana – che la Chiesa pretende, costitutivamente, a lei affidata per deposito divino – influenzando scelte, forgiando modi di pensare, alterando lo sguardo sulle cose e sul mondo. «Un'immagine, una fotografia» che si offre agli sguardi, disse don Bosco in un discorso a Valdocco del dicembre 1876, «resta impressa», chi la vede «la porta sempre con sé, lo accompagna di giorno e di notte. Resisterà, ma lo spirito si raffredda, gli viene la voglia di divagarsi [...]. E finisce col cadere miseramente. [...] Satana [...] è così abile nell'arte di insinuarsi».<sup>44</sup> Il motto, tratto dalla Genesi, «Da mihi animas, coetera tolle» (Gn, 14, 21), che don Bosco scelse per la sua vita sacerdotale, riassume il suo universo mentale, il nucleo profondo del suo modo d'agire: una soteriologia e una prassi pastorale che spiegano la connessione automatica tra certe immagini e una

42. MB, V, pp. 491-492.

43. Cfr. Stella, *Don Bosco nella storia della religiosità cattolica*, II, pp. 287-291.

44. Cit. in MB, XII, p. 602.

loro derivazione diabolica. «Gli occhi sono chiamati le finestre per le quali entra il demonio nell'anima», affermò in un altro dei suoi discorsetti pedagogici ai giovani di Valdocco: «E noi come faremo per impedire che entri? Chiudete queste finestre, quando vanno chiuse. Non permettete mai che gli occhi si fermino in nessun modo a guardare cose o dipinti o fotografie che siano contrarie alla virtù della modestia. Ritirate subito gli sguardi quando s'incontrano con oggetti pericolosi». <sup>45</sup>

Medici, igienisti, e, in generale, l'intellettualità laica e liberale, condividevano la diagnosi sul corrompimento dei costumi: la salvaguardia della rispettabilità borghese si legava intimamente al mantenimento delle virtù civiche e al nazionalismo. <sup>46</sup> Simile era anche la valenza data al "potere della vicinanza" delle nuove immagini oscene nel dissolvimento morale; l'influente igienista piemontese Lorenzo Martini usava espressioni analoghe a don Bosco: «Si allontanano il giovanetto da quanto può corromperlo – si legge in un volume che era presente nella biblioteca di Valdocco –. Cagioni di corruzione sono i libri osceni, le lubriche immagini, i disonesti ragionari, il pessimo esempio de' compagni». <sup>47</sup> Ma per don Bosco, e per larga parte della cultura cattolica coeva, i mezzi che conducevano alla corruzione della «virtù angelica» della «purezza» avevano una connessione intrinseca coi processi di secolarizzazione in atto: <sup>48</sup> la proposta di un «digiuno per gli occhi» e di una sorta di pedagogia per lo sguardo intendevano rispondere alla rivolta delle creature contro il creatore. <sup>49</sup> Specie negli ultimi anni di vita, asserisce il biografo don Lemoine, notando la crescita continua della «malizia nei giovani» don Bosco prese a parlare sempre più esplicitamente dei danni derivanti dal deterioramento dei costumi, <sup>50</sup> irrigidendo nelle strutture salesiane le regole di prevenzione e controllo sulla circolazione della stampa e delle immagini. Già nel 1863, al momento di inaugurare una

45. Ivi, p. 143.

46. Cfr. B.P.F. Wanrooij, *Storia del pudore. La questione sessuale in Italia 1860-1940*, Venezia 1990, pp. 19-59 e il classico G.L. Mosse, *Sessualità e nazionalismo. Mentalità borghese e rispettabilità*, Roma-Bari 2011 (tit. or. *Nationalism and Sexuality: Respectability and Abnormal Sexuality in Modern Europe*, New York 1985).

47. L. Martini, *Emilio o sia del governo della vita*, Milano 1829, p. 404 (cit. in Stella, *Don Bosco nella storia della religiosità cattolica*, II, p. 265).

48. Sul generale tema dell'educazione dei giovani alla purezza in don Bosco si vedano le penetranti, e sempre attuali, pagine di Pietro Stella, ivi, pp. 240-274.

49. MB, XII, p. 602.

50. MB, VII, p. 81.

delle prime diramazioni delle opere di Valdocco a Mirabello Monferrato, egli suggeriva a don Michele Rua, poi suo successore, di radunare periodicamente maestri e assistenti per raccomandare loro che si sforzassero di impedire ai giovani «i cattivi discorsi, allontanare ogni libro, scritto, immagini, pitture, *hic scientia est*, e qualsiasi cosa che metta in pericolo la regina delle virtù, la purità».<sup>51</sup> Ancor più draconiane le misure adottate nel *Regolamento dell'Oratorio* del 1877 nel quale si puntualizzava che venisse «proibito rigorosamente a tutti gli allievi [...] d'introdurre libri, giornali, scritti o stampe di qualsiasi genere, senza che [fossero] prima veduti dal Direttore»<sup>52</sup> e le deliberazioni dei primi capitoli generali della Pia Società Salesiana e delle Figlie di Maria Ausiliatrice che intimavano agli educatori «quando a quando» di far «visita ai libri, cataloghi, stampe, fotografie ed involti» appartenenti ad allievi ed allieve.<sup>53</sup>

La strategia di don Bosco verso le immagini si fondava su una prassi educativa che interessava la globale reazione del modello salesiano alla mentalità del tempo e, dunque, l'approccio generale alla cultura popolare.<sup>54</sup> Lo si desume anche dalla reazione a più specifiche forme di comunicazione figurativa, che la fotografia stava contribuendo a potenziare, divenute, nell'Italia rivoluzionaria e risorgimentale, potenti canali di promozione di figure, idee e valori concorrenti o nettamente contrapposti al cattolicesimo. Nella lettera che scrisse nel 1866 al vicario capitolare di Torino, don Bosco chiedeva autorizzazione a far svolgere ai chierici l'intero ciclo di studi se-

51. G. Bosco a M. Rua, ottobre 1863, in EGB2, I, pp. 613-617. Rivista e ampliata nel 1870-1871 la lettera, conosciuta col titolo *Ricordi confidenziali ai direttori*, rappresenta ancor oggi una delle principali fonti della spiritualità del fondatore per i capi delle comunità religiose ed educative salesiane: cfr. P. Braido, *Don Bosco prete dei giovani nel secolo della libertà*, I, Roma 2003, pp. 429-432 e 564-567.

52. *Regolamento dell'Oratorio di S. Francesco di Sales per gli esterni*, Torino 1877, p. 49.

53. *Deliberazioni del Capitolo Generale della Pia Società Salesiana*, Torino 1878, p. 53 e *Deliberazioni del secondo Capitolo generale delle Figlie di Maria SS. Ausiliatrice*, Torino 1886, p. 73.

54. Sul significato dell'accezione «cultura popolare» riguardo all'operato di don Bosco e sulle sue relazioni col mondo cattolico coevo rimando alle considerazioni di F. Traniello, *Religione cattolica e stato nazionale dal Risorgimento al secondo dopoguerra*, Bologna 2007, pp. 193-219, più specificamente Id., *Don Bosco nella storia della cultura popolare*, pp. 411-425 e, per una disamina articolata, ai saggi nel volume da lui curato *Don Bosco nella storia della cultura popolare*, e in particolare, al saggio di Stefano Pivato, *Don Bosco e la "cultura popolare"*, pp. 253-288.

minariali entro l'Oratorio per distoglierli dai nuovi «pericoli» della strada come «voci dei giornali», «scherzi» e «insulti», ma «specialmente dalla vista delle caricature e delle fotografie lubriche».<sup>55</sup> In effetti la caricatura antireligiosa, che aveva cominciato ad essere praticata in Francia durante la Rivoluzione per poi trovare nuovi spazi di diffusione dopo l'impero napoleonico, era divenuta, attorno al 1870, l'arma più affilata di una vera e propria offensiva contro la tradizione del controllo «borghese e clericale» dei significati del Dio cristiano.<sup>56</sup> Tra i bersagli prediletti c'erano di conseguenza il pontefice, la Curia romana e le figure più popolari del clero: un fuoco di fila a cui non sfuggì lo stesso don Bosco, sovente al centro dei pesanti attacchi satirici per immagini sia in Francia, in periodici come *L'Ancien Guignol* e *La Lanterne*,<sup>57</sup> che in Italia, con le caricature di giornali come *Il Pasquino* e *Il Fischietto* (il più diffuso e corrosivo verso il sacerdote).<sup>58</sup> Un linguaggio iconografico – la cui efficacia era stata incrementata dal gusto del vero raffinato dalla fotografia – capace di far breccia soprattutto tra gli strati più popolari: don Domenico Bongiovanni, che frequentò l'Oratorio di Valdocco, a proposito del *Fischietto*, ricordava come le «incisioni, dette volgarmente caricature, [...] i suoi motteggi, la maldicenza a buon mercato, certe poesie semplici ma procaci [...] si leggevano dai popolani con voluttà direi quasi malvagia».<sup>59</sup>

Don Bosco si mostrava vigile verso forme di comunicazione per immagini, diffuse da vecchi e nuovi supporti, anche attraverso gesti esemplari tipici del suo *humus* pedagogico: così poteva capitare che, ospite in casa di benefattori, montasse sopra una sedia per «volgere a rovescio» un «qua-

55. G. Bosco a G. Zappata, 27 agosto 1866, in EGB2, II, p. 290.

56. Cfr. F. Bœspflug, *Le immagini di Dio. Una storia dell'Eterno nell'arte*, Torino 2012, pp. 332-335, 359-364 (tit. or. *Dieu et ses images. Une histoire de l'Éternel dans l'art*, Montrouge 2008). Sulla storia delle caricature: L. Baridon, M. Guédron, *L'art e l'histoire de la caricature*, Paris 2006; sulla caricatura nell'Italia risorgimentale: S. Morachioli, *L'Italia alla rovescia: ricerche sulla caricatura giornalistica tra il 1848 e l'Unità*, Pisa 2013.

57. A.M. Baud, *Immagine di don Bosco nella stampa francese tra Otto e Novecento*, in *Percezione della figura di don Bosco*, pp. 301-331.

58. G. Tuninetti, *L'immagine di don Bosco nella stampa torinese (e italiana) del suo tempo*, in *Don Bosco nella storia della cultura popolare*, pp. 209-252, in part. pp. 224-232. Cfr. anche S. Morachioli, *Professione caricaturista. Mestiere e immagine del disegnatore satirico nel Regno di Sardegna*, in «Contemporanea», 3 (2012), pp. 399-422.

59. Cit. in G.B. Francesia, *Memorie biografiche di Salesiani defunti*, S. Benigno Canavese 1903, p. 17.

dro indecente» appeso ad una parete,<sup>60</sup> oppure che redarguisse un padre di famiglia perché «liberamente permetteva» che il figlio «si baloccasse con i periodici illustrati portanti i ritratti dei principali eroi della rivoluzione, magnifiche litografie delle loro battaglie, dei loro trionfi e delle loro sventure, commentate da irreligiosi giudizi su quelle imprese».<sup>61</sup> Non sfuggiva a don Bosco che la forza dell'iconocismo propagandistico anticlericale stava anche nella capacità di impossessarsi di modelli culturali tratti dalla tradizione cristiana.<sup>62</sup> Un'operazione di calco e trasposizione, di cui si giovarono anche i leader risorgimentali per rinvigorire le proprie mitologie, riscontrabile nel multiforme utilizzo dell'immagine fotografica e dei suoi derivati: da un lato caricature o vignette satiriche rivisitavano in chiave attualizzante canoni e stilemi dell'iconografia cristiana,<sup>63</sup> dall'altro erano soprattutto libri e riviste illustrate, album a edizioni tascabili e le immagini economiche (con l'esplosione, a metà Ottocento, dei ritratti fotografici in *carte de visite*) a sostenere un florido mercato di immagini *mobili* alternativo a quello cattolico, che giocava parte del suo successo sulla capacità di rimodulare a proprio uso e consumo frammenti discorsivi, rituali e liturgici della cultura cristiana.<sup>64</sup> Un flusso pervasivo di immagini para-religiose registrato polemicamente anche dai manuali di dottrina cristiana, come quello, molto diffuso a Torino, di don Francesco Rosa: «gli uomini del mondo – vi si leggeva – gridano alla superstizione, ridono delle nostre reliquie ed immagini: ma vedete contraddizione: non si curano le immagini dei Santi, e poi non vi è omai più gabinetto che non sia coperto di fotografie – si

60. MB, V, p. 331.

61. Ivi, p. 339.

62. A.M. Banti, *Sublime madre nostra. La nazione italiana dal Risorgimento al fascismo*, Roma-Bari 2011, pp. 28-37.

63. C. Bibolotti, A. Bocchi, F.A. Calotti, *La satira al tempo di Mazzini: caricature italiane tra il 1805 e il 1872*, Pisa 2005.

64. Cfr. M. Pizzo, *Lo stivale di Garibaldi: il Risorgimento in fotografia*, Milano 2011. Per il caso esemplare di Garibaldi cfr. D. Mengozzi, *Garibaldi taumaturgo. Reliquie laiche e politica nell'Ottocento*, Manduria-Bari-Roma 2008 e J. De Santis, «Garibaldi è un santo!» *La costruzione di un'agiografia garibaldina*, in *L'Italia e i santi*, pp. 383-410. Su Mazzini cfr. P. Zama, *Mazzini e i suoi ritratti. I fratelli Caldesi e Domenico Lama fotografi*, in «Studi romagnoli», 18 (1967), pp. 417-459; M.P. Critelli, *Le immagini di Mazzini tra estetica e propaganda*, in *Mazzini e il suo mito: il caso del Lazio*, a cura di M. Calzolari, E. Grantaliano, D. Mattei, Roma 2007, pp. 214-229; M. Thom, *William James Linton and Giuseppe Mazzini: democratic politics, religion and the pictorial culture of early Victorian London, 1837-1845*, in *Visualità e socializzazione politica nel lungo Ottocento italiano*, pp. 71-83.



disprezzano, non si curano le reliquie dei Santi, e poi si tiene preziosa e si conserva come reliquia una ciocca de' capelli d'una donna». <sup>65</sup>

## 2. *Fotografia e modernità: don Bosco e la sua immagine*

Il rapporto tra don Bosco e la fotografia è reso dunque più decifrabile se inserito nella cornice di riferimento del suo complessivo approccio ai nuovi statuti dell'immagine seriale, difficilmente inquadrabile in rigidi schemi. Come si è visto, esso si legava inscindibilmente al modello intransigente nella misura in cui la nuova cultura visuale si faceva veicolo delle manifestazioni ideologiche del «moderno», reputate inconciliabili e radicalmente ostili alla religione cattolica (l'affrancamento dell'individuo dalla tutela ecclesiastica su molteplici piani: religioso, educativo, morale, politico-sociale). Qui, in piena aderenza ai dettami delle gerarchie, l'atteggiamento di don Bosco permaneva di radicale ostilità e l'unica strategia ritenuta possibile era quella oppositiva secondo schemi di pedagogia preventiva legati a modelli discorsivi e concezioni simbolico-religiose decisamente antimoderni. Tuttavia egli recuperava un rapporto positivo con le innovazioni tecnico-scientifiche anche in campo figurativo, per quanto queste potessero agevolare il consolidamento del cattolicesimo in una realtà in pieno mutamento. In tal senso, per dirla con Traniello, don Bosco assimilava «metodi e strumenti operativi fortemente proiettati in direzione delle dinamiche di trasformazione indiscutibilmente moderne». <sup>66</sup> Non che fosse originale l'impostazione bipolare verso i nuovi media (rifiuto dei valori moderni/spinta all'utilizzo degli strumenti prodotti dalla cultura moderna), <sup>67</sup> in fondo l'uso che Pio IX fece della fotografia si inseriva in questo schema. Originale in don Bosco appare la comprensione che il connotato nuovo dell'immagine (la sua riproducibilità seriale), influenzando in profondità sui mutamenti della mentalità, imponeva ai cattolici la strutturazione di strumenti e canali idonei agli scenari mutati, capaci di integrarsi nel più vasto circuito della cultura popolare liberale e di esserne, al contempo,

65. F. Rosa, *Esposizione popolare della Dottrina cristiana*, II, Torino 1875, p. 81.

66. Traniello, *Don Bosco e il problema della modernità*, p. 43.

67. Per un inquadramento generale, anche sul piano semantico, del rapporto tra cristianesimo e modernità rimando a: D. Menozzi, *Cristianesimo e modernità*, in *Le religioni e il mondo moderno*, a cura di G. Filoramo, I, *Cristianesimo*, a cura di D. Menozzi, Torino 2008, pp. XXVII-XXLVIII.

in concorrenza (come «contravveleno»). Occorreva, in altre parole, creare le condizioni, sia tecniche che educativo-culturali, che permettessero ad una cultura dell'immagine ancorata a idee e rappresentazioni religiose di tipo marcatamente tradizionalistico, di reggere l'urto con forme tecnologiche, organizzative e medialità del tutto nuove per rispondere proattivamente a processi di cambiamento già percepiti come irreversibili.<sup>68</sup>

Questo schema interpretativo trova riscontro, oltre che nel costante sforzo di perfezionamento del corredo iconografico della stampa popolare salesiana, nella crescente attenzione data da don Bosco alla relazione tra immagini e pratiche di pietà, a cui si lega intimamente l'evoluzione del rapporto tra il sacerdote e la sua immagine fotografica. Egli gradualmente intuì che la duplicazione potenzialmente infinita delle immagini, unita al «transfert di réalité» garantito dalla fotografia, stava ridisegnando su coordinate nuove le pratiche devozionali. Prima ancora che prendesse piede un certo commercio devozionale delle sue fotografie, a renderlo evidente è l'interesse che si ebbe a Valdocco nei confronti dei ritratti fotografici di Pio IX e Leone XIII, nell'ambito di una complessiva strategia di massiva diffusione di immagini religiose litografate. Notevole diffusione ebbero così nei circuiti salesiani le fotografie di Pio IX: una pratica che, specie attorno al 1870, assunse anche significati politici. Durante la visita a Roma del gennaio 1867 don Bosco, ad esempio, si fece autografare dal papa una fotografia in cui papa Mastai Ferretti era ritratto «in piedi, in atto di benedire», la quale venne poi riprodotta in molte copie nella tipografia dell'Oratorio per essere distribuita ai giovani come «pagella stampata» dove erano «annotate le ultime grazie concesse dal Pontefice».<sup>69</sup> Il nesso tra la dimensione devozionale e quella anti-italiana diveniva implicito in un periodo in cui il Ministero della Pubblica Istruzione procedeva alle ispezioni negli istituti del neonato Regno d'Italia per verificare che fosse esposto il ritratto di Vittorio Emanuele II (come a Valdocco nel 1863)<sup>70</sup> e

68. Anche nell'approccio all'immagine e alla fotografia si riflette, dunque, la capacità di don Bosco di leggere acutamente la realtà cristiana del suo tempo, favorendo l'assorbimento di una cultura legata a una società rurale e premoderna a una cultura espressione di una società che cominciava ad essere industriale: Cfr. P. Bairati, *Cultura salesiana e società industriale*, in *Don Bosco nella storia della cultura popolare*, pp. 331-358 e Stella, *Le ricerche su don Bosco nel venticinquennio 1960-1985*, p. 388.

69. MB, VIII, pp. 720-721.

70. G. Bosco al Ministro dell'Interno U. Peruzzi, maggio 1863 in EGB1, I, pp. 269-271.

la «Civiltà cattolica», subito dopo Mentana, tuonava contro l'alluvione di litografie e fotografie di Garibaldi, capace di far concorrenza all'iconografia religiosa: «I caffettieri – scriveva la rivista dei gesuiti – adornano del suo nome la bottega, gli stampai espongono il suo grugno alle vetrine, gli ostieri lo incollano nelle taverne, i bottinai nelle latrine». <sup>71</sup> D'altra parte, in palese contrasto col clima di esaltazione popolare per la *vis* miracolosa attribuita alle icone garibaldine, <sup>72</sup> don Bosco si preoccupava di magnificare nei suoi scritti le virtù taumaturgiche del ritratto di Pio IX, <sup>73</sup> facendo poi divenire consuetudine, anche con la salita al soglio di Leone XIII, l'invio a corrispondenti e benefattori di immagini fotografiche del pontefice. <sup>74</sup> In tal senso, a pochi giorni dall'insediamento di papa Pecci, don Bosco scriveva a don Rua affinché gli inviasse un centinaio di fotografie del nuovo papa: «Credo bene – aggiunse – che si mandi una fotografia del S. Padre ai principali nostri benefattori con queste parole: “Prodotto dai nostri laboratori”, scritte sotto ad un mio biglietto di visita con qualche tua parola». <sup>75</sup>

Il laboratorio tipografico di Valdocco si era del resto specializzato fin dalla sua nascita nella stampa litografica di immagini devozionali: già nel 1864 era stata aperta una libreria nella quale, oltre alle «Lectures cattoliche» e a opere di cultura popolare religiosa, si vendevano «fotografie sacre e profane tratte dagli originali dei migliori artisti italiani e stranieri», <sup>76</sup> mentre nelle lotterie celebrate in favore prima dell'Oratorio e poi delle altre opere salesiane – che furono un fattore non trascurabile di consenso sociale e cespiti di finanziamenti – si smerciarono con sempre più frequenza litografie e fotografie. <sup>77</sup> Gli assidui contatti con i litografi Doyen permisero poi a don Bosco di oliare col tempo un apparato organizzativo di produzione a larga tiratura di immagini sacre le quali – specie in occasione di ricorrenze di particolare significato politico-religioso – divenivano gli efficaci marcatori visivi di una

71. *I crociati di San Pietro. Scene storiche del 1867*, in «La Civiltà Cattolica», 19, 2 (1868), p. 408. Cit. in L. Riall, *Garibaldi. L'invenzione di un eroe*, Roma-Bari 2007, p. 462.

72. Cfr. Mengozzi, *Garibaldi taumaturgo*.

73. Il riferimento è alla guarigione miracolosa di un ammalato avvenuta mediante l'applicazione «sul petto e alle labbra» del «ritratto di Pio IX col suo autografo litografato» raccontata in G. Bosco, *Fatti ameni della vita di Pio IX*, Torino 1871, pp. 294-297.

74. Si vedano, come esempi, le lettere di don Bosco a O. Ternavasio, 8 marzo 1878 e a G. Guiol, 14 marzo 1878 in EGB1, III, p. 313 e 315.

75. G. Bosco a M. Rua, 14 marzo 1878, in EGB1, III, p. 316.

76. MB, VII, p. 788.

77. Cfr. *Lotteria d'oggetti*, Torino 1865 e *Lotteria di doni diversi a favore dei poveri giovanetti dell'ospizio di S. Vincenzo de' Paoli in S. Pier d'Arene*, S. Pier d'Arene 1879.

complessiva strategia di rivendicazione di un percepibile ruolo delle Chiesa nella società. Stando alle cifre indicate dal Lemoyne (difficilmente verificabili ma comunque indicative di una tendenza), le litografie in nero e a colori del quadro di Maria Ausiliatrice di Tommaso Lorenzone, commissionato nel 1868 in occasione dell'erezione della basilica torinese, furono distribuite in «più migliaia in poco tempo», per raggiungere ben presto «le centinaia di migliaia ogni anno», attestandosi, dopo la morte di don Bosco nel 1888 e almeno fino al 1904, in «un milione» di copie l'anno.<sup>78</sup>

L'iconografica mariana non fu la sola su cui don Bosco concentrò l'attenzione – la larga distribuzione di immagini dei santi cari al modello educativo salesiano (in particolare san Luigi Gonzaga, san Francesco di Sales e san Giuseppe) è ampiamente documentata nelle *Memorie biografiche* e nell'epistolario<sup>79</sup> –, tuttavia la sua indiscutibile preponderanza nel sistema produttivo salesiano, i significati e le pratiche simbolico-rituali ad essa associate, rivelano efficacemente taluni aspetti portanti di un più generale schema d'azione. La tendenza di don Bosco a sterilizzare le connotazioni più immediatamente politiche dell'effigie dell'*Auxilium christianorum*, recuperando motivi tradizionali di una mariologia onnicomprensiva, rendeva il suo uso dell'immagine mariana un riflesso del disegno volto a restaurare nel corpo sociale una mentalità integralmente religiosa: quasi un *passé-partout* iconografico per una «rivoluzione misericordiosa» contro la diabolica scristianizzazione della vita collettiva che, anche in opposizione al rigorismo giansenista, recepiva elementi della spiritualità di sant'Alfonso e aspetti dell'ottimismo cristiano tipico di san Francesco di Sales.<sup>80</sup> Alla diffusione di immagini era così associato un significato soprattutto sociale, educativo e psicologico che intendeva rispondere ad una cultura visuale corrotta dal maligno connettendo il conseguimento della santità all'esal-

78. MB, IX, p. 234.

79. Ad esempio, per la festa di san Luigi tra il 1854 e il 1856 don Bosco fece litografare dai Doyen quasi quindicimila immagini del santo: MB, V, pp. 65, 257 e 489.

80. Cfr. Stella, *Don Bosco nella storia della religiosità cattolica*, II, pp. 147-161; M.T. Trebiliani, *Modello mariano e immagine della donna nell'esperienza educativa di don Bosco*, in *Don Bosco nella storia della cultura popolare*, pp. 187-208. Sulle virtù taumaturgiche che don Bosco attribuiva alle immagini di Maria si veda in particolare G. Bosco, *Meraviglie della Madre di Dio*, Torino 1868, pp. 65, 99-100 e *Opera di Maria Ausiliatrice per le vocazioni allo stato ecclesiastico*, Fossano 1875, p. 197. Sul culto mariano in età contemporanea cfr. almeno: E. Fattorini, *Il culto mariano tra Ottocento e Novecento: simboli e devozione*, Milano 1999.

tazione di una pietà individualistica forgiata su schemi figurativi stereotipati in linea con *exempla sanctitatis* accessibili.<sup>81</sup> Questa visione, lontana dall'indulgere nella moltiplicazione degli esercizi di pietà tipici dell'esuberanza devozionale di tanto cattolicesimo ottocentesco, puntava semmai ad occupare con i segni del sacro i più intimi spazi visivi della quotidianità, fomentando una relazione magico-sacrale e soprannaturalistica con gli oggetti di devozione.<sup>82</sup> Emblematico il caso della composizione grafica che don Bosco commissionò ai Doyen per celebrare la miracolosa protezione del Cottolengo da parte dell'Ausiliatrice in occasione dello scoppio di una polveriera nell'aprile 1852. Un'immagine dai forti contenuti simbolici che distribuì litografata ai giovani in cinquemila copie.<sup>83</sup> Le pratiche di questa sorta di culto domestico delle immagini, di stampo eminentemente liguorista, trovavano una loro teorizzazione in numerosi scritti: dai vademecum di virtù cristiane del *Giovane provveduto* (1847)<sup>84</sup> e del *Cattolico provveduto* (1868),<sup>85</sup> alle varie opere di spiritualità mariana (nelle quali si raccomandava, ad esempio, di adornare l'immagine di Maria con candelieri, tappeti, vasi di fiori nella stanza dove si radunava la famiglia e in ogni stanza «ove si lavora, si studia, si giuoca, si fa la ricreazione»);<sup>86</sup> fino alla folta produzione agiografica in cui l'assiduo esercizio del culto delle immagini caratterizzava ben spesso gli stili di vita dei modelli di santità proposti.<sup>87</sup>

81. Cfr. Marcocchi, *Alle radici della spiritualità di don Bosco*.

82. Cfr. C. De Biase, *Immagine e preghiera*, in *Santi e santini*, pp. 14-23; Turchini, *Iconografia e vita religiosa*, pp. 519-526; R. Rusconi, *Una Chiesa a confronto con la società*, in A. Benvenuti et al., *Storia della santità nel cristianesimo occidentale*, Roma 2005, pp. 368-370.

83. «Nello sfondo – così le *Memorie biografiche* descrivono il santino – è figurata la città di Torino e la polveriera che esplode. In alto la Vergine Consolatrice seduta sulle nubi e fra gli angeli, il cui santuario si vede fra le case. Sul davanti giovanetti inginocchiati o in piedi, colle mani o giunte o spante, rivolti a Maria; e un sacerdote che loro la addita colla mano destra, mentre tiene la sinistra sulla spalla di un fanciullo, il quale come in estasi contempla la Madonna» (MB, IV, p. 403).

84. G. Bosco, *Il giovane provveduto*, Torino 1847, pp. 26-27 e 66.

85. G. Bosco, *Il cattolico provveduto per le pratiche di pietà*, Torino 1868, pp. 20, 174-175, 313 e 578.

86. *Il mese di maggio consacrato a Maria SS. Immacolata*, Torino 1858, pp. 6-7.

87. Cfr. G. Bosco, *Cenno biografico sul giovanetto Magone Michele*, Torino 1861, pp. 31, 39-40; Id., *Cenni storici intorno alla vita della B. Caterina De Mattei*, Torino 1862, pp. 8, 19; Id., *Il pastorello delle Alpi. Vita del giovane Besucco Francesco d'Argentera*, Torino 1864, p. 44; Id., *Il chierico Omodei Stefano*, in *Società di San Francesco di Sales. Anno 1879*, Torino 1879, pp. 9, 17.

In questa cornice, centrali appaiono gli sforzi di don Bosco verso un'alfabetizzazione popolare sui fondamenti storico-teologici della venerazione cristiana delle immagini. Anche in reazione al timore di una protestantizzazione di massa (che ebbe il suo culmine tra il '50 e il '60), molta della sua produzione editoriale, attingendo disinvoltamente a testi classici come il *De historia sanctorum imaginum et picturarum* dell'erudito lo-vaniense Johannes Molanus (1594), volgarizzava aspetti della dogmatica, dell'ascetica e dell'apologetica per forgiare nei fedeli un minimo *outillage* mentale per resistere al fascino di culture visuali concorrenti o di nuovi iconoclasti. Nel dialogo tra il «padre di famiglia co' suoi figliuoli», espediente stilistico usato da don Bosco nel *Cattolico istruito*, si operava un collegamento diretto tra il proselitismo valdese e le antiche eresie iconoclaste, per enucleare con linguaggio d'uso comune le basi teologiche del culto cattolico delle immagini:

[Padre:] Voi sapete, o figli miei, quanto rumore menino i Protestanti contro la venerazione delle sante reliquie [...]. Di più disprezzano come idolatria il culto delle immagini dei Santi e di Cristo stesso [...]. Or bene, cotesti errori sono di antica data, e *ab antico* condannati dalla Chiesa. Vigilanzio, contro cui S. Girolamo aguzzò la tremenda sua penna [...], inventò quella calunnia tanto ripetuta dai Protestanti, che, cioè, i cattolici danno alle sante reliquie il culto dovuto a Dio solo. [Figlio:] Vero, vero, o padre: io stesso ho udito colle mie orecchie alcuno dei Valdesi far questo rimprovero a noi cattolici. Dicono, che noi adoriamo le sante reliquie ed immagini come se fosse in queste qualche cosa di divino, e diamo ai Santi il culto dovuto a Dio. Ma che sproposito! Io non sono teologo; eppure so, e voi, padre, ed il nostro curato ce l'avete sempre insegnato, che a Dio solo è dovuto il culto e l'adorazione suprema; che i Santi debbono solo venerarsi ed invocarsi come gloriosi amici di Dio; e che le reliquie e le immagini dei Santi si onorano, non già per se stesse, ma bensì in riguardo alla persona medesima del Santo cui spettano; a quella guisa che tengonsi in gran pregio le memorie ed i ritratti degli antenati e degli uomini illustri per quello che ricordano e rappresentano.<sup>88</sup>

Argomenti che erano ripresi e ampliati nel *Cattolico nel secolo* (1883) in cui, polemizzando contro le accuse dell'apostata C.L. Trivier («Non è un'infamità che il vostro Papa si faccia adorare qual Dio, e più che Dio?»), veniva ribadita la liceità delle (nuove) forme di culto verso il pontefice

88. G. Bosco, *Il cattolico istruito nella sua religione. Trattamenti di un padre di famiglia co' suoi figliuoli*, Torino 1853, pp. 234-235.

regnante.<sup>89</sup> Alla *Storia ecclesiastica* (1845) e ai *Concili generali e la Chiesa cattolica* (1869) era poi affidata una storicizzazione per sommi capi della teologia delle immagini (la crisi iconoclasta, il ruolo di Giovanni Damasceno, le deliberazioni del Niceno II, gli aggiornamenti e le conferme del Concilio di Trento);<sup>90</sup> concetti riutilizzati in funzione antiprottestante in libretti aspramente polemici come *Vita infelice di un novello apostata* (1853) e *Severino* (1868).<sup>91</sup> A quest'opera di divulgazione popolare don Bosco aggiungeva la sua mediazione diretta in frequenti discorsetti ai fini di una corretta interpretazione dei messaggi espressi dal linguaggio figurativo<sup>92</sup> o per distribuire rudimenti teologici, come in occasione della festa dell'Immacolata del 1876, quando, davanti ad una statua della Madonna appena inaugurata, si prodigò a precisare le differenze tra i culti di latria, dulia e iperdulia per poi riaffermare con forza la funzione essenziale delle immagini nel vissuto cattolico:

Come dice S. Paolo, queste immagini sono necessarie all'uomo, che tende sempre al materiale, per ravvivare la sua fede. Egli non potrebbe durare costante in una religione astrusa, senza figure e immagini. Il cristiano dice sempre: "Ecco la Santa Vergine, ecco il tale Santo". E con questo non intende già che il legno, la materia sia veramente la Vergine Santissima o il tal Santo; capaci di ascoltarlo e di aiutarlo, sibbene che è un oggetto che li rappresenta e li ricorda.<sup>93</sup>

D'altra parte era soprattutto sulle dinamiche esperienziali che don Bosco fondava la sua pedagogia popolare delle immagini: non solo, scontatamente, l'effigie di Maria, accanto al crocifisso, si pretendeva presente in ogni stanza e cortile della casa di Valdocco e delle varie strutture salesiane,<sup>94</sup> ma l'abitudine di donare «divote immagini» (insieme a «co-

89. G. Bosco, *Il cattolico nel secolo*, Torino 1883, pp. 431-432. Il testo contro il quale si polemizzava era verosimilmente C.L. Trivier, *Exposé des principaux motifs qui m'ont contraint a sortir de l'Église Romaine*, Paris 1845.

90. G. Bosco, *Storia ecclesiastica*, Torino 1845, pp. 182-186 e Id., *I Concili generali e la Chiesa cattolica*, Torino 1869, pp. 97-99. Ma si vedano anche gli accenni in Id., *La storia d'Italia*, Torino 1855, p. 206 e Id., *Meraviglie della Madre di Dio*, Torino 1868, pp. 55-56.

91. G. Bosco, *Vita infelice di un novello apostata*, Torino 1853, pp. 21-23 e Id., *Severino ossia avventure di un giovane alpigiano*, Torino 1868, pp. 101-103.

92. Come in occasione del restauro della pala di S. Giuseppe nella basilica di Maria Ausiliatrice a Valdocco ad opera di Tommaso Lorenzone nel 1874: MB, X, pp. 1247-1249.

93. MB, XII, pp. 576-577.

94. MB, III, p. 588.

lazioncelle», medaglie, croci, libretti, giochi di legno) nelle più svariate occasioni fornendo indicazioni sul loro corretto uso quotidiano o sulla loro collocazione (sotto al guanciale, in tasca, in un libro, sopra il letto, sul comodino, sul tavolo di studio), sorreggevano una sorta di maieutica volta a accompagnare una privatizzazione della pietà popolare che fosse il più possibile consapevole e conforme ai dettami della tradizione. «Avvi pure una lettera con un'immaginetta pel bimbo; la spieghi, se non la capisce. L'altra immaginetta è per la damig. Gloria, cui farà tanti saluti» scrisse don Bosco alla contessa Carlotta Callori nell'aprile del 1868.<sup>95</sup> L'esercizio di allegare alle lettere per figli spirituali, benefattori, personalità del mondo politico e religioso, immagini o fotografie devozionali con scritte autografe o litografate (preghiere, raccomandazioni, ringraziamenti per oblazioni, auguri) divenne col tempo per don Bosco una prassi ordinaria, quasi un materiale prolungamento della sua stessa firma.<sup>96</sup>

Dentro questo articolato schema di riferimento può intuirsi dunque quale significato don Bosco intendesse attribuire alla diffusione della propria immagine fotografica, un tema nel quale entra in gioco anche l'affascinante e poco esplorata questione della relazione tra i "santi vivi" e la rappresentazione fotografica della propria corporeità. È certo che don Bosco consentì a farsi «prendere» dall'apparecchio fotografico con estrema riluttanza e solo dopo reiterate insistenze da parte dei suoi intimi, forse suggestionato da quel che di alchemico o di diabolico non di rado associato in quegli anni alla nuova invenzione da parte dei soggetti ritratti<sup>97</sup> o più probabilmente infastidito dai lunghi tempi di posa che (come fu poi per Leone XIII)<sup>98</sup> sottraevano minuti preziosi alle sue fervorose giornate. Le prime pose risalgono al 1861, all'età di 46 anni, quando già circolavano da qualche tempo i ritratti in fotografia di Pio IX e dei miti risorgimentali

95. EGB2, II, pp. 528-529.

96. «[Don Bosco] includeva eziandio nelle sue lettere, immagini con un motto di propria mano per sollevare la mente a Dio; talora le distribuiva ai visitatori, talora le spediva in una busta senz'altro. [...] Le scritte poi esprimevano un invito a far carità, un segno di ricevuta o ringraziamento per una oblazione o anche solo un saluto od augurio» (MB, V, p. 609). Ma sia la prassi di premiare i giovani con «pie immagini» che l'abitudine di allegare immagini alle lettere sono facilmente documentabili attingendo ai numerosi esempi contenuti nelle carte dell'Archivio Salesiano Centrale.

97. Cfr. F. Casetti, *La paura della fotografia*, in *Fotografia e culture visuali del XXI secolo*, pp. 13-29.

98. Cfr. la testimonianza di W.K.L. Dickson, *Pictures of the Pope*, in «The Sun», Lewiston, 30 novembre 1898, p. 4.



e stava per esplodere il business propagandistico delle *carte de visite*.<sup>99</sup> Ben lontano dal voler cavalcare l'incipiente rivoluzione estetico-tecnologica per promuovere un culto di sé, in questi suoi primi approcci la dimensione pedagogica e le istanze soteriologiche prevalevano su ogni altra considerazione. Paradigmatiche, sotto più punti di vista, sono proprio le due foto che, secondo la puntuale ricognizione di Soldà, costituiscono il "battesimo" di don Bosco in fotografia (figg. 1 e 2).<sup>100</sup> La prima (giunta a noi alterata da un fotomontaggio successivo) lo ritrae attorniato dai suoi giovani in una composizione figurativa di grande efficacia simbolica; tuttavia è l'aneddotica salesiana sulla sua genesi a caricarla di significati. Più fonti testimoniano la difficoltà dei primi fotografi a impressionare sulla lastra la figura di don Bosco, fenomeno non inconsueto in quel primo ventennio di vita della fotografia, ma che, nel codice teologico e catechistico boschiano, si trasformò in un singolare esempio di adattamento di una pedagogia religiosa secolare ai nuovi scenari aperti dalla modernità tecnologica: il motivo dei fallimenti non era da ricercarsi nelle imperfezioni della tecnica, bensì nella corruzione dell'anima dei fotografi («Vedano se vogliono prendere il mio ritratto vadano a fare una buona confessione, poi vengano e me lo potranno prendere»), tant'è che il primo a riuscirci, fece notare don Bosco, fu l'ex-allievo dell'Oratorio Francesco Serra che si era accostato all'apparecchio «in grazia di Dio». specularmente, rivisitando stereotipi antichissimi, la nuova invenzione diveniva un moderno rivelatore di «purezza», capace di «impressionare» lo stato di peccato del soggetto fotografato e dunque l'abbruttimento dell'anima e del corpo («Coloro che non hanno la coscienza ben pulita non si mettano innanzi all'obiettivo; riusciranno brutti!»).<sup>101</sup>

Non può stupire per questo che la seconda foto del Serra del 1861, che lo ritrae nell'atto di confessare (fig. 2), divenisse per don Bosco una sorta di manifesto fotografico del suo apostolato e perfetta traduzione iconica del suo motto sacerdotale («Signore, dammi le anime, prenditi tutto il resto»): a riprova fu questa la fotografia che, ingrandita nella riproduzione a matita di Bartolomeo Bellisio, don Bosco volle fosse appesa nella sua

99. Cfr. D'Autilia, *Storia della fotografia in Italia*, pp. 44-79.

100. Soldà, *Don Bosco nella fotografia dell'800*, pp. 77-92.

101. Gli aneddoti sulle prime foto del Serra e le parole di don Bosco sono riportati in: MB, VI, pp. 952-953 e G.B. Lemoyne, *Vita del Venerabile Servo di Dio Giovanni Bosco*, vol. 2, Torino 1913, p. 861.

nuova anticamera.<sup>102</sup> L'attenzione alla dimensione simbolica del linguaggio figurativo era d'altra parte una costante della pedagogia dell'Oratorio: è nota, ad esempio, l'importanza data da don Bosco al collage iconografico mariano che, a partire dal 1849, adornò la sua stanza nella casa di Valdocco. Su un lunario del 1848 aveva incollato cinque immagini: una di N.S. della Vittorie, una della Maternità e tre dell'Immacolata; successivamente preparò un altro cartone con tre immagini di Maria Vergine. Una composizione grafica in cui erano mischiate allegoriche scene di vita quotidiana, riferimenti all'attualità (lo scoppio della polveriera del 1852), una carta geografica della Palestina, invocazioni, preghiere e brevi testi tratti dalle scritture.<sup>103</sup> Sovente era poi lui stesso a fornire ai committenti precise indicazioni sulla combinazione iconografica di quadri e litografie.<sup>104</sup>

Questa predisposizione a rendere con facilità i concetti in immagini lo condusse a maneggiare con efficacia i nuovi codici figurativi. Soldà fornisce prove convincenti della capacità di don Bosco di affinare gradualmente il linguaggio del corpo per adattarlo al medium fotografico: anche se raramente fu lui a scegliere di farsi fotografare, spesso guidò gli operatori, stabilì la posizione, le angolature, suggerì gli atteggiamenti, il contesto. La fotografia eseguita nel 1867 a Roma da Achille De Sanglau, nota col titolo *Don Bosco benedice i tre rappresentanti del suo apostolato* (fig. 3), è l'esempio di una costruzione studiata appositamente per rendere con immediatezza la sua triplice missione di «educare la gioventù, i chierici ed i coadiutori».<sup>105</sup> In scia al *modus operandi* di don Bosco, questa fotografia fu poi utilizzata a più riprese sul «Bollettino Salesiano», poco dopo la morte del fondatore, in fotomontaggi (fig. 4) che, organizzando la posa del sacerdote in un altro insieme significante, rimodulavano il messaggio visivo

102. Soldà, *Don Bosco nella fotografia dell'800*, p. 88.

103. MB, III, pp. 589-590 e MB, VI, pp. 16-17. Cfr. Stella, *Don Bosco nella storia della religiosità cattolica*, II, p. 162.

104. Così, a proposito di un quadro su s. Francesco di Sales, don Bosco scriveva a Tommaso Gallarati Scotti: «Mi capita tra le mani un dipinto o meglio una fotografia che sembra molto analoga al nostro scopo con qualche piccola modificazione. Credo che mettendo S. Francesco di Sales al posto di Pio IX, e tracciando il Ciabese al posto della venerabile Taigi, si possa avere un lavoro come si desidera. Se si vuole, si potrebbe anche collocare il Salvatore al posto di S. Paolo, oppure lasciare lo stesso Apostolo delle genti»: EGB1, II, pp. 576-577.

105. G.B. Francesia, *Vita breve e popolare di don Giovanni Bosco*, Torino 1902, pp. 239-241.

sui nuovi contesti (emblematica la sostituzione di don Francesia col nuovo Rettore maggiore don Rua nel fotomontaggio del 1891).<sup>106</sup>

Le pose romane rappresentano anche una sorta di spartiacque nella storia fotografica di don Bosco: è da queste date che si avvia la pratica di diffondere le sue fotografie. Don Bosco vinse la sua ritrosia intendendo rispondere alle ormai pressanti richieste di benefattori da varie regioni (le stesse fotografie romane ebbero come *sponsor* il conte Giovanni Vimercati) e percependo sempre più il potenziale comunicativo del nuovo medium sia in termini di espansione del suo apostolato che di sostegno ai pressanti bisogni economici connessi congenitamente alle sue sempre più numerose attività (è in questi anni, ad esempio, che si costruisce la basilica di Maria Ausiliatrice a Torino).<sup>107</sup> I passaggi di maturazione della tecnica fotografica incoraggiarono l'atteggiamento di don Bosco: la comparsa del collodio umido e poi di quello secco nel decennio 1850-60, che favorirono anche in Italia lo sviluppo di un'organizzazione industriale della fotografia, coincisero grossomodo con gli anni del climax ascendente della sua opera e con la crescita della sua notorietà a livello nazionale e internazionale. Per «l'instancabile questuante»<sup>108</sup> il commercio devozionale della sua immagine replicata in tante *carte de visite* o sulle copertine dei libri a lui dedicati divenne un alleato nuovo «per ricavare quattrini» per «provvedere pane e minestra» ai giovani delle opere salesiane.<sup>109</sup>

Ma quale rapporto ebbe don Bosco con la sua immagine fotografica? Sembra fuor di dubbio che egli mantenne un rapporto quasi conflittuale con le proiezioni di sé, fossero pittoriche o fotografiche («Questi sono gli atti più violenti della mia vita!» pare rispondesse al Bellisio che si accingeva a ritrarlo),<sup>110</sup> e non fu inconsapevole del fascino nuovo ma anche dei rischi legati a pratiche di culto potenziate dalla replica ottica e dal gusto del vero fotografico. Già col viaggio a Roma del 1867 era intuibile il profilarsi di scenari inediti. Al termine della visita mons. Emiliano Manacorda, prelado domestico di Pio IX scrisse al cavalier Federico Oreglia, tra i più stretti col-

106. Cfr. Soldà, *Don Bosco nella fotografia dell'800*, pp. 104-112.

107. Stella, *Don Bosco nella storia economica e sociale (1815-1870)*, Roma 1980, p. 115.

108. La definizione è di P. Braidò, *Don Bosco prete dei giovani nel secolo delle libertà*, II, Roma 2003, p. 525.

109. Si vedano le parole di don Bosco riportate in *L'onomastico del Padre a i figli a mensa con lui*, in «Bollettino Salesiano», 7 (1883), agosto, pp. 127-128.

110. MB, VII, p. 79.

laboratori a Valdocco, esaltando la crescente fama di santità di don Bosco, ma mettendo in guardia sulle insidie di un “culto fotografico”:

Ieri sera alle 8 ci lasciava qui in Roma quali orfani desolati e commossi nel vederlo partire [...]. Il vincitore di Mentana con tutte le sue batterie, porti con se stesso l'impero stesso, diventerà un pigmeo di fronte a D. Bosco. Sento che si vorrebbe vendere la fotografia di D. Bosco. [...] Solo per l'affetto e la venerazione che sento in me per questo nostro Padre, mi faccio lecito di dire non essere tal cosa conveniente, anzi indecorosa per ora, e pregherei la S. V. di assecondare questo mio parere. Qui a Roma farebbe cattiva impressione...<sup>111</sup>

Senza dubbio il successo iconografico che, negli stessi anni, stava riscuotendo un personaggio come Garibaldi non può essere paragonato a quello di don Bosco. Quello dell'eroe dei due mondi fu un mito la cui crescita costante mischiò fenomeni di sacralizzazione laica a un sistema «spontaneo» di *merchandising* che anticipava le dinamiche dello *star system* novecentesco;<sup>112</sup> don Bosco, per certi versi più vicino al modello mazziniano,<sup>113</sup> curò, si può dire, una edificazione equilibrata della sua immagine pubblica che, se intendeva anche controbattere a sistemi figurativi antagonisti o concorrenti, non perdeva mai di vista gli obiettivi del progetto generale di apostolato religioso e la cultura visuale nella quale andava a inserirsi. Specie negli ultimi anni della sua vita, la *vox populi* intorno ai suoi doni soprannaturali crebbe al pari della popolarità internazionale e alla fama di santità: complice anche la prima biografia davvero di successo – il *Dom Bosco*<sup>114</sup> del medico nizzardo Charles D'Espiney condita da una narrazione fantasiosa e miracolistica – il suo viaggio in Francia del 1883 fu accompagnato da grandi bagni di folla venerante e, negli anni successivi, molta stampa, dal Belgio alla Polonia, cominciò a esaltarne le virtù taumaturgiche e a descrivere fenomeni di venerazione collettiva.<sup>115</sup> Si sa che don Bosco non amò la biografia di D'Espiney (che, parole sue, conteneva «alcune grosse fanfaluche»),<sup>116</sup> tanto da preten-

111. E. Manacorda a F. Oreglia, 27 febbraio 1867, cit. in MB, VIII, pp. 707-708.

112. Cfr. Pizzo, *Lo stivale di Garibaldi*, pp. 56-65; De Santis, «Garibaldi è un santo!».

113. S. Luzzatto, *La mummia della repubblica: storia di Mazzini imbalsamato, 1872-1946*, Milano 2001, pp. 85-87.

114. C. D'Espiney, *Dom Bosco*, Nice 1881.

115. O. Bossuyt, W. Provoost, *Da "sacerdote zelante" a "pioniere dell'azione cattolica"*. *L'immagine di don Bosco nel Belgio (1879-1934)* e B. Lewek, *La figura di don Bosco educatore nella stampa nazionale polacca nel 1929, 1934, 1938*, entrambi saggi contenuti in *Percezione della figura di don Bosco*, pp. 71-98 e pp. 333-358.

116. G. Bosco a F. Viancino, 18 dicembre 1881: EGB 1, IV, p. 100.

derne una ritrattazione, specie in relazione alla vicenda miracolosa che gli attribuiva la resurrezione di un giovane.<sup>117</sup> Qualcosa di simile accadeva per la sua immagine fotografica. È evidente che don Bosco avesse consapevolezza di quanto la fotografia, inserendosi in questo circuito, stesse accelerando il bioritmo dei meccanismi della sua celebrità, e ne stesse moltiplicando le dinamiche devozionali e la ricaduta geografica: tuttavia egli fu ben attento ad evitare che questi meccanismi sconfinassero in quelle forme di idolatria tanto contestate dai protestanti e oggetto dei caustici attacchi dalla satira anticlericale. Nell'economia della sua strategia di divulgazione di immagini devozionali si prodigò per impedire che il successo dei suoi santini fotografici oscurasse quello della tradizionale iconografia religiosa (in primis mariana) e quello della nuova iconografia fotografica papale. Emblematico fu il trionfale soggiorno francese del 1883 che dovette sembrare, agli occhi di don Bosco, una sorta di palcoscenico dei processi di velocizzazione dei ritmi di comunicazione dettati dai nuovi media e da nuovi paradigmi visuali: in molti vennero a vedere e toccare il don Bosco "vivo" forse per la prima volta annunciato dalla vasta emissione delle sue repliche a stampa.<sup>118</sup> In effetti le immagini economiche stavano divenendo sempre più elementi centrali di vecchi e nuovi culti: arrivato a Parigi nel tardo pomeriggio del 18 aprile, egli chiedeva immediatamente a Torino oggetti e immagini devozionali: «Dimmi a vapore. 1° Indirizzo per avere medaglie, immagini [di] Maria Ausiliatrice. 2° Se non si possono trovare qui a Parigi, mandane da Torino. Avenue Messine 34».<sup>119</sup> La cronaca vivida, quasi una stenografia cinematografica, redatta dall'oblata Charlotte Bethford nei primi giorni di soggiorno parigino registrano il clima che circondava il sacerdote piemontese, visitato come un santo, un taumaturgo: tra la «barrière humaine» che si accalcò nella casa dove era ospite, c'era chi portava oggetti sacri perché li benedisse, chi pretendeva autografi su immaginette devozionali, chi si accaparrava il bicchiere dove aveva bevuto per conservarlo gelosamente, e c'era perfino chi, armato di forbici, approfittava della folla per tagliare la sua tonaca e ricavarne una sorta di reliquia fai-da-te. Don Bosco accoglieva e ascoltava con pazienza,

117. Cfr. S. Zimniak, *Le finalità e il genere letterario degli scritti degli autori non salesiani su don Bosco e sulla sua opera educativa (1879-1884)*, in *Percezione della figura di don Bosco*, pp. 106-108.

118. «Don Bosco? Noi lo conosciamo di fama, ma l'abbiamo visto solamente nei ritratti!» risposero, qualche anno dopo in Patagonia, due fedeli a don Costamagna (MB, XVI, p. 392).

119. G. Bosco a G. Rossi, 19 aprile 1883, in EGB 1, IV, p. 216.

consigliava, riceveva le elemosine e regalava a tutti una medaglia o un'immagine della Madonna.<sup>120</sup> Il suo corpo diveniva già quello di un santo e le sue estensioni oggetti da conservare e venerare come reliquie: in questo senso la fotografia, traducendo l'immagine "reale" del santo, accresceva la potenza devozionale dell'oggetto di venerazione. In seguito, non furono rari i casi nei quali la sua immagine fotografica fu oggetto di particolari forme di culto tanto da divenire, perfino, soggetto di interventi miracolosi: due di questi, ben noti, furono utilizzati l'uno nel processo informativo diocesano per la beatificazione (1890-1897), l'altro contribuì in modo decisivo all'elevazione agli altari di don Bosco essendo riconosciuto tra i due miracoli ottenuti per sua intercessione che condussero alla beatificazione del 1929. Il primo è il caso di Marina Della Valle, guarita il 9 febbraio 1896 da un carcinoma portando alla bocca e baciando la fotografia di Don Bosco, alla «quale era unita un'altra reliquia»;<sup>121</sup> ancor più particolare il secondo episodio che riguardò suor Provina Negro guarita istantaneamente da grave ulcera gastrica il 29 luglio 1906, attraverso una sorta di emulazione dell'atto eucaristico, dopo aver fatto una pallottolina e trangugiato un ritratto di don Bosco ritagliato dal «Bollettino Salesiano».<sup>122</sup>

Tuttavia don Bosco, precisò sempre quali fossero i limiti di queste forme di culto. Come fece di ritorno dalla Francia nel 1883: «Ricordate [...] sempre – affermò in un discorso a Valdocco al termine del viaggio – che D. Bosco non fu e non è altro che un misero strumento nelle mani di un artista abilissimo, anzi di un artista sapientissimo ed onnipotente, che è Dio; a Dio pertanto si tributò ogni lode, onore e gloria».<sup>123</sup> Un intento che si evidenzia anche nel modo in cui dosò con accortezza i linguaggi e le semiotiche delle sue immagini fotografiche, badando a completare la decodificabilità visiva, ove necessario, con adeguati messaggi affidati ai testi di accompagnamento o ai testi-preghiera. Immagini o testi rimandavano sovente ad altro da sé: alla devozione verso Dio, Maria, la Chiesa o all'esemplificazione visiva di

120. La cronaca dell'oblata è riportata in F. Desramaut, *Don Bosco, rue de la Ville l'Evêque, à Paris en avril 1883*, in «Ricerche Storiche Salesiane», 7 (1988), pp. 9-34.

121. Parole rese nella testimonianza del marito Carlo Matteo, nel corso del processo informativo diocesano (sess. 468, 20 aprile 1896, poi confluiti negli atti della Postulazione: *Copia pubblica*, f. 3141r), citato in Stella, *Don Bosco nella storia della religiosità cattolica*, III, p. 101.

122. Ivi, p. 206.

123. *L'onomastico del Padre e i figli a mensa con lui*, in «Bollettino Salesiano», 7 (1883), p. 129.

obiettivi di apostolato o di schemi centrali della missione salesiana.<sup>124</sup> Alcuni dei ritratti fotografici che don Bosco utilizzò nell'opera di propaganda per la costruzione della basilica di Maria Ausiliatrice recavano, ad esempio, sue scritte autografe con invocazioni mariane (fig. 5); altre pose, come quelle che trovarono vastissima diffusione eseguite dal prestigioso studio Schemboche nel 1880 (fig. 6), entrarono nel commercio devozionale delle *carte de visite* accompagnate da frasi boschiane miranti a rinsaldare il legame con la missione salesiana o a esprimere gratitudine verso benefattori e amici («Dio benedica e ricompensi lungamente la carità dei benefattori dei nostri orfanelli»; «In fin di vita si raccoglie il frutto delle opere buone»<sup>125</sup>). Le foto di gruppo, infine, sono quelle per le quali è più evidente l'intervento di don Bosco: è noto che la fotografia che ritrae la prima spedizione missionaria in America del 1875 (fig. 7) fu da lui espressamente voluta e che per essa non esitò a rivolgersi proprio allo studio Schemboche, non certo tra i più economici di Torino.<sup>126</sup> D'altra parte per don Bosco quella delle missioni era un'estensione strategica del suo apostolato, per la quale gli investimenti legati alla comunicazione divenivano essenziali (egli appare anche nei gruppi fotografici di altre due spedizioni missionarie): nel caso della fotografia del 1875 è particolarmente evidente la volontà di don Bosco di partecipare alla costruzione dell'immagine, fornendo una chiave interpretativa degli eventi. In una gestualità appositamente studiata (e molto sottolineata dalla tradizione salesiana successiva) don Bosco venne, infatti, immortalato nell'atto di consegnare il libro delle Costituzioni salesiane al capo della spedizione don Giovanni Cagliero: «Quante cose diceva don Bosco con quell'atteggiamento! – avrebbe evidenziato anni dopo don Rua – Era come dicesse: “[...] Vorrei accompagnarvi io stesso, confortarvi, consolarvi, proteggervi. Ma quello che non posso fare io stesso, lo farà questo libretto. Custoditelo come prezioso tesoro”».<sup>127</sup>

124. Sul significato dei testi nelle immagini devozionali cfr. De Biase, *Immagine e preghiera*, pp. 14-23.

125. Cfr. Soldà, *Don Bosco nella fotografia dell'800*, p. 144.

126. Nel suo *Metello* Pratolini avrebbe fatto di Schemboche l'emblema massimo di una pratica d'*élite* di fine Ottocento, segno distintivo del ritratto fotografico commissionato dalle alte sfere politico-ecclesiastiche. «Volevo andare da Schemboche – scrive Ersilia a Metello –, ma costa troppo caro, ci si servono le principesse e i cardinali» (V. Pratolini, *Metello*, Milano 1960, p. 113, cit. in D'Autilia, *Storia della fotografia in Italia*, pp. 159-160).

127. *Lettere Circolari di don Michele Rua ai Salesiani*, Torino 1910, p. 409.

### 3. *Don Bosco dopo don Bosco: un volto per il santo*

Nel volume di don Angelo Amadei *Un altro don Bosco. Il servo di Dio don Rua*, edito dalle edizioni salesiane Sei nel 1934, molto era giocato, sin dalla copertina, sulla mimesi visuale tra don Bosco e il suo successore che ne emulava gli atteggiamenti, traducendo in nuove composizioni fotografiche alcune delle pose più significative (fig. 8).<sup>128</sup> Questa volontà di interpretare la memoria visiva di don Bosco, ripercorrendo dinamicamente le sue orme, caratterizzò da subito l'atteggiamento della Congregazione salesiana verso l'immagine del suo fondatore: le 41 fotografie conosciute di don Bosco sono così diventate, nel tempo, una sorta di modello visuale per aggiornare e risignificare i capisaldi del carisma salesiano. Basti guardare all'immagine postata recentemente su Twitter dall'Ispettorato salesiano spagnola per festeggiare il compleanno del 10° successore di don Bosco, l'attuale rettore maggiore Ángel Fernández Artime, nella quale si riproduce per i giovani del terzo millennio la posa fotografica preferita dal santo nell'atto di confessare (fig. 9). In questa linea si collocano le scelte di *visual identity* operate dai salesiani per caratterizzare le ultime grandi celebrazioni legate al fondatore. Il logo utilizzato dalla Congregazione per il bicentenario della nascita del 2015 è un esempio particolarmente efficace degli intenti di attualizzazione dell'immagine del santo: nella composizione grafica il volto stilizzato di don Bosco poggia sulla scritta "200", in primo piano si riconosce la silhouette di un gruppo di giovani e adulti in atteggiamento gioioso (fig. 10). Nel comunicato stampa diramato per presentare il logo fu spiegato articolatamente il significato che si era inteso dargli:

Nel logo si staglia la figura di Don Bosco, libera da ogni cornice che ne limiti lo spazio. Più in basso si sovrappongono le figure dei giovani, con l'aggiunta di un sacerdote e di una suora, tutti uniti mano nella mano e raffigurati nell'atto festoso di un salto verso il futuro. Una rappresentazione che sta a significare come, a 200 anni di distanza dalla nascita di Don Bosco, il vasto movimento della Famiglia Salesiana da lui scaturito prosegue unitamente lungo la strada che egli segnò, e lo fa nella gioia, nella fedeltà al Vangelo, alla Chiesa e al carisma ricevuto.<sup>129</sup>

128. A. Amadei, *Un altro don Bosco. Il servo di Dio don Rua*, Torino 1924.

129. *Scheda di spiegazione logo Bicentenario*, 25 luglio 2014. Comunicato stampa tratto dal sito web ufficiale del Bicentenario di don Bosco: <http://www.bicentenario.donboscoitalia.it/scheda-di-spiegazione-logo-bicentenario/> [ultima consultazione: 31 luglio 2018].



È facile riconoscere nella stilizzazione del volto scelto per il bicentenario, il ritratto che col tempo è divenuto uno dei più conosciuti e diffusi nell'iconografia di don Bosco. La matrice di questo ritratto è la fotografia scattata nel 1880 nello studio Schemboche (cfr. fig. 6), diffusa poi soprattutto attraverso la rielaborazione pittorica (fig. 11) commissionata a Mario Caffaro Rore nel 1941 dalla neonata Libreria della Dottrina Cristiana (oggi Elledici).<sup>130</sup> Un riadattamento grafico dello stesso ritratto si ritrova anche nel manifesto ufficiale di un'altra importante ricorrenza salesiana, quella del centenario della morte del santo nel 1988 (fig. 12): in quel caso l'aggiornamento dell'immagine di don Bosco fu affidato a uno stile pittorico che ne ringiovaniva e dinamizzava i lineamenti. Come dichiarò al «Bollettino Salesiano» l'autore del manifesto Armando Testa, occorre restituire i tratti di «un santo ancora oggi modernissimo»: «Il taglio grafico della scritta – aggiunse – mi ha consentito di dare un piglio attuale, ma al tempo stesso umano, al suo volto. Spero che piaccia alla gente, e soprattutto che faccia ricordare Don Bosco ai giovani di oggi».<sup>131</sup> Nei criteri che guidarono la realizzazione del manifesto si riconoscono i nessi con l'«appello centenario per tutta la famiglia salesiana» lanciato dal rettore maggiore don Egidio Viganò in vista del 1988. Nell'appello, esplicitato nel corso del Capitolo generale salesiano del maggio 1984, il rettore maggiore aveva tracciato le coordinate che avrebbero dovuto guidare le celebrazioni: «Siamo invitati a “fare memoria” con fedeltà dinamica; a ritornare profondamente alle origini per progettarci in avanti: il nostro 2000 incomincia nel secolo scorso per continuare verso altri secoli».<sup>132</sup> In campo iconografico, si tratta di una «fedeltà dinamica» che oggi, in tempi di epidemiologia delle idee visuali, si riscontra nella facilità con cui i salesiani riescono ad abitare l'attuale iconosfera adat-

130. La storia del quadro di Caffaro Rore in Soldà, *Don Bosco nella fotografia dell'800*, pp. 236-237 e G. Costa, *Il pittore dei salesiani*, in «Bollettino Salesiano», 110, 5 (1986), pp. 29-32. Il quadro si intitola *Don Bosco patrono degli editori cattolici*. Il santo venne proclamato patrono principale dell'Associazione degli editori cattolici italiani il 24 maggio 1946: la lettera apostolica di proclamazione firmata da Pio XII si trova in «Acta Apostolicae Sedis», 42 (1950), pp. 425-427.

131. Armando Testa (autore del manifesto) «spero che ricordi Don Bosco ai giovani», in «Bollettino Salesiano», 111,12 (1987), p. 11.

132. *Discorso del Rettore Maggiore alla chiusura del Capitolo Generale*, 12 maggio 1984, in *Capitolo Generale 22 della Società di San Francesco di Sales. Documenti*, Roma, 14 gennaio-12 maggio 1984. Documento tratto dal sito ufficiale della congregazione: <http://www.sdb.org/it/salesiani-di-don-bosco/capitoli-general/497-cg-22-1984/1277-cg-22-1984> [ultima consultazione: 31 luglio 2018].

tando l'immagine del santo alle esigenze del presente: quello di don Bosco è un volto che si adegua alle moderne forme di *merchandising* devozionale (fig. 13), ma che, nel *web 2.0* è in grado di reggere l'urto con altre *cyberfaces*, trasformandosi anche in un *internet meme* (fig. 14) o rimodulandosi su celebri modelli iconici di marketing (come il don Bosco-Zio Sam che replica la celebre posa del poster di James Montgomery Flagg) (fig. 15).<sup>133</sup>

Si tratta peraltro di usi del volto di don Bosco che confermano la fortuna avuta dalla fotografia di Schemboche nel corso del tempo. D'altra parte anche l'evoluzione di questo processo di selezione iconografica mostra il chiaro intervento della Congregazione salesiana: quella del 1880 non è stata infatti da subito la fotografia più diffusa e conosciuta. Come evidenziato anche da Soldà fino al processo di beatificazione (1929) e di canonizzazione (1934) le immagini più popolari del volto di don Bosco furono senza dubbio quelle scattate da Gustavo Luzzati a Genova nel 1886 (figg. 16, 17), poi artisticamente ritoccate, come d'uso al tempo, dal pittore Giuseppe Rollini (fig. 18). Nella loro versione litografata esse furono utilizzate come modello per la stampa ufficiale delle cerimonie funebri del 1888 (duplicate anche in cartoline e pagelline stampate per l'occasione)<sup>134</sup> e riprodotte, nei giorni e mesi successivi, da molta stampa cattolica e non cattolica, italiana e straniera (fig. 19). Quelle del Luzzati erano del resto le pose che meglio rispondevano alla cultura visuale del tempo: l'immagine di un don Bosco anziano, vicino ai ricordi dei contemporanei, che non perdeva le caratteristiche familiari a chi lo aveva conosciuto in vita (lo sguardo paterno e bonario, il volto solcato dalle rughe e dalla fatica, le fattezze contadine).

Don Bosco – così ne tratteggiava un ritratto chi lo aveva visto all'opera – era un prete bassotto: faccia bruna, bocca grande, capelli un po' ricciuti, il capo chino come sotto un carico di pensieri. Parlava piano: guardava fisso. [...] Aveva le mani morbide, le maniche larghe e le palme una nell'altra.<sup>135</sup>

In effetti la stampa del tempo, specie quella non di chiare simpatie cattoliche, distillava una raffigurazione di don Bosco che ben poco lasciava trasparire di mistico o ridondante. «L'Illustrazione popolare» chiudeva

133. Sul concetto di *cyber face* si veda: Belting, *Facce. Una storia del volto*, Roma 2014.

134. Cfr. Stella, *Don Bosco nella storia della religiosità cattolica*, III, p. 145.

135. Testimonianza cit. in G. Cassano, *Le lezioni di un santo. I fatti più belli della vita di San Giovanni Bosco*, Torino 1938.

l'articolo che ne commemorava la morte con una descrizione fisiognomica che pareva ricalcata sulle fotografie del Luzzati:

Aveva fisionomia comune, animata però da occhi vivi ed intelligenti. Qualche cosa del contadino piemontese era sempre rimasto in lui, sebbene le abitudini cittadine, le relazioni continue con persone di finissima educazione, lo avessero molto modificato. Aveva modi efficaci di discorrere e persuadeva facilmente l'interlocutore, quantunque la frase non fosse né elegante né sciolta.<sup>136</sup>

Le sembianze ricavate dalle pose del Luzzati continuarono a prevalere anche nelle produzioni a stampa delle più rilevanti celebrazioni degli anni successivi, come la dichiarazione di venerabilità (1907) (fig. 20) e il primo centenario dalla nascita (1915) (fig. 21) che andò a cadere in pieno conflitto bellico. In Italia accenti patriottici e venature nazionalistiche condirono molti dei discorsi commemorativi di inizio Novecento:<sup>137</sup> forzando la realtà storica don Bosco diveniva l'emblema del «vero patriottismo» che non «si contenta di frasi retoriche, ma vuole la prova dei fatti», del «santo patriottismo» capace di strappare la società al male e condurla «sulla via dell'onestà e del lavoro».<sup>138</sup> Per questo, suggeriva Saverio Fino, consigliere comunale torinese, l'«iconografia» del prete piemontese non aveva accenti mistici: lontana da una santità dell'«estasi» o separata «dalla terra», ma vicina alla «battaglia quotidiana dell'esistenza»:

Così Don Bosco ci appare non solo il fondatore di nuove associazioni religiose ma l'onesto e indefesso lavoratore di un secolo manifatturiero com'è stato il secolo XIX e sarà il santo protettore del secolo XX che si inalza fra l'urlare degli scioperi, il fischio delle sirene e il balenio del pensiero oltre gli spazi. [...] Don Bosco nasce, si può dire, con le stigmate della modernità.<sup>139</sup>

Questo tipo di sistema iconografico mutò con una certa radicalità, come detto, all'alba degli anni Trenta. Con il 1929, data della beatificazione, l'immagine prevalente di don Bosco comincerà ad essere ispirata sempre di più alle fotografie dello studio Schemboche. Fu in particolare la

136. *Galleria dei contemporanei. Don Giovanni Bosco*, in «L'Illustrazione popolare», 26 febbraio 1888, p. 1.

137. Cfr. Stella, *Don Bosco nella storia della religiosità cattolica*, III, p. 145.

138. V. Sacco, *Il Patriottismo del Venerabile Giovanni Bosco*, Borgomanero, 8 febbraio, in Archivio Salesiano Centrale, Sc. A255.

139. S. Fino, *Per l'umanità di un santo*, Conferenza nella Commemorazione di D. Bosco tenutasi nell'Istituto Salesiano di Bologna, ottobre 1908, in Archivio Salesiano Centrale, Sc. A254.

rielaborazione pittorica eseguita da Angelo Enrie nel 1928 (fig. 22), scelta come icona ufficiale della beatificazione, a dettare le linee di un nuovo apparato figurativo (confermato anche cinque anni dopo, attraverso una composizione pittorica non molto dissimile (fig. 23) e da uno stendardo che rielaborava un'altra posa dello Schemboche (fig. 24). Siamo in presenza dunque di un notevole cambio di prospettiva nella raffigurazione di don Bosco: egli appare ringiovanito, più autoritario, la posa ieratica, lo sguardo intenso ma più neutro, il sorriso misurato, il volto pulito dalle rughe, la caduta di ogni segno visivo che possa richiamare le origini contadine. Eugenio Ceria, storico salesiano, soffermandosi a riflettere sull'«aspetto esteriore di don Bosco» in una delle biografie che più ebbero successo nel periodo dell'elevazione agli altari, rendeva in parole il delinarsi del nuovo volto di don Bosco-santo:

Un uomo superiore che sia insieme un gran santo, conosce il sorriso, non però quello perenne e insignificante o meramente istintivo, ma un sorriso voluto e irradiato di pensiero; [...] nel Santo la benignità soave e amabile non si scompagna da tranquilla e serena dignità: doppio elemento, questa benignità e questa dignità, che forma un visibile contrassegno e quasi un suggello della presenza del Creatore nella creatura. Quindi la vista di un Santo, nell'atto che ispira confidenza, eleva e fa pensare.<sup>140</sup>

Un processo di trasformazione visuale che fu completato dal quadro di Rore del 1941 (cfr. fig. 11) che asciugò il sovraccarico mistico dell'elaborazione di Enrie consegnando un vero e proprio modello iconico del volto del santo. In questo processo di mutamento si assiste così, per usare un'espressione di Roland Barthes, al raggiungimento dell'«archetipo capillare» dell'iconografia della santità, ovvero la perdita di ogni «contesto formale»,<sup>141</sup> ma anche alla «spersonalizzazione dell'espressione del volto» che ha contribuito ad accentuarne il carattere di «maschera».<sup>142</sup> Un volto-maschera che è probabilmente molto lontano da quello reale di don Bosco, ma che è stato senza dubbio quello che, nel processo di “selezione naturale” delle originarie 41 fotografie di don Bosco, si è mostrato più idoneo ad attraversare i grandi mutamenti che sono intervenuti nella cultura visuale dalla fine dell'Ottocento ad oggi.

140. E. Ceria, *Don Bosco con Dio*, Torino 1929, p. 77.

141. R. Barthes, *Iconografia dell'Abbé Pierre*, in Id., *Miti d'Oggi*, Torino 1984, p. 45 (ed. or. *Mythologies*, Paris 1957).

142. Cfr. Belting, *Facce. Una storia del volto*, pp. 285-296.



Fig. 1. Francesco Serra, *Don Bosco fra i suoi giovani*, Torino 1861, fotomontaggio.

Fig. 2. Francesco Serra, *Don Bosco confessa*, Torino 1861, terza/quarta copia, riproduzione parziale.



Fig. 3. Achille de Sanglau, *Don Bosco benedice i tre rappresentanti del suo apostolato*, (Photographie Américaine), Roma, 26 febbraio 1867, Originale, stampa all'albumina.  
 Fig. 4. *Don Bosco benedice don Rua e un ragazzo*, fotomontaggio («Bollettino Salesiano», n. 5, maggio 1891, p. 83).



Fig. 5. Ritratto di don Bosco con scritta autografa, Anonimo, Torino 1865-68, riproduzione da originale, stampa all'albumina. Sul cartoncino della foto la scritta autografa di don Bosco: «O Santa Maria – l'aiuto tuo forte dà in punto di morte – all'anima mia. Sac. Gio. Bosco»

Fig. 6. Michele Schemboche, *Don Bosco in poltrona*, Torino 1880, riproduzione da originale, stampa al bromuro d'argento.

Fig. 7. Michele Schemboche, *Don Bosco con la prima spedizione missionaria*, posa A, Torino 1875, originale, stampa al bromuro d'argento.

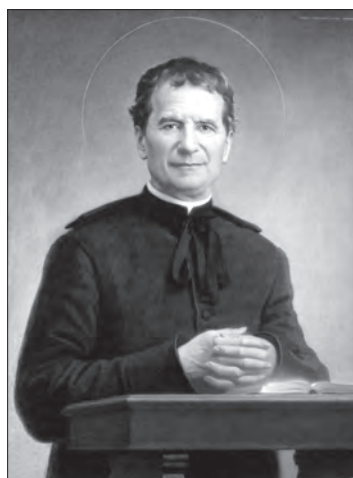


Fig. 8. Copertina di A. Amadei, *Un altro don Bosco. Il servo di Dio don Rua*, Torino 1924.  
 Fig. 9. Don Ángel Artime Fernández imita *Don Bosco confessa* (1861). Immagini tratte dal profilo twitter dell'Ispettoría salesiana spagnola (21 agosto 2017).  
 Fig. 10. Logo ufficiale del Bicentenario della nascita di don Bosco (2015).  
 Fig. 11. Mario Caffaro Rore, *Don Bosco patrono degli editori cattolici*, 1941. Olio su fibra di legno, Torino, Leumann, Editrice, L.D.C.





Fig. 12. Manifesto centenario 1988, di Armando Testa («Bollettino Salesiano», 12 [1987], copertina).

Fig. 13. Portamonete col volto di don Bosco (fotografia scattata nel negozio di articoli devozionali di Valdocco, Torino, il 17 aprile 2017).

Fig. 14. Meme di don Bosco tratto da twitter (accesso: 20 aprile 2018).



Fig. 15. Elaborazione grafica. don Bosco-Zio Sam replica la celebre posa del poster di James Montgomery Flagg (tratto da twitter: 20 aprile 2018).

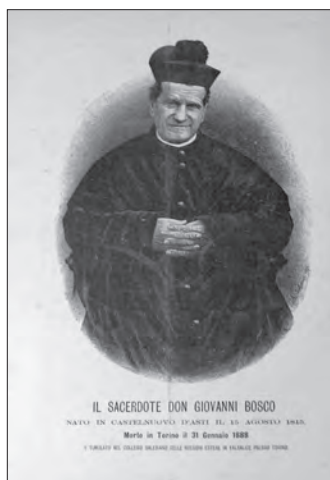


Fig. 16. *Don Bosco a 71 anni (di fronte)*, Gustavo Luzzati, Sampierdarena, 16 marzo 1886, Originale, stampa al bromuro d'argento.

Fig. 17. *Don Bosco a 71 anni (di profilo)*, Gustavo Luzzati, Sampierdarena, 16 marzo 1886, Originale, stampa al bromuro d'argento.

Fig. 18. *Don Bosco a 71 anni*, Riproduzione alterata, ritocco Rollini.

Fig. 19. Manifesto ufficiale cerimonie funebri don Giovanni Bosco (1888), Archivio Salesiano Centrale, Sc. A 040, *Morte e sepoltura*.

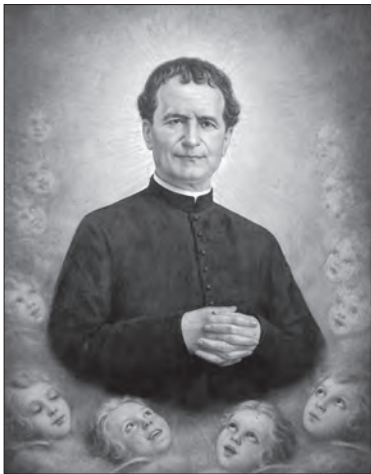
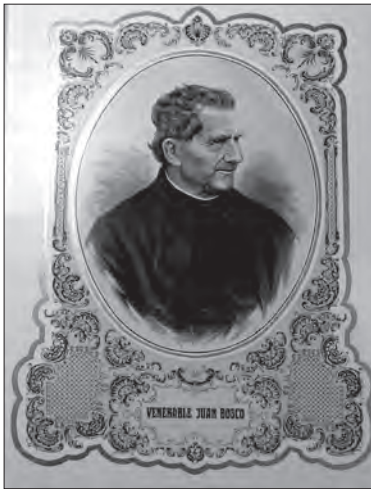


Fig. 20. Iconografia relativa alla dichiarazione di venerabilità di don Bosco (1907), Archivio Salesiano Centrale, Sc. A 254, *Commemorazioni 1889-1913*.  
 Fig. 21. Manifesto commemorativo I centenario di don Bosco (1915), Archivio Salesiano Centrale, Sc. A255, *Centenario 1915*.  
 Fig. 22. *Don Bosco consigliere*, Angelo Enrie, 1928, Olio su tela, Torino, Casa Madre Opere di don Bosco «Camerette».  
 Fig. 23. Elaborazione pittorica per la canonizzazione di don Bosco (1934).



Fig. 24. Stendardo per la canonizzazione di don Bosco (1934).

ALESSANDRO DI MARCO

La santa nell'obiettivo.

I book fotografici di Bernadette Soubirous

### 1. La centralità dei visionari

Le diciotto apparizioni che dall'11 febbraio al 16 luglio 1858 videro protagonista la giovane Bernadette Soubirous sono state oggetto di una trasposizione letteraria prima e cinematografica poi di grande successo.<sup>1</sup> Dal romanzo *Histoire de Notre-Dame de Lourdes*, pubblicato a partire dal 1869 e ritenuto uno dei più grandi best-seller del XIX secolo,<sup>2</sup> fino ad arrivare a un film campione d'incassi e vincitore di 4 premi Oscar nel 1944, *The Song of Bernadette*:<sup>3</sup> a differenza di altre mariofanie, evidentemente in questo

1. Per "apparizione" si intende una "manifestazione sensibile attestata pubblicamente". Con "manifestazione sensibile", si vuole sottolineare il fondamento sensoriale e il carattere di evidenza che l'apparizione ha nei racconti che l'attestano; l'"attestazione pubblica" va intesa nel senso in cui la rappresentazione dell'apparizione, la figura, i gesti, le parole attribuiti alla Vergine, nonché le circostanze di tempo e di luogo della mariofania si fondano su una testimonianza, individuale o collettiva, che si costituisce progressivamente in racconto, in testo, in immagine. Su questi aspetti cfr. Ph. Boutry, *Le "modèle tridentin" dans les mariophanies en France à l'époque moderne*, in *La circulation des dévotions*, a cura di B. Dompnier (numero monografico di «Siècles. Cahiers du Centre d'histoire "Espaces et cultures"»), 12 [2000], pp. 118-119).

2. «Les ouvrages qui ont les plus rapporté aux éditeurs de notre époque sont la *Grammaire* de Noël et Chapsal chez Hachette, *Notre-Dame de Lourdes* de M. Lasserre chez Palmé [...]» (O. Uzanne, *Le Livre français*, Paris 1891, p. 60, cit. in E. Parinet, *L'édition littéraire, 1890-1914*, in *Histoire de l'édition française*, IV, *Le livre concurrencé 1900-1950*, a cura di H.-J. Martin, R. Chartier, Paris 1986, p. 169). Altre attestazioni dell'enorme successo di pubblico di questo romanzo sono in R. Laurentin, *Lourdes. Documents authentiques*, Paris 1957-1966, VII, p. 129; H. Lasserre, *Notre-Dame de Lourdes*, Argentré-du-Plessis 2003, *Avant-Propos à la nouvelle édition*, pp. 7-8.

3. Si tratta di un film tratto dal romanzo di uno scrittore ebreo, Franz Werfel, che rifugiatosi a Lourdes dalla persecuzione nazista fece voto che, se sopravvissuto, avrebbe

caso la traduzione degli eventi originari ebbe la capacità di centrare in pieno i gusti e le aspettative del grande pubblico, non solo devoto.<sup>4</sup> Tuttavia, il primo grande successo commerciale legato a Lourdes è ancora più remoto e risale alla circolazione delle numerose fotografie scattate a Bernadette a partire dalla fine del 1861.<sup>5</sup>

Sin dalla metà del XIX secolo nel mondo cattolico si diffuse, grazie all'invenzione della fotografia, un nuovo modo di raffigurare i santi

scritto una storia su Bernadette. Il romanzo – anch'esso di grande impatto editoriale – è del 1941 e, come evidenzia fra l'altro l'artificiosa contrapposizione tra la veggente e le autorità pubbliche e religiose, sembra fortemente ispirato al romanzo di Lasserre, quest'ultimo vera e propria leggenda di fondazione delle apparizioni (cfr. A. Di Marco, *Lourdes: storie di miracoli. Genesi e sviluppo di una devozione planetaria*, Firenze 2016, pp. 31-86).

4. Punti di partenza imprescindibili per qualunque ricerca scientifica su Lourdes sono due corpose opere del religioso René Laurentin, frutto di un lavoro pluridecennale: il già citato *Lourdes. Documentes authentiques*, 7 voll. e *Lourdes. Histoire authentique des apparitions*, 6 voll., Lourdes-Paris 1961-1964. Più recentemente sono stati invece realizzati, soprattutto in area anglosassone, alcuni studi dedicati specificamente al santuario: in questi, grazie anche alle conclusioni e ai contributi di studi precedenti, si sono approfondite fra l'altro questioni come la genesi e lo sviluppo dei pellegrinaggi, la loro funzione culturale e politica e, lontani dalla annosa disputa sulla "veridicità" o meno dei miracoli, si è potuti giungere ad una mirabile ricostruzione del dibattito scientifico sulle guarigioni (cfr. R. Harris, *Lourdes. Les femmes et la spiritualité*, in «Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée», 117 [2005], pp. 621-634; Id., *Lourdes. Body and Spirit in The Secular Age*, New York 1999; S.K. Kaufman, *Consuming visions: Mass Culture and the Lourdes Shrine*, New York 2005; Id., *Selling Lourdes. Pilgrimage, Tourism, and the Mass-Marketing of the Sacred in Nineteenth-Century France*, in *Being elsewhere: tourism, consumer culture, and identity in modern Europe and North America*, a cura di S. Baranowski, E. Furlough, Ann Arbor 2001, pp. 63-88; J. Szabo, *Seeing Is Believing? The Form and Substance of French Medical Debates over Lourdes*, in «Bulletin of the History of Medicine», 76, 2 (2002), pp. 199-230; T. Taylor, "So Many Extraordinary Things to Tell": *Letters from Lourdes, 1858*, in «Journal of Ecclesiastical History», 46, 3 (1995), pp. 457-481; per l'ambito scientifico italiano cfr. C. Gallini, *Il miracolo e la sua prova. Un etnologo a Lourdes*, Napoli 1998 e Di Marco, *Lourdes: storie di miracoli*, pp. 87-130).

5. Su Bernadette è stata innalzata una imponente bibliografia in cui si mescolano, a numerose opere di tipo devozionale e divulgativo, anche importanti tentativi di analisi critica. Per una raccolta completa dei documenti scritti da Bernadette, si veda *Les écrits de sainte Bernadette et sa voie spirituelle*, a cura di A. Ravier, Paris-Lourdes 1980; un ampio studio critico sia degli scritti sia biografico di Bernadette, relativo al solo periodo di Saint-Gildard, è anche in R. Laurentin, *Logia de Bernadette: étude critique de ses paroles de 1866 à 1879*, 3 voll., Paris-Lourdes, 1971; sempre di René Laurentin è il volume biografico *Bernadette vi parla. La vita dalle sue parole*, Roma 1979 (ed. or. *Bernadette vous parle. Vie de Bernadette par ses paroles*, Paris 1972); T. Taylor, *Bernadette of Lourdes: Her Life, Death and Visions*, London, New York 2003.

che andava a sostituirsi al precedente:<sup>6</sup> meno impersonale e più sensibile nell'enfatizzare tramite i “veri” dettagli dei volti anche le virtù e più adatto a soddisfare i nuovi gusti di una borghesia in costante ascesa.<sup>7</sup> In tal senso le fotografie della futura santa avrebbero intercettato i canoni di una vera e propria moda, per quanto effimera: infatti, nel giro di due decenni, cambiati gli orientamenti del pubblico, sarebbero state progressivamente rimpiazzate da altre, più tradizionali, modalità di riproduzione.<sup>8</sup> Tuttavia le novità iconografiche legate a Bernadette si legano anche alle nuove modalità con cui i veggenti e le loro testimonianze vennero gestiti dalle autorità ecclesiastiche francesi proprio a partire dalla metà del XIX secolo.

Ai piedi dei Pirenei, Bernadette, una ragazzina che all'epoca ha 14 anni ma ne dimostra per tutti almeno due di meno, si reca a raccogliere legna da ardere con alcune compagne nei dintorni della cittadina di Lourdes. Mentre si appresta ad oltrepassare un'ansa del fiume Gave vede all'interno di una grotta una piccola, luminosa figura femminile, che inizialmente non identifica con la Vergine, ma che appella con il termine *Aquerò*, che nel dialetto locale significa “Quella”.<sup>9</sup> Le visioni, di cui Bernadette è l'unica testimone ufficialmente riconosciuta, si ripetono per un totale di 18 volte, dall'11 febbraio al 16 luglio 1858, di fronte a una folla crescente di spettatori che arriva fino a diverse migliaia di presenti. Nel corso di questi eventi, la misteriosa figura si presenta come “l'Immacolata Concezione” (poco più di tre anni dopo la proclamazione dell'omonimo dogma da parte di Pio IX) e invia alla ragazza messaggi molto brevi e semplici, sempre nel dialetto locale.<sup>10</sup> Nel corso delle apparizioni molti dei presenti descrissero le movenze, la postura, lo stesso sguardo che Bernadette tenne nel corso delle

6. T. Taylor, *Images of Sanctity: Photography of Saint Bernadette of Lourdes and Saint Thérèse of Lisieux*, in «Nineteenth-Century Contexts», 27, 3 (2005), pp. 269-292, in part. pp. 287-288.

7. Ivi, p. 270.

8. Ivi, p. 279.

9. Sul contesto folklorico e religioso locale, si vedano tra gli altri H. Charbonneau, *Chapelles et saints guérisseurs basques et béarnais*, Hélette 1995; N. Rosapelly, *Traditions and coutumes des Hautes-Pyrénées*, Tarbes 1990; J.-F. Soulet, *Les Pyrénées au XIX<sup>e</sup> siècle*, 2 voll., Toulouse 1987; I. Gratacos, *Fées et gestes – femmes pyrénéennes: Un statut social exceptionnel en Europe*, Toulouse 1987; *La vie quotidienne dans les Hautes-Pyrénées au temps de Bernadette*, a cura di M. Boulín, J. Robert, s.l. 1979; J.-B. Laffon, *Histoire du diocèse de Tarbes et Lourdes*, Paris 1972.

10. L'insieme della frasi rivolte da *Aquerò* a Bernadette è contenuta in Laurentin, *Lourdes. Documents authentiques*, VII, p. 464.



visioni. Da queste testimonianze sappiamo che la ragazzina era in uno stato di estasi, del tutto insensibile ad ogni sollecitazione esterna. Per quasi tutto il tempo delle apparizioni stava in ginocchio a pregare, pressoché sempre con il rosario in mano, con lo sguardo radioso rivolto verso un “altrove” non ben definito: pochi (anche se emblematici) i movimenti che si discostavano dalla consueta gestualità.

Nel caso di Lourdes troviamo riproposte alcune costanti delle apparizioni mariane: il luogo impervio lontano dai centri abitati, la sorgente d’acqua taumaturgica che sgorga *ex novo*, l’“innocente” mediatrice, l’invito della Vergine a riparare o costruire un luogo di preghiera e pellegrinaggio. Ma, se si confronta quanto accaduto a Lourdes con l’altra più importante serie di apparizioni ottocentesche francesi, quelle della Madonna della medaglia miracolosa avvenute a Parigi nel 1830, si notano importanti differenze. In quest’ultimo caso infatti mancò a lungo ogni coordinata spazio-temporale e di identità per definire l’accaduto: della veggente, la suora Catherine Labouré, non si seppe nulla per anni anche dopo la sua morte, avvenuta il 31 dicembre 1876.<sup>11</sup> Nel resoconto realizzato e pubblicato in forma anonima dal suo confessore, Jean Marie Aladel, il 20 agosto 1834, non è specificato nulla né dell’identità della veggente, né del luogo o del momento storico in cui queste apparizioni sarebbero avvenute.<sup>12</sup> Quindi, per almeno mezzo secolo l’evento fu associato solo a un’immagine, la famosa “medaglia miracolosa” distribuita in appena due anni in ben otto milioni di esemplari: di questa i fedeli sapevano solo che era stata svelata dalla Madonna a una religiosa nel corso di alcune apparizioni.<sup>13</sup> Solo dalla morte di Catherine avvenne un lento e parziale recupero della dimensione “storica” degli eventi di rue du Bac, allo scopo di dotare di una maggiore credibilità avvenimenti che erano oggetto già all’epoca di numerose perplessità anche in ambito cattolico.<sup>14</sup>

11. J. Boufflet, P. Boutry, *Un segno nel cielo. Le apparizioni della Vergine*, Torino 1999, p. 125 (ed. or. *Un signe dans le ciel. Les apparitions de la Vierge*, Paris 1997).

12. Nel corso dell’indagine ecclesiastica, avvenuta nel 1836, persino all’arcivescovo di Parigi sarà interdetta la possibilità di incontrare personalmente la religiosa (ivi, p. 125).

13. Boufflet, Boutry, *Un segno nel cielo*, p. 125. Secondo la classificazione proposta da questi studiosi, le apparizioni di rue du Bac apparterrebbero al cosiddetto modello “tridentino”; cfr. anche Boutry, *Le “modèle tridentin”*, pp. 125-130.

14. Boufflet, Boutry, *Un segno nel cielo*, p. 126. Si veda anche R. Laurentin, *Catherine Labouré et la médaille miraculeuse. Procès de Catherine*, Paris 1979, pp. 9-17.

Lourdes, e prima ancora La Salette, presentano invece caratteristiche del tutto nuove, tanto che alcuni specialisti hanno inserito queste mariofanie (con quelle di Pontmain) in una categoria a parte:<sup>15</sup> in questi contesti risultano fondamentali i testimoni e le loro dichiarazioni, raccolte rigorosamente in forma scritta e quanto più possibile aderenti al racconto originale dei protagonisti.<sup>16</sup> Questo significava che tali attestazioni andavano prese a ridosso degli eventi, perché aspettare troppo tempo poteva far perdere la precisione dei ricordi.<sup>17</sup> A Lourdes, a differenza di quanto accaduto a Parigi, fu il vescovo stesso a mettere in gioco la propria credibilità basandosi su queste dichiarazioni; questo, secondo una prassi inaugurata nel santuario di La Salette nel 1851, dove il presule locale si era sbilanciato a favore dei veggenti per mezzo di un riconoscimento ufficiale che convalidava, di fronte alla Chiesa universale, la fondazione di un nuovo luogo di culto e di pellegrinaggio.<sup>18</sup> Con questa esposizione senza precedenti le diocesi coinvolte si pronunciavano in maniera solenne e irrevocabile su avvenimenti che avevano proprio nei veggenti gli unici mediatori indispensabili: perciò non solo la testimonianza orale, ma la loro intera personalità diventava fondamentale per valutare la veridicità di quanto narrato. Nel caso di Lourdes, appena dodici giorni dopo l'ultima apparizione, il 28 luglio 1858, il vescovo Laurence nominò una commissione di inchiesta per giudicare l'attendibilità delle dichiarazioni della giovane nonché l'eventuale carattere soprannaturale delle apparizioni.<sup>19</sup>

15. Si tratta del cosiddetto «modello francese della apparizione attestataria» (Boufflet, Boutry, *Un segno nel cielo*, pp. 145-185; la citazione è a p. 145).

16. Ivi, p. 152.

17. Emblematica in tal senso è la cosiddetta “Relazione Pra”, trascrizione immediata delle dichiarazioni dei due veggenti fatta a La Salette dal datore di lavoro della giovane Mélanie Calvat, una dei due ragazzini che dichiararono di aver visto la Madonna in un alpeggio nel settembre 1846. Giudicata dal bollandista Delehayne un «miserabile apocrifo», è un documento la cui rilevanza è stata nascosta per lungo tempo a beneficio delle “versioni ufficiali” di origine ecclesiastica; oggi la *relazione Pra* viene considerata dalla critica storica un documento di eccezionale importanza perché rappresenta lo spartiacque tra due epoche, due tipologie e modalità di rappresentazione delle apparizioni (H. Delehayne, *Un exemplaire de la lettre tombée du ciel*, in «Recherches de Science Religieuse», 18 [1928], pp. 164-169); Boufflet, Boutry, *Un segno nel cielo*, pp. 148-152; J. Stern, *La Salette: documents authentiques. Dossier chronologique intégral*, 3 voll., Paris-Corps 1980-1991, I, pp. 375-392.

18. Le cause di questa soluzione di continuità rispetto al passato sono esposte in Stern, *La Salette*, II, pp. 7-8 e III, pp. 25-108.

19. Laurentin, *Lourdes. Documents authentiques*, III, p. 213. Le commissioni episcopali misero in opera un *iter* processuale standard, strutturato in più fasi: in primo luogo,

Tre anni e mezzo dopo, nel gennaio 1862, il vescovo dichiarava credibile la testimonianza di Bernadette acconsentendo così alla fondazione di un nuovo luogo di devozione.<sup>20</sup> Il punto fondamentale che emerge dal lavoro della commissione mi sembra sia questo: quella che la Chiesa ha riconosciuto come l'unica testimone attendibile delle apparizioni non è stata ritenuta tale solo per ciò che ha dichiarato di aver visto nella grotta di Massabielle, anzi. Il contenuto della sua testimonianza fu valutato alla luce di una analisi complessiva del suo modo di agire e di comportarsi, fino ad esaminarne minuziosamente persino la mimica facciale, l'atteggiamento, la postura, lo sguardo.<sup>21</sup> Il corpo di Bernadette divenne esso stesso una prova, il pilastro su cui si andava fondando tutta la costruzione santuariale.

gli interrogatori ripetuti dei testimoni e dei loro familiari e conoscenti, realizzati sia dalle autorità religiose che civili, a cui si abbina l'ispezione meticolosa dei luoghi delle apparizioni; in seguito, si esaminarono gli *effetti* delle apparizioni, misurati in termini di risveglio religioso delle popolazioni locali, conversioni, pellegrinaggi, guarigioni.

20. «Nous jugeons que l'Immaculée Marie, Mère de Dieu, a réellement apparû à Bernadette Soubirous, le 11 février 1858 et jours suivants, au nombre de dix-huit fois, dans la Grotte de Massavielle, près de la ville de Lourdes; que cette apparition revêtu tous les caractères de la vérité et que les fidèles sont fondés à la croire certaine» (*Mandement de Mgr l'évêque de Tarbes portant jugement sur l'Apparition qui a eu lieu à la Grotte de Lourdes, 18 janvier 1862*, ivi, VI, pp. 238-245, in part. p. 244).

21. Nel *Mandement*, il documento ufficiale con cui il 18 gennaio 1862 il vescovo di Tarbes Laurence dichiarava il carattere soprannaturale delle apparizioni, vengono fatti degli espliciti riferimenti all'atteggiamento sia mentale che fisico della ragazza. A proposito del suo contegno tenuto durante le apparizioni si legge: «Il s'opérait une transformation dans Bernadette; sa physionomie prenait une expression nouvelle, son regard s'enflamait, elle voyait des choses qu'elle n'avait plus vues, elle entendait un langage qu'elle n'avait plus entendu, dont elle ne comprenait pas toujours le sens, et dont cependant elle conservait le souvenir. Ces circonstances réunies ne permettent pas de croire à une hallucination; la jeune fille a donc réellement vu et entendu un être se disant l'Immaculée Conception; et ce phénomène ne pouvant s'expliquer naturellement, nous sommes fondés à croire que l'Apparition est surnaturelle». Più rilevanti sono le considerazioni relative al comportamento di Bernadette per il periodo successivo alle apparizioni: «Soumise à de rudes épreuves, elle n'a jamais été ébranlée par les menaces; aux offres les plus généreuses, elle a répondu par un noble désintéressement. Toujours d'accord avec elle-même, elle a, dans les différents interrogatoires qu'on lui a fait subir, constamment maintenu ce qu'elle avait déjà dit, sans y rien ajouter, sans en rien retrancher [...] Le sentiment religieux n'a jamais présenté en elle un caractère d'exaltation; on n'a constaté dans la jeune fille ni désordre intellectuelle, ni altération des sens, ni bizarrerie de caractère, ni affection morbide, qui aient pu la disposer à des créations imaginaires» (*Mandement de Mgr l'évêque de Tarbes*, p. 241).

## 2. Una nuova modalità di rappresentazione iconografica

In conseguenza di quanto fin qui argomentato, non stupisce dunque che nei primi anni successivi alle apparizioni, anche prima del pronunciamiento episcopale, i pellegrini andassero a Lourdes soprattutto per vedere, toccare, parlare con Bernadette, già considerata come una santa dalla devozione popolare: il suo corpo, i suoi abiti, le sue cose erano ritenuti in possesso di poteri taumaturgici e oggetto di un interesse spasmodico.<sup>22</sup> In questa fase la grotta aveva un ruolo secondario nel pellegrinaggio, mentre la fama, il carisma e la stessa debolezza della veggente andavano circoscritte, canalizzate entro delle modalità convenzionali onde evitare che forme di culto popolare aggirassero la gerarchia e la religiosità ufficiale per rivolgersi direttamente al proprio "oggetto" senza alcuna mediazione.<sup>23</sup> Anche per questo nel giro di pochi anni Bernadette venne separata dai suoi cari, tolta alla famiglia "naturale" e spostata in una comunità religiosa. Il 15 luglio 1860, nonostante il parere contrario dei genitori (che accettarono solo a precise condizioni), la ragazza venne trasferita alla locale scuola/ospizio delle suore di Nevers, dove ricevette «istruzione e pensione».<sup>24</sup> Qui si è di fronte ad un passaggio fondamentale e in continuità con i destini di altre figure simili che, in seguito all'esperienza mistica, vennero confinate in strutture religiose: se ufficialmente Bernadette venne ospitata anche per essere protetta dalla pressione dei visitatori, in realtà anche all'ospizio le visite non cessarono, anzi furono di una frequenza e intensità tali da indurre spesso la giovane al pianto.<sup>25</sup> L'unica, vera differenza evidente rispetto al passato era data dal fatto che in questo contesto la ragazza non veniva mai lasciata sola: le religiose durante questi colloqui la controllavano e filtravano quanto da essa affermato o a lei richiesto, impedendo così che potesse essere provocata a dire qualcosa di sconveniente o essere indotta in contraddizione.<sup>26</sup>

I fedeli dovranno attendere circa tre anni prima di poter vedere una raffigurazione del volto, dello sguardo, del corpo di Bernadette: la strenua resistenza del parroco di Lourdes a far fotografare la ragazza venne meno

22. Harris, *Lourdes*, pp. 199-205.

23. *Ibidem*.

24. Laurentin, *Bernardetta vi parla*, pp. 175-176.

25. Ivi, p. 186.

26. *Ibidem*.

alla fine del 1861, a ridosso del favorevole pronunciamento episcopale. Nel momento in cui diventava chiaro che Bernadette sarebbe «entrata nella storia», si poteva iniziare la costruzione agiografica del personaggio;<sup>27</sup> è in questa fase che si registra un'importante novità nelle modalità promozionali, si tratta infatti della prima santa cattolica in assoluto fotografata in vita.<sup>28</sup> Il primo beneplacito venne concesso a un religioso, Paul Bernadou, amico del parroco di Lourdes, Marie-Dominique Peyramale.<sup>29</sup>

L'autorizzazione fu concessa immediatamente, in maniera informale, a voce, dallo stesso sacerdote senza bisogno di rivolgersi ad altre autorità.<sup>30</sup> Come nelle sedute che seguiranno, Bernadette non sembrò particolarmente entusiasta di mettersi in posa, ma fece di tutto per assecondare i desideri dei due religiosi.<sup>31</sup> Il fotografo inizialmente la invitò – non senza problemi – a immedesimarsi nelle movenze ed espressioni tenute nel corso delle apparizioni<sup>32</sup> (figg. 1-2). La ragazza doveva atteggiarsi *come se* avesse davanti a sé la Madonna; di fronte all'ennesimo «così non va bene!», Bernadette avrebbe esclamato «Che volete, lei non è qui adesso!».<sup>33</sup>

In effetti, se con il mezzo fotografico potevano essere colti facilmente gli aspetti “naturali” delle apparizioni (abiti, immobilità della postura), con ben maggiori problemi si cercava di afferrare la dimensione sovranaturale di quegli eventi, perché lo sguardo di Bernadette manifestamente non fissa-

27. R. Laurentin, *Visage de Bernadette*, Paris-Lourdes 1978, I, p. 22. Questo libro, cui si farà spesso riferimento qui, nasce come ideale completamento dell'opera di documentazione storica su Lourdes di cui si è già detto in nota 4: in questo testo viene realizzata la raccolta critica di tutte le fotografie e immagini di Bernadette.

28. Inoltre, le 75 fotografie che la ritraggono ne fanno con tutta probabilità uno dei personaggi più fotografati del XIX secolo. B.C. Pope, *Immaculate and Powerful: the Marian Revival in the Nineteenth Century*, in *Immaculate and Powerful. The Female in Sacred Image and Social Reality*, a cura di C.W. Atkinson, M. Miles, C. Buchanan, Boston 1985, p.179.

29. Venne utilizzato il nuovo procedimento a base di collodio, introdotto già dal 1851, e fu lo stesso religioso, professore di chimica al seminario di Saint-Pé vicino Lourdes, a procurarsi e produrre da sé tutto il materiale occorrente (Laurentin, *Visage de Bernadette*, p. 23).

30. Lettera di P. Bernadou a L. Cros del 9 novembre 1891 (Laurentin, *Visage de Bernadette*, pp. 106-108).

31. Ivi, p. 22.

32. Una serie di tradizioni orali, trascritte solo a partire dal 1937, evidenzerebbero le grosse difficoltà della giovane a immedesimarsi in condizioni e situazioni passate ormai da qualche anno (ivi, pp. 23 e 116).

33. Ivi, p. 115.

va altro che il vuoto.<sup>34</sup> I fotografi successivi cercarono di aggirare l'inconveniente provando a ispirare la ragazza ponendole davanti una statua della Madonna, con esiti poco positivi.

Queste prime fotografie, effettuate con il procedimento che utilizzava il colloidio, non presentano alcuna prospettiva né scenari né sfondo. La durata di posa poteva variare da pochi secondi a un minuto: se i fotografi professionisti utilizzavano di norma una sorta di cavalletto di posa sul quale si legava il soggetto per aiutarlo a essere più immobile possibile, nel caso di Bernadette fu invece sufficiente l'indole calma e la buona dose di autocontrollo della ragazza, nonostante la sua asma ponesse serie difficoltà in tal senso.<sup>35</sup> In queste foto va notato l'uso dello stesso abito, il che fa pensare che siano state scattate nel corso della medesima giornata. In una di queste si vede ripresa Bernadette assieme ad Alexandrine Roques, madre superiora della locale comunità delle suore della Carità di Nevers.

La presenza di numerose stampe, santini, pitture realizzati a partire dalle prime fotografie di Bernadou fa intuire il loro grande successo commerciale. Da notare come inizialmente le fotografie non vennero vendute direttamente, ma furono utilizzate solo come supporto per realizzare le immagini che venivano poi messe in commercio (figg. 3-4). La produzione di questa oggettistica coglieva una esigenza profonda del pubblico devoto: da un lato conoscere il "vero" volto di Bernadette, dall'altro farsi un'idea verosimile della sua espressione di fronte all'apparizione.<sup>36</sup> Non solo: l'uso degli abiti locali intercettava una moda assai in voga in quegli anni, una sorta di romantica riscoperta borghese del mondo contadino minacciato dalla crescente industrializzazione e urbanizzazione.<sup>37</sup> Così, partendo dall'intuizione personale ed estemporanea di un religioso, si passò ad un vero e proprio *business* commerciale, anche se furono altri a coglierne gli utili.

Infatti, appena due anni dopo si ha un'importante novità: le foto non furono più realizzate sulla base di un permesso occasionale, ma divenne indispensabile un accordo formale stipulato direttamente con il vescovo, un vero e proprio contratto commerciale, in cui si stabilivano con pre-

34. Cl. Langlois, *La photographie comme preuve, entre médecin et religion*, in «Histoire des sciences médicales», 28, 4 (1994), pp. 325-336, in part. p. 330.

35. Laurentin, *Visage de Bernadette*, p. 23.

36. Langlois, *La photographie comme preuve*, pp. 327-328.

37. Taylor, *Images of Sanctity*, pp. 273-274.

cisione i termini per la suddivisione dei proventi derivanti della vendita delle fotografie o immagini da esse ricavate.<sup>38</sup> Il vescovo Laurence, allo scopo di raccogliere delle somme aggiuntive per l'edificazione del nascente santuario, seppe cogliere abilmente le suggestioni del progresso, autorizzando il commercio delle immagini della giovane e fondando un vero e proprio mercato ufficiale delle foto di Bernadette. Il tutto con un contratto che coinvolse inizialmente due fotografi, Paul Dufour e Auguste Eugène Billard più noto come Billard-Perrin. Dufour dall'ottobre 1862, aveva già venduto parecchie migliaia di immagini e santini di Bernadette, tanto da aprire già l'anno successivo un secondo negozio a Lourdes.<sup>39</sup> Inizialmente non realizzò fotografie sue, ma si limitò a riprodurre in varie tipologie (litografie, pitture, acquerelli) e formati le prime fotografie realizzate da padre Bernadou. In questa maniera poteva abbinare alla fedeltà nella riproduzione delle foto l'uso del colore.

Da questo momento in poi il mercato delle immagini si divise in due settori. Accanto ai prodotti "ufficiali", iniziò infatti a prosperare il contrabbando delle immagini abusive, la cui commercializzazione recava vantaggi solo ed esclusivamente a chi le metteva in vendita.

Tuttavia agli inizi dell'ottobre 1863, un secondo fotografo, Billard-Perrin, aveva ottenuto dal vescovo Laurence le medesime condizioni, a conferma del fatto che i volumi di affari dovevano essere alquanto imponenti e facessero gola a molti. Paul Dufour, che si vedeva sfuggire l'esclusiva, scrisse allora una lettera appassionata al segretario del vescovo, nella quale esprime tutto il proprio stupore per aver concesso il permesso di fotografare Bernadette a un vecchio

saltimbanco, che viaggia di città in città e canta nei caffè... insolvente (e senza) domicilio fisso [...]. Nel 1862 e anche nel 1863 quando avevo esposto il mio grande progetto sulla grotta, il Perrin e i suoi amici tagliavano dicendo che quei miracoli erano frottole [...] oggi egli cambia idea e mi porta via il frutto della mia iniziativa [...].<sup>40</sup>

Secondo Dufour doveva essere concesso al rivale di scegliere solo una posa tra le varie fotografie già effettuate e sfruttarla commercialmente

38. Laurentin, *Lourdes. Documents authentiques*, VII, p. 107; Id., *Bernadette vi parla*, pp. 249-250.

39. Ivi, p. 249.

40. Id., *Lourdes. Documents authentiques*, VII, p. 107. Id., *Bernadette vi parla*, pp. 249-250.

in accordo con la diocesi: questo allo scopo di contrastare in maniera più efficace ogni forma di contraffazione.<sup>41</sup> Fu tuttavia Billard-Perrin ad avere per primo l'intuizione di mettere in commercio direttamente delle immagini fotografiche (realizzate nell'ottobre 1863), prevalentemente nel formato tipico della cosiddetta *carte de visite*, le cui dimensioni erano 10x6 cm: il prezzo poteva arrivare fino a un franco. Un altro modello particolarmente diffuso era quello del santino, dove campeggiava la scritta: «Bernadette. Pregate per lei»<sup>42</sup> (fig. 5).

Di poco successive (febbraio 1864) sono le foto realizzate da Dufour, anche se di fattura diversa: il mercato di riferimento era alla ricerca di continue novità e dettava le linee guida delle immagini da riprendere. Non aveva alcun senso raffigurare Bernadette sempre alla stessa maniera, perché questo rischiava di stancare il pubblico. Dufour tornò così alle origini, fotografando Bernadette negli stessi luoghi e nelle stesse posizioni delle apparizioni (fig. 6), anche se in una di queste ci sono seri dubbi sull'identità della persona fotografata<sup>43</sup> (fig. 7). Quest'ultimo tipo di fotografie è particolarmente importante, perché contribuì a diffondere nel modo cattolico un nuovo modo di raffigurare le apparizioni.<sup>44</sup> Se nella grotta di Lourdes era stata posta una Madonna sola, non più "materna", senza il Bambino nella braccia, anche grazie a queste fotografie si diffuse una novità significativa, vale a dire la presenza costante della veggente insieme a Maria.<sup>45</sup> Non è un caso che in tutti i santuari italiani dove la nuova devozione venne a impiantarsi ben presto si andò realizzando una iconografia di questo tipo tramite quadri e statue, i cui significati sembrano piuttosto evidenti: la presenza necessaria della veggente ne accentua il ruolo e la rilevanza,

41. Ivi, p. 249.

42. Cfr. Cl. Langlois, *Photographier des saintes: de Bernadette Soubirous à Thérèse de Lisieux*, in *Histoire, images, imaginaires. Fin XV<sup>e</sup> siècle-début XX<sup>e</sup> siècle*, a cura di M. Ménard, A. Duprat, Le Mans 1998, pp. 261-271; Taylor, *Images of Sanctity*, pp. 269-292. Sul crescente mercato di oggetti sacri riprodotti in serie a Lourdes, si veda Kaufman, *Consuming visions*, e relativa bibliografia.

43. Laurentin, *Visage de Bernadette*, pp. 27-28.

44. Langlois, *La photographie comme preuve*, p. 332.

45. Sulle rappresentazioni iconografiche di fine Ottocento cfr. E. Fattorini, *Il culto mariano tra Ottocento e Novecento: simboli e devozione. Ipotesi e prospettive di ricerca*, Milano 1999, p. 7, Ch. Leroy, *L'art marial aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles: perte et retrouvailles d'un visage?*, in *Théologie, histoire et piété mariale*, a cura di J. Comby, Lyon 1997, pp. 297-300. Cfr. anche M.L. Nolan, S. Nolan, *Christian Pilgrimage in Modern Western Europe*, Chapel Hill 1989, p. 201.



per certi aspetti l'indispensabilità.<sup>46</sup> A Maria, mediatrice tra Cielo e terra, si affiancava in posizione subordinata Bernadette, mediatrice tra Maria e l'umanità: si ricordi che quando si riproducevano le prime statue e le prime grotte Bernadette era ancora viva. La sua presenza sembra avere la funzione di ancorare l'apparizione ad un preciso contesto spazio-temporale, rafforzandone la credibilità e quindi l'autorevolezza, suggerendo che la Madonna era apparsa in un luogo preciso, ad una ragazza dall'identità definita vissuta in un luogo e in un tempo noti.<sup>47</sup>

Dal canto suo la ragazza non gradì mai né l'essere fotografata né l'idea che la sua immagine venisse venduta dietro le vetrine dei negozi. Numero-se sono in tal senso le attestazioni di un suo disappunto. Nel corso di una delle sedute di posa fatte per conto di Dufour, invitata da un assistente a cambiarsi d'abito «per essere più bella», Bernadette rispose: «Se il signor Dufour non mi trova abbastanza bella, ditegli che mi lasci pure qui, ne sarò più contenta. Se vuole che sia io nella foto, allora che si accontenti dei miei abiti, non mi metterò una spilla in più per sembrare più elegante».<sup>48</sup>

In quel 18 ottobre 1863 Bernadette affrontò la seduta fotografica più lunga della sua vita: in realtà fu costretta a cambiarsi, perché i suoi abiti a tinta unita non si abbinavano con la luce.<sup>49</sup> Dufour cercò in tutti i modi di ricreare in studio le condizioni delle apparizioni: dispose gli atteggiamenti, collocò svariate scenografie e addirittura mise in scena la prima apparizione con le due compagne e le fascine della legna, davanti a uno sfondo che raffigurava un paesaggio agreste (fig. 8).

Da notare come Dufour, una volta depositati i diritti per queste ultime foto, non le diffuse preferendo di nuovo ricavarne una produzione di litografie. Si è in effetti in una fase in cui la fotografia è in una posizione ancillare rispetto alla rappresentazione pittorica.<sup>50</sup> Alcune di queste litografie furono

46. Cfr. A. Di Marco, *S. Maria in Aquiro*, in *Santuari d'Italia*. Roma, a cura di S. Boesch Gajano *et al.*, Roma 2012, pp. 322-324.

47. Alcune sommarie indicazioni relative alla dimensione iconografica delle apparizioni di Lourdes, incentrate sul tema della luce sono in A.M. Lépicièr, *Les apparitions de Lourdes dans l'art contemporain*, in *Maria et Ecclesia. Acta congressus mariologici-mariani in civitate Lourdes anno 1958 celebrati. XV Maria et ars religiosa praesertim respectu habito ad parallelismum Mariam inter et Ecclesiam*, Roma 1960, pp. 139-145.

48. Laurentin, *Visage de Bernadette*, p. 31.

49. Id., *Bernardetta vi parla*, p. 251.

50. L. Travalloni, *La incisione in rame di fronte alla fotografia. Memoria del professore Luigi Travalloni letta all'assemblea generale della Commissione Conservatrice de Monumenti nelle Marche il giorno 19 maggio 1872*, Fermo, Tip. Paccasassi, 1872, cit. in F.

poi a loro volta soggetti di pitture a olio. Non a caso le testimonianze relative alle prime foto, sono ben lontane dall'attestare stupore e meraviglia ma anzi sorprendono per la loro insoddisfazione nei confronti della nuova tipologia di raffigurazione, probabilmente dovuta anche alla mancanza di spontaneità e naturalezza nelle pose. Fra tutti, il gesuita Leonard Cros, uno dei primi storiografi di Lourdes che aveva già incontrato Bernadette poche settimane prima, scrive così a un suo confratello il 12 aprile 1864: «Ho visto una foto che la raffigura. Ma è molto mal riprodotta. Se ve ne dovesse capitare qualcuna tra le mani, non crediate di aver visto Bernadette».<sup>51</sup>

È evidente che il giudizio negativo era condizionato anche dall'assenza totale di colori: le foto in bianco e nero, pur nella loro capacità di riprodurre fedelmente un volto, in effetti lasciavano "in ombra" una caratteristica fondamentale.

La pressione sul vescovo per entrare nel *business* delle immagini cresceva in misura direttamente proporzionale al volume di affari ad esse connesso: in una lettera del 1 marzo 1865 il parroco Peyramale si complimenta con il vescovo Laurence per aver resistito alle «strane minacce» di un fotografo parigino di cui non è specificata l'identità.<sup>52</sup>

Che il volume degli affari fosse però sufficiente per permettere anche ad altri di inserirsi nel fiorente mercato, è confermato da un'altra lettera inviata al vescovo di Tarbes da un altro aspirante fotografo ufficiale, Philippe Viron. Infatti questi nel 1864 chiedeva, in una lettera dai toni alquanto patetici il permesso di fotografare la veggente: l'uomo affermava di non poter "santificare le feste" a causa delle sue molte attività lavorative e supplicava il presule di dargli una possibilità che, oltre a giovare alle sue tasche, gli avrebbe permesso di emendare così le sue colpe. Il vescovo Laurence, già preso dalla concomitante diatriba fra i due fotografi fin lì "ufficiali" al momento non diede la sua autorizzazione.<sup>53</sup> In ogni caso, l'insistenza di Viron riuscì nel giro di due anni a vincere la resistenza del presule: abbiamo così un terzo fotografo ufficiale che scattò alcune fotografie a Bernadette due giorni prima della partenza per Nevers, verso quel convento delle suore della Carità dove avrebbe preso i voti.<sup>54</sup>

Recine, *La documentazione fotografica dell'arte in Italia dagli albori all'epoca moderna*, Napoli 2006, p. 7.

51. Laurentin, *Lourdes. Documents authentiques*, VII, p. 352.

52. Id., *Visage de Bernadette*, pp. 35-36.

53. Ivi, pp. 35-37.

54. Ivi, p. 37.

L'impatto emozionale delle fotografie sul pubblico dei devoti, la possibilità di associare le nuove immagini di colei che "aveva visto la Madonna" a quelle dei santini già in circolazione e la curiosità suscitata dalla nuova iconografia può aver contribuito al successo non solo del personaggio ma anche dello stesso santuario favorendo una sorta di "canonizzazione in vita" della giovane. Tramite le foto quello che era ritenuto il "vero" corpo, il "vero" volto, lo stesso sguardo di Bernadette, tornavano al centro dell'attenzione dei fedeli, ribadendo la centralità di quegli stessi tratti che dalle apparizioni fino al giudizio canonico del vescovo furono decisivi nella valutazione – sia popolare che ecclesiastica – del personaggio:<sup>55</sup> tramite le numerose fotografie veniva ribadito il "primato del corpo".

Sempre a ridosso della partenza per Nevers, il 4 luglio 1866, ancora Billard-Perrin realizzò una importante serie di fotografie. In una Bernadette è ritratta in un gruppo di sue (future) consorelle: la madre superiore tiene tra le mani un foglio che, con tutta probabilità, è la lettera con la quale la superiore generale accetta l'entrata di Bernadette nella Congregazione (fig. 9).

Fra queste però la più interessante è un'altra, in cui alla ragazza vengono fatti indossare gli abiti religiosi molto prima che questa prendesse effettivamente i voti. In questo modo si voleva evidentemente precorrere i tempi e la concorrenza mettendo in commercio una nuova immagine che in effetti incontrò un grande successo di pubblico (fig. 10). Tuttavia, il fotografo non aveva fatto i conti con la ferma opposizione di suor Josephine Imbert, madre

55. Scrive efficacemente Enzo Spera nel suo studio sugli ex-voto fotografici: «La fotografia, infatti, è recepita, soprattutto nella cultura popolare, come *rappresentazione reale*, come *impronta* e prolungamento della stessa *persona* dell'individuo ritratto, con il quale la riproduzione resterebbe in tutto solidale. E questo è dovuto alla convinzione che l'immagine, la riproduzione in figura conservi la stessa sostanza e proprietà dell'originale in misura direttamente corrispondente al livello di riconoscibilità del soggetto ripreso. In questo senso la fotografia diviene, a tutti gli effetti, una sorta di icona, di presenza reliquiale. Come l'icona o la reliquia di un santo, conserva la *praesentia* di chi in essa è rappresentato, ripreso.[...] La fotografia, quindi, in particolare nell'ambito culturale popolare e tradizionale, per il carattere riconosciutole di rappresentazione realistica e, quindi, di vera e propria duplicazione dell'originale, è subito assunta come strumento che consente al devoto [...] di restare continuamente alla presenza del santo, il quale, a sua volta, in questo modo può, ma anche deve necessariamente, continuare a guardarlo; non potendolo dimenticare è come obbligato a proteggerlo, ad averne cura». V.M. Spera, *La presenza delle "figure"*. *Ex voto contemporanei e fotografia in Italia meridionale*, in P.G.R. *Per grazia ricevuta*, a cura di A.M. Tripputi, P. Malagrino, [s.l.] 2002, pp. 209-210. Cfr. anche E. Spera, *Fotografia ed ex voto. Le nuove immagini e le rappresentazioni della devozione popolare contemporanea*, in «La Ricerca Folklorica», 24 (1991), pp. 91-98.

generale della congregazione delle suore di Nevers. Questa in una sua lettera inviata al segretario del vescovo comunica tutto il suo dispiacere

di non poter dare seguito al desiderio del commerciante che vorrebbe diffondere il ritratto di Bernadette sotto il nostro abito. Pensiamo che il vescovo [...] sia d'accordo sul fatto che manteniamo, in questa circostanza, le abitudini della nostra Congregazione a cui la nostra giovane novizia vuole conformarsi interamente. Ora monsignore, a causa di questa prassi, noi non autorizziamo la stampa [...] delle fotografie delle nostre sorelle che per la loro famiglia. Tuttavia non vediamo nessun inconveniente che si continui a riprodurre la nostra giovane sorella Maria Bernarda nel costume originario del tempo delle apparizioni.<sup>56</sup>

Tuttavia, se la fotografia non poteva essere riprodotta, molti furono i rifacimenti (foto ritoccate, quadri, litografie), ad essa ispirate che cominciarono a diffondersi e che andarono ad accrescere il mercato parallelo, abusivo, delle immagini sprovviste di imprimatur episcopale.

Fu esattamente per questo motivo che lo sfruttamento commerciale dell'immagine di Bernadette proseguì anche quando questa, trasferita al convento di Saint-Gildard a Nevers, prese i voti, nel febbraio 1868. Qui la si fece posare anche in abito religioso, arricchendo così la già ampia iconografia ufficiale con altre foto che ne rappresentavano il nuovo *status*.<sup>57</sup> In effetti, sull'onda del successo riscosso dalle nuove immagini di Bernadette, fu un altro fotografo, stavolta di Tolosa, Provost, a fiutare l'affare. Venne fatta al vescovo Laurence un'offerta estremamente vantaggiosa: la proposta prevedeva di lasciare «gran parte» degli incassi alla costruzione del nuovo santuario che, proprio in quegli anni, subiva una forte contrazione delle offerte.<sup>58</sup>

Nella sua lettera, datata 18 gennaio 1868, il presule chiede alla madre generale se si poteva far posare Bernadette nei suoi abiti religiosi, proprio per contrastare il mercato di contrabbando e specificando che buona parte degli incassi derivanti dalle nuove foto sarebbero stati indirizzati alla costruzione della nuova basilica.<sup>59</sup> In effetti, le foto realizzate

56. Laurentin, *Visage de Bernadette*, p. 99.

57. Id., *Logia de Bernadette*, I, pp. 233-234. Le foto in abiti religiosi sono a p. 236.

58. Sulla penuria di offerte, si veda la lettera pastorale del 3 settembre 1865, in Id., *Lourdes. Documents authentiques*, VII, p. 449, e la lettera del 9 marzo 1866 inviata dal presule all'architetto responsabile dei lavori del santuario (ivi, p. 494).

59. Id., *Visage de Bernadette*, p. 100.

da Provost il 4 febbraio 1868 ritraggono Bernadette in abiti religiosi e non: quello che colpisce in queste immagini, specie se confrontate con quelle realizzate a ridosso della partenza, è l'assoluta inespressività, lo sguardo spento della ragazza sia nelle pose in ginocchio che in quelle in piedi, quasi da sembrare un'altra persona (fig. 11). È del tutto plausibile che in tal modo la giovane manifestasse il suo disappunto. Queste immagini vennero commercializzate con una scritta sul retro nella quale si affermava che Bernadette era stata fotografata su richiesta del vescovo di Tarbes e autorizzazione di quello di Nevers. Questo per essere distinte dalle altre e per giustificare l'eccezione fatta da parte della Congregazione nei confronti di una propria consacrata.<sup>60</sup>

Che l'operato del vescovo non fosse condiviso da tutto il clero è dimostrato da una lettera inviata a Bernadette dal parroco Peyramale:

Mi rammarico profondamente che vi abbiano fotografata con il vostro abito religioso per esporvi dietro le vetrine dei negozi. Voi avete punito, tutti, di questo compiacimento perché questo ritratto è così poco somigliante che non vi ho riconosciuto.<sup>61</sup>

Nella lettera di risposta, scritta non dalla ragazza (ufficialmente impossibilitata da una crisi d'asma) ma dalla Madre Generale, si fa presente che il permesso per le fotografie era stato accordato sotto la «pressante sollecitazione» del vescovo di Tarbes.<sup>62</sup> Pressione che, dopo due anni di attesa, veniva finalmente premiata.

L'ultima serie di fotografie scattata a Bernadette è quella che la ritrae appena morta, nei giorni che precedono la sua sepoltura fra il 18 e il 19 aprile 1879. La prima è completamente diversa dalle altre: differisce per l'angolazione (da destra) e l'orientamento del corpo. Una coroncina di fiori è semplicemente poggiata sulla testa. Si tratta di una immagine che fu al centro – tanto per cambiare – di una controversia commerciale: infatti l'esclusiva della realizzazione e vendita delle foto mortuarie era stata data

60. In una sua lettera del 5 febbraio 1868 la madre superiora ringrazia il vescovo di Tarbes per aver acconsentito ad aggiungere sul retro delle fotografie di Bernadette la scritta da lei richiesta, aggiungendo che tutto è stato fatto per procurare un «soccorso al venerabile santuario di Lourdes» (ivi, p. 101).

61. Lettera di Marie-Dominique Peyramale a suor Maria-Bernarda, 9 novembre 1868 (*Les écrits de sainte Bernadette*, p. 275).

62. Lettera della madre generale Josephine Imbert a Marie-Dominique Peyramale, 13 novembre 1868, *Les écrits de sainte Bernadette*, p. 276.

ad una fotografa di Nevers, la vedova Lorans. Il punto è che proprio questa prima foto le venne plagiata da un altro dei fotografi ufficiali della veggente, Provost, che però, introducendo abilmente un sostanzioso ritocco all'originale, riuscì anche a vincere la causa legale<sup>63</sup> (fig. 12).

Altre tre fotografie sono scattate con la veggente nella bara, drappeggiata da un velo bianco. Si tratta di una serie di scatti in cui varia solo l'inclinazione del crocifisso tenuto in mano dalla donna. Nell'ultima Bernadette tiene in mano il testo della professione di fede.<sup>64</sup>

Ai fini della introduzione della causa di beatificazione di Bernadette si ebbero tre dissepellimenti: il 22 settembre 1909, il 3 aprile 1919 e il 18 aprile 1925. È in quest'ultimo caso, in vista dell'imminente beatificazione avvenuta il 14 giugno 1925 che furono realizzate anche le prime fotografie del corpo riesumato, dal quale furono prelevate alcune reliquie (figg. 13-14). In queste fotografie, da cui vennero tratte anche delle cartoline postali, sembra tuttavia evidente che le immagini non servano più a "descrivere" un corpo, ma ad utilizzarlo a fini apologetici. In effetti queste foto erano una prova visibile di un fatto secondo alcuni soprannaturale: sepolta in un luogo molto umido, il suo corpo era in effetti in migliori condizioni del rosario, del crocifisso e degli stessi abiti indossati. Veniva così ostentato l'ottimo grado di conservazione del corpo, già rilevato nelle precedenti riesumazioni, anche se il volto e le mani furono poi ricoperte da una sottile maschera in cera per velarne alcuni segni di disfacimento, localizzati specialmente nel naso.<sup>65</sup> Da questo momento, si assiste ad un percorso di

63. Si vedano in proposito le lettere di protesta della vedova Lorans e del religioso Merle in Laurentin, *Visage de Bernadette*, pp. 103-104, 111-112.

64. Anche Dufour fu protagonista di un plagio delle foto mortuarie. Nell'*Avis très important* messo in circolazione dalla Lorans per avvisare i pellegrini delle versioni "non ufficiali" delle foto, si legge: «Les personnes pieuses qui désirent posséder la vraie photographie de la voyante de Lourdes, sœur Marie-Bernarde, doivent se défier des portraits de fantaisie répandus dans le commerce. Elles doivent aussi exiger le cachet des Sœurs de Nevers et l'inscription suivante: Bernadette Soubirous, en religion sœur Marie-Bernarde, décédée à l'âge de trente-cinq ans, le 16 avril 1879, à la maison-mère des Sœurs de la Charité et de l'Instruction Chrétienne de Nevers. Prix: 75 centimes au détail» (Laurentin, *Visage de Bernadette*, p. 104).

65. Una descrizione dettagliata dei report medici relativi alle tre esumazioni sono nel secondo numero (maggio 1928) di una delle riviste ufficiali del santuario, il «Bulletin de l'Association Médicale International de Lourdes». Da quanto riportato dalle tre commissioni mediche che si occuparono dell'identificazione, del lavaggio e dell'asportazione di alcune reliquie l'eccellente stato di conservazione era probabilmente collegato a delle forme

progressiva “democratizzazione” nella presa delle immagini della santa: oggi chiunque può, se vuole, fotografare e filmare con uno *smartphone* il corpo di Bernadette.

Come agli inizi, è sempre il suo corpo al centro dell’attenzione: lo stesso che fu oggetto di analisi minuziose a seguito delle quali venne ritenuta (l’unica) testimone attendibile delle apparizioni.<sup>66</sup> È sempre il corpo che, tramite le varie fotografie, esalta il ruolo Bernadette di “pietra angolare” su cui edificare la nuova devozione. E infine, è sempre la figura della veggente ad essere riprodotta a fianco alla Vergine nei quadri o nelle riproduzioni della grotta con la precisa funzione di ancorare le apparizioni a delle precise coordinate spazio-temporali allo scopo di conferire a queste maggiore concretezza e quindi veridicità. Senza Bernadette, non c’è Lourdes: perché ancora oggi, oltre sei milioni di pellegrini l’anno si muovono per i Pirenei sulle parole di quella stessa ragazzina che poco più di 150 anni fa, sola, vide e ascoltò l’“Immacolata Concezione”.

di conservazione della salma. Nella bara furono infatti reperite grandi quantità di non ben specificato “carbone” e di uno strato di sali abbastanza rilevante.

66. Dalla seconda metà di aprile al giugno 1858, quindi tra la penultima e l’ultima apparizione, la figura di Bernadette sembrò eclissarsi a beneficio di una numerosa schiera di veggenti che dichiararono di vedere anch’esse la Madonna presso la grotta di Massabielle. Questo proliferare di visioni, generando una serie di situazioni imbarazzanti, rischiò di mettere a repentaglio la credibilità degli eventi originari (cfr. Harris, *Lourdes*, pp. 134-137).



Fig. 1. Abate Paul Bernadou, Ritratto fotografico di Bernadette, 1861 (R. Laurentin, *Visage de Bernadette*, Paris-Lourdes 1978, II, p. 10).

Fig. 2. Abate Paul Bernadou, Ritratto fotografico di Bernadette, 1861 (R. Laurentin, *Visage de Bernadette*, Paris-Lourdes 1978, II, p. 11).





Fig. 3. Abate Paul Bernadou, Ritratto fotografico di Bernadette, 1861 (R. Laurentin, *Visage de Bernadette*, Paris-Lourdes 1978, II, p. 15).

Fig. 4. Ritratto di Bernadette, riproduzione ad olio di una delle foto dell'abate Bernadou (cfr. fig. 3; R. Laurentin, *Visage de Bernadette*, Paris-Lourdes 1978, II, p. 16).

Fig. 5. Immaginetta devozionale con ritratto fotografico di Bernadette (cfr. fig. 3; R. Laurentin, *Visage de Bernadette*, Paris-Lourdes 1978, II, p. 16).



Fig. 6. Foto Dufour, La grotta delle apparizioni (R. Laurentin, *Visage de Bernadette*, Paris-Lourdes 1978, II, p. 51).

Fig. 7. Foto Dufour, Bernadette in preghiera di fronte alla grotta dell'apparizione (R. Laurentin, *Visage de Bernadette*, Paris-Lourdes 1978, II, p. 53).



Fig. 8. Foto Dufour, *Tableau vivant* che riproduce il momento dell'apparizione con Bernadette protagonista (R. Laurentin, *Visage de Bernadette*, Paris-Lourdes 1978, II, p. 69).



Fig. 9. Billard-Perrin, Bernadette poco prima della partenza per Nevers (R. Laurentin, *Visage de Bernadette*, Paris-Lourdes 1978, II, p. 92).

Fig. 10. Billard-Perrin, Bernadette veste in anticipo i panni di religiosa, tra le sue future consorelle (R. Laurentin, *Visage de Bernadette*, Paris-Lourdes 1978, II, p. 98).



Fig. 11 Provost, Bernadette in abiti religiosi (R. Laurentin, *Visage de Bernadette*, Paris-Lourdes 1978, II, p. 113).

Fig. 12. Augustine Lorans, Fotografia mortuaria di Bernadette (R. Laurentin, *Visage de Bernadette*, Paris-Lourdes 1978, II, p. 123).



Fig. 13. Foto dell'ultimo disseppellimento del corpo di Bernadette, 1925 (R. Laurentin, *Visage de Bernadette*, Paris-Lourdes 1978, II, p. 126).

Fig. 14. Foto dell'ultimo disseppellimento del corpo di Bernadette, 1925 (R. Laurentin, *Visage de Bernadette*, Paris-Lourdes 1978, II, p. 126).



ANNA SCATTIGNO

Identificazione di una santa.

Thérèse de Lisieux tra fotografia e ritratto

### 1. *Una fanciulla con la palma del martirio, una monaca in preghiera*

I bombardamenti che si abbattono ripetutamente su Lisieux dopo lo sbarco alleato in Normandia nel giugno 1944, distrussero gran parte della città ma risparmiarono il Carmelo, dove tra il 1888 e il 1897 era vissuta e morta all'età di 24 anni Thérèse Martin, in religione Thérèse de l'Enfant-Jésus et de la Sainte-Face. Rimasero dunque intatti, custoditi tra le mura del convento, i suoi manoscritti,<sup>1</sup> i ritratti e le fotografie, i libri che usava, le immagini devote che amava, i suoi disegni, gli oggetti della vita quotidiana.

1. Il manoscritto A, *Histoire printanière d'une petite fleur blanche écrite par elle-même et dédiée à la Révérende Mère Agnès de Jésus* (si tratta della sorella Pauline allora priora del Carmelo), fu redatto da Thérèse tra il principio del gennaio 1895 e il 20 gennaio 1896; il manoscritto B, in due parti, è del settembre 1896; il manoscritto C, dedicato a madre Marie de Gonzague, priora nel 1896, fu redatto nel giugno 1897; le ultime pagine, scritte a matita, appartengono ai primi di luglio. Thérèse aveva lasciato ampia libertà alla sorella, madre Agnès de Jésus, di intervenire sui quaderni dopo la sua morte. Nella pubblicazione che ne seguì (*Histoire d'une âme*, 1898) Pauline Martin apportò numerosi tagli ai manoscritti e vi introdusse modifiche rilevanti. Per l'edizione in fac-simile dei testi originali, *Manuscrits autobiographiques de sainte Thérèse de l'Enfant Jésus*, a cura di François de Sainte-Marie O.C.D, Lisieux 1956, con tre volumi di introduzioni, perizie calligrafiche, note, indici e concordanze. A questa seguì l'“Edizione del Centenario” (Paris 1972), poi la Nuova edizione del Centenario (Paris 1992). Per un'edizione recente, Paris 2017. Sulla vicenda dei manoscritti si veda anche G. Gennari, *Teresa di Lisieux. Il fascino della santità. I segreti di una “dottrina” ritrovata*, Torino 2012. La sinossi dell'edizione 1898 dell'*Histoire d'une âme* e della versione originale dei *Manuscrits* pubblicata nel 1956 è in Archives du Carmel de Lisieux (d'ora in poi ACL), <http://www.archives-carmel-lisieux.fr/carmel/index.php/intro> (l'ultima consultazione di questa e delle altre pagine internet citate nel saggio è del 10 marzo 2019).



Tra le immagini di devozione che le erano appartenute, una raffigura sant'Agnese, un'altra Teresa d'Avila: quest'ultima Thérèse la teneva nella sua cella. Aveva sempre desiderato essere una santa. Teresa d'Avila, di cui conosceva le «sublimes révélations»,<sup>2</sup> era tra le figure che Thérèse assimilava alle montagne le cui cime si perdono nei cieli. Senza scoraggiarsi, lei cercava la sua piccola via – «il faut que je reste petite, que je le devienne de plus en plus»<sup>3</sup> – per salire la scala della perfezione. Sant'Agnese era invece «une amie d'enfance».<sup>4</sup> Nel novembre 1887 in pellegrinaggio a Roma Thérèse aveva visitato la sua basilica e le era tanto più cara perché era suo il nome che Pauline, l'amata sorella che le aveva fatto da madre, aveva scelto in religione precedendola al Carmelo di Lisieux.<sup>5</sup>

Nell'immagine sant'Agnese tiene in mano una palma, emblema del martirio (fig. 1). Era stato il sogno della giovinezza di Thérèse. Ma quale martirio? Tutti, scriveva nel settembre 1896: morire sul rogo come Giovanna d'Arco, offrire il collo alla spada come Cecilia e Agnese.<sup>6</sup> Ai piedi della giovinetta, fra le rose, si innalza un giglio, fiore della purezza e della verginità. Thérèse conosceva la leggenda di Agnese, sapeva quale storia raccontassero i capelli biondi che le incorniciavano il volto leggiadro e le scendevano folti lungo le spalle. In grembo Agnese teneva l'agnello che sempre l'accompagna. L'altra immagine, quella che Thérèse custodiva con sé nella cella, raffigura invece una monaca inginocchiata in preghiera di fronte a un crocifisso posto sopra un altare.<sup>7</sup> Ha il mantello bianco e il velo nero. Nella stanza che si apre sullo sfondo della cella c'è un tavolo con sopra un teschio e a unire meditazione e mortificazione, c'è la disciplina; ma in alto, su una mensola, sono allineati in buon ordine molti libri. Anche se non vi fosse stato il nome, non era difficile riconoscere Teresa d'Avila nella religiosa assorta nell'amore di Dio.

2. Sainte Thérèse de l'Enfant-Jésus et de la Sainte-Face, *Histoire d'une âme. Manuscrits autobiographiques*, Bar le Duc 1994, p. 235.

3. Ivi, p. 237.

4. Ivi, p. 153.

5. Le sorelle di Thérèse Martin: Marie (1860-1940) in religione Marie du Sacré-Cœur, entrata al Carmelo di Lisieux nel 1886; Pauline (1861-1951) in religione Agnès de Jésus, entrata al Carmelo nel 1882; Léonie (1863-1941) in religione Françoise-Thérèse, visitandina a Caen dal 1899; Céline (1869-1959) in religione Geneviève de La Sainte-Face, entrata al Carmelo di Lisieux nel 1894.

6. Sainte Thérèse, *Histoire d'une âme*, p. 221.

7. *Sainte Thérèse. Dieu Seul! Et puis rien, qu'amour et sacrifice*, in P. Descouvemont, H.N. Loose, *Therese et Lisieux*, 2ª ed., Saint-Amand-Montrond 1992, p. 131.

Thérèse traeva dalla contemplazione di quelle immagini dense di segni e a lei familiari emozioni e sentimenti profondi. Quando più tardi accadrà anche alla sua storia e alla sua figura di essere trasposte in un santino, la costruzione del segno sarà a lungo incerta né così immediata l'identificazione.

## 2. Una fotografia difettosa, un ritratto conforme al vero

Con Céline, tra le sorelle la “diletta” del suo cuore («*chérie de mon cœur*»)⁸ a cui si rivolgeva come alla propria anima,⁹ Thérèse aveva intrattenuto negli anni un fitto colloquio; dall'una all'altra le lettere erano andate intrecciando nel tempo quello che Thérèse chiamava il loro “cantico della sofferenza”,¹⁰ un apprendistato al «*souffrir en paix*»,¹¹ che ella proponeva a Céline e che era nel suo pensiero esercizio d'amore e pratica della santità.

Solo nel settembre 1894, dopo una lunga attesa occupata dalla cura del padre infermo, Céline poté raggiungere le sorelle al Carmelo di Lisieux. Vestì l'abito di novizia nel febbraio 1895 e un anno dopo, nel febbraio 1896, fece professione. Amava disegnare e dipingere. Qualche tempo prima di entrare al Carmelo aveva preso lezioni di pittura da un allievo di Jean-Hippolyte Flandrin, Édouard Krug,¹² che l'aveva incoraggiata a proseguire e più volte dopo il suo ingresso le fece visita in convento. Suor Geneviève de la Sainte-Face – secondo il nome ricevuto da Céline in religione – non aveva uno studio, ma ogni luogo del monastero, la biblioteca, la sala del capitolo, la sua cella, erano “rifugi” nei quali dedicava alla sua arte un tempo che le appariva sempre poco e quasi sottratto alla comunità.¹³

8. ACL, LT 81, À Céline, 23-35 janvier 1889 (le lettere di Thérèse, da qui in poi segnalate con il rispettivo numero progressivo, sono disponibili in trascrizione e in riproduzione fotografica in <http://www.archives-carmel-lisieux.fr/carmel/index.php/oeuvres-de-therese/correspondance>).

9. ACL, LT 82, À Céline, 28 février 1889.

10. ACL, LT 87, À Céline, 4 avril 1889.

11. *Ibidem*.

12. Descouvemont, Loose, *Therese et Lisieux*, p. 314. Édouard Krug (1829-1901) fu ritrattista e pittore di soggetti storici e religiosi. A Parigi nel 1876 fondò un'accademia di pittura. Nel 1889 ottenne un riconoscimento all'Esposizione Universale. Nel 1897 fu insignito della Legione d'Onore.

13. Così suor Geneviève de la Sainte-Face si rappresentava nel *Recueil (Recueil Travaux Artistiques Geneviève)* da lei redatto in due volumi su commissione di madre Agnès

Aveva una buona mano, dipingeva paesaggi, marine che ora si trovano nel parlatorio della casa natale delle sorelle Martin ad Alençon,<sup>14</sup> ma prediligeva i soggetti religiosi. Pur mancando di originalità, dipingeva con amore e confidava che le sue immagini producessero del bene.<sup>15</sup> Thérèse amava in particolare una sua Madonna con il Bambino (*Notre-Dame du Bon Conseil*) che era collocata in convento sopra la grata del confessionale;<sup>16</sup> lei stessa del resto fin dall'infanzia amava disegnare e dipingere.

Da tempo però, prima di entrare al Carmelo di Lisieux, Céline andava coltivando un'altra arte, la fotografia. Secondo il racconto tramandato in convento, al momento del suo ingresso avrebbe ottenuto dalla priora del tempo, suor Agnès de Jésus al secolo Pauline, – tra le sorelle Martin la più antica in religione – di poter portare con sé in monastero il suo apparecchio fotografico.<sup>17</sup> L'immagine che la prima edizione dell'auto-biografia di Thérèse – *Histoire d'une âme écrite par elle-même*, 1898<sup>18</sup> – reca nel frontespizio è una fotografia di Céline: risale al luglio 1896 e ritrae Thérèse inginocchiata nella corte della sacrestia con il rosario tra le mani (*Thérèse au chapelet*) (fig. 2). Nel verde del fogliame che le fa da sfondo è appoggiata una croce, tra le foglie ci sono gigli e altri sono a terra, recisi. La stampa della foto aveva richiesto tempo e più prove: que-

de Jésus tra il 1941 e il 1956. Citazione in S.L. Deboick, *Image, Authenticity and the Cult of Saint Thérèse of Lisieux 1897-1959*, PhD Thesis, University of Liverpool, 2011, p. 66. Sul valore del documento come fonte si vedano le osservazioni di Deboick, *ivi*, p. 65. Cfr. inoltre S.L. Deboick, *Céline Martin's Images of Thérèse of Lisieux and the Creation of a Modern Saint*, in *Saints and Sanctity*, a cura di P. Clarke, T. Claydon, in «*Studies in Church History*», 47 (2011), pp. 376-389.

14. Th. Taylor, *Images of Sanctity: Photography of Saint Bernadette of Lourdes and Saint Thérèse of Lisieux*, in «*Nineteenth-Century Contexts*», 27, 3 (2005), pp. 269-292, in part. p. 282.

15. *Ibidem*.

16. *Notre Dame du Bon Conseil*, 1888, in Descouvemont, Loose, *Therese et Lisieux*, p. 123.

17. *L'appareil de photographie de Céline*, *ivi*, p. 210. Era una camera 13x18, obiettivo Darlot. Sulla formazione alla fotografia di Céline Martin negli anni della giovinezza, cfr. F. Brulhart, *Derrière la clôture. Photographies vernaculaires au Carmel de Lisieux*, in «*Études photographiques*», 33 (2015), mis en ligne le 6 juin 2016. <http://etudesphotographiques.revues.org/3551> 33 | 2016. Brulhart sottolinea come la pratica amatoriale della fotografia fosse favorita dal contesto regionale della Normandia, dove a fine secolo si moltiplicavano le società e i clubs fotografici.

18. Sœur Thérèse de l'Enfant-Jésus et de la Sainte-Face, religieuse carmelite, 1873-1897, *Histoire d'une âme écrite par elle-même*, Bar-le-Duc 1898.

ste erano perfette, ben riuscite, ma c'era «un certain petit défaut»: <sup>19</sup> era l'espressione di Thérèse, che appariva triste; ma dipendeva dalla qualità delle prove che mancavano di contrasto e si poté correggere. Alla fine, l'immagine parve a tutte di grande dolcezza: «Voilà donc une grande épine de tirer du pied: la photographie réussie». <sup>20</sup>

Eppure, qualcosa di difettoso restava in quella fotografia: l'immagine era inerte, non appagava il desiderio di devozione verso la giovane carmelitana di Lisieux morta in odor di santità che l'*Histoire d'une âme* voleva ispirare. Mancava la santità. Così la foto, troppo convenzionale (un *tableau de genre*) fu rimossa dal frontespizio e sostituita nelle edizioni successive da un ritratto ovale (fig. 3) realizzato a carboncino da Céline nella primavera del 1899. <sup>21</sup> Altre volte Céline si era esercitata nei ritratti: è suo quello della madre Geneviève de Sainte-Thérèse, la fondatrice del Carmelo di Lisieux morta nel 1891 dopo sessant'anni di vita consacrata. <sup>22</sup> Thérèse annotò in un taccuino che era una santa, ma non inimitabile, perché le sue virtù erano quelle nascoste, ordinarie ed era questa la santità priva di illusione che Thérèse desiderava per sé. Céline ritrasse la madre Geneviève nel 1888, l'anno in cui Thérèse entrò in religione. Se il pannello del mantello mancava di precisione il volto invece era restituito con buona mano e con minuta aderenza alla fisionomia della vecchia monaca. Altra cosa fu il ritratto di Thérèse, il primo realizzato da Céline dopo la sua morte: qui Céline cercava altro, un'immagine ideale oltre i lineamenti di Thérèse. <sup>23</sup> Si era servita di una foto del 20 novembre 1894, una sorta di

19. Marie Guérin à Isidore Guérin, luglio 1898, ACL, <http://www.archives-carmel-lisieux.fr/carmel/index.php/1898/16691-sr-marie-de-l-eucharistie-a-son-père-juillet-1898>. Marie Guérin (1870-1905), cugina di Thérèse, era entrata nel Carmelo di Lisieux nel 1895.

20. *Ibidem*.

21. *Notes de Céline*: «A paru dans la 2ème édition de l'Histoire d'une âme, des bibliographes nous ayant dit qu'au frontispice d'un beau livre, il ne devait pas y avoir la reproduction d'un tableau de genre, mais un grand portrait buste du personnage dont on écrit la vie», ACL, <http://www.archives-carmel-lisieux.fr/carmel/index.php/tableaux-et-fusains-dessins-par-céline-et-autres/.../image/856-fusain-thérèse-ovale>.

22. *Portrait de mère Geneviève peint par Céline en 1888*, in Descouvemont, Loose, *Thérèse et Lisieux*, p. 184.

23. Deboick segue qui le suggestioni offerte da G. Dragon, *Holy Images and Likeness*, Dumbarton 1991 che accosta l'immagine di culto nella sua fissità priva di espressione alla fotografia d'identità. Un canovaccio bianco, scrive Deboick, aperto alla lettura dello spettatore. Deboick, *Image, Authenticity and the Cult*, p. 90. Di Dragon cfr. anche *Décrire et*

gruppo di famiglia, dove lei stessa figurava in abito di novizia<sup>24</sup> insieme a Thérèse e alle altre sorelle che nel settembre di quell'anno l'avevano accolta, ultima tra tutte loro, nel Carmelo di Lisieux. Era intendimento comune che il ritratto dovesse (e potesse) restituire il vero semblante di Thérèse, che nessuna delle fotografie in loro possesso, neppure quella scelta come riferimento pareva racchiudere; conveniva dunque ricomporlo lavorando sull'insieme, senza riprendere da una foto o dall'altra lineamenti che appartenevano piuttosto al dettaglio, al particolare privo di perfezione in cui parevano imprigionate le foto di Thérèse. Così reinventato e incastonato nell'ovale del ritratto di Céline, il volto di Thérèse appariva ben proporzionato, regolare; certo Céline dovette correggerne i difetti, quel mento troppo largo ad esempio, che nelle fotografie ne sciupava la grazia. Le ombreggiò le palpebre e dette profondità allo sguardo. Il semblante che ne sortì era dolce, appena venato di una contenuta malinconia come era nel gusto dell'epoca. Le sorelle Martin vi riconobbero il profilo che andavano cercando: il ritratto di Thérèse era conforme al vero, l'immagine era "autentica"<sup>25</sup> ed era già un'icona.

Nel tempo Céline aggiunse i colori. Nella versione realizzata in occasione dell'apertura del processo di beatificazione (1911), l'incarnato di Thérèse pareva porcellana. Céline le accese gli occhi di luce, le ritoccò appena la bocca come accennasse a un vago sorriso e le mise il rosso sulle labbra. L'effetto di «child-like vacuity»<sup>26</sup> che altri ha visto nella Thérèse ritratta da Céline era nel gusto del tempo: le eroine raffigurate nelle copertine dei quaderni di scuola, i gessi della Vergine che nelle chiese di Francia sostituivano ormai le vecchie statue delle Madonne messe in sacrestia o distrutte, avevano lo stesso volto.<sup>27</sup>

*peindre: Essai sur le portrait iconique*, Paris 2007; D. Morgan, *Visual Piety: A History and Theory of Popular Religious Images*, Berkeley 1998.

24. *Notes de Céline*: «(J'y figure en novice, mais je n'étais que postulante, on m'avait habillée en Carmélite pour la circonstance). Ce portrait de notre Sainte petite Thérèse subit plusieurs transformations, car je ne le réussis pas du premier coup. Thérèse avait remué à cette pose ce qui m'avait forcée d'aller chercher ailleurs mes éléments de ressemblance», <http://www.archives-carmel-lisieux.fr/carmel/index.php/component/fwgallery/image/856-fusain-therese-ovale?Itemid=101>.

25. Come tale, sottolineava Céline nel *Recueil*, venne dichiarata dal Tribunale ecclesiastico nel processo di beatificazione di Thérèse. Deboick, *Image, Authenticity and the Cult*, p. 91.

26. Taylor, *Images of Saintity*, p. 282.

27. Ivi, p. 288.

### 3. *La fotografia non dice la santità*

Al Carmelo mentre era in vita Céline riprese più volte Thérèse da sola o in gruppo. Dopo la sua morte, non avendo più come fonte il semblante vivo, si servì di queste fotografie e di altre scattate in convento da altra mano, per restituirne la figura. Nel gruppo di famiglia che Céline aveva scelto per il ritratto ovale le sorelle Martin sono in compagnia di suor Marie de Gonzague, la vecchia priora, seduta in primo piano dove era posta al centro Marie, la maggiore delle sorelle Martin (in religione Marie du Sacré-Cœur) e Thérèse all'altro lato. Marie e Thérèse tenevano le mani intrecciate in grembo. Agnès de Jésus è in secondo piano accanto a Céline, entrambe in piedi; come suor Marie de Gonzague, Agnès de Jésus priora pro tempore veste il mantello di coro (fig. 4). Nella composizione dei gesti, delle posture, nell'alternanza dei chiari e degli scuri Céline rivela già in questa prima immagine una sapiente arte, che trova conferma in altre fotografie di quegli anni. Alcune ritraggono la comunità del Carmelo, altre le sorelle Martin. In una di queste, scattata nel novembre 1896, le quattro sorelle sono raffigurate in veste di sacrestane (fig. 5), intente alla confezione delle ostie e alla preparazione dei vasi sacri. Con loro c'è anche una cugina, Marie Guérin, in abito di novizia. Thérèse, che così fortemente sentiva in sé la vocazione del sacerdozio – «avec quel amour, ô Jésus, je te porterais dans mes mains lorsque, à ma voix, tu descendrais du Ciel... Avec quel amour je te donnerais aux âmes!»<sup>28</sup> – è rappresentata nel gesto sacerdotale di porre l'ostia nella pisside; accanto c'è il calice per l'offerta del sangue. A Léonie, la sola delle sorelle Martin che non era entrata al Carmelo e dopo ripetute prove era stata ammessa infine alla Visitazione di Caen, quell'immagine di Thérèse non piaceva: sul retro di una copia ritrovata presso il monastero di Caen, Léonie scriveva alle sorelle che la foto di gruppo era piaciuta molto alle monache della Visitazione, che avrebbero desiderato averla nei loro archivi; tutte erano venute benissimo ma non Thérèse – «notre Sainte»<sup>29</sup> diceva Léonie – che lasciava molto a desiderare. Si rivolgeva dunque a Céline («mon artiste chérie») perché ritoccasse l'immagine prima di inviare di nuovo a Caen «ce charmant tableau». L'"artista" non esitava d'altra parte a correggere le proprie fotografie e le altrui, anche in modo pesante. In quelle – più di una – scattate nella corte detta "di

28. *Sainte Thérèse de l'Enfant-Jésus et de la Sainte-Face, Histoire d'une âme*, p. 220.

29. Citazione in Descouvemont, Loose, *Therese et Lisieux*, p. 177.

Lourdes” il 20 novembre 1894, la presenza della vecchia priora nel gruppo delle sorelle Martin dovette apparirle più tardi “fuori posto”, cosicché in una lastra la cancellò del tutto.

Ma era soprattutto il volto di Thérèse che non le dava pace. Nel gennaio 1889 era stata fotografata dall’abate Gombault ammesso quel giorno in clausura, accanto alla grande croce del chiostro, dove la comunità amava farsi ritrarre. Thérèse da pochi giorni aveva preso l’abito<sup>30</sup> e posava di fronte alla macchina fotografica con il velo bianco che le incorniciava in ampie pieghe il volto di bambina. Indossava il candido mantello corale appena confezionato che la priora le aveva imposto nel rito che si svolgeva in coro, all’interno della clausura (fig. 6). In un’altra foto il mantello appare invece ripiegato sullo sfondo e Thérèse accosta lieve la mano al fusto nodoso della croce. Forse c’era ancora troppa infanzia in quel volto di novizia, gli occhi ridenti non avevano né la profondità né il velo di compostezza che Céline era invece riuscita a imprimere al semblante di Thérèse nel ritratto ovale: corresse dunque le fotografie dell’abate Gombault e senza sopprimerlo vi spense il sorriso.<sup>31</sup> Tra le foto di Céline, quella che nel luglio 1896 ritrae Thérèse nella corte della sacrestia con la croce a fianco e un giglio tra le mani (l’altra con il rosario fu scelta per il frontespizio della prima edizione della *Histoire d’une âme*) non piaceva a Pauline: gli abiti di Thérèse apparivano forse un po’ scomposti, le pieghe del mantello non ben accomodate. Teneva tra le mani un giglio, ma in modo un po’ distratto e il sorriso appariva forzato; era insomma nel giudizio della sorella una foto mancata.<sup>32</sup>

D’altra parte, nelle lunghe, estenuanti pose che la fotografia richiedeva i tratti del volto perdevano naturalezza, la postura si irrigidiva. Ai primi di giugno del 1897 (7 giugno) una fotografia di Céline (*Thérèse aux images*) riprende Thérèse inginocchiata nella corte della sacrestia contro un fondale di edera; le immagini che mostra aperte tra le mani l’una accanto all’altra provengono dal suo breviario e sono quelle che compongono il suo nome in religione: il Bambino Gesù di Franz Itten-

30. In Descouvemont, Loose, *Therese et Lisieux* la fotografia è datata al 10 gennaio, ma è più probabile che sia stata scattata in altra occasione vicina a quella data. Nell’immagine non vi è traccia infatti della neve che secondo il racconto di Thérèse ricopriva il chiostro il 10 gennaio, giorno della sua vestizione.

31. *Les retouches des photos de Thérèse*, in ACL, <http://www.archives-carmel-lisieux.fr/carmel/index.php/apres-1897/la-diffusion-des-representations-de-thérèse>.

32. Descouvemont, Loose, *Therese et Lisieux*, p. 278.

bach<sup>33</sup> e il Volto Santo di Tours<sup>34</sup> al quale tutto il Carmelo di Lisieux era devoto. Thérèse le teneva davanti a sé nelle ultime settimane di vita. Nella fotografia il mantello si allarga a terra in pieghe ampie e conferisce alla sua figura una compostezza statuaria. «J'avais pris mon grand air»,<sup>35</sup> le dissero le novizie che la conoscevano diversa, più sorridente. Ma il volto è segnato dalla stanchezza e l'ombra si addensa attorno agli occhi (fig. 7). Neppure l'intervento di Céline poté ravvivarlo.

Thérèse era malata da tempo. Dai primi mesi del 1897 intratteneva una corrispondenza ormai regolare con Maurice Bellière,<sup>36</sup> il giovane «monsieur l'Abbé» che in procinto di partire missionario aveva ottenuto il sostegno delle sue preghiere. «Vous le savez, une carmélite qui ne serait pas apôtre s'éloignerait du but de sa vocation et cesserait d'être fille de la Séraphique Sainte Thérèse qui désirait donner mille vies pour sauver une seule âme».<sup>37</sup> Negli ultimi mesi di vita la corrispondenza si fece più intima, Thérèse scriveva che la sua anima era unita a quella del “fratello” («mon cher petit frère»<sup>38</sup>) dallo stesso desiderio di martirio. Nell'infanzia aveva sentito in cuore il desiderio e il coraggio di imitare Giovanna d'Arco, di combattere nei campi di battaglia: «il me semblait que le Seigneur me destinait aussi à de grandes choses».<sup>39</sup> Ma a lei era stato accordato solo il martirio d'amore; forse attraverso il fratello apostolo avrebbe colto l'altra palma che entrambi desideravano. Nel luglio, Thérèse gli scriveva a lapis, non aveva più la forza di tenere la penna.

33. Franz Ittenbach (1813-1879) fece parte del movimento nazzareno; profondamente religioso, dedicò la sua arte esclusivamente alla decorazione di chiese.

34. Il padre di Thérèse Louis Martin era fin da giovane devoto del Volto Santo di Tours. La devozione al Volto Santo prese inizio nella metà degli anni Quaranta del XIX secolo presso il Carmelo di Tours ad opera di Suor Marie de Saint Pierre. Nell'aprile 1885 Louis Martin iscrisse sé e le figlie alla Confraternita del Volto Santo, eretta a Tours nel 1876.

35. ACL, LT 258, À l'abbé Maurice Bellière, 18 luglio 1897.

36. Maurice Bellière nacque il 10 giugno 1874. Nel 1894 entrò in seminario e iniziò la corrispondenza con il Carmelo di Lisieux, ottenendo di essere accompagnato dalle preghiere di Thérèse durante il servizio militare. Nel settembre 1897 lasciò la Francia per il noviziato dei Padri Bianchi ad Algeri. Missionario in Africa, fu ordinato prete nel giugno 1901. Rientrò in Francia nel 1906 gravemente malato e quasi disertore, scrive Claude Langlois, e morì nella solitudine e nella follia il 14 luglio 1907 all'età di 33 anni (Cl. Langlois, *Maurice Bellière, l'autre missionnaire de Thérèse*, in «Histoire et missions chrétiennes», 15, 3 [2010], pp. 87-88).

37. ACL, LT 198, À l'abbé Maurice Bellière, 21 octobre 1896.

38. Prese a rivolgersi a lui con questo nome nella lettera del 25 aprile 1897 (ACL, LT 224, À l'abbé Maurice Bellière, 25 avril 1897).

39. *Ibidem*.



Bellière addolorato e in procinto di partire per l’Africa le chiedeva di lasciar-gli qualcosa che le fosse appartenuto, pensava al crocifisso, ma Thérèse volle che avesse una sua fotografia, quella scattata da Céline «en vue de ma mort prochaine», il 7 giugno.<sup>40</sup> Certo il volto aveva perduto il sorriso e l’immagine non avrebbe colmato la perdita della presenza, «mais croyez, mon petit frère, que si ma photographie ne vous sourit pas, mon *âme* ne cessera de *vous sourire* quand elle sera près de vous».<sup>41</sup>

Dopo la morte di Thérèse, le sorelle Martin non ne ritrovavano più il semblante nelle fotografie.<sup>42</sup> A Céline pareva che quella che restituiva al meglio la sua immagine «telle qu’elle était»<sup>43</sup> fosse una foto che le aveva scattato lei stessa nel viale dei castagni, il 20 aprile 1895;<sup>44</sup> ma ancor meno delle altre questa, dove lo sguardo di Thérèse pare perso chissà dove, rispondeva al semblante di una santa: mentre era proprio una visione di santità ciò che le sorelle Martin cercavano ormai nelle immagini di Thérèse, negli anni in cui la sua fama e la devozione suscitate dall’*Histoire d’une âme* si venivano diffondendo in tutta la Francia.

#### 4. *Le fotografie, la comunità, la memoria*

Per Bernadette Soubirous era stato diverso: aveva sedici anni all’epoca del primo scatto, detestava essere fotografata<sup>45</sup> e mostrata agli estranei; così come si piegava malvolentieri a ripetere ogni volta la storia delle apparizioni della Vergine nella grotta di Lourdes. Il disagio fu interpretato come segno di umiltà, una prova della sua credibilità come visionaria. Nel

40. ACL, LT 258, À l’abbé Maurice Bellière, 18 juillet 1897.

41. *Ibidem*.

42. La foto «blocca il ricordo» scriveva Roland Barthes ne *La camera chiara. Nota sulla fotografia* (1980), Torino 2003, p. 92).

43. Cit. in Descouvemont, Loose, *Therese et Lisieux*, p. 233.

44. La fotografia risale al 20 aprile 1895. Quella riprodotta in Descouvemont, Loose, *Therese et Lisieux*, p. 233 è la seconda posa (cfr. ACL, <http://www.archives-carmel-lisieux.fr/carmel/index.php/les-photos-de-th%C3%A9r%C3%A8se-prises-par-c%C3%A9line/photo-17>).

45. Taylor, *Images of Saintity*, p. 277; *Visage de Bernadette*, 2 voll., a cura di R. Laurentin, Paris 1978. Cl. Langlois, *Photographier des saintes: de Bernadette Soubirous à Thérèse de Lisieux*, in *Histoire, Image, Imaginaires*. Actes du Colloque international (Le Mans, 21-23 mars 1996), a cura di M. Ménard, A. Duprat, Le Mans 1998, pp. 261-272, in part. pp. 267-268.

tempo Bernadette finì con l'assomigliare sempre di più all'immagine "autentica" che le foto imposero di lei.<sup>46</sup>

Thérèse non posò mai "da santa". Le fotografie realizzate da Céline rispondevano semmai a un altro intento. Quelle che ritraevano Thérèse nel gruppo di famiglia erano un modo per fare memoria dei vincoli d'affetto che nella vita claustrale univano pur sempre in un legame particolare le sorelle Martin. Ma anche la comunità amava ricordarsi riunita in concordia e amorevolezza reciproca nelle festività dell'anno liturgico e nelle occupazioni della vita quotidiana.<sup>47</sup> Raccolte insieme attorno alla croce del chiostro o all'immagine di Gesù Bambino, riprese al lavatoio tutte ridenti con le maniche delle tonache rimboccate o alla raccolta del fieno mentre imbracciano i forconi, oppure in circolo nel viale dei castagni, ciascuna con il suo cesto da lavoro, le monache antiche e le giovani accanto alle novizie si disponevano in posa secondo la sapiente composizione di veli bianchi e neri, di sguardi, posture e sorrisi in cui si rivelava l'arte di Céline.

Di fronte alla macchina fotografica la comunità si proponeva come un soggetto nuovo di rappresentazione: faceva uso di questo mezzo per rinsaldare i vincoli di unione reciproca e i legami con le famiglie d'origine, ma anche per ricordarsi ad altri monasteri, a benefattori e devoti. Al Carmelo di Lisieux le monache raccontavano per immagini la vita conventuale e anche questo era un tema nuovo. Nell'iconografia che illustra le virtù della vita in religione, affollata di figure di fondatrici, di beate e sante in fattezze idealizzate che ripetono il modello convenzionale della "santa monaca", la comunità è raramente rappresentata e semmai per indicare il valore della regola, della partecipazione corale alla preghiera e alla liturgia. Nelle fotografie di Céline appare mutata anche la sensibilità claustrale: le carmelitane di Lisieux non raccontano la vita monastica attraverso i severi canoni dell'austerità e della mortificazione; propongono invece il loro spazio domestico come uno spazio di preghiera (alcune hanno in mano il breviario, altre scorrono tra le dita i grani del rosario), ma anche di pace laboriosa e di letizia.<sup>48</sup> Per Thérèse, il Carmelo era il luogo delle rose: «ainsi que dans les forêts vierges, il y germe des fleurs d'un parfum et d'un éclat inconnus

46. Taylor, *Images of Saintity*, p. 279.

47. Brulhart, *Derrière la clôture*.

48. Brulhart ha richiamato l'attenzione sugli album che rappresentano la comunità, arricchiti di generazione in generazione o confezionati per essere donati a una consorella o alla madre priora. Quello offerto a madre Marie de Gonzague per la sua festa il 21 giugno 1897 reca passi scelti da Thérèse. *ivi*, p. 5.

au monde». <sup>49</sup> Nel giardino delle rose, scriveva a Bellière, lei era un piccolo fiore senza bellezza. <sup>50</sup>

Anche i rituali di ingresso e di progressione nella vita religiosa lasciano la loro traccia e possono essere ricordati attraverso la fotografia. Dopo nove mesi di postulato, Thérèse ricevette l'abito del Carmelo il 10 gennaio 1889. Aveva sedici anni. All'ingresso della cappella del monastero, accompagnata dal padre che le dava il braccio, indossava una veste di velluto bianco guarnita di piume di cigno e di trine eseguite al punto d'Alençon. Erano il dono del padre per la sua *petite Reine*; <sup>51</sup> in testa Thérèse aveva una corona di gigli. Anche la natura era parata di bianco, perché durante la notte aveva nevicato a Lisieux. La foto dell'abate Gombault che la ritrae in quel giorno non è più di sposa ma già di novizia. Qualche anno dopo, il 17 marzo 1896, Marie Guérin, cugina delle sorelle Martin, ricevette anch'essa l'abito del Carmelo con il nome di suor Marie de l'Eucharistie: prima della cerimonia, posò in veste da sposa insieme a Céline, <sup>52</sup> che aveva professato da poco e riceveva quel giorno il velo nero. Una fotografia dello stesso giorno riprende invece Céline <sup>53</sup> alla croce del chiostro dove già aveva posato Thérèse da novizia. In entrambe le foto, Céline ha in testa la corona di rose che ne segnava l'ingresso tra le monache professe. Thérèse che è con lei nella foto scorre tra le mani il rosario, mentre Céline ripete la postura, già convenzionale si direbbe, che aveva Thérèse nel giorno della presa d'abito: abbraccia con la sinistra il fusto della croce e tiene nell'altra mano un crocifisso. Poco restituiscono queste immagini dell'emozione di quel giorno, così viva invece nella pergamena che Thérèse fece trovare alla sorella nella vigilia della professione: era il contratto di nozze tra Céline "principessa in esilio" e Gesù, che si dava alla sua diletta con il nome di "Cavaliere dell'Amore, della Sofferenza e del Disprezzo". Il Fiore dei Campi, il Giglio delle Valli aveva il volto nascosto, ma Céline l'avrebbe visto presto splendente: «demain, jour de l'Eternité». <sup>54</sup>

49. ACL, LT 224, À l'abbé Maurice Bellière, 25 avril 1897.

50. *Ibidem*.

51. ACL, LT 63, À M. Martin, 30 septembre 1888.

52. *Prise d'habit de Marie Guérin*, 17 marzo 1896, in Descouvemont, Loose, *Therese et Lisieux*, p. 254.

53. *Profession de Céline*, 24 febbraio 1896, *ivi*, p. 252.

54. ACL, LT 183, À sœur Geneviève. 24 février 1896.

Come è stato di recente ricordato, il fondo fotografico del Carmelo di Lisieux è assai ricco e vario e l'originalità delle messe in scena fotografiche di Thérèse andrebbe studiata nel contesto delle centinaia di fotografie della vita conventuale a Lisieux realizzate per lo più da Céline tra il 1894 e il 1950.<sup>55</sup> Ai primi di aprile del 1896 la malattia di Thérèse divenne manifesta. Nel gennaio aveva consegnato a suor Agnès de Jésus il suo quaderno dei ricordi; seguì nel settembre di quell'anno il secondo manoscritto, il terzo è del giugno 1897. Thérèse morì all'inizio dell'autunno, il 30 settembre. In quegli ultimi mesi, mentre con fatica procedeva la scrittura dei ricordi che più tardi suor Agnès de Jésus avrebbe rifiuto nella *Histoire d'une âme* (non senza soppressioni, aggiunte, correzioni, interpolazioni), Céline fotografò più volte Thérèse, come per fissarne la figura altrimenti confusa tra quelle delle altre monache nelle immagini della vita quotidiana del Carmelo e semmai distinta dall'abito, che la indicava come sotto-maestra delle novizie.

## 6. Le fotografie di Thérèse de Lisieux

Le foto che avevano per soggetto la sola Thérèse erano invece volte a individuarne per chiari segni la singolarità, quel profilo che apparteneva a lei sola e nel quale le sorelle Martin intravedevano un'elezione individuale nella vocazione carmelitana che tutte condividevano. Céline cercò di restituire la spiritualità di Thérèse attraverso i simboli e gli oggetti di devozione che le erano cari. Il giglio in primo luogo. «Comprends-tu les lis?», scriveva Thérèse a Céline dal Carmelo in anni ormai lontani.<sup>56</sup> La purezza del giglio appartiene al lessico dei misteri. Il suo linguaggio, scriveva a Céline, «n'est vrai que pour bien peu d'âmes».<sup>57</sup> Nei colloqui cuore a cuore con la "sorella d'anima", il giglio era il Fiore dei campi del Cantico dei Cantici, il Giglio delle convalli che per sé, diceva Thérèse a Céline, chiede solo una goccia di rugiada; per appartenergli nascosti nel suo calice «il faut être petit, petit comme une goutte de rosée!».<sup>58</sup> Chissà se Céline ricordava quelle

55. Brulhart, *Derrière la clôture*, p. 2. L'autrice sottolinea il rilievo di questo fondo per lo studio della pratica fotografica all'interno di un convento della fine del XIX secolo.

56. ACL, LT 57, À Céline, 23 Juillet 1888.

57. ACL, LT 142, À Céline, 6 luglio 1893.

58. ACL, LT 141, À Céline, 25 aprile 1893. Una foto simile riprende Céline nella stessa posa. Come quella di Céline, anche la fotografia di Thérèse era destinata all'Album per la

parole. La seconda posa della fotografia che realizzò nel luglio 1896 ritrae Thérèse con un giglio tra le mani, ma nell'immagine non vi è alcuna risonanza, è un *tableau de genre* come nella prima posa (*Thérèse au chapelet*), dove Thérèse inginocchiata sgranava il rosario.

Non sempre i segni nella fotografia rivelano il loro significato, non a tutti. Il roto che Thérèse regge in mano nella foto realizzata da Céline il 3 luglio 1896<sup>59</sup> non lascia intravedere il contenuto. Recava scritte alcune parole di Teresa d'Avila – «Je donnerais mille vies pour sauver une seule âme»<sup>60</sup> – che esprimevano l'offerta di sé, la vocazione al martirio. Nella stessa foto, il libro che Thérèse tiene accanto e che reca sulla costola il titolo – ma i caratteri sono indecifrabili – *La Mission du Su-Tchuen au XVIIIe siècle*,<sup>61</sup> era stato donato al Carmelo di Lisieux dal padre Adolphe Roulland,<sup>62</sup> seminarista dell'Istituto delle Missioni Estere di Parigi, che un mese prima della sua ordinazione sacerdotale nel maggio 1896 aveva chiesto al Carmelo una religiosa da associare al suo futuro apostolato missionario. Era stata scelta Thérèse. Dunque il segno era familiare alle monache di Lisieux, come le parole di Teresa d'Avila che tutte sapevano esserle care.

Thérèse aveva con sé in clausura la fotografia del padre Roulland, in procinto di partire per le missioni nell'estate 1896; era il “fratello spirituale” affidato alle sue preghiere perché lo sostenesse nell'apostolato. La fotografia del padre Roulland, custodita nella cella di Thérèse, era un privilegio: «une carmélite n'a pas même les portraits de ses parents les plus proches».<sup>63</sup> Padre Roulland era alfine partito: «Le Carmel comme le Sutchuen est pays étranger au monde»,<sup>64</sup> scriveva Thérèse, felice di

madre Marie de Gonzague (cfr. C. Martin, «Photographie d'une photographie représentant Céline Martin agenouillée», négatif souple, 13 x 18 cm, non datée, coll. Archives du carmel de Lisieux, in Brulhart, *Derrière la clôture*, p. 10).

59. *Photographie du début de juillet 1896*, riprodotta in Descouvemont, Loose, *Thérèse et Lisieux*, p. 267.

60. ACL, [http://www.archives-carmel-lisieux.fr/carmel/index.php/les-photos-de-thérèse-prises-par-céline/photo 29](http://www.archives-carmel-lisieux.fr/carmel/index.php/les-photos-de-thérèse-prises-par-céline/photo%2029).

61. L. Guiot, *La Mission du Su-Tchuen au XVIIIe siècle. Vie et apostolat de Mgr. Pottier*, Paris 1892.

62. Adolphe Roulland (1870-1934), seminarista nell'Istituto delle Missioni Estere di Parigi, ordinato sacerdote il 28 giugno 1896. S'imbarcò per la Cina il 2 agosto dello stesso anno. Nel 1909 ritornò in Francia dove ebbe diversi incarichi. Morì il 12 giugno 1934.

63. ACL, LT 193, Au P. Roulland, 30 juillet 1896.

64. ACL, LT 221, Au P. Roulland, 19 mars 1897.

lavorare con lui alla salvezza della anime: «je me suis faite carmélite; ne pouvant être missionnaire d'action, j'ai voulu l'être par l'amour et la pénitence comme Sainte Thérèse ma séraphique Mère». <sup>65</sup> Ma il desiderio non era cessato: «si Jésus ne vient pas bientôt me chercher pour le Carmel du Ciel, – scriveva al fratello del Su-Tchuen – je partirai un jour pour celui d'Hanoï». <sup>66</sup>

Neppure Céline conosceva il legame intimo che univa Thérèse a padre Roulland. Nell'esprimere visualmente la vocazione carmelitana come vocazione apostolica – un altro *tableau de genre* – la fotografia suggerisce però con discrezione e certo oltre le intenzioni di Céline, un desiderio, una *rêverie* per la quale nella vita breve di Thérèse non c'era più tempo. Questa volta l'immagine parlava solo a lei.

Alla sua morte, Thérèse lasciò uno scrigno di ricordi: le tante immaginette che le erano care, ricevute in occasioni diverse dalle sorelle e dalle altre monache del Carmelo, dalle quali aveva tratto talvolta ispirazione per i soggetti devoti che dipingeva (non sfuggirono neppure questi ai ritocchi di Céline); altre le confezionava lei stessa e le teneva nel breviario. L'ultima immaginetta che aveva dipinto era destinata a Bellière, insieme al piccolo crocifisso che aveva con sé dall'età di tredici anni e che teneva quasi sempre tra le mani durante la malattia. <sup>67</sup> E ancora poesie, poemetti, sacre rappresentazioni, preghiere, biglietti, infine le lettere che l'*Histoire d'une âme* pubblicò solo per frammenti e i manoscritti autobiografici.

È nota la vicenda di manipolazione subita ad opera delle sorelle Martin sia delle lettere che dei manoscritti; neppure la corrispondenza della madre di Thérèse, Zélie Martin, nel passaggio dall'archivio di famiglia alla custodia conventuale poté scampare all'intervento di suor Marie du Sacré-Cœur (Marie Martin) e di suor Geneviève de la Sainte-Face (Céline), che dopo aver copiato le lettere attenuandone o sopprimendone interi brani e spostandone e amalgamandone altri, distrussero gli originali. <sup>68</sup>

Le fotografie di Thérèse le conservarono, ma in nessuna di esse riluceva l'"anima" di lei, che le sorelle andavano ricomponendo nei suoi scritti;

65. ACL, LT 189, Au Père Adolphe Roulland, 23 juin 1896.

66. ACL, LT 221, Au P. Roulland, 19 mars 1897.

67. ACL, LT 263, À l'abbé Maurice Bellière, 10 août 1897.

68. Zélie et Louis Martin, *Correspondance familiale 1863-1885*, préface, présentation et notes par Guy Gaucher et le Carmel de Lisieux, Paris 2004; A. Scattigno, *La Correspondance familiale di Zélie Martin. Note di lettura*, in «Rivista di Storia del Cristianesimo», 7, 1 (2010), pp. 249-260.

così, senza distruggerle, si indusciarono a correggerle; ma anche con gli occhi rivolti al cielo, le labbra ridisegnate e il volto un po' affinato Thérèse non aveva il sembiante di ciò che nella loro visione era una santa. Misero da parte e quasi nascosero le fotografie, di cui Céline come abbiamo visto si servì per ricreare con matita e pennello la Thérèse che la macchina fotografica non aveva saputo cogliere.

### 7. Gioventù e bellezza

L'ovale realizzato da Céline non offriva tuttavia elementi certi di identificazione. L'immaginetta di Teresa d'Avila che fu donata a Thérèse in occasione della sua professione<sup>69</sup> era anch'essa un ovale, dentro vi era raffigurata una monaca a mezzo busto in abito carmelitano; un dardo di fuoco le stava confitto nel cuore.<sup>70</sup> Niente dardi né raggi di sangue per Thérèse: non c'erano stati in lei carismi straordinari, né estasi o eroiche macerazioni che si potessero rappresentare nei modi consueti all'iconografia dell'esperienza mistica. Né poteva avere, Thérèse, la gravità che incute riverenza delle immagini di Jeanne de Chantal o di Louise de Marillac.<sup>71</sup> Era piuttosto la sua giovinezza, un po' spenta e sofferente nelle ultime fotografie, che Céline cercava di restituire nel ritratto. Una giovinezza composta, che suggeriva nello sguardo un mondo di raccoglimento e di grazia. Era un emblema di per sé di santità?

Anche Bernadette Soubirous era giovane al tempo delle apparizioni e le fotografie subito poste in commercio – aveva sedici anni – ne sottolineavano la modestia e l'innocenza, la bellezza non sofisticata; continuarono a rappresentarla così, come una semplice contadinella della Francia rurale non contaminata dalla modernità, anche quando si ritirò presso il convento delle Suore della Carità di Nevers, dove ricevette un'educazione e col tempo divenne adulta; quando era richiesta per obbedienza di narrare le visio-

69. Descouvemont, Nils Loose, *Therese et Lisieux*, p. 168.

70. Le parole dell'Ufficio di Santa Teresa riportate in calce all'immagine recitavano: «Son cœur, embrasé du divin amour, fut, par la main d'un ange, percé d'un javelot de feu. Jésus-Christ lui dit, en lui donnant la main: Désormais, comme ma véritable épouse, tu brûlera de zèle pour mon honneur [...]».

71. Cenni alle incisioni ottocentesche di Jeanne de Chantal e di Louise de Marillac in Taylor, *Images of Sanctity*, p. 287.

ni, vestiva l'abito contadino che indossava nelle fotografie, divenuto ormai un costume.<sup>72</sup> Bernadette morì in convento all'età di 35 anni nel 1879.

La bellezza che Céline cercava di raffigurare nel volto di Thérèse era quella dell'anima, le «vibrations de l'âme» che le parole, scriveva Thérèse, sono impotenti a rendere «sur la terre d'exil».<sup>73</sup> Céline le conosceva perché nella lunga corrispondenza con Thérèse le era divenuta “sorella d'anima”, ma il volto di porcellana che dipinse non diceva nulla del cuore di lei, del “cantico di sofferenza” e d'amore della sua *Storia*. La bellezza femminile appartiene alla morte: non più trattenuta nella “terra d'esilio”, è davvero bella Thérèse nell'ultima fotografia di Céline che la ritrae ormai spirata, ancora nell'infermeria ma già rivestita del velo nero e del mantello bianco, con la corona di rose e i gigli attorno al volto (fig. 8). Céline qualche anno dopo riprese l'immagine in un disegno a carboncino; la foto non le pareva ben riuscita, le ombre erano mal distribuite, «mais qui donnait bien le sourire que je me suis efforcée de rendre».<sup>74</sup>

«L'âme ne se décrit pas» scrisse molti anni dopo, quando ormai sul suo lavoro di ritrattista e sui ritocchi che aveva apportato alle fotografie si era aperta da tempo la discussione: «ce je ne sais quoi qui donne, autant que possible, avec la vie, la vraie ressemblance de l'âme sur une physionomie, c'est cela que j'ai toujours et uniquement voulu saisir et révéler aux autres».<sup>75</sup>

Per concludere questa parte, se le fotografie opacizzavano il ricordo e non restituivano i tratti dell'anima né la santità di Thérèse che le sorelle Martin erano impegnate a promuovere, la convinzione che solo l'arte del ritratto potesse ripristinarne il semblante “vero” parve trovare conferma nel favore che le immagini confezionate da Céline, riprodotte nelle innumerevoli edizioni dell'*Histoire d'une âme*<sup>76</sup> e nelle immaginette distribuite

72. Ivi, p. 279.

73. ACL, LT 109, A Marie Guérin, 27-29 luglio 1890.

74. *Thérèse morte*, 1905, ACL, <http://www.archives-carmel-lisieux.fr/carmel/index.php/tableaux-et-fusains-dessins-par-celine-et-autres/.../th/858-fusain-therese-morte>.

75. ACL, *Les photos retouchées de sainte Thérèse de Lisieux. Le travail de retouche fait par Céline*, <http://www.archives-carmel-lisieux.fr/carmel/index.php/les-retouches-des-photos-de-therese>.

76. Alla prima edizione del 1898 seguì già nel 1899 una seconda edizione, una terza nel 1900, una quarta nel 1901 e una quinta nel 1902, una sesta nel 1903 e da allora non cessarono le tirature. Sono 400.000 le copie in francese dalla morte di Thérèse alla canonizzazione, secondo i dati di P. Descouvemont e R. Zambelli, *La vita oltre la morte*, in *Teresa*



dal Carmelo di Lisieux e stampate a Saint-Sulpice da Boumard Fils,<sup>77</sup> ottennero nella ricezione devota di un vasto pubblico di lettori e consumatori di oggetti di pietà, e delle centinaia di migliaia di pellegrini che visitarono la tomba di Thérèse, fino al 1923 nel cimitero municipale di Lisieux.<sup>78</sup>

### 8. *Thérèse aux roses*

La giovinezza non bastava a identificare nella monaca carmelitana dell'ovale suor Thérèse de l'Enfant Jésus et de la Sainte-Face. Mgr du Teil, vicepostulatore della causa, chiedeva un altro ritratto: «un portrait – ricordava suor Céline – avec attribution qui, en dépeignant le caractère, la spiritualité de la Sainte, la désigne à la dévotion des fidèles, avec un cachet qui lui est propre».<sup>79</sup>

Le sorelle Martin pensarono alle rose. L'ultima fotografia di Thérèse in vita è quella che Céline le aveva scattata nel chiostro, davanti alla porta aperta del coro dove l'avevano trasportata dall'infermeria per un ultimo saluto al sacramento. Era il 30 agosto 1897. Thérèse appare adagiata sui cuscini e tiene in mano il piccolo crocifisso che aveva destinato al suo “petit frère”, l'abbé Bellière. Non sembra più sofferente, guarda l'obiettivo ma lo sguardo è indecifrabile. Sul suo grembo, Céline ha sparso petali di rose. «Après ma mort, je ferai tomber une pluie de roses» avrebbe detto alle monache che l'assistevano nell'ultimo periodo della malattia. La prima edizione de *l'Histoire d'une âme* (1898) recepiva le testimonianze delle carmelitane, ma non vi è traccia di questo passaggio nei manoscritti originali, piuttosto poche parole, «je reviendrai... je descendrai».<sup>80</sup>

*di Lisieux. Vita, dottrina, ambiente*, a cura di C. De Meester, Cinisello Balsamo 1996, pp. 256-257.

77. Sulla *religion acceptable* e il kitsch devoto che caratterizza la produzione di massa di editori come Turgis, Bouasse-Lebel, Bouasse-Jeune o Boumard, cfr. C. Rosenbaum-Dondaine, *L'image de piété en France 1814-1914*, in *Un siècle d'images de piété*, catalogo della mostra organizzata dal Musée-Galerie de la Seita, 19 aprile-16 giugno 1984, Paris 1984, pp. 152-153. Riferimenti puntuali in Deboick, *Image, Authenticity and the Cult*.

78. R. Zambelli, *Reliquie*, in *Teresa di Lisieux. Vita, dottrina, ambiente*, p. 259.

79. ACL, *Thérèse aux roses* (1912). *Notes de Céline*, <http://www.archives-carmel-lisieux.fr/carmel/index.php/tableaux-et-fusains-dessins-par-c%C3%A9line-et-autres/lavie-en-images/867-fusain-therese-aux-roses>.

80. Sainte Thérèse, *Histoire d'une âme*, pp. 301-302, dai *Derniers Entretiens*. Sulla vicenda della *pluie de roses* nelle edizioni della *Histoire d'une âme* e nel processo, Cl. Lan-

Nei suoi quaderni Thérèse, “petit enfant” alla quale non appartenevano la gloria del Cielo né le grandi opere, sceglieva di testimoniare il suo amore in altro modo: «le petit enfant jettera des fleurs, il embaumera de ses parfums le trône royale, il chantera de sa voix argentine le cantique de l’Amour». <sup>81</sup> I fiori erano i sacrifici, le piccole cose fatte per amore, la sofferenza. «Ah! Je le sais bien, cette pluie embaumée, ces petales fragiles et sans aucune valeur, ces chants d’amour du plus petit des cœurs te charmeront». <sup>82</sup> Gesù avrebbe accolto i fiori di Thérèse e questi, per il suo tocco divino, avrebbero acquistato un valore infinito e di nuovo gettati sulla terra avrebbero spento le fiamme della Chiesa che soffre e avrebbero ottenuto la vittoria alla Chiesa che combatte. <sup>83</sup>

I fiori divennero rose, che carezzavano odorose il crocifisso che Thérèse teneva tra le mani nel nuovo ritratto che Céline le dedicò nel 1912, destinato ad essere «le portrait de fond, le portrait de “la Sainte” édité partout». <sup>84</sup> (fig. 9) Le rose che Thérèse offriva a Gesù simboleggiavano l’amore, ma era difficile restituire nel gesto ciò che Céline voleva esprimere, le monache non lo compresero e fu lei stessa di fronte alla macchina fotografica a fungere da modello. È sua dunque la mano che nel ritratto “teneramente” racchiudeva tra le dita il crocifisso mentre per la mano destra, meno riuscita, occorsero altri modelli. Per il volto Céline scelse una foto di Thérèse nelle vesti di Giovanna d’Arco. Tornerò più avanti su questa immagine, che a Céline piaceva, perché Thérèse aveva qui «un air martial et la coupe de figure que nous aimions et qui nous la rappelait si bien». <sup>85</sup> Il busto ovale d’altra parte, trasposto dall’originale in stampe di dimensioni ridotte, dava al volto di Thérèse un aspetto emaciato: era tempo di cambiare immagine.

glois, *Étude du cheminement d’une célèbre parole: «Après ma mort, je ferai tomber une pluie de roses»*, in ACL, <http://www.archives-carmel-lisieux.fr/carmel/index.php/1121-oeuvres-de-therese/dernieres-paroles/de-par-claude-langlois-historien/analyse-de-claude-langlois-articles/6444-9-je-ferai-tomber-une-pluie-de-roses>.

81. Sainte Thérèse, *Histoire d’une âme*, p. 224, dal Manoscritto B.

82. Ivi, p. 225.

83. *Ibidem*.

84. ACL, *Thérèse aux roses* (1912). *Notes de Céline*, <http://www.archives-carmel-lisieux.fr/carmel/index.php/component/fwgallery/image/867-fusain-therese-aux-roses?Itemid=628>. La suggestione della carezza è di Céline: «C’est pourquoi, voulant faire ressortir son Amour pour le bon Dieu symbolisé par les roses dont elle caressait son Crucifix sur son lit de mort [...]».

85. *Ibidem*.

## 9. *Le rose e la guerra*

I fiori come si è detto divennero rose e le rose concessione di grazie e miracoli. «Après ma mort, je ferai tomber une pluie de roses»: sulla copertina della breve biografia di Thérèse raccontata da Agnès de Jésus e apparsa nel luglio 1913 queste parole figuravano in calce al ritratto di Céline Thérèse *aux roses*.<sup>86</sup> Ed era un “torrente” di rose quello che si riversava dal cielo sulla terra nella copertina del terzo fascicolo – ma era ormai un volume – della *Pluie de roses*<sup>87</sup> dove si narravano le guarigioni e le grazie spirituali ottenute tramite Thérèse. Durante la Prima guerra mondiale la vita breve di suor Agnès de Jésus, *Sœur Thérèse de l'Enfant-Jésus, sa vie; depuis sa mort*, conobbe più edizioni e contribuì a diffondere al fronte e nei paesi in guerra la devozione e il culto verso la giovane carmelitana morta in odor di santità. Nel 1914 Pio X aveva introdotto la causa di canonizzazione e a Bayeux tra il 1915 e il 1917 si svolse il processo apostolico.<sup>88</sup> Dopo l'apertura della causa la pubblicazione della *Pluie de roses* venne sospesa ma il racconto dei miracoli e delle apparizioni di Thérèse circolava ugualmente negli ospedali e nelle trincee. Le lettere dei soldati e delle loro famiglie<sup>89</sup> giungevano a migliaia al Carmelo di Lisieux dal Belgio,

86. *Sœur Thérèse de l'Enfant-Jésus, sa vie, depuis sa mort*, Bar-le-Duc 1913. Sull'impatto di queste parole (e accanto a queste: «Je veux passer mon ciel à faire du bien sur la terre») nel fissare «a strong, easily-identifiable personality», cfr. Deboick, *Image, Authenticity and the Cult*, p. 151.

87. Nell'edizione del 1907 dell'*Histoire d'une âme* faceva per la prima volta la sua comparsa la raccolta di conversioni e miracoli operati per intercessione di Thérèse; la prima raccolta fu pubblicata nel 1910 con il titolo *Quelques-unes des grâces et guérisons attribuées à l'intercession de sœur Thérèse de l'Enfant-Jésus morte en odeur de sainteté au Carmel de Lisieux, 1873-1897- Pluie de roses* e già recava le parole di Thérèse: «Je veux passer mon ciel à faire du bien sur la terre», «Après ma mort, je ferai tomber une pluie de roses» (cfr. A. Guise, *Les couvertures des Pluies de roses*, in ACL, <http://www.archives-carmel-lisieux.fr/carmel/index.php/miracles/les-publications-pluies/couvertures-des-pluies>).

88. Il processo ordinario si era aperto nel 1910 e si era chiuso nel settembre 1911. Nel marzo 1913 venne presentata a Roma la *Positio* e la Congregazione dei Riti nel gennaio 1914 autorizzò la prosecuzione della causa, introdotta da Pio X il 10 giugno 1914. Il processo apostolico si aprì a Bayeux nell'aprile 1915 e proseguì fino all'agosto 1917.

89. Archivate in più dossier e solo in parte pubblicate, le lettere sono state censite e studiate in S. Vogt, *La dévotion des combattants à la «petite Sœur» Thérèse de Lisieux pendant la Première Guerre mondiale*, Mémoire de Master sous la direction de J.-N. Grandhomme, Université de Strasbourg, 2012. Parte delle lettere furono pubblicate dal Carmelo nel tomo V della *Pluie de roses* sottotitolato *Conversions Guérisons. Interventions de Sr*

dall'Italia, dall'Inghilterra e dagli Stati Uniti, ma soprattutto da ogni parte della Francia e dal fronte. Chiedevano protezione a Thérèse, notizie della sua vita, immagini e rendevano testimonianza della salvezza, delle grazie e delle guarigioni ottenute per suo tramite. Alcuni conoscevano da tempo la sua figura, altri la scoprivano al fronte, negli ospedali.

Le rose di Thérèse piovvero dunque dal cielo a lenire le sofferenze dei combattenti. Il libriccino della sua Vita li proteggeva come un talismano dal fuoco nemico. Poi c'erano le immagini: una in particolare conobbe grande successo durante il conflitto, ripresa poi nella copertina del libro pubblicato nel dopoguerra, estratto dal volume V della *Pluie de roses*.<sup>90</sup> Mostrava Thérèse nel campo di battaglia, una landa desolata dalla morte. Lontano oltre le trincee e i cavalli di frisia si intravedono le torri di una cattedrale incendiata, verosimilmente la cattedrale di Reims distrutta dai bombardamenti delle artiglierie tedesche nel settembre 1914, la cui immagine figurava nei santini che diffusero l'appello di Benedetto XV per la pace.<sup>91</sup> Thérèse in ginocchio alza le mani supplicanti al cielo da cui piovono copiose le rose, mentre un raggio di sole squarcia le nubi e scende a illuminare una croce che giace divelta a terra. «Thérèse de l'Enfant Jésus – recita l'immagine - attentive à toutes les causes, pour aider tant de cœurs émus, à genoux demande ses roses».

Una santa di guerra? Come è stato osservato, nelle lettere dal fronte la “piccola suora” è l'immagine della compassione e dell'amore: protegge i soldati, interviene misericordiosa nel campo di battaglia, ottiene guarigioni e miracoli.<sup>92</sup> Santa di guerra perché santa dei soldati, ma non santa guerriera,<sup>93</sup> Thérèse è sollecita verso le cause di tutti. È però francese: «J'aime la France, ma Patrie», recitavano le parole di lei nell'immagine aggiunta all'edizione del 1916 di *Sœur Thérèse de l'Enfant-Jésus, sa vie*;

*Thérèse de l'Enfant-Jésus pendant la Guerre*. Cfr. anche *Nous, les Poilus. Lettres des tranchées à Thérèse de Lisieux*, Paris 2014, con una scelta di 75 lettere inedite.

90. *Interventions de sœur Thérèse de l'Enfant-Jésus pendant la Guerre* (1920), estratto del tomo V, pubblicato in contemporanea. L'immagine è di Pierre Annould ed era già apparsa nel retro-copertina dell'edizione 1916 di *Sœur Thérèse de l'Enfant-Jésus, sa vie; depuis sa mort*.

91. M. Paiano, *La preghiera e la grande guerra. Benedetto XV e la nazionalizzazione del culto in Italia*, Pisa 2017.

92. Vogt, *La dévotion des combattants* (ora anche in *Foi, religions et sacré dans la Grande Guerre*, a cura di X. Boniface, F. Cochet, Artois 2014, pp. 207-218).

93. Di Thérèse de Lisieux come santa di guerra, ma non santa guerriera, parla Vogt, *La dévotion des combattants*, p. 85.

*depuis sa mort*: rappresentava un pellegrinaggio militare alla sua tomba, nel cimitero di Lisieux. Thérèse non chiedeva la vittoria della Francia, piuttosto, con le parole di Giovanna d'Arco nella pièce teatrale che Thérèse aveva composto nel 1894: «Je veux lui conserver la Foi».<sup>94</sup>

A volte pareva ai soldati di veder apparire la *petite sœur* nei campi di battaglia, in trincea, la riconoscevano dal ritratto di lei che avevano visto o portavano addosso. Le immagini ebbero dunque una parte rilevante nella diffusione del culto di Thérèse de Lisieux tra i soldati:<sup>95</sup> li attraeva, nel ritratto di Céline, la purezza angelica del volto,<sup>96</sup> la giovinezza; aveva sofferto ed era morta giovane, per questo i soldati la sentivano vicina, si rivolgevano a lei come a una sorella. È bella e compassionevole la Thérèse del tempo di guerra, mentre nell'infuriare di una battaglia aerea sorregge un soldato morente e gli mostra la palma del martirio.<sup>97</sup> Questa fascinazione per l'immagine di Thérèse non sfuggì al Carmelo che ne fece gran diffusione e stampò perfino una carta da lettere con il suo ritratto.<sup>98</sup>

## 10. La fotografia e il ritratto. Una tensione irrisolta

Tornando ora a *Thérèse aux roses*, nonostante la grande fortuna di quell'immagine Céline non ne era soddisfatta: aveva quarantatré anni quando la disegnò ma già la vista le si abbassava, ricorderà più tardi; tentò poi di correggerne i difetti senza riuscirci. Nel 1925, in occasione della canonizzazione di Thérèse, riprese il soggetto in un ritratto a pittura.<sup>99</sup> «J'y ai mis tout mon cœur. Un jour, quand il fut fini, je le regardais et il me sembla si vrai, si vivant que je ne pus retenir mes larmes. Il m'avait semblé que ma

94. «Oui, je quitterai ces vallées/Afin de chasser l'étranger./J'aime la France, ma patrie,/Je veux lui conserver la Foi/Je lui sacrifierai ma vie», Thérèse de Lisieux, *La mission de Jeanne d'Arc*, 1894, in Nouvelle Édition du Centenaire, VI, *Récréations pieuses-Prières*, Paris 1992. Riporta le parole in calce all'immagine Deboick, *Image, Authenticity and the Cult*, p. 151.

95. *Ibidem*.

96. *Pluie de roses*, V, p. 494, cit. in Vogt, *La dévotion des combattants*, p. 104.

97. *Morte di un soldato*, l'immagine è di Pierre Annould, 1915.

98. Vogt, *La dévotion des combattants*, p. 104.

99. Céline Martin, *Thérèse aux Roses* (1925), ACL, <http://www.archives-carmel-lisieux.fr/carmel/index.php/tableaux-et-fusains-dessins-par-c%C3%A9line-et-autres/tableaux-repr%C3%A9sentant-th/888-tableau-therese-aux-roses>.

Thérèse me regardait aussi... A mon avis, c'est le plus ressemblant de tous. Tout y est: finesse et exactitude des traits, teint, expression».<sup>100</sup>

I miracoli e le grazie ottenute per intercessione di Thérèse avevano conferito alle rose che Céline aveva posto tra le sue mani il carattere del segno che mancava negli altri ritratti: erano l'attributo che designava la *petite sœur* alla devozione dei fedeli, riconoscibile come quello che le era proprio. "Vicina" nella sua dolcezza insipida, benigna ma come assorta nella *rêverie* del regno dei cieli, la santa confezionata da Céline incontrava il gusto della sensibilità religiosa dell'epoca e aveva già il carattere di uno stereotipo: «on n'y voit que ce qu'on y met».<sup>101</sup> D'altra parte Céline era certa che la sua arte di ritrattista avesse restituito con verosimiglianza le fattezze di Thérèse, perché nelle lunghe pose delle fotografie ne aveva ben studiato l'espressione, i lineamenti e li aveva conservati incisi nel cuore e nella memoria.<sup>102</sup>

Le fotografie invece alteravano il volto, irrigidivano il corpo e secondo il giudizio condiviso del Carmelo di Lisieux, richiedevano correzione. La foto del 7 giugno 1897, conosciuta come *Thérèse aux images* appartiene come si è detto all'ultimo tempo di vita di Thérèse. Era molto malata, aveva la febbre alta quel giorno e il suo volto, come ebbero a ricordare più tardi le monache di Lisieux, aveva un'aria tesa, sofferente:<sup>103</sup> i ritocchi di Céline avevano restituito rassomiglianza all'immagine.

Nelle varie edizioni della *Histoire d'une âme*, le fotografie che poche e raramente erano accolte ad illustrare il testo, avevano tutte subito correzioni.<sup>104</sup> Ancora nella metà degli anni Cinquanta, negli impegnativi lavori a cui mise mano per esaltare il padre e la madre di Thérèse, Louis Martin e Zélie Guérin come modelli a loro volta di vita cattolica e di santità, Céline mantenne inalterata l'avversione per gli originali delle fotografie: anche per loro fece ricorso più volte e pesantemente al ritocco.

Alla fine, né le fotografie con le loro estenuanti pose e le correzioni di Céline, né i ritratti e le immagini da questi derivate erano stati capaci di restituire quella che Barthes chiama «l'aria di un volto».<sup>105</sup> E la santità?

100. *Ibidem*.

101. Rosenbaum-Dondaine, *L'image de piété en France*, p. 156.

102. Céline, *Recueil*, p. 39, cit. in Deboick, *Image, Authenticity and the Cult*, p. 106.

103. *Ivi*, p. 107.

104. Ricco di notizie in Deboick, *Image, Authenticity and the Cult*, il capitolo *The dissemination of the Celinian Image and the Building of a Commercial Cult*.

105. R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia* (1980), Torino 2003, p. 108.

L'icona di Thérèse fissata dal ritratto ovale ha conosciuto una fortuna di lunga durata. Nel tempo il volto, come la parte più fragile o più sfuggente dell'intera figura, ha continuato a subire mutamenti: non ha più l'unione devota dell'immagine di Céline, ha perduto la malinconia, più spesso ha acquistato i lineamenti e il sorriso fiducioso di una giovinetta, talora è un altro volto del tutto.

Céline morì nel febbraio 1959. Già negli anni successivi alla canonizzazione (17 maggio 1925) si era manifestata da più parti l'esigenza di conoscere gli scritti di Thérèse nella versione originale; anche l'iconografia della santa incontrava ormai avversione tra gli intellettuali cattolici, la sensibilità del pubblico andava cambiando e le immagini di Céline apparivano a molti come una "distorsione" della vera Thérèse, incompresa e repressa.<sup>106</sup> Fu nel secondo dopoguerra, dopo la morte di Agnès de Jésus (1951), che padre François de Sainte-Marie ebbe l'incarico della pubblicazione degli scritti originali di Thérèse; i *Manuscripts Autobiographiques* uscirono nel 1956 dopo un lavoro di tre anni. Nel 1961 uscì in due volumi sempre per la cura di François de Sainte-Marie *Visage de Thérèse de Lisieux*.<sup>107</sup>

L'intento, scomparsa ormai suor Geneviève de la Sainte-Face (Céline), era quello di restituire il "vero volto" della santa attraverso gli originali delle fotografie: «D'un[e] façon générale – scriveva François de Sainte-Marie – l'impression de volonté et de puissance qui se dégage des photos originales est détruite par les retouches. Thérèse apparaît moins en possession de ses moyens: elle devient une petite fille qui veut faire plaisir, qui veut être bien gentille. Les traits ne portent plus ce reflet d'intelligence qui éclaire les photos originales. L'extraordinaire lucidité de son regard disparaît».<sup>108</sup> Attorno agli originali si era accesa nel periodo tra le due guerre una vera battaglia tra attestazioni di autenticità e accuse di falsificazione. Le immagini autentiche di Thérèse, assai diverse da quelle in commercio, avrebbero consentito di disvelarne il carattere e in modo più rispondente al vero, la santità. Proprio

106. I. Friederike Görres, *The Hidden Face. A Study of St Thérèse of Lisieux*, London 2003, p. 13, cit. in Taylor, *Images of Sanctity*, pp. 284-285. Sul dibattito attorno all'arte sacra tra fautori e oppositori dell'arte di Saint Sulpice e sul suo appeal sul pubblico il rimando è ancora a Deboick, *Image, Authenticity and the Cult*, cap. 4, *The Challenging of the Celinian Thérèse*.

107. François de Sainte-Marie, *Visage de Thérèse de Lisieux*, 2 voll., Lisieux 1961.

108. L'opinione di François de Sainte Marie è sintetizzata in *Les photos retouchées de sainte Thérèse de Lisieux. Le travail de retouche fait par Céline*.

i difetti del volto, quel mento che non piaceva alle sorelle Martin e che appariva in modo così pronunciato nella fotografia di Thérèse novizia scattata dall'abate Gombault nel gennaio 1889, difetto non era, avvertiva Lucie Delarue-Mardrus,<sup>109</sup> ma piuttosto un tratto tipico della Normandia: con la nobiltà della fronte e il naso, tutto il sembiante mostrava ordine e misura, ben lontano dalla dolcezza melensa delle cartoline postali messe in vendita a Lisieux. Per Delarue-Mardrus Thérèse era un'eroina della rinuncia e del coraggio, un'anima tragica, una guerriera. La figura sofferente di *Thérèse aux images* era la Thérèse reale. Come un velo leggero quel sorriso appena accennato, la gentilezza e la serenità non sottraggono al volto di lei la forza, la determinazione, la tenacia, scriveva Henri Ghéon.<sup>110</sup> Thérèse era un'asceta dalla volontà inflessibile, temprata nel sacrificio di sé.

Nel secondo dopoguerra segnato dalla tragedia delle devastazioni e della morte, Maxence Van der Meersch<sup>111</sup> sottolineò di Thérèse l'esperienza della sofferenza e l'attraversamento di una profonda crisi di fede prima della morte. Thérèse non era la piccola santa della pioggia di rose. Era una robusta ragazza della Normandia – come mostravano le fotografie dell'infanzia e della prima adolescenza – piena di vita e di energia, forte, volitiva, una vergine guerriera. La deformazione della sua immagine secondo i modi sentimentali di Saint-Sulpice rivelava il travisamento che era stato inflitto alla sua persona, costretta nel declino di una sbiadita esistenza.<sup>112</sup>

Altri ha ricostruito con dovizia di particolari la vicenda delle fotografie nelle diverse fasi della discussione. Senza dunque ripetere cose già dette e con ricchezza di dettagli mi avvio alla conclusione con alcune considerazioni. Cercare negli originali la cifra vera della santità di Thérèse ebbe come effetto il tentativo di farne a loro volta delle icone e di attribuire alla sua figura lineamenti a forti tinte, in opposizione a quelli costruiti dalle sorelle Martin ma forse altrettanto fuorvianti. Che provengano da foto di famiglia o di gruppo, che siano fotografie sin-

109. L. Delarue-Mardrus, *La Petite Thérèse de Lisieux*, Paris 1937, citata ampiamente in Deboick, *Image, Authenticity and the Cult*, cap. 4.

110. H. Ghéon, *Sainte Thérèse de Lisieux*, Paris 1934, p. 42, cit. in Deboick, *Image, Authenticity and the Cult*, p. 205.

111. M. Van der Meersch, *La Petite sainte Thérèse*, Paris 1947, 1997<sup>2</sup>.

112. Ivi, p. 245. Come quelle precedenti, ho ripreso queste osservazioni da Deboick, cui si rimanda per una trattazione più dettagliata di questa discussione tra il periodo fra le due guerre e il secondo dopoguerra.



gole, le immagini di Thérèse restituite dagli originali sono oggi offerte alla fruizione devota prive del loro contesto. L'aveva fatto anche Céline quando componendo e scomponendo le fotografie come tessere di mosaico aveva ricomposto i lineamenti di Thérèse in un unico volto, che infine non era riconducibile a nessuna foto, ma piuttosto, così sosteneva Céline, al lungo studio dell'espressione di lei. Nel sito degli Archives du Carmel de Lisieux, il volto di Thérèse si è di nuovo scomposto, ritagliato dagli originali di quarantasei fotografie (che tuttavia è possibile vedere anche nella loro integrità) ed esposto in una sequenza di pose che non offrono più alcun attributo di identificazione devota: nelle immagini non c'è un luogo per le rose, né per il crocifisso o il Volto Santo e il Bambino Gesù. È scomparsa anche la vaga ispirazione mistica o piuttosto sentimentale che i ritocchi di Céline avevano attribuivano al semblante di Thérèse. Nulla suggerisce la santità, difficile del resto da rintracciare nell'espressione di Thérèse che la moltiplicazione dei volti rende ancora più enigmatica. Le quarantasei immagini di cui è attestata attraverso gli originali l'autenticità certificano però che quello è il suo volto, il volto di Thérèse de Lisieux di cui è stata proclamata la santità. Ci potremmo chiedere dunque se non siano anch'esse oggetti di devozione, certo rivolte a una fruizione diversa da quella assai vasta che ancora incontra l'antico ritratto ovale di Céline.

### 11. *Il "cuore di fuoco"*

Prima di chiudere il percorso di queste pagine, vorrei accennare a due fotografie di Thérèse che ho quasi passato sotto silenzio, ma sono tra quelle più suggestive. Thérèse non posò mai da santa, posò però nelle vesti di una santa, Giovanna d'Arco. Pensava a lei negli anni infantili, quando credeva, come scrisse nei suoi quaderni, di essere nata per la gloria. Desiderava imitare le azioni di Giovanna e delle altre eroine di Francia: «il me semblait sentir en moi la même ardeur dont elles étaient animées, la même inspiration Céleste».<sup>113</sup> Poi comprese – e la riguardò sempre come una delle grazie più grandi della sua vita – che la gloria di Giovanna d'Arco non le apparteneva, la sua gloria sarebbe stata invece

113. Sainte Thérèse, *Histoire d'une âme*, p. 84.

nascosta ai mortali, era quella di divenire *une grande Sainte* e questa fiducia audace non le era mai venuta meno. Non dimenticò l'eroina della sua infanzia, la vergine guerriera e martire che salvò la Francia. Aveva compreso che per giungere alla santità occorreva soffrire molto<sup>114</sup> e anche Giovanna aveva sofferto per seguire le sue voci.

Nel poema che Thérèse compose per Giovanna d'Arco nel maggio 1894, dopo l'apertura del processo di beatificazione, il tema del martirio è fortemente sottolineato: «Mais il fallait que ses grandes vertus/Fussent marquées du sceau de la souffrance/Du sceau divin de son Epoux Jésus!».<sup>115</sup> Qualche mese prima (il testo reca la data del 21 gennaio 1894) le aveva dedicato una *pièce* teatrale, *La mission de Jeanne d'Arc*, dove l'arcangelo san Michele sollecita Giovanna a metter da parte l'umiltà e la timidezza e a prendere la spada: «Timide enfant, laisse là ta chaumière, / Prends cette épée que Dieu gardait pour toi / Prends pour ton étendard une blanche bannière / Et va trouver le Roi!».<sup>116</sup>

La bianca bandiera occupa il centro della scena nella fotografia realizzata da Céline nei primi mesi del 1895 (fig. 10), dopo la recita di una seconda *pièce* dedicata da Thérèse alla sua eroina più cara, *Jeanne d'Arc accomplissant sa mission*, che reca la data del 21 gennaio 1895 (fu composta nell'estate 1894). Nell'immagine Thérèse è Giovanna d'Arco: ha i capelli sciolti sulle spalle (una parrucca), nella destra tiene la spada e sopra la gonna indossa l'armatura. Nel vessillo splendono i gigli di Francia. A Céline piaceva questa fotografia anche se non si trattenne dal ritoccarla.

Nella seconda *pièce*, di battaglia in battaglia Giovanna si avvia al compimento del suo destino, la prigionia e il supplizio. Sguardo puro, cuore di fuoco, parole di fiamma,<sup>117</sup> ella non temeva più la morte, aveva accettato il martirio. Nella rappresentazione, fu Thérèse a impersonare il ruolo di Giovanna. Due anni dopo, negli ultimi mesi di vita (giugno 1897), Thérèse rilesse questo suo testo che le era costato molto impegno,

114. Ivi, p. 85.

115. Sœur Thérèse de l'Enfant-Jésus et de la Sainte-Face, *Cantique pour Jeanne d'Arc*, in ACL, *Les poésies composées par sainte Thérèse de Lisieux*, PN 4, <http://www.archives-carmel-lisieux.fr/carmel/index.php/pn-4>.

116. Ead., *La mission de Jeanne d'Arc*, in ACL, *Les récréations pieuses*, RP 1, <http://www.archives-carmel-lisieux.fr/carmel/index.php/rp-1>.

117. Ead., *Cantique pour Jeanne d'Arc*.

pensò alla solitudine della sua eroina che le era cara ormai come una sorella e la sentiva sempre più vicina: «Au fond d'un noir cachot, chargée de lourdes chaînes / Le cruel étranger t'abreuva de douleurs / Pas un de tes amis ne prit part à tes peines / Pas un ne s'avança pour essayer tes pleurs».<sup>118</sup>

Forse per questo, per averla a lungo amata, è così intenso il volto di Thérèse nella seconda fotografia, dove abbandonata ormai l'armatura mette in scena Giovanna incatenata in prigione (fig. 11). Potremmo dire che Thérèse ha ritrovato se stessa assumendo la figura dell'altra, ed è qui che l'immagine per una volta almeno pare aver trovato l'autenticità.

118. Ead., *À Jeanne d'Arc* (datato al 1897), in ACL, PN 50, <http://www.archives-carmel-lisieux.fr/carmel/index.php/pn-50>.



Fig. 1. Sant'Agnese, immagine devozionale (Archives du Carmel de Lisieux).

Fig. 2. Céline Martin, *Thérèse au chapelet*, fotografia, luglio 1896 (Archives du Carmel de Lisieux).

Fig. 3. Céline Martin, *Thérèse ovale*, disegno a carboncino, 1899 (Archives du Carmel de Lisieux).



Fig. 4. Céline Martin, Thérèse con le sorelle e la priora suor Marie de Gonzague, 20 novembre 1894 (Archives du Carmel de Lisieux).

Fig. 5. Céline Martin, Thérèse con le sorelle e la cugina Marie Guérin (seconda posa), fotografia, prima metà del novembre 1896 (Archives du Carmel de Lisieux).



Fig. 6. Abbé Gombault, Thérèse nel chiostro del Carmelo, fotografia, gennaio 1889 (Archives du Carmel de Lisieux).

Fig. 7. Céline Martin, *Thérèse aux images* (terza posa), fotografia, 7 giugno 1897 (Archives du Carmel de Lisieux).

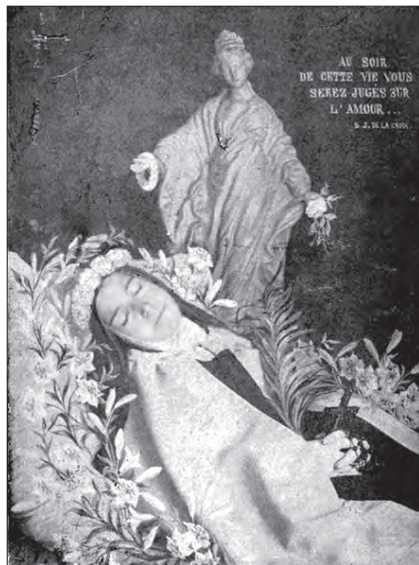


Fig. 8. Céline Martin, Il corpo di Thérèse nell'infermeria del Carmelo, fotografia, 1° ottobre 1897 (Archives du Carmel de Lisieux).

Fig. 9. Céline Martin, *Thérèse aux roses*, disegno a carboncino, 1912.



Fig. 10. Céline Martin. Thérèse nel costume di Giovanna d'Arco, fotografia, tra il 21 gennaio e il 25 marzo 1895 (Archives du Carmel de Lisieux).

Fig. 11. Céline Martin, Thérèse nel costume di Giovanna d'Arco, fotografia, tra il 21 gennaio e il 25 marzo 1895 (Archives du Carmel de Lisieux).





FEDERICO RUOZZI

## Le fotografie dei pontefici: dal dagherrotipo al selfie. Il caso di Leone XIII\*

Adesso lei sa quale è l'invisibile filo rosso  
che unisce tutte queste figure che sono le più  
importanti nei loro rispettivi campi?

Nessuno di loro si fa vedere.  
Nessuno di loro si lascia fotografare.

(dialogo tra Pio XIII e Sofia Dubois,  
*The young Pope*, P. Sorrentino, 2017)

### 1. Introduzione. «L'esercito dei selfie»

Di ritorno dal viaggio apostolico in Ecuador, Bolivia e Paraguay (3-15 luglio 2015), tra i vari temi affrontati nella consueta conferenza stampa sull'aereo,<sup>1</sup> papa Francesco parlò anche di un fenomeno esploso in questi ultimi anni solo in apparenza frivolo, che lo coinvolgeva direttamente e, si può dire, in modo inaspettato: il selfie. In quell'occasione, sollecitato dalla domanda di una giornalista che gli chiedeva:

\* Parte della ricerca qui presentata si è avvalsa del Research Grant del Cushwa Center for the Study of American Catholicism della University of Notre Dame (Indiana), e del lavoro condotto presso la Hesburgh Library e i suoi archivi. Ringrazio qui Kathleen Sprows Cummings, direttrice del Cushwa e il suo staff, nonché il personale della Biblioteca.

1. *Conversazione del Santo Padre con i giornalisti del viaggio di ritorno da Asunción a Roma – volo papale (5-13 luglio 2015)*, in [http://w2.vatican.va/content/francesco/it/speeches/2015/july/documents/papa-francesco\\_20150712\\_paraguay-conferenza-stampa.html](http://w2.vatican.va/content/francesco/it/speeches/2015/july/documents/papa-francesco_20150712_paraguay-conferenza-stampa.html) [ultima consultazione: 7 gennaio 2019].

“Mi permetta una battuta: che cosa pensa di tutte queste ‘autofoto’, ‘selfie’, durante la Messa, che si fanno i giovani, i bambini, i colleghi?...”, [papa Francesco] rispose: “È un’altra cultura, io mi sento un... bisnonno. Oggi un poliziotto, un uomo di quarant’anni, al momento di salutarmi si è fatto un *selfie* con me. E io gli ho detto: lei è un adolescente! Ma io rispetto questo.”<sup>2</sup>

Il «selfie» è un neologismo, ormai codificato dal 2014 dallo Zingarelli e dall’*Oxford English Dictionary* che, l’anno prima, lo aveva eletto come parola dell’anno. Sostantivo maschile o femminile invariato – stando alla definizione che lo canonizza nel *Vocabolario Treccani* – il «selfie» è l’«autoritratto fotografico generalmente fatto con uno smartphone o una webcam e poi condiviso nei siti di relazione sociale».<sup>3</sup> L’azione non termina dunque con lo scatto in sé, ma con la sua condivisione, che a sua volta diventa virale, in un’azione che potenzialmente non finisce mai.<sup>4</sup> Come scrive Vanni Codeluppi, «d’altronde ci si fanno sempre più selfie anche perché abbiamo bisogno di un pubblico».<sup>5</sup>

2. Conferenza stampa di papa Francesco nel volo di ritorno Asunción – Roma, in «Bollettino della Sala Stampa della Santa Sede», 13 luglio 2013. (<https://press.vatican.va/content/salastampa/it/bollettino/pubblico/2015/07/13/0572/01238.html>) [ultima consultazione: 7 gennaio 2019]. Nella omelia mattutina dell’8 gennaio 2019, parlando di povertà, papa Francesco ha descritto lo scatto dei senzatetto del fotografo de «L’Osservatore Romano», che nel 2017 gli aveva fatto avere il suo reportage. cfr. A. Di Bussolo, *Il fotografo citato dal Papa: «sono i poveri di San Pietro, oggi hanno nuova dignità»*, 8 gennaio 2019, <https://www.vaticannews.va/it/vaticano/news/2019-01/papa-francesco-fotografo-senzatetto-indifferenza-omelia-marta.html> [ultima consultazione: 11 gennaio 2019]. Si ringrazia Gianluca della Maggiore per la segnalazione.

3. Si veda la voce *Selfie* nel *Vocabolario Treccani*, disponibile in [http://www.treccani.it/vocabolario/selfie\\_res-c3a83312-89eb-11e8-a7cb-00271042e8d9\\_%28Neologismi%29/](http://www.treccani.it/vocabolario/selfie_res-c3a83312-89eb-11e8-a7cb-00271042e8d9_%28Neologismi%29/) [ultima consultazione: 7 gennaio 2019]. Per la storia del neologismo, una ricostruzione dell’uso del termine «selfie», una sua prima periodizzazione e categorizzazione, cfr. G. Riva, *Selfie. Narcisismo e identità*, Bologna, 2016, p. 20. Per un’analisi teorica, cfr. *Exploring the Selfie: Historical, Theoretical, and Analytical Approaches to Digital Self-Photography*, a cura di J. Eckel, J. Ruchatz, S. Wirth, London 2018. Alessandra Vitullo, ricercatrice presso L’Isr – Fondazione Bruno Kessler, sta conducendo una ricerca su selfie e fenomeno religioso.

4. Scrive Riva: «[...] la condivisione del selfie permette non solo di “essere” quello che voglio nel ritratto della foto, ma anche di “esserci”, di diventare visibile alle persone che sono intorno a me» (Riva, *Selfie*, p. 78).

5. V. Codeluppi, *Selfie. Un momento per tutti*, Carpi 2015, p. 12, ampliato e ripreso in Id., *Mi metto in vetrina: selfie, Facebook, Apple, Hello Kitty, Renzi e altre vetrinizzazioni*, Udine 2015. Cfr. R. Wang, F. Yang, M.M. Haigh, *Let me take a selfie: Exploring the psychological effects of posting and viewing selfies and groupies on social media*, in «Telematics and Informatics», 34 (2017), pp. 274-283.

Al di là della scarna definizione, è evidente come il fenomeno – perché di fenomeno sociale si parla, come confermato da alcuni dati eloquenti che qui brevemente si elencano: in un anno sono stati fatti circa 34 miliardi di selfie, anche l'arte contemporanea ha consacrato tale pratica,<sup>6</sup> e tra le *fake news* ha iniziato a circolare sul web persino la «selfite», il disturbo mentale da dipendenza da selfie,<sup>7</sup> – vada oltre il concetto del semplice autoscatto “novecentesco” e non ha niente a che vedere con i ritratti ufficiali, cari a una certa tradizione dogmatizzata nel modello presidenziale:<sup>8</sup> chiama invece in causa tendenze e rappresentazioni della società di questi anni e coinvolge la sfera culturale, sociale e politica.<sup>9</sup> Anche l'analisi giornalistica si è aggiornata linguisticamente e si è passati dalla definizione di Italia intesa come «Repubblica delle banane» a quella di «Repubblica dei selfie» in riferimento alla nuova stagione politica e comunicativa che si è aperta di recente.<sup>10</sup> Gli analisti hanno accostato la già nota tendenza alla «vetrinizzazione» della società alla pratica del selfie. Stante la vetrinizzazione intesa come il «frutto di quel bisogno che oggi le persone sentono di mettersi adeguatamente “in scena” all'interno delle numerose “vetrine” in cui sono costretti ad esporsi nella loro esistenza sociale e mediatica», per Code-luppi anche il selfie “vetrinizza” perché rappresenterebbe «un importante

6. D. Pappalardo, *Il super selfie scabroso oscura la sfida per il Turner Prize*, in «La Repubblica», 25 novembre 2016, p. 49. Cfr. *Selfie & Co.: ritratti collettivi tra arte e web*, a cura di E. Tavani, Milano 2016 e *Autoportraits: de Rembrandt au selfie*, direzione di S. Ramond, S. Paccoud, Lyon-Cologne 2016; C. Patella, *Selfie ad arte*, Roma 2019.

7. Riva, *Selfie*, pp. 43-44. Su questo, cfr. anche l'analisi L. Di Gregorio, *La società dei selfie: narcisismo e sentimento di sé nell'epoca dello smartphone*, Milano 2017.

8. Cfr. l'interessante studio di M. Cau, *Selfie di Stato. Forme di visualizzazione del potere in età contemporanea* presentato in occasione della LX Settimana di studio (19-21 settembre 2018) organizzata dalla Fondazione Fbk – Isig dedicata a presentare il cantiere di ricerca su *Mediatizzazione e medialità della storia tra età moderna e contemporaneità*, ora in *La medialità della storia. Nuovi studi sulla rappresentazione della politica e della società*, a cura di G. Bernardini, Ch. Cornelissen, Bologna 2019, pp. 229-269.

9. K. Soltis Anderson, *The Selfie Vote: Where Millennials are Leading America (And How Republicans Can Keep Up)*, Plano (TX) 2015.

10. Cfr. M. Damilano, *La Repubblica dei Selfie. Dalla meglio gioventù a Matteo Renzi*, Milano 2015; sul rapporto tra politica e tv, cfr. G. Mazzoleni, A. Sfondini, *Politica pop. Da “Porta a Porta” a “L'isola dei famosi”*, Bologna 2009. Sulla negoziazione giornalistica alla prova del web sociale, cfr. il numero di «Problemi dell'informazione», 39, 2 (2014) in part. il saggio di R. Rega, D. Lorusso, *Twitter tra ibridazione e personalizzazione. Il caso di Matteo Renzi*, pp. 171-198.

strumento a disposizione degli individui per certificare la propria esistenza all'interno dei social media e della società». <sup>11</sup>

Dopo lo scatto, le immagini vengono postate per rinascere nel web, autonome e indipendenti, in un rimpallo massmediologico tra i social network, perché «non c'è più solo lo scatto, la “cattura” in termini predatori [...]: si aggiungono altre operazioni come l'editing, la manipolazione, la rielaborazione delle immagini, la condivisione, l'interazione con la rete, lo scambio». <sup>12</sup>

La pratica del selfie ha invaso numerose sfere dell'agire umano, non ultima quella del religioso. Il selfie con il papa sembra infatti diventato lo sport nazionale di fedeli e “meno” fedeli, tanto da far titolare un articolo de «La Repubblica» del 7 luglio 2015, *Papa in Sudamerica. Delirio selfie*. <sup>13</sup> Dalle foto del viaggio ciò che cattura immediatamente l'attenzione dell'osservatore sono le migliaia di smartphone, di schermi di tablet o Ipad alzati come protesi tecnologiche del braccio grazie al *selfie stick*, per immortalare, catturare, “fermare” il passaggio del pontefice, richiamando gli scenari visionari tratteggiati dal regista nipponico Shin'ya Tsukamoto nelle sue pellicole *cyberpunk*. È il segnale – come scrive Roberto Cotroneo – di un cambiamento «importante nel modo di essere e di esserci». <sup>14</sup> La tecnologia e lo zoom hanno sostituito i piccoli e naïf specchi degli anni Cinquanta, a cui si ricorreva in un rudimentale fai da te per riuscire a vedere meglio, ad esempio, il pontefice in piazza San Pietro, grazie a un gioco di inclinazioni e riflessi (fig. 1).

A tutto ciò sembra non sottrarsi papa Francesco, assecondando questo desiderio popolare, che trasforma e aggiorna, lo si voglia o no, le forme di devozione popolare in tempo di post-televisione e di *social network*. Il selfie con Bergoglio sembra peraltro non attrarre solo i più giovani, incantati dai modi diretti e spontanei di questo papa argentino, che diventa un tatuaggio su pettorali e bicipiti, un graffito sui muri delle città, una firma sui gessi delle anziane signore e delle teenager, mutuando una pratica che appartiene “storicamente” ad altre carriere, come quelle

11. Codeluppi, *Selfie*, p. 6.

12. Ivi, p. 9.

13. *Papa in Sudamerica: delirio selfie. E Bergoglio ne fa uno coi gesuiti*, disponibile in [http://www.repubblica.it/vaticano/2015/07/07/foto/papa\\_sudamerica\\_telefonini\\_selfie\\_gesuiti-118561173/1/#1](http://www.repubblica.it/vaticano/2015/07/07/foto/papa_sudamerica_telefonini_selfie_gesuiti-118561173/1/#1) [ultima consultazione: 7 gennaio 2019].

14. R. Cotroneo, *Lo sguardo rovesciato*, Torino 2015, pp. 116-117.

calcistiche o sportive in generale, o al mondo delle rockstar.<sup>15</sup> È senza dubbio un gesto intergenerazionale: in rete si trovano selfie con il papa scattati da ragazzine, giornalisti, lavoratori, personale d'albergo dove ha soggiornato o dell'aereo su cui è salito, cuochi o religiosi, suore e confratelli (come i gesuiti di Guayaquil del collegio Javier, in Ecuador), intere famiglie, bambini e più anziani, fino ad una app che simula finti selfie con il papa.<sup>16</sup> Questo ha generato anche una trasmissione Rai dedicata al rapporto tra papa Francesco e la società, *Un Selfie con il Papa*, visto con gli occhi della gente, «un ritratto del pontefice attraverso il contributo di fedeli, fan ed estimatori di tutto il mondo [...] reso possibile dalle nuove tecnologie».<sup>17</sup> Se nel 2014 i casi che si potevano citare erano ancora quantificabili, ora un censimento è una impresa impossibile: in rete si trova anche un filmato in cui un reporter freelance intento a filmare il passaggio del papa, armato di videocamera e “braccio” per selfie panoramici, riprende casualmente anche il momento in cui, nella folla, gli rubano il portafoglio; l'utente è dunque spinto a visioni multiple del filmato, ognuna delle quali porta a concentrarsi su dettagli sempre diversi: il papa, la folla, il ladro, il portafoglio.

La stampa internazionale non si è lasciata sfuggire questo fenomeno, tanto da dare un nome a tutto ciò, «The first papal selfie», smascherare quello che in rete circolava come il «primo selfie di Papa Francesco»,<sup>18</sup> e premiare invece quello che è stato definito come «the best papal selfie ever», ovvero il selfie scattato da Sebastian Gonzalez, uno degli autisti della papamobile nel viaggio pontificio in Paraguay, mentre guidava passando in mezzo a una folla immensa, ad Asunción, qualche ora prima del viaggio di ritorno per Roma.

Il 5 agosto 2015, in occasione del pellegrinaggio internazionale dei ministranti, nell'incontro in piazza con i circa 9.000 chierichetti provenien-

15. Redazione, *E il papa firma il gesso di un'anziana infortunata*, 2 settembre 2015, <https://www.lastampa.it/2015/09/02/vaticaninsider/e-il-papa-firma-il-gesso-di-unanziana-infortunata-V0z9LM5r4ih9ovv80jYjUO/pagina.html> [ultima consultazione: 7 gennaio 2019].

16. *Selfie con il papa*, su Google play; *Pope selfie*, su App Storie – iTunes.

17. *Un Selfie con il Papa*, 6 puntate andate in onda su Raitre dal 1° gennaio al 6 gennaio 2017 (<https://www.raiplay.it/programmi/unselfieconilpapa/> [ultima consultazione: 7 gennaio 2019]).

18. F. Frigida, *Il primo selfie di Papa Francesco? È una bufala*, in «Papaboys. Missionari di parabole antiche e sempre nuove», 15 dicembre 2015, <https://www.papaboys.org/il-primo-selfie-di-papa-francesco-e-una-bufala/> [ultima consultazione: 7 gennaio 2019].

ti da venti paesi del mondo, è comparso un cartello su cui capeggiava la scritta: «Cercasi Papa per selfie».

Il fenomeno, per alcuni osservatori, «sta assumendo i contorni patologici di una vera e propria ossessione collettiva», per riprendere le parole del vaticanista Gian Franco Svidercoschi, che, in un articolo, scriveva pubblicamente a papa Francesco, «per favore chiedi di smetterla con i selfie» e lamentava, in tempi di sovraesposizione mediatica, certe degenerazioni «verso cui sta precipitando l'isteria digitale». <sup>19</sup> Pur prestandosi, come detto, a questa pratica, recentemente proprio papa Francesco è tornato sull'argomento, cercando di “contenere” almeno una sua variante, quella che può essere definita come il «selfie liturgico». Si è certo molto lontani dal teorizzare un magistero dell'assenza caro al papa cinematografico di Sorrentino che predica l'assenza fisica nonché quella mediatica: non si fa vedere, non appare, se non in silhouette, provocando lo stupore del mondo dei media e della responsabile del marketing vaticano Sofia Dubois. Tuttavia, durante l'udienza generale del mercoledì in piazza San Pietro, all'inizio di un nuovo ciclo di catechesi sulla Santa Messa, papa Francesco ha posto un no secco ai selfie durante le celebrazioni eucaristiche:

[...] perché a un certo punto il sacerdote che presiede la celebrazione dice: “In alto i nostri cuori?”. Non dice: “In alto i nostri telefonini per fare la fotografia!”. No, è una cosa brutta! E vi dico che a me dà tanta tristezza quando celebriamo qui in Piazza o in Basilica e vedo tanti telefonini alzati, non solo dei fedeli, anche di alcuni preti e anche vescovi. Ma per favore! La Messa non è uno spettacolo: è andare ad incontrare la passione e la risurrezione del Signore. Per questo il sacerdote dice: “In alto i nostri cuori”. Cosa vuol dire questo? Ricordatevi: niente telefonini.<sup>20</sup>

In barba a tante analisi sociologiche, Francesco, in occasione del messaggio ai partecipanti al convegno internazionale sul tema *Pastorale vocazionale e vita consacrata. Orizzonti e speranze* (1-3 dicembre 2017), ha incastrato questa nuova generazione in un'altra delle tante categorie a cui i giornali spesso ricorrono, ma efficace, «generazione “selfie”», ironizzando

19. G.F. Svidercoschi, *Padre Francesco, per favore chiedi di smetterla con i selfie*, in «Aleteia», 12 agosto 2015, <https://it.aleteia.org/2015/08/12/padre-francesco-per-favore-chiedi-di-smetterla-con-i-selfie/> [ultima consultazione: 7 gennaio 2019].

20. *Catechesi di Papa Francesco sulla Santa Messa*, 8 novembre 2017 ([http://w2.vatican.va/content/francesco/it/audiences/2017/documents/papa-francesco\\_20171108\\_udienza-generale.html](http://w2.vatican.va/content/francesco/it/audiences/2017/documents/papa-francesco_20171108_udienza-generale.html)) [ultima consultazione: 7 gennaio 2019].

anche sulla liquidità di Zygmunt Bauman.<sup>21</sup> Qualche settimana dopo, durante l'Angelus pronunciato in Plaza de Armas, a Lima, il 21 gennaio 2018, nel suo viaggio apostolico in Cile e Perù, ricordò ai giovani che:

È molto bello vedere le foto ritoccate digitalmente, ma questo serve solo per le foto, non possiamo fare il “*fotoshop*” agli altri, alla realtà, a noi stessi. I filtri colorati e l'alta definizione vanno bene solo nei video, ma non possiamo mai applicarli agli amici. Ci sono foto che sono molto belle, ma sono tutte truccate, e lasciate che vi dica che il cuore non si può “fotoshoppare”, perché è lì che si gioca l'amore vero, è lì che si gioca la felicità, è lì che mostri quello che sei: com'è il tuo cuore?<sup>22</sup>

Il 14 maggio 2018, nell'incontro con la diocesi di Roma nella basilica di San Giovanni in Laterano, rivolgeva a tale “generazione” un appello diretto perché giudicata troppo immersa nel mondo virtuale:

Venerdì sono andato alla chiusura di un corso di *Scholas occurrentes* con i giovani: erano della Colombia, dell'Argentina, del Mozambico, del Brasile, del Paraguay e di altri Paesi; una cinquantina di giovani che avevano fatto qui un incontro sul tema del bullismo. Erano tutti lì ad aspettarmi, e quando sono arrivato, come fanno i giovani, hanno fatto chiasso. Io mi sono avvicinato per salutarli e pochi mi davano la mano: la maggioranza erano con il telefonino: foto, foto, foto... selfie. Ho visto che la loro realtà è quella: quello è il loro mondo reale, non il contatto umano. E questo è grave. Sono giovani “virtualizzati”. Il mondo delle comunicazioni virtuali è una cosa buona, ma quando diventa alienante ti fa dimenticare di dare la mano. Salutano con il telefonino, quasi tutti! Erano felici di vedermi, di dirmi le cose... E la loro autenticità la esprimevano così. Ti salutavano così. Dobbiamo fare “atterrare” i giovani nel mondo reale. Toccare la realtà. Senza distruggere le cose buone che può avere il mondo virtuale, perché servono.<sup>23</sup>

21. «Fiducia nei giovani e fiducia nel Signore. Fiducia nei giovani, perché ci sono molti giovani che, pur appartenendo alla generazione “selfie” o a questa cultura che, più che “fluida” sembra essere “gassosa”, cercano un senso pieno per la loro vita, anche se non sempre lo cercano là dove lo possono trovare» ([http://w2.vatican.va/content/francesco/it/messages/pont-messages/2017/documents/papa-francesco\\_20171125\\_messaggio-pastorale-vocazionale.html](http://w2.vatican.va/content/francesco/it/messages/pont-messages/2017/documents/papa-francesco_20171125_messaggio-pastorale-vocazionale.html)) [ultima consultazione: 7 gennaio 2019]. Cfr. su questo A. Eler, *Selfie Generation*, New York 2017.

22. *Angelus*, 21 gennaio 2018 ([https://w2.vatican.va/content/francesco/it/angelus/2018/documents/papa-francesco\\_angelus-peru\\_20180121.html](https://w2.vatican.va/content/francesco/it/angelus/2018/documents/papa-francesco_angelus-peru_20180121.html)) [ultima consultazione: 7 gennaio 2019].

23. Incontro di papa Francesco con la diocesi di Roma Basilica di San Giovanni in Laterano, 14 maggio 2018 (<http://w2.vatican.va/content/francesco/it/speeches/2018/may/>



Al di là dei comprensibili avvertimenti pontifici, tale pratica sociale, in realtà, è molto interessante. Questo atteggiamento, oltre alla moda e a un narcisismo di fondo di colui che scatta, su cui già Charles Baudelaire nel 1859 aveva rivolto accuse in prosa,<sup>24</sup> e a offrire così materiale di studio per sociologi e storici sociali per gli anni a venire, segna comunque un dato che lo storico del cristianesimo non può trascurare. Queste fotografie hanno a che fare, infatti, con l'immagine pubblica del papa e con la sua percezione, con la sua popolarità, con le nuove forme di devozione popolare assunte nella contemporaneità.

Dai dati diffusi nel 2015 da 3rd Place, una società che si occupa di strategie di marketing digitale, il papa nel 2014, a un anno dalla sua elezione, risultava il personaggio pubblico con «il più alto numero di ricerche mensili su Google (1.737.300) e il più menzionato sul web (49 milioni)», a confronto con alcuni leader mondiali, davanti anche all'allora presidente degli Stati Uniti Barack Obama.<sup>25</sup> Consacrato dal «Time» come uomo dell'anno, nel 2017 il suo account twitter ha superato i 40 milioni di follower e i 5 milioni sul profilo Instagram.<sup>26</sup> A cinque anni i dati hanno cominciato a flettere un po', almeno a livello italiano. La

documents/papa-francesco\_20180514\_incontro-diocesi-diroma.html) [ultima consultazione: 7 gennaio 2019].

24. «Si riversò come un solo Narciso a contemplare la propria immagine volgare sulla lastra». Vale la pena rileggere alcune pagine di W. Benjamin de *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino 2000; cfr. anche A.A. Semi, *Il narcisismo*, Bologna 2007. In realtà scrive Riva «la principale motivazione del selfie è attirare l'attenzione dell'Altro su sé stessi. I dati sottolineano infatti come la principale motivazione dietro i selfie sia raccontare agli altri con chi sono, dove sono e cosa sto facendo» (Riva, *Selfie*, p. 80); cfr. anche P. Sorokowski *et al.*, *Selfie posting behaviors are associated with narcissism among men*, in «Personality and Individual Differences», 85 (2015), pp. 123-127.

25. I. Scaramuzzi, *Papa Francesco il leader più citato al mondo su internet*, pubblicato il 20 gennaio 2014 sul blog de «La Stampa» *Vatican Insider* (<https://www.lastampa.it/2014/01/28/vaticaninsider/papa-francesco-il-leader-pi-citato-al-mondo-su-internet-t0ryuGAXbkXrOSrV18ofSP/pagina.html>) [ultima consultazione: 7 gennaio 2019]. Cfr. inoltre i reports *How come the Pope is this popular?* e *La rete ama papa Francesco. External Data Intelligence – Analisi 2014 – Risultati principali*, diffusi da «Prima comunicazione on line» [https://www.primaonline.it/wp-content/uploads/2014/01/Internet\\_Loves\\_Pope\\_Francis\\_Executive\\_Summary\\_20141.pdf](https://www.primaonline.it/wp-content/uploads/2014/01/Internet_Loves_Pope_Francis_Executive_Summary_20141.pdf) e <https://www.primaonline.it/wp-content/uploads/2014/01/pope20131.pdf>. [ultima consultazione: 7 gennaio 2019].

26. Cfr. le analisi di G. Tridente, *Papa Francesco supera i 40 MLN di follower su Twitter* e *Le Strategie di Presenza sui Social di Papa Francesco* (consultabili su [www.datamediahub.it](http://www.datamediahub.it)).

strenua difesa dei migranti in tempi di successi elettorali leghisti e di campagne social del ministro degli interni Salvini nel 2018 e nel 2019 ha avuto i suoi effetti. Nella ricerca pubblicata nell'estate del 2018 su «Repubblica», Ilvo Diamanti rilevava infatti che il sentimento positivo di papa Francesco è scivolato dall'88% al 71%. Tuttavia, rimane sempre «il più amato dagli italiani. L'uomo del futuro», si precisa, davanti ai “soliti noti” (tra i politici, Salvini, Di Maio, Renzi e Berlusconi) e riconferma con ciò quanto sia mutata la percezione della distanza tra fedeli e pontefice,<sup>27</sup> senza evocare per forza la ieraticità di Pio XII. Il selfie sembra peraltro quasi aver sostituito il “tocco” della veste del papa, come gesto “propiziatorio”.

Questa rinnovata popolarità è certamente più legata al singolo papa – in questo caso a papa Francesco – che non all'istituzione del papato in generale, anche se l'affermazione merita comunque un approfondimento ulteriore negli anni a venire.<sup>28</sup> Tale recente fenomeno era impensabile sino a qualche anno fa. Il “fan club” ratzingeriano degli atei devoti era meno social, e negli anni di Giovanni Paolo II il medium principale era ancora la televisione tradizionalmente intesa.<sup>29</sup> Un tentativo di abbattere le distanze c'era stato anche durante il pontificato di Benedetto XVI, ma al contrario: certe sue prese di posizione, certe sue gaffe, l'accento tedesco e alcune fotografie che mostravano a un pubblico contemporaneo un *religious clothing* anacronistico, avevano riaccessato l'interesse dei comici di mezzo mondo verso nuove satire o imitazioni sbeffeggianti, riportando così in auge la “maschera” del papa, come personaggio pubblico e “potente”, dunque da imitare e da desacralizzare. Una comparazione con i prossimi pontefici, tenendo anche conto della naturale evoluzione dei linguaggi dei media, offrirà certamente elementi utili di indubbio interesse.

Quello che però si può fare qui è volgere lo sguardo non al futuro, ma al passato, per comprendere e inquadrare meglio anche questo recente fenomeno. Prima di affrontare un *case study* particolare, ovvero il caso di Leone XIII (1878-1903), si proporrà dunque un breve excursus storico

27. I. Diamanti, *Se il papa piace meno ai giovani*, in «La Repubblica», 6 agosto 2018 (fonte: sondaggio Demos Coop).

28. Paolo Rodari dalle pagine de «Il Foglio» (25 settembre 2010) parlava di «Trionfo del papa schivo. Cinque anni di un successo di pubblico che ha stupito i critici. L'enigma di pochi gesti e molte parole».

29. Cfr. M. Scaglioni, *La tv dopo la tv. Il decennio che ha cambiato la televisione: scenario, offerta, pubblico*, Milano 2011.

sull'immagine fotografica del pontefice nell'Ottocento, prendendo come *terminus a quo* l'ottocentesco dagherrotipo, per meglio collocare anche i più contemporanei selfie. Per riflettere sull'immagine digitale di oggi e capire come di fatto sia cambiata nel corso dei decenni la corporeità e sacralità del corpo del pontefice, filtrato attraverso l'obiettivo fotografico, può essere utile infatti rispolverare quelle prime lastre in argento o rame argentato sensibilizzato.<sup>30</sup>

## 2. Pio VII e Pio IX: l'Ottocento fotografico pontificio

Sebbene ci siano notizie di prime “prove fotografiche” aventi come soggetto Pio VII, che assurge così di diritto a primo pontefice immortalato su una lastra in vetro, è con Pio IX che possiamo iniziare in realtà a parlare di un vero e proprio corpus fotografico relativo alla figura del papa.

È attestato da varie fonti che Nicéphore Niépce realizzò una stampa su vetro di papa Chiaromonti, che poi regalò, come era sua abitudine fare. Il generale Poncet de Maupas, che la ricevette in dono, nel 1822 la fece incorniciare ad Alphonse Giroux, noto corniciario e tra i primi mercanti d'arte a commerciare fotografie. Niépce, l'inventore nato a Chalon-sur-Saône nel 1765 che si sarebbe in seguito associato a Daguerre, aveva posto a contatto e successivamente esposto al sole una incisione di papa Pio VII con una lastra di vetro trattata con bitume di Giudea. Tuttavia, di questa prima “lastra papale” è rimasta traccia solo nei manuali di storia della fotografia. Come ricostruiscono Beumont Newhall e Ando Gilardi, allorché il figlio di Niépce, Isidore, aprì un contenzioso con Daguerre circa la primogenitura dell'invenzione, si ricordò della lastra del 1822 che di fatto avrebbe sancito l'attestazione al padre dell'invenzione, ma, purtroppo, richiese la “prova” al generale, questi non poté che rispondere dispiaciuto che la lastra si era rotta.<sup>31</sup>

30. Sul corpo del pontefice, cfr. F. Boni, *Il corpo mediale del leader: rituali del potere e sacralità del corpo nell'epoca della comunicazione globale*, Roma 2002; sul corpo politico, oltre ai classici di M. Belpoliti, *Il corpo del capo*, Parma 2011 e S. Luzzatto, *Il corpo del duce. Un cadavere tra immaginazione, storia e memoria*, Torino 1998, cfr. F. Boni, *Zombie Body Politic. Il corpo politico morto vivente di Silvio Berlusconi*, in «Comunicazione politica», 15, 3 (2014), pp. 553-573.

31. Per queste informazioni, ci si è basati su B. Newhall, *Latent Image: The Discovery of Photography*, New York 1983, p. 43 e A. Gilardi, *Storia sociale della fotografia*, Milano 2000, p. 380. Peter Galassi, nel suo *Prima della fotografia*, ben sintetizza la corsa

Come è stato ben ricostruito, l'arrivo del dagherrotipo in Italia fu per lo più «mediato dal mondo della scienza, e accanto ad essa, dal mondo dell'informazione e del giornalismo, che in forme spesso necessariamente indirette e implicite, collegava la nuova invenzione piuttosto alla sfera della politica che non a quella dell'estetica».<sup>32</sup> Ancor più vero fu per Roma. Rispetto ad altre città italiane come Milano, Torino, Venezia e Bologna, la notizia dell'invenzione di Daguerre arrivò nella futura capitale dello Stato italiano con qualche ritardo. Fu il mondo scientifico e in particolare l'ambiente gesuitico romano il primo ad interessarsi alla sperimentazione. La prima fase nella quale si assistette a una «circolazione commerciale di vedute della città eseguite al dagherrotipo»,<sup>33</sup> per il ruolo assunto dalla capitale pontificia come «città d'arte e di antichità», dovette cedere il passo a una seconda fase, ovvero alla stagione dei ritratti. Tra questi, oltre a gentiluomini e nobili, non poteva mancare l'immagine del pontefice. Fu l'abate Vittorio della Rovere a ritrarre Gregorio XVI in occasione di una sua visita a Tivoli nel 1845, mentre il pittore litografo Francesco Rondoni fu il primo a immortalare il neoelitto pontefice Pio IX (1846-1878) nei giardini del Quirinale.<sup>34</sup>

Quando la fotografia cominciò ad affermarsi, dalla seconda metà dell'Ottocento, iniziarono a circolare dunque anche i primi scatti papali. Pio IX, come si diceva, poté contare su un corpus (tuttora conservato) piuttosto importante rispetto ai suoi predecessori, come è comprensibile: non solo immortalato in ritratti, eco delle convenzionali pose dell'iconografia classica (che comunque si troveranno ancora nel XX e XXI secolo, si pensi ai ritratti "ufficiali" dei Presidenti della Repubblica, ma anche dei giocatori di calcio e non solo), ma anche colto in momenti istituzionali: nel 1859 l'incontro

all'invenzione: «L'aspetto più curioso della corsa all'invenzione della fotografia è forse questo: constatò che c'era stata competizione solo a gara conclusa. Ad eccezione di Daguerre e Niépce (che a un certo punto furono soci), nessuno dei quattro o cinque che erano in lizza ebbe sentore dell'esistenza degli altri» (P. Galassi, *Prima della fotografia. La pittura e l'invenzione della fotografia*, Torino 1989, p. 15). Cfr. anche B. Newhall, *Storia della fotografia*, Torino 1984.

32. Galassi, *Prima della fotografia*, p. 19.

33. P. Becchetti, M.F. Bonetti, *La dagherrotipia a Roma*, in *L'Italia d'Argento. 1839/1859 – Storia del dagherrotipo in Italia*, a cura di M.F. Bonetti, M. Maffioli, Firenze 2003, p. 239.

34. Cfr. P. Becchetti, C. Pietrangeli, *Roma in dagherrotipia*, Roma 1979, p. 33; P. Becchetti, *La fotografia a Roma dalle origini al 1915*, Roma 1983, p. 340 e P. Becchetti, M.F. Bonetti, *La dagherrotipia a Roma*, pp. 238-243.

tra Pio IX e il re delle Due Sicilie Francesco II, nel 1862 assieme ai prelati dell'Anticamera Segreta, nello scatto di don Antonio D'Alessandri, tra i primi a Roma ad avere l'esclusiva dei ritratti fotografici del pontefice, nel marzo 1863 mentre raggiungeva per la prima volta Castel Gandolfo in treno, intento a benedire le truppe papaline, o, ancora, in una piazza San Pietro gremita di fedeli e di carrozze nel 1870, alla fine del concilio Vaticano I.<sup>35</sup>

Tali scene affiancarono o si sovrapposero, nella devozione popolare, all'iconografia classica dei santini (distribuite a loro volta come santini),<sup>36</sup> alle volte con particolari combinazioni tra fotografia e ritocco pittorico, in un realismo di grande successo che offriva nuova linfa al marketing religioso. Fu il culto devozionale verso Teresa di Lisieux ad esempio, a introdurre per la prima volta i santini in versione fotografica.<sup>37</sup>

Il culto del papa – che si era affievolito in epoca post-tridentina – tornò in auge tra la fine del Settecento e l'Ottocento, nello scontro portato avanti contro la modernità.<sup>38</sup> Oltre al corredo classico delle reliquie anche la stessa modernità viene in aiuto e in supporto a questa pratica.<sup>39</sup> Dopo il ritorno da Gaeta nell'aprile del 1850 con l'obiettivo preciso di difendere il potere temporale e soprattutto alla fine degli anni Sessanta, Pio IX fu al centro di una vera e propria politica di costruzione della devozione. Pio IX diventò infatti un soggetto alquanto ricercato dai fotografi ormai di mestiere e la sua vita venne «puntualmente documentata da una serie di scatti», per varie ragioni.<sup>40</sup> Una delle fotografie che più riesce a catturare

35. Numerosi dagherrotipi sono ora conservati presso la Fototeca Ando Gilardi. Una collezione di fotografie papali si trova invece presso il Gabinetto dei Disegni e delle Stampe della Biblioteca Apostolica Vaticana.

36. T. Caliò, *Santi d'Italia*, in *Cristiani d'Italia. Chiese, società e Stato. 1871-2011*, direzione scientifica di A. Melloni, I, Roma 2011, pp. 405-422.

37. Su questo, cfr., infra, A. Scattigno, *Identificazione di una santa. Thérèse de Lisieux tra fotografia e ritratto*, infra. R. Rusconi, *Una Chiesa a confronto con la società*, in A. Benvenuti et al., *Storia della santità nel cristianesimo occidentale*, Roma 2005, pp. 368-370; anche E. Fattorini, *Italia devota. Religiosità e culti tra Otto e Novecento*, Roma 2012. Per una panoramica, anche Ead., *Devozioni e politica*, in *Cristiani d'Italia*, I, pp. 389-404; F. De Giorgi, *Modelli educativi ed esperienza agiografica nel modernismo italiano agli albori della società di massa*, in *Il modernismo in Italia e in Germania nel contesto europeo*, a cura di M. Nicoletti, O. Weiss, Bologna 2010, pp. 441-478.

38. Cfr. R. Rusconi, *Santo Padre. La santità del papa da san Pietro a Giovanni Paolo II*, Roma 2010.

39. Fattorini, *Italia devota*, pp. 38-42.

40. M. Pizzo, *Lo stivale di Garibaldi. Il Risorgimento in fotografia*, Milano 2011, p. 94.

l'intensità di questo nuovo veicolo di devozione è la foto scattata presso i Campi d'Annibale nel 1868, che ritrae una schiera di soldati pontifici che insieme compongono una grande scritta: «W PIO IX», in una scenografia che anticipa quelle geometrie scenografiche immortalate dalle cineprese di Leni Riefenstahl.<sup>41</sup> Come nota Pizzo nella sua analisi sul *Risorgimento fotografico*, un certo numero di momenti relativi a Pio IX «vengono fissati dalle fotografie, che assolvono una funzione di cronaca visiva del pontificato [...] eventi a metà strada tra il fotogiornalismo e la quotidianità»,<sup>42</sup> ma che poi assumono, più o meno volontariamente, anche un carattere devozionale per quella rinascita del culto del papa, diventando – a suo modo e per l'epoca – virali. L'invenzione della lastra a mezzatinta verso la fine dell'Ottocento diede infatti un impulso vitale allo sviluppo del fotogiornalismo e dunque alla circolazione delle fotografie come notizie: fino ad allora, sebbene esistessero numerosi scatti, non era possibile stampare le immagini con la medesima macchina usata per i caratteri tipografici. Per fare un esempio pratico: Mathew Brady documentò con numerose fotografie gli scontri delle armate nordiste nella guerra civile americana, che però non si ritrovano sui giornali di quelle settimane, sostituite ancora dalle note incisioni o da illustrazioni varie. Con la lastra a mezzatinta si apriva invece una nuova era nella storia della fotografia, assieme all'invenzione delle pellicole in bobina, emulsioni sensibili e, soprattutto, alla box camera portatile della Kodak.<sup>43</sup>

Anche la satira cominciò a “interessarsi” al mezzo. Come si sa, la critica satirica si modella sulle varie forme espressive tipiche del periodo; e così, dalle Pasquinate cinquecentesche ai bozzetti e alle incisioni, nell'Ottocento la satira, che diventava marcatamente politica, si aggiornò e passò anche attraverso la dagherrotipia. Il papa e le figure degli ecclesiastici più in vista diventarono dunque protagonisti e bersagli dell'occhio fotografico, con variazioni sul tema interessanti.<sup>44</sup> Durante il pontificato di Pio IX, accanto ai primi paesaggi, ai ritratti di personaggi illustri e agli oggetti devozionali, cominciarono infatti a diffondersi anche le prime caricature

41. Cfr. S. Bach, *Leni: the life and work of Leni Riefenstahl*, London 2008.

42. Pizzo, *Lo stivale di Garibaldi*, p. 94.

43. P. Knightley, *The First Casualty*, S. Diego-New York-London 1975; Newhall, *Storia della fotografia*, pp. 344-360. A. Papuzzi, *Professione giornalista. Tecniche e regole di un mestiere*, Roma 2003, p. 115.

44. Pizzo, *Lo stivale di Garibaldi*; Becchetti, Bonetti, *La dagherrotipia a Roma*, pp. 237-250.

fotografiche e i primi fotomontaggi, dalla forte carica anticlericale e anti-papale.<sup>45</sup> Alcuni di quei rudimentali fotoritocchi, fatti direttamente su pelli-cola, avevano la figura del papa al centro del loro diletto, riproponendolo anche in pose oscene e pornografiche, o in momenti di sesso omosessuale: «pornofotomontaggi» li chiama Ando Gilardi nella sua *Storia della fotografia pornografica*. Lo stesso pontefice fu tra i destinatari di fotomontaggi pornografici e scandalosi aventi anche come soggetto Maria Sofia di Napoli e Francesco II, rifugiati a Roma da Pio IX dopo la fuga da Gaeta.<sup>46</sup> Questo tipo di fotoritocchi furono consentiti all'inizio, seppur con difficoltà, soprattutto quando di mira venivano presi gli avversari politici. Quando le «creazioni» cominciarono ad essere più esplicite e ad avere una circolazione importante, questo costrinse l'autorità romana nel 1861 – in quello che viene ricordato come il «novembre nero della fotografia» – a prendere dei provvedimenti esemplari: chiunque di fatto possedeva un apparecchio fotografico fu costretto a denunciarlo direttamente al Maestro dei Sacri Palazzi; in cambio veniva rilasciata una «patente». Questo permetteva un controllo più rigido tra i vari studi fotografici; chi contravveniva a tale diktat, la minaccia era la comparizione davanti al tribunale.<sup>47</sup> D'altra parte, anche in epoca tardomedievale a far scattare i rigidi provvedimenti fu l'ampia circolazione che un certo tipo di materiali cominciarono ad avere. Come ha ricostruito Gilardi, «l'anno avanti la cattura dei Diotallevi erano successe troppe profanazioni del potere clericale»,<sup>47</sup> non più ammissibili. Nel maggio del 1862, infatti, i gendarmi del papa avevano fatto irruzione nella dagherrotipia dei coniugi fotopornografi Diotallevi, dove venne arrestato anche il sacerdote Filippo Bottoni, coinvolto in un commercio di immagini oscene.

Le invenzione della fotografia prima e della fotoincisione dopo, grazie alla quale i fototipi delle camere oscure potevano essere stampate su carta comune, danno il via dunque alla «prima grande industria moderna della visione», con evidenti ricadute ecclesiologiche.<sup>48</sup> Se infatti la rivoluzione visiva che portò con sé tale medium da un lato chiudeva l'età dell'oro

45. A. Chiesa, *La satira politica in Italia*, Roma-Bari 1992; cfr. anche F. Boni, O. Ricci, *Dalla dissacrazione all'umiliazione. Nuove forme di satira politica online tra violenza simbolica e distinzione*, in «Comunicazione politica», 16, 1 (2015), pp. 27-41.

46. A. Gilardi, *Storia della fotografia pornografica*, Milano 2002.

47. Ivi, p. 50. Cfr. anche A. Gilardi, *Il Risorgimento italiano nella documentazione fotografica*, Milano 1960; L. Vitali, *Il Risorgimento nella fotografia*, Torino 1979.

48. Gilardi, *Storia della fotografia pornografica*, p. 11.

dell'incisione agiografica, di cui Roma ne era diventata di fatto la capitale, dall'altro però iniziava a problematizzare il rapporto tra Chiesa e modernità (la fotografia fu sottoposta a un processo canonico, assegnato al tribunale della *Sectio pro Omiletica Iconica*), cambiava i rapporti secolari che si erano instaurati tra centro e periferia, tra chiese locali e Roma, tra papa e fedeli, tra Chiesa e masse cattoliche. Per secoli, tra i fedeli lontani da Roma, era sì noto il nome, ma non il volto del papa.<sup>49</sup> Se ne conoscevano le azioni, le gesta, si pregava per il papa come prescritto dal canone romano della messa, ma, al di fuori di Roma, se ne ignoravano quasi del tutto i tratti, la figura, l'aspetto, il viso, se non attraverso la mediazione iconografica. Sono i viaggi forzati che il pontefice era costretto a fare (come successe a Pio VI in Francia nel 1799), i pellegrinaggi a Roma o i giubilei, che permisero alle folle di "vedere" per la prima volta il papa.

Tutto di fatto cambiò quando l'invenzione della fotografia si impose con la sua democratizzazione dell'immagine visiva, stravolgendo la relazione con lo spazio e il tempo, e superando la pittura come «mezzo più affidabile di imitazione della realtà».<sup>50</sup> Ora i dipinti e le statue che sorreggevano quella politica dell'immagine e del potere, fatta di riti e di simboli, tanto cara al papato medievale – si pensi per fare un esempio alla finezza e all'abilità con cui Bonifacio VIII usava la propaganda attraverso le immagini – veniva sostituita dalle rappresentazioni fotografiche.<sup>51</sup>

### 3. Leone XIII: l'immagine diventa esportabile

Rispetto a quanto si potrebbe immaginare, sorprende invece un po' constatare che, a differenza del suo predecessore Pio IX, il corpus di fotografie che riguardano Leone XIII non cresce proporzionalmente all'affermarsi del mezzo fotografico, nonostante l'attenzione che Pecci gli riservò: da cardinale, vi dedicò un'ode in latino nel 1867, *Ars Photographica*,<sup>52</sup>

49. A. Riccardi, *I papi*, in *I luoghi della memoria*, a cura di M. Isnenghi, Roma-Bari 1997, pp. 403-404.

50. N. Mirzoeff, *Introduzione alla cultura visuale*, Roma 2002, p. 112.

51. A. Paravicini Bagliani, *Il potere del papa. Corporeità, autorappresentazioni, simboli*, Firenze 2009 (cfr. anche la recensione che ne fa A. Prosperi, *Come il papa curava la sua immagine*, in «La Repubblica», 5 agosto 2009).

52. Gioacchino Pecci, *Ars Photographica* (1867): «Expressa solis spiculo / Nitens imago, quam bene / Frontis decus, vim luminum / Refers, et oris gratiam. / O mira virtus



l'anno dopo di *On the Photograph of a Corps Commander* di Herman Melville,<sup>53</sup> conosciuta anche da James Joyce probabilmente nella edizione latino-inglese della raccolta *Le poesie latine di papa Leone XIII*, tanto da inserirla in *Dubliners*, nel dialogo dei protagonisti del racconto *Grace*.<sup>54</sup> Da papa, invece, volle immortalarla simbolicamente in un affresco:

ingeni / Novumque monstrum! Imaginem / Naturae Apelles aemulus / Non pulchriorem pingeret» (cfr. la raccolta *Le poesie latine di papa Leone XIII*, Milano 1902, pp. 18-19).

53. Cfr. il paragrafo *No Fairer Imaging: Pope Leo XIII's "Ars Photographica"*, in A. D. Miller, *Poetry, Photography, Ekphrasis. Lyrical Representations of Photographs from the 19th Century to the Present*, Liverpool 2015: «No poem better expresses this acheiropoietic notion of photographs than a Latin lyric written by none other than Pope Leo XIII. [...] recognizing that the pope's brief ode is the first to claim that photography is a metaphysical medium capable of revealing the spiritual nature of its subjects. Leo's words substantiate the semi-sacred nature of photography, acknowledging the medium as participating in the iconographic culture of the Greek and Roman Churches. [...] The argument put forth by "Ars Photographica," then, is that photography is an *acheiropoietic* medium, one that does not correspond to the traditions of painting found in classical Greece or the Renaissance. Instead, Leo's speaker alludes to the traditions that have grown up around the unhandmade relics and icons of the Roman and Greek churches of Late Antiquity and the Middle Ages» (ivi, pp. 22-23, 25); su questo anche E. Koppen, *Literatur und Photographie. Über Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung*, Stuttgart 1987, p. 263.

54. «The inference was allowed. Mr. Cunningham continued. "Pope Leo, you know, was a great scholar and a poet". "He had a strong face", said Mr. Kernan. "Yes", said Mr. Cunningham. "He wrote Latin poetry". "Is that so?" said Fogarty. Mr. M'Coy tasted his whisky contentedly and shook his head with a double intention, saying: "That's no joke, I can tell you". "We didn't learn that, Tom", said Mr. Power, following Mr. M'Coy example, "when we went to the penny-a-week school". "There was many a good man went to the penny-a-week school with a sod of turf under his oxtter", said Mr. Kernan sentimentously. "The old system was the best: plain honest education. None of your modern trumpery..." "Quite right", said Mr. Power. "No superfluties", said Mr. Fogarty. He enunciated the word and then drank gravely. "I remember reading", said Mr. Cunningham, "that one of Pope Leo's poems was on the invention of the photograph – in Latin of course". "On the photograph!" exclaimed Mr. Kernan. "Yes", said Mr. Cunningham. He also drank from his glass. "Well, you know", said Mr. M'Coy, isn't the photograph wonderful when you come to think of it?" "O, of course", said Mr. Power, "great minds can see things". "As the poet says: Great minds are very near to madness", said Mr. Fogarty» (J. Joyce, *Grace*, in *The Dubliners*, introduzione e note di J.H. Dettmar, New York 2004, pp. 366-367). Per l'edizione che probabilmente lesse Joyce (latino-inglese-italiano), cfr. *Poems, charades, inscriptions of Pope Leo XIII, including the revised compositions of his early life in chronological order, with English translations and notes by H.T. Henry*, New York 1902. Per un approfondimento, cfr. G. Smith, "Light that Dances in the Mind". *Photographs and Memory in the Writings of E. M. Forster and his Contemporaries*, Bern 2007, pp. 155-176, nel capitolo dedicato a James Joyce.

nel 1883 commissionò al pittore romano Domenico Torti la realizzazione dell'affresco per la Galleria dei Candelabri in Vaticano dove volle inserire anche l'allegoria della scienza fotografica rappresentata da una donna con una veste gialla, seduta tra le nuvole, con lo sguardo rivolto al cielo e di fianco un piccolo angelo che sostiene un ingombrante apparecchio fotografico. Nello stesso anno, il pittore tedesco August von Kaulbach, noto per i suoi ritratti dell'alta società, immortalò Leone XIII davanti a un obiettivo fotografico (fig. 2). Ai piedi dell'apparecchio fotografico un particolare va notato: alcuni "quadri" realizzati in serie appoggiati al cavalletto sono il segno evidente nell'immaginario collettivo delle mutate rappresentazioni del pontefice, della diffusione nonché della nuova riproducibilità dell'immagine, con ripercussioni sul marketing religioso e sulla devozione.<sup>55</sup>

Rispetto alle poche fotografie, Leone XIII, eletto papa nel 1878, ebbe invece il privilegio di essere il primo pontefice nella storia la cui figura venne impressa su pellicola. Fino a qualche anno fa, quando si parlava del rapporto tra mass media e Chiesa cattolica, il primo riferimento che veniva in mente era chiaramente il più contemporaneo Giovanni Paolo II e l'uso che della televisione fece durante il suo pontificato. Diversi studi recenti hanno invece permesso di allargare l'inquadratura problematizzando il rapporto tra Chiesa cattolica e media. Una sua storicizzazione ha permesso così di retrodatare di molto tale incontro. Come ormai si sa, fu proprio l'insospettabile papa Pecci a fine Ottocento a convincersi (o a farsi convincere) di far entrare all'interno dei giardini vaticani le cinesprese di un cinema "appena inventato" e di "giocare" a fare l'attore inconsapevole, come farà – più strategicamente – Pio XII con il *Pastor angelicus* nel 1942.<sup>56</sup>

55. Sulla rappresentazione del sacro, cfr. M.G. Dondero, *Fotografare il sacro. Indagini semiotiche*, Roma 2007, in part. pp. 73-104.

56. Sul documentario, recentemente si sono cimentati storici del cristianesimo e storici del cinema: oltre a F. Ruozi, *Pius XII as Actor and Subject. On the Representation of the Pope in Cinema during the 1940s and 1950s*, in *Moralizing cinema. Film, Catholicism and Power*, a cura di D. Biltereyst, D. Treveri Gennari, New York 2015, pp. 158-172; Id., *Pius XII. als Papst der Medien. Zur Repräsentation des Papstes in Kino und Fernsehen der 1940er- und 1950er-Jahre*, in *Die Inszenierung des modernen Papsttums. Von Pius IX. Bis Franziskus*, in «Rottenburger Jahrbuch für Kirchengeschichte», a cura del Geschichtsverein der Diözese Rottenburg-Stuttgart, 36 (2017), pp. 87-102, cfr. T. Subini, *Pastor Angelicus as a Political Text*, in *Requiem for a Nation. Religion and Politics in Post War Italian Cinema*, a cura di R. Cavallini, Milano-Udine 2016; C. Formenti, *Guardando all'America: Pastor Angelicus (1942) e la matrice del documentario italiano di produzione cattolica*, in *I catto-*

Se gli storici del cinema, soprattutto quelli americani, non hanno trascurato nei decenni passati lo studio di quei preziosi fotogrammi, importanti per fare luce sul cinema delle origini, quella che invece fino ad ora è perlopiù mancata è l'analisi di questa fonte da parte degli storici della Chiesa. Solo in questi anni più recenti stanno iniziando ad inserire questo tipo di fonti nella loro cassetta degli attrezzi, con risultati tutt'altro che trascurabili.<sup>57</sup> Essenziale per comprendere il *cinema verité* di fine Ottocento, le sequenze con Leone XIII, messe ora sul tavolo dello storico contemporaneo, appaiono altresì interessanti per lo studio del papato. L'episodio, ignorato dalle biografie anche recenti, come quella di Jörg Ernesti, *Leo XIII* uscita per Herder nel 2019, può essere il prisma da cui osservare e interrogare con occhi differenti quegli eventi e rivelare dunque aspetti non irrilevanti anche sui rapporti tra Oltretevere e Stati Uniti. Non solo, quell'incontro tra papa e cinematografo anticipa di ben quarant'anni circa il primo documento del magistero pontificio dedicato esclusivamente al mezzo (la *Vigilanti cura* di Pio XI del 1936). Quelle sequenze incisero profondamente sulla diffusione dell'immagine del papa lontano dai confini di quella «Roma città sacra», con tutte le conseguenze ecclesiologiche che ciò poteva comportare sul piano dei rapporti tra papa e fedeli, tra Chiesa di Roma e Chiese locali. In quest'ottica, particolarmente importante è infatti osservare cosa succede negli Stati Uniti con le riprese di Leone XIII del 1898, su cui ci si concentrerà in questa sede, privilegiando poi la sua diffusione fotografica.

Anzitutto i fatti. La letteratura è solita collocare l'*incipit* della storia (il *terminus a quo*) nel 1896, con il coinvolgimento indiretto dei padri del cinema, quei fratelli Lumière che l'anno prima avevano dato il loro contri-

*lici nella fabbrica del cinema e dei media: produzione, opere, protagonisti (1940-1970)*, a cura di R. De Berti, numero monografico di «Schermi», 1, 2 (2017). Per una contestualizzazione più ampia, cfr. G. della Maggiore, T. Subini, *Catholicism and Cinema. Modernization and Modernity*, Milano-Udine 2018.

57. Cfr. G. della Maggiore, T. Subini, *Cattolicesimo e cinema: cronologia*, in *I cattolici nella fabbrica del cinema*, pp. 13-19. Per uno sguardo più ampio sulla politica cinematografica della chiesa cattolica, cfr. invece della Maggiore, Subini, *Catholicism and Cinema*. Per uno stato dell'arte su film e Religious Studies, cfr. inoltre E. Prinziavalli, S. Botta, *Premessa*, in *Cinema e religioni*, Roma 2010 e *The Continuum Companion to Religion and Film*, a cura di W.L. Blizek, New York-London 2009 e *The Routledge Companion to Religion and Film*, a cura di J. Lyden, London 2009. Sul rapporto tra fonti audiovisive e storia della Chiesa, cfr. F. Ruoizzi, *L'audiovisivo come fonte storica. Il centro Televisivo Vaticano e la fine del monopolio Rai sull'immagine del Papa*, in *Telecamere su San Pietro. I trent'anni del Centro Televisivo Vaticano*, a cura di D.E. Viganò, Milano 2013, pp. 39-67.

buto fondamentale nel canonizzare una data storica per il cinematografo. Secondo quanto di solito riportato, l'operatore e loro agente generale per l'Italia Vittorio Calcina avrebbe utilizzato la pellicola Lumière per le riprese di Leone XIII realizzate nel 1896. Riusci ad ottenere il permesso per entrare all'interno della Santa Sede e riprendere così il pontefice. Stando alle note ricostruzioni, il successo dell'operazione convinse la concorrenza, l'ex rappresentante di Edison, William Kennedy-Laurie Dickson fondatore dell'American Mutoscope, a emulare due anni dopo la richiesta del collega italiano. Dickson è un nome che ritorna spesso nelle storie del cinema delle origini. Il padre di William Kennedy-Laurie era un pittore specializzato in miniature e litografie il cui talento, secondo il biografo del figlio, soprattutto in termini di prospettiva e composizione, passò a William. Il giovane Dickson, nato in Francia ma educato in Gran Bretagna, che si cimentò con la sorella in una biografia di Edison, prima di dare prova di una «strong disposition to electrical experiments» che lo portò a lavorare per lo stesso Edison come *chief electrician* e di misurarsi successivamente con il Mutoscope, si era dedicato anche alla fotografia, come molti suoi colleghi.<sup>58</sup>

Occorre qui fare una piccola ma importante precisazione, per non perseverare nell'errore, anche a fronte della constatazione delle ampie tracce in diverse fonti lasciate dall'episodio del 1898 e del vuoto pressoché totale riscontrabile per quello del 1896. Un confronto tra le riprese che la Cineteca Italiana attribuisce a Calcina conservate presso la Filmoteca Vaticana e i frammenti ricavati dalle sequenze di Dickson pubblicate all'epoca permettono di fare luce su quello che può essere un classico caso di falsa attribuzione. Si può infatti affermare con certezza – anche proprio grazie alle fotografie ricavate dal filmato e diffuse sui giornali americani – che in realtà il filmato che si è sempre attribuito a Calcina sia invece quello del 1898 di Dickson. Tracce della proiezione italiana si trovano nella stampa ma, a conferma dell'errore di datazione, risalgono al 1900. Il quotidiano torinese «La Stampa» il 22 maggio del 1900 dà infatti

58. W.K.L. Dickson, A. Dickson, *History of the Kinetograph, Kinetoscope & Kinetograph*, Salem – New Hampshire 1984 (reprint edition). Scrivevano i fratelli: «What is the future of the kinetograph? Ask rather, from what conceivable phase of the future it can be debarred. In the promotion of business interest, in the advancement of science, in the revelation of unguessed worlds, in its educational and re-creative powers, and in its ability to immortalize our fleeting but beloved associations, the kinetograph stands foremost among the creations of modern inventive genius. It is the crown and flower of nineteenth-century magic, the crystallization of Eons of groping enchantments» (ivi, p. 52).

notizia nella pagina degli annunci di una proiezione al mutoscope di via Garibaldi delle «fotografie animate prese col suo benigno consenso. Tali splendide vedute mostranti S.S. nella sua vita privata e nella sua pompa vennero finora esposte solo in Roma e Milano». Potrebbero essere quelle di Calcina, nome già noto in quelle pagine per essere il concessionario e rappresentante della Casa Lumière di Lyon nonché consulente pronto a «presentarli [gli apparecchi] in funzione e dare schiarimento» sul loro funzionamento.<sup>59</sup> Tuttavia – e può essere una ipotesi da non scartare – potrebbero anche essere la riproposizione italiana di quelle di Dickson, per il riferimento al proiettore cinematografico usato (il mutoscope). Quello che comunque è certo è che al momento, le sequenze di Calcina sembrano andate disperse.<sup>60</sup>

D'altra parte, in quegli anni erano sempre più numerosi i tentativi di girare brevi sequenze volte a ritrarre persone di rango – antesignani delle novecentesche celebrità – come, sovrani, principesse o capi di Stato. Quelle immagini stavano ormai progressivamente sedimentandosi nell'immaginario collettivo, codificando un vero e proprio genere cinematografico in quel cinema delle origini di fine Ottocento. La Mutoscope company – la prima compagnia degli Stati Uniti ad affermarsi nel mercato della produzione di film – ricorreva ad esempio al termine «biographed» o «biographing» per categorizzare proprio questo tipo di riprese dedicate ad eventi o persone particolari. Anche il pontefice, abbastanza comprensibilmente – come scrive Patrick Loughney – stava infatti cominciando ad essere in quegli anni una delle figure pubbliche più richieste dagli operatori e dalle compagnie cinematografiche.<sup>61</sup> Tanto da far scrivere, nelle storie del cinema americano, che «he may be the oldest documented person ever recorded on film».<sup>62</sup>

59. Annuncio apparso su «La Stampa», 29 marzo 1899.

60. Per una corretta datazione del filmato italiano e una ricostruzione degli eventi che confermano come l'operazione non sia del 1896, secondo quanto solitamente viene riportato, ma vada invece datata qualche anno più tardi, cfr. la relazione di G. della Maggiore, *Leone XIII, William K.L. Dickson e i Lumière. Le fonti dell'Archivio Segreto Vaticano e il cinema delle origini*, tenuta all'interno di *Storia&Storie. Giornata di studi*, Aircs – Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema, 6 novembre 2018, Biblioteca Renzo Renzi-Cineteca di Bologna.

61. P. Loughney, *Movies and Entrepreneurs*, in *American Cinema, 1890-1909. Themes and Variations*, a cura di A. Gaudreault, New Brunswick-New Jersey-London 2009, p. 78.

62. Ivi, p. 79.

#### 4. *Il tour romano di Dickson*

Dickson, come rappresentante della British Mutoscope and Biograph Company, arrivò a Roma all'inizio del 1898 e, dopo quattro mesi di richieste, negoziazioni (che lui stesso definì «arduous») e udienze con vari ecclesiastici, riuscì ad ottenere il *placet* su quell'operazione dal sapore modernista, ovvero a convincere la corte papale a farsi dare il permesso di girare una serie di scene con Leone XIII come protagonista. Lo stesso pontefice chiese inoltre una spiegazione dettagliata del funzionamento del mutoscope, ragione per cui gli venne portato in omaggio anche un numero della rivista «Scientific American» dell'aprile 1897. Il numero di gennaio del 1899 riportò poi come «His Holiness became much interested in the paper».<sup>63</sup>

Dickson si presentò a Roma forte degli *endorsement* americani del card. James Gibbons, arcivescovo di Baltimora, e di mons. Sebastiano Martinelli, delegato apostolico negli Stati Uniti – come riportato su «The British Journal of Photography»<sup>64</sup> –, che appoggiarono il progetto e, probabilmente, giocarono un ruolo di mediazione. La produzione era infatti il frutto di una *joint venture* tra la British e l'American companies; nel mercato statunitense, dove i cattolici erano ben influenti, la ricezione del film poteva avere importanti risonanze, ecclesiali, politiche, culturali, oltre a quelle economiche, rispetto al contesto britannico, dove i rapporti – soprattutto tra cattolici e anglicani – erano diventati più tesi dopo la pubblicazione della bolla pontificia *Apostolicae curae* sulle ordinazioni anglicane nel 1896.<sup>65</sup> La controparte vaticana, rappresentata nelle persone del conte Soderini, di mons. della Volpe e del nipote del papa, il conte Camillo Pecci con cui Dickson “trattò” per alcuni mesi e che sarebbero poi stati immortalati nel filmato e nelle fotografie, assieme al papa,<sup>66</sup> accettò la proposta inusuale, consapevole che, da una parte il filmato e le fotografie avrebbero

63. *The Art of Moving Photography*, in «Scientific American», 76, 16, 17 aprile 1897; *Pope Leo XIII speaking the apostolic blessing*, in «The Atlanta Constitution», 11 dicembre 1898, p. 24.

64. Supplemento a «The British Journal of Photography», 8 febbraio 1899, p. 15.

65. G. Rambaldi, *La bolla 'Apostolicae curae' di Leone XIII sulle Ordinazioni Anglicane*, I, *Preparazione e senso*, in «Gregorianum», 64, 4 (1983), pp. 631-667.

66. Come riportato anche in R.H. Meer, *The wonders of the Biograph*, in «Pearson's Magazine», 7 (1899), p. 38 (BiFi, fonds Will Day). Cfr. anche *The man Who Took the Pictures*, in «Phonoscope», 2, 12 (1898), p. 14.

di fatto allontanato i dubbi sulla presunta infermità del papa, cercando così di fermare le voci che circolavano in certi ambienti; dall'altra, per l'alto valore simbolico della benedizione "esportabile", su cui si tornerà, replicata più volte nei diversi cambi di scena.

Durante il soggiorno romano, Dickson e il suo assistente Emile Lauste – che soggiornavano all'Hotel Marini, in via del Tritone – non concentrarono la loro attenzione unicamente su Leone XIII ma, probabilmente nel periodo delle negoziazioni, ripresero ulteriori soggetti o eventi religiosi, alcuni dei quali realizzati apposta per "la camera", sancendo il successo di questo nuovo filone cinematografico/documentario. Il biografo di Dickson, Paul Spehr, ritiene infatti che uno degli scopi principali del suo tour italiano era proprio quello di crearsi «a library of religious subjects». <sup>67</sup> Presso la Santa Sede, filmarono così una parata di alcune delle sue unità militari: guardie svizzere, gendarmeria e Guardia Nobile. Andarono successivamente a Venezia, dove seguirono una processione di frati cappuccini, sulla piccola isola di San Lazzaro degli Armeni, nella laguna veneziana, dove sorge un monastero mekhitarista. Impressionò su pellicola le processioni della comunità di monaci armeni e scattò una serie di fotografie che, a prescindere dal tipo di circolazione che ebbero, difficile da ricostruire, contribuivano comunque senz'altro a iniziare un processo di sgretolamento – almeno visivamente – dell'idea di un granitico cattolicesimo romano in una Italia abituata al monopolio confessionale; ripresero e fotografarono inoltre la processione del Corpus Domini a Orvieto, si recarono infine a Pompei e a Firenze, per riprendere il corteo funebre di un membro dei Fratelli della misericordia.

Le sequenze sul papa alla fine furono circa 12, girate – stando alle cronache dell'epoca – tra la tarda primavera e l'estate (fine maggio e giugno?) del 1898; nelle prime settimane di aprile stava infatti lavorando a Worthing, nel West Sussex, secondo quanto segnalato dal quotidiano locale «Worthing Intelligencer». Due mesi per le riprese del vecchio pontefice all'interno dei giardini vaticani – come riportarono le varie réclame del film – furono un tempo decisamente lungo, ma fa cogliere l'importanza che la British & American mutoscope attribuiva all'operazione. Il giornalista H.L. Adam, sul numero di aprile di «The Royal Magazine» ammetteva francamente che «I presume nobody will be prepared to deny

67. P. Spehr, *The Man Who Made Movies: W.K.L. Dickson*, Herts 2008, p. 502.

that the “Biographing” of Leo XIII was the greatest thing ever accomplished in photography».<sup>68</sup>

Le riprese e le fotografie rivelano sia la cura attenta della scelta delle location, per la necessità di avere una massima esposizione di luce (come i giardini vaticani, ad esempio), sia una ben precisa sceneggiatura, sotto l’attenta regia di mons. Della Volpe, come si desume direttamente dalle riprese. Quest’ultima era volta a illustrare al meglio le «Pontiff’s daily activities», come riportarono i quotidiani.<sup>69</sup> Dickson, assieme a mons. Della Volpe e a Camillo Pecci, dovette infatti scegliere una serie di azioni non scontate da girare davanti all’obiettivo, tra cui, su tutte, l’inedita benedizione, ripetuta per ben tre volte, in diverse scene, come se si cercasse la location migliore per quello che era considerata la climax, il punto di maggiore tensione della “sceneggiatura”. Nel ciclo di fotografie, la figura bianca pontificia, accaldata, seduta, a passeggio o sulla portantina, stacca sempre sul nero dell’ambiente. Le scene scelte, pur nella regalità della composizione, tendono a umanizzare quella figura. Alla formalità delle cerimonie liturgiche o altri momenti istituzionali, Dickson e i collaboratori del papa preferirono altre soluzioni, a tratti più intime. Come se la novità del mezzo e del risultato ottenuto portasse con sé la volontà di introdurre anche un nuovo modo di rappresentare il pontefice.

A fine novembre vennero organizzate due proiezioni private, che riflettono la doppia natura dell’operazione e della società Mutoscope: la prima a Londra per la regina Vittoria<sup>70</sup> e la seconda a Washington per l’approvazione del film da parte del delegato apostolico Martinelli, a cui parteciparono anche il delegato apostolico di Cuba mons. Chapelle, mons. Conaty in rappresentanza della Catholic University, i vescovi Donahue di Wheeling e Curtis, ausiliare di Baltimore.<sup>71</sup> Il «Washington Post» annun-

68. H.L. Adam, *Round the World for the Biograph*, in «The Royal Magazine», apr. 1901, pp. 120-128. Cfr. anche S. Herbert, *A History of Early Film*, I, London-New York 2000, p. XIV. Le riprese di Dickson sono state proiettate all’interno del Festival del Cinema Ritrovato a Bologna, il 24 giugno 2018.

69. Spehr, *The Man Who Made Movies*, p. 506; cfr. lo stesso W.K.L. Dickson, *The Man Who Took the Pope’s Pictures Tells How He Did It*, in «St. Louis Republic», 4 dicembre 1898.

70. *Pope Leo XIII as he Lives in the Vatican*, in «The Ladies’ Home Journal», 16, 4 (1899), p. 9.

71. *Moving Pictures of the Pope. Private Exhibition at the Carroll Institute in Washington*, in «New York Times», 1 dicembre 1898.



ciava in anteprima ai suoi lettori la notizia con un lungo trafiletto, sotto al doppio sottotitolo: *To be Exhibited to Church Dignitaries Here. His Daily Life in the Vatican*:

The Catholics dignitaries of the city will witness a most remarkable scene on Wednesday next, when moving photographic picture of Leo XIII, in the Vatican gardens, will be projected on a screen by means of one of the many so-called moving picture devices, promoters of which secured the unusual privilege of photographing the Pope in the gardens and also while pronouncing benediction.

This remarkable exhibition will probably be given in the hall of the Catholic University, or possibly at the Georgetown University, and as the affair will be in the nature of an advance exhibit, no one but the Catholic dignitaries will be admitted. It is expected that Catholic Gibbons will be in the city for the purpose of seeing the first display of picture ever taken of the Pope that will show his movements and give to the whole scene a most lifelike appearance.<sup>72</sup>

Non mancava di dare dettagli sulla tecnologia usata e di fornire informazioni su scene probabilmente andate perse o non inserite nella versione che ci è rimasta:

Two scenes were taken in the Vatican on the occasion of solemn pontifical mass and reception of pilgrims. During the five setting no fewer than 17,000 negative were exposed, passing over the rollers at a speed of from 40 to 50 each second. The pictures obtained are said to be most excellent, and show the Pope on several different occasions, once while driving through the Vatican gardens in an open carriage.<sup>73</sup>

D'accordo con il card. Gibbons, anche a fronte delle continue richieste e degli iniziali dubbi sul permesso di proiettare quelle riprese nei cinema e quindi di usarle a fini commerciali, la parte vaticana diede il suo *imprimatur* alle regolari proiezioni a fine novembre.<sup>74</sup> Per la prima volta, vennero programmate visioni sette giorni su sette, inclusa la domenica. Il film debuttò al Carnegie Music Hall di New York il 14 dicembre del 1898, per un pubblico composto per lo più da vescovi e religiosi. Alla prima, che riscosse un grande successo stando alla stampa

72. *Pictures of the Pope*, in «The Washington Post», 26 novembre 1898.

73. *Ibidem*.

74. C. Musser, *Moving Pictures. Lyman H. Howe and the Forgotten Era of Traveling Exhibition 1880-1920*, New Jersey 1991, p. 123.

del tempo, vi presenziò anche l'arcivescovo della Grande Mela Michael Augustine Corrigan.<sup>75</sup>

Nonostante il massiccio lancio pubblicitario da parte della produzione, che inevitabilmente puntò sulla «uniqueness» dell'operazione, sorprendono, come hanno anche ricostruito sia Spher, sia Brown e Anthony, le poche proiezioni pubbliche organizzate, anche in proporzione proprio all'evento che costituivano quelle stesse riprese. La ragione è da ricercare nella scelta da parte delle autorità ecclesiastiche di non proiettare il film in sale o teatri «with frivolous entertainments such as dancers, jugglers and mimes».<sup>76</sup> Gli stessi Brown e Anthony, nel loro lavoro su *A Victorian Film Enterprise*, hanno raccolto una dichiarazione dello stesso Dickson che sembrerebbe confermare quanto ipotizzato: «none of the views may be shown in a place of secular amusement, nor without the authority of the church».<sup>77</sup>

Le poche tracce che affiorano sulla circolazione di quelle immagini nei circuiti cinematografici istituzionali e prestigiosi – tra cui a Parigi va segnalata la proiezione alla Galerie Georges Petit per due settimane ininterrotte, durante le quali più di 20.000 persone accorsero per vedere il papa sul grande schermo – sono da ricercare dunque in una ben precisa strategia di marketing, concordata tra la British & American Mutoscope Company e le gerarchie. Alle sale cinematografiche venne preferita perlomeno una diffusione capillare nelle parrocchie, controllata dai vari centri cattolici. Questo non apriva semplicemente le porte a un nuovo mercato, certamente redditizio per la Mutoscope, ma sanciva *de facto* una nuova forma di “esercizio del potere” ecclesiastico e pontificio e dunque anche un aggiornamento delle forme di devozione contemporanea legate all'imposizione della presenza papale e all'esportabilità dei suoi gesti, benedizione inclusa.

La misura di come quella proiezione e dunque la possibilità di vedere oltreoceano le immagini di Leone XIII si trasformò in un vero e proprio evento la si percepisce anche dalla diatriba legale accesa tra la Edison

75. L'indomani diversi quotidiani riportarono la notizia: *Biograph views of the Pope*, in «New York Times», 15 dicembre 1898; *Pope Leo XIII as He Is*, in «New York Mail and Express», 15 dicembre 1898; *Moving Pictures of the Pope*, in «New York Tribune», 15 dicembre 1898.

76. Spehr, *The Man Who Made Movies*, p. 512.

77. R. Brown, B. Anthony, *A Victorian Film Enterprise. The History of the British Mutoscope and Biograph Company, 1897-1915*, Wiltshire, UK 2001, pp. 192, 211-212. Cfr. anche l'articolo pubblicato su «The Evening Telegraph», 27 luglio 1903.

Company e la American Mutoscope and Biograph che di fatto ritardò la proiezione pubblica delle sequenze e la diffusione delle immagini.<sup>78</sup> La prima era la compagnia proprietaria delle attrezzature, mentre la seconda curò le riprese e mise a disposizione la pellicola 68 mm, da qui la grande qualità del girato.<sup>79</sup> Si inaugurò così un vero e proprio marketing sull'immagine del pontefice, se è vero che ben 18 distinti copyright furono fatti registrare, che comprendevano sia la proiezione del film nei cinema, sia nei *peep show* della Mutoscope, quelle macchine pensate per una visione individuale, solitamente usate dagli artisti nelle strade.<sup>80</sup> Il Mutoscope, in cui tanta parte nell'invenzione ebbe proprio Dickson, nasceva proprio sfruttando il principio del *flip book*, esportato nelle macchine a monete dove il singolo poteva accedere a quella particolare visione "in movimento".

Il «Washington Post» dava conto di questa diatriba già il 26 novembre 1898:

It is possible that the conflicting claims of companies owning patents on movie picture apparatus and the company in possession of the films showing the Pope, will delay the public exhibition of the moving pictures. Suits will be filed in the New York courts to-day by one company seeking to enjoin the Mutoscope Company from exhibiting the photographs of the Pope unless a royalty allowance is granted the complaining company.<sup>81</sup>

La diatriba legale comprendeva, peraltro, anche un terzo uso derivante sempre dal girato di Dickson, ovvero le fotografie. La corte di New York aveva infatti stabilito che la Mutoscope Company avesse dovuto pagare alla Edison Company le royalties qualora avesse deciso di usare anche le immagini fotografiche tratte dalla pellicola.<sup>82</sup>

Sebbene i giornali evidenziassero la straordinaria novità per il pubblico statunitense di poter vedere le immagini in movimento del pontefice, è d'altra parte vero che quelle sequenze girate da Dickson ebbero una vasta circolazione non solo nei cinema e nei teatri, ma anche in canali e media

78. *Pictures of the Pope*, in «Washington Post», 26 novembre 1898.

79. Nel sottotitolo dell'articolo *Pope Leo XIII as he Lives in the Vatican* si riportava che le immagini erano «photographed for the British Mutoscope and Biograph Company of London, Copyrighted by The American Mutoscope Company of New York».

80. Loughney, *Movies and Entrepreneurs*, p. 80; D. Robinson, *From Peep Show to Palace: the Birth of American Film*, New York 1966.

81. *Pictures of the Pope*, in «Washington Post», 26 novembre 1898.

82. *Ibidem*.

più tradizionali. Le fotografie ricavate direttamente dalla pellicola, trasformate in fermi fotogrammi, poterono circolare altresì sulla carta stampata e sulle riviste religiose, laiche, commerciali e di settore, intercettando così differenti pubblici, in un rimpallo massmediologico che dal cinema portava alla fotografia, e dalla carta stampata ritornava sul grande schermo. La proiezione-evento organizzata alla parigina Galerie Georges Petit il 25 gennaio 1900 si chiuse con la riproposizione del Tableau dell'Assunzione del pittore Murillo, ma si aprì proprio con la serie di fotografie di Leone XIII. La dinamicità rappresentata dall'innovazione di quella nuova invenzione veniva dunque imprigionata nella staticità di una serie di fotografie. Quegli "scatti" non solo ebbero così una vasta diffusione, come si vedrà, ma erano comunque portatori di una significativa rottura dei tradizionali codici visivi della rappresentazione e autorappresentazione del pontefice, a cui lo sguardo (ma non solo) dei fedeli (ma non solo) si era ormai abituato.

### 5. La rottura dei codici visivi della rappresentazione del pontefice

Le sequenze girate da Dickson e le fotografie ricavate dalla pellicola concretizzavano dunque quanto avrebbe commentato più tardi Indro Montanelli nei suoi celebri *Ritratti*: «Leone era un prelato del Rinascimento, che aveva altissimo il senso della maestà della Chiesa e lo incarnava nella regalità dei modi, nel marmoreo e sfingeo volto, nei gesti statuari, nelle parole e più ancora nei silenzi». <sup>83</sup>

Già con il discreto corpus di fotografie relative a Pio IX si erano rotte le convenzionali e consolidate forme di rappresentazione della figura del papa, come si è visto. Lo si cominciava a vedere anche «in azione», se così si può dire, colto in fermi immagine nel momento dell'esercizio delle sue funzioni. Con le foto di Leone XIII del 1898, invece, si inaugura un nuovo modello di presentazione pubblica dell'immagine papale: quello del pontefice immerso nella *daily life*. Viene portata sulla scena una quotidianità "violata" per quel tempo, che poi sarebbe esplosa qualche decennio più tardi, tra gli anni Quaranta e Cinquanta del Novecento. <sup>84</sup> Se in epoca moderna erano i *fuggerzei*-

83. I. Montanelli, *L'Italia dei notabili (1861-1900)*, Milano 1973, p. 339.

84. Sulla propaganda agiografica dei rotocalchi, cfr. T. Calì, «*Il miracolo in rotocalco*». *Il sensazionalismo agiografico nei settimanali illustrati del secondo dopoguerra*, in «Sanctorum», 5 (2008), pp. 23-48. Ricostruisce in modo puntuale Calì: «Il rotocalco

*tungen*, gli avvisi scritti da novellanti – grazie a informatori anonimi interni al Vaticano – a riportare regolarmente le attività quotidiane del papa,<sup>85</sup> in età contemporanea l'evoluzione del racconto e delle forme si arricchisce delle immagini, per poi arrivare a metà anni Cinquanta alla codificazione di un vero e proprio filone narrativo. «Epoca» nel 1951, diretta da Enzo Biagi, sdoganava le fotografie private del papa, raccontando al grande pubblico le attività più private, grazie alla mediazione del gesuita Rotondi.<sup>86</sup> L'anno dopo, toccò direttamente al quotidiano della Santa Sede dedicare un lungo servizio a firma di Cesidio Lolli su *La giornata del Sommo Pontefice*, a cui seguì il reportage di «Famiglia cristiana» *La giornata laboriosa del papa*;<sup>87</sup> «Orizzonti» nel 1955 ne offriva la variante estiva (*La giornata del Papa durante le vacanze estive*) e nel 1957 «Oggi» quella notturna (*La notte del Papa ha solo sei ore*).<sup>88</sup> Nel 1959 sarebbe arrivata anche la Rai-Tv con la celebre *La giornata del papa*, versione televisiva del cinematografico *Pastor Angelicus* di Romolo Marcellini del 1942, tramite la quale l'attività quotidiana del papa arrivava concretamente nei salotti delle famiglie italiane. Dalle prime copertine dei settimanali ai servizi fotografici autorizzati (come quello che apparve su «Famiglia cristiana» l'11 dicembre 1955, dove è immortalato un Pio XII «instancabile» al tavolo di lavoro «mentre di proprio pugno verga i suoi discorsi», e il lettore viene informato sull'unico svago che Pacelli si concedeva, l'ascolto di musica classica alla radio)<sup>89</sup> si arriva dunque fino alla vendita degli scatti di un agonizzante Pio XII colto sul letto di morte da

in particolare fu il luogo in cui per la prima volta si sperimentano inedite alleanze: rispetto alla stampa periodica legata all'editoria cattolica [...] esso si presentava di fatto come eterogenei nelle regole e nei fini alle gerarchie ecclesiastiche, dovendo rispondere alle leggi del mercato attraverso la conquista di un numero il più possibile elevato di lettori con servizi che rispondessero in prima istanza alle regole del disimpegno e del sensazionale» (ivi, p. 24). Per comprendere i meccanismi narrativi, cfr. P. Palmieri, *Raccontare Padre Pio e Giovanni Paolo II: agiografia e rotocalchi in Italia fra XX e XXI secolo*, in «California Italian Studies», 5, 1 (2014), pp. 83-108.

85. Ringrazio Paola Molino dell'Università di Padova per la segnalazione. Cfr. il sito sui Fuggerzeitungen <https://fuggerzeitungen.univie.ac.at/> diretto da Katrin Keller e coordinato dalla stessa Molino, per la Austrian Science Fund (FWF).

86. A. Lazzarini, *All'aurora il Papa si sveglia*, in «Epoca», 1 settembre 1951. Traggo queste informazioni da Calìò, *Il miracolo in rotocalco*, p. 36.

87. *La giornata laboriosa del Papa*, in «Famiglia cristiana», 29 giugno 1952.

88. C. Lolli, *La giornata del Sommo Pontefice*, in «L'Osservatore Romano», 12 marzo 1952; E. Squarzi, *La giornata del Papa durante le vacanze estive*, in «Orizzonti», 18 settembre 1955; L. Cavicchioli, *La notte del Papa ha sole sei ore*, in «Oggi», 25 aprile 1957.

89. *Il papa ha visto Gesù*, in «Famiglia cristiana», 11 dicembre 1955.

parte del fidato archiatra pontificio, Galeazzi Lisi. Se qualche anno prima fu il medesimo Pacelli a dare il *placet* al suo medico personale di diffondere indiscrezioni sulla sua salute o sul suo “tempo libero”, anche per rafforzare l’immagine di papa «perfetto» incarnata nella sua austerità e nel suo essere inarrivabile, come ricostruisce Marazziti,<sup>90</sup> la diffusione di quegli scatti proibiti nell’autunno del 1958 inaugurano una “teologia del dolore pontificio”, un’iconografia del papa sofferente che toccherà il suo climax nella sua versione televisiva, con le inquadrature e i dettagli sulla decadenza fisica in diretta mondiale di Giovanni Paolo II.

Il disvelamento del “privato”, del dietro le quinte goffmaniano, toccherà l’apice con papa Francesco, immortalato dagli obiettivi internazionali fin dai primi giorni del pontificato e ora, a distanza di sei anni, sul web si trova una vera e propria galleria fotografica degna dello *star system* hollywoodiano: intento a saldare il conto alla Casa internazionale del clero di via della Scrofa, per il pernottamento nei giorni del Conclave, a cambiare gli occhiali in un negozio di ottica romano, a salire sull’aereo tenendo ben in vista la sua valigetta personale, tenuta in mano ben salda, etc.

Che fosse un pontificato che avrebbe ribaltato gli stilemi visivi e stilistici a cui il pubblico dei fedeli e dei non fedeli si era abituato, dopo il rispolvero da parte di Ratzinger di camauro e scarpette Prada tanto cercate dagli zoom degli obiettivi dei giornalisti, lo si poteva ben capire. Sono stati sempre i media a darne conto per primi: dalla diretta in mondovisione dell’elezione e dalla semplicità della veste al «fratelli e sorelle, buonasera!», dalla scelta (inedita) di far pregare fino al lunghissimo minuto di silenzio. Queste sequenze assieme alle fotografie che già la sera stessa e in modo massiccio l’indomani cominciavano a circolare in modo virale sulla stampa e sul web (gli scarponcini certo non nuovi, indossati sotto la veste bianca, la croce di ferro al posto di quella classica in materiale decisamente più prezioso, le ricercatissime fotografie del Bergoglio *vintage*, vescovo a Buenos Aires) contribuirono a rinnovare quell’«antropologia pontificia», come la chiama Marazziti, che si era consolidata nel pontificato precedente.

I rotocalchi prima,<sup>91</sup> il cinema e la televisione poi, porteranno dunque la società italiana all’interno delle mura vaticane, soddisfacendo una curiosità

90. M. Marazziti, *I papi di carta. Nascita e svolta dell’informazione religiosa da Pio XII a Giovanni XXIII*, Genova 1990, p. 13.

91. M. Marazziti, *Cultura di massa e valori cattolici: il modello di “Famiglia Cristiana”*, in *Pio XII*, a cura di A. Riccardi, Bari-Roma 1984, pp. 307-334. Per uno studio

secolare. Il girato di Dickson e le fotografie di Leone XIII del 1898 funzionano come prequel, fanno assaporare quell’“abbassamento” della tiara, quell’avvicinamento tra papa e fedeli evidente in tempi televisivi, con il risultato di umanizzarne i tratti, pur enfatizzando la regalità di quella figura nella sua resa cinematografica e nel *rallenty* dei movimenti. La rivista «Scientific American» lo esplicitava ai suoi lettori, dopo la prima proiezione pubblica: «The views certainly bring us into a more intimate relation with one of the great figures of the closing years of the nineteenth century».<sup>92</sup> Esattamente come faranno le copertine disegnate della «Domenica degli Italiani» o de «La Domenica del Corriere» dalla penna di Walter Molino dedicate ad esempio a Pio XII attorniato dai «fanciulli romani» nella basilica (3 febbraio 1946), in villeggiatura a Castel Gandolfo, mentre riceve alcuni bambini accompagnati dalla madre (24 agosto 1947), colto da «una straordinaria visione» durante una passeggiata nei giardini vaticani (28 ottobre 1951) fino a rappresentarlo in vestaglia, con in mano il celebre cardellino, intento a farsi la barba con il rasoio elettrico e puntualizzando: «appena terminata la rapida “toilette” del Santo Padre, il cardellino se ne vola via soddisfatto» (4 maggio 1952).<sup>93</sup>

Le immagini fotografiche di Dickson ebbero dunque una seconda vita e un’ampia diffusione proprio grazie al canale della stampa. È verso la fine dell’Ottocento, infatti, che si può dire che nacque il vero fotogiornalismo, non tanto per la presenza ormai numerosa di fotoreporter, bensì per l’invenzione della lastra a mezzatinta: come detto, questa dava la possibilità agli stampatori di usare, per le foto, la stessa macchina impiegata per i caratteri tipografici e, grazie alle pellicole in bobina, alle emulsioni sensibili, alle lenti anastigmatiche, il procedimento della riproduzione delle foto sui giornali era finalmente non solo possibile, ma diventava anche più economico.<sup>94</sup> In precedenza, pur in presenza di fotografie (ad esempio quelle già citate di Mathew Brady della guerra civile americana), i giornali ricorrevano comunque ad incisioni.<sup>95</sup>

sull’arrivo della televisione in Italia attraverso le rubriche dei lettori pubblicate su «Famiglia cristiana» cfr. D. Garofalo, *Political Audiences. A Reception History of Early Italian Television*, Udine-Roma 2016. Cfr. anche Palmieri, *Raccontare Padre Pio*.

92. *The Biograph in the Vatican*, in «Scientific American», 14 gennaio 1899.

93. M. Marchione, *Pio XII attraverso le immagini*, Città del Vaticano 2002, pp. 155, 157, 172, 193.

94. Su questo, cfr. A. Papuzzi, *Professione giornalista. Tecniche e regole di un mestiere*, Roma 2003, p. 115.

95. Knightley, *The First Casualty*, p. 47.

Fu così che «The Catholic World», «The Ladies' Home Journal», «The Scientific American» e tante altre riviste pubblicarono sulle loro pagine le fotografie di Leone XIII tratte dal celebre evento, esportando così l'immagine del papa oltre i confini abituali e democratizzando quella visione, per quel pubblico ad esempio che non era riuscito ad andare ad assistere alla proiezione. La stampa contribuiva così a rendere indubbiamente più accessibili quelle immagini cinematografiche. Un non casuale articolo sul papato uscito su «The Catholic World» nelle settimane della *Testem benevolentiae nostrae*, veniva già corredato con le foto di Leone XIII fatte da Dickson, poco dopo la presentazione pubblica del filmato di Leone XIII. Una nota introduttiva della redazione specificava peraltro che:

The half-tones that are printed with this article have not been used anywhere else. They have been made especially for the CATHOLIC WORLD MAGAZINE from photographs placed a tour service by the American Mutoscope Company and are copyrighted by the same company.<sup>96</sup>

La precisazione rigorosa mostrava quanto fosse percepita la questione del copyright e soprattutto dell'esclusiva di utilizzo, proprio per l'ampia diffusione che del materiale si stava facendo. Quando, infatti, «Catholic World», la prima rivista cattolica americana fondata nel 1865 dai paolisti, pubblicava nel numero di gennaio del 1899 non a caso un articolo di George McDermot su *The Papacy in the Nineteenth Century*, non perse l'occasione di inserire nel testo ben nove foto di Leone XIII, colto mentre saluta, a passeggio nei giardini vaticani, sul Landau, a sedere, mentre scambia alcune parole con la guardia, intento ad asciugarsi il sudore con un fazzoletto (gesto poco principesco, sebbene eseguito con eleganza aristocratica), e, *climax* visivo del racconto fotografico, nell'atto di benedire (figg. 3-7). La didascalia, in modo sintetico ma eloquente, coglieva la novità di quelle immagini e quello che rappresentavano: «He Blesses all the World» (fig. 8). Come riportato anche su «The Atlanta Constitution» già nel dicembre 1898 – che pubblicava sia la fotografia, sia una riproduzione a mano (fig. 9) – la benedizione «is the one which the pope likes best and is the most important of the series».<sup>97</sup> Anche il «New York Times» commentava come proprio la sequenza benedicente l'apparecchio e dunque lo spettatore avesse più di

96. G. McDermot, *The Papacy in the Nineteenth Century*, in «The Catholic World», 68, 406 (1899), p. 435.

97. *Pope Leo XIII speaking the apostolic blessing*, in «The Atlanta Constitution», 11 dicembre 1898, p. 23.



tutto catturato l'attenzione del pubblico: «The closing scene, representing his Holiness giving his blessing to his subjects in America, was received most impressively by the audience». <sup>98</sup> Come scriverà decenni dopo Luigi Gedda a proposito della diffusione planetaria del *Pastor Angelicus*, quelle immagini sono l'equivalente di una grande e pubblica udienza. Così la benedizione diventa metaforicamente, una benedizione *urbi et orbi* nel senso più pieno del termine, atemporale e aspaziale. Grande fu l'entusiasmo per queste riprese, tanto da far scrivere allo stesso giornale, in occasione della proiezione tenutasi a Washington, che «these pictures are said to be the best likenesses of the pope ever obtained and the reproduction of them for exhibition has been watched with interest». <sup>99</sup>

Una particolare attenzione va data proprio all'apparato iconografico "paratestuale" del servizio pubblicato da «Catholic World». Le didascalie usate a commento veicolano infatti in modo eloquente messaggi ben precisi ai lettori: si va da quelle più pie («Like His Divine Master, He hath compassion on the Multitude»; «Leo possesses tranquil Courage», «The Burdens of His High Office weigh heavily on Him», «His tall, strong, bony Frame») a quella più politico-strategica: «Phisical Vigor in spite of advanced Years». Come anticipato, il commento disvelava il successo della strategia sottesa a quella operazione; la foto e il commento sulle condizioni di salute del papa venivano infatti usate come prova per i fedeli lontani da Roma del buon stato di salute del pontefice. Il suo vigore era stato messo in dubbio numerose volte, visto anche l'età, soprattutto a partire dall'ultimo decennio dell'Ottocento. Morì a 93 anni nel 1903, ma, a fasi alterne, già a partire dall'inizio del 1890, erano iniziate a circolare commenti sulla salute fisica di quel papa «ossuto, incartapecorito, quasi mummificato», secondo le parole di Rutten pubblicate sulla «Revue belge». <sup>100</sup> I ricorrenti articoli sulla stampa straniera sul cattivo stato di salute del papa (in particolare proprio alla fine del 1898) ebbero infatti l'effetto di creare oltreoceano un'attesa ancora più forte sul film e sulle fotografie. <sup>101</sup> «Scientific American» (fig. 10), la rivista portata in omaggio al pontefice, nell'offrire ai suoi lettori la notizia della proiezione del 14 dicembre al Carnegie Music Hall di New York ribadiva infatti come:

98. *Moving Pictures of the Pope*, in «New York Times», 1 dicembre 1898.

99. *Ibidem*.

100. «La Revue belge», 1 febbraio 1926, p. 243.

101. Loughney, *Movies and Entrepreneurs*, p. 79.

Upon the announcement of the recent illness of Pope Leo XIII, it was found that with one exception no authentic photograph of the Pope had been taken during the past six years. Within a few months however no less than 17,000 photographs of the Pope have been taken with his sanction. These photographs were taken in the loggia and gardens of the Vatican with the aid of the “Biograph” camera.<sup>102</sup>

Anche il numero di «Ladies’ Home Journal» del marzo 1899 dedicò un vero e proprio servizio fotografico speciale all’evento, che titolò: *Pope Leo XIII as he Lives in the Vatican*. Nell’articolo si ricordava come

Extreme difficulty was encountered in securing these pictures of Pope Leo XIII, who has an intense aversion to portraiture any kind. For nine years no photographer had been within the Vatican. After months of perseverance, and backed by the highest influence, the Pontifical permission was obtained by Mr. W.K.L. Dickson, and English gentleman [...].<sup>103</sup>

In un gioco tra immagini e didascalie, realizzò una sorta di antesignano fotoromanzo, attraverso il quale il lettore poteva sia vedere, sia trovare i “pensieri” papali su quei momenti:<sup>104</sup>

Foto 1 – The imposing view of St. Peter’s that is presented to the Pope when, from the window of his private chamber, he looks across the Vatican gardens. This is the first picture His Holiness has consented to have made of this view of St. Peter’s.

Foto 2 – Pope Leo XIII walking in the garden of the Vatican. Accompanying him, at his left, is his nephew, Count Pecci, to whom His Holiness is strongly attached.

Foto 3 – Bestwing the Pontifical benediction upon the Biograph pictures. When shown this picture the Pope said: «Oh, see me blessing».

Foto 4 – The latest photograph of Pope Leo XIII. This picture is considered the best portrait ever made of His Holiness.

Foto 5 – «Rather warm, isn’t it?» said the Pope, as he seated himself on the bench before the Biograph. The day was intensely hot.

Foto 6 – The Pope in his state landau. To admit photograph being made the carriage was opened – the first time in twenty years.

Foto 7 – A section of the Pope’s rose garden; the walk to the right, close to the wall, is his favorite.

102. *The Biograph in the Vatican*, in «Scientific American», 14 gennaio 1899.

103. *Pope Leo XIII as he Lives in the Vatican*, p. 9.

104. *Ibidem*.

Foto 8 – «Now, then we must do something for him», said the Holy Father, as he began to walk before the Biograph and its operator.

Foto 9 – «Shall I sit or stand?» asked the Pope. «Sit? Willingly!» He was gracious and ready to grant any request made him in connection with the Biograph, and manifested the greatest interest in its working.

Foto 10 – I am at your disposal» said the gentle amiable Pontiff. Count Pecci, the Pope's nephew stands at his left. The others are Count Soderini and Monsignor della Volpe, of the Pontifical Court.

## 6. *Le fotografie di Leone XIII oltreoceano: per una eterogenesi dei fini*

Gli storici del cinema delle origini hanno focalizzato giustamente l'attenzione sulla qualità delle riprese, sul funzionamento del mutoscope, sulla costruzione di una narrazione, di un genere, di un pubblico e sulla sua parte tecnica e registica. L'operatore diventava infatti autore e la rappresentazione "dal vero" lasciava spazio a vere e proprie "storie". Elementi essenziali per capire e contestualizzare l'evoluzione delle forme e del linguaggio cinematografico. Tuttavia, non va trascurato il contesto in cui cadde la scelta di far entrare le macchine del mutoscope dentro le mura leonine e far "sottomettere" così il pontefice allo sguardo *indiscreto* di quella cinepresa, con il risultato di serializzare ed esportare quelle immagini. Il papa o la corte pontificia si orientarono non a caso verso una decisione favorevole. Le ragioni avevano radici ben più profonde e rientravano in un disegno geopolitico e diplomatico più ampio rispetto a quello che all'inizio poteva sembrare semplicemente uno sperimentalismo folkloristico. Come sarà più evidente nel Novecento, il cinema in generale e alcune pellicole in particolare, come ad esempio *Pastor angelicus* (1942) o *Guerra alla guerra* (1948) – secondo la precisa ricostruzione di della Maggiore – diventano strumenti di propaganda:

Come le prime idee di Gedda sul nuovo film dedicato al papa avevano lasciato presagire già alla fine del 1944, nelle sue mani il progetto di affidare al grande schermo la documentazione della grandiosa macchina assistenziale pontificia dispiegatasi nel corso del conflitto si era caricato di significati geopolitici: ed era divenuto così un lungometraggio teso ad esaltare la leadership globale del pontefice su uno sfondo di pura, quanto inconsueta, propaganda pacifista. [...] Guardando alla ricollocazione del papato nell'ambito dei nuovi assetti geopolitici postbellici, *Guerra alla guerra* esalta, infatti, il ruolo di Pacelli come il più impegnato alfiere della pace tra i leader mondiali e l'or-

ganizzatore del grande apparato assistenziale vaticano capace di estendere il suo raggio d'azione a tutti i continenti.<sup>105</sup>

La scelta di lasciarsi filmare fu anzitutto in controtendenza rispetto all'ultimo decennio di pontificato di Leone XIII. Proprio in quegli anni si assistette, infatti, a un irrigidimento delle sue posizioni, rispetto al grado di apertura rappresentato dalle encicliche degli anni precedenti (oltre alla *Rerum novarum*, la stessa *Aeterni Patris* o la *Providentissimus Deus*), e soprattutto una chiusura verso le «novità»,<sup>106</sup> a cui certamente la vecchiaia non era estranea.<sup>107</sup> L'operazione Dickson-Leone XIII, fortemente voluta dal cardinale Gibbons e dal delegato apostolico va infatti necessariamente inquadrata all'interno dell'occhio di riguardo che il pontefice aveva avuto per il cattolicesimo americano, un'attenzione sugellata non solo dal riconoscimento al Collegio Nordamericano dello status di Collegio pontificio nel 1884, o dalla fondazione della Catholic University nel 1885, ma anche dalla istituzione nel 1893 di una delegazione apostolica a Washington, dall'intensificazione dell'organizzazione ecclesiastica che, dal 1880 al 1903, portò lo stesso Leone XIII a istituire negli Stati Uniti ventitre nuove diocesi e tre prefetture. Due anni più tardi, nel gennaio del 1895 Leone XIII aveva inviato l'enciclica *Longinqua oceani* ai vescovi degli Stati Confederati d'America, con la quale il pontefice «valicava»

col cuore e col pensiero le sterminate distanze dell'oceano, e sebbene vi abbiamo scritto altre volte, specialmente quando in virtù della Nostra autorità

105. G. della Maggiore, *Guerra alla guerra. Cinema e geopolitica vaticana nella chiesa di Pio XII*, in *I cattolici nella fabbrica del cinema*, pp. 97 e 101. Continua della Maggiore precisando come «non si trattò di un esito produttivo scontato e condiviso: anzi, il tormentato iter realizzativo del documentario aveva palesato quanto la politica cinematografica geddiana, lungi dall'essere una prospettiva largamente condivisa, attirasse più di una critica tra i vertici cattolici» (ivi, p. 97). Cfr. anche Id., *Il papa, il cinema e la seconda guerra mondiale*, intervento al convegno *I cattolici tra immagine sacra e religiosa. Casi di studio sul cinema e la televisione in Italia tra gli anni '40 e gli anni '70*, Università degli Studi di Milano, 11 novembre 2015 e della Maggiore, Subini, *Catholicism and Cinema. Modernization and Modernity*, pp. 40-61.

106. Come sottolineato da R. Aubert, *Leone XIII: tradizione e progresso*, in *Storia della Chiesa*, XXII/1. *La Chiesa e la società industriale (1878-1922)*, a cura di E. Guerriero, A. Zambarbieri, Cinisello Balsamo (MI) 1990, pp. 101-102.

107. Su questo, R. Rémond, *Les deux congrès ecclésiastiques de Reims et de Bourges, 1896-1900*, Paris 1964, p. 125 e R. Marlé, *Au coeur de la crise moderniste*, Paris 1960, p. 31.

abbiamo spedito lettere encicliche a tutti i Vescovi dell'orbe cattolico, tuttavia abbiamo deliberato di parlare a voi particolarmente nell'intento di poter giovare, a Dio piacendo, agl'interessi della causa cattolica. E facciamo ciò con amore e cura grandissima perché stimiamo grandemente e amiamo il popolo americano, forte di giovanile vigore, nel quale scorgiamo potenziali progressi non solo di civile ma anche di cristiana grandezza.<sup>108</sup>

Nel 1889 mandò inoltre a Baltimora, dove nel 1884 si era svolto il concilio plenario, un suo delegato pontificio, il fidato Francesco Satolli, non a caso di Perugia, in occasione del centenario dei cattolici americani. Proprio nei mesi in cui il filmato e le fotografie cominciavano a circolare diffusamente negli Stati Uniti, all'inizio del 1899, il papa peraltro condannava quell'*american way* che prese il nome di «americanismo»,<sup>109</sup> difficilmente compreso in certi ambienti del vecchio continente e a Roma in special modo. Leone XIII il 22 gennaio 1899 indirizzava infatti la lettera *Testem benevolentiae nostrae* all'arcivescovo di Baltimora, ai cui principi tutto l'episcopato si sottomise immediatamente, dichiarando fedeltà al pontefice e alla Chiesa cattolica. Scriveva il card. Gibbons a O'Connell: «But it is very discouraging to us that the American church is not understood abroad & that its enemies are listened to & that they can lie with impunity. I do not think that any of the questions discussed was a living question here. But I suppose the H. Father had to act».<sup>110</sup>

Se dunque Leone XIII accettò di fare da attore nel “suo” film e di mettersi in posa per quei quadri fotografici e cinematografici, certamente su pressione di alcuni dei membri della corte pontificia a lui più vicini, come il conte Soderini, mons. della Volpe e il nipote Camillo Pecci, la decisione

108. Leone XIII, *Longinqua oceani*, enciclica del 6 gennaio 1895 ([https://w2.vatican.va/content/leo-xiii/it/encyclicals/documents/hf\\_l-xiii\\_enc\\_06011895\\_longinqua.html](https://w2.vatican.va/content/leo-xiii/it/encyclicals/documents/hf_l-xiii_enc_06011895_longinqua.html)) [ultima consultazione: 7 gennaio 2019].

109. Cfr. *The American Way*, in *Storia della Chiesa*, IX. *La Chiesa negli Stati moderni e i movimenti sociali (1878-1914)*, diretta da H. Jedin, Milano 1979, pp. 179-196, in part. p. 195 (ed. or. *Die Kirche zwischen Anpassung und Widerstand [1878 bis 1914]*, Freiburg im Breisgau 1973) e, nello stesso volume, *La condanna dell'«americanismo»*, pp. 402-406, dove si trova enunciata la distinzione tra americanismo dogmatico e americanismo storico nonché la genesi stessa dell'americanismo, concetto e teoria di origine francese: «Ma che cosa si dovesse intendere per “americanismo” fu precisato non tanto da quelli che più praticamente che teoricamente cercarono di percorrere l'american way, quanto dagli ultra conservatori francesi» (p. 403).

110. G.P. Fogarty, *The Vatican and the Americanist Crisis: Denis J. O'Connell, American Agent in Rome, 1885-1903*, Roma 1974, p. 291.

può risultare in apparenza innovativa. Certamente come primo effetto, questa scelta significava il *placet* da parte della massima autorità religiosa della Chiesa sul neonato cinematografo, benedizione dell'apparecchio incluso. In realtà il contesto in cui si colloca tale scelta ne depotenzia da un lato la novità (come capiterà in seguito, la modernità veniva usata anche in chiave antimoderna),<sup>111</sup> e dall'altro lo fa diventare parte di un piano più ampio di politica estera della Santa Sede – al pari dei congressi eucaristici, ad esempio, usati per «diffondere sempre più tra il popolo la conoscenza e il rispetto della sovranità pontificia»<sup>112</sup> – che riguardava sì l'immagine del papa sulla scena pubblica, ma in particolare a un livello più profondo la romanizzazione del cattolicesimo oltreoceano. Come scrisse Pietro Scoppola nel 1957 a proposito dell'incontro tra Leone XIII e la società moderna, che non era quello auspicato dai cattolici liberali:

l'accostamento [...] di Leone XIII al mondo moderno muove da una diversa ispirazione: valendosi dei nuovi mezzi, egli vuole ricreare la situazione che è stata compromessa dalla progressiva laicizzazione dello stato, restituendo alla Chiesa il pieno esercizio di quella funzione di direzione e di guida che aveva costantemente esercitato nei secoli passati.<sup>113</sup>

Lo stesso Émile Poulat arrivò a scrivere che «Léon XIII a été au moins aussi *anti-moderne* que Pie IX avant lui et Pie X après lui».<sup>114</sup>

A diverso modo, anche l'esportazione dell'immagine papale rientrava, più o meno consapevolmente, in un disegno in cui si cercava di ostacolare

111. Sul concetto di modernità in rapporto alla Chiesa, cfr. gli ormai classici R. Moro, *“Il modernismo buono”*. *La modernizzazione cattolica tra fascismo e postfascismo come problema storiografico*, in «Storia contemporanea», 19, 4 (1988), pp. 625-716; F. De Giorgi, *Note sulla modernizzazione ecclesiale*, in «Rivista di storia contemporanea», 23-24, 1-2 (1994-1995), 1-2, pp. 194-208; *Il modernismo tra modernità e modernizzazione*, a cura di A. Botti, R. Cerrato, Urbino 2000; S. Hellemans, *“From Catholicism against Modernity” to “the Problematic Modernity of Catholicism”*, in «Ethical Perspectives», 8, 2 (2001), pp. 117-127; D. Menozzi, *Cristianesimo e modernità*, in *Le religioni e il mondo moderno*, a cura di G. Filoramo, I. Cristianesimo, a cura di D. Menozzi, Torino 2008, pp. XXVII-XLVIII; R. Moro, *Il caso italiano*, in *La modernità e i mondi cristiani*, a cura di F. Margiotta Broglio, Bologna 2010, pp. 145-192.

112. P. Féron-Vrau, *Les triomphes eucharistiques dans les 25 premiers congrès internationaux*, Paris 1920, p. 64.

113. P. Scoppola, *Dal Neogueffismo alla Democrazia cristiana*, Roma 1957, pp. 41-42.

114. É. Poulat, *Église contre bourgeoisie*, Turnhout-Paris 1977, p. 175. Il suo apporto decisivo, precisava Poulat, è stato piuttosto quello di rinnovare la critica tradizionale della modernità e reso questa critica «socialement opérante, historiquement efficace».

quello che la stampa intransigente conservatrice bollava come il «rifiuto degli americani di avere come guida il Vaticano nelle scelte politiche del paese»,<sup>115</sup> o, secondo la voce degli ambienti progressisti europei e conciliatoristi italiani, il tentativo di realizzare una Chiesa «meno “romana”, rinnovata nella sua organizzazione interna, libera dalla “zavorra che intralcia il cammino della barca di s. Pietro”». <sup>116</sup> Di fatto, più autonoma dalle maglie del centralismo pontificio romano.

La scelta di Dickson che nacque per scopi puramente commerciali, si inserì, dunque, per una eterogenesi dei fini, in un programma ben preciso della politica estera vaticana, andando così oltre anche allo stesso entusiasmo con cui il card. Gibbon aveva aderito inizialmente all’iniziativa. Dopo la crisi della politica vaticana negli anni di Pio IX, Leone XIII, ben riconoscendo «i caratteri e i problemi della società borghese contemporanea»<sup>117</sup> e il nuovo ruolo che la Chiesa era chiamata a giocare nel nuovo scenario geopolitico e nel nuovo ordine che si andava imponendo, decise di non rifiutare a priori *la* modernità, come fatto dal suo predecessore, con la creazione di un nuovo mito, quello del «papa prigioniero», ma cercò di trovare un nuovo posto alla Chiesa *nella* modernità:<sup>118</sup> riuscì – certo non da solo<sup>119</sup> – a ristabilire relazioni diplomatiche regolari con le principali potenze, intensificò le attività e incoraggiò l’azione dei cattolici nei singoli Stati, rinsaldò il legame con le masse popolari. Si assiste dunque a un vero processo di me-

115. O. Confessore, *L’americanismo cattolico in Italia*, Roma 1984, p. 65.

116. Lettera di Parravicino a Bonomelli del 24 gennaio 1900, cit. in Confessore, *L’americanismo cattolico*, p. 115.

117. Cfr. G. Candeloro, *La politica vaticana da Pio IX a Leone XIII*, in *Introduzione alla storia del movimento cattolico in Italia*, Bologna 1979, pp. 301-309.

118. Pur riconoscendo certe indubbie aperture, non si arriva però all’entusiasmo di G. Romanato, *Leone XIII e Pio X. Due pontificati a confronto*, in *Un secolo fa. Il pontificato di Leone XIII nel confronto con il potere, la cultura, la storia*, a cura di L. Cappelletti, A. Recchia, Reggio Emilia 2005, pp. 17-32.

119. «Sarebbe certamente un errore attribuire questa nuova funzione della Chiesa soltanto all’opera di Leone XIII – scrive Giorgio Candeloro –, poiché essa nasceva da una spontanea tendenza delle forze cattoliche e della Chiesa stessa nel suo insieme, favorita dalle contraddizioni interne della società capitalistica negli ultimi decenni del secolo XIX e nei primi del XX. Leone XIII però seppe comprendere questa tendenza e riuscì a stimolarla e a dirigerla, se non proprio secondo un piano politico preciso, per lo meno secondo un indirizzo generale abbastanza chiaro e coerente» (Candeloro, *La politica vaticana da Pio IX a Leone XIII*, p. 302).

diatizzazione da parte della Chiesa: da una parte si rende permeabile ai condizionamenti dei mezzi di comunicazione di massa, dall'altra li sfrutta, mettendo a punto una serie di strategie, più o meno dirette e con un grado di consapevolezza che varia a seconda dei casi, per influenzare la comprensione, la percezione e l'autopercezione nei suoi confronti da parte della società, sempre più avvolta in processi mediali.<sup>120</sup>

La circolazione dell'immagine fotografica di Leone XIII diventava così un modo per forzare, su nuove *strade* rispetto ad esempio alla diffusione della parola del pontefice tramite gli *Acta*, all'aneddotica, ai santini o tramite la stampa cattolica,<sup>121</sup> quella devozione al papa e quella fedeltà che si sentiva in un qualche modo allentata, per la lontananza, per la difficoltà a comprendere pienamente la diversità della situazione del cattolicesimo americano rispetto a quello italiano. Mutuando quanto scrive Rusconi a proposito della propaganda cartacea, «a mano a mano il pontefice cessava di essere una figura astratta, per diventare qualcuno che era stato visto, e quindi in qualche modo anche incontrato e da alcuni privilegiati persino toccato». <sup>122</sup> Ciò diventava ancora più vero con le fotografie, diffuse attraverso vari mezzi.

Il marketing fotografico-religioso dedicato al papa diventava, esattamente come con l'esplosione delle incisioni nella Roma di primo Ottocento, il tentativo di portare il papa oltre i confini, di renderlo "presente" in quel mondo moderno, unica strada per convertire quel mondo.<sup>123</sup> Si cominciava così ad invertire una tendenza secolare che aveva portato i pellegrini a Roma per vedere il papa; nei giubilei indetti durante il pontificato di Leone XIII era certamente primario il "vedere" il papa regnante. La diffusione delle fotografie rendeva di fatto inutili quelle descrizioni sull'aspetto del pontefice che circolavano sulle immaginette agiografiche: «è di statura alta, la sua testa è di una finezza rimarchevole». <sup>124</sup>

120. Ringrazio la discussione avuta con il gruppo di ricercatori dell'FBK – Isig, in particolare C. Ferlan, G. D'Ottavio, M. Cau, e del suo direttore Christoph Corneliße nell'ambito della Settima di studio dedicata proprio a "Mediatizzazione e medialità della storia tra età moderna e contemporanea" (19-21 settembre 2018), Fondazione Bruno Kessler/Istituto Storico italo-germanico.

121. Cfr. V.-A. Dumax, *Récits anecdotiques sur Pie IX*, tradotto come *Pio IX. Biografia ed aneddoti*, Napoli 1862 di cui parla Rusconi, *Santo Padre*, p. 361 (in part. sulla devozione al papa, pp. 361-431).

122. *Ibidem*.

123. Aubert, *Leone XIII*, p. 82.

124. A. Zambarbieri, *La devozione al papa*, in *Storia della Chiesa*, XXII/2. *La Chiesa e la società industriale*, p. 58.



Ora era il papa che, in un qualche modo, raggiungeva i fedeli, con il risultato di partecipare fattivamente a una nuova forma di devozione, che, con un po' di retorica, fece scrivere ai suoi contemporanei della apoteosi delle manifestazioni in onore di Leone XIII: «Fu quello un momento – scriveva Louis Gillet – che non si era più rivisto dal tempo dei grandi papi del Rinascimento». <sup>125</sup>

Facendo propria una riflessione di Marazziti, in apertura del volume sull'informazione religiosa nei pontificati di Pio XII e di Giovanni XXIII:

Ragionare su papato e opinione pubblica è tentare di addentrarsi non solo e non tanto nei modi in cui ciascun papa ha esercitato il suo ministero e su ciascun pontificato, quanto, piuttosto, sugli effetti, sulla ricezione e sulla percezione che dei gesti e del magistero dei singoli papi ebbero sui contemporanei. È per questo che tale ricerca assume una sua importanza e specificità in particolare dalla seconda metà dell'Ottocento, acquistando nuovi contorni proprio a partire dagli anni Trenta del nostro secolo, per il ruolo, assolutamente nuovo, che assumono i mezzi di comunicazione di massa. <sup>126</sup>

A fine Ottocento le riprese del cinematografo inaugurarono timidamente quella “rivoluzione” che sarà propria del Novecento. Come rivelano le fotografie e le scene riprese dal mutoscope, l'istituzione del papato subisce una profonda trasformazione, perlomeno per quanto riguarda la sua presenza sulla scena pubblica. Nuove modalità e nuove forme rispetto al passato permettono una nuova posizione di centralità, non solo in seno alla cristianità occidentale, come lo era stato dall'XI secolo in poi, ma, si può dire, globale. Nei decenni centrali dell'anno mille infatti «una straordinaria storia metaforica e rituale» investì il papato, dissociando così «la dimensione fisica del papa dalla sua figura istituzionale», su cui Agostino Paravicini Bagliani ha scritto pagine importanti. <sup>127</sup> Nel Duecento – e in particolare con Bonifacio VIII – la «creatività retorica», il «rituale di caducità» del romano pontefice, se da un lato servivano per riconfermare al popolo dei fedeli che la *potestas* era intrinsecamente e materialmente legata all'istituzione e dunque cessava con la sua morte, dall'altro tuttavia contribuiva ad attivare «un'ecclesiologia, una ritualità e una inventività simbolica avente l'obiettivo di costruire una “supra-persona”, ossia la *persona pape*, la qua-

125. *In memoriam A.L.* [Albert Lamy], Paris 1926, pp. XVI-XXXV.

126. Marazziti, *I papi di carta*, p. 4.

127. A. Paravicini Bagliani, *Il potere del papa. Corporeità, autorappresentazione, simboli*, Firenze 2009, p. VII.

le, avvicinandosi sempre più a Cristo finì per diventare istituzionalmente l'«incarnazione» della Chiesa romana». <sup>128</sup> In diversi e ormai celebri studi Paravicini Bagliani ha analizzato la «costruzione della *persona pape* da una prospettiva di storia delle metafore e della ritualità», l'autorappresentazione e la simbologia del potere papale che, con papa Bonifacio VIII arriva anche alle forme tridimensionali (statue, busti, etc.).

Si può avanzare così un parallelo tra il Duecento e il XX secolo, quando, proprio a partire dalle fotografie e dalle sequenze audiovisive di Leone XIII si ritrova la stessa dinamicità nella messa in scena della struttura simbolica del papato, mostrando una capacità di adattamento alle forme e alla rivoluzione comunicativa in atto cominciata con Gutenberg. <sup>129</sup> Esattamente come le statue duecentesche del pontefice Caetani realizzate da Arnolfo di Cambio, dietro alle sequenze di Dickson che diventano per quei tempi «virali» grazie anche alla seconda vita rappresentata dalle fotografie pubblicate sui giornali e sulle riviste dell'epoca, vi è un sostrato simbolico-ecclesiologico che va studiato e che nel Novecento diventerà, in modo un po' strabico, un vero e proprio monopolio visuale della figura del pontefice a scapito di tutta l'eterogeneità del corpo ecclesiale. <sup>130</sup> Il rito della benedizione di Leone XIII, colta quest'ultima per la prima volta in movimento e impressa su pellicola, e dunque resa esportabile e seriale, replicabile, non può non evocare la novità rappresentata nel Duecento dalla mano benediciente del busto bonifaciano realizzato dallo scultore fiorentino. Prendeva in prestito un gesto che, come ricordato da Angiola Maria Romanini, non apparteneva alla *traditio* papale, bensì all'iconografia cristologica: «Bonifacio [...] quasi come un Cristo si mostrava a chi entrava nella basilica di S. Pietro e, guardando il suo sacello funebre, doveva ricordarsi che il papa era ancora ben vivo». <sup>131</sup> Le immagini in movimento e i fermi fotogrammi

128. *Ibidem*.

129. M. Rospocher, *La comunicazione: stampa, scrittura, oralità, immagini e suoni*, in *Introduzione alla storia moderna*, a cura di M. Bellabarba, V. Lavenia, Bologna 2018, pp. 203-216. Cfr. anche A. Mattelart, *L'invenzione della comunicazione*, Milano 1998 e A. Briggs, P. Burke, *Storia sociale dei media. Da Gutenberg a Internet*, Bologna 2007.

130. Cfr. F. Ruozi, «Un papa più mostrato che dato?». *Albino Luciani e le fonti televisive*, in *Albino Luciani dal Veneto al mondo*, a cura di G. Vian, Roma 2010, pp. 479-530 e Id., *Il concilio in diretta. Il Vaticano II tra informazione e partecipazione*, Bologna 2012, in part. il cap. V, *La «televisione del concilio»: un hapax televisivo*.

131. A.M. Romanini, *Nuovi dati sulla statua bronzea di san Pietro in Vaticano*, in «Arte medievale», 2, 4 (1990), pp. 1-49.

di Leone XIII servivano a mostrare la vitalità della figura istituzionale del pontefice, incarnata nelle mosse lente e aristocratiche di papa Pecci, e soprattutto a imporre la presenza papale oltreoceano. Similmente, le sequenze audiovisive nel Novecento, con il cinema prima e con la televisione poi, assumeranno una valenza straordinaria nell'aggiornare quel *corps du pape*. Proprio quella prima benedizione davanti all'obiettivo del mutoscope rinvia a densi significati metaforici e simbolici, aggiornando così l'autorappresentazione del pontefice con codici nuovi rispetto ai fasti medievali. Di fatto, come il doppio gesto benedificante introdotto dal di Cambio nella statua bronzea di san Pietro e nel busto di Bonifacio VIII costituisce altresì una doppia novità – come detto, nessuna icona di s. Pietro prima di allora era ritratta nell'atto di benedire, secondo quanto ricostruito anche da Serena Romano<sup>132</sup> – e rompe non solo con i codici visuali tradizionali, ma carica quel gesto di significati ecclesiologici, così anche quello di Leone XIII davanti all'obiettivo. Come fa notare Paravicini Bagliani, manca una storia di come quel gesto papale si sia reso progressivamente autonomo dai contesti liturgici, per diventare un rituale dalla loggia delle benedizioni, di cui non si trova pressoché traccia se non dalla seconda metà del XV secolo prendendo «in prestito un gesto che nella tradizione iconografica era appartenuto soltanto al Cristo».<sup>133</sup> Leone XIII non si affaccerà dalla loggia per impartire la benedizione, limitandosi a farla dall'interno della basilica, ma, vent'anni dopo la sua elezione, decise di compiere il gesto davanti al mutoscope, che così assurge a novità caricandosi di significati altri: *comunicativi* – Elena Mosconi parla di archetipo di un immaginario cinematografico religioso, proprio per la potenza comunicativa che di fatto apre la strada, tutta novecentesca, al papa come icona mediatica –,<sup>134</sup> *me-*

132. S. Romano, *Visione e visibilità nella Roma papale: Niccolò III e Bonifacio VIII, in Bonifacio VIII. Ideologia e azione politica*, Roma 2006, pp. 61-76; cfr. anche di A.M. Romanini, oltre al saggio succitato, anche *Ipotesi ricostruttive per i monumenti sepolcrali di Arnolfo di Cambio*, in *Skulptur und Grabmal des Spätmittelalters in Rom und Italien*, a cura di J. Garms, A.M. Romanini, Wien 1990, pp. 107-128 e Ead., *L'attribuzione della statua bronzea di san Pietro al Vaticano*, in *La figura di San Pietro nelle fonti del Medioevo*, a cura di L. Lazzari, A.M. Valente Bacci, Luvain-la-Neuve 2001, pp. 549-568 e A. Paravicini Bagliani, *Il busto di Bonifacio VIII. Nuove testimonianze e una rilettura*, in *Il potere del papa. Corporeità, autorappresentazioni, simboli*, pp. 137-152.

133. Romanini, *Nuovi dati sulla statua bronzea di san Pietro in Vaticano*, in pp. 1-49.

134. E. Mosconi, *Un potente maestro per le folle. Chiesa e mondo cattolico di fronte al cinema*, in *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia*, a cura di R. Eugeni, D.E. Viganò, I, Roma 2006, pp. 145-171, in part. pp. 145-150.

*tastorici* – per la relazione che si viene ad instaurare tra mondo cattolico e cinema, come ricostruisce sempre Mosconi –, ma anche *ecclesiologici*, per l’idea di vicinanza che si crea con il popolo dei fedeli, dovuta all’esportabilità della sua figura e, dunque, *devozionali*, anche qui, anticipando una fisionomia nuova del fenomeno che, come si è visto, affonda le radici in strati ben più profondi. Si ha di fatto una ridefinizione delle forme e delle modalità della presenza del pontefice nelle diocesi lontane da Roma, parallelamente anche a una politica sempre più incentrata a coltivare il culto e la devozione al papa.<sup>135</sup>

Si può affermare che le sequenze audiovisive apriranno in seguito un nuovo capitolo della “devozione al papa” così come la si era conosciuta fino ad allora, partecipando a una anticipazione della sua sacralizzazione in vita.<sup>136</sup> La mediazione dei media, fotografici, cinematografici e televisivi, renderanno ancora di più quel gesto benediciente dalla loggia, come già notava l’abbé Gerbet nell’Ottocento a proposito della benedizione «de la ville et du monde [...] en quelque sorte forcément illimitée».<sup>137</sup>

135. Su questo, cfr. Rusconi, *Una Chiesa a confronto*, pp. 331 e 361-363. Fra il 1870 e il 1898, come ricostruisce Rusconi, «si provvede, con coincidenza per nulla casuale, [...] con la conferma di culto per sei papi dell’età medievale» (ivi, p. 362); E. Fattorini, *Immagine e comunicazione del miracolo in età contemporanea*, in *Santità, culti, agiografia. Temi e prospettive*, a cura di S. Boesch Gajano, Roma 1997, pp. 227-240.

136. Fondamentale è ancora Zambarbieri, *La devozione al papa*, pp. 9-81; cfr. anche M. Pacaut, R. Aubert, *Pape et papauté*, in *Catholicisme hier, aujourd’hui, demain. Encyclopédie*, a cura di G. Jacquemet, G. Mathon, G.-H. Baudry, X, fasc. 46, Paris 1985, coll. 523-554, in part. col. 540 e Rusconi, *Santo Padre*. Alcune prime interessanti considerazioni si trovano in Rusconi, *Una Chiesa a confronto*, in part. cfr. il paragrafo *I nuovi strumenti della devozione: santini e mass media*, pp. 368-379; cfr. anche Fattorini, *L’Italia devota*, pp. 169-176.

137. Ph. Gerbet, *Bénédiction donnée par le Pape a la ville et au monde*, in «L’Université Catholique», 24, 2<sup>a</sup> serie, 4, 19 (1847), p. 10, estratto da *Esquisse de Rome chrétienne*, Paris 1844-1850.



Fig. 1. Rodrigo Pais, Fedeli ricorrono a specchietti per cercare di vedere il passaggio di papa Giovanni XXIII in piazza S. Pietro in occasione dell'apertura del concilio Vaticano II, l'11 ottobre 1962 (Alma Mater Studiorum Università di Bologna, Biblioteca Universitaria di Bologna, Archivio Rodrigo Pais).

Fig. 2. Friedrich-August von Kaulbach, *Franz von Lenbach ritrae Leone XIII*, 1883 (R. Rusconi, *Santo Padre. La santità del papa da san Pietro a Giovanni Paolo II*, Roma 2010, tav. XXIII. b.).



Figg. 3-5. Fotografie di Leone XIII ricavate dal filmato di Dickson e pubblicate su «The Catholic World» nel gennaio 1899.



Figg. 6-8. Fotografie di Leone XIII ricavate dal filmato di Dickson e pubblicate su *The Catholic World* nel gennaio 1899.



Fig. 9. Servizio dedicato a Leone XIII («The Atlanta Constitution», 11 dicembre 1898).

Fig. 10. Servizio dedicato alle riprese di Leone XIII realizzate da Dickson («Scientific American», 14 gennaio 1899).





MARTINA GIACOMINI, ALESSANDRO SERRA

## Dalla santa all'assassino. Il ruolo della fotografia nel sistema agiografico goretiano\*

Il 24 giugno dell'anno santo 1950, in una piazza S. Pietro in cui si accalcava una folla di almeno 300.000 fedeli, Pio XII celebrava solennemente la canonizzazione di Maria Goretti, oscura figura di piccola contadina barbaramente assassinata nelle paludi pontine, quasi mezzo secolo prima, a seguito di un fallito tentativo di aggressione sessuale. Beatificata nel 1947, "Marietta" era chiamata a rappresentare simbolicamente, in quell'Italia ancora tragicamente segnata dalle ferite della guerra, eppure già promessa negli anni a venire alle profonde trasformazioni economiche e socio-culturali del *boom*, il tentativo delle gerarchie e degli ambienti culturali cattolici di costruire, anche mediante la promozione di specifiche figure agiografiche esemplari, un argine contro l'incombente pericolo di nuovi modelli culturali giudicati perniciosi per la tenuta morale de Paese, fondata, secondo un più che consolidato modello culturale, sulla famiglia e sull'onestà di costumi della donna, sua vera e propria pietra angolare.<sup>1</sup>

\* Si attribuisce a Martina Giacomini il paragrafo 1 (pp. 180-184), ad Alessandro Serra la premessa (pp. 177-180), i paragrafi 2 e 3, e le Riflessioni conclusive (pp. 184-207).

1. Emblematiche le parole pronunciate da Pio XII nel giorno della beatificazione: «Guai al mondo per causa degli scandali! Guai a quei corruttori, coscienti e volontari, del romanzo, del giornale, della rivista, del teatro, del «film», della moda invereconda! Guai a quei giovani sventati che portano, con una ferita fine e leggiera, l'infezione mortale in un cuore ancor vergine! Guai a quei padri e a quelle madri, che, privi di energia e di prudenza, cedono ai capricci dei loro figli e delle loro figlie, e rinunziano a quella autorità paterna e materna, che è sulla fronte dell'uomo e della donna quasi il riflesso della maestà divina! Ma guai anche a tanti cristiani di nome e d'illusione, che potrebbero insorgere e vedrebbero dietro a loro levarsi legioni di persone integre e rette, preste a combattere con ogni mezzo lo scandalo! La giustizia legale punisce – ed è suo dovere – l'uccisore di un fanciullo. Ma quelli che hanno armato il suo braccio, che lo hanno incoraggiato, che, indifferenti, o forse

Non è obiettivo di questo contributo riprendere in considerazione l'intero processo che trasformò un fatto di cronaca nera in un esempio di santità martiriale e portò alla costruzione della santità di Maria Goretti e alla sua canonizzazione nel 1950, nonostante l'indubbio interesse della questione. Il "caso agiografico" di "Marietta", come era affettuosamente chiamata, fu in più di un'occasione oggetto di discussione, anche all'interno del mondo ecclesiastico, in primo luogo a causa delle circostanze della morte, non da tutti ritenute coerenti con il modello martiriale. A rendere più complesso questo quadro di incertezza era inoltre la documentazione relativa alla vita del personaggio, assai scarsa e spesso valutata come poco attendibile.<sup>2</sup>

Emblematico, in tal senso, è il dibattito innescato a metà degli anni Ottanta dalla pubblicazione del volume *Povera santa, povero assassino* del giornalista e storico Giordano Bruno Guerri,<sup>3</sup> la cui analisi, estremamente critica sulle modalità usate i padri passionisti nella costruzione della fama di santità e della figura agiografica di Maria, nonché sullo svolgimento dei processi di canonizzazione, indusse la Congregazione per le Cause dei Santi a istituire in tempi molto rapidi un'apposita Commissione incaricata di

anche con un sorriso indulgente, lo hanno lasciato fare, quale giustizia, quale legislazione umana oserà mai o potrà, anche volendo, colpirli come si meritano? Eppure i veri, i grandi colpevoli, sono essi! Su di loro, corruttori volontari o complici inerti, pesa terribile la giustizia di Dio!» (Pio XII, *Discorso [...] ai pellegrini affluiti a Roma per la beatificazione di santa Maria Goretti*, 7 aprile 1947, in *Discorsi e Radiomessaggi di Sua Santità Pio XII*, IX, *Nono anno di pontificato. 2 marzo 1947-1° marzo 1948*, Città del Vaticano 1948, pp. 46-51, in part. pp. 49-50. Una presentazione efficace dei modelli di comportamento proposti alle bambine e alle giovani donne dalla stampa periodica italiana di quegli anni, si rimanda a I. Mattioni, *Da grande farà la santa. Modelli etici e valori religiosi nella stampa cattolica femminile per l'infanzia e la gioventù (1950-1979)*, Firenze 2011; uno sguardo più ampio sulle prospettive "educative" di papa Pacelli è offerto da A. Riccardi, *La Chiesa di Pio XII, educatrice di uomini e di popoli, tra certezze e crisi*, in *Chiesa e progetto educativo nell'Italia del secondo dopoguerra. 1945-1958*, Brescia 1988, pp. 9-36.

2. Nei testi agiografici viene in più di un'occasione menzionato un colloquio tra padre Mauro Liberati, postulatore della causa di Maria Goretti, e il cardinale Carlo Salotti, allora segretario della Sacra Congregazione di Propaganda Fide, che nel 1931 avrebbe dato un responso negativo ai suoi primi tentativi di perorare la causa di Maria Goretti dicendo: «È una bambina, non c'è nulla...». Un organico resoconto, benché a sua volta "agiografico", del complesso iter processuale è offerto da Mauro dell'Immacolata [M. Liberati], *Una storia vissuta. La canonizzazione di S. M. Goretti*, Roma 1961. Non è possibile, in questa sede, presentare un sistematico elenco delle centinaia di testi agiografici pubblicati in oltre un secolo, in Italia e all'estero, su Marietta.

3. G.B. Guerri, *Povera santa, povero assassino. La vera storia di Maria Goretti*, Milano 1985.

elaborare una risposta ufficiale. Il documento prodotto,<sup>4</sup> dominato da toni polemici inattesi, ma non sempre capace di cogliere nel segno, fu seguito a distanza di qualche anno dalle puntuali *Risposte* dello stesso Guerri, dando vita ad una polemica che ebbe un grande risalto mediatico.<sup>5</sup> Per paradosso, fu proprio questo scontro a conferire alla santa nuova fama, ridestando un interesse in parte scemato dopo gli anni Cinquanta.

In un'ottica rivolta a mettere in luce il ruolo del mezzo fotografico nella costruzione e nella diffusione dei contenuti agiografici, Maria Goretti è senza dubbio un caso singolare. A fronte dell'enorme notorietà, del successo devozionale e dell'indubbio rilievo del modello da lei incarnato nell'immaginario cattolico del secondo dopoguerra, particolarmente nella storia culturale italiana, di lei non è stata fin qui rinvenuta, infatti, nessuna fotografia certa, benché si sia tentato più volte, specie nel corso degli ultimi decenni, di attribuirgliene alcune.

L'immagine fotografica, veicolata soprattutto a partire dagli anni Cinquanta, oltre che dal canale della produzione agiografica tradizionale, dalla potente macchina mediatica del rotocalco,<sup>6</sup> ebbe tuttavia un ruolo significativo in gran parte delle strategie attivate per propagare la memoria della giovanissima martire, contribuendo ad ovviare all'assenza di una sua raffigurazione dal vero e provvedendo a costruire attorno a lei quello che si potrebbe definire come un vero e proprio "sistema agiografico", fatto di figure secondarie che acquisirono via via importanza sempre maggiore

4. *A proposito di Maria Goretti. Santità e canonizzazioni. Atti della Commissione di Studio istituita dalla Congregazione per le Cause dei Santi il 5 Febbraio 1985*, Città del Vaticano 1986.

5. G.B. Guerri, *Povera santa, povero assassino. La vera storia di Maria Goretti*, in appendice *Risposte alle contestazioni della Commissione*, Milano 1993, pp. 203-244.

6. Per un'analisi sulla presenza dei temi agiografici nei principali rotocalchi tra la fine degli anni Quaranta e gli anni Cinquanta del Novecento, si veda soprattutto T. Calìo, *Il miracolo in rotocalco. Il sensazionalismo agiografico nei settimanali illustrati del secondo dopoguerra*, in *Le devozioni nella società di massa*, a cura di T. Calìo, R. Rusconi (= «Sanctorum», 5 [2008]), pp. 23-50, cui si aggiunga, per alcune considerazioni generali legate a questo mezzo di comunicazione, P. Palmieri, *Raccontare Padre Pio e Giovanni Paolo II: agiografia e rotocalchi in Italia fra XX e XXI secolo*, in «California Italian Studies», 5, 1 (2014), pp. 83-108. Per uno sguardo più ampio sull'irrompere del mezzo fotografico nei processi di costruzione culturale e di narrazione agiografica si veda, oltre all'insieme dei saggi raccolti nel presente volume, il saggio di T. Calìo, *La fotografia devozionale dal dagherrotipo al rotocalco*, in *L'Italia e i santi. Agiografie, riti e devozioni nella costruzione dell'identità nazionale*, a cura di D. Menozzi, T. Calìo, Roma 2017, pp. 411-441.

nell'immaginario del pubblico e dei devoti, specie in Italia. Moltissime, paradossalmente, sono in particolare le fotografie che ritraggono il suo uccisore, Alessandro Serenelli, l'antieroe che divenne figura centrale tanto nel definire tragicamente il suo destino terreno, quanto nella costruzione pluridecennale di quello "celeste". A lui sarà dedicata la seconda parte del contributo.

### 1. *Alla ricerca di un volto: dalle pagine di "nera" al trionfo della celluloido*

Come si è già accennato, del volto di Maria Goretti possediamo solo una serie di ricostruzioni fatte a posteriori e basate sui racconti di quanti l'avevano conosciuta. La ragione di questa mancanza è facilmente individuabile nella sua vicenda umana: Maria Goretti nacque infatti in una povera famiglia di contadini che emigrarono nell'anno 1898 dalle natie Marche verso le campagne a sud di Roma in cerca di lavoro nelle grandi tenute agricole presenti in questa zona, stabilendosi dapprima nelle campagne prossime a Paliano e approdando infine, nel 1900, nell'Agro Pontino, in località Le Ferriere, nell'attuale provincia di Latina, a circa 10 km da Nettuno.<sup>7</sup> Solo due anni dopo, il 5 luglio del 1902, Maria moriva per le pugnalate inferte da Alessandro Serenelli, un ragazzo di vent'anni con la cui famiglia i Goretti condividevano il contratto di mezzadria e coabitavano. Nei giorni immediatamente successivi l'aggressione, la vicenda della povera contadina uccisa per non essersi voluta concedere venne ripresa dai maggiori quotidiani romani e trattata come un caso di cronaca nera dai contorni particolarmente scandalosi e brutali.<sup>8</sup> A distanza di pochi mesi

7. Sul contesto sociale e religioso di questo territorio negli anni a cavallo tra XIX e XX secolo, si veda: A. Spina, *Aspetti e problemi dell'Agro Romano (1860-1902). Ricerche per la storia civile e religiosa della Campagna Romana e della diocesi d'Albano*, Albano 1988, pp. 67-104; G. Rossi, *L'Agro romano-pontino tra '800 e '900: identità territoriale, socialità, coscientizzazione*, in *Maria Goretti fra passato e presente*. Atti del Convegno di studi (Latina, 11-13 ottobre 1991), a cura di F. Guerra, Roma 1991, pp. 17-36; M.C. Pagliaro, *La Tenuta e Le Ferriere di Conca nella Valle dell'Astura. Aspetti e problemi (secoli XVIII-XIX)*, [Roma] 1991.

8. Così titolarono alcuni tra i principali quotidiani nei giorni successivi al delitto: *La bestia umana. L'efferato delitto nella campagna di Nettuno*, in «Il Messaggero», 7 luglio 1902; *Orribile assassinio*, in «Il Popolo romano», 8 luglio 1902; *Truce delitto a Nettuno*, in «Il Giornale d'Italia», 8 luglio 1902; *Il Delitto di Nettuno. Altri particolari*, in «Il Messaggero», 9 luglio 1902; *A Nettuno. I funerali dell'assassinata – Al mare!*, ivi, 10 luglio 1902;

tuttavia – mentre si chiudeva il processo penale a carico di Alessandro Serenelli – trovò spazio anche sulle colonne del settimanale cattolico intransigente «La Vera Roma», che dal novembre 1902 dedicò una serie di articoli al caso del «purissimo giglio cresciuto niveo e fragrante e caduto immacolato nella malaria della squallida tenuta di Conca».<sup>9</sup> Questo fu a tutti gli effetti il momento in cui la cronaca nera fu consciamente trasformata in un racconto di tipo agiografico, mantenendo intatti gli elementi salienti della vicenda, ma reinserendoli all'interno di una diversa cornice ideologica volta a rimarcare gli effetti nefasti delle tendenze in atto nella società moderna<sup>10</sup> e a reinterpretare la storia della povera contadina che strenuamente aveva difeso la sua verginità come un modello di comportamento per le giovani donne anche attraverso il facile accostamento con l'antica martire Agnese.<sup>11</sup>

La strategia de «La Vera Roma» raggiunse il suo culmine nel 1904, con la pubblicazione dell'articolo *Al giglio della castità l'omaggio della Vera Roma*, di Carlo Marini, che dava conto dell'inaugurazione di un monumento funebre finanziato grazie a una colletta promossa dal giornale tra

*Ai Filippini. La bestia umana di Nettuno*, ivi, 16 ottobre 1902. Su di essi, cfr. M. Turi, *La costruzione di un nuovo modello di comportamento femminile. Maria Goretti tra cronaca nera e agiografia*, in «Movimento operaio socialista», 10, 3 (1987), pp. 223-236 ed Ead., *Il «brutto peccato». Adolescenza e controllo sessuale nel modello agiografico di Maria Goretti*, in *Bambini santi: rappresentazioni dell'infanzia e modelli agiografici*, a cura di A. Benvenuti Papi, E. Giannarelli, Torino 1991, p. 119-146. Per una sintetica ricostruzione degli eventi, si veda anche I. Pera, *Maria Goretti, santa*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 70, Roma 2018 (disponibile in [http://www.treccani.it/enciclopedia/santa-maria-goretti\\_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/santa-maria-goretti_(Dizionario-Biografico))) [ultima consultazione: 20 gennaio 2019]).

9. «La Vera Roma», 12, n. 47, 16 Novembre 1902, p. 2.

10. Monica Turi ha messo in evidenza come «La Vera Roma» intuì «la possibilità di convertire in episodio morale ed edificante un fatto di sangue», caratterizzando la figura di Maria Goretti come «un efficace contro modello, in grado di contrastare figure e canoni femminili di una certa cultura laica – soprattutto romanzi e giornali – attraverso un uso rovesciato degli stessi elementi costitutivi del fatto di cronaca: ingredienti quali amore e morte, eccesso del desiderio e passione, violenza e sangue, in questo caso venivano dotati di valenze del tutto diverse ed organizzati nell'ambito di un discorso dalle caratteristiche nettamente agiografiche» (Turi, *Il «brutto peccato»*, p. 121). Cfr. anche l'analisi di M. Pelaja, L. Scaraffia, *Due in una carne. Chiesa e sessualità nella storia*, Roma-Bari 2008, pp. 293-299.

11. Analogia messa in campo, per esempio, dalla seconda agiografia dedicata a Maria: C. Marini, *La novella Agnese del secolo XX. Maria Goretti, fanciulla meno che dodicenne, eroina invitata della cristiana castità: vita, martirio, onoranze*, Roma 1910.

i propri lettori, collocato nella basilica della Madonna delle Grazie di Nettuno in cui erano stati celebrati i funerali della Goretti (fig. 1). Si trattava di un bassorilievo marmoreo di dimensioni considerevoli, con una serie di elementi decorativi perfettamente coerenti con la tradizione iconografica martiriale, come le palme e la corona, con al centro il cristogramma. Il cuore della rappresentazione è ospitato nella parte superiore, dove una figura femminile giace a terra esanime mentre una seconda si libra in volo trasfigurata in una atmosfera oltremontana e circondata da angeli. Pochissima rilevanza è data ai lineamenti del viso (per altro poco visibili dallo spettatore per via della collocazione delle sculture rispetto al piano di calpestio), mentre è chiaro l'intento dell'artista, e de «La Vera Roma» in veste di committente, di ricordare l'accadimento più che l'individuo. Il monumento marmoreo fu null'altro che un tentativo precoce di dare al «Giglio della Palude» una prima rappresentazione iconografica. Si dovranno attendere diversi anni, e la diffusione della fama della Goretti, per giungere a un primo tentativo di realizzarne un ritratto vero e proprio, questa volta commissionato al pittore nettunense Giuseppe Brovelli Soffredini dai padri passionisti di Nettuno, che avranno un ruolo fondamentale nella diffusione del culto di Maria Goretti.

Il primo della serie di ritratti pittorici commissionati a Brovelli Soffredini risale al 1929 e fu realizzato in occasione della traslazione delle reliquie dal cimitero di Nettuno, dove Maria Goretti era stata sepolta subito dopo la sua morte, alla basilica della Madonna delle Grazie. L'occasione richiedeva un'immagine del volto della bambina a cui il crescente numero di fedeli potesse rivolgere lo sguardo e la presenza del ritratto, portato in processione insieme alle reliquie, servì ad accentuare il legame tra la narrazione che si andava elaborando e la risposta emotiva del suo pubblico. Esposto nel luglio di ogni anno durante le celebrazioni in onore della santa, questo dipinto mantenne sempre una grande importanza per i devoti in quanto direttamente ispirato dai racconti della madre di Maria, fondamentale in tutta questa prima fase di costruzione della fama di santità della figlia (fig. 2). Giudicato successivamente inadatto a una raffigurazione sacra, nel 1938 fu rimpiazzato da un altro dipinto, eseguito dalle suore di un convento romano, che fu utilizzato come immagine ufficiale anche in occasione della canonizzazione e mantenne anche dopo il 1950 una notevole rilevanza grazie alla sua capillare circolazione sotto forma di immaginetta sacra. Fu il postulatore della causa, padre Mauro Liberati, a commissionare il nuovo ritratto (fig. 3):

Quando si volle incominciare il movimento per la Causa di Beatificazione, il Postulatore dovette servirsi di un dipinto del pittore Giuseppe Brovelli Soffredini di Nettuno. Ma il lavoro non lo soddisfaceva. L'E. Cardinale Camillo Laurenti, allora Prefetto della Sacra Congregazione dei Riti, parlando un giorno con il Postulatore, lo pregò di rimediare all'inconveniente, dicendogli che le immagini dei Servi di Dio abbiano un po' di attrattiva essendo queste necessarie per fomentare la devozione dei fedeli. Si era nel 1938 e già prossimi all'introduzione della Causa. Il Postulatore cercò di abbellire in qualche modo la immagine del Brovelli, facendo fare dei ritocchi nella fotografia del quadro. Ma ciò non piacque all'erede del pittore che con lettera punto garbata minacciò l'ira di Dio. Il Padre Mauro, per evitare questioni pensò di fare da sé e meglio. Fece venire a Roma da Corinaldo la mamma della Santa e la pregò di collaborare con le Suore Missionarie Francescane di Maria [...]. L'Assunta che [...] portava scolpita al vivo nella mente e nel cuore l'immagine della sua figliuola, dette tutte le indicazioni del caso e in capo a tre giorni poté vedere nel bozzetto fatto da una Suora pittrice le fattezze angeliche della sua Marietta tale quale era in vita [...].<sup>12</sup>

Così come la notizia di cronaca nera era stata trasportata in un racconto agiografico, l'origine del ritratto pittorico viene trasfigurata dall'agiografia in un evento di natura soprannaturale, trasformando un semplice dipinto nell'incarnazione stessa della santa. All'indomani della conclusione della causa, nel 1950, nessun altro dipinto venne commissionato dai passionisti o dalle altre parti interessate: dopo questa data fu l'immagine fotografica a svolgere un ruolo fondamentale, per altro in un modo del tutto nuovo.

Il 1950 fu l'anno in cui la popolarità di Maria Goretti raggiunse il suo culmine con la grande cerimonia per la sua canonizzazione, a cui partecipò anche la famiglia Goretti al completo; poco prima, il regista Antonio Genina aveva diretto *Cielo sulla palude* (fig. 4), lungometraggio in bianco e nero interamente dedicato alla storia di Maria Goretti e presentato alla Mostra del Cinema di Venezia nel 1949, dove ricevette il premio internazionale per il miglior regista e il premio della Presidenza del Consiglio dei ministri per il miglior film italiano, cui fece seguito nel 1950 il nastro d'argento per la miglior regia.<sup>13</sup> Il film riuscì a rappresentare una versione cinematografica dell'agiografia ufficiale che, pur restando perfettamente coerente con i temi fondamentali del racconto, aggiunse nuovi materiali

12. F. Ciomei, S. Sconocchia, *S. Maria Goretti nelle paludi pontine. Storia completa della martire*, Nettuno 1993<sup>7</sup>, p. 118.

13. Per una scheda sul film, cfr. *Cielo sulla palude*, in *Dizionario del cinema italiano. I film*, II. *Dal 1945 al 1959*, a cura di R. Chiti, R. Poppi, Roma 1991, p. 97.



sotto forma di invenzioni visive originali, rimaste un *unicum* nel processo di costruzione simbolica della figura di Maria Goretti.

Il mezzo cinematografico nelle mani di Genina assume una valenza molto particolare: se da un lato è lo strumento ideale per raccontare una vicenda umana tragica, violenta e con un finale di redenzione, dall'altro è in grado di presentare un affresco storico abbastanza veritiero fatto di immagini di grande effetto e dal grande potere simbolico. Il film di Genina, grazie alla meravigliosa fotografia di G. R. Aldo (Aldo Rossano Graziati), ricostruisce l'ambiente della Palude, trasformato in un luogo simbolico più che fisico: una rappresentazione metaforica di quella povertà tragica che caratterizza alla perfezione la storia che sta raccontando; inoltre sono i trucchi del mestiere, come le sovrapposizioni e le immagini sfumate dal montaggio, a suggerire potenti associazioni tra alcune situazioni ricreate nel racconto e il simbolismo religioso come, ad esempio, l'immagine ricorrente del serpente.<sup>14</sup>

Il film fu il perfetto veicolo per la diffusione della vicenda della Goretti presso il grande pubblico, trasformando un racconto a sfondo religioso in un discreto successo commerciale, tanto che le agiografie degli anni Cinquanta adottarono l'immagine di Ines Orsini, la piccola attrice che vestì i panni della santa, come illustrazione da accompagnare al testo scritto. Il volto di Ines Orsini colmò così il vuoto di un ritratto fotografico della santa, e lo stesso Alessandro Serenelli, riconobbe nell'attrice la perfetta rappresentazione di Maria, così come scrisse in una lettera del 1950 indirizzata al regista: «Ines Orsini [...] mi ha ricordato tanto la piccola Maria alla quale somiglia in modo sorprendente, sia nel volto che nell'anima (voglio dire il carattere) [...]».<sup>15</sup>

## 2. *Scatti di santità: la vicenda gorettiana tra proposta agiografica e cultura di massa*

Da questo momento, anche grazie al passaggio cinematografico, la rappresentazione fotografica divenne il medium privilegiato con cui rap-

14. Per un'analisi cfr. G. Chinnici, *Cinema, Chiesa e Movimento cattolico italiano*, Roma 2003, pp. 91-92.

15. Lettera di Alessandro Serenelli ad Antonio Genina, 16 ottobre 1950, "Ascoli Piceno, sessantesimo Anniversario della nascita di Maria Goretti" (Archivio della Cineteca del Friuli [Gemona], *Fondo Augusto Genina*, fasc. «Cielo sulla palude»). Chi scrive desidera ringraziare Gianluca della Maggiore per la segnalazione di tale documento.

presentare il volto di Maria Goretti – giustapponendosi ai ritratti pittorici che mantennero un ruolo nella propaganda e nella pratica devozionale –, svolgendo un ruolo fondamentale nelle agiografie pubblicate nella seconda metà del secolo.

Innanzitutto, il mezzo fotografico offrì alla curiosità del pubblico nuove e inedite rappresentazioni attraverso lo strumento espressivo del fotoromanzo. Già nel 1950, una prima breve e piuttosto rudimentale fonarrazione dedicata alla santa fu data alle stampe con il titolo *Il giglio della palude*,<sup>16</sup> ma si dovette attendere un decennio perché a Marietta fosse dedicato un prodotto artisticamente più rilevante e di più ampia diffusione. Si trattava del fotoromanzo *Sangue sulla palude*, pubblicato in ben diciassette puntate, tra il 16 ottobre 1960 e il 5 febbraio 1961, dal settimanale «Famiglia Cristiana», che proprio un anno prima aveva inaugurato nelle sue pagine una serie di fotoromanzi agiografici dalle chiarissime finalità edificanti in campo di morale (fig. 5).<sup>17</sup> A questo si aggiungeva la diffusione delle immagini tratte dai cosiddetti “quadri viventi” che annualmente si organizzavano nella zona pontina per ravvivare il ricordo della piccola martire, in cui i personaggi messi in scena assumevano i connotati di abitanti del posto.<sup>18</sup>

Inoltre, furono proprio le immagini del film di Genina ad essere utilizzate sempre più spesso dai rotocalchi e dalle agiografie per illustrare in maniera più coinvolgente per i propri lettori gli scenari della vicenda, il cupo mondo della palude, ma anche i momenti cruciali della tragedia, come illustrazione del racconto agiografico.

È in tal senso significativa, alla fine del 1957, la pubblicazione sulla rivista «Oggi», che in quegli anni si contraddistingueva per l'ampio spazio concesso a racconti di stampo devozionale,<sup>19</sup> di uno speciale in tre puntate de-

16. *Il giglio della palude*. Maria Goretti, Firenze 1950.

17. Su di esso cfr. P. Bonifazio, *Political Photoromances: The Italian Communist Party, Famiglia Cristiana, and the Struggle for Women's Hearts*, in «Italian Studies», 72, 4 (2017), pp. 393-413, in part. pp. 404-412. Nel 1967, la casa editrice Obiettivi cristiani avrebbe pubblicato un ulteriore fotoromanzo, *Santa Maria Goretti. Patrona delle figlie di Maria*, Roma 1967, a testimonianza, della vivacità anche nel campo della comunicazione religiosa di questo mezzo espressivo nell'epoca, sulla quale si rimanda alla sintesi di A. Bravo, *Il fotoromanzo*, Bologna 2003.

18. *S. Maria Goretti nei quadri viventi*, a cura di F. Ciomei, Nettuno 1982.

19. È stato notato come in questo momento storico il rotocalco ebbe un ruolo fondamentale nella pubblicistica religiosa. Il settimanale illustrato “generalista” si rivelò infatti

dicato alla storia di Maria Goretti. Intitolato *Io ho ucciso una santa*, esso era attribuito a un narratore d'eccezione, Alessandro Serenelli – su cui si tornerà nel paragrafo successivo – e utilizzava ampiamente come illustrazioni proprio i fotogrammi del film di Genina.<sup>20</sup> Analogamente, anche le agiografie più tradizionali, presero a prestito le immagini di *Cielo sulla palude* per rendere più vividamente le atmosfere del racconto del martirio della propria eroina: è il caso dell'opera del passionista Celestino Nerone *Giglio insanguinato*.<sup>21</sup>

Tanto la visibilità ottenuta tramite l'esposizione mediatica della cerimonia di canonizzazione, abbondantemente mostrata da cinegiornali e rotocalchi,<sup>22</sup> quanto la potenza espressiva del film prodotto negli stessi anni contribuirono in modo notevole alla diffusione del culto presso il pubblico "generalista". Fu tuttavia l'ambizione del rotocalco a garantire l'esclusività dei propri contenuti ad aprire nuove possibilità narrative al racconto agiografico che sembrava oramai fissato, proponendo una storia edificante che superasse in qualche modo gli stretti confini della vicenda del 1902 per estendersi alla contemporaneità: grande rilievo assunsero così, nelle pagine ricche di illustrazioni dei periodici i volti dei familiari della santa – la madre Assunta, in primo luogo, ma anche i fratelli Angelo e Mariano, così come le sorelle Ersilia e Teresa, la quale aveva nel frattempo abbracciato la vita religiosa – e in modo particolare, come si vedrà, la storia di penitenza e di redenzione del suo assassino. Un vero e proprio "sistema agiografico", che pur brillando almeno inizialmente solo della luce riflessa dell'astro di Maria Goretti, entrava con costanza nelle case dei lettori italiani, finendo per assumere una propria peculiare e per certi versi autonoma fisionomia (figg. 7-8).<sup>23</sup>

una valida alternativa all'editoria cattolica, grazie alla sua capacità di raggiungere un pubblico incredibilmente vasto (Caliò, *Il miracolo in rotocalco*, p. 23).

20. A. Serenelli, *Io ho ucciso una santa*, I, in «Oggi», 13, n. 41, 10 ottobre 1957, pp. 32-38; *Io ho ucciso una santa*, II, *Mi perdonò mentre la colpivo*, ivi, 13, n. 42, 17 ottobre 1957, pp. 20-26; *Io ho ucciso una santa*, III, *Non osai assistere al suo trionfo*, ivi, 13, n. 43, 24 ottobre 1957, pp. 36-39.

21. C. Nerone, *Giglio insanguinato. Santa Maria Goretti*, Torino-Roma 1956<sup>4</sup>.

22. Si veda *Cerimonia di canonizzazione di Maria Goretti*, in «Settimana Incom», 29 giugno 1950, disponibile in <https://patrimonio.archivioluca.com/luce-web/detail/IL5000013986/2/cerimonia-canonizzazione-maria-goretti.html> [ultima consultazione: 20 gennaio 2019]. Anche la rivista «Oggi», tra le altre, dedicò un servizio sulla canonizzazione: *Maria Goretti santa del Giubileo*, ivi, 6, n. 27, 6 luglio 1950, pp. 20-21.

23. Oltre alle immagini della famiglia in occasione delle celebrazioni per la beatificazione e la canonizzazione di Maria, ampiamente diffuse da periodici e agiografie, si

Gli stessi ambienti ecclesiastici che avevano promosso il culto fin dalle sue origini, a partire dagli stessi padri passionisti, sembrano alimentare questa presentazione “corale” della vicenda di santità goretiana. Del 1949, per esempio, è il libro *Mamma Assunta racconta*, di don Luigi Novarese, in cui la vicenda di Marietta è riletta alla luce delle testimonianze della mamma, che assume indirettamente un ruolo di primo piano.<sup>24</sup> Negli anni successivi, in maniera ancor più esplicita, numerosi altri testi, ricchi naturalmente di illustrazioni, trasformarono Assunta in una protagonista assoluta, investita del rarissimo “privilegio” di essere madre di una santa canonizzata:<sup>25</sup> ormai anziana, Assunta era divenuta un’instancabile “sacerdotessa” del culto goretiano, che trascorrevva le giornate in casa ad accogliere quotidianamente gruppi di devoti e di curiosi, ansiosi di ascoltare la storia del “giglio della palude” dalla viva voce di sua madre e di ricevere da lei parole di conforto, esortazione e benedizione.<sup>26</sup> Meno ricco, ma comunque esistente, l’analogo filone dedicato ai fratelli Goretti, anch’essi celebrati quali autorevoli testimoni della breve ma “straordinaria” esperienza umana e spirituale della loro più celebre sorella (fig. 9).<sup>27</sup>

considerino, a mero titolo di esempio, articoli come R. Allegri, *Mia sorella Maria Goretti*, in «Gente», 15, n. 45, 13 novembre 1971, pp. 50-53, dedicato a Teresa Goretti, presentata nell’occhietto quale «unica testimone del martirio della santa»; cfr. anche, più di recente, S. Cortelletti, «*Mia zia, Santa Maria Goretti*». *Quando il Caffè intervistò la nipote della Santa*, in «Il Caffè.tv di Latina», 6 luglio 2016, <https://www.ilcaffè.tv/articolo/25768/mia-zia-santa-maria-goretti-quando-il-caffè-intervistò-la-nipote-della-santa> [ultima consultazione: 20 gennaio 2019], che si riferisce ad una figlia di Mariano Goretti.

24. L. Novarese, *Mamma Assunta racconta. Vita aneddotica della beata Maria Goretti*, Roma 1949.

25. A. Gualandi, *Mamma Assunta. Madre di S. Maria Goretti*, Bari 1955; S.C. Fuzier Du Cayla, *Assunta, mamma di santa Maria Goretti*, Milano 1956; F. Ciomei, *Mamma Assunta*, Nettuno 1989; G. Alberti, *Assunta Goretti. La mamma di una figlia santa*, prefazione di A. Comastri, [Teramo] 2007.

26. Si veda per esempio Gualandi, *Mamma Assunta* (cito dalla 3ª ed. riveduta, Bari 1968, significativamente pubblicata nella collana «Papa e mamme di santi» delle Paoline), pp. 122-124.

27. Cfr. B.N. Bordo, *S. Maria Goretti come la ricordano i suoi fratelli*, Bari 1972; si pensi tuttavia ai ricchi apparati fotografici che includono le loro immagini già in testi come quello di Ciomei, Scenocchia, *S. Maria Goretti* (le cui illustrazioni sono state abbondantemente riprese da Guerri, *Povera santa, povero assassino* (1985 e 1993), ma pure nella successiva produzione agiografica come per esempio G. Alberti, *Maria Goretti. Storia di un piccolo fiore di campo*, [Teramo] 2006.

L'esposizione mediatica di tali figure corollarie della storia di Marietta e il successo delle rappresentazioni fotografiche provenienti dal cinema o dai fotoromanzi, che si sovrapposero officiosamente nello sguardo del grande pubblico alle raffigurazioni artistiche che avevano offerto a Maria Goretti un volto ufficiale nel contesto delle celebrazioni canoniche e nella produzione di immagini di culto, non riuscirono tuttavia a spegnere completamente l'interesse nei confronti di una eventuale "vera" immagine della santa, che ha continuato a manifestarsi fino ai nostri giorni, tanto nei rotocalchi, quanto nella produzione agiografica.

Nel 1970 il settimanale «La Domenica del Corriere» presentava a corredo di un articolo dedicato ad Alessandro Serenelli quella che definiva come «una sbiadita e rara immagine di Maria Goretti» (fig. 10).<sup>28</sup> Nessuna informazione era fornita sulle origini della fotografia, che tuttavia palesemente non raffigurava la piccola santa. La ragazzina fotografata non presenta infatti alcuno dei tratti somatici che le fonti attribuiscono alla Goretti e appare contornata di altre bambine di cui non si ha riscontro nella sua vicenda; ciononostante, lo scatto sarebbe stato in seguito ripreso da altre pubblicazioni e, più recentemente, da vari siti internet.<sup>29</sup>

Nei primi anni Ottanta, la ricerca dell'immagine autentica di Maria investe direttamente non la sua santità, data sempre per acclarata, ma le modalità mediante le quali essa era stata promossa da parte dei padri passionisti e in particolare la loro disinvoltura nello stabilirne il ritratto ufficiale. Nel 1982, fu ancora una volta «La Domenica del Corriere» a pubblicare un articolo in cui la vicenda della realizzazione dei dipinti raffiguranti Maria Goretti era messa pesantemente in discussione, avanzando dubbi sull'identità del soggetto ritratto. Secondo il settimanale, nel 1929 il pittore Brovelli Soffredini aveva eseguito due dipinti di Marietta, utilizzando come modella una bambina di Nettuno, Silvana Foroni, a cui in seguito i

28. N. Fabretti, *Ho ucciso una santa. Adesso la rivedrò*, in «La Domenica del Corriere», 72, n. 20, 19 maggio 1970, pp. 38-39.

29. Cfr. per esempio la copertina del libro di Á. Peña, *Santa Maria Goretti y la conversión de su asesino*, Lima (Perù) 2010, o il sito cattolico «Papaboys. Missionari di parabole antiche e sempre nuove», (Redazione, *La travagliata conversione di Alessandro Serenelli, l'assassino di Santa Maria Goretti*, 6 luglio 2018, <https://www.papaboys.org/la-travagliata-conversione-di-alessandro-serenelli-lassassino-di-santa-maria-goretti/> [ultima consultazione: 20 gennaio 2019), che senza troppo argomentare utilizzano l'immagine per illustrare il testo.

padri passionisti avevano estorto il silenzio, come lei stessa, intervistata mezzo secolo più tardi, raccontava:

A quel tempo [...] avevo poco più di dodici anni ed ero assai orgogliosa di aver posato per Brovelli Soffredini nei due ritratti di Maria Goretti, anche perché molta gente mi fermava per strada e si complimentava con me. Il primo ritratto, sebbene la stessa madre di Maria lo avesse ritenuto molto somigliante, fu giudicato dalla Chiesa troppo “mondano”. Il secondo invece era in stile coi santini dell'epoca, con tanto di gigli e di aureola. Mi piaceva moltissimo. Qualche tempo dopo, però, Brovelli Soffredini morì e io venni chiamata dai padri passionisti del Santuario di Santa Maria delle Grazie, i quali mi fecero firmare una dichiarazione in cui si sosteneva che non avevo mai posato per il secondo ritratto. Io ero una bambina, finii per accondiscendere. Loro, per convincermi, poi mi ripeterono più volte: “Vedi, in quel quadro hai le mani lunghe, che stonano, per cui è meglio se risulta che quella fanciulla non sei tu”. Francamente tornai a casa con le lacrime agli occhi. Ufficialmente, infatti, non era più mio il volto di Maria Goretti. Io ero scomparsa, ero stata cancellata.<sup>30</sup>

L'articolo de «La Domenica del Corriere» fu inoltre il primo a menzionare l'esistenza di una foto di Maria Goretti scattata mentre la santa stava morendo nell'ospedale Orsenigo, oggi a lei intitolato; un'immagine “veritiera”, dunque, per una santa che fino a quel momento era stata “senza volto”. Paolo Rossetti, ultraottantenne cittadino nettunense, aveva infatti dichiarato ai giornalisti:

A quei tempi, intendo intorno al '29, ero l'unico ad avere una foto di Maria Goretti, scattata all'ospedale con al capezzale il dottor Bartolo, il dottor Ciriè e le suore. Finì nelle mani di Brovelli Soffredini, che avrebbe dovuto usarla per il quadro. Ma l'immagine era così debole e il volto di Maria talmente confuso e sfocato che il pittore non poté servirsene, sicché prese come modella Silvana Foroni, una ragazzina molto bella e somigliante alla Goretti. A Nettuno la chiamavano tutti “il volto di santa Maria Goretti”. Bisogna tener presente che ormai erano passati più di trent'anni dalla tragedia. In seguito, dopo la morte di Brovelli Soffredini, feci delle ricerche per recuperare quella foto, ma l'archivio del pittore era allo sfascio e non ne trovai traccia.<sup>31</sup>

Per quanto ardita e priva di riscontri documentari, l'ipotesi non è tuttavia inverosimile, soprattutto se si tiene conto della particolare situazione in

30. N. Valentini, M. Fumagalli, “*Quella non è Maria Goretti. È la mia faccia da bambina*”, in «La Domenica del Corriere», 84, n. 34, 21 agosto 1982, pp. 10-12, in part. p. 12.

31. *Ibidem*.

cui si svolge l'agonia della bambina. In un'epoca ancora poco attenta alle più basilari norme igieniche, la stanza in cui la piccola moriva di peritonite settica era divenuta teatro di una sorta di via vai processionale di pie donne che venivano a visitare quella fanciulla che moriva santamente, tra giaculatorie e reiterazioni del perdono al suo aguzzino.<sup>32</sup> Nel corso del processo di canonizzazione, ne fornisce testimonianza la teste Pudenziana Ciarla:

Invitata da certe amiche, [...] mi recai all'Ospedale a visitare la fanciulla morente. Erano le due del pomeriggio. Ricordo che nella camera ove giaceva la morente c'era una certa Sig.na Contessa, forestiera, [...] alla quale domandammo il permesso di vedere la piccina moribonda. Parlò con essa una delle mie amiche, [...] che le disse: "Beata te, figlia mia, che muori come i martiri". La invitò anche a perdonare all'assassino, dicendole: "Perdoni all'offensore?". Ed essa acconsentì con un fil di voce ed aggiunse: "Lo perdono e spero che lo perdoni anche Iddio".<sup>33</sup>

Avvolta nell'incertezza è anche l'esistenza di una serie di fotografie scattate a fini di documentazione nel corso dell'autopsia: a fine anni Ottanta Giordano Bruno Guerri ha sostenuto che questi scatti siano stati effettivamente realizzati, ma che siano stati poi sottratti dal fascicolo giudiziario «forse per opera di qualcuno che non gradiva l'immagine della futura santa come si presentava: scheletrica, brutta e squartata sul tavolo dell'obitorio. Si voleva una santa tonda e rosa come il Bambino Gesù». <sup>34</sup> Oggetto di contestazione nel 1986 dagli Atti della Commissione in quanto nel referto

32. Non a caso, anche la stanzetta in cui nel 1902 moriva Maria è divenuta in anni recenti un ulteriore santuario dedicato al suo culto, la cosiddetta "Tenda del Perdono".

33. *Romana seu Albanen. et Senogallien. Beatificationis seu declarationis martyrii servae Dei Mariae Goretti virginis positio super martyrio* (= *Positio super martyrio*), Roma 1942, pp. 90-91.

34. Guerri, *Povera santa, povero assassino* (1985), pp. 82. Alla base del sospetto di Guerri vi è il fatto che il fascicolo processuale a carico di Alessandro Serenelli, che avrebbe potuto contenere un resoconto fotografico dell'esame autoptico, fu ottenuto in prestito dal Vaticano nel 1953 e qui rimase, presumibilmente nell'archivio della Congregazione dei Riti, successivamente confluito in quella per le Cause dei Santi, per decenni, nonostante le richieste di restituzione da parte dell'Archivio di Stato di Roma (Guerri, *Povera santa, povero assassino* [1993], pp. XVI). Le vicissitudini dei documenti relativi al processo Serenelli, oggi conservati all'Archivio di Stato di Roma (Corte d'Assise di Roma, b. 78, fasc. 42, *Atti del processo penale ad Alessandro Serenelli*, 1902), sono state oggetto di un'approfondita indagine giornalistica nei primi anni Novanta da parte di Nadia Tarantini, allora giornalista dell'«Unità», che ne pubblicò poi alcune trascrizioni nel volume *Processo Goretti*, a cura di N. Tarantini, Roma 1994.

originale conservato presso l'Archivio Centrale di Stato di Roma «non si fa neppure cenno a fotografie [né] a spese per presunte fotografie che in quel tempo erano assai più costose di oggi e meno usate»,<sup>35</sup> l'ipotesi è stata rilanciata nel 1993 dallo stesso Guerri nelle sue *Risposte*, in cui l'autore faceva notare come «non se ne [faccia] cenno neanche in altri fascicoli di processi svolti dallo stesso tribunale nella stessa epoca, ma nei quali le fotografie ci sono».<sup>36</sup>

Una possibile immagine fotografica di Maria Goretti credette di averla individuata anche il passionista Fortunato Ciomei, in una foto di gruppo, assai sfocata, scattata ai primi del Novecento nell'aia della tenuta patronale di Conca e trovata negli album fotografici della famiglia Mazzoleni, proprietari della tenuta delle Ferriere (figg. 11-12):

Al centro, una donna vestita di bruno, con tre bambine: le due più piccole per mano, la più grandina, vicina. Confrontando la foto con un'altra pure dell'epoca, ci è parso di poter identificare la donna con la madre di S. Maria Goretti e le tre figlie: la più grandicella, S. Maria Goretti; le altre due Ersilia e Teresa. Ma è solo una deduzione.<sup>37</sup>

L'ipotesi, avanzata come si è visto con molta cautela, fu sottoposta a critiche radicali anche da Giordano Bruno Guerri, che ne ha escluso la veridicità.<sup>38</sup> Lo stesso fotogramma, tuttavia, è tornato a far parlare di sé in anni più recenti, seguito dalla pubblicazione del volume *In quella foto c'è Maria*, opera di Ugo De Angelis, in cui Maria Goretti è riconosciuta, attraverso una complicata serie di deduzioni, non in una delle bambinette che attorniano la donna vestita di scuro, ma nella ragazza sulla destra, che sarebbe in piedi sopra un secchio (fig. 13).<sup>39</sup> L'ipotesi, in verità piuttosto debole,<sup>40</sup> è stata tuttavia accolta con estremo favore e incrollabile fiducia

35. *A proposito di Maria Goretti*, p. 56.

36. Guerri, *Povera santa, povero assassino* (1993), pp. 207.

37. Ciomei, *Sconocchia, S. Maria Goretti*, p. 121.

38. Cfr. Guerri, *Povera santa, povero assassino* (1985), pp. 82-83.

39. U. De Angelis, *In quella foto c'è Maria, una storia di virtù, crudeltà e pentimento*, s.l. 2013, in part. pp. 231-243.

40. L'identificazione parte dall'assunto, in realtà indimostrato, che il bambino sulla destra sia Mario Mazzoleni, figlio del conte Attilio e coetaneo di Maria, confermata solamente dalla vaga somiglianza tra il piccolo Mario – di cui nell'archivio Gori Mazzoleni è stata rinvenuta una foto datata 1898 – e il bambino nell'aia. Dal momento che il ragazzino immortalato nella scena «non sembra avere più di dodici anni», De Angelis ne arguisce senza possibilità di dubbio che la foto sia stata scattata nel 1902 e che la



da alcuni media cattolici,<sup>41</sup> a testimonianza del mai sopito desiderio di fornire finalmente un volto reale a un personaggio così radicato, ancora oggi, nell'immaginario devoto del mondo cattolico.

Nonostante il sensazionalismo di tale presunta scoperta, dunque, sembra ancora di poter condividere, come si accennava nella premessa, la sagacia prudenza con cui padre Fortunato Ciomei, dopo lunghe e infruttuose ricerche, affermava: «Purtroppo non possediamo con sicurezza una fotografia di Maria Goretti. Né viva, né morta».<sup>42</sup>

### 3. Da «bestia umana» a «santo penitente»: Alessandro Serenelli

Se la reale fisionomia della vittima di questo brutale episodio di violenza, due volte trasfigurata nelle auliche raffigurazioni dei santini e dei quadri d'altare, e nei perfetti lineamenti della giovane attrice Ines Orsini immortalati dall'arte cinematografica di Genina e di Aldo, rimase dunque relegata, probabilmente per sempre, nell'ombra della storia, i tratti somatici del suo assassino, per un curioso contrappasso, furono destinati a una notevole fortuna mediatica.

Dai primi anni Cinquanta, la sua storia iniziò ad essere raccontata con regolarità, nel quadro di un processo narrativo che progressivamente trasforma l'ex «bestia umana» descritta dai giornali all'indomani del fatto

ragazza accanto a Mario Mazzoleni, benché nettamente più alta di lui anche se fosse effettivamente in piedi sopra un secchio, altri non possa che essere Maria Goretti, la quale misurava appena un metro e trentotto centimetri. La ragione è individuata, in maniera piuttosto sbrigativa, nel fatto che «non c'era nei dintorni un'altra fanciulla oltre la stessa Maria che corrisponda, per l'età, alla ragazza della fotografia». La presenza di Marietta nella corte patronale, inoltre, è giustificata con il fatto che «essa soleva spesso raggiungere a piedi il Casale di Conca, sia per esplicare diversi servizi per conto della propria famiglia e dei Serenelli, sia per recarsi alla messa della domenica nella chiesa [...]» (ivi, pp. 233-237). La ragazza nella foto, tuttavia, non è di passaggio, ma sta chiaramente distribuendo cibo al pollame; non sembra tuttavia esistere alcuna testimonianza documentale del fatto che Maria abbia mai svolto alcun tipo di lavoro alle dirette dipendenze della famiglia Mazzoleni.

41. Si veda per esempio delle anticipazioni che del libro offriva A. Bobbio, *La foto di Maria Goretti*, in «Famiglia Cristiana.it», 10 luglio 2017 [ma 5 luglio 2011], [http://www.famigliacristiana.it/articolo/maria\\_050711115051.aspx](http://www.famigliacristiana.it/articolo/maria_050711115051.aspx) [ultima consultazione: 20 gennaio 2019].

42. Ciomei, Sconocchia, *S. Maria Goretti*, p. 121.

di sangue,<sup>43</sup> ormai già divenuta «uccisore pentito e penitente», secondo la definizione che ne aveva dato papa Pacelli nel giorno della beatificazione di Marietta,<sup>44</sup> dapprima in una sorta di “primo devoto” di Marietta, destinatario di sue particolarissime grazie, infine in un vero e proprio «santo penitente», modello di umiltà e di redenzione. Una narrazione, questa, che seguiva due canali mediatici solo apparentemente paralleli, ma in realtà ricchi di intersezioni e sovrapposizioni, talvolta non privi di contraddizioni e accenti polemici. Da un canto, le biografie caratterizzate da toni fortemente apologetici e redatte da autori di dichiarata fede cattolica – quasi sempre appartenenti alla gerarchia ecclesiastica –, per lo più fondate, direttamente o indirettamente, sulle testimonianze del protagonista. Dall'altro, i rotocalchi, come si è già accennato, sempre desiderosi di aggiungere nuovi sensazionali particolari alla vicenda, ma forse ancor più decisi a proporre un'immagine del Serenelli orientata in senso agiografico.<sup>45</sup>

43. Cfr. *supra*, nota 8.

44. Pio XII, *Discorso* [...] *ai pellegrini*, p. 50.

45. A partire dal 1950, al Serenelli furono dedicate non meno di cinque testi biografici, dai toni agiografici progressivamente più spiccati, quasi tutte pubblicate in numerose edizioni: C. Nerone (passionista), *L'uccisore di Maria Goretti, Alessandro Serenelli*, Torino 1950; T.L. Pujadas (missionario claretiano), “*Yo maté a María Goretti*”. *Relación de Alejandro Serenelli, contrastada con las declaraciones de la madre de la santa*, Barcelona 1951; F. Ciomei (passionista), *Il pugnale dei tanti rimorsi. Vita di Alessandro Serenelli l'uccisore di Maria Goretti*, Nettuno 1982; G. Alberti (passionista, attuale rettore del santuario di Nettuno), *Alessandro Serenelli. Storia di un uomo salvato dal perdono*, prefazione di S. Martinez, Nettuno 2004. A queste deve essere aggiunta quella redatta dal giornalista e romanziere italo-americano Pietro Di Donato, romanzata e dunque non molto precisa sul piano storico, ma comunque interessante per la sua maniera di accomunare la difficile esperienza biografica del Serenelli a quella dei tanti italiani emigrati negli Stati Uniti, perennemente in lotta con la fatica e le difficoltà, ma spesso sostenuti, anche nelle più atroci avversità, dalla forza della fede, di cui l'autore raccontava le vicende in opere come *Christ in Concrete. A novel*, Indianapolis-New York 1939 (trad. it. *Cristo fra i muratori. Romanzo*, Milano [1941]): cfr. P. Di Donato, *The Penitent*, New York 1962 (trad. it. *Ho ucciso Maria Goretti. Il penitente*, Torino 1964; sulla produzione di Di Donato, si veda per esempio F. L. Gardaphé, *Italian-American Literature and Working-Class Culture*, in *From Otium and Occupatio to Work and Labor in Italian Culture*, eds. N. Bouchard, V. Ferme (= «Annali di Italianistica», 32 [2014]), pp. 409-428). A Serenelli sono inoltre dedicate ampie sezioni di testi agiografici del “ciclo” goretiano, come A. Gualandi, *Mamma Assunta*, 3ª ed. riveduta, Bari, Edizioni Paoline, 1968, pp. 183-201 (non è stato possibile visionare la prima edizione di quest'opera: *Mamma Assunta. Madre di S. Maria Goretti*, Bari 1955). Quanto ai rotocalchi, infine, uno dei primi articoli interamente incentrati su Alessandro fu probabilmente quello di L. Cavicchioli, *Santa Maria Goretti ha ridato la vista al suo uccisore*, *ivi*, 9, n.

L'interesse principale nei confronti del personaggio risiedeva naturalmente nella viva contrapposizione tra la sua figura di feroce assassino, che non poteva non suscitare anche un interesse morboso sapientemente manovrato dai media, e il percorso di redenzione che così profondamente ne aveva trasformato le fattezze e riabilitato la reputazione, prestandosi facilmente a una lettura edificante da parte di una cultura cattolica che restava ancora nel Paese almeno formalmente largamente maggioritaria.

A sintetizzare perfettamente, con toni ingenui ma assai incisivi, questo contrasto è proprio Ines Orsini, divenuta dopo il 1949 una sorta di alter ego mediatico di Maria Goretti:<sup>46</sup>

Era il 1951 quando conobbi Alessandro Serenelli [...]. Da qualche anno avevo terminato di girare il film *Cielo sulla palude* [...]. Ero poco più di un adolescente e l'esperienza vissuta nell'interpretazione del ruolo della protagonista mi aveva causato una certa ritrosia nei confronti del responsabile della morte di Maria. Prima d'iniziare il film, avevo letto il libro sulla vita di santa Maria Goretti ed ero rimasta particolarmente colpita. In seguito, lo studio del copione del film aveva rafforzato in me quel sentimento di difesa, tanto che cercavo di evitare il giovane (anche lui artista di strada) che interpretava Alessandro Serenelli. Strane suggestioni d'adolescente! Finzioni e realtà si mescolano nella mia mente.

Ritorniamo all'estate del 1951, quando accompagnata da un padre francescano incontrai il vero Alessandro Serenelli. Rimasi sorpresa: non era il giovane temuto, schivato durante la lavorazione del film, ma un uomo maturo, docile, umile che aveva vissuto il difficile percorso del pentimento sincero, che aveva espiato la colpa commessa in gioventù. [...] Il ricordo di quell'uomo è ancora vivo: l'uomo che avevo dinanzi era umile, sereno, riconciliato con Dio e

45, 5 novembre 1953, p. 11, anche se già nel 1950 l'immagine fotografica di Alessandro è ampiamente utilizzata a corredo di notizie riguardanti la canonizzazione di Maria Goretti (cfr. Calì, *Il miracolo in rotocalco*, p. 29) o altri personaggi del suo "sistema agiografico" (si veda R. Trionfera, *Si naviga tranquilli col fratello della santa*, in «L'Europeo», 6, n. 22, 28 maggio 1950, p. 1; il racconto agiografico più esteso è tuttavia il già citato speciale in tre puntate del 1957, in cui Alessandro è presentato quale narratore d'eccezione: Serenelli, *Io ho ucciso una santa*. Per altri articoli a lui dedicati, cfr. *infra*).

46. Uno sguardo alla sua pagina Facebook, ancora ai nostri giorni, dà perfettamente conto del rilievo di questa esperienza nel suo percorso di vita: cfr. <https://www.facebook.com/ines.orsini>.<sup>73</sup> [ultima consultazione: 20 gennaio 2019]. Sul rilievo del web e dei social network nella veicolazione e nella fruizione dei contenuti agiografici, si rimanda ai saggi raccolti nel volume *Santi internauti. Esplorazioni agiografiche nel web*, a cura di C. Santi, D. Solvi, in preparazione.

con la società. Il suo volto, la sua persona, non avevano più nulla del giovane che aveva insidiato tanto violentemente la “Santa bambina”. Alessandro era un uomo che ispirava tenerezza e rispetto (fig. 14).<sup>47</sup>

Il percorso esistenziale dell'uccisore redento era stato in effetti lungo e doloroso. All'indomani della sentenza che lo condannava a trent'anni di reclusione, il 15 ottobre 1902, l'appena ventenne Alessandro Serenelli, si inabissò nelle profondità delle carceri regie. Fu dapprima destinato al carcere di Noto dove scontò anzitutto i tre anni di isolamento cellulare previsti nel dispositivo di condanna. Venne poi trasferito in Sardegna, dove poté finalmente tornare a lavorare all'aria aperta nella colonia agricola penale di Mamone, per poi essere scarcerato, con tre anni di anticipo, per buona condotta.

Gli anni di prigionia iniziarono con una fase di rifiuto dei conforti della religione, cui fece tuttavia seguito un'improvvisa ma duratura conversione avvenuta nel 1910, considerata come il primo passo verso una perfetta redenzione e attribuita dall'agiografia goretiana, con il sostegno dei racconti dello stesso protagonista, al misericordioso intervento della futura santa:

Sognai Maria Goretti apparsa in sogno al suo assassino tutta vestita di bianco che raccoglieva in un giardino, dove io mi trovavo dei gigli candidissimi e li porgeva a me uno ad uno. Nel consegnarmeli si trasformavano in tanti luminari accesi come candele. Poi disparve.<sup>48</sup>

Si trattava di una scena onirica che fu interpretata dal detenuto e da tutti i suoi agiografi come una ulteriore conferma del perdono, ma anche come una promessa di beatitudine celeste, destinata a guidare tutta l'esistenza futura dell'omicida redento.

L'uscita dal carcere, nel 1929, segnò l'inizio di una nuova stagione nella vita del Serenelli. Una foto, la prima che è giunta fino a noi, forse la prima in assoluto che gli fu scattata, ce lo mostra magro e provato, nel giorno della sua scarcerazione (fig. 15). Brevemente ospitato dal fratello, si guadagnava in seguito da vivere lavorando come bracciante e come muratore, dovendo spesso affrontare la diffidenza dei datori di lavoro e della gente comune a causa del suo passato di detenuto. Armida Barelli, allora presidente della Gioventù femminile cattolica italiana (Gf), che gli fece visita nel novembre 1930 e scrisse su di lui un breve articolo

47. Alberti, *Alessandro Serenelli*, pp. 338-339.

48. Nerone, *L'uccisore di Maria Goretti*, p. 45.

sulla rivista della Gf, «Squilli di Resurrezione», lo descriveva come «un uomo stanco e sfito della vita per il lungo carcere, però di mente del tutto serena».<sup>49</sup>

La metà degli anni Trenta è tuttavia per l'ex recluso una fase di riscatto e di svolte esistenziali decisive. In primo luogo, a partire dal 1935, egli fu chiamato a partecipare, con un ruolo non secondario, alla promozione della santità di Maria Goretti. Così come era stato decisivo, nel più brutale dei modi, nel sancire l'atroce sorte terrena di Marietta, Alessandro ebbe infatti il ruolo di protagonista anche nell'assise riunita per stabilire il destino celeste della giovane. Assieme a quelle di mamma Assunta, furono proprio le testimonianze dell'assassino a definire l'andamento dei processi canonici, che si svolsero ad Albano e a Roma (fig. 16). In particolare, Serenelli dovette ritrattare un'affermazione fatta durante il suo interrogatorio al cospetto del procuratore del re nel lontano 1902, quando aveva dichiarato di aver premeditato l'aggressione decisiva alla povera Maria per vendicarsi dei suoi precedenti rifiuti e per essere condannato al carcere, potendo vivere finalmente a spese dell'erario. In quell'occasione, aveva continuato l'accusato, egli aveva dunque colpito la sua vittima anche se «la Goretti, supponendo che io volessi novellamente attentare al suo onore, impaurita mostrò voler cedere alle mie lascive voglie».<sup>50</sup> La frase, benché non tenuta in alcuna considerazione dagli inquirenti e rapidamente liquidata come un maldestro stratagemma difensivo, a distanza di trent'anni fu presa molto sul serio dai giudici ecclesiastici in particolare nell'ambito dei due processi apostolici (1938-39 e 1940-45),<sup>51</sup> gettava un'ombra pesante sulla tesi dei postulatori, che, sulla base della produzione agiografica già allora esistente e di tutte le testimonianze processuali che ad essa sostanzialmente si conformavano, aveva sempre spiegato l'omicidio come l'estrema conseguenza di una strenua e consapevole difesa della virtù della purezza. Benché contraddittorie e talvolta fonte di qualche imbarazzo, le parole di Alessandro parvero infine con-

49. *Positio super martyrio*, p. 153. Sulla figura di Armida Barelli, si veda almeno G. Casella, *Barelli, Armida*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 34, Roma 1988 (disponibile in [http://www.treccani.it/enciclopedia/armida-barelli\\_%28Dizionario-Biografico%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/armida-barelli_%28Dizionario-Biografico%29/) [ultima consultazione: 20 gennaio 2019]), con la relativa bibliografia.

50. *Processo Goretti*, pp. 82-83.

51. Una sintetica cronologia dell'iter canonico di santa Maria Goretti è in Ciomei, Sconocchia, *S. Maria Goretti*, pp. 203-206.

vincere prelati e consultori della Congregazione dei Riti, imprimendo al processo la direzione auspicata.<sup>52</sup>

Alla metà degli anni Trenta, inoltre, si colloca anche il celebrato episodio della richiesta di perdono ad Assunta. Invitato nella natia Corinaldo da don Francesco Bernacchia, parroco della chiesa di S. Francesco, per trascorrervi il Natale, Serenelli trovò in casa di questi la madre della propria vittima, che vi lavorava come domestica. Gettatosi in ginocchio, le chiese di perdonarlo e ne fu prontamente esaudito in nome del perdono che Marietta stessa aveva concesso al suo aggressore tre decenni prima. Pacificati, i due parteciparono insieme alle funzioni natalizie, facendo la comunione l'uno accanto all'altro, nello stupore e nell'ammirazione generale.<sup>53</sup> Dell'evento, raccontato in termini chiaramente agiografici, non esistono ovviamente testimonianze fotografiche, ma molti sono i fotogrammi – ripresi in modo ostentatorio da quasi tutti i testi agiografici come una prova di questo ulteriore miracolo di pacificazione operato dalla santa – che, richiamando implicitamente questo episodio, ritraggono Alessandro e Assunta l'uno accanto all'altra, entrambi anziani (fig. 17). Altrettanto documentata è la presenza del Serenelli, proprio come uno di famiglia, alla veglia funebre organizzata alla morte della madre di Marietta, l'8 ottobre 1954 (fig. 18). L'episodio del perdono e i successivi incontri tra i protagonisti di quel momento di alta carità cristiana, tuttavia, accendono anche la fantasia non soltanto gli agiografi, ma anche i giornalisti dei rotocalchi, che tentano di ovviare come possono alla

52. La questione è stata oggetto di aspra polemica nell'ambito della querelle che ha visto contrapposti Giordano Bruno Guerri e la commissione istituita dalla Congregazione per le Cause dei Santi per confutarne le tesi: cfr. Guerri, *Povera santa, povero assassino* (1985), pp. 171-178; *A proposito di Maria Goretti*, pp. 38-40; Guerri, *Povera santa, povero assassino* (1993), pp. 221-226.

53. La maggior parte dell'agiografie data questo evento al Natale del 1934, cioè, significativamente, prima che i processi ordinari avessero inizio (1935), ma Guerri rilevava polemicamente (*Povera santa, povero assassino* [1985], p. 168) come una parte minoritaria di tali testi – di cui non precisa i titoli – proponesse come data il 1937, quando Alessandro aveva già dato prova di voler collaborare al buon esito dell'iter di canonizzazione. La questione non può essere risolta in modo incontrovertibile sulla base della documentazione ad oggi disponibile, ma va rilevato come l'unica opera in cui sia stato fin qui possibile trovare riscontro di questa datazione dell'episodio sia quella di Gualandi, *Mamma Assunta*, p. 113, in cui Assunta dice anche che il Serenelli in quell'occasione «veniva da Osimo, dove faceva il garzone di contadino». Nel 1937, tuttavia, egli era già stato accolto in qualità di domestico dai cappuccini di Ascoli, il che rende non attendibile questa informazione (cfr. *infra*).

mancanza di immagini autentiche. Il 16 luglio del 1961, per esempio, «La Domenica del Corriere» pubblica come illustrazione di una presunta intervista ad Alessandro un grossolano fotomontaggio in cui alla figura di quest'ultimo, vestito in abiti da lavoro, è giustapposta a quella di Assunta, forse raccolta in preghiera. A corredo del fotogramma è posta una didascalia dai toni roboanti:

Una fotografia straordinaria: l'incontro dell'ottantanovenne madre di Maria Goretti con l'uccisore di sua figlia, anch'egli ormai più che settantenne. "Sei un bravo ragazzo", pare che la veneranda signora gli abbia detto. Poche settimane dopo questo incontro, mamma Goretti moriva.<sup>54</sup>

Nel 1936, inoltre, Serenelli compiva la scelta forse più radicale della propria vita: provato dalle difficoltà imposte ad un ex carcerato dalla società dell'epoca, aveva chiesto a don Bernacchia di intercedere per lui affinché gli fosse trovata una dignitosa collocazione. Fu così che, probabilmente anche grazie all'intermediazione dei passionisti di Nettuno, egli entrò in contatto con i cappuccini del convento di Ascoli, presso i quali fu accolto in qualità di domestico, fino a quando nel 1956, ormai troppo anziano per lavorare – aveva ormai 74 anni –, fu trasferito nel convento di Macerata, che aveva un'ala appositamente adibita alla cura dei frati anziani o cronicamente ammalati, e lì rimase fino alla morte, avvenuta il 6 maggio 1970.

Nella prima foto del periodo cappuccino, non datata, ma scattata quasi certamente entro la fine degli anni Trenta (fig. 19),<sup>55</sup> Alessandro conserva ancora la magrezza dei giorni della detenzione, mentre il suo sguardo, ancora intimorito di fronte all'obiettivo, sembra riflettere lo spaesamento profondo di chi ha vissuto troppo tempo totalmente escluso da un mondo in febbrile trasformazione.

In convento, Alessandro svolse inizialmente l'incarico di ortolano e uomo di fatica, ma già dal 1945, superata la sessantina, smise di occuparsi

54. O. Di Tullio, *Dovevo essere pazzo quando uccisi quella santa!*, in «La Domenica del Corriere», 62, n. 29, 16 luglio 1961, p. 24.

55. La foto, fin qui inedita, è conservata presso l'Archivio del Convento dei Passionisti alla Scala Santa, nel fondo non inventariato che raccoglie le carte di padre Fortunato Ciomei. Chi scrive coglie l'occasione per rivolgere un sentito ringraziamento alla dottoressa Eunice Dos Santos, archivista presso l'Archivio Storico della Congregazione della Passione di Gesù Cristo, e a padre Ottaviano D'Egidio, già superiore generale della Congregazione, per aver consentito e facilitato, con generosità e competenza, la consultazione di questa documentazione.

dell'orto e si vide assegnare la portineria del convento, compito che, vista l'età, gli risultava assai gravoso per la continua necessità di salire e scendere le scale che conducevano alla porta d'ingresso, e che egli visse come un banco di prova per le proprie virtù e un'occasione per entrare ancor di più nello spirito francescano:

Fare il portinaio, aprire l'uscio e cercare di accontentare tante persone non è la cosa più semplice del mondo. Inoltre, gli anni cominciavano a pesare sulle mie spalle e fare le scale cento volte al giorno era per me un vero sacrificio. Nonostante non lo fossi, col fare il portiere cominciai davvero ad esser frate, ossia ad esercitare la pazienza. Si sa, oltre a brave persone, capita alla porta gente di ogni colore e di ogni risma, importuni, incontenabili, curiosi...<sup>56</sup>

Molte sono le fotografie di questi anni che ce lo raffigurano pienamente concentrato nelle sue umili mansioni, mentre, con i piedi nudi infilati nei sandali alla francescana, spazza il cortile del convento oppure apre la porta ai visitatori (fig. 20), conferendo un'immediatezza visiva ai racconti agiografici che ne raccontano la vita laboriosa e quieta.

Pur restando sempre un semplice domestico, inoltre, Serenelli fu progressivamente integrato – come i biografi non mancano di sottolineare – nella vita religiosa dei cappuccini.<sup>57</sup> Nel ritiro che volontariamente si era imposto per condurre una «vita di penitenza e di solitudine»,<sup>58</sup> egli avrebbe sviluppato un'intensa vita di pietà personale che si espresse soprattutto negli ultimi anni di vita, tanto che uno dei religiosi che si erano occupati di lui, nel redigere la nota che lo riguardava nell'obituario del convento, scrisse:

Durante gli anni di permanenza in questa infermeria è stato notato in Serenelli uno spirito di preghiera alla pari se non superiore a quello di un buon religioso. Sempre pronto alla cappella a tutte le pratiche di pietà comuni ai

56. Ciomei, *Il pugnale dei tanti rimorsi*, p. 64.

57. «Lisà non si fece mai religioso, non appartenne mai all'Ordine Cappuccino. Non lo richiese mai né dal punto di vista canonico mai sarebbe potuto accadere. Il nostro protagonista rimase nella sua veste di laico, all'interno di una fraternità religiosa, ospite [297] amato e rispettato, ben inserito nelle dinamiche della vita conventuale, uomo che seppe vivere l'ideale francescano giorno dopo giorno, in maniera esemplare. “Un vero figlio di S. Francesco” è il commento più abituale con cui i Cappuccini lo ricordano» (Alberti, *Alessandro Serenelli*, pp. 296-297).

58. L'espressione sarebbe dello stesso Serenelli: cfr. Ciomei, *Il pugnale dei tanti rimorsi*, p. 64.



religiosi, comunione eucaristica quotidiana. Anche fuori orario era spesso nella cappella in preghiera.<sup>59</sup>

Tra il 1950 e il 1970, molte immagini ritraggono Alessandro in preghiera; in esse, egli non ha la naturalezza del protagonista inconsapevole di uno scatto che ne immortalava le quotidiane attività, ma pare piuttosto assumere pose attentamente studiate, che lo mostrano inginocchiato di fronte ad un altare o intento a recitare il rosario, ma soprattutto lo presentano quasi rapito in adorazione di fronte ad un santino di Marietta che nel 1947, all'indomani della beatificazione, egli aveva ricevuto in dono da Ersilia Goretti e intorno al quale egli aveva costruito una sorta di altare privato all'interno della sua stanza (fig. 21).

L'insieme degli elementi evocati – silenzioso lavoro manuale, coscienzioso assolvimento di umili compiti, costante partecipazione alle celebrazioni liturgiche, abitudine al frequente raccoglimento solitario in cappella, scelta di un'esistenza anonima e ritirata – assumono un significato particolare se inseriti nel particolare contesto della spiritualità cappuccina. Si tratta in effetti di alcuni degli elementi caratterizzanti il modello di santità dei laici dell'Ordine, che fin dalle sue origini rappresentarono la più radicale espressione di un ideale di conversione totale a Dio e di conseguente rinuncia al mondo, alle posizioni sociali, a qualunque forma di ricchezza o prestigio.<sup>60</sup> Elementi su cui si fonda, con tutta evidenza, la costruzione agiografica di un Serenelli “santo penitente”, ritirato dal secolo per sua stessa scelta, che pare esser cara in modo particolare agli ambienti passionisti.<sup>61</sup>

59. Cfr. l'obituario del convento di Macerata, redatto da padre Gilberto da Sarnano, cit. in Alberti, *Alessandro Serenelli*, pp. 329-331, in part. p. 329.

60. Sul modello di santità incarnato dai frati laici cappuccini, sono fondamentali le riflessioni di B. Dompnier, *Il contributo dei frati laici all'apostolato nell'Ordine dei Cappuccini (XVI-XVII secolo)*, in corso di pubblicazione negli Atti del convegno *La croce, il cuore, il fuoco. Tommaso da Olera, un cappuccino bergamasco nell'Europa del Seicento* (Bergamo, 21-22 ottobre 2018), a cura di M. Pellegrini (devo alla cortesia dell'autore, che ringrazio, l'opportunità di visionare il testo inedito).

61. L'espressione “santo penitente” è tratta da una testimonianza rilasciata in occasione del processo informativo, citata e posta in rilievo da Giovanni Alberti, che non ne segnala purtroppo l'autore: «Se volessi descrivere in due parole la figura spirituale di Alessandro, direi che è un “santo penitente”. All'uscire dal convento avemmo l'impressione di aver vissuto una scena degli antichi penitenti del deserto e sulle nostre labbra affiorano le parole di S. Paolo: dove abbondò il peccato, ha sovrabbondato la grazia» (cit. in Alberti, *Alessandro Serenelli*, p. 310).

Due fotogrammi dei primi anni Cinquanta, diffusi proprio da due testi agiografici redatti da padri passionisti, ritraggono l'assassino pentito in due pose studiate in maniera assai precisa, rafforzando questa ipotesi. Il primo, edito da Giovanni Alberti nei primi anni 2000, ma risalente agli anni Cinquanta,<sup>62</sup> rappresenta un chiaro richiamo all'adesione di Alessandro a quello spirito del francescanesimo originario che è al cuore della riforma cappuccina: questi vi è ritratto in primo piano, mentre con la mano sinistra cinge il corpo di una tortora posata su un piedistallo (fig. 22). La posa, che si segnala per il forte contrasto estetico tra l'esile e candida figura dell'animale da un canto e l'immagine scura e massiccia del protagonista dall'altro, richiama chiaramente l'episodio agiografico di «san Francesco e le tortore», raccontato nei *Fioretti* e rappresentato iconograficamente da una statua del santo con un nido tra le mani – conservata presso la basilica di S. Maria degli Angeli di Assisi –, al cui interno ogni anno nidificano effettivamente alcune tortore (fig. 23).<sup>63</sup> Nella costruzione agiografica serenelliana, tuttavia, la scena può essere forse interpretata anche come una metafora del processo di trasformazione interiore del protagonista, che, un tempo crudele uccisore di un'innocente, è ormai divenuto un uomo perfettamente in pace con sé stesso e con il mondo.

Il secondo scatto, ancor più fortemente evocativo, fu pubblicato nel 1950 dal primo biografo del Serenelli, il padre Celestino Nerone, e immortala Serenelli in ginocchio davanti all'altar maggiore della chiesa dei cappuccini di Ascoli, dedicata a san Serafino da Montegranaro.<sup>64</sup> Secondo santo cappuccino in ordine di canonizzazione (b. 1729; c. 1767), questi si era sempre distinto per umiltà e carità, tanto da entrare spesso in collisione con i superiori e i confratelli per i suoi eccessi di liberalità verso i bisognosi, a beneficio dei quali – proprio ad Ascoli, dove morì nel 1604 –, coltivava personalmente un pezzo di terra. Nel corso della sua vita in religione, aveva svolto con pazienza tutte le mansioni più umili, come quella di “cercatario” e soprattutto quella di portinaio del convento, sia a Corinaldo – paese natale di Serenelli –, sia ad Ascoli – dove quest'ultimo esercitava, come si è detto, le medesime funzioni –. Proprio quando era

62. Alberti, *Alessandro Serenelli*, p. 318.

63. Cfr. *I Fioretti di san Francesco*, versione riveduta da p. B. Bughetti, note di F. Olgiati, prefazione di C. Leonardi, Roma 2007<sup>3</sup> (1 ed. 1999), cap. XXII, «Come santo Francesco domesticò le tortole selvatiche», pp. 76-77.

64. La didascalia recita: «La preghiera fu sostegno conforto della seconda vita» (Nerone, *L'uccisore di Maria Goretti*, p. [53]).

incaricato della portineria, «se bene era di molti grande l'importunità, et l'indiscretezza col sonare più volte senza dargli tempo di comparire alla porta, non mai si sa, che riprendesse alcuno, tutti sodisfacendo con mansuetudine, e piacevolezza».<sup>65</sup> Alla luce di queste superficiali consonanze biografiche, la fotografia menzionata può dunque farsi spia della volontà di suggerire un accostamento tra l'ormai anziano domestico dei cappuccini, posto nell'angolo sinistro della scena, e il santo frate laico, la cui urna in cristallo occupa invece il centro dell'inquadratura, lasciando intravedere il corpo quasi nella sua interezza (fig. 24).

Nonostante la scelta di una vita ritirata entro gli orizzonti conclusi dello spazio conventuale, Alessandro continuò lungo tutta la sua vita ad avere un ruolo attivo e, per certi versi, pubblico nel successivo strutturarsi del culto di Maria Goretti. Le immagini diffuse a partire dagli anni Cinquanta testimoniano del ruolo stabile che egli ha ormai progressivamente assunto nel "sistema agiografico" goretiano. Dopo la canonizzazione, e in modo più evidente a seguito della morte di Mamma Assunta, Serenelli divenne, in qualità di «ultimo superstite della dolorosa vicenda»,<sup>66</sup> una sorta di custode della memoria di Maria Goretti. Nel 1950, per esempio, egli ebbe una funzione decisiva anche nel processo di plasmazione dei luoghi sacri legati al culto goretiano. Nessuno infatti, neppure la madre della santa, era mai stato capace di indicare il luogo esatto dell'aggressione, che doveva evidentemente avere una funzione di primaria importanza nel processo di "santuarizzazione" cui i passionisti intendevano sottoporre la casa del martirio, da loro appena acquistata e ormai quasi irriconoscibile per le modifiche subite nel corso dei decenni.

Quando io cominciai a frequentarla, vi abitavano due famiglie; una abitava nella stanza appena si entrava, l'altra che aveva in custodia tutto l'edificio

65. P.B. Giovannini, *Vita del venerab. servo di Dio fra Serafino da Monte Granaro laico dell'Ordine de minori cappuccini della provincia della Marca [...]*, in Urbino, per Angelo Antonio Monticelli stamp. cam., 1709, in part. pp. 91-92 e pp. 117-118 (la citazione è a p. 118). Su Serafino da Montegranaro si veda, oltre al breve profilo di G. Fabiani, *Serafino da Montegranaro, santo*, in *Bibliotheca Sanctorum*, XI, Roma 1968, coll. 850-852, i saggi raccolti nel volume *Spiritualità e cultura nell'età della riforma della Chiesa. L'ordine dei Cappuccini e la figura di San Serafino da Montegranaro*, a cura di G. Avarucci, Roma 2006 e in part.: V. Traiani, *Iter per la canonizzazione di fra Serafino da Montegranaro*, ivi, pp. 229-248 e G. Avarucci, *Celebrazioni e culto per san Serafino da Montegranaro dal XVII al XX secolo*, ivi, pp. 595-660.

66. Serenelli, *Io ho ucciso una santa*, III, p. 39.

abitava nel lato sinistro dove dimoravano i Goretti e un ambiente grande dove era il focolare. Da qualcuno si pensava che qui fosse avvenuta l'uccisione della Maria e fecero anche delle fotografie con tanto di segnale per attirare l'attenzione del visitatore. Ma non poteva essere, non corrispondeva agli accenni che si trovavano qua e là. Volendo assicurarmi della cosa, scrissi al P. Guardiano dei Cappuccini di Ascoli Piceno, presso i quali si trovava il Serenelli, pregandolo di volerlo mandare a Roma per una faccenda che molto lo interessava. Venne il Serenelli, fu alloggiato alla Scala Santa ed il giorno appresso ci recammo insieme alle Ferriere. Era il 16 dicembre 1950. Arrivati sul posto gli manifestai il motivo per cui ci eravamo portati laggiù, cioè per sapere da lui il punto esatto del fatto doloroso. Saliti la scala esterna ed entrati appena oltre la porta che immette nell'abitazione, il Serenelli si curvò e toccando con la mano il pavimento e tremando mi disse: "L'ho uccisa qui".<sup>67</sup>

Il risultato dell'iniziativa avrebbe portato alla realizzazione di un'opera scultorea che segnala all'attenzione dei devoti il luogo del barbaro delitto, a tutt'oggi oggetto della venerazione dei visitatori che si recano in pellegrinaggio a Ferriere.

Alessandro tuttavia divenne anche una sorta di mediatore terrestre cui i devoti di Maria Goretti indirizzavano le proprie richieste di intercessione, convinti che tra la santa e il suo assassino perdonato e redento vi fosse un filo conduttore capace di veicolare in maniera efficacissima la *potentia* taumaturgica della Santa bambina. Nella sua stanza, infatti,

in un cassetto è conservato il pacco di lettere e di cartoline che dicono: "Alessandro, prega per me Santa Maria Goretti"; "Intercedi presso la tua Marietta perché salvi il mio bambino che sta morendo"; "Solo tu puoi chiedere alla piccola martire di farci questa grazia"; "Alessandro Serenelli, tu che hai una persona cara vicino a Dio, prega per la guarigione di mia madre"; "Ti mandiamo questa piccola offerta per grazia ricevuta". Sono tutti messaggi brevi, commoventi, messaggi di dolore e di speranza che più di ogni altra cosa hanno aiutato Alessandro Serenelli a credere nella sua redenzione e a dimenticare il tempo in cui era, per tutti, nient'altro che un "mostro".<sup>68</sup>

Altrettanto esemplare è un episodio del 1956: al momento di dare inizio ai lavori di costruzione di una nuova chiesa parrocchiale intitolata a Maria Goretti, posta nel quartiere Luciani, ad Ascoli, il parroco don

67. Mauro dell'Immacolata, *Una storia vissuta*, pp. 78-80.

68. D. Satriano, *Me ne vado tranquillo se tutti mi hanno perdonato*, in «Gente», 14, n. 16, 20 aprile 1970, pp. 88-89, in part. p. 88.

Sante Nespeca decise di rivolgersi proprio a Serenelli: «Per tre giorni consecutivi, il 2, 3 e 4 luglio del 1956, don Nespeca, con la sua Fiat Seicento, dal convento dei cappuccini porta l'anziano Serenelli al quartiere Luciani: lì, con umiltà e devozione, Serenelli scava le prime fondamentazioni della nuova chiesa». <sup>69</sup> Una foto dalla forte carica simbolica immortalava l'evento, mostrandolo ancora vigoroso, con il piccone tra le mani, mentre attende al compito affidatogli (fig. 25). In questo caso sono le mani e il sudore del penitente uccisore, ormai eletto a prediletto "amico", a contribuire nelle intenzioni del parroco a rendere tangibile la *praesentia* della patrona nell'erigendo tempio.

Nelle ultime settimane di vita del Serenelli, nell'aprile del 1970, l'intensa esposizione mediatica che caratterizzò la seconda parte della sua vita, giunse forse al culmine, estremizzando quella tendenza all'"agiografizzazione" della vicenda dell'assassino pentito che aveva sempre costituito la cifra peculiare della narrazione delle sue vicende da parte dei rotocalchi. Fu questa volta il settimanale «Gente» a dedicargli un ampio servizio in cui campeggiava una grande foto dell'anziano sul letto di morte (fig. 26), mentre l'occhiello dichiarava eloquentemente: «Sta morendo come un santo l'assassino di Maria Goretti». <sup>70</sup>

Stando al periodico, i frati che in quelle ore lo proteggevano «tene[ndo] a bada tutte le persone che in queste ore vanno a bussare al portone del convento chiedendo di vedere "Lisà», raccontarono le sofferenze della sua agonia, dovute soprattutto alle piaghe da decubito, e la pazienza con cui le sopportava, assumendo toni molto espliciti:

Ogni volta che dobbiamo girare un po' Alessandro per pulirlo e medicarlo alla meglio [...] ci viene meno il coraggio perché sappiamo di procurargli sofferenze atroci. È un vero martirio, eppure è lui che fa animo a noi. Se gli scappa un lamento, ripete subito: "Pazienza, pazienza, e ringraziamo il Signore". La sua è la forza, la rassegnazione di un santo. Per noi stessi è un esempio di fede, di completa fiducia nell'opera del Signore. <sup>71</sup>

Senza usare mezze misure, insomma, «Gente» presentava come un dato di fatto al suo variegato pubblico l'ultimo passaggio di quel lungo

69. L. Norcini Pala, *Don Nespeca, instancabile combattente montanaro*, in «Vivere il Piceno», 6 marzo 2018, <http://www.vivereilpiceno.it/don-nespeca/> [ultima consultazione: 20 gennaio 2019].

70. Satriano, *Me ne vado tranquillo*.

71. Ivi, p. 88.

percorso narrativo che aveva trasformato un uomo in ceppi, reo confesso del più odioso dei crimini, in un "santo", il cui esercizio della virtù poteva essere considerato un modello non solo per i laici, ma per gli stessi religiosi.

Proprio i cappuccini tuttavia, testimoni e custodi affettuosi della vita quotidiana e privata del Serenelli per oltre trent'anni, si fecero promotori di un'immagine più attenuata del percorso spirituale compiuto dall'ormai anziano ex carcerato, forse per prendere le distanze rispetto al sensazionalismo con cui i rotocalchi ne avevano sempre celebrato la vicenda, non senza una certa collaborazione, come abbiamo appena visto, di qualche religioso. Il padre Gilberto da Sarnano, un altro dei cappuccini che gli fu accanto fino all'ultimo nella sua agonia, scrisse lapidariamente:

La stampa, in genere, ne ha voluto fare un grande penitente e un santo. Certamente non è stato un grande penitente se per penitente s'intende un uomo che affronti privazioni e sofferenze fisiche, con discipline, cilici, ecc. Santo? Almeno esternamente non ne ha dato segno.<sup>72</sup>

Lo stesso Serenelli, del resto, in un'intervista apparsa sulle più "sorvegliate" pagine di «Famiglia Cristiana», aveva espresso già nel 1968 considerazioni del tutto simili, reagendo agli eccessi di una comunicazione giornalistica che giudicava poco rispettosa della realtà dei fatti:

Da qualche anno scrivono che io sarei "orgoglioso" di aver ucciso una santa [...]; che la santa mi parla in sogno; che sono gravemente ammalato ma non voglio farmi curare per raggiungerla presto in paradiso... Insomma, adesso non fanno più l'apologia di Maria Goretti, ma quella del suo assassino, di Alessandro Serenelli. Non è giusto: prima c'era il diavolo e la santa, adesso di santi ce ne sarebbero due [...]. Prima mi chiamavano diavolo, adesso angelo, ma io non sono né l'uno né l'altro: sono soltanto un pover'uomo, e da sessantasei anni sconto quell'orrendo delitto, prima con la galera, poi con la libertà vigilata, poi con l'isolamento e la solitudine che io ho scelto di proposito.<sup>73</sup>

Se è vero tuttavia che «non si è santi se non per gli altri»,<sup>74</sup> le percezioni del protagonista principale di questa complessa storia hanno scarso

72. Le sue parole sono citate da Alberti, *Alessandro Serenelli*, p. 329.

73. F. Zambonini, *Perché sono vissuto così a lungo?*, in «Famiglia Cristiana», 38, n. 41, 13 ottobre 1968, pp. 28-31, in part. pp. 28-29.

74. Il rimando è alla tutt'ora valida lezione di P. Deloof, *Per uno studio sociologico della santità*, in *Agiografia altomedioevale*, a cura di S. Boesch Gajano, Bologna 1976, pp. 227-258, in part. pp. 232-242 (la citazione è a p. 233; ed. or. del saggio *Pour une étude so-*

valore. La narrazione agiografica costruita attorno alla figura di Alessandro, infatti, ha ormai acquisito una sua precisa fisionomia, strettamente legata a quella della sua santa vittima, ma dotata anche di solidi caratteri autonomi, e continua ancora ai nostri giorni ad arricchirsi di ulteriori elementi, soprattutto ad opera di ambienti strettamente legati ai passionisti del santuario di Nettuno, che considerano la “santificazione” dell’uccisore re-dento il grande miracolo vivente di Marietta. Anche se probabilmente non salirà mai sugli altari, insomma, la «bestia umana» Alessandro Serenelli si è definitivamente trasformato nella cultura cattolica contemporanea in un modello di comportamento cristiano.<sup>75</sup>

### *Riflessioni conclusive*

Al di là della ricerca finora infruttuosa del vero volto di Maria, che pure ha creato ancora di recente notevole scalpore nei media cattolici, i ritratti pittorici e poi le rappresentazioni fotografiche attinte dal film di Genina hanno avuto un ruolo fondamentale nel sostegno al culto pubblico della santa, ricoprendo una funzione che non si esaurisce nel compito di “illustrare” la storia, ma che mira a creare una sorta di ponte con la Maria “celeste”, costruito attraverso le attestazioni della somiglianza con la Maria “terrena” da parte di chi l’aveva conosciuta. La fotografia, a dispetto della sua pretesa di mostrare e testimoniare il reale, diventa così funzionale al processo di rappresentazione agiografica e di promozione devozionale di santa Maria Goretti.

Nelle pagine dei rotocalchi, Marietta, alternativamente rappresentata con le auliche figure dei santini o con le fattezze angeliche della giovane

*ciologique de la sainteté canonisée dans l’Église catholique*, in «Archives de sociologie des religions», 13, 1962, pp. 17-43); in una prospettiva più ampia si veda anche Id., *Sociologie et canonisations*, Liège-La Haye 1969.

75. Il tema, di grandissimo interesse, esula dagli obiettivi di questo saggio. Ci si limita a segnalare in questa prospettiva le iniziative promosse da Vittorio Greco, attivo devoto di santa Maria Goretti, in diretta collaborazione con i rettori dei santuari di Corinaldo e di Nettuno a lei dedicati. Principalmente alla sua tenace azione è dovuta la traslazione, nel 2007, dei resti di Alessandro Serenelli da Macerata al santuario di Corinaldo, dove oggi riposano proprio di fronte a quelli di Mamma Assunta. Un evento di fortissima pregnanza semantica, che è stato considerato addirittura come un punto di partenza per la possibile apertura di un processo di canonizzazione, su cui le autorità ecclesiastiche conservano una comprensibile cautela (cfr. V. Greco, *Può un assassino diventare santo?*, in «L’Eco», 15, n. 12, 12 giugno 2016, p. 23).

attrice Ines Orsini, è divenuta il fuoco intorno a cui orbitano costantemente altre figure legate al suo ambito familiare e presentate come custodi legittima della memoria di lei: Mamma Assunta, i fratelli Angelo e Mariano, le sorelle Ersilia e Teresa. Nel sistema agiografico gorettiano, tuttavia, ad emergere è soprattutto il personaggio del suo assassino, protagonista di una metamorfosi morale e religiosa raccontata con instancabile entusiasmo per due decenni e oltre.

Nel caso dell'esposizione mediatica cui è sottoposto il personaggio di Alessandro, che si accompagna ad una più tradizionale ma altrettanto abbondante produzione di biografie di sapore agiografico, il ruolo giocato dal mezzo fotografico, con tutto il suo carico di potenza espressiva, è infatti ancora più evidente. Le fotografie che lo ritraggono, capaci di trasmettere vividamente la pace e la serenità del suo percorso di redenzione, hanno contribuito in maniera decisiva alla costruzione di una narrazione in cui, non senza un sapiente appello alla morbosa curiosità del vasto pubblico dei lettori dei rotocalchi, l'assassino diviene progressivamente, per mezzo di una sincera e costante vita di ritirata penitenza e di rimorso mai sopito, un vero e proprio modello di santità di vita, proposto con convinzione all'imitazione dei cattolici.





Fig. 1. Monumento funebre in onore di Maria Goretti presso il santuario della Madonna delle Grazie di Nettuno (Archivio del Convento dei Passionisti alla Scala Santa, *Fondo Ciomei*).  
 Fig. 2. Assunta Goretti posa di fronte al ritratto del pittore Brovelli Soffredini scelto per rappresentare la figlia (*Fondo Ciomei*).

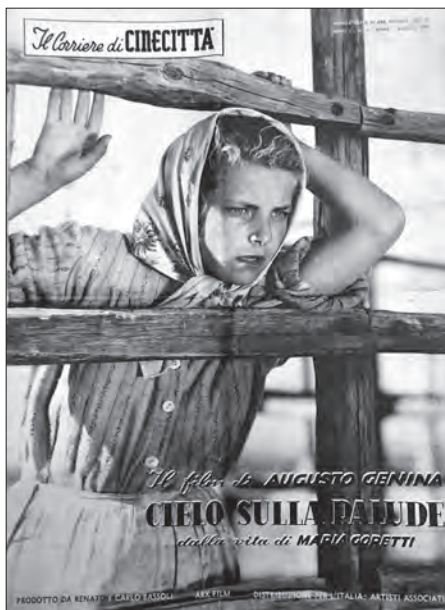


Fig. 3. Padre Mauro Liberati accanto al ritratto “definitivo” di Maria Goretti (*Fondo Ciomei*).

Fig. 4. Ines Orsini interpreta Maria Goretti nel film di Augusto Genina *Cielo sulla palude* («Il Corriere di Cinecittà», 1, n. 3, agosto 1949).



Fig. 5. Il momento dell'assassino di Marietta nel fotoromanzo *Sangue sulla palude* («Famiglia Cristiana», 31, n. 5, 29 gennaio 1961, p. 43).

Fig. 6. L'uccisione di Marietta nel film di Genina usata come illustrazione dal settimanale «Oggi» (ivi, 13, n. 42, 17 ottobre 1957, p. 21).

Fig. 7. Assunta Goretti nel giorno della canonizzazione («Oggi», 13, n. 43, 24 ottobre 1957, p. 37).



Fig. 8. Angelo e Mariano Goretti nel giorno della canonizzazione («Oggi», 13, n. 43, 24 ottobre 1957, p. 39).

Fig. 9. Cartolina devozionale che ritrae l'intera famiglia Goretti (Guerri, *Povera santa, povero assassino* [1985], tav. fuori testo).



Fig. 10. La “rara e sbiadita immagine di Maria Goretti” proposta da «La Domenica del Corriere» (ivi, 72, n. 20, 19 maggio 1970, p. 39).

Fig. 11. Maria Goretti in una scena di vita contadina: quarant’anni di ipotesi (De Angelis, *In quella foto c’è Maria*, p. 232).



Fig. 12. Il volto di Maria Goretti nella cauta ipotesi di padre Fortunato Ciomei (De Angelis, *In quella foto c'è Maria*, p. 235).

Fig. 13. «In quella foto c'è Maria»: la “scoperta” di Ugo De Angelis (De Angelis, *In quella foto c'è Maria*, p. 241).



Fig. 14. Alessandro Serenelli e Ines Orsini nel 1951 (Alberti, *Alessandro Serenelli*, p. 339).

Fig. 15. Alessandro nel 1929, subito dopo la sua scarcerazione (*Fondo Ciomei*).

Fig. 16. Alessandro a Roma con il suo primo biografo, il passionista padre Celestino Nerone, nel 1950 (*Fondo Ciomei*).



Fig. 17. Alessandro insieme a Mamma Assunta, nel settembre 1954 (Alberti, *Alessandro Serenelli*, p. 314).

Fig. 18. Alessandro alla veglia funebre di Mamma Assunta, con Ersilia Goretti e padre Mauro Liberati (Alberti, *Alessandro Serenelli*, p. 314).





Fig. 19. Prima foto del periodo trascorso da Alessandro presso i padri cappuccini (*Fondo Ciomei*).

Fig. 20. Serenelli nello svolgimento delle sue mansioni di portinaio del convento di Ascoli (*«Oggi»*, 13, n. 52, 17 ottobre 1957, p. 25).



Fig. 21. Alessandro prega di fronte a una piccola immagine di Maria Goretti («Oggi», 9, n. 45, 5 novembre 1953, p. 11).

Fig. 22. Serenelli e la tortorella (Alberti, *Alessandro Serenelli*, p. 318)

Fig. 23. San Francesco e le tortole (Basilica di S. Maria degli Angeli, Assisi).



Fig. 24. Alessandro raccolto in preghiera di fronte al corpo di san Serafino da Montegranaro (Nerone, *L'uccisore di Maria Goretti*, p. 53).

Fig. 25. Alessandro scava le fondamenta della chiesa di S. Maria Goretti ad Ascoli (L. Norcini Pala, *Don Nespeca, instancabile combattente montanaro*, in «Vivere il Piceno», 6 marzo 2018, <http://www.vivereilpiceno.it/don-nespeca/>)

Fig. 26. Serenelli sul letto di morte («Gente», 14, n. 16, 20 aprile 1970, p. 89).

JACOPO DE SANTIS

## Fotografia e santità civile dalle spedizioni garibaldine all'Italia unita

1. «V'invio alcune fotografie firmate e sono Vostro». <sup>1</sup> *Fotografia e religiosità patriottica negli ambienti garibaldini*

Nel 1860, anno in cui ebbe luogo la Spedizione dei Mille, il Gregorovius, che in quel periodo soggiornava a Roma, annotò sul suo diario di viaggio: «Tutte le case sono adorne dei ritratti di Vittorio Emanuele e di Garibaldi». <sup>2</sup> Nello stesso anno l'ammiraglio francese Bonet confermava che: «La popolarità di Garibaldi a Parigi è enorme. I suoi ritratti scompaiono appena messi in circolazione». <sup>3</sup> Queste e altre testimonianze dell'epoca spesso non forniscono informazioni specifiche capaci di indurre a pensare che i ritratti di Garibaldi in questione consistessero in vere e proprie fotografie, ma sono sufficienti a mettere in risalto il ruolo di fondamentale importanza svolto dalle immagini nella diffusione della *fama sanctitatis* del Generale nell'Italia dell'epoca. La strategia politica che ruotava attorno al culto di Garibaldi, <sup>4</sup> e che aveva come scopo precipuo quello di mobilitare il consenso, fece grande affidamento sul potere propagandistico delle immagini. <sup>5</sup> In questo contesto, come ha giustamente osservato Wladimiro

1. Giuseppe Garibaldi a Timoteo Riboli, Caprera, 31 marzo 1868, in G. Garibaldi, *Epistolario*, XIII, 1868-1869, a cura di S. La Salvia, Roma 2008, p. 47.

2. F. Gregorovius, *Diari romani*, Milano 1895, p. 132.

3. Cit. in W. Settimelli, *Garibaldi. L'album fotografico*, Firenze 1982, p. 23.

4. Su questo aspetto si veda J. De Santis, «Garibaldi è un santo!». *La costruzione di una agiografia garibaldina*, in *L'Italia e i santi. Agiografie, riti e devozioni nella costruzione dell'identità nazionale*, a cura di T. Calì, D. Menozzi, Roma 2017, pp. 383-409.

5. Come affermava Alphonse Dupront a proposito delle religioni popolari, il sentimento religioso delle classi sociali più umili viene sollecitato e suscitato da un «Nutrimento dei sensi: della vista anzitutto» (cfr. A. Dupront, *Il sacro. Crociate e pellegrinaggi. Lin-*

Settimelli, Garibaldi seppe cogliere il valore aggiunto della fotografia, non solo in quanto riproducibile per un numero indefinito di volte, ma anche perché considerato un mezzo di rappresentazione della figura più “democratico”, alla portata di più ampi strati della popolazione.<sup>6</sup>

Già dal 1850 iniziarono a circolare litografie che raffiguravano il Nizzardo nelle vesti di un Cristo Pantocratore, con tanto di mano destra stigmatizzata e con indice e medio alzati nel gesto di benedire lo spettatore,<sup>7</sup> e prolificò, nel corso degli anni, la diffusione di immagini a stampa che ritraevano l'Eroe dei due Mondi in un contesto iconografico ricollegabile all'ambito agiografico.<sup>8</sup>

Il processo di sacralizzazione di un ritratto fotografico era meno percepibile rispetto a una immagine a stampa – in cui Garibaldi era rappresentato con le sembianze di Gesù Cristo, o collocato su un altare e con un nimbo sul capo – e avveniva quasi sempre attraverso l'aggiunta di un ulteriore elemento sulla fotografia o in allegato ad essa. Se il più delle vol-

*guaggi e immagini*, Torino 1993, p. 469). Mentre Sofia Boesch Gajano ha avuto modo di rimarcare il ruolo fondamentale svolto dalle immagini nella diffusione del culto dei santi che ne «divengono [...] espressione e supporto» e «alla pari con le reliquie ne potenziano i caratteri di materialità in forme magico-feticistiche» (S. Boesch Gajano, *La santità*, Roma-Bari 1999, p. 49).

6. Settimelli, *Garibaldi. L'album*, pp. 15-17. Scrive Pina Magnanimiti nelle pagine del catalogo della grande mostra dedicata a Garibaldi e allestita a Roma tra Palazzo Venezia e il Vittoriano nel 1982: «Possiamo veramente immaginare, anzi ancora ricordiamo in qualche paesino sperduto, la stampa di Garibaldi esposta a capoletto come quella di un santo protettore, mentre il “santino” che ne riproduce la figura è sul comò insieme a quelli di S. Cristoforo e di S. Rocco [...]. Garibaldi è davvero amato da tutti» (P. Magnanimiti, *Garibaldi: il mito e l'immagine*, in *Garibaldi arte e storia*, II, *Arte*, Firenze 1982, pp. 215-216). Analogamente Dino Mengozzi sottolinea che: «La gente dei paesi attraversati, [...] ne teneva il ritratto in casa e gli accendeva candele davanti, come a un santo» (D. Mengozzi, *Garibaldi taumaturgo. Reliquie laiche e politica nell'Ottocento*, Roma, Bari, Manduria 2008, p. 164).

7. Anonimo, “*Garibaldi in veste di Redentore*”, litografia, s.d., Museo Centrale del Risorgimento di Roma (= MCRR), *Sezione iconografica*, R/R 1978-2076/R (2068) (immagine pubblicata in A.M. Banti, *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore all'origine dell'Italia unita*, Torino, 2006). Non risultano altre raffigurazioni di Garibaldi “santo” prima di questa data.

8. Si veda, solo per fare alcuni esempi: *San Giuseppe*, litografia, in «Galleria della scossa elettrica», Roma, 1866, Roma, Biblioteca di Storia Moderna e Contemporanea, *Fondo Risorgimento*, I.A.15/6; M.P. Saci, *Apoteosi di Giuseppe Garibaldi*, litografia, in «Calendario dell'anno 1863», MCRR/100/F014/Ved7a (66); E. Francioli, *Giuseppe Garibaldi come il Sacro Cuore*, litografia, Tosi, s.l., s.d., MCRR, *Sezione iconografica*, /100, 1571-1655/R(1592).

te il Generale si limitava ad apporre una firma per attestarne l'autenticità – aveva, infatti, l'abitudine di firmare tutti i propri ritratti catturati da un obiettivo e il suo epistolario è disseminato di missive di accompagnamento che recitano: «Le invio qui acchiuso il ritratto colla mia firma»<sup>9</sup> – a volte la foto veniva inviata al ricevente insieme a una “reliquia garibaldina”: una ciocca di capelli o di barba, un lembo della camicia rossa o di un indumento intriso del suo sangue. In questo modo l'immagine stessa diventava una reliquia di contatto.<sup>10</sup>

Come le tradizionali immagini sacre anche le fotografie di Garibaldi, elevate al rango di reliquie, entrarono a far parte di un complesso, movimentato e capillare mercato di ritratti o, comunque, di una fitta rete di scambio regolata da dinamiche niente affatto casuali e spontanee. La diffusione su larga scala delle fotografie dell'Eroe dei due Mondi esplose dopo il 1860, quando la Spedizione dei Mille iniziò ad assumere anche connotati escatologico-providenziali e i protagonisti di questa impresa, Garibaldi in testa, iniziarono ad essere investiti di un'aura di sacralità patriottica e civile. Nel 1860, durante il suo soggiorno a Napoli, il Nizzardo si era fatto fotografare nelle vesti di dittatore e, ancora l'anno seguente, il periodico partenopeo «Giornale ufficiale di Napoli» inseriva tra i suoi messaggi pubblicitari una inserzione della libreria Detken, situata nella centralissima piazza del Plebiscito, che proponeva una «Vendita a prezzo ribassato di ritrattini di Garibaldi in fotografie sesto delle carte di visita fatte dal Grillet; a) in casacca b) seduto c) in mantello americano (di faccia), prezzo di carlini 2 l'uno» (fig. 1).<sup>11</sup> Certo potrebbe anche trattarsi di una svendita di fondi di magazzini rimasti invenduti, ma è più probabile che l'annuncio indichi quanto fossero richieste tali tipi di immagini. Lo stesso giornale, infatti, dava notizia della pubblicazione del volume di Marco Monnier *Garibaldi. Rivoluzione delle due Sicilie*<sup>12</sup> «Col ritratto di

9. Giuseppe Garibaldi alla Baronessa di Waloium, Caprera, 19 marzo 1861, in G. Garibaldi, *Epistolario*, VI, 1861-1862, a cura di S. La Salvia, Roma 1983, p. 58.

10. A tale proposito sempre Mengozzi ricorda che «La deputazione di storia patria delle Marche di Ancona conserva ancora nella propria sede quel riquadro di legno, costruito esattamente come gli espositori di reliquie nelle chiese. Nel riquadro, in posizione centrale, il ritratto di Garibaldi con tanto di dedica autografa, è circondato da altre reliquie: due medaglie di guerra, una foto tessera dello stesso capitano garibaldino e, [...] un frammento della camicia di Garibaldi» (Mengozzi, *Garibaldi taumaturgo*, p. 78).

11. «Giornale ufficiale di Napoli», n. 102, 27 aprile 1861, p. 4.

12. M. Monnier, *Garibaldi. Rivoluzione delle due Sicilie*, Napoli 1861.

Garibaldi in fotografia»,<sup>13</sup> sottolineando il carattere esclusivo e lussuoso dell'edizione pubblicizzata in quanto

L'editore nel desiderio di fare questo libro nello stesso tempo accessibile a tutti e di una eleganza corrispondente al soggetto non ha risparmiato spesa per arrivare allo scopo. Ha messo avanti il titolo la rinomata fotografia del Grillet presa dal vero durante il governo dittatoriale.<sup>14</sup>

Probabilmente lo stesso Garibaldi, anche dopo aver lasciato Napoli, continuava a rifornirsi dal Grillet per la sua scorta di ritratti fotografici da distribuire ad ammiratori, amici e familiari, come si evince da una lettera all'amico scozzese, e simpatizzante della causa garibaldina, John Mac Adam, in cui si legge: «Ho scritto a Napoli per avere qui un centinaio de' miei ritratti. E appena mi giungeranno, mi farò un pregio di spedirveli da me firmati, acciò ne facciate parte a que' nobili e veri amici».<sup>15</sup> Opera del Grillet doveva essere anche la foto di Garibaldi che il garibaldino Alberto Mario donò alle emozionatissime figlie di un nobile di Ischia, dove si era recato per ordine del Generale per verificare le voci di una insurrezione filomonarchica:

Con una specie di familiarità squisita e con delicata curiosità, negli intervalli di silenzio del barone, quelle gentili mi strinsero con cento interrogazioni sul genio, sulla virtù, sulla bellezza di Garibaldi, sui pericoli corsi, sui prodigi compiuti, sulle speranze, sull'avvenire. La loro commozione: e la loro gratitudine salirono al colmo quando le regalai dell'unico ritratto del generale che tenni sempre meco nel portafogli con la firma autografa di lui.<sup>16</sup>

Dagli annunci disseminati sui periodici dell'epoca si evince che lo studio del Grillet, ereditato poi da sua figlia, era famoso a Napoli anche per la produzione di ritratti fotografici miniati e inseriti a decorazione di medaglioni da portare al collo. È molto probabile che oggetti del genere furono prodotti anche con la fotografia di Garibaldi se, ancora nel 1882 – anno della morte del Generale – in uno dei primi studi di carattere antropologico ed etnografico sul mito dell'eroe nizzardo, si attribuiva a tali medaglioni addirittura una funzione apotropaica e protettiva, in quanto riuscivano a su-

13. «Giornale ufficiale di Napoli», n. 148, 21 giugno 1861, p. 4.

14. Ivi, n. 201, 24 agosto 1861, p. 4.

15. Giuseppe Garibaldi a John Mac Adam, Caprera, 6 febbraio 1861, in Garibaldi, *Epistolario*, VI, p. 34.

16. A. Mario, *La camicia rossa*, Atripalda 2004, p. 165.

scitare timore e riverenza nell'animo di spietatissimi briganti: «Garibaldi in Italia diviene un santo, che guarisce i fanciulli, ed ispira tanta riverenza ai banditi medesimi, da costringerli a risparmiare una vittima, perché trovano in petto dell'infelice un medaglione col ritratto del Generale». <sup>17</sup> La grande richiesta di fotografie del Nizzardo, soprattutto a partire dal 1860, generò anche dei falsi: il fotografo inglese Oscar Gustav Rejlander si fece addirittura immortalare nel suo studio travestito da Garibaldi! Tuttavia, a differenza di Mazzini, quasi mai l'Eroe dei due Mondi usava i propri ritratti a scopo di lucro – a rivenderli erano piuttosto coloro che li ricevevano in dono, come il già citato John Mac Adam – ma, di solito, li utilizzava per creare la rete di legami politici e per stringere alleanze utili alla sua causa. Spogliando l'epistolario di Garibaldi è emersa una sola missiva dalla quale si può evincere la sua volontà di voler lucrare sulla vendita delle sue fotografie. Si tratta di una lettera del 1868 indirizzata a Timoteo Riboli, <sup>18</sup> il medico garibaldino studioso di frenologia che cercò di spiegare l'indole eroica del Generale mediante lo studio della conformazione del suo cranio, al quale Garibaldi scriveva: «Carissimo Riboli, Abbiamo ricevuto le vostre lettere, quella di Bombini, e dieci ritratti in vetro, 6 fotografie [...]. Grazie per ogni cosa. Se potete fare 500 lire dei dieci ritrattini, io ve gl'invierò subito, poiché siamo in tempi ove il denaro è più prezioso dei ritratti. In caso voleste valermene per i vostri amici benemeriti ve li invierò pure [...]. V'invio [...] 12 fotografie firmate». <sup>19</sup>

Le foto che ritraevano il Nizzardo si potevano trovare in diverse varianti: piuttosto frequenti erano quelle con il Generale nella classica disposizione in studio, ma molto diffusi erano anche i ritratti che lo immortalavano sull'isola sarda di Caprera, eletta dall'eroe a sua dimora. In questo caso la sua figura era circondata da un palcoscenico naturale, dalla famiglia o dagli amici e fedeli che lo andavano a trovare e trascorrevano un periodo in casa sua. Talvolta le istantanee lo ritraevano durante i lavori agricoli, mentre pescava, oppure semplicemente in piedi o seduto nell'aspro e roccioso paesaggio di Caprera. Gli elementi che facevano da sfondo alla

17. R. Castelli, *Di un mito moderno*, in «Archivio per lo studio delle tradizioni popolari», 1 (1882), pp. 263-264.

18. Su Timoteo Riboli si veda E. Bertini, *Timoteo Riboli, medico di Garibaldi: vita esemplare di medico, scienziato, poeta e patriota sempre a fianco di Garibaldi. Colorno 1808-Torino 1895*, Roma, 1987.

19. Giuseppe Garibaldi a Timoteo Riboli, Caprera, 23 giugno 1868, in Garibaldi, *Epistolario*, XIII. 1868-1869, a cura di E. Moscati, Roma 2008, p. 69.



figura di Garibaldi godevano di un *transfert* di sacralità che a volte diveniva talmente forte da emanciparli dall'immagine del Generale da meritarsi una riproduzione tutta per loro. Così iniziarono ad essere scattate e a circolare cartoline con gli scorci di Caprera, dalle coste rocciose alle selve ricche di macchia mediterranea, dai campi alle greggi che pascolavano; un'importanza del tutto straordinaria veniva attribuita alla stanza da letto di Garibaldi che assumeva i connotati della cella di un santo.

L'isolotto sardo divenne ben presto un santuario garibaldino, meta di numerosi pellegrinaggi laici. L'aspirazione più grande dei visitatori che vi giungevano era, ovviamente, quella di vedere il Generale dal vivo.<sup>20</sup> Come ogni pellegrinaggio che si rispetti non poteva che concludersi poi con la volontà dei "pellegrini" di portare via un ricordo della visita, a metà strada tra un *souvenir* e una reliquia. Tra queste non potevano mancare i ritratti di Garibaldi e i luoghi da lui vissuti quotidianamente. Ovviamente queste foto-ricordo della visita assumevano una carica sacrale e apotropaica (talvolta anche taumaturgica) ancora maggiore se venivano donate ai visitatori dallo stesso Garibaldi. Per avere un'idea della considerazione che le fotografie riportate da Caprera suscitavano nell'animo dei "devoti garibaldini", si può prendere ad esempio la testimonianza di Franco Mistrali, ex ufficiale della marina austriaca, scrittore e giornalista garibaldino che, nel 1861, organizzò un pellegrinaggio di associazioni operaie a Caprera. Nel suo resoconto del viaggio, il Mistrali raccontò come il Generale «Volle che ciascuno di noi avesse, donato da lui, il suo ritratto. Pensiero gentile che ci commosse e che accoglieremmo assai meglio che qualunque favor di potenti e prepotenti»,<sup>21</sup> arrivando addirittura a rivolgersi direttamente alla fotografia scrivendo: «Immagine del grand'uomo, tu ci accompagnerai alle nostre case ricordanza di un giorno memorabile della nostra vita».<sup>22</sup>

Le immagini ebbero un ruolo fondamentale anche nei diversi tentativi di raggiungere Roma degli anni Sessanta che, seppur fallimentari,

20. Come notava un corrispondente del «Times» il 20 giugno del 1859 citato da Lucy Riall: «[Garibaldi] ha un aspetto luminoso e allegro; il colore della pelle e dei capelli è segno di un temperamento sanguigno. Fra le migliaia di [...] fotografie [...] che lo ritraggono e si vedono ovunque in Italia e in Europa non ve n'è una che renda lontanamente l'espressione di quel nobile volto» (L. Riall, *Garibaldi. L'invenzione di un eroe*, Roma-Bari 2007, p. 229).

21. F. Mistrali, *Incontro con Garibaldi. Il pellegrinaggio degli operai italiani a Caprera*, Milano 1861, p. 86.

22. *Ibidem*.

furono trasformati dalla propaganda garibaldina in trionfi sul piano del consenso, anche grazie alla diffusione delle fotografie. È il caso del ferimento di Garibaldi sull'Aspromonte che fu ben presto percepito come una apoteosi dell'eroe: anche se l'immagine più famosa relativa ai fatti d'Aspromonte, che ritrae Garibaldi con il piede ferito, è oggi considerata un fotomontaggio postumo – il suo volto posto sul corpo di un figurante sembra, infatti, troppo anziano per essere un ritratto del 1862 –,<sup>23</sup> da subito iniziarono a circolare fotografie in diversi modi legate a quegli avvenimenti. Tutte erano tese ad esaltare in chiave agiografica il triste fatto, letto come provvidenzialmente necessario per realizzare le magnifiche sorti future dell'Italia, proprio come la crocefissione di Gesù Cristo era servita a riscattare l'umanità dal peccato originale. Una delle immagini che iniziarono a circolare in questo senso era quella che raffigurava la barella con la quale Garibaldi era stato trasportato dal luogo del ferimento alla nave che lo avrebbe tradotto prima a Scilla e poi nel carcere del Varignano presso La Spezia. Negli anni a venire, quando nasceranno contenziosi sull'autenticità dell'oggetto (come ogni "reliquia" che si rispetti iniziarono a sortire più di una "barella d'Aspromonte" in diversi luoghi d'Italia contemporaneamente), la foto dell'"originale" venne corredata da lettere notarili e sigilli in ceralacca che ne attestavano la veridicità.<sup>24</sup> Un altro soggetto fotografico diffusissimo era quello che ritraeva Garibaldi all'interno del carcere del Varignano, mentre instancabile, nonostante le sofferenze causate dalla ferita, era intento ad esaminare delle carte.<sup>25</sup> L'immagine del Nizzardo recluso presso il carcere spezzino si poneva in aperta competizione con il culto delle catene di san Pietro, riportato in voga già da Pio VI alla fine del Settecento e incoraggiato di

23. Cfr. Settimelli, *Garibaldi. L'album*. La foto alla quale si fa riferimento è quella esposta presso il Museo centrale del Risorgimento di Roma: Anonimo, *Giuseppe Garibaldi ferito in Aspromonte*, fotografia, s.d., MCR, *Sezione iconografica*, 1.A303. Sul fondo cfr. *Museo centrale del Risorgimento, fotografie del Risorgimento italiano*, a cura di M. Pizzo, Roma 2004.

24. F. Zannoni, *Copia della fotografia della barella di Garibaldi*, riproduzione tipografica da foto originale, su supporto in cartoncino con marca da bollo e firma autografa, MCR, *Sezione iconografica*, 133/63/2.

25. Anonimo, *Aspromonte 1862*, fotografia, s.d., MCR, *Sezione iconografica*, Ved8b(1); oppure Giovanni Morotti, *Il Generale Garibaldi al Varignano*, fotografia, XIX sec. 3° quarto, MCR, *Sezione iconografica*, Cassetta XXIX (241), solo per portare alcuni esempi.

nuovo da Pio IX.<sup>26</sup> In realtà Garibaldi rimase incarcerato al Varignano per poco più di due mesi dopodiché, godendo dell'ammnistia concessa da Vittorio Emanuele II in occasione del matrimonio della figlia, prese la residenza presso l'"Hotel Milan" di La Spezia. Nonostante ciò, le foto di Garibaldi prigioniero continuarono ad essere le più richieste. Lo dimostra inequivocabilmente lo scatto eseguito presso l'albergo sopra citato, in cui si vede il Generale visitato dal medico francese Nélaton (si tratta ovviamente di una visita del tutto funzionale alla posa fotografica), incaricato di rimuovere il proiettile. L'immagine dei due personaggi venne montata su uno sfondo, disegnato dal fotografo stesso, raffigurante un ambiente che ricordava allo spettatore la cella del carcere (fig. 2).<sup>27</sup> Inoltre, non di rado, le foto ricollegabili agli avvenimenti d'Aspromonte potevano anche essere accompagnate da reliquie riconducibili al contesto di questo "calvario garibaldino". La stessa immagine "truccata", appena citata, è conservata in una composizione che la affianca a una specie di "sindone" garibaldina, ovvero una benda usata per fasciare il piede ferito del Generale sull'Aspromonte e, pertanto, intrisa del suo stesso sangue.<sup>28</sup>

Perfino Mazzini si accorse del valore politico delle foto garibaldine del 1862. Infatti il patriota genovese, durante il suo esilio a Londra, aveva deciso di aprire un *bazar* in cui si vendevano "cose italiane" al fine di fi-

26. La devozione a san Pietro in vincoli e alle catene di san Pietro aveva anche dato vita ad una produzione editoriale di carattere storico-erudito sul tema: cfr., ad esempio, P. Mencacci, *Brevi notizie sulle catene di san Pietro*, Roma, 1867. Per ulteriori informazioni cfr. T. Calìò, *Santi d'Italia*, in *Cristiani d'Italia. Chiese, società, stato, 1861-2011*, II, a cura di A. Melloni, Roma 2011, pp. 404-421 e Id., *Corpi santi e santuari a Roma nella seconda Restaurazione*, in *Monaci, ebrei, santi. Studi per Sofia Boesch Gajano*, a cura di A. Volpato, Roma 2008, pp. 305-373; e ancora R. Rusconi, *Santo Padre. La santità del papa da san Pietro a Giovanni Paolo II*, Roma 2010, pp. 317-431.

27. Anonimo, *Il dottor Nélaton visita Garibaldi all'Hotel Milan di La Spezia*, fotografia, 1862, proprietà della famiglia Garibaldi, pubblicata in Settimelli, *Garibaldi. L'album*, pp. 58-59.

28. Anonimo, *Benda con sangue di Garibaldi ferito in Aspromonte e foto in formato "carte de visite" che rappresenta il dottor Nélaton mentre visita Garibaldi all'Hotel Milan di La Spezia*, fotografia, 1862, proprietà della famiglia Garibaldi, pubblicata in Settimelli, *Garibaldi. L'album*, pp. 56-57. In realtà, come si evince dall'iscrizione allegata alla foto e alla benda, questa composizione venne regalata da un gruppo di Garibaldini all'onorevole Ezio Garibaldi il 9 giugno 1938, quindi non si può sapere se l'accostamento della foto alla benda è coevo ai fatti d'Aspromonte o se è stato realizzato unendo pezzi diversi solamente in epoca fascista. Questo non compromette l'importante ruolo giocato dalle reliquie garibaldine soprattutto dopo Aspromonte.

nanziare aiuti agli esuli che versavano in cattive condizioni economiche o di sovvenzionare l'acquisto di armi e mezzi per realizzare le cospirazioni in patria che lui stesso teorizzava e pianificava. In una lettera all'amica inglese, e sostenitrice della causa italiana, Matilda Ashurst Biggs, Mazzini scriveva: «Sto ideando, insieme col Comitato Garibaldino genovese [...], una vendita di fotografie di Garibaldi, ecc. Da ogni parte sono andati a La Spezia fotografi e non sono stati ricevuti: noi, come Partito, sì, ed ora abbiamo fotografie e negative dell'Eroe giacente sul suo letto di dolore».<sup>29</sup> Sfogliando l'epistolario di Garibaldi, ci si accorge di come, dopo il 1862, il Generale e i vertici del movimento garibaldino avessero acquistato una rinnovata consapevolezza del potere propagandistico delle fotografie, e la loro circolazione, dopo questa data raggiunse il parossismo.

La smania fotografica garibaldina arrivò al punto che furono prodotti ritratti di Garibaldi di spalle<sup>30</sup> e, addirittura, riproduzioni di singole parti del suo corpo, prima tra tutte la mano, in una sorta di metonimia. D'altra parte, come ha giustamente avuto occasione di osservare Sergio Luzzatto, un uomo d'azione come Garibaldi, simbolo vivente della fase eroica del Risorgimento e protagonista di innumerevoli fatti d'armi e di eroiche battaglie, non poteva che scegliere la mano come parte del suo corpo che lo distinguesse e lo caratterizzasse «come si conveniva all'icona dell'uomo attivo».<sup>31</sup> Le foto della mano del Generale che sono giunte fino a noi sono state scattate a ridosso di un'altra clamorosa sconfitta delle truppe garibaldine, nonché ultimo intervento armato delle camicie rosse sul suolo italiano, ovvero quello del 1867 presso il borgo di Mentana, a nord di Roma, in un nuovo tentativo di conquistare l'Urbe. Il primo esemplare di questo soggetto venne scattato dal famoso autore dell'*Album dei Mille*, il fotografo genovese Alessandro Pavia, il quale, sicuramente con l'avallo dello stesso Garibaldi, ne vendette delle copie al fine di raccogliere fondi per famiglie garibaldine indigenti, come recita il biglietto allegato.<sup>32</sup> Que-

29. Giuseppe Mazzini a Matilda Ashurst Biggs, Londra 28 novembre 1862, in G. Mazzini, *Scritti editi e inediti*, XLIV, *Epistolario*, Imola 1936, p. 208.

30. Lai Faraglia [o Saraglia], *Garibaldi Giuseppe*, albumina, s.d., MCRR, *Sezione iconografica*, fotografico I.B, cassetta 551.

31. S. Luzzatto, *La mummia della repubblica. Storia di Mazzini imbalsamato*, Torino 2011<sup>2</sup>, pp. 90-91.

32. Alessandro Pavia, *La mano di Garibaldi prima di Mentana*, collodio, 12 aprile 1867, Bologna, Museo civico, Sezione del Museo del Risorgimento, pubblicata in Settemelli, *Garibaldi. L'album*, p. 136.

sto era stampato sullo stesso foglio sul quale era riprodotta la pubblicità dello studio di Pavia e riportava in calce una iscrizione autografa di Giuseppe Garibaldi indirizzata al fotografo stesso che recitava: «Mio caro Pavia, Possa, la mano mia che avete impronta, servire alla causa dell'Italia e dell'Umanità! Vostro *Giuseppe Garibaldi*».<sup>33</sup> Si trattava, in realtà, di un messaggio standard, come dimostra un analogo biglietto inviato a un altro fotografo – del quale non si è in grado di conoscere l'identità – autore di una riproduzione della copia in metallo della mano destra di Garibaldi realizzata dal medico Angelo Motta (fig. 3). La mano era posta su una cartina geografica della Penisola, in modo tale che il dito indice fosse puntato su Roma.<sup>34</sup> La fortuna delle riproduzioni della mano di Garibaldi fu anche determinata dal fatto che non fu realizzata una campagna fotografica della battaglia. Infatti, l'unico fotografo che era stato attivo nei giorni in cui si era combattuto presso Mentana era don Antonio D'Alessandri che, insieme a suo fratello, possedeva la privativa di scattare le fotografie a Pio IX, alla corte pontificia e, dal 1860, anche alla corte borbonica in esilio a Roma. Il prete fotografo, sui campi di battaglia a nord di Roma, era ovviamente più interessato a fotografare truppe di zuavi pontifici e trofei sottratti ai garibaldini dopo la battaglia – messi in bella mostra su una pedana con su scritto «Non prevalebunt porta inferi» – piuttosto che preoccuparsi di immortalare Garibaldi e le sue truppe.

Tuttavia, proprio in seguito al rovinoso esito della battaglia di Mentana, che provocò molte perdite tra le fila garibaldine, trovò nuova linfa un aspetto di questa religiosità patriottica garibaldina ereditato dal pensiero mazziniano, quello dei “santi martiri della causa italiana”.<sup>35</sup> Anche in questo caso la fotografia svolse un ruolo di fondamentale importanza. Uno dei primi esempi fu quello di Narciso Bronzetti e di suo fratello Pilade, la fotografia del quale iniziò a circolare negli ambienti garibaldini ottenendo lo status di un “santino laico”.<sup>36</sup> La scena della morte del giovane volontario,

33. *Ibidem*.

34. Anonimo, *La mano in metallo di Giuseppe Garibaldi che indica Roma*, collodio, 1867, proprietà della famiglia Garibaldi, pubblicata in Settimelli, *Garibaldi. L'album*, p. 136.

35. Su questo aspetto cfr. *La morte per la patria. La celebrazione dei caduti dal Risorgimento alla Repubblica*, a cura di O. Janz, L. Klinkhammer, Roma 2008; e A.M. Banti, *La memoria degli eroi*, in *Il Risorgimento*, a cura di A.M. Banti, P. Ginsborg, Torino 2010 (Storia d'Italia. Annali, 22), pp. 637-664.

36. Su Narciso Bronzetti cfr. A. Postigliola, *Bronzetti Narciso*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XIV, Roma, 1972, pp. 460-461.

avvenuta a Brescia il 17 giugno 1859 a seguito delle ferite riportate in battaglia, venne raccontata dalla garibaldina Jessie White Mario nel capitolo XXXVIII dell'opera biografica *Garibaldi e i suoi tempi*:

Il Bronzetti fu trasportato a Brescia. Bertani, disperando di salvarlo, ne fece prendere il ritratto sul letto con la spada al fianco, e con la medaglia d'argento guadagnata per il fatto di Seriate, mentre gli si dava la notizia che il generale aveva domandato per lui la croce di cavaliere dell'ordine militare di Savoia, già nominandolo maggiore.<sup>37</sup>

È significativo come il patriota Agostino Bertani,<sup>38</sup> che ricoprirà un ruolo fondamentale nel movimento repubblicano e nella curiosa vicenda della mummificazione della salma di Giuseppe Mazzini,<sup>39</sup> volesse imprimere nella lastra fotografica l'immagine del moribondo Bronzetti, non semplicemente come un martire sul letto di morte, ma decorato di tutti i simboli dell'eroismo: le medaglie appuntate sulla divisa, la spada, proprio come i martiri cristiani venivano rappresentati iconograficamente con i loro attributi caratterizzanti e con la palma del martirio in mano (fig. 4).<sup>40</sup> La memoria dei fratelli Bronzetti come martiri della patria rimase viva a lungo se, ancora nel 1861, Oreste, il fratello minore di Narciso e Pilade, inviando a Garibaldi le foto dei fratelli defunti, riceveva dal Generale la seguente risposta accompagnata da una istantanea che lo ritraeva insieme agli altri componenti della sua famiglia:

Caro Oreste, Voi opraste cosa ben grata al mio cuore inviandomi i ritratti de' nostri cari defunti, e ve ne sono tanto riconoscente. Quando l'Italia ricordi con orgoglio e gratitudine i martiri della sua redenzione essa troverà nella famiglia Bronzetti due nomi ben degni della sua antica storia. V'invio un ritratto di famiglia che pregovi di tenere come tale perché io vi appartengo coll'anima.<sup>41</sup>

37. J. White Mario, *Garibaldi e i suoi tempi*, Milano 1884, p. 509.

38. Su Bertani cfr. B. Di Porto, *Bertani Agostino*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 9, Roma 1967, pp. 453-458.

39. Sulla vicenda della mummificazione della salma di Mazzini si veda Luzzatto, *La mummia della Repubblica*.

40. La fotografia di Narciso Bronzetti morente è conservata a Mantova: Anonimo, *Narciso Bronzetti sul letto di morte*, albumina, Brescia 1859, Mantova, Archivio storico del Comune di Mantova, *Archivio ex Museo del Risorgimento e della Resistenza Renato Giusti, Fotografie Risorgimento*, 236.

41. Giuseppe Garibaldi ad Oreste Bronzetti, Caprera, 6 luglio 1861, in Garibaldi, *Epistolario*, VI, p. 131.

Anche se l'*Album dei Mille* realizzato da Alessandro Pavia<sup>42</sup> iniziò a circolare solamente qualche anno dopo la conclusione della spedizione,<sup>43</sup> le foto dei martiri in camicia rossa si diffusero già a partire dal 1860. I ritratti più richiesti furono senza dubbio quelli che ritraevano colui che venne considerato dalla propaganda garibaldina il “protomartire” per eccellenza, ovvero il siciliano Rosolino Pilo. Subito dopo la sua morte ne vennero riprodotte delle immagini “santino” e, addirittura, fotografie del proiettile (ormai divenuto reliquia) che lo colpì mortalmente sulle colline intorno a Palermo (fig. 5).<sup>44</sup> Le fotografie dei martiri garibaldini circolavano soprattutto tra le ex camicie rosse, e nel 1866 Domenico Pantaleo, il francescano siciliano che si era arruolato tra i Mille,<sup>45</sup> inviò a Garibaldi dei ritratti fotografici dei garibaldini Ruggero Bettini e Antonio Bicchi, entrambi caduti a Bezzecca nel 1866 nell’ambito della Terza Guerra d’Indipendenza; rispose Garibaldi a Pantaleo: «Mio caro Pantaleo, Grazie per i due ritratti ch’io conserverò nella mia collezione di martiri».<sup>46</sup>

Tuttavia fu solo dopo la sconfitta subita a Mentana che la diffusione di ritratti fotografici dei martiri si pose in aperta competizione con la propa-

42. Cfr. *L’Album dei Mille di Alessandro Pavia*, a cura di M. Pizzo, Roma 2004; un esemplare dell’Album è custodito nell’Archivio del Museo Centrale del Risorgimento di Roma come A. Pavia, *Album dei Mille*, 3° quarto del XIX secolo, MCRR, *Sezione iconografica*, Ms 1206.

43. Dall’epistolario di Garibaldi si evince che il Generale ricevette una copia dell’album per la prima volta dall’autore nel 1867 (cfr. Giuseppe Garibaldi ad Alessandro Pavia, San Fiorano, 12 aprile 1867, in Garibaldi, *Epistolario*, XII, *Gennaio-dicembre 1867*, a cura di E. Moscati, Roma 2006, p. 52).

44. Solo per portare alcuni esempi di ritratti fotografici di Rosolino Pilo si veda Anonimo, *Pilo Rosolino*, albumina, s.d., MCRR, *Sezione iconografica*, Fotografico A, cassetta A172 e Anonimo, *Pilo Rosolino*, albumina, s.d., MCRR, *Sezione iconografica*, fotografico C, cassetta C208. Una fotografia del proiettile che uccise Rosolino Pilo si trova in Anonimo, *Riproduzione fotografica del cimelio con i resti del proiettile che uccise Rosolino Pilo*, albumina, s.d., MCRR, *Sezione iconografica*, ritratti, 2368.

45. Su fra’ Pantaleo cfr. G. Accardo, A.V. Stallone, *Fra’ Pantaleo. Un garibaldino vissuto per la libertà*, Castelvetro 2008. Sul frate garibaldino si vedano le fotografie custodite presso l’Archivio del Museo centrale del Risorgimento di Roma: Anonimo, A. Duroni, *Pantaleo Giovanni*, albumina, s.d., MCRR, *Sezione iconografica*, fotografico A, cassetta A119; Hautmann & Co., *Fra Pantaleo Giovanni*, albumina, s.d., Firenze, MCRR, *Sezione iconografica*, fotografico C, cassetta 201. Particolarmente curiosa è la fotografia che ritrae Fra’ Pantaleo con la divisa da garibaldino Valudur, *Pantaleo Giovanni*, albumina, s.d., MCRR, *Sezione iconografica*, fotografico B, cassetta 111.

46. Giuseppe Garibaldi a Giovanni Pantaleo, Caprera, 17 ottobre 1866, in G. Garibaldi, *Epistolario*, XI. Aprile-dicembre 1866, a cura di G. Monsagrati, Roma 2002, p. 260.

ganda cattolica antiliberale.<sup>47</sup> Anche quest'ultima, infatti, nell'incoraggiare la diffusione di un culto devozionale nei confronti degli zuavi pontifici morti in battaglia, fece ricorso al mezzo fotografico: il caso più rappresentativo fu quello del giovane volontario francese Jean-Louis Guérin, caduto a Castelfidardo, le cui fotografie, stando alle cronache del tempo, furono il tramite di miracoli taumaturgici.<sup>48</sup> Per avere un'idea di quanto successo riscontrò la devozione ai santi martiri zuavi presso la popolazione basti pensare che, subito dopo la battaglia di Mentana, il già citato Don Antonio D'Alessandri, esaurì in poco tempo tutti gli esemplari che aveva prodotto di quello che all'epoca si chiamava un "foto mosaico", cioè un fotomontaggio, in cui i ritratti degli zuavi caduti a Mentana andavano a comporre una croce sormontata dalla tiara pontificia.<sup>49</sup> A fronte di questa efficace strategia del consenso messa in atto dalla gerarchia cattolica, il movimento garibaldino, repentinamente risollevatosi dalla sconfitta incassata a Mentana, ripose esattamente con le stesse armi. Uno dei casi più emblematici di martiri caduti nel 1867 e oggetto di un culto diffuso soprattutto mediante ritratti fotografici, fu quello della famiglia Cairolì. Già nel 1862 Benedetto Cairolì, futuro Presidente del Consiglio, inviò a Garibaldi le foto di due dei suoi fratelli, Ernesto e Luigi, l'uno caduto nella battaglia di Varese nel 1859 e l'altro morto (seppur non in battaglia bensì di tifo) durante la Spedizione dei Mille. Nella lettera di ringraziamento, il Generale manifestava esplicitamente l'intenzione di attribuire a queste foto un alone di santità: «Caro Benedetto. / Ho ricevuto i ritratti; essi saranno santi nella mia stanza».<sup>50</sup> Fu solo dopo Mentana che iniziarono a circolare fotografie della famiglia Cairolì al completo, inclusi gli altri due fratelli, Enrico, morto negli scontri a Villa Glori nel 1867, e Giovanni, morto nel 1869 a seguito delle ferite riportate nella stessa occasione del fratello Enrico. Completava questi ritratti fotografici della famiglia Cairolì la "cara mamma", come usava apostrofarla Garibaldi nelle sue lettere, ovvero Adelaide Bono Cairolì, ben presto identificata dalla propaganda come il modello della buona

47. Sull'esercito degli Zuavi pontifici si veda P. Raggi, *La nona crociata. I volontari di Pio IX in difesa di Roma. 1860-1870*, Ravenna 1992.

48. Cfr. Calì, *Corpi santi e santuari a Roma nella seconda Restaurazione*, pp. 317-321.

49. La foto è pubblicata in P. Becchetti, *Roma nelle fotografie dei fratelli D'Alessandri*, Roma 1997, p. 143.

50. Giuseppe Garibaldi ad Efsio Marini, Caprera, 29 giugno 1865, in G. Garibaldi, *Epistolario*, X, 1865-1866, a cura di M. De Leonardis, Roma 1997, p. 86.



madre italiana che aveva sacrificato la vita dei suoi figli per la causa risorgimentale, incarnando perfettamente l'immagine della *mater dolorosa*, in una sorta di sovrapposizione con la figura della Vergine (fig. 6).<sup>51</sup>

## 2. Dal pantheon della patria al salotto di Nonna Speranza

Il fallimento dell'impresa di Mentana chiudeva la fase eroica del Risorgimento, portando un cambiamento anche nei modi e nei mezzi attraverso i quali veicolare i messaggi della politica e della propaganda. Con l'annessione di Roma al Regno d'Italia, il 20 settembre 1870, l'aura di santità che aveva circondato la figura degli eroi del Risorgimento andò in parte affievolendosi e anche tutti gli oggetti legati ad essa, quali reliquie, immagini e anche le fotografie, persero progressivamente la loro carica sacrale. In questo contesto il corpo fotografato di Garibaldi continuava ad avere una forte carica attrattiva: non essendo ancora trascorsi due mesi dalla morte del Nizzardo, il "Comitato esecutivo di condoglianza" organizzò nel 1882 una raccolta di firme che sarebbe andata a costituire un album di cordoglio da consegnare alla famiglia Garibaldi. Chiunque avesse inviato le firme avrebbe ricevuto in dono una foto del Generale sul letto di morte, quasi come una virtuale visita alla camera ardente allestita a Caprera.<sup>52</sup>

51. Gli archivi e i musei del Risorgimento di tutta Italia sono pieni di foto dei fratelli Cairoli e di Adelaide, bastino gli esempi reperiti all'interno dell'Archivio del Museo centrale del Risorgimento di Roma: Anonimo, *Cairolì Bono Adelaide*, fotografia, s.d., MCRR, *Sezione iconografica*, fotografico 1.B, cassetta 1.B, in questa foto Adelaide Cairoli, ormai anziana, siede ad una scrivania sulla quale sono disposte le foto incorniciate dei figli defunti. Non mancano nemmeno esempi di foto mosaici: Anonimo, *Eroica Famiglia Cairolì*, albumina, s.d., MCRR, *Sezione iconografica*, cassetta XVIII, 11; Fratelli Alinari, *Famiglia Cairolì*, s.d., MCRR, *Sezione iconografica*, fotografico B, cassetta 440; Anonimo, *Famiglia Cairolì*, fotografia, s.d., MCRR, *Sezione iconografica*, fotografico 2.A, cassetta 2.A34. Tuttavia il ritratto fotografico più famoso dei fratelli Cairoli rimane quello in cui la madre Adelaide è circondata dai tre figli superstiti Benedetto, Enrico e Giovanni, tutti e tre con la divisa da garibaldini. Probabilmente la foto risale a dopo il 1860 ma prima del 1867, infatti nella foto Benedetto e Giovannino hanno, rispettivamente una gamba e la testa fasciata: Anonimo, *Famiglia Cairolì*, albumina, s.d., MCRR, *Sezione iconografica*, fotografico 1.B, cassetta 227. Sulla santità dei fratelli Cairoli e di Adelaide Bono si vedano A. Tafuro, *Madre e patriota. Adelaide Bono Cairolì*, Firenze 2011.

52. Ivi, p. 164, ma cfr. A. Scirocco, *Garibaldi. Battaglie, amori, ideali di un cittadino del mondo*, Roma-Bari 2004, p. 221.

Gli oggetti legati al culto del Risorgimento e dei suoi eroi, comprese le fotografie, cominciarono ad essere prodotti in serie e venduti come cimeli, souvenir o semplici oggetti da collezione. Oggetti e fotografie andarono ad arricchire le bacheche dei nascenti Musei del Risorgimento, creati con lo scopo di celebrare l'*epos* risorgimentale e conservarne la memoria,<sup>53</sup> a partire dall'allestimento della prima esposizione di cimeli risorgimentali, organizzata a Torino nel 1884,<sup>54</sup> oppure le teche dei collezionisti e i salotti della borghesia italiana: per dirla con il poeta crepuscolare torinese Guido Gozzano divennero «le buone cose di pessimo gusto»<sup>55</sup> che ornavano il salotto di Nonna Speranza in una delle sue più celebri poesie.<sup>56</sup>

Nell'Italia borghese di fine secolo la linea politica dei governi postunitari si pose l'obiettivo di infondere nel popolo una coscienza di appartenenza ad una comunità nazionale. Per raggiungere questo scopo si presero tutta una serie di provvedimenti, soprattutto sul piano culturale, pedagogico e propagandistico, volti a scoraggiare la sopravvivenza di forme di religiosità patriottica, con l'intento di promuovere, invece, un sentimento di religione civile molto simile a quello teorizzato da Mazzini fin dagli anni trenta dell'Ottocento, ma del tutto epurato da qualsiasi riferimento al repubblicanesimo.

Iniziarono ad esempio a essere prodotti fotomosaici in cui venivano inseriti nella stessa composizione i ritratti di Mazzini, Garibaldi, Cavour, Vittorio Emanuele II, Ministri, Generali, patrioti, senza considerare che tra alcuni di questi erano intercorsi fortissimi attriti di natura politica e ideologica (quale repubblicano avrebbe mai comprato una fotografia che accomunava nella stessa immagine il Re e il vate della repubblica e viceversa!). Si pensi ad esempio ai fotomosaici custoditi nei Musei del Risorgimento di Roma e Torino in cui vengono affiancati e incorniciati insieme Mazzini e Garibaldi, circondati da una simbologia abbastanza eloquente: dalla parte di Mazzini si trova un ramo di alloro e alla base una mano che verga una penna, mentre il lato di Garibaldi è circondato da un ramo di quercia

53. M. Baioni, *La religione della patria: musei e istituti del culto risorgimentale 1884-1918*, Quinto di Treviso 1994.

54. Cfr. Esposizione generale italiana di Torino, 1884, *Catalogo degli oggetti esposti nel padiglione del Risorgimento italiano*, con introduzione di C. Correnti, 4 voll., Milano 1886-1888.

55. G. Gozzano, *L'amica di Nonna Speranza*, in *I colloqui*, in *Tutte le poesie*, Roma 1993, p. 42, v. 2.

56. Mengozzi, *Garibaldi taumaturgo*, p. 177.

(emblema della forza) che poggia su una mano che impugna una spada, una simbologia prontamente spiegata dall'eloquente didascalia che recita il motto del famoso binomio "Pensiero e azione". Anche la posa dei due personaggi non è casuale: il patriota genovese poggia il capo sulla mano mettendo in bella vista la fronte, mentre il Nizzardo afferra il berretto, che non era altro che un espediente usato per mettere in risalto la mano.<sup>57</sup> Altrettanto interessanti in tal senso sono i fotomosaici intitolati "Grappolo patriottico", composto da chicchi d'uva al cui interno si trova il ritratto fotografico di uno dei grandi protagonisti del Risorgimento italiano.<sup>58</sup> Tali composizioni non potevano che essere considerate ricordi o cimeli del periodo eroico del Risorgimento, sul quale era ora necessario costruire la nazione italiana.

57. Anonimo, *Garibaldi Giuseppe e Mazzini Giuseppe; fotomontaggio*, albumina, s.d., MCRR, *Sezione iconografica*, fotografico D, cassetta 219. L'esemplare custodito presso il Museo del Risorgimento di Torino si può ammirare direttamente nel percorso espositivo.

58. Esempi di questo genere sono conservati nell'Archivio del Museo centrale del Risorgimento di Roma: Duroni & Murer, *Personaggi risorgimentali, il grappolo patriottico*, albumina, s.d., MCRR, *Sezione iconografica*, fotografico D, cassetta 238; oppure Id., *Personaggi risorgimentali. Il grappolo italiano*, albumina, s.d., MCRR, *Sezione iconografica*, fotografico D, cassetta 201. Il caso di un fotografo garibaldino è stato esposto in R. Rosati, *Giacomo Isola. Il fotografo in camicia rossa*, in «Archivio fotografico toscano. Rivista di Storia e fotografia», 48 (2008), pp. 40-46.



Fig. 1. J. Grillet, *Garibaldi Giuseppe*, albumina, s.d., (Museo Centrale del Risorgimento di Roma, Sezione iconografica, Fotografico B, Cassetta B 264).

Fig. 2. Anonimo, *Benda con sangue di Garibaldi ferito in Aspromonte e foto in formato "carte de visite" che rappresenta il dottor Nélaton mentre visita Garibaldi all'Hotel Milan di La Spezia*, fotografia, 1862 (W. Settimelli, *Garibaldi. L'album fotografico*, Firenze 1982, p. 56).



Fig. 3. Anonimo, *La mano in metallo di Giuseppe Garibaldi che indica Roma*, collodio, 1867 (W. Settimelli, *Garibaldi. L'album fotografico*, Firenze 1982, p. 69).

Fig. 4. Anonimo, *Narciso Bronzetti sul letto di morte*, albumina, Brescia 1859 (Archivio storico del Comune di Mantova, *Archivio ex Museo del Risorgimento e della Resistenza Renato Giusti*, Fotografie Risorgimento, 236).



Fig. 5. Anonimo, *Riproduzione fotografica del cimelio con i resti del proiettile che uccise Rosolino Pilo*, albumina, s.d. (Museo Centrale del Risorgimento di Roma, Sezione iconografica, Ritratti, R[2368]).

Fig. 6. Fratelli Alinari, *Famiglia Cairoli*, s.d. (Museo Centrale del Risorgimento di Roma, Sezione iconografica, Fotografico B, Cassetta B 440).



ANDREA NICOLOTTI

## Le fotografie della Sindone di Secondo Pia (1898) e di Giuseppe Enrie (1931)\*

Dans la photographie, la rencontre (avec le réel) paraît toujours imminente mais la distance se révèle toujours exorbitante. Elle ne se résorbe jamais. Voilà pourquoi une photographie ne ressemble jamais à rien. Parce que ce à quoi elle serait censée ressembler est à ce point définitivement distancié, éloigné, perdu, qu'il n'y plus rien en face de l'image. La photographie n'a pas de vis-à-vis. Elle est l'unique apparition d'une absence.<sup>1</sup>

### 1. *La Sindone davanti all'obbiettivo: dal dagherrotipo a Secondo Pia*

Si considera che la fotografia sia nata ufficialmente il 7 gennaio 1839, quando François Arago presentò all'Accademia di Francia l'invenzione del procedimento della dagherrotipia. Colui che per primo tentò di sperimentarla in Piemonte si chiamava Enrico Federico Jest: all'epoca egli ricopriva il ruolo di «macchinista della Regia Università» e gestiva una ditta per la fornitura di attrezzature e strumenti scientifici. Si conserva ancor oggi il suo primo dagherrotipo realizzato l'8 ottobre 1839 con un apparecchio costruito insieme al figlio Carlo.<sup>2</sup> La famiglia Jest fu la

\* Questo saggio e il successivo firmato da Paolo Cozzo condividono l'apparato iconografico (pp. 294-301).

1. P. Dubois, *Le corps et ses fantômes*, in Id., *L'acte photographique et autres essais*, Paris 1990, p. 222.

2. È una veduta della chiesa della Gran Madre di Dio, oggi alla Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino. È il più antico esemplare di dagherrotipo conservato in Italia.



prima in Italia a produrre fotocamere per dagherrotipi e contribuì a diffondere la scoperta in tutta la penisola.<sup>3</sup>

Il 4 maggio 1842 si tenne a Torino un'ostensione della Sindone in occasione delle nozze di Vittorio Emanuele con Maria Adelaide d'Asburgo-Lorena. Sarà l'ultima ostensione di piazza: la reliquia venne mostrata all'aperto su ciascuno dei quattro lati di Palazzo Madama per un tempo di dieci minuti per ogni lato, una volta al mattino e un'altra al pomeriggio.<sup>4</sup> Da un resoconto giornalistico dovuto a Luigi Capello, conte di Sanfranco, sappiamo che proprio Enrico Federico Jest fu l'autore del primo tentativo di fotografare la Sindone, all'aperto e da lontano:

Il sig. Jest, macchinista della R. Università, concepì l'idea di farci un regalo, ritraendo l'effigie della SS. Sindone col mezzo del dagherotipo in una delle ostensioni che ebbe luogo il mattino dal lato prospiciente il levante, ma non riuscì nel tentato esperimento, poiché il sole non ardi di brillare di tutto il suo splendore nel tempo dell'ostensione, sembrando di voler rispettare la nuova luce che ci trasmetteva il Sacro Lino, e così per mancanza di luce, pel sollevamento dei vapori e della polvere dal suolo, e più ancora pel troppo breve tempo dell'ostensione, non venne fatto al signor Jest di ritrarre la tanto bramata effigie.<sup>5</sup>

La macchina fotografica, da lui stesso costruita, era una camera oscura portatile in legno capace di ospitare la lastra in argento o rame argentato che veniva sensibilizzata alla luce mediante vapori di iodio. Dopo una ripresa fotografica variabile dai 5 ai 45 minuti, si esponeva la lastra a vapori di mercurio che sviluppavano e rivelavano l'immagine, la quale usciva in positivo e in esemplare unico, non riproducibile. Evidentemente in questo caso il lungo tempo di esposizione, le condizioni atmosferiche, il trambusto e la brevità dell'ostensione impedirono a Jest di riuscire nel suo proposito.

Nel 1868 ci fu un'altra ostensione che durò quattro giorni (24-27 aprile), in occasione delle nozze di Umberto con Margherita di Savoia.<sup>6</sup> Questa

3. Carlo fu l'autore della traduzione italiana di un manuale di dagherrotipia: M.A. Gaudin, *Trattato pratico di fotografia: esposizione compiuta dei processi relativi al dagherrotipo [...]; versione dal francese di C.J. con appendice del traduttore riguardante i processi fotografici con notizie e cenni su diversi stromenti fisici, ed una lezione pratica sull'elettrodoratura ed elettroargentatura dei metalli*, Torino 1845.

4. Cfr. A. Nicolotti, *Sindone. Storia e leggende di una reliquia controversa*, Torino 2015, p. 183.

5. L. Capello di Sanfranco, *Un cenno sulla SS. Sindone*, in «Museo scientifico, letterario ed artistico», 4 (1842), p. 190.

6. Cfr. Nicolotti, *Sindone*, pp. 183-184.

volta la Sindone fu esposta tutta distesa in un quadro collocato sopra l'altare maggiore della cattedrale: una situazione ideale per la fotografia. Gli anni Sessanta dell'Ottocento furono un periodo di grande fioritura per l'arte fotografica, anche a Torino; l'introduzione di nuove tecniche – soprattutto il procedimento a base di collodio<sup>7</sup> – permettevano risultati migliori di quelli tentati da Jest. Leonardo Murialdo, il santo fondatore della Congregazione di San Giuseppe, ha lasciato un appunto per una sua predica del 2 aprile 1897 dove c'è un accenno a una fotografia che l'arcivescovo avrebbe fatto eseguire alla Sindone, in concomitanza con un dipinto della stessa eseguito dal pittore Enrico Reffo: «Mons. Gastaldi fe' fare la fotografia, e poi la pittura dal pittore Reffo».<sup>8</sup> Sappiamo per certo che Reffo ritrasse la Sindone nel 1868, e che dal suo ritratto furono tirate raffigurazioni a disegno, stampate nel 1873 e oltre;<sup>9</sup> un altro acquerello lo dipinse nel 1898.<sup>10</sup> Della fotografia invece non ci sono altri riscontri; non è poi chiarissimo se Murialdo intendesse dire che Reffo fece solo la pittura, o anche la fotografia. All'epoca il pittore dirigeva nel Collegio Artigianelli a Torino una scuola di pittura e scultura e faceva anche fotografie;<sup>11</sup> suo fratello Eugenio era uno dei più stretti collaboratori del Murialdo, poi suo biografo.<sup>12</sup> In ogni caso, non è stata tramandata alcuna fotografia della Sindone del 1868.

Per una fotografia su cui non vi è alcun dubbio occorrerà attendere l'ostensione successiva, quella del 1898, celebrata in concomitanza con due altre iniziative di grande rilevanza nella città di Torino: l'Esposizione

7. Le tecniche disponibili in quell'anno si ricavano da L. Borlinetto, *Trattato generale di fotografia*, Padova 1868.

8. S. Leonardo Murialdo. *Scritti*, VI. *Discorsi religiosi*, Roma 1999, pp. 141-142: «Io veduto n[ella] Cappella, quando la Regina Madre Teresa, e Adelaide cucirono gli squarci – ora si veggono poco. Mons. Gastaldi fe' fare la fotografia, e poi la pittura dal pittore Reffo».

9. Se ne vedano gli esemplari riprodotti in *L'immagine rivelata*, a cura di G.M. Zaccone, Torino 1998, p. 155, e in *La Sindone e il suo museo*, a cura di B. Barberis, G. M. Zaccone, Torino 2010, p. 164-165.

10. Riprodotto con dedica autografa in N. Noguier de Malijay, *Le Saint-Suaire et la Sainte-Face de notre-Seigneur Jésus-Christ*, Paris 1922, p. 33 (trad. it. *La Santa Sindone e il Santo Volto di N. S. Gesù Cristo*, Torino 1931, pp. 36-37). Cronologia delle opere di Reffo in C. Thellung de Courtelary, *Enrico Reffo (1831-1917) pittore religioso tra Ottocento e Novecento*, in «Quaderni della Collezione civica d'arte - Pinerolo», 28 (1991), pp. 40-43.

11. L'attività di Reffo come fotografo è appena menzionata in *Vu d'Italie 1841-1941: la photographie italienne dans les collections du Musée Alinari*, Firenze 2004, p. 245.

12. E. Reffo, *Vita del teol. Leonardo Murialdo rettore degli Artigianelli di Torino e fondatore della Pia Società di S. Giuseppe*, Torino 1903.

generale italiana e l'Esposizione d'arte sacra, delle missioni cattoliche e delle opere di carità cristiana.<sup>13</sup> L'esposizione della Sindone avvenne nuovamente nel presbiterio della cattedrale; per l'occasione il telo, fissato con puntine da disegno su un telaio, fu inserito in una nuova cornice in legno posta sull'altare. È noto che l'operazione fu tutt'altro che semplice, perché il telaio e la cornice risultarono più corti del telo che dovevano ospitare: la causa fu un errore di trascrizione delle misure della stoffa (invece che annotare 4,36×1,10 metri, qualcuno aveva invertito le cifre, scrivendo 4,10×1,36). La fotografia, pertanto, non risulterà completa, perché il tessuto dovette essere un poco ripiegato sul fondo di entrambi i lati corti per farcelo entrare, nascondendo parzialmente la zona dei piedi della figura umana visibile sulla reliquia.

La Sindone era proprietà di Umberto I re d'Italia e non poteva essere fotografata senza il suo consenso. In via confidenziale, però, cauti incoraggiamenti giunti dall'ambiente di corte lasciavano pensare che il consenso sarebbe arrivato. A Torino il comitato esecutivo dell'Esposizione d'arte sacra operava sotto la presidenza del barone Antonio Manno, uno storico e genealogista gradito a casa Savoia e dall'animo profondamente religioso; era l'uomo più adatto per far giungere alle orecchie del re le istanze per la fotografia tanto desiderata. Nel mese di aprile si decise di avviare l'iniziativa su basi di concreta realizzazione e venne istituita una sottocommissione per la fotografia, di cui Manno presto entrò a far parte, nella speranza che il progetto incontrasse l'approvazione del sovrano: tutto era approntato affinché il lavoro «si faccia nel modo più conveniente e decoroso e risponda in pari tempo alle esigenze dell'arte e della scienza».<sup>14</sup> Fra i membri della sottocommissione fu chiamato anche Secondo Pia, un avvocato di Asti, colui al quale sarà poi affidata l'esecuzione materiale delle fotografie.<sup>15</sup> Purtroppo la risposta tardava, perché a meno di un mese dall'apertura dell'ostensione, prevista per l'11 maggio, ancora Roma non aveva risposto ufficialmente.

13. Sull'ostensione cfr. Nicolotti, *Sindone*, pp. 197-198, con bibliografia ulteriore. È in larga parte dedicato al tema della fotografia del 1898 il volume di Zaccone, *L'immagine rivelata*; vedi anche Id., *Le due facce della Sindone: pellegrini e scienziati alla ricerca di un volto*, Torino 2001, pp. 83-95.

14. Cit. in G. Pia, *La prima fotografia della SS. Sindone*, in «Sindon», 3, 5 (1961), pp. 33-58, in part. p. 37.

15. Gli altri membri erano mons. Francesco Brielli rettore della Basilica di Superga, l'ingegner Giuseppe Pucci Baudana, l'avvocato Riccardo Cattaneo, il cavalier Alessandro Mella e il professor Giovanni Battista Ghirardi.

Alcuni hanno creduto che il primo ad aver inoltrato o sollecitato l'istanza per la fotografia al sovrano sia stato il sacerdote salesiano Noël Noguier de Malijay, professore di fisica, chimica e scienze naturali alla scuola salesiana di Valsalice.<sup>16</sup> Questo primato, però, sulla base dei documenti sopravvissuti non sembra possa essergli riconosciuto: Noguier stesso racconta che aveva sottoposto la questione al barone Manno durante l'Esposizione di arte sacra, quindi dopo il 1° maggio, quando le trattative della sottocommissione erano già in corso. Forse Noguier non ne fu messo al corrente dal barone, per ragioni di prudenza; egli infatti racconta di aver inviato un fotografo salesiano a Milano allo scopo di comprare in tutta fretta una macchina fotografica di grandi dimensioni, per poi restare molto deluso quando seppe che la scelta era caduta su un altro fotografo, in verità più competente e attrezzato.<sup>17</sup>

Secondo Pia era un fotografo di grande esperienza. Si definiva diletta-nte, ma diletta-nte nel senso più nobile del termine, proprio di colui che coltiva un'arte non per professione, né per lucro, ma per piacere. All'epoca era già famoso soprattutto per le sue fotografie dei monumenti del Piemonte, alcune delle quali erano esposte in quei giorni in uno dei padiglioni dell'Esposizione.<sup>18</sup> Il suo coinvolgimento rimosse ogni ostacolo e riuscì a far giungere l'autorizzazione da parte del re: lungi da ogni speculazione economica, Pia avrebbe operato interamente a sue spese, avrebbe rinunciato ai proventi dei diritti sulle fotografie e avrebbe devoluto in beneficenza il guadagno derivante dalle stampe.

In seguito ai tumulti di molte piazze italiane l'apertura dell'ostensione fu posticipata al 25 maggio: in quello stesso giorno Pia poté recarsi in duomo per tentare la prima delle due sedute di ripresa concessegli. Il fotografo, però, non aveva mai visto la Sindone e non poteva fare troppo affidamento sui racconti di chi l'aveva vista nel 1868; avrebbe avuto poco tempo a disposizione per operare e pertanto cercò di prepararsi al meglio, con materiale adatto a qualsiasi condizione di ripresa. All'epoca ogni ripresa fotografica andava

16. Lo dice anche il fotografo G. Enrie, *La Santa Sindone rivelata dalla fotografia*, Torino 1938<sup>2</sup>, pp. 3-4.

17. L. Fossati, *Autografo inedito di don Natale Noguier de Malijay in merito alla ripresa della sacra Sindone nel 1898*, in «Salesianum», 45 (1983), pp. 113-127, in part. 117-118.

18. Cfr. *Il Piemonte fotografato da Secondo Pia*, a cura di L. Tamburini, M. Michele Falzone Del Barbarò, Torino 1981; *Secondo Pia: fotografie 1886-1927*, a cura di G. Pia, A. Borio, M. Michele Falzone Del Barbarò, Torino 1989.

ben programmata fin nei minimi particolari: le ingombranti apparecchiature andavano pazientemente collocate in piano e alla giusta distanza, e le lastre di vetro trattato alla gelatina di bromuro d'argento, da cui venivano poi ricavate le stampe, necessitavano di tempi di esposizione da calcolarsi con precisione sulla base di diversi parametri. Nei giorni precedenti il fotografo curò una serie di prove di impressione con illuminazione artificiale in interno, la quale poteva creare difficoltà ulteriori.<sup>19</sup>

La prima seduta di ripresa ebbe luogo alle 14 meridiane del 25, dopo la cerimonia religiosa di apertura e un'ora prima che fosse concesso ai pellegrini di entrare in chiesa. Il fotografo fece montare un'impalcatura di tre metri e mezzo di altezza in faccia all'altare maggiore, su cui porre la macchina fotografica<sup>20</sup> in modo che si trovasse alla stessa altezza della Sindone. Grazie alle guide parallele su cui il palco poteva scorrere, Pia si pose alla distanza adeguata per inquadrare la Sindone nella sua cornice. Per la prima volta erano stati rivolti verso all'altare due rudimentali fari elettrici per illuminare la reliquia, posti lateralmente a una decina di metri di distanza dalla cornice; ma la luce era diseguale e la tensione elettrica instabile.<sup>21</sup> Pia cercò di schermarli con due vetri smerigliati, per ottenere una luce più diffusa, ma dopo cinque minuti i vetri esplosero per via del calore. Le due lastre di prova che poté impressionare quel giorno, di piccolo formato (21×27 cm), Pia le dichiarò non riuscite.<sup>22</sup>

La sera del 28 mancò poco che l'operazione non potesse ripetersi, perché qualcuno aveva tolto quasi tutti i bulloni dall'impalcatura di legno.

19. Le operazioni del Pia sono descritte da lui stesso e commentate dal figlio Giovanni Pia, *La prima fotografia*, pp. 33-58; si aggiunga G.M. Zaccone, *La fotografia della Sindone nel 1898*, in «Sindon», n.s., 2, 3 (1991), pp. 69-94, da integrare con Id., E. Ferraro, *Alcune note sul riordino e la consistenza dell'archivio Pia*, in «Sindon», n.s., 7, 8 (1995), pp. 91-98, e con R. Falcinelli, *Two Unpublished Letters of Secondo Pia about the 1898 Shroud Photography*, in *Proceedings of the International Workshop on the Scientific Approach to the Acheiropoietos Images*, a cura di P. Di Lazzaro, disponibile in <http://www.acheiropoietos.info/proceedings/FalcinelliPiaWeb.pdf> (ultima consultazione: 10 gennaio 2019).

20. Oggi esposta al Museo della Sindone e fotografata in Barberis, Zaccone, *La Sindone e il suo museo*, p. 199.

21. Un faro produceva un'intensità luminosa di 1000 candele, l'altro di 950, la qual cosa spiega il perché le fotografie sono uscite più illuminate da un lato. L'emissione luminosa delle lampade ad arco voltaico dell'epoca era molto intensa e bianca, ma piuttosto instabile e ricca di raggi ultravioletti.

22. Lastre Edward 21×27, obiettivo Dallmeyer, "penultimo diaframma" (?), esposizione di 1 e 2 minuti.

Sostituiti come meglio si poteva, finalmente Pia eseguì altre due lastre di prova 21×27 e, infine, quattro esposizioni su lastre 50×60.<sup>23</sup> I vetri smerigliati questa volta furono posti a maggiore distanza dai fari, perché non si rompessero, ma sopraggiunse una nuova difficoltà: la principessa Clotilde per proteggere la Sindone vi aveva fatto collocare innanzi un vetro protettivo. Ciò costrinse il fotografo ad arretrare la sua impalcatura fino a otto-nove metri di distanza per evitare fastidiosi riflessi di luce sul cristallo, venendosi a trovare quasi all'altezza dei due fari; questo però ebbe come conseguenza l'allargamento dell'inquadratura che venne a comprendere quasi tutto l'intero altare maggiore (all'epoca gli obbiettivi non permettevano la variazione della lunghezza focale, perché ancora non disponevano del trasfocatore).

Si racconta che Pia, vedendo il risultato durante il bagno di sviluppo delle lastre impressionate quella sera, man mano che appariva il nitido profilo dell'immagine di Cristo abbia provato una fortissima emozione che quasi gli fece cadere il vetro dalle mani;<sup>24</sup> si tramanda che abbia anche

23. Lastre Edward 21×27, obiettivo Dallmeyer, "penultimo diaframma" (?), esposizione di 3 e 5 minuti (prove). Lastre Edward 50×60, obiettivo Voigtländer, lunghezza focale 70 cm, diaframma 2 mm, esposizione di 14, 12, 10 e 8 minuti (lastre ufficiali; ne sopravvivono solo 3 su 4, e sono riuscite soltanto quelle con i tempi più lunghi). Questo è quanto si ricava dagli appunti sul taccuino dove Pia annotava le operazioni compiute per ciascuna ripresa. Egli stesso, però, in tutte le comunicazioni ufficiali di lì in avanti scrisse che le esposizioni delle due lastre riuscite furono di 20 e 14 minuti: per sciogliere la contraddizione non è possibile dal negativo risalire al tempo di esposizione, ma sembrano avere più senso i tempi di 20, 14, 10 e 8 piuttosto che 14, 12, 10 e 8, perché nel primo caso, mantenendo fissa l'apertura di diaframma, gli intervalli fra i minuti corrispondono a circa 1/2 diaframma di differenza l'uno dall'altro. L'apertura di diaframma, indicata 2 mm nelle relazioni, sul taccuino è identificata dal numero 6: se il numero indica l'apertura in millimetri ci sarebbe un errore in una delle due indicazioni (sempre che Pia non abbia variato l'apertura); se invece il valore 6 fosse soltanto un numero progressivo dei diaframmi, potrebbe non esservi contraddizione (ringrazio Aniceto Antilopi per la sua competente consulenza). Pia impressionò altre quattro lastre con l'altare maggiore intero, la cappella della Sindone, l'esterno del duomo con la gente in attesa di entrare e l'esterno del duomo vuoto, sotto la pioggia. Tutte le lastre sindoniche sono riprodotte in Zaccone, *L'immagine rivelata*, pp. 156-159; una delle fotografie di prova del giorno 28 era stata mandata dal fotografo ad Arthur Loth e da questi pubblicata in A. Loth, *La photographie du Saint Suaire de Turin*, Paris [1910], p. 22; i fogli del taccuino sono stampati in Barberis, Zaccone, *La Sindone e il suo museo*, pp. 206-207.

24. Così racconta Giuseppe Enrie: «Egli si diede ad osservare anche più attentamente; ed ecco che in pochi istanti, mentre intuisce qualcosa di straordinario, una immagine si è formata ed è lì sulla lastra, inconfondibile; ma invece dell'immagine negativa, essa è la

esclamato, rivolgendosi a un suo collaboratore: «Varda, Carlin, se so-sì a l'è nen an miracul!». <sup>25</sup> Questi racconti tardivi sono forse un po' romanzati se messi a confronto con i sobri scritti del fotografo; piuttosto, è ormai assodato che almeno su un punto il Pia preferì essere reticente: le lastre di prova del giorno 25, da lui stesso dichiarate non riuscite, erano in verità soltanto sottoesposte («un po' cortine», scrisse sul suo taccuino) ma perfettamente leggibili, come fu possibile accertare nel 1991 quando furono ritrovate. <sup>26</sup> Evidentemente Pia preferì tenerle celate e poi accantunarle in favore di quelle successive che erano tecnicamente perfette, e non ne parlò mai più. Se dunque fin dal primo giorno egli aveva potuto osservare l'immagine della reliquia, non si può credere alla storia del suo stupore del tutto inaspettato provato in camera oscura tre giorni dopo, con le lastre nuove. O perlomeno va anticipato, perché il secondo sviluppo era per lui una conferma, non una sorpresa.

Il fotografo comunicò subito la riuscita delle riprese al barone Manno, presidente della commissione. <sup>27</sup> La notizia si diffuse e ben presto l'abitazione di Secondo Pia si mostrò insufficiente per accogliere tutti coloro che chiedevano di vedere le immagini, specialmente la lastra negativa. A parti-

figura positiva e caratteristica di un uomo, con un volto evidente quasi fosse un ritratto, impressionante, non mai visto, magnifico, il vero volto di Cristo. Racconta lo stesso operatore e quelli che lo assisterono che poco mancò egli non fosse colto da malore, e le mani tremanti e impacciate nel difficile maneggio della grande lastra di vetro, divenuta viscida per il contatto del bagno, non la lasciassero cadere o malamente cozzare contro qualche oggetto, nel manovrare alla tenue illuminazione rossastra del laboratorio. Solo con uno sforzo di padronanza su di sé il Pia riuscì a portare a termine l'operazione di sviluppo e a collocare la lastra nel bagno di fissaggio per abbandonarla al sicuro» (Enrie, *La Santa Sindone rivelata*, p. 17).

25. «Guarda, Carlo, se questo non è un miracolo!».

26. Sono oggi conservate, assieme alle lastre dei giorni successivi, al Museo della Sindone di Torino, per lascito dei figli Giuseppe e Chiara Pia.

27. «Torino, 29 maggio 1898. Illustre signor Barone, sento il dovere di partecipare prima di tutti a Lei, nostro benemerito presidente, e tanto cortese in tante occasioni verso di me, il felice esito della mia fotografia della SS. Sindone eseguita ieri sera. L'assicuro che ho dovuto superare tante difficoltà e contrarietà indipendenti dal volere di nessuno. Questo le scrivo non per farmi un merito superiore al reale, ma è certo che ho messo tutto l'impegno possibile in questo importante lavoro, e dopo tante ansie e preoccupazioni mi gode l'animo vedermi soddisfatto del mio lavoro. Persuaso farle cosa gradita con tale partecipazione si compiaccia accettare i miei ossequiosi saluti e mi creda con particolare osservanza della S.V. dev.mo, avv. Pia» (trascrizione dalla lettera originale fotografata in Barberis, Zaccone, *La Sindone e il suo museo*, p. 204).

re dal 18 giugno si decise allora di attrezzare, all'interno dell'Esposizione di arte sacra, una saletta nella quale una lastra fotografica della Sindone era poggiata su panneggi e investita da una suggestiva illuminazione. Fatti entrare i visitatori a piccoli gruppi, si spegnevano le luci della sala e si dava luogo alla prima "ostensione" mediatica della Sindone.

C'era poi la possibilità di acquistare le stampe preparate da Pia stesso. In fase di stampa le lastre venivano schermate per tagliare quelle parti dell'altare e dello sfondo della chiesa entrate nell'inquadratura che risultavano superflue. L'unico modo per ricavare immagini del volto dell'uomo della Sindone era compiere ingrandimenti dalla lastra completa, anche se l'ingrandimento peggiorava la qualità del risultato: purtroppo Pia non ebbe tempo di avvicinarsi alla reliquia per inquadrature di dettaglio, cosa di cui ebbe sempre a rammaricarsi. Tutte le fotografie a stampa messe in vendita erano montate all'interno di una cornice di cartone che recava, a garanzia dell'autenticità, un'intestazione in alto e in calce la riproduzione del sigillo arcivescovile e del timbro dell'Esposizione di arte sacra, con le firme dell'arcivescovo Richelmy e del barone Manno (fig. 1).<sup>28</sup>

Le numerosissime richieste di acquisto portarono introiti che la casa reale decise di devolvere per il ripianamento di eventuali debiti dell'Esposizione e, di lì in avanti, per finanziare opere di carità. Il prezzo delle stampe era variabile, a seconda di ciò che si desiderava e in base al formato, all'incirca fra le 3 e le 10 lire.<sup>29</sup> All'uopo venne creata un'Opera di Beneficenza della SS. Sindone, gestita dai Salesiani.

Secondo Pia non fu l'unico a ritrarre la Sindone in quell'anno. Era stato fatto divieto di prendere fotografie non autorizzate, ma alcuni non rispettarono la consegna. Uno di essi fu un tale A. Gallo, il quale agì di notte,

28. «Centenari religiosi ed artistici del Piemonte – 1898. Fotografia della SS. Sindone di N. S. G. C. tratta durante la sua solenne ostensione nella chiesa metropolitana di Torino, dal 25 maggio al 2 giugno 1898. Visto si approva: Agostino Arcivescovo di Torino. Visto per l'autenticità: il presidente del Comitato esecutivo: Antonio Manno». Sulle fotografie del volto stava scritto: «Ingrandimento senza ritocchi della fotografia della SS. Sindone (Ostensione 25 maggio-2 giugno 1898)». Immediatamente sotto l'immagine, in latino, era stampata l'orazione colletta tratta dalla liturgia eucaristica della Sindone. Immagini in Zaccone, *L'immagine rivelata*, pp. 88-90; Barberis, Zaccone, *La Sindone e il suo museo*, pp. 200-202.

29. Cioè dai 13 e ai 45 euro attuali, secondo la rivalutazione al 2015 per i coefficienti ISTAT. Il prezzo al 1902 si ricava da un documento riprodotto in Zaccone, *L'immagine rivelata*, p. 166.



non dopo il 27 maggio, e sviluppò le sue lastre il 1° giugno;<sup>30</sup> un altro fu l'ingegner Splendorelli.<sup>31</sup> Anche don Noguier racconta di aver scattato due fotografie di nascosto con una fotocamera stereoscopica, forse uno o due giorni prima delle seconde riprese di Pia.<sup>32</sup> Altrettanto fece il gesuita Giammaria Sanna Solaro, poggiando la sua macchina alla balaustra del duomo: si vedono ritratte nella foto le teste delle persone in piedi con gli occhi rivolti all'altare. Il sacerdote tentò anche degli ingrandimenti della figura sindonica, ricorrendo a pesanti ritocchi e con risultati scadenti.<sup>33</sup> Infine il tenente Felice Fino, ufficiale addetto al servizio d'ordine all'interno della cattedrale e collaboratore del fotografo ufficiale, scattò delle foto (21x27) con una piccola macchina fotografica e con il consenso di Pia, che aveva piacere di poter ricevere una conferma indipendente della correttezza del proprio risultato (fig. 2).<sup>34</sup>

## 2. Il "miracolo" del bromuro d'argento

Che cosa avrebbe potuto emozionare a tal punto il fotografo Pia, chiuso nella sua camera oscura? Che cosa poteva farlo gridare al miracolo?

La tecnica fotografica dell'epoca di Pia prevedeva due fasi: l'impressione dell'immagine su una lastra di vetro, in negativo, e la successiva stampa del positivo su carta. Ecco quanto accadeva sulla lastra: lo strato di gelatina fotosensibile all'alogenuro di argento, di cui il vetro era ricoperto, si scuriva all'esposizione della luce che proveniva dall'obiettivo; si formava un'inversione dei chiaroscuri rispetto al soggetto fotografato, perché le parti luminose (luci) si riproducevano sulla lastra più o meno scure, opache, mentre le tonalità scure (ombre) diventavano più o meno chiare,

30. Le sue fotografie dal 2013 sono patrimonio del Museo della Sindone di Torino.

31. Cfr. Zaccone, *L'immagine rivelata*, p. 88.

32. Cfr. N. Noguier de Malijay, *Le Saint-Suaire de Turin*, Paris 1902, pp. 85-86; L. Fossati, *Don Natale Noguier de Malijay studioso della Sindone nel cinquantenario della morte (1930-1980)*, Torino 1981, specie pp. 45-50. Le fotografie del salesiano furono due, scattate con un Vêrascope Richard, obiettivo Zeiss Anastigmat, diaframma alla massima apertura, lastre Lumière etichetta blu. Le lastre si persero durante un trasloco.

33. Stampe in Sanna Solaro, *La S. Sindone*, tavv. 15-20, e in Loth, *La photographie du Saint Suaire*, p. 26.

34. Lastra 21x27. Consegnata da Pia, con il consenso di Manno, ad Arthur Loth che la stampò in *La photographie du Saint Suaire*, p. 28; oggi in Zaccone, *L'immagine rivelata*, p. 173. Si capisce che l'immagine è stata presa dall'altezza del pavimento.

trasparenti. Tutte le differenze di colore e di luminosità del soggetto si trasformavano in sfumature più o meno intense di grigio. Il risultato visibile sulla lastra era pertanto un'immagine chiaroscurale, con gradazioni che andavano dal bianco al nero, e con le luci invertite.

Tutti coloro che hanno visto la Sindone sanno che l'immagine umana che si trova sulla stoffa è debole, sfumata, sfuggente. Questo spiega perché la lastra negativa della Sindone ebbe così tanta fortuna: la debole immagine umana, che tende a confondersi con lo sfondo chiaro del tessuto, si percepisce molto meglio invertendo i chiaroscuri. Non si tratta di un effetto speciale: lo sanno tutti coloro che dovendo decifrare manoscritti in cui l'inchiostro è sbiadito preferiscono lavorare sul negativo in bianco e nero piuttosto che sull'originale, perché la scrittura bianca risalta maggiormente sul fondo scuro. I colori dell'immagine umana e delle macchie di sangue, poi, essendo ridotti a tonalità di chiaroscuro ed esaltati per via della particolare rispondenza delle lastre dell'epoca, assumevano un contrasto rispetto allo sfondo maggiore di quanto essi non ne avessero nella realtà.

Ci si poteva dunque ragionevolmente aspettare che la lastra negativa della Sindone restituisse un'immagine corporea più percepibile rispetto all'originale, ma sgradevole per via dell'innaturale inversione dei chiaroscuri, che soltanto la successiva operazione di stampa in positivo avrebbe restituito in modo corretto. Se non fosse che la Sindone presentava già un'inversione propria, ragion per cui la lastra di Pia diede un risultato diverso dal consueto.

La causa sta tutta nella distribuzione della luce. In un corpo umano investito da luce frontale, ad esempio, le parti più sporgenti riflettono più luce rispetto alle parti più arretrate, poste in ombra o di sbieco (fig. 3). Perciò la punta del naso o gli zigomi di un uomo saranno più illuminati dell'interno occhi, ad esempio. Ecco perché la lastra fotografica negativa di un volto risulta sgradevole, in quanto le parti più luminose risultano scure, e quelle più in ombra risultano chiare: soltanto l'inversione operata con la stampa ristabilisce la giusta relazione. Invece l'uomo della Sindone (fig. 4) si presenta esattamente al contrario: la sua punta del naso e i suoi zigomi sono scuri, non chiari. Se però lo si fotografa, l'inversione dei chiaroscuri sulla lastra rende la sua figura più somigliante alla realtà: quel che avrebbe dovuto essere chiaro in natura diventa chiaro sulla lastra. Quindi è la sua stampa in positivo ad essere sgradevole, e non il contrario: il nostro cervello decodifica in un modo a lui più familiare l'immagine negativa, perché in essa vede la corretta illuminazione che si avrebbe in natura. Secondo Pia

e tutti coloro che osservavano la lastra si trovarono di fronte a un'immagine che così bene non s'era mai vista: il corpo umano emergeva luminoso dallo sfondo, ben contrastato, con molti dettagli che erano poco percepibili a occhio nudo, con una distribuzione di luci e ombre simile a quella che si vede nella realtà di un corpo umano illuminato. Questo spiega perché il negativo abbia avuto una fortuna straordinariamente superiore rispetto al positivo: il positivo ottenuto con la stampa, infatti, andava a riproporre un'immagine invertita, dunque innaturale, come quella che si vedeva a malapena sulla tela.

Si può dunque dire – come è stato fatto – che la Sindone si comporta essa stessa come una lastra fotografica di fronte a un corpo umano? No. Infatti essa, pur presentando l'inversione chiaroscurale, non contiene le giuste informazioni di colore. Un corpo, infatti, possiede diversi colori: le guance, ad esempio, hanno un colore diverso rispetto alle labbra e ai capelli. Invece la figura dell'uomo della Sindone è tutta di un unico colore, intorno al giallo, distribuito sulla stoffa in modo più o meno intenso. Se lo si imprime sulla lastra, il colore si inverte quanto all'intensità dei chiaroscuri, ma resta pur sempre unico. Un vero corpo umano fotografato con una vecchia lastra in bianco e nero, invece, non resta monocromatico, ma assume varie tonalità di grigio a seconda del colore originale; se poi viene fotografato con una più moderna pellicola a colori, si riproduce su di essa con tutti i colori invertiti nei corrispondenti complementari (il blu diventa giallo, il verde diventa magenta, il rosso diventa ciano, ecc.). Se la Sindone si fosse comportata come un negativo fotografico ne dovremmo dedurre che l'uomo raffigurato su di essa aveva nella realtà tutto il corpo dello stesso colore – pelle, barba, capelli, labbra – e quel colore, su pellicola a colori, restituirebbe una tonalità fra il violetto e il blu. Si può allora concludere che la Sindone è uno *pseudonegativo*, perché riproduce un'immagine con il chiaroscuro invertito come in una lastra fotografica, ma non si comporta alla stessa maniera quando si tratta dell'inversione dei colori, avendone registrato soltanto uno. Sempre che, s'intende, si ragioni come se la Sindone abbia riprodotto l'immagine di un essere umano in un modo "fotografico".

C'è una ragione di questa pseudonegatività? Certamente, se si considerano le intenzioni dell'artefice della reliquia. Colui che realizzò l'immagine umana sulla stoffa non volle raffigurare un corpo umano esposto alla luce, come si sarebbe fatto in un normale dipinto, ma volle riprodurre l'effetto provocato da un cadavere sporco di sangue, sudore, aromi o

unguenti che è entrato a contatto con una stoffa ed è stato capace di macchiarla. È facile capire che le parti del corpo più sporgenti, cioè quelle entrate maggiormente a contatto con la stoffa sepolcrale, lasceranno una colorazione maggiore rispetto a quelle rimaste più a distanza o sottoposte a una pressione di contatto inferiore. L'effetto finale è quello di una *impronta*. Le parti del corpo più sporgenti in questo caso non diventano le più chiare perché maggiormente investite dalla luce, bensì le più scure perché maggiormente impregnate di colorante. Succede un po' come in un timbro, dove le parti più sporgenti sono quelle che lasciano il colore sulla carta.

L'effetto collaterale (e non voluto) di aver scelto questo sistema fu l'aver offerto alla tecnica fotografica moderna un comodo mezzo per restituire, sulla lastra negativa, l'immagine umana invertita nei chiaroscuri e dunque somigliante, quanto alla distribuzione della luce, al corpo che doveva averla lasciata. Questa fu la vera novità della fotografia di Secondo Pia, che per la prima volta poté trasformare un'impronta negativa in una gradevole e dettagliata immagine positiva.

Tutti si abituarono subito a guardare e preferire le fotografie della Sindone in bianco e nero stampate in negativo. Ciò è comprensibile, proprio perché il negativo permette di vedere una figura umana meglio delineata e percepibile, con una distribuzione del chiaroscuro più naturale, somigliante a quella di un corpo vero. Il bel contrasto dell'immagine rispetto allo sfondo era accentuato non solo dall'effetto dell'inversione dei chiaroscuri, ma anche dalla naturale predisposizione delle vecchie lastre ad essere poco sensibili ai colori giallo e rosso, fondamentali componenti sia delle tracce di sangue sia dell'immagine corporea: il risultato era che l'immagine e le macchie impressionavano poco la lastra e in quei punti la lasciavano trasparente, producendo un'accentuazione del bianco sullo sfondo nero del negativo.<sup>35</sup> Anche quando nascerà la fotografia a colori i negativi della Sindone continueranno a essere stampati in bianco e nero, e ciò perdura fino ad oggi, perché la corretta inversione dei colori reali fornirebbe un'immagine cromaticamente sgradevole.

35. Così si esprimeva uno dei fotografi della Sindone: «Quando i colori di una data immagine sono piuttosto scialbi ed incerti, la loro traduzione su un'unica tinta ben definita qual è il chiaroscuro fotografico farà sempre aumentare il risalto generale e particolare dell'immagine. [...] È facilmente comprensibile come in questo caso la traduzione fotografica giovi a conferire risalto e distacco alle impronte e a tutti i segni che appaiono sulla Sindone» (G. Enrie, *La Santa Sindone rivelata dalla fotografia*, Torino 1938<sup>2</sup>, pp. 96-97).

Il negativo, poi, ha un aspetto seducente ed espressivo che nel positivo non c'è. Infatti l'immagine positiva, cioè quella vera, è assai meno attraente; e su questo concordavano tutti, anche don Noguier de Malijay:

Nel suo insieme questa figura è inespressiva. [...] Tutti coloro che hanno visto questa impronta del Salvatore prima della sua inversione fotografica erano nell'impossibilità di sospettare la magnifica immagine che essa nascondeva da tanti secoli sotto i lineamenti indecifrabili della negativa; l'immagine di un corpo umano mirabilmente disegnato e specialmente dal volto incomparabile [...]. È di una maestà, di una grandezza che impressiona non solo gli artisti abituati alla critica estetica, ma qualunque attento osservatore. È improntato a tristezza, ma di una tristezza serena e rassegnata. La sua bocca meravigliosa fa una specie di broncio che aggiunge a questa misteriosa fisionomia un'ombra di amarezza. Ha gli occhi chiusi; quello è proprio il volto di un morto, ma questo morto possiede tuttavia una vita latente.<sup>36</sup>

L'immagine del negativo, effettivamente, è molto più bella e seducente di quella vera: il volto dell'uomo assume un aspetto che don Antonio Tonelli ha descritto come rivelatore «di dolore calmo e rassegnato, di tristezza dolce e mite, uniti mirabilmente a un atteggiamento di serenità e di sovranità». Ma se si torna al positivo, cioè a guardare ciò che appare sulla stoffa, ci si rende conto che il fascino non c'è, e che l'immagine «dà una disgustosa impressione, perché irreal». <sup>37</sup> L'espressione del volto torna inerte, inespressiva, quasi primitiva, più compatibile con uno stile figurativo medievale. La maestà dell'immagine negativa, che l'artefice non fu mai in grado di vedere, è data dalla disposizione di luci e ombre invertita che influenza la nostra percezione.

Sembra davvero strano che alla fine del XIX secolo questi fenomeni del tutto naturali siano stati considerati degni di tanta attenzione e stupore. Dalla (pseudo)negatività dell'immagine e dalla maestà dell'espressione apparente si traeva la conclusione che l'immagine del Cristo sulla Sindone, o addirittura la Sindone stessa, fosse un negativo fotografico; quindi si ricorreva a un argomento deduttivo fallace, che ancor oggi è espresso in questa forma: «la Sindone non può essere un artefatto, perché riporta

36. N. de Malijay, *La Santa Sindone di Torino*, Torino 1930, p. 40 (ed. or. *Le Saint-Suaire de Turin ou le Saint Linceul*, Paris 1929, pp. 31-32).

37. A. Tonelli, *La fotografia ha deciso*, in «Rivista dei giovani», 10 (1929), pp. 671-672.

immagini di carattere negativo già molti secoli prima che fosse conosciuta la distinzione fra negativo e positivo».<sup>38</sup>

Questo non è vero: certamente il negativo fotografico non era conosciuto prima dell'invenzione della fotografia, però come già detto la Sindone si comporta soltanto come uno *pseudonegativo*, perché la sua immagine è monocromatica. Tutti invece conoscevano l'effetto dei timbri, dei sigilli, del disegno tramite *frottage*, del calco e di qualunque fenomeno di un oggetto che lascia una figura stampata per contatto. Ce lo confermano vari autori dei secoli XVI-XIX che, descrivendo l'immagine sindonica, pensavano fosse stata prodotta per contatto fra la stoffa e il corpo di Cristo ricoperto di sudore, sangue e aromi usati per la sepoltura. Un modo per riprodurre su stoffa un'immagine con le caratteristiche della Sindone è quello del *frottage*, usando un tampone di colore sopra la stoffa a sua volta distesa su un bassorilievo.<sup>39</sup> Un bassorilievo, perché un volto umano normale, o la testa di una statua, produrrebbero ineliminabili deformazioni dell'immagine. Ma all'epoca nessuno di quelli che si occupavano di far fotografare la Sindone ragionò in questo modo, perché tutti davano per scontato che la reliquia fosse autentica.

L'effetto fu dirompente: il 1898, proprio grazie alla fotografia e al suo ruolo euristico, è considerato l'anno in cui esplosero gli studi scientifici sulla Sindone, poi radunati sotto l'etichetta di "sindonologia". La fotografia infatti non soltanto favorì l'esportazione del culto sindonico al di fuori di Torino e anche dell'Italia, ma permise certe indagini sull'immagine senza la necessità di accedere direttamente alla reliquia. Con tutti i problemi, mai superati, connessi a una visione quasi identitaria che considera la riproduzione fotografica come una copia identica e sufficientemente fedele per essere studiata al posto dell'originale.<sup>40</sup> «Il miracolo fotografico guadagna allora tutta la Sindone stessa [...]. È la Sindone che si è fatta fotografia: là comincia la sua storia».<sup>41</sup>

38. Così è scritto sui pieghevoli distribuiti gratuitamente a Torino accanto alla cappella della Sindone, in diverse lingue.

39. Cfr. L. Garlaschelli, *Life-size Reproduction of the Shroud of Turin and its Image*, in «Journal of Imaging Science and Technology», 54, 4 (2010), pp. 04030/1-14; Id., *Perché la sindone è un falso*, in «Micromega», 4 (2010), pp. 27-48.

40. Su cui riflette, partendo dal dibattito dei primi del secolo XX, P. Geimer, *L'auto-rité de la photographie. Révélations d'un suaire*, in «Études photographiques», 6 (1999), pp. 67-99.

41. Dubois, *Le corps et ses fantômes*, p. 211.

### 3. *Fatto meraviglioso o scherzo della chimica?*

«Un fatto meraviglioso», titolava l'«Osservatore romano».<sup>42</sup> «Una notizia inaspettata», gli faceva eco l'«Avvenire».<sup>43</sup> «La fotografia è riuscita stupendamente ed ha una importanza eccezionale per la religione, la storia e la scienza», affermava l'«Italia reale».<sup>44</sup> Il marchese Filippo Crispolti, esponente di punta del giornalismo cattolico italiano, scrisse:

All'occhio meravigliato dell'artista fotografo apparve sulla lastra uno spettacolo impreveduto. La Sindone veduta nella sua realtà presentava, come sapete, i contorni del Sacro Corpo e del Viso, ma erano macchie che non ridavano i lineamenti. Invece la lastra dando la negativa del lenzuolo costituiva una positiva della Salma che v'era stata improntata. E questa positiva era il ritratto parlante del Redentore. Tutte le linee del volto e delle mani erano così distinte, come se si fossero fotografati non i segni del morto divino sul lino, ma il morto stesso. Una vera rivelazione che nessuno si aspettava, perché non si poteva supporre che quelle macchie apparentemente informi, rivelassero rovesciate una immagine compiuta. [...] Il Volto lungo e scarno di nostro Signore, il Corpo torturato, le mani lunghe e sottili sono lì presenti, e si mostrano a noi dopo tanti secoli, come nessuno li aveva mai più visti dopo l'Ascensione al cielo. È una seconda ostensione della S. Sindone, ma più toccante, più perfetta, più meravigliosa della prima.<sup>45</sup>

La fotografia della Sindone ha già assunto un ruolo proprio, che fino a poco prima era inimmaginabile. Capace di mettere in luce ciò che l'occhio non vede, sembra in grado di restituire fisicamente la presenza di Cristo. Viene spontaneo sottolineare questo slittamento: ora è l'immagine del Cristo il punto centrale del culto, non più la reliquia in sé: «la riproduzione in negativo della Sindone si sostituisce al suo referente».<sup>46</sup> Si costruiscono cornici pregiate e altarini in cui riporre la fotografia (negativa) della Sindone, magari assieme a un piccolo reliquiario, davanti a cui pregare.<sup>47</sup> L'ostensione della reliquia – rara, scomoda e imperfetta – lascia spazio alla

42. «Osservatore romano», 14 giugno 1898.

43. «Avvenire», 14 giugno 1898.

44. «Italia reale - Corriere nazionale», 1° giugno 1898.

45. Fuscolino [Filippo Crispolti], *Una rivelazione*, in «Il cittadino di Genova», 13 giugno 1898.

46. P. Kaenel, *Le corps du Christ entre imaginaires photographique et graphique au XXe siècle: autour du suaire de Turin*, in «Les cahiers du GRIT», 1 (2011), p. 83.

47. Uno è fotografato in Barberis, Zaccone, *La Sindone e il suo museo*, p. 205.

nuova ostensione fotografica di un corpo umano che è finalmente percepibile, perfetto e fissato per sempre sulla lastra fotografica, continuamente a disposizione dei fedeli. In un certo senso la fotografia è come un'ostensione permanente. Le stampe fotografiche distribuite da Secondo Pia ponevano in primo piano l'immagine corporea sfruttando l'effetto rinforzante del negativo; si tiravano ingrandimenti del volto di Cristo; non si era più di fronte a una semplice fotografia di una reliquia di stoffa, quanto alla fotografia di un uomo. Tutto il resto non era più così importante, e la stoffa che materialmente costituisce la reliquia può essere relegata ad essere un semplice sfondo.

Molti, però, fecero un passo ulteriore: presero a considerare l'effetto rivelato dalla fotografia come prova dell'autenticità della Sindone. L'argomento fu sviluppato con particolare insistenza in Francia da Arthur Loth, un cattolico di orientamento conservatore che si sarebbe poi distinto come feroce antimodernista. Per pensare che la Sindone sia un prodotto umano, scrisse Loth, «bisognerebbe ammettere che, molti secoli prima dell'invenzione della fotografia – la sola che ha fatto conoscere che cos'è un negativo – un pio falsario geniale, predicando quello che solo l'esperienza poteva insegnare, anticipando tutte le scoperte moderne della fisica e della chimica, abbia avuto un'idea straordinaria, inconcepibile, di dipingere sul Sudario un'immagine negativa». E poiché la Sindone contiene un'immagine negativa, anzi, «è una vera lastra fotografica», secondo Loth ne consegue che essa «è incontestabilmente l'originale stesso, e un originale che non può essere stato fatto da alcuna mano d'uomo». Non importa come l'immagine si sia impressa sulla stoffa: la Sindone diviene «testimone della morte e della risurrezione di Cristo, garante della verità del Vangelo». <sup>48</sup> Insomma, è come se Dio avesse prescelto il mezzo fotografico per concedere all'umanità, con venti secoli di ritardo, di ammirare la realtà delle fattezze del Cristo.

Il tentativo di vedere nelle fotografie una prova dell'autenticità di una reliquia senza bisogno di ulteriori discussioni – tantomeno di natura storica – sollevò un vespaio. Troppe energie, però, si riversarono in una serrata discussione sulla correttezza e sull'autenticità delle fotografie stesse. Certamente chi combatteva le false deduzioni di Loth era nel giusto, ma spesso le critiche verso le fotografie passarono il limite. Non avendo mai visto la Sindone di persona e disponendo di informazioni tecniche par-

48. A. Loth, *Le portrait de N.-S. Jésus Christ*, Paris 1900, pp. 45, 50, 47, 57.



ziali o scorrette sull'esposizione fotografica, molti si spinsero a giudicare negativamente l'operato di Secondo Pia e lo accusarono di imperizia o frode. Così facendo gli scettici mancarono clamorosamente il bersaglio. Essi avrebbero dovuto insistere sul fatto che, se è vero che l'immagine dell'uomo della Sindone ha il chiaroscuro invertito come avviene anche nei negativi fotografici, non si può certo dire che la Sindone sia una «vera lastra fotografica» né che la mano dell'uomo sia incapace di imprimere un'immagine di tal genere su un telo. La fotografia semplicemente restituiva l'inversione (mono)cromatica e chiaroscurale di ciò che tutti avevano sempre visto sulla Sindone, cioè il risultato (o il tentativo di raffigurare il risultato) di un'impronta. Non aveva quindi senso asserire che l'esecuzione della Sindone da parte di un falsario è impensabile prima dell'invenzione della fotografia, per poi ironizzare su quali grandi capacità tecniche e quali doni di preveggenza egli avrebbe dovuto possedere per concepirla: un'impronta con il chiaroscuro invertito era certamente conosciuta e facile da concepire anche nell'antichità.

Invece la discussione, per un certo periodo, si arenò sul tema tecnico-fotografico. La situazione era aggravata dal fatto che non era possibile verificare la bontà delle lastre di Secondo Pia procedendo a una nuova campagna fotografica o confrontandole direttamente con l'oggetto: la Sindone, infatti, restò chiusa nella propria cassetta fino al 1931. I commentatori dovevano accontentarsi di osservare le stampe in circolazione, quando riuscivano a procurarsele; molte di esse non erano ufficiali, alcune erano disegni o erano davvero brutte, magari ritoccate, diverse tra loro nella tonalità del colore: fin da subito, infatti, cominciarono a diffondersi stampe non autorizzate che contribuivano a generare confusione e incertezza.<sup>49</sup>

49. Si veda questo annuncio, divulgato ancor prima che finisse l'Esposizione di arte sacra: «Giornali di varie città hanno annunziato la vendita delle vere fotografie della SS. Sindone presso librai, cartolai, ecc. È opportuno avvertire che nessuna delle fotografie attualmente in commercio è stata tratta dall'originale, durante la solenne ostensione fatta ultimamente in Torino. Le fotografie poste in vendita riproducono disegni o quadri antichi e recenti, ma come si vedrà dal confronto con le fotografie autentiche, non riproducono che in modo molto imperfetto le adorabili sembianze del Salvatore, prodigiosamente impresse sul sacro Lino. Pertanto coloro che desiderano la vera fotografia della SS. Sindone abbiano pazienza per qualche settimana ancora e mandino senz'altro la loro adesione alla sede della Commissione. Nulla avranno perduto nell'attesa, giacché il lavoro deve riescire esatto ed accurato e non quale lo hanno creato la fantasia di disegnatori e di artisti. La dimensione di queste fotografie è di cent. 54 di lunghezza per 14 di altezza su elegantissimi cartoncini, appositamente fabbricati di cent. 72×36. Il prezzo di queste fotografie, nelle dimensioni

Secondo Pia, da parte sua, non sentì il bisogno di fornire subito una relazione tecnica scritta: ci si accontentò allora di conoscere i fatti sulla base delle informazioni fornite dagli articoli di giornale o da fonti di seconda mano. Tutto ciò, talvolta condito con un certo pregiudizio anti-sindonico, fu all'origine di discussioni interminabili spesso fondate su semplici congetture che non potevano reggere alla verifica dei fatti. Si arrivò in casi estremi ad accusare il fotografo di aver truccato le lastre. Il fatto che Pia si definisse modestamente un "dilettante" forniva il destro a dubbi sulla sua preparazione tecnica.

Va detto, però, che i primi a indurre sospetti sulla correttezza del procedimento di Pia furono proprio alcuni entusiasti resoconti encomiastici. Il già nominato marchese Crispolti il 13 giugno scrisse erroneamente che Pia aveva usato apparecchi fotografici «fatti venire a posta, con preparati di sua invenzione che fossero sensibili alla tinta giallastra della tela». Fino a tre anni prima Crispolti era stato redattore capo all'«Osservatore romano»: il giorno immediatamente successivo anche il quotidiano romano riprese la notizia con la sua autorevolezza e le permise di valicare le Alpi.<sup>50</sup>

Ci si poteva davvero fidare di questi nuovi preparati sensibili al giallo, inventati da un fotografo "dilettante"? All'epoca la fotografia viveva una delle sue stagioni più fertili, e non era strano pensare che qualcuno avesse sviluppato delle gelatine chimicamente innovative da stendere sulle lastre, in sostituzione del diffusissimo bromuro di argento. La cosa, però, avrebbe richiesto di essere sperimentata e divulgata prima, e non applicata per la prima volta, senza null'altro dire, per una ripresa fotografica così delicata. Forse il «fatto meraviglioso» era solamente dovuto a un fenomeno chimico inaspettato?

Con ogni verosimiglianza, invece, all'origine di questa inesattezza ci fu un malinteso: i giornalisti non seppero comprendere, o non fu loro ben spiegato, perché il fotografo avesse posto un filtro giallo davanti all'obiettivo. Occorre sapere che all'epoca i colori non agivano tutti in eguale misura sulla lastra fotografica sensibilizzata: il violetto lasciava traccia for-

sudette, è di lire 10. Alla Sede della Commissione, in via Arsenale, 15, si ricevono le prenotazioni per l'acquisto delle fotografie, che vengono spedite in ogni parte del Regno» (in «Arte Sacra: esposizione italiana 1898. Missioni cattoliche. Centenari religiosi», 20 [1898], pp. 159-160).

50. Fuscolino, *Una rivelazione*; quasi con le stesse parole l'«Osservatore romano» del 14 giugno parla di lastre preparate «con un sistema inventato dal Pia che le rendesse sensibili alla tinta giallastra della tela».

tissima sulla gelatina, il giallo poco, il rosso quasi nulla (chi non ricorda la lampada rossa della camera oscura?). Questa diversa impressionabilità della gelatina d'argento rispetto ai vari colori si traduceva in una alterazione costante: sulle fotografie a stampa un uomo con i capelli rossi, ad esempio, risultava averli neri, perché il rosso non agiva sulla lastra e quindi la lasciava trasparente, come se nulla ci fosse; se i capelli erano biondi, invece, sulla stampa diventavano bruni. In realtà le lastre non erano del tutto insensibili a quei colori, tuttavia per reagire necessitavano di essere esposte molto a lungo; ma la sovraesposizione aveva effetti negativi su quegli altri colori che invece erano molto attivi. Si trovò la soluzione di interporre filtri colorati fra il soggetto e la lastra: un filtro giallo intercettava e attenuava in gran parte i colori attivi e lasciava passare liberamente i gialli, i rossi e i verdi. Dunque all'epoca i migliori fotografi consigliavano l'uso del filtro giallo, anche quando si faceva uso delle recenti lastre "ortocromatiche" che davano migliori risultati rispetto a quelle normali.<sup>51</sup> Non c'erano dunque nuovi preparati «sensibili alla tinta giallastra», bensì il consueto artificio del filtro che aveva soltanto lo scopo di aumentare il contrasto, cioè di enfatizzare la separazione tonale dei bianchi dai neri e di rendere correttamente anche le tonalità gialle e rosse. Lo stesso Pia lo lasciò intendere qualche tempo dopo, in una sua lettera: «Adottai lo schermo giallo poiché come già sapevo da persone che avevano esaminato la SS. Sindone nella ostensione del 1868, il tessuto aveva una tinta leggermente giallognola».<sup>52</sup>

A Torino si tentò in prima battuta di rimediare alle disinformazioni veicolate dai giornali con una cronaca più dettagliata su «Italia reale – Corriere nazionale», che però non poté porre rimedio alle confuse descrizioni che ormai circolavano diffusamente, dopo che erano state riprese dall'«Osservatore romano».<sup>53</sup> Molti furono raggiunti non soltanto dalla notizia che le lastre di Pia erano state trattate con agenti chimici non specificati e inconsueti, ma addirittura che il fotografo aveva esposto quelle lastre a potenti lampade elettriche (!); e soltanto a quel punto la fotografia aveva potuto rivelare i contorni di un corpo umano invisibile a occhio nudo sulla stoffa.

Una delle prime reazioni negative fu un articolo anonimo del 15 giugno sul «Norddeutsche Allgemeine Zeitung».<sup>54</sup> Poi intervenne con tutto

51. Cfr. C. Bonacini, *La fotografia ortocromatica*, Milano 1896, pp. 21-36, 191-206.

52. Pia, *La prima fotografia*, p. 56.

53. Articolo citato nei punti essenziali da Zaccone, *La fotografia della Sindone*, p. 79.

54. Ristampato in G. M. Zaccone, *L'immagine rivelata*, Torino 1998, p. 174.

il peso della sua autorità il celebre fotografo Léon Vidal, autore di diversi trattati di tecnica fotografica e inventore di un procedimento fotocromatico. Vidal espresse riserve su quel poco che era venuto a sapere delle lastre della Sindone, in merito alle quali aveva appreso da un confuso articolo pubblicato su una rivista del club fotografico francese, la quale a sua volta riprendeva l'altrettanto imprecisa notizia dell'«Osservatore romano».<sup>55</sup> Non si azzarda a criticare direttamente le lastre di Pia, che non ha visto, ma desidera «mettere in guardia il pubblico contro questa nuova applicazione della fotografia per la ricostituzione di leggende sacre, mediante un potere misterioso che confina da vicino con la *photographie spirite*».<sup>56</sup> Il paragone era sbagliato ma il timore giustificato, perché all'epoca circolavano moltissime fotografie che ritraevano fantasmi e altre entità spirituali; le immagini erano ottenute con trucchi, che però non erano sempre facili da smascherare.<sup>57</sup> Vidal, sulla base di informazioni imprecise, non esclude che Pia abbia fatto apparire sulla lastra della Sindone qualche cosa che non esiste.

Il maggior divulgatore delle fotografie di Pia fu il già menzionato Arthur Loth, il quale nel 1900 diede alle stampe un volumetto che dava ampio spazio all'argomento fotografico. Nel libro, però, continuavano a esserci informazioni sbagliate e foriere di sospetti che si ritorcevano a danno della causa che lo stesso Loth voleva difendere: ancora si ripeteva, a distanza di un anno, che le lastre erano state preparate da Pia «con un procedimento di sua invenzione», quando invece egli le aveva acquistate già pronte. Ma se nemmeno Loth sapeva di che cosa stava parlando, come pretendere che lo sapessero i più scettici?

Loth si spinge oltre, avanzando alcune riflessioni tecniche: essendo l'immagine del Cristo sulla Sindone una proiezione ortogonale su un piano, come su uno specchio, essa non può essere frutto di semplice contatto fra un corpo e il telo (e questo è vero, lo si è già detto<sup>58</sup>); dunque l'autore propone, a livello di ipotesi, che l'immagine sia dovuta alla scarica elettrici-

55. F. Silas, *Le Saint Suaire. Photographie mystérieuse*, in «Bulletin du Photo-club de Paris», 8 (1898), pp. 243-246.

56. L. Vidal, *Chronique*, in «Le moniteur de la photographie», 18 (1898), p. 285.

57. Sul tema c'è molta bibliografia; segnalo *Le troisième oeil. La photographie et l'occulte*, a cura di C. Chéroux et al., Paris 2004, e S. Natale, *Quella sensibilità esagerata della lastra. Raggi X e revival del mesmerismo nella fotografia di fine Ottocento*, in «AFT. Rivista di Storia e Fotografia», 48 (2008), pp. 53-61.

58. Però può esserlo con un bassorilievo piatto, ad esempio.

ca di un fulmine penetrato nel sepolcro.<sup>59</sup> Siamo in un'epoca in cui ancora i fenomeni elettrici sono percepiti in modo polisemico, talvolta sfociando nel campo del misterioso, in quanto portatori di poteri allo stesso tempo letali e vivificanti.

Il primo attacco organicamente concepito alle fotografie di Pia, per l'uso che Loth ne faceva, fu sollecitato dal canonico Ulysse Chevalier. Questo sacerdote e storico francese si era impegnato in prima linea nella dimostrazione dell'origine medievale della Sindone mediante la pubblicazione di documenti che riteneva assai più decisivi di una fotografia; e in questa azione fu inesorabile, fino a che la Santa Sede gli impose il silenzio per riguardo verso i Savoia e l'arcivescovo di Torino.<sup>60</sup> Chevalier però non si intendeva di fotografia: ricorse allora al consiglio di un amico, Hippolyte Chopin, e inserì una sua relazione tecnica fra le pagine del proprio libro sulla Sindone.<sup>61</sup>

Tutta la relazione di Chopin era una risposta agli argomenti di Loth. Nel suo libro Loth spiegava che le lastre fotografiche in camera oscura restituiscono sempre un'immagine negativa, ma Chopin lo informa che vi sono delle eccezioni, da tempo descritte in letteratura.<sup>62</sup> Non potrebbe essere che Pia grazie al «procedimento di sua invenzione, di cui il sig. Loth non fornisce la formula» abbia ottenuto, anche involontariamente, un effetto simile? Non è forse vero che certi colori sulla lastra rispondevano in modo

59. Loth, *Le portrait de N.-S. Jésus Christ*, pp. 25, 53-56. È interessante notare che questa spiegazione del fulmine è tornata in voga fra alcuni sindonologi negli ultimi anni, dovutamente modificata e adattata ai tempi moderni. Altre teorie sviluppate a partire dagli anni Settanta del secolo scorso hanno a che fare con radiazioni che, uscite dal corpo di Cristo, si sarebbero dirette ortogonalmente e parallelamente al lenzuolo, lasciando una colorazione più o meno intensa in ragione della distanza fra il corpo e il telo. Quindi il colore dell'immagine sindonica non dipenderebbe in nulla dal reale colore della persona, ma dalla degradazione monocromatica del lino provocata dalle radiazioni. Oggi si chiama spesso in causa il laser, perché permette di emettere le radiazioni in una sola direzione e in certi casi è velocemente assorbito dall'aria, il che si adatta bene al risultato visibile sulla Sindone. Inutile dire che questi ragionamenti sfociano più o meno dichiaratamente nel paranormale, perché postulano l'esistenza di radiazioni della risurrezione.

60. Cfr. Nicolotti, *Sindone*, pp. 201-214; la questione è trattata *in extenso*, con documenti inediti allegati, in A. Nicolotti, *Il processo negato. Un inedito parere della Santa Sede sull'autenticità della Sindone*, Roma 2015.

61. U. Chevalier, *Étude critique sur l'origine du St. Suaire de Lirey-Chambéry-Turin*, Paris 1900, pp. 50-55.

62. A. Poitevin in «Bulletin de la Société française de photographie», 5 (1859), pp. 304-306; 6 (1860), pp. 32-33, 41-42.

apparentemente irragionevole, a causa dei difetti della gelatina? Non è forse vero che l'associazione di preparazioni pancromatiche e di certi filtri colorati provocava l'inversione dei colori? O forse l'immagine sulla stoffa è stata dipinta ma con il passare dei secoli le tonalità dell'immagine si sono chimicamente degenerate, provocando un'inversione cromatica sull'originale stesso? Un esempio era quello della crocifissione di Cimabue della Basilica superiore di Assisi, che allo sguardo assomiglia effettivamente a un negativo fotografico: ciò è avvenuto a causa della degenerazione del bianco di piombo usato nella pittura. Erano tutte osservazioni tecnicamente corrette, in astratto, che però nel caso di Pia non si erano verificate. Come che sia, su un punto Chopin ha ragione: non basta un'immagine negativa per autenticare una reliquia.

Forse Chevalier peccò di faciloneria, nel fidarsi troppo della perizia di Chopin? No, perché prima di pubblicarla la sottopose all'autorevolissimo Gabriel Lippmann, il futuro premio Nobel che aveva appena inventato una tecnica per ottenere fotografie a colori. E soltanto dopo aver ottenuto la sua conferma Chevalier si convinse che quella delle fotografie del Pia era una «immensa mistificazione». Ma si sbagliavano tutti e tre, e in seguito Lippmann, quando gli fu possibile vedere un controtipo su vetro tratto dall'originale, ne concluse che la fotografia della Sindone era stata eseguita a regola d'arte.<sup>63</sup>

Un autore che si occupò delle fotografie di Pia con molto impegno fu Alphonse-Louis Donnadieu, docente dell'Università Cattolica di Lione e autore di diversi studi sulla fotografia. Anch'egli era in relazione con Chevalier, con il quale intrattenne una fitta corrispondenza epistolare. Anch'egli cercò di smontare le argomentazioni fotografiche di un sindonologo, Paul Vignon, che si stava imponendo come il più illustre studioso autenticista della Sindone.<sup>64</sup> Molte sono le variabili, scrive Donnadieu, che devono essere verificate per valutare correttamente la "positività" della negativa di Secondo Pia: le condizioni in cui le foto furono eseguite, il colore della reliquia (monocroma o policroma?), il procedimento seguito, l'influsso dell'illuminazione artificiale: tutti elementi per i quali manca una relazione tecnica del fotografo. Fino a che non fossero stati chiariti determinati elementi, allora, era lecito dubitare: non è forse vero – e Donnadieu

63. Lo racconta Loth, *La photographie du Saint Suaire*, p. 10.

64. P. Vignon, *Le Linceul du Christ*, Paris 1902<sup>2</sup>; Id., *Le Saint Suaire de Turin*, Paris 1939<sup>2</sup>.

lo dimostra – che certi colori, ad esempio il rosso posto su sfondo giallo (come si poteva immaginare fosse il caso della Sindone), danno origine a lastre negative con immagini chiare su sfondo scuro che paiono positive? Si sarebbe dovuta condurre una nuova campagna fotografica sulla Sindone con l'ausilio di uno spettroscopio per definire preventivamente i colori dell'originale e la loro attinuità, cioè la loro capacità di interagire con la lastra sensibilizzata. Vorrà forse dire qualche cosa, se quelli che sono andati a vedere la Sindone esposta dicono che «non si vede niente»?<sup>65</sup> Anche Donnadiu su un punto era molto deciso: per sapere se le tracce sindoniche sono davvero negative occorrerebbe guardarle sulla stoffa (cosa però impossibile, perché essa non era disponibile allo sguardo); ma «quand'anche fossero negative, un uomo avrebbe comunque potuto farle anche in quel modo».<sup>66</sup> Pure in questo caso le considerazioni tecniche sono corrette, e anche il famoso eliografista Paul Dujardin, interrogato in proposito, segnalò diverse strade possibili per ottenere un positivo in camera oscura.<sup>67</sup> Corrette, però, non significava vere nel caso specifico.

Chopin prese a cuore la vicenda. Chevalier lo teneva informato dei progressi della battaglia intellettuale che aveva intrapreso contro i sindonologi che ormai dilagava sui giornali e sulle riviste cattoliche specialmente francesi. Venne a sapere dell'esistenza di una relazione nella quale le Clarisse del monastero di Sainte-Claire-en-Ville di Chambéry avevano descritto con dovizia di particolari la Sindone, la figura umana e le sue ferite.<sup>68</sup> Nell'aprile-maggio del 1534, infatti, era stato loro affidato il restauro della reliquia che un incendio aveva danneggiato.<sup>69</sup> Assieme a mons. Charles-Félix Bellet, storico della diocesi di Grenoble, Chopin propose una nuova teoria per tentare di spiegare l'effetto di negatività delle lastre di Pia. Nella relazione le monache descrivevano l'immagine

65. A.L. Donnadiu, *Étude scientifique sur le "Linceul de Christ" de M. Paul Vignon*, in «L'université catholique», 40 (1902), pp. 209-241; Id., *Les hypothèses scientifiques relatives au Saint Suaire de Turin*, ivi, 41 (1902), pp. 481-499; Id., *Le Saint Suaire de Turin devant la science*, Paris 1903, pp. 22-82 (cito da p. 80, in italiano nel testo).

66. A.L. Donnadiu, *Réplique à M. Vignon*, in «L'université catholique», 40 (1902), p. 395.

67. In una lettera riportata da F. de Mély, *Le Saint-Suaire de Turin est-il authentique?*, Paris 1902, pp. 29-30.

68. L. Bouchage, *Le Saint Suaire de Chambéry à Sainte-Claire-en-ville (1534)*, in *Congrès des sociétés savantes savoisiennes. Onzième session*, Chambéry 1891, pp. 261-282.

69. Cfr. Nicolotti, *Sindone*, pp. 115-127.

di Cristo in modo speculare rispetto a ciò che si vede oggi sulla stoffa, ad esempio parlano di mano sinistra incrociata sulla destra, mentre sulla stoffa appare il contrario; a Besançon, poi, era esistita in passato una riproduzione della Sindone dove le mani erano nella medesima posizione inversa.<sup>70</sup> La deduzione di Chopin e Bellet fu che le Clarisse, in occasione del restauro, avessero coperto con la fodera il *recto* della Sindone, lasciando scoperto il *verso*, quello che Pia ebbe a fotografare ricavandone un'immagine invertita nella geometria e nel colore.<sup>71</sup> Avevano torto: la determinazione di destra e sinistra dipende dal riferimento che uno può prendere per indicarle<sup>72</sup> e la sindone di Besançon portava un'immagine visibile su entrambi i lati della stoffa, quindi era sufficiente guardarla dal lato opposto per vedere l'immagine specularmente! La Sindone di Torino, invece, non è mai stata mostrata al contrario; anche se va detto a onor del vero che all'epoca di Chopin non era dato saperlo perché la fodera delle Clarisse copriva interamente il retro della stoffa: soltanto negli anni Settanta del Novecento la fodera fu in parte scucita e si poté guardare che cosa c'era sotto. L'idea che la Sindone fosse montata al contrario non era poi così peregrina, se ancora nel 1956 il canonico torinese Silvio Solero – peraltro convinto autenticista – ne era persuaso.<sup>73</sup>

Un altro fuorviante tentativo di spiegare la “negatività” della fotografia della Sindone fu l'argomento della sovraesposizione, messo in campo da Prosper Lajoye: questi chiamò in causa i fratelli Lumière che fin dal 1888 avevano spiegato come, aumentando di molto il tempo di esposizione della lastra, si poteva creare un fenomeno di inversione tonale (effetto di solarizzazione); invece di ottenere un negativo, sulla lastra usciva un po-

70. Su questa famosa sindone, che per un certo periodo fu in competizione con quella di Torino, vedi A. Nicolotti, *Le Saint Suaire de Besançon et le chevalier Othon de la Roche, Vy-lès-Filain* 2015.

71. C.F. Bellet, *Le Saint-Suaire de Turin. Son image positive*, in «L'université catholique», 41 (1902), pp. 47-62; H. Chopin, *Le Saint-Suaire de Turin photographié à l'envers*, Paris 1902; Id., *Le Saint-Suaire de Turin avant et après 1534*, Paris 1902; Id., *Le Saint Suaire de Turin*, in «Supplément au journal “Le XX<sup>e</sup> siècle”», 2 novembre 1902, p. 1.

72. Anche Alfonso Paleotti alla fine del XVI secolo parla di mano sinistra sopra la destra, semplicemente perché intende la sinistra di chi guarda (*Esplicatione del sacro Lenzuolo ove fu involto il Signore*, Bologna 1599<sup>2</sup>, p. 102).

73. S. Solero, *Il Duomo di Torino e la R. Cappella della Sindone*, Pinerolo 1956, p. 216: «Il lato attualmente visibile della santa Sindone non è il diritto, ma il rovescio del Lenzuolo. [...] Si renderebbe necessario esaminare anche l'altro lato del Lenzuolo, scucendolo dalla tela bianca che lo foderà».



sitivo.<sup>74</sup> L'effetto però necessita di una sovraesposizione esasperata, anche mille volte superiore al necessario. Lajoie, evidentemente poco esperto nel giudicare, poco informato delle condizioni di luce in cui Pia operava e senza tener conto della sua esperienza, giudicò incautamente che la fotografia della Sindone richiedesse poco più di un secondo di esposizione; i venti minuti dichiarati dal fotografo sarebbero stati, appunto, più di mille volte superiori al necessario!<sup>75</sup> Si sbagliava in pieno.

Uno dei critici meno competenti sulla questione delle fotografie di Secondo Pia fu Ferdinand de Mély. Egli prima ipotizzò che la Sindone fosse stata fotografata per trasparenza, cioè illuminata da dietro;<sup>76</sup> ma essa in verità non era mai uscita dalla sua cornice. Più tardi annunciò all'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres di avere fra le mani una fotografia che contraddiceva ciò che si vedeva sulle lastre di Pia, la qual cosa ovviamente non è credibile e non venne poi dimostrata.<sup>77</sup>

Per smentire alcune di queste congetture, si può pensare, sarebbe bastato osservare una fotografia d'insieme dell'altare e della cornice della Sindone, da cui risultassero i colori degli altri oggetti di contorno del telo per operare un confronto e vedere se erano stati correttamente riprodotti o risultassero invertiti. Ma questo non era così semplice per due motivi. Il primo: la lastra da cui Pia estraeva tutte le fotografie comprendeva l'intera cornice della Sindone e pochi altri elementi di contorno, tagliati dall'inquadratura; le fotografie in circolazione con stampa all'albumina erano ulteriormente rifilate in modo da eliminare tutto il resto, compresa la cornice, e lasciare in vista soltanto la Sindone e la sua immagine corporea. Quindi chi comprava una delle stampe in commercio non aveva elementi di confronto (a meno che non disponesse di una delle stampe di Felice Fino). Il secondo: senza verifica a occhio nudo, anche la semplice visione di qualche oggetto circostante non poteva essere risolutiva. Ad esempio, le strisce cucite sui

74. A. Lumière, L. Lumière, *Les phénomènes d'inversion dans les images photographiques*, in «La nature: revue des sciences et de leurs applications aux arts et à l'industrie», 17, 809 (1888), pp. 58-59.

75. Cfr. P. Lajoie, *Note sur le Saint Suaire de Turin*, in «Études franciscaines», 5 (1901), pp. 640-644.

76. F. de Mély, Recensione ad A. Loth *Le portrait de N.-S. Jésus-Christ*, Paris 1900, in «La chronique des arts et de la curiosité», 29 (8 settembre 1900), p. 304.

77. *Séance du 3 février*, in «Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres», (1905), p. 56; ciò provocò una secca protesta del barone Manno indirizzata al presidente dell'Académie (Zaccone, *La fotografia della Sindone nel 1898*, pp. 80-82).

bordi della Sindone, in azzurro e rosso, sulla lastra si vedevano in due tonalità di grigio chiaro: chi poteva sapere come fossero nella realtà? Di che colore esattamente era la cornice? I cuscini su cui poggiava la cornice apparivano scuri in negativo, ma con che tinta di stoffa erano foderati? Due statue di angeli sorreggevano lateralmente la cornice e sulla lastra assumevano varie tonalità di grigio: ma nella realtà erano di marmo bianco, marmo nero o legno dorato? Da che lato ricevevano la luce? Soltanto più tardi Pia mise in circolazione una delle lastre di prova, che riproduceva l'intero altare, e una foto d'insieme che prendeva un'ampia porzione del presbiterio.<sup>78</sup> L'osservazione del baldacchino sovrastante l'altare, ad esempio, non lasciava più adito a dubbi: l'ermellino bianco, puntinato di nero, sarebbe stato un ottimo elemento di confronto.

In ogni caso gran parte di queste obiezioni nascevano per un errore di fondo: soltanto ad un certo punto Chopin comprese che i tratti dell'uomo della Sindone hanno i chiaroscuri invertiti «perché sarebbero il risultato di un'impronta, o della simulazione di un'impronta».<sup>79</sup> Molti critici erano rimasti prigionieri della loro idea che l'immagine dell'uomo della Sindone fosse opera di un falsario che l'aveva dipinta con i pennelli rispettando il chiaroscuro naturale. Tutte le contestazioni, pertanto, andavano in cerca di un motivo che spiegasse come un'immagine positiva si potesse trasformare in negativa: sovraesposizione, inversione cromatica volontaria o involontaria, effetti inaspettati, fotografia per trasparenza, foto spiritiche. Molti chiedevano una verifica diretta, come il frate cappuccino Hilaire de Barenton dalle pagine della rivista «Études Franciscaines»:

Un modo molto semplice per risolvere tutte queste difficoltà esisteva sicuramente. Era quello di guardare sulla Sindone stessa [...]. Ahimè! È noto che casa Savoia rifiuta ostinatamente qualunque esame.<sup>80</sup>

Arthur Loth e Paul Vignon furono coloro che, non da soli, si fecero carico di rispondere a tutte le obiezioni di natura tecnica.<sup>81</sup> A Torino soltanto nel febbraio 1901 Secondo Pia, viste le critiche, stese una relazione che

78. Pubblicate da Loth, *La photographie du Saint Suaire de Turin*.

79. H. Chopin, *Le Saint-Suaire de Turin avant et après 1534*, Paris 1902, p. 11, nota 1.

80. H. de Barenton, *Dernière note sur le Saint Suaire*, in «Études franciscaines», 8 (1902), pp. 536-539 (cito da p. 537).

81. La trattazione di Loth, *La photographie du Saint Suaire de Turin*, pp. 1-39 e 63-68, può considerarsi l'ultima parola sulle critiche degli scettici. Sono corrette anche molte delle obiezioni di P. Vignon, *Le Linceul du Christ*, Paris 1902<sup>2</sup>, pp. 15-41, anche se nelle

rendeva conto del proprio operato fotografico e la indirizzò, sotto forma di lettera, al chimico prof. Benedetto Porro, che ne confermò la correttezza. Si decise anche di far redigere un atto notarile dove cinque testimoni oculari dichiararono che la fotografia era stata presa senza accorgimenti particolari che potessero modificarne la riuscita.<sup>82</sup> Otto anni dopo la ripresa fotografica, nel giugno 1907, Pia scrisse una «Memoria sulla riproduzione fotografica della Santissima Sindone» che indirizzò ad Arthur Loth, il quale la pubblicò in un suo libro.<sup>83</sup> In essa Pia sottolineò la normalità delle sue procedure: fotografia con uso di debole filtro giallo, su comuni lastre ortocromatiche sviluppate in una normale soluzione di ossalato ferroso e fissate in una soluzione di iposolfito di soda. Lentamente tutti convennero che le foto di Secondo Pia erano correttamente eseguite e sviluppate, e ogni residuo dubbio fu scacciato dalla seconda campagna fotografica realizzata nel 1931. Quello che però i critici non poterono mai accettare – e questa volta a buon diritto – era l'idea che la negatività dell'immagine fosse di per sé dimostrazione di autenticità della Sindone e fosse sufficiente per escludere qualsiasi intervento umano nella sua realizzazione.

#### 4. Giuseppe Enrie

Quando la sindone uscì nuovamente dalla sua cassetta, dall'ultima volta erano passati trentadue anni. L'ostensione si svolse un anno dopo il matrimonio del principe ereditario Umberto con Maria Josè del Belgio, dal 3 al 24 maggio 1931.<sup>84</sup>

Anche questa volta venne chiamato un rinomato fotografo torinese, Giuseppe Enrie (fig. 5). Questi era fotografo professionista, con uno studio nella centralissima Via Garibaldi, ma anche scrittore: un suo significativo saggio fungeva da prefazione all'interno del catalogo della Mostra sperimentale di fotografia futurista aperta a Torino poche settimane prima

conclusioni si spinge troppo in là. Riassume tutto M. Hernández Villaescusa, *La Sábana Santa de Turin*, Barcelona 1903, pp. 159-251.

82. Editi da Pia, *La prima fotografia della SS. Sindone*, pp. 53-58; l'atto notarile era stato pubblicato, nell'originale in lingua italiana, da Loth, *La photographie du Saint Suaire de Turin*, pp. 121-123.

83. Loth, *La photographie du Saint Suaire de Turin*, pp. 17-21, in lingua francese. La versione italiana è edita da Pia, *La prima fotografia*, pp. 51-53.

84. Cfr. Nicolotti, *Sindone*, pp. 229-238.

dell'ostensione.<sup>85</sup> A lui si affidò il compito di ripetere le fotografie del 1898 cercando questa volta di favorirlo con le condizioni migliori possibili. «La fotografia del 1898 era una fotografia tecnicamente perfetta, date le condizioni d'allora», riconosce lo stesso Enrie, ma adesso si può fare di meglio.<sup>86</sup>

L'incarico fu comunicato a Enrie nel mese di aprile. L'arcivescovo Maurilio Fossati volle prima incontrare il fotografo, saggiare la sua competenza e serietà e ascoltare le sue proposte. Quindi lo rimandò chiedendogli di elaborare un piano di lavoro e invitandolo a mettersi in contatto con gli studiosi della Sindone. Quando Enrie tornò ad esporre il suo progetto, domandò a Fossati la possibilità di operare senza l'ostacolo del cristallo posto nella cornice e di poter realizzare non soltanto riprese della Sindone intera, ma anche dettagli. Fossati fu d'accordo e promise di adoperarsi con il re per ottenere quanto richiesto.

Come già era avvenuto a Pia nel 1898, quando Enrie provò a domandare informazioni sulla Sindone a quelli che l'avevano vista nell'ultima ostensione ebbe soltanto risposte confuse e contraddittorie: qualcuno confondeva la vera Sindone con l'immagine negativa che si era abituato a vedere sulle fotografie, qualcuno riferiva che le impronte non erano monocromatiche, molti riferivano che sulla stoffa si vedeva ben poco. Così il fotografo decise di attrezzarsi con un materiale adatto a tutte le situazioni.

La conferma dell'autorizzazione ad agire arrivò da Roma soltanto pochi giorni prima dell'apertura dell'ostensione. Subito Enrie fece portare tutta la sua attrezzatura in un locale della sacrestia, dove allestì anche una camera oscura. Poté operare in tre sessioni, il 3, il 19 e il 22 maggio. Alla sera del primo giorno di ostensione, alle ore 22.30, la chiesa venne chiusa al pubblico e all'interno vi restarono un centinaio di persone: l'arcivescovo, diverse autorità religiose e civili, una rappresentanza di sindonologi (fra cui Paul Vignon), il vecchio fotografo del 1898 Secondo Pia e, in incognito su una delle tribune laterali, i principi di Piemonte. Fu permesso a Enrie di lavorare con la Sindone estratta dalla cornice di ostensione –

85. G. Enrie, *La fotografia contro il suo assoluto*, in *Mostra sperimentale di fotografia futurista dal 15 marzo al 6 aprile 1931 in Torino*, Torino 1931. Pubblicò anche *Io vi insegno la fotografia dalle nozioni più elementari alla pratica definitiva del dilettante*, Torino 1934 e *Il miracolo della fotografia: compendio storico della sua invenzione e del suo progresso*, Torino 1960. Per un suo profilo, I. Zannier, *Enrie, Giuseppe*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 42, Roma 1993, pp. 774-776.

86. G. Enrie, *La Santa Sindone rivelata dalla fotografia*, Torino 1938<sup>2</sup>, p. 23. Gran parte delle notizie è tratta da questo libro.

quindi senza il vetro protettivo – e collocata ai piedi dell’altare maggiore. La reliquia era illuminata da lampade elettriche disposte in alto sulle basi della cupola;<sup>87</sup> per le foto ravvicinate, come quella del volto in grandezza naturale, Enrie farà disporre altre lampade. Piazzata la macchina fotografica 40×50 sul cavalletto, a poco più di otto metri di distanza dal soggetto, il fotografo chiese all’arcivescovo di provare a eliminare in qualche modo le spiegazzature che all’epoca disturbavano fortemente la distensione della stoffa; ma dopo alcuni tentativi di stirarle e comprimerle con le dita, si dovette rinunciare. Esse rimarranno ben visibili sulle foto.

Un tentativo di prova con una lastra speciale per riproduzioni diede un risultato insoddisfacente, causa sottoesposizione. Allora Enrie, pressato dalla mancanza di tempo, passò ad operare con una lastra a lui più familiare e più sensibile, particolarmente ricettiva per il giallo; usò anche lui il filtro giallo, come già aveva fatto Secondo Pia. Sviluppata questa seconda lastra di prova in sacrestia, dopo averne verificato la riuscita si affrettò a portarla in presbiterio per mostrarla a tutti i presenti, ansiosi di vedere il risultato. Poi, fra l’emozione di tutti, passò alle fotografie vere e proprie, variando obiettivi, esposizioni con o senza filtro (per risparmiare sul tempo di esposizione<sup>88</sup>) e usando anche un apparecchio fotografico più piccolo (24×30). In un caso dovette buttare la lastra, perché qualcuno dei presenti mentre si muoveva toccò inavvertitamente la macchina fotografica rovinando l’esposizione. Lavorò finché gli fu possibile, ma dovette cessare all’una del mattino; rimase poi da solo in camera oscura a sviluppare, con il salesiano don Antonio Tonelli, fin dopo le quattro.

Nel tardo pomeriggio del giorno successivo il fotografo si recò dall’arcivescovo con tutte le stampe delle sue lastre, positive e negative. Fossati «piegò le ginocchia innanzi a quella prima copia fotografica, poi la prese e la baciò, e due lacrime gli spuntarono sul viso maschio e forte» (fig. 6).<sup>89</sup> Quindi telefonò subito al principe Umberto e prese appuntamento per la mattina successiva, per recarsi a Palazzo Reale con le stampe assieme al fotografo. Lo stesso giorno le fotografie furono inviate a Roma, perché fossero viste dal re Vittorio Emanuele.

87. Lampade a filamento metallico, cioè a incandescenza, con intensità luminosa totale di 16000 candele.

88. La frapposizione dei filtri aumentava di molto il tempo di esposizione necessario.

89. Enrie, *La Santa Sindone*, p. 88.

L'opera di Enrie, però, non era ancora finita. Mancavano altre riprese di dettaglio, per le quali occorreva una nuova autorizzazione dal re. Mentre attendeva Enrie pensò di sfruttare il tempo restante: la notte del 19, durante le ore in cui rimanevano in cattedrale poche persone per l'adorazione notturna della Sindone, Enrie andò a fotografare l'intero presbiterio e, allargando l'inquadratura, anche tutta la navata centrale. Finalmente ottenne di compiere il 22 maggio una nuova serie di riprese di dettaglio con la reliquia tolta dal quadro e abbassata, sempre con l'aiuto dell'arcivescovo e dopo aver disposto un'illuminazione più intensa. Alla fine del terzo giorno le lastre impressionate della sola Sindone, senza contare quelle di prova, furono dodici.<sup>90</sup>

Per evitare il ripetersi delle ingiuste accuse mosse alla fotografia del 1898 fu redatto un verbale notarile il 23 maggio, in presenza dei membri del Direttorio della Comunità artigiana fascista dei fotografi della provincia di Torino, dove si attestava che le lastre fotografiche erano assolutamente esenti da qualsiasi intervento di ritocco o altro artificio e che le stampe riproducevano fedelmente tali lastre.<sup>91</sup>

Ormai, a parte isolati casi dettati dall'ignoranza dei fatti, nessuno più metteva in dubbio la validità delle fotografie. La particolare caratteristica dell'immagine sindonica risultò visibile non solo dalle nuove lastre di Enrie, ma anche dagli scatti di un fotografo che curò alcune riprese d'insieme: momenti della cerimonia (fig. 7) e soprattutto di quando la Sindone al termine dell'ostensione fu portata per qualche minuto fuori dal duomo ed esposta, dall'alto della gradinata, agli sguardi della folla che gremiva la piazza. Per questi scatti alla luce del sole il fotografo, commendator Carlo Gherlone, usò un apparecchio con otturatore a tendina, con lastre ortocromatiche rapide, senza treppiede.<sup>92</sup>

90. Enrie realizzò tre immagini d'insieme della Sindone su lastre 40×50, 30×40 e 24×30 cm; tre del volto, una del dorso e una della ferita del polso, tutte su lastre 40×50; tre fotografie dell'insieme del telo suddiviso in tre parti eguali su lastre 40×50 (attraverso il vetro); una immagine di tutto il presbiterio durante la notte su lastra 18×24. Per le fotografie d'interno Enrie usò lastre Cappelli di rapidità 500 H&D, alternando un obiettivo Steinheil 780 mm, uno Zeiss ortostigmatico 460 mm e un Tessar-Zeiss 315 mm, con pose dai 2 ai 12 minuti. Un filtro giallo in certi casi permise di aumentare il contrasto dell'immagine. Tutto è descritto in Enrie, *La Santa Sindone*, pp. 21-26, 77-92. Le lastre sono state acquistate dalla Confraternita del Santo Sudario di Torino grazie all'intervento del Rotary club; ve ne sono alcune fotografie in Zaccone, *L'immagine rivelata*, pp. 177-180.

91. Trascritto in Enrie, *La Santa Sindone*, pp. 91-92.

92. Cfr. Enrie, *La Santa Sindone*, pp. 75-76.

Per la distribuzione delle fotografie ufficiali ci si attenne al sistema prescelto nel 1898. Le stampe all'albumina, positive e negative, venivano montate all'interno di una cornice di cartone con scritte simili a quelle della precedente occasione e con la riproduzione dello stemma arcivescovile (fig. 8).<sup>93</sup> Il prezzo, più basso di quello delle foto del Pia, andava dalle 5 alle 10 lire.<sup>94</sup>

Se all'epoca di Pia si era fatta sentire la mancanza di una relazione scritta, questa volta ve ne furono in sovrabbondanza. Il Comitato dell'ostensione della Sindone fece stampare mille esemplari numerati di una grande pubblicazione-ricordo dedicata ai principi di Piemonte nella quale, dopo la prefazione del cardinal Fossati, erano riportate le più minuziose informazioni sull'ostensione, gli atti verbali di apertura e chiusura dell'urna della Sindone, le planimetrie del duomo e della cappella con le posizioni dei diversi dignitari e le fotografie degli oggetti esposti in una mostra storica che fu allestita a Palazzo Madama, dove si esponevano oggetti provenienti da una personale collezione sindonica del principe Umberto e da diverse collezioni pubbliche e private. Fu anche stampata una relazione (non tecnica) di Giuseppe Enrie sulle sue fotografie, con l'aggiunta del verbale notarile del 23 maggio. Alcuni rilievi critici sulla fotografia furono affidati alla penna di Paul Vignon, il principe dei sin-

93. «Ostensione della S. Sindone a ricordo delle fauste nozze delle LL. AA. RR. i Principi di Piemonte. Visto per l'autenticità: + Maurilio Fossati. Il presidente della Commissione esecutiva: Giovanni Battista Pinardi». Al posto della preghiera della Sindone, soltanto: «Tuam Sindonem veneramur, Domine, et tuam recolimus passionem». Sulle fotografie del volto stava scritto: «Santo Volto del divin Redentore (particolare della S. Sindone)», e poi: «Adoramus te, Christe, et benedicimus tibi» (immagini in Zaccone, *L'immagine rivelata*, pp. 181-182; Id., *L'immagine rivelata*, pp. 90-91; Barberis, Zaccone, *La Sindone e il suo museo*, pp. 211-213).

94. Cioè all'incirca 5-10 euro attuali, rivalutati al 2015 secondo i coefficienti ISTAT. Il prezzario si ricava da questo volantino: «Libreria cattolica arcivescovile. Torino, Corso Oporto 11. Prezioso ricordo della Ostensione della SS. Sindone (Torino, Maggio 1931). Fotografie ufficiali della SS. Sindone eseguite dal Cav. Giuseppe Enrie il quale si valse di tutti i mezzi più moderni sicché la prova fotografica riuscì veramente perfetta e possono portare la firma dell'Arcivescovo di Torino. Essa è la sola autorizzata e riproduce totalmente la SS. Sindone, che nel 1898 per uno sbaglio di misura era stata fotografata incompleta. Da questa fotografia venne tratto il S. Volto che è pure riuscito pieno di commovente e suggestiva bellezza. Prezzi delle fotografie della SS. Sindone montate su cartoncino: formato cm. 32×68 L. 15 – cm. 30×53 L. 10 – cm. 20×35 L. 5. Santo Volto del Divin Redentore (particolare della SS. Sindone): formato cm. 32×42 L. 10».

donologi. Accompagnavano i testi molte fotografie, ben stampate, fra cui quelle di Enrie e di Gherlone.<sup>95</sup>

Enrie scrisse poi un libro, uscito nel 1933 per i tipi della Società Editrice Internazionale salesiana, non limitandosi alla mera esposizione del suo operato, ma aggiungendo «spiegazioni, dati tecnici, commenti, discussioni e studi di notizie storiche». Esaurito, fu ristampato in versione aggiornata nel 1938 ed ebbe due traduzioni in francese e tedesco.<sup>96</sup> Il libro nella sua terza parte compie una sintesi di tutte le argomentazioni degli autori che, grazie alla fotografia, traevano forti argomenti in favore dell'autenticità della reliquia, ignorando completamente le obiezioni avanzate dai critici fin dal 1898. I due studiosi che all'epoca dominavano il dibattito sindonologico, cioè Paul Vignon e Pierre Barbet, vi fanno la parte del leone: entrambi avevano fondato le loro ricerche di natura chimica e medicolegale sulla prolungata osservazione delle fotografie. Un capitolo del libro che tocca questioni di natura biblico-esegetica è invece dovuto alla penna del salesiano Antonio Cojazzi, professore di filosofia al liceo di Valsalice e biografo del beato Pier Giorgio Frassati, che già si era occupato dell'argomento su una rivista religiosa.<sup>97</sup> Enrie – come tutti coloro che l'arcivescovo coinvolse nell'impresa – era un entusiasta sostenitore della Sindone: era sua persuasione che non si possa «ammettere che un falsario potesse, prima del 1840 (epoca di invenzione della fotografia), ideare e tanto meno eseguire l'immagine negativa che è impressa sulla S. Sindone», e da ciò egli deduceva che l'immagine «non è di fattura umana».<sup>98</sup>

Le fotografie meritavano a Enrie anche un'udienza particolare presso papa Pio XI, alla quale si recò accompagnato dal cardinal Fossati. Costruì un quadro retroilluminato dove dispose alcune diapositive delle proprie fotografie, dando particolare risalto al negativo dell'impronta del volto.

95. *L'ostensione della S. Sindone*, Torino 1931; foto di Enrie e Gherlone alle tavv. III-VIII.

96. G. Enrie, *La Santa Sindone rivelata dalla fotografia: raccolta delle ultime fotografie ufficiali della Santa Sindone con spiegazioni, dati tecnici, commenti, discussioni e sunto di notizie storiche*, Torino 1933; Id., *Das heilige Grabtuch von Turin, mit einer Mappe der letzten amtlichen Lichtbilder in Kupfertiefdruck wiedergegeben*, Karlsruhe 1939; Id., *Le Saint-Suaire de Turin révélé par la photographie*, Paris 1936.

97. A. Cojazzi, *La Sindone e i Vangeli*, in «Rivista dei giovani», 12 (15 maggio 1931), pp. 277-278.

98. G. Enrie, *La fotografia della S. Sindone*, in *L'ostensione della S. Sindone*, pp. 42 e 44.



Dispose il quadro nella Sala del trionfo, dove avvenivano le udienze in Vaticano, e di fronte all'immagine negativa, che alla luce delle lampade appariva tanto suggestiva, fornì al papa tutte le spiegazioni tecniche necessarie.<sup>99</sup> Questa mi pare un'altra prova di quanto già detto: la fotografia della Sindone non è soltanto, come si poteva inizialmente pensare, un mero strumento di riproduzione della reliquia per come essa è visibile; essa è diventata soprattutto la meravigliosa riproduzione dell'immagine del corpo umano che la reliquia reca impressa, che grazie al negativo è restituita alle presunte fattezze e volumetrie che avrebbe dovuto avere nella realtà. È l'immagine che emerge dalla fotografia, ormai, il vero oggetto di venerazione, soprattutto quella che riproduce il santo volto.

Le fotografie di Enrie soppiantavano completamente quelle di Pia, che passarono ad avere una funzione soltanto documentaria. Nel 1933 vi fu una nuova ostensione, ma non furono tratte fotografie. Poi la Sindone non fu più aperta e per avere una nuova fotografia si dovette attendere fino al 1969 quando una commissione di studio voluta dal cardinal Michele Pellegrino commissionò a Giovanni Battista Judica Cordiglia una serie di nuove fotografie, fra cui le prime a colori e a luce ultravioletta. Poi fu la volta della campagna fotografica dello STURP (*Shroud of Turin Research Project*) nel 1978 e di lì in avanti fino ad oggi. Al momento le fotografie migliori sono quelle scattate da Gian Carlo Durante (1997, 2000, 2002, 2010) e quelle, dettagliatissime, della ditta Haltadefinizione di Novara (2008). Ancor oggi, come ai tempi di Secondo Pia e di Enrie, le copie fotografiche sono distribuite e autenticate da una Commissione diocesana, a testimonianza del fatto che non vanno considerate come foto qualsiasi.<sup>100</sup> Facendo leva sul valore euristico e "oggettivo" attribuito alla fotografia tutte queste riproduzioni della Sindone, stampate in negativo o rese più leggibili tramite l'artificio del contrasto, si sono in qualche modo sostituite alla realtà della stoffa, peraltro difficilmente leggibile; esse hanno determinato, al contempo, un potenziamento del valore della reliquia, che ancora alcuni ritengono essere rivelata nella sua autenticità proprio dalla fotografia.

99. Lo racconta in Enrie, *La Santa Sindone*, pp. 175-177.

100. Le fotografie della Sindone per scopo di pubblicazione vanno acquistate dalla Commissione diocesana per la Sindone, dietro presentazione di una proposta scritta. È esclusa la concessione delle fotografie nell'alta definizione originaria, anche per uso privato: questo purtroppo si traduce in un impedimento per lo studio dell'oggetto. Anche le stampe in scala 1:1, quelle che di solito si espongono nelle chiese, debbono essere richieste e autorizzate dalla Commissione.

PAOLO COZZO

## Dall'immagine copiata all'immagine fotografata. L'evoluzione del culto sindonico fra XX e XXI secolo

Come ogni altra reliquia, anche la Sindone è stata per secoli oggetto di un intenso rapporto sensoriale da parte dei suoi devoti.<sup>1</sup> Forse più di altre reliquie, questo lenzuolo di lino (che, secondo la tradizione, avrebbe ricoperto il corpo di Cristo dopo la morte) è stato visto e toccato da molte generazioni di fedeli, a partire dalla metà del Trecento (quando compaiono le prime testimonianze documentarie) fino ad oggi, quando, stando ai dati ufficiali dell'ostensione celebrata dal 19 aprile al 24 giugno 2015, più di 2 milioni di persone (pellegrini, ma non solo) sono transitate di fronte ad esso nel duomo di Torino.<sup>2</sup> Adottando un'espressione di Dominique Julia, tanto sintetica quanto efficace, si può allora dire che anche per la Sindone l'approccio privilegiato è sempre stato quello del «voir et toucher»,<sup>3</sup> giac-

1. P. Cozzo, *A Relic to See and Touch: the Sensory Dimension of the Shroud in Court (XVI-XX Centuries)*, in *The Shroud at Court. History, Usages, Places and Images of a Dynastic Relic*, a cura di P. Cozzo, A. Merlotti, A. Nicolotti, Leiden 2019, pp. 104-123.

2. «Il numero totale dei pellegrini in visita alla Sindone nell'ostensione 2015 è costituito dalla somma delle persone che si sono prenotate e hanno effettuato il percorso, quelle che hanno partecipato alle celebrazioni in cattedrale, i gruppi entrati direttamente dalla porta centrale senza prenotazione e dalle autorità e personalità accompagnate dal cerimoniale. Con questo calcolo il numero supera i due milioni di persone» (*Ostensione 2015: oltre due milioni di pellegrini davanti alla Sindone*, in «Diocesi di Torino», *In primo piano*, <http://www.diocesi.torino.it/site/ostensione-2015-oltre-due-milioni-di-pellegrini-davanti-alla-sindone/> [ultima consultazione: 10 gennaio 2019]). L'arcivescovo di Torino ha invitato a sommare a questi numeri anche quelli di coloro «che nei due giorni di visita del papa lo hanno seguito lungo tutto il tragitto da Caselle a Torino, in tutte le piazze e vie dove è passato e ha sostato» (circa un milione): il totale arriverebbe così a oltre 3 milioni (*ibidem*).

3. D. Julia, *Continuités et ruptures dans la vie des pèlerinages de la Réforme à la Révolution française*, in *Del visibile credere. Pellegrinaggi, santuari, miracoli, reliquie*, intr. di G. Cracco, Firenze 2011, pp. 3-39, in part. p. 13.

ché non esisteva in passato (ma forse la considerazione è valida anche per il presente) manifestazione devozionale che non prevedesse un contatto fisico, sia pur mediato dai sensi, con la materia del sacro.<sup>4</sup>

Il Sudario di Torino (giunto in Piemonte da Chambéry nel 1578, a seguito del trasferimento della corte sabauda al di qua delle Alpi) non fa eccezione. La storia della devozione sindonica è infatti incentrata sul rapporto sensoriale (visivo e tattile) che trovava (e continua a trovare) nelle ostensioni la sua più concreta espressione. Nelle piazze delle ostensioni pubbliche come nell'intimità delle ostensioni private, la venerazione della Sindone era segnata dalla stessa «ansia di visione e di contatto»<sup>5</sup> che caratterizzava l'approccio a ogni reliquia. Com'è noto la sensibilità postridentina spostò gradualmente il baricentro di questo rapporto fisico tra fedele e reliquia dal tatto alla vista; tuttavia, nel caso della Sindone l'esigenza di vedere le fattezze del Redentore e di scorgerne i segni cruenti della passione non fu mai disgiunta dall'esigenza di toccare quell'oggetto che, per i fedeli, aveva avvolto il corpo insanguinato di Cristo.

Trattandosi di un bene privato, la Sindone non era tuttavia liberamente accessibile alla vista e al tatto dei devoti. Opportunità, tempi e modi della sua esposizione furono sempre attentamente vagliati e gestiti dalla corte sabauda. Essa, se da un lato scorgeva nella proliferazione delle immagini sindoniche un fattore incentivante il culto (con tutto ciò che ne derivava in termini di prestigio dinastico e di propaganda politica), dall'altro era ben consapevole della necessità di mantenere uno stretto controllo sulla diffusione dell'immagine di quello che, a tutti gli effetti, considerava il più prezioso tesoro della stirpe regnante. Mentre la possibilità di vedere la reliquia a distanza e saltuariamente era data in linea di principio a tutti coloro che accorrevano a Torino in occasione delle ostensioni, il privilegio di ammirarla da vicino e di toccarla era concesso solo a pochi, per lo più agli esponenti – laici o ecclesiastici – della “società dei principi”.

Vi era tuttavia un'altra modalità di approccio alla Sindone che consentiva alla devozione di recuperare, almeno in parte, la sua dimensione sensoriale: quella delle copie. Si trattava di riproduzioni pittoriche, per lo

4. D. Julia, *Reliques: les pouvoirs du Saint*, in *L'Europe. Encyclopédie historique*, a cura di C. Charle, D. Roche, Arles 2018, pp. 296-300.

5. O. Niccoli, *Figure del cristianesimo. Arte e immaginario fra Rinascimento e Controriforma*, in *Storia del Cristianesimo*, III, *L'età moderna (secoli XVI-XVIII)*, a cura di V. Lavenia, Roma 2014, pp. 445-480, in part. p. 451.

più in scala 1:1, effettuate da pittori a servizio della corte o espressamente incaricati dal sovrano.<sup>6</sup> Prima di essere recapitate a chi, da tutta Europa, ne aveva fatto richiesta alla corte torinese, le tele raffiguranti l'immagine della Sindone, munite di apposita autentica, venivano appoggiate all'originale. Si tratta di un'ulteriore conferma dell'importanza attribuita al contatto fisico con la reliquia, che in questo caso – al pari di quanto avveniva nell'antichità con i *brandea* e con le altre modalità «di mediazione con il mondo divino, di protezione, di orientamento spirituale ed etico»<sup>7</sup> – era reso possibile attraverso il tramite della copia. Tale prassi, attestata per tutta l'età moderna, giunge sino a quegli anni, a cavallo fra l'Otto e il Novecento, in cui l'immagine della Sindone trova una nuova, inedita modalità di espressione e di diffusione: la fotografia.

Ben nota è l'impresa condotta da Secondo Pia nel 1898, cioè quando «les reliques trouvent dans la photographie un nouveau support».<sup>8</sup> All'avvocato astigiano si deve infatti la prima fotografia di una reliquia che nei secoli era stata vista, complessivamente, assai poco. Le ostensioni pubbliche, inizialmente piuttosto frequenti, conobbero infatti dalla metà del Settecento un progressivo diradamento,<sup>9</sup> destinato ad accentuarsi nel XIX e, ancor di più, nel XX secolo. La visione della reliquia passava dunque attraverso le sue immagini: quelle (assai rare ed élitarie) delle copie e dei dipinti, e quelle (assai più diffuse e popolari), delle stampe. In tutti i casi si

6. P. Cozzo, «*Et per maggior divotione vorrebbe che fusse delle medesima grandezza et che avesse tocato la istessa santa Sindone*». *Copie di reliquie e politica sabauda in età moderna, in Images, cultes, liturgies. Les connotations politiques du message religieux. Immagini, culti, liturgie. Le connotazioni politiche del messaggio religioso*, a cura di P. Ventrone, L. Gaffuri, Paris-Rome, 2014, pp. 293-306; A. Perez de Tudela, *Copies of the Holy Shroud for the Court of King Philip II of Spain (1527-1598)*, in *The Shroud at Court*, pp. 313-334; K. Kolrud, «*Ritratti*» del santo Sudario a Parigi tra diplomazia, arte e devozione, in *Tra Francia e Spagna. Reti diplomatiche, territori e culture nei domini sabaudi fra tre e Settecento*, a cura di A. Celi, M. Vester, Roma 2017, pp. 175-192.

7. A. Monaci, *Ideali di perfezione, modelli di vita e sviluppo del culto dei santi, in Storia del Cristianesimo, I. L'Età antica (secoli I-VII)*, a cura di E. Prinziavalli, Roma 2014, pp. 411-433, in part. p. 421.

8. M. Pic, *Le devenir image de la relique à l'époque de la reproductibilité technique. Photographie, copie et métaphore*, in *Reliques modernes*, a cura di Ph. Boutry, P.-A. Fabre, D. Julia, II, Paris 2009, pp. 847-864, in part. p. 847; sul rapporto fra reliquie e fotografia si veda ora M. Pic, *Reliquie moderne. Fotografia e sentimento religioso*, Bologna 2016.

9. A. Merlotti, *The Holy Shroud between the Court of Savoy and the City of Turin: The Ostensions from Seventeenth to Nineteenth Centuries (1630-1831)*, in *The Shroud at Court*, pp. 124-166.

trattava di oggetti che consentivano un approccio all'immagine sindonica indiretto e mediato. La fotografia ebbe l'effetto di scardinare questo sistema relazionale: innanzitutto perché «il negativo riproduceva un'immagine dell'uomo della Sindone che così chiara non s'era mai vista»: la sorpresa di Pia nello sviluppo della lastra venne descritta da un altro fotografo della reliquia, Giuseppe Enrie,<sup>10</sup> secondo il quale l'avvocato astigiano si era trovato di fronte «un ritratto impressionante, non mai visto, magnifico, il vero volto di Cristo». <sup>11</sup> In effetti, da quel momento si cominciò a considerare la fotografia (che entrava con Pia «dans le domaine invisible du divin»)<sup>12</sup> come una prova dell'autenticità della Sindone, che a sua volta assurgeva – ebbe a dire Arthur Loth nel 1900 – a «testimone della risurrezione di Cristo garante della verità del Vangelo». <sup>13</sup> Nell'acceso dibattito sull'autenticità della reliquia la fotografia assunse un peso enorme, per molti versi determinante.

Per quanti – ed erano a quell'epoca la maggioranza all'interno del clero colto – ritenevano inutile e persino dannoso affrontare la Sindone da una prospettiva storica (quella adottata dal canonico Ulysse Chevalier che – in un clima in cui si iniziavano a percepire le avvisaglie dell'imminente lotta al modernismo – fu censurato per aver utilizzato il metodo critico nelle sue ricerche sulla reliquia),<sup>14</sup> l'immagine rivelata dalla fotografia dissipava ogni dubbio sull'autenticità. Come aveva scritto già nel 1898 una rivista francese, «l'Uomo-Dio, volendo lasciare sul proprio lenzuolo l'immagine della sua persona, ha preso delle precauzioni contro le obiezioni, le cavillosità degli uomini, non lasciando altro che un'immagine negativa che un giorno necessitasse della fotografia per mostrarsi nella sua realtà, per risultare valorizzata. Ecco la caratteristica dell'opera divina, il certificato d'origine che relega davvero lontano e in basso tutte le carte, tutti i diplomi e i manoscritti degli studiosi. Che bisogno abbiamo di conoscere l'intera storia della reliquia venerata a Torino?». E concludeva: «Nessun sapere umano ha potuto prevedere, ha potuto preparare ciò che la fotografia mo-

10. Sul quale cfr. I. Zannier, *Enrie, Giuseppe*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 42, Roma 1993, pp. 774-776.

11. A. Nicolotti, *Sindone. Storia e leggende di una reliquia controversa*, Torino 2015, pp. 199-200.

12. Pic, *Le devenir image de la relique*, p. 850.

13. Cit. in Nicolotti, *Sindone*, p. 201.

14. La vicenda è stata recentemente ricostruita da Id., *Il processo negato: un inedito parere della Santa Sede sull'autenticità della Sindone*, Roma 2015.

derna è stata capace di scoprire. E dal momento che l'immagine esiste, e nessuna mano umana ha potuto disegnarla nella forma in cui è, chi oserebbe negare che è divina?». <sup>15</sup> Se il subitaneo interesse che il mondo cattolico riservò all'immagine dell'Uomo della Sindone è una conferma della centralità assunta dal tema della crocifissione e della passione nell'iconografia di Dio fra Otto e Novecento, non pare azzardato leggere tale interesse anche come reazione ad una cultura laica che, negli ultimi decenni del XIX secolo, aveva visto sempre più spesso (soprattutto in Francia) le immagini di Dio diventare oggetto di satira, caricatura, derisione, blasfemia. <sup>16</sup> Anche la fotografia non era stata estranea a questa offensiva anticristiana intensificatisi nella Francia separazionista di cui Leone XIII aveva denunciato «les ennemis de cette foi sainte», <sup>17</sup> com'è dimostrato dall'ampia circolazione, in quegli stessi anni, di fotografie di procaci donne nude crocifisse. <sup>18</sup>

Non c'è dunque da rimanere meravigliati se per un cattolicesimo che si sentiva assediato, minacciato e offeso anche dall'uso empio e sacrilego dell'immagini di Dio, le lastre fotografiche che nel 1898 avevano rivelato, per la prima volta in modo così nitido, il vero volto di Cristo acquisirono repentinamente notevole fama. Le copie delle fotografie di Secondo Pia, subito inviate anche a Leone XIII, fecero il giro del mondo, suscitando un interesse e stimolando un'attrazione tali da indurre la Corona a preoccuparsi di come regolamentare questa nuova, inedita modalità di diffusione dell'immagine (e, insieme ad essa, del culto) della Sindone. Di tale immagine – che prese ad essere commercializzata prima dall'Opera per la Fotografia della Sindone, poi dalle Missioni Salesiane che ne affidarono la distribuzione alla casa editrice SEI di Torino <sup>19</sup> – il viso fu la parte più

15. Il passo, tratto da un articolo di Pierre-Auguste Raboisson su «La Vérité française», 28 luglio 1898, è citato in Nicolotti, *Il processo negato*, p. 22. Esso è stato recentemente ripreso anche da F. Mores, *La Sindone di Torino e la modernità*, in «Modernism», 2 (2016), pp. 361-366, in part. p. 365.

16. Fr. Boespflug, *Le immagini di Dio. Una storia dell'Eterno nell'arte*, Torino 2012, pp. 357-362.

17. È un passo dell'enciclica di Leone XIII *Ad Archiepiscopos, Episcopos et Clerum Galliae*. «Depuis le jour», dell'8 settembre 1899, «Actae Sanctae Sedis», XXXII, Romae 1899-1900, pp. 193-213 (disponibile anche in [https://w2.vatican.va/content/leo-xiii/fr/encyclicals/documents/hf\\_l-xiii\\_enc\\_08091899\\_depuis-le-jour.html](https://w2.vatican.va/content/leo-xiii/fr/encyclicals/documents/hf_l-xiii_enc_08091899_depuis-le-jour.html) [ultima consultazione: 10 gennaio 2019]).

18. Boespflug, *Le immagini di Dio*, p. 362.

19. T. Ricardi di Netro, *L'Ostensione della Sindone e la fotografia del 1898*, in *L'immagine rivelata. 1898. Secondo Pia fotografa la Sindone*, a cura di G. M. Zaccone, con-

richiesta dai fedeli, forse per la capacità di «riattivare nell’immaginario cristiano le potenti associazioni radicate nel mito del volto umano improntato dalla matrice divina». <sup>20</sup> Cominciarono così a circolare dei “santini” costituiti dall’«ingrandimento senza ritocchi» del «sacro volto di N.S. Gesù Cristo», con tanto di dichiarazione di autenticità (firmata dal barone Antonio Manno, in rappresentanza della proprietà, cioè della Real Casa) e visto di approvazione dell’arcivescovo di Torino. <sup>21</sup>

Le certificazioni di autenticità mettono in rapporto ideale queste riproduzioni fotografiche con le copie dipinte che – si è detto – erano anch’esse corredate di apposite attestazioni comprovanti la veridicità del ritratto e il contatto fisico con l’originale. In entrambi i casi tali dichiarazioni contribuivano a rafforzare il valore dell’oggetto, nonché ad enfatizzare il prestigio di chi, avendo il possesso dell’originale, poteva disporre delle sue riproduzioni. Si è accennato all’attenzione con cui la stirpe sabauda seguì la realizzazione e la diffusione delle copie pittoriche del Sudario; altrettanta attenzione venne riservata alla circolazione delle copie fotografiche di una reliquia sulla cui autenticità la corte non ammetteva nessun dubbio, perché anche sul possesso di quella insigne reliquia era stata legittimata, per secoli, l’autorevolezza di casa Savoia. <sup>22</sup> Il messaggio trasmesso dalle copie fotografiche avrebbe dunque dovuto essere univoco e inequivocabile: quella riprodotta non era solo l’immagine di una «preziosissima reliquia» (come prudentemente aveva annotato il segretario di Stato della Sede Apostolica, cardinale Mariano Rampolla del Tindaro <sup>23</sup>), bensì l’immagine stessa del volto e del corpo di Cristo. Era un presupposto che, di fatto, differenziava sostanzialmente le tante imaginette devozionali a

fraternita del SS. Sudario, in coll. con Centro Studi Piemontesi, Archivio di Stato di Torino (Archivio di Stato di Torino, 21 aprile-20 giugno 1998), Torino 1999, pp. 153-175, in part. pp. 165-166.

20. L. Canetti, *Impronte di gloria. Effigie e ornamento nell’Europa cristiana*, Roma 2012, p. 418.

21. Cfr., ad esempio, *Sacro Volto di N.S. Gesù Cristo. Ingrandimento senza ritocchi dalla fotografia della SS. Sindone (ostensione a Torino, 25 maggio-2 giugno 1898). Fotografia SS. Sindone (beneficenza), via S. Francesco da Paola, 15, Torino. Proprietà artistica della R. Casa* (fig. 9).

22. P. Cozzo, *La Sindone e i Savoia*, Torino 2015; A. Nicolotti, *I Savoia e la Sindone di Cristo: aspetti politici e propagandistici*, in *Cristo e il potere. Teologia, antropologia e politica*, a cura di L. Andreani, A. Paravicini Bagliani, Firenze 2017, pp. 247-281.

23. Questa è la definizione usata dal cardinale in una lettera di ringraziamento per il ricevimento di due copie delle fotografie di Secondo Pia (Nicolotti, *Sindone*, p. 200).

stampa susseguitesesi nei secoli (ancora nel 1898, in occasione dell'ostensione celebrata dal 25 maggio al 2 giugno, erano state ampiamente diffuse le cromolitografie di un'elegante «imago SS. Sindonis [...] efficta ab exemplari», predisposta trent'anni prima dal «fecondo artista agiografico» Enrico Reffo),<sup>24</sup> dai santini fotografici capaci di offrire ai fedeli «il ritratto parlante del Redentore».<sup>25</sup>

Si andava così profilando una dicotomia fra l'immagine copiata (dipinta, disegnata, incisa) della Sindone, e l'immagine fotografata del volto e del corpo dell'Uomo della Sindone, identificati ormai pressoché senza riserve con quelli di Cristo. Certo, la prima tipologia di immagini non scomparve, continuando anzi a mostrare una certa vitalità derivante, tuttavia, più dalla tradizione che dall'attrazione devozionale esercitata dall'oggetto. Nel 1899 l'arciprete di Ripamolisan (in provincia di Campobasso) decise di esporre alla venerazione dei fedeli una delle più antiche copie della Sindone,<sup>26</sup> che dal 5 al 12 settembre 1954, a margine del congresso catechistico-eucaristico, fu poi solennemente mostrata anche nella cattedrale di Campobasso.<sup>27</sup> Nel 1931, in occasione dell'ostensione celebrata in onore del matrimonio di Umberto II con Maria José<sup>28</sup> fu il principe ereditario a presiedere la cerimonia con cui il *fac-simile* (un'antica copia confezionata nel 1634 e custodita nel monastero della carmelitane scalze di Moncalieri) venne disteso «in tutta la sua lunghezza sopra la vera Sindone e lasciato per alcuni istanti a contatto immediato con la preziosissima reliquia».<sup>29</sup> Non provata risulta invece la notizia che in quell'occasione – quando anche don Luigi Orione, devoto della Sindone, ottenne una copia «al tutto identica» che fece esporre e venerare nel santuario di Madonna della Guardia a Tor-

24. C. Condarcuri, scheda 216, in *Il potere e la devozione. La Sindone e la biblioteca Reale di Torino*, a cura di V. Comoli, G. Giacobello Bernard, Milano 2000, pp. 154-155.

25. È un passo dell'articolo di Filippo Crispolti (scritto sotto pseudonimo Fuscolino), *Una rivelazione*, in «Il Cittadino di Genova», 13 giugno 1898, riprodotto in *L'immagine rivelata*, p. 166.

26. N. M. Minadeo, *La sacra Sindone di Torino ed una copia autentica venerata in Ripalimosani*, Siena 1900; sull'ostensione della copia, celebrata il 7 maggio 1899, Id., *Prima ostensione de la S. Sindone in Ripalimosani (Sannio)*, Torino 1899.

27. N. Iammarino, *La terza copia della sacra Sindone*, in «RipamolisanOnline», *Patrimonio artistico*, <http://www.ripalimosanonline.it/new/patrimonio-artistico/167-sacra-sindone.html> [ultima consultazione: 10 gennaio 2019].

28. Si veda una fotografia della cerimonia e il «ricordino» fotografico realizzato per l'occasione (figg. 7 e 8).

29. Cit. in Cozzo, «*Et per maggior divotione*», p. 303.



tona<sup>30</sup> – fosse nuovamente stata fatta toccare all'originale un'altra copia (realizzata nel 1655 per il vescovo di Narni, Giovanni Paolo Bucerelli) poi conservata ad Arquata del Tronto (paese di origine di quel prelado).<sup>31</sup> Il telo, oggetto di uno «studio multidisciplinare» condotto dall'ENEA,<sup>32</sup> è stato recentemente esposto nella cattedrale di Ascoli Piceno.<sup>33</sup>

L'ostensione della copia marchigiana non è certo un caso isolato: dal 21 al 24 marzo 2015 è stata offerta alla venerazione dei fedeli nell'abbazia di San Filippo d'Agira (EN) la copia custodita a Gagliano Castelferrato;<sup>34</sup>

30. G. Tuninetti, *Giuseppe Pollarolo: un prete di frontiera (1907-1987)*, presentazione di P. Borzomati, Soveria Mannelli 2004, p. 57. La copia «al tutto identica della Santa Sindone di Torino», divenuta oggetto di una venerazione incentivata da don Orione che nel 1932 organizzò un'ostensione celebrata dal 14 al 16 maggio, andò distrutta il 27 agosto 1977 a seguito dell'alluvione del fiume Osogna che danneggiò pesantemente il santuario.

31. M. Maravalli, *Estratto dall'originale telo o dall'originale corpo?*, in «Razionale insipienza (The Beggar's Blog)», <https://razionaleinsipienza.blogspot.com/2011/04/estrato-dalloriginale-telo-o.html> [ultima consultazione: 10 gennaio 2019].

32. P. Di Lazzaro *et al.*, *Studio multidisciplinare della Sindone di Arquata del Tronto "extractum ab originali"*, ENEA 2015, disponibile in <http://openarchive.enea.it/bitstream/handle/10840/5790/RT-2015-01-ENEA.pdf?sequence=1> [ultima consultazione: 10 gennaio 2019]. Lo studio è introdotto (p. 8) da una breve ricostruzione storica delle vicende del telo. Esso fu messo a contatto con l'originale durante l'ostensione del 4 maggio 1653 per mano del vescovo di Alba (e confessore della reggente, Cristina di Borbone), mons. Paolo Brizio. Al termine venne consegnato al frate Minore Massimo Bucciarelli, fratello di mons. Giovanni Paolo Bucciarelli (vescovo di Narni e già segretario di Federico Borromeo), entrambi originari di Arquata del Tronto. Alla sua morte, il vescovo Bucciarelli lasciò il telo al convento di San Francesco di Borgo d'Arquata.

33. L'esposizione, organizzata per interessamento del vescovo mons. Giovanni D'Ercole, è avvenuta dal 2 al 19 aprile 2015 (*La 'copia' della Sindone di Torino esposta nel Duomo di Ascoli*, in «Il Resto del Carlino», *Ascoli*, 28 marzo 2015, <http://www.ilrestodelcarlino.it/ascoli/copia-sindone-duomo-1.803581>).

34. L'esposizione è stata presentata dal parroco della chiesa ospitante come tappa del percorso di avvicinamento alla Pasqua «contemplando la passione del Signore attraverso il telo che racchiude il mistero della risurrezione». Il programma prevedeva infatti: «il 21 marzo alle ore 18.20 l'accoglienza della copia della Sindone davanti la gradinata dell'Abbazia, accompagnata dalla Comunità parrocchiale di Gagliano Castelferrato che la consegnerà alla parrocchia S. Filippo; alle ore 18.30 la celebrazione eucaristica presieduta dall'arciprete della chiesa madre di Gagliano Castelferrato; alle ore 19.30 l'ostensione della copia della Sindone e venerazione». L'ostensione è stata chiusa, il 24 marzo, da una *Via Crucis* sulla Sindone (*Agira - Copia della Sindone nell'Abbazia di San Filippo*, in «DedaloMultimedia», *Notizie*, 18 marzo 2015, <http://archivio.dedalomultimedia.it/notizie/ultime/4853-agira-copia-della-sindone-nell'abbazia-di-san-filippo.html> [ultima consultazione: 10 gennaio 2019]).

dal 24 al 31 maggio 2015 si è svolta l'ostensione della copia di Palma di Montechiaro,<sup>35</sup> mentre nella cattedrale di Agrigento, dal 29 aprile al 15 giugno è stata esposta un'altra copia seicentesca.<sup>36</sup> Risulta evidente che l'interesse per queste copie sia stato rivalizzato dal richiamo (anche mediatico) della recente ostensione torinese della Sindone; tuttavia non sembra azzardato affermare che le immagini dipinte della reliquia custodita a Torino continuano ad esercitare, anche al di là delle ostensioni parallele a quella di Torino, un'attrazione devozionale motivata, prima di tutto, dall'essere venute a contatto con l'originale. Forse anche in ciò sta il motivo della venerazione che Giovanni Paolo II manifestò il 3 aprile 1985 nei confronti di una copia della Sindone (appartenuta a Carlo Borromeo, e dall'Ottocento custodita nella chiesa parrocchiale di Inzago)<sup>37</sup> che gli era stata mostrata dalla comunità di Inzago in visita a San Pietro.<sup>38</sup> Si tratta di una copia sulla quale si erano già appuntate le attenzioni del cardinale Schuster che

35. L'ostensione della copia, custodita nell'istituto religioso «Collegio di Maria», ha interessato anche il Comune di Palma, che in merito ha emanato due ordinanze di chiusura al traffico di alcune vie della città, essendo prevista in occasione della «solenne ostensione» della «reliquia» la partecipazione di «numerosi visitatori», in particolare nella processione del 31 maggio 2015 dalla chiesa Santa Croce sino al Collegio di Maria (Ordinanze 67-68 P.M., 22 maggio 2015, in «Comune di Palma di Montechiaro», *Notizie*, <http://www.comune.palmaidimontechiaro.ag.it/flex/cm/pages/ServeBLOB.php/L/IT/IDPagina/4770> [ultima consultazione: 10 gennaio 2019]).

36. S. Fazio, *Ostensione della Sindone: una mostra-itinerario anche ad Agrigento*, «Giornale di Sicilia», 8 aprile 2015, [http://agrigento.gds.it/2015/04/08/ostensione-della-sindone-una-mostra-itinerario-anche-ad-agrigento\\_339043/](http://agrigento.gds.it/2015/04/08/ostensione-della-sindone-una-mostra-itinerario-anche-ad-agrigento_339043/) [ultima consultazione: 10 gennaio 2019]. L'apertura dell'ostensione è stata celebrata dall'arcivescovo di Agrigento, cardinale Francesco Montenegro (cfr. *Ostensione della Sindone ad Agrigento*, in «AgrigentoTVweb», Canale YouTube, [https://www.youtube.com/watch?v=NA\\_UC\\_o\\_uT0](https://www.youtube.com/watch?v=NA_UC_o_uT0) [ultima consultazione: 10 gennaio 2019]). In Sicilia altre copie seicentesche si trovano a Caltagirone e ad Acireale (G. Contarino, *Una rara copia della Sindone ad Acireale conservata nella Basilica di San Sebastiano*, in «Memorie e Rendiconti dell'Accademia di Scienze, Lettere e Belle Arti degli Zelanti e dei Dafnici di Acireale», 4 (1984), pp. 515-527).

37. L. Codecasa, *Nella chiesa di Inzago la sindone fotocopia più antica del mondo*, «Corriere della sera», 5 novembre 1998, p. 51.

38. *Il 3 aprile del 1985 in Vaticano la Sindone di Inzago*, in «ADN Kronos», 3 aprile 2005, [http://www1.adnkronos.com/Archivio/AdnAgenzia/2005/04/03/Cronaca/PAPA-IL-3-APRILE-DEL-1985-IN-VATICANO-LA-SINDONE-DI-INZAGO-3\\_162556.php](http://www1.adnkronos.com/Archivio/AdnAgenzia/2005/04/03/Cronaca/PAPA-IL-3-APRILE-DEL-1985-IN-VATICANO-LA-SINDONE-DI-INZAGO-3_162556.php) [ultima consultazione: 10 gennaio 2019]; G. Mapelli, *Il 25° Anniversario dell'Ostensione della Santa Sindone di Inzago*, in «Ecclesia Apostolica. Sito ufficiale del Centro Studi teologici di Milano», 19 agosto 2010, <https://giovannimapelli.wordpress.com/2010/08/19/25-anniversario-dellostensione-della-santa-sindone-di-inzago-nella-basilica-di-s-pietro-risalente->

nel 1933, per l'ostensione del telo nella chiesa di Inzago, aveva composto un'apposita preghiera. In essa, rivolta direttamente a Cristo, si ribadiva che la venerazione per «questa sacra Sindone che riproduce al vero quella del Tuo sepolcro» andava intesa in rapporto all'insigne reliquia custodita a Torino, con la quale era stata messa in contatto fisico.

Anche in questo caso veniva ancora evidenziato un fattore di sacralizzazione dell'oggetto che, invece, non sembra più necessario (o sembra esserlo in misura assai minore) nelle riproduzioni fotografiche. Le quali, in quanto tali, appaiono infatti dotate di una forza propria e intrinseca, sufficiente a trasformarle quasi automaticamente in oggetti di culto, se è vero – come aveva annotato nel 1935 Paul Claudel commentando l'immagine scattata da Secondo Pia – che «nous sommes en possession de la photographie du Christ!».<sup>39</sup>

Negli anni in cui Claudel scriveva, altre fotografie stavano divulgando l'immagine della Sindone trasformandola, su ampia scala, in oggetto di devozione. Nel 1933 – quando, nel clima di conciliazione venutosi a creare dopo i Patti Lateranensi, fu decisa un'ostensione per celebrare l'anno santo della Redenzione voluto da Pio XII – Giuseppe Enrie aveva fotografato la reliquia: la sua opera era stata presentata (a partire dallo stesso autore) come una «rivelazione» della Sindone,<sup>40</sup> di cui il volto risultava l'elemento determinante. Il successo devozionale delle fotografie di Enrie, in particolare del volto, è confermato dalla divulgazione che ne venne fatta da un altro fotografo, Giovanni Bruner. Fotografo pontificio con studio a Trento, specializzato in ritratti, Bruner aveva rielaborato l'immagine rivelata da Enrie «con vera conoscenza e riverente ricerca dei tratti reali e dell'espressione vera del volto di Gesù impressa sul sacro lenzuolo ma velato dalle offese dei secoli» (fig. 10).<sup>41</sup> La «ricostruzione»

all'anno-1578-donata-a-s-carlo-borromeo-dal-duca-di-savoia-udienza-di-papa-giovanni-pa/ [ultima consultazione: 10 gennaio 2019].

39. È il passo di una lettera di Paul Claudel a Gérard Cordonnier, scritta il 18 agosto 1935, pubblicata in «Les Nouvelles de l'Association Jean Carmignac », 45 (maggio 2010), pp. 6-7.

40. G. Enrie, *La Santa Sindone rivelata dalla fotografia: raccolta delle ultime fotografie ufficiali della Santa Sindone con spiegazioni, dati tecnici, commenti, discussioni e studi di notizie storiche*, Torino 1933.

41. Ars Photographica Cav. G. Bruner, fotografo pontificio, Trento, via Grazioli 3, *Il Santo Volto di Gesù rivelato sulle tracce della S. Sindone di Torino riprodotta dal fotografo Cav. G. Enrie di Torino dotto illustratore della medesima, con lo studio apprezzatissimo: «La S. Sindone rivelata dalla fotografia». In merito alla ricostruzione eseguita dal fotografo pontificio cav. G. Bruner di Trento, con vera coscienza e riverente*

di Bruner, «frutto di singolare esperienza, amoroso studio, assoluta convinzione dell'autenticità della preziosa reliquia della Cristianità, tesoro di Casa Savoia che si venera in Torino» (figg. 11-12),<sup>42</sup> era stata trasmessa a numerose personalità: da papa Pio XI (che tramite il Segretario di Stato – il cardinale Pacelli, che di lì a pochi anni sarebbe stato eletto pontefice – aveva espresso «la Sua compiacenza per l'arte» con cui il fotografo, «congiungendo alla perizia tecnica un sentimento di pietà», aveva offerto ai fedeli «tanto devota immagine delle fattezze adorabili del volto dell'Uomo-Dio»)<sup>43</sup> a re Vittorio Emanuele III, da Benito Mussolini a padre Agostino Gemelli, ai titolari di numerose sedi episcopali italiane e straniere.<sup>44</sup> Che negli anni Trenta l'opera di Bruner, realizzata con approvazione ecclesiastica e distribuita dalla casa editrice Ancora di Brescia,<sup>45</sup> godesse di una certa fama è confermato da diversi indizi. Il periodico l'«Artigiano», informando che il fotografo trentino – con «animo forte e fascista» – si era «impossessato di una tecnica particolare del colore che applicata al ritratto dà effetti sorprendenti», ricordava come «non è chi non conosca ormai la delicata e piissima immagine del Volto

*ricerca dei tratti reali e dell'espressione vera del volto di Gesù impresso sul Sacro Lenzuolo ma velato dalle offese dei secoli, dicono i riconoscimenti e consensi qui espressi* (= Bruner, *Il santo volto*). Ringrazio Andrea Nicolotti per le segnalazioni dei documenti relativi a Bruner.

42. *Il quadro del Santo Volto di Cristo e il fotografo esecutore*, testo di Bruner sul retro del suo fotoritratto con riproduzione del Santo Volto.

43. Lettera del segretario di Stato, cardinale Pacelli, a Giuseppe Bruner, Città del Vaticano, 10 maggio 1936 (Torino, Archivio storico diocesano, Fondo regia cappella, I.III, faldone 1).

44. Bruner aveva raccolto e pubblicato le attestazioni di stima verso la sua opera in un apposito pieghevole. Oltre ai plausi del papa, del re e del duce, venivano menzionati quelli degli arcivescovi di Torino, Milano, Genova, Firenze, Trento, del patriarca di Venezia, dei vescovi di Assisi, Nagasaki, del vicario generale di Verona, «e i consensi continuano a venire». Fra le personalità di cui Bruner aveva citato un apprezzamento per il suo lavoro figurano Agostino Gemelli («vera opera d'arte, molto utile alle anime»), il sacerdote veronese (proclamato santo nel 1999) «padre dei derelitti» Giovanni Calabria («diffondere questa dolcissima e venerata immagine sarà senza dubbio un merito grande»), il rettore maggiore dei Salesiani, Pietro Ricaldone («volto espressivo e fedele che ispira tanta divozione»). Cfr. Bruner, *Il santo volto*.

45. «Per schiarimenti su questa augusta immagine rivolgersi al cav. Giuseppe Bruner, fotografo pontificio, Trento; per commissioni rivolgersi alla casa editrice Ancora, Brescia, via Gorizia», indicava un pieghevole pubblicitario del *S. Vultus Christi e Sindone* (elaborato da G. Bruner «da fotografia del cav. G. Enrie»), su cui pure era menzionata l'approvazione ecclesiastica. Archivio arcivescovile di Torino, fondo Regia Cappella, faldone 1, I.III.

Santo di Cristo, ritratta dal Bruner dall'analogia immagine conservata nella chiesa della Santa Sindone di Torino». <sup>46</sup> Fra quanti nel volto riprodotto da Bruner vedevano – come aveva dichiarato un giornalista dell'«Osservatore Romano» – «quello che venti secoli fa videro e baciaron gli Apostoli» <sup>47</sup> vi era anche l'arcivescovo di Milano. Più volte il cardinale Schuster aveva chiamato Bruner a colloquio («investigandomi acutamente della mia conoscenza della Santa Sindone e sulla genesi e formazione del mio lavoro», riferì sugli incontri il fotografo), manifestando uno speciale apprezzamento per quell'immagine «non creata né interpretata ma semplicemente schiarita con ritocco coscienzioso di esperto, sulle tracce della sacra impronta di Cristo stesso lasciata ai fedeli». <sup>48</sup> A conferma di ciò viene la scelta – operata dallo stesso arcivescovo Schuster nel 1934 – di intitolare una nuova parrocchia milanese al Sacro Volto: una dedizione fortemente voluta dal cardinale il quale, nell'annunciarla, aveva mostrato e baciato l'immagine di Bruner, <sup>49</sup> accompagnandola con alcune riflessioni che sarebbero poi divenute il breve testo di un “santino”. <sup>50</sup> Per il cardinale di Milano l'opera di Bruner («uno specialista del genere, il quale dalle tracce illanguidite della Sindone, con criteri assolutamente

46. *Aziende artigiane eccellenti: Giuseppe Bruner*, in «L'Artigiano. Organo della Federazione Nazionale degli Artigiani», gennaio 1936 (il testo dattiloscritto dell'articolo è conservato in Torino, Archivio storico diocesano, Fondo regia cappella, I.III, faldone 1).

47. L'affermazione di Alessandro Aureli, giornalista dell'«Osservatore romano», è riportata nel citato pieghevole Bruner, *Il santo volto*.

48. Lettera di Bruner al canonico Brusa, cappellano reale della Santa Sindone, Trento, 16 giugno 1937 (Torino, Archivio storico diocesano, Fondo regia cappella, I.III, faldone 1). Nella stessa lettera Bruner, parlando della sua «pietosa fatica di artista e cristiano», dichiarava di non aver «altro desiderio, in questo tramonto di mia vita, che di far conoscere ed amare e venerare questa sacra Immagine di Cristo».

49. «Alla richiesta del cardinale Schuster circa la dedicazione che si vuole dare alla nuova chiesa vengono suggerite diverse ipotesi, nessuna delle quali però soddisfa il cardinale che ad un certo punto si assenta brevemente. Tornato, mostra una immagine del Sacro Volto di Gesù dicendo ai presenti: “E un regalo personale. Mi rincresce un po' ma lo dono volentieri al patronato. Guardino il Volto sublime: è Gesù!” Bacia due volte l'immagine e decide: “La nuova chiesa sarà dedicata al Sacro Volto”» (A. Losi, *Parrocchia del Sacro Volto*, Milano 2006, p. 4).

50. «La divina maestà, la delicatezza di tipo semitico della regia stirpe di David, il dolore e l'amore di quei lineamenti, fanno sì che al semplice mirarli subito si dica con San Giovanni: “Dominus est - È il Signore!”» (il santino è riprodotto ivi). Lo stesso Bruner ricordava che «Il tempio dedicato al Divin Volto in Milano, per desiderio dell'Em.mo card. Schuster, è il primo della Cristianità; centro del culto antico e sempre nuovo del Volto di Cristo» (*Il quadro del Santo Volto*).

scientifici ha derivato un ritratto del Salvatore che appare siccome una specie di rivelazione») attingeva «ai consigli inscrutabili della divina Sapienza» (la quale «invece di concederci il ritratto di Gesù Cristo nella gioia gloriosa con cui lo acclamavano le semplici turbe della Galilea, ci ha permesso almeno di rimirare i lineamenti del Crocifisso») e «della divina provvidenza» (che aveva lasciato «nella S. Sindone di Torino le impronte del Corpo santissimo del Redentore»).<sup>51</sup> Il ritratto di Bruner era dunque la risposta che, tramite la fotografia (frutto del recente connubio fra «la Fede e la Scienza», le quali «in questi ultimi anni [...] hanno scrutato accuratamente quel Sacro Lenzuolo e ne è venuto fuori, a così dire, quasi un altro testo della Passione del Signore, che mirabilmente conferma quello dei Santi Vangeli») veniva finalmente data al secolare «desiderio della Chiesa di contemplare il divin Volto del Redentore».<sup>52</sup>

L'impressione che l'immagine fotografata della Sindone sia assurta, nel corso del Novecento, a concreto oggetto culturale viene confermata da altri indizi. Si pensi alle molte chiese dove le riproduzioni fotografiche della reliquia (specialmente quelle in formato 1:1) si sono trasformate da veicolo a oggetto di devozione, dando origine, in taluni casi, persino a santuari. È il caso di San Felice Circeo, dove nella chiesa di S. Maria degli Angeli, attorno ad una riproduzione fotografica al naturale della reliquia torinese, realizzata nel 1999 e «proposta ai fedeli come momento forte di catechesi cristiana», è sorto un santuario dedicato proprio alla Sindone.<sup>53</sup> La fotografia, sistemata «in posizione centrale ed elevata [...] per il culto e la venerazione dei fedeli», è meta di pellegrini e turisti.<sup>54</sup>

In altre chiese, pur prive di una classificazione santuariale, la copia fotografata della Sindone ha assunto (o potrebbe farlo nel giro di breve tempo) una valenza culturale assimilabile a quella del santuario laziale. È il caso di Levanto, nelle Cinque Terre, dove l'Amministrazione Comunale ha regalato alla confraternita di San Giacomo una copia fotografica,

51. È un passo del testo del cardinale Schuster pubblicato in calce al *S. Vultus Christi e Sindone*.

52. *Ibidem*.

53. E. Piacentini, *San Felice Circeo, Sacra Sindone*, in *Santuari d'Italia. Lazio*, a cura di S. Boesch Gajano *et al.*, Roma 2010, p. 170.

54. *Luoghi da visitare*, in «Comune di San Felice Circeo», *Il turista e il territorio*, [http://www.comune.sanfelicecirceo.it/manifestazioni/manifestazioni\\_action.php?ACTION=scheda\\_turismo&cod\\_turismo=20](http://www.comune.sanfelicecirceo.it/manifestazioni/manifestazioni_action.php?ACTION=scheda_turismo&cod_turismo=20) [ultima consultazione: 19 gennaio 2019].

esposta alla venerazione nel mese di marzo 2015.<sup>55</sup> Come nasce questa devozione? È lo stesso ex priore della confraternita di San Giacomo a spiegarlo nel sito istituzionale del Comune, ricordando come dopo il viaggio di un gruppo di pellegrini levantesi all'ostensione del 1998, «nel 2003, venne organizzata a Levanto una “settimana con la Sindone”, nel corso della quale una copia fotografica del telo venne esposta alla venerazione dei fedeli e furono organizzati conferenze ed altri eventi collaterali a carattere religioso». Alla luce di questo interesse, non solo culturale ma anche devozionale, l'Amministrazione ha deciso di contribuire all'acquisto della fotografia «da esporre alla devozione popolare», di modo che «le occasioni offerte ai fedeli di venerare la reliquia saranno più frequenti».<sup>56</sup> A conferma delle considerazioni fatte prima sull'intrinseca forza devozionale della fotografia, è interessante notare come per l'Ente pubblico che ha elargito 1000 euro per l'acquisto della copia fotografica, quest'ultima rappresenti, di per sé, una reliquia. Forse è con questa stessa convinzione che a Sulmona nella primavera 2015 si attendeva l'arrivo di «una riproduzione a grandezza reale del reperto sacro», realizzata nel 2010, «che potrebbe rappresentare una occasione importante per la cultura e il turismo nel capoluogo peligno».<sup>57</sup> L'attesa non è stata delusa a Messina, dove nella primavera 2015 è giunta una copia fotografica della Sindone esposta dal 14 marzo al 30 aprile nella chiesa delle Barette.<sup>58</sup> L'evento è stato voluto per consentire la venerazione della reliquia di Torino, «dove molti fedeli messinesi, pur desiderandolo, non potranno recarsi»: anche in questo caso la «perfetta copia» della Sindone realizzata «con le più avanzate tecniche di stampa del XXI secolo» sembra esercitare un'at-

55. *Il Comune dona una copia fotografica della Sindone alla confraternita di San Giacomo*, in «Comune di Levanto», *Notizie*, 12 gennaio 2015, [http://www.comune.levanto.sp.it/notizie/dettaglio\\_notizia-art-il\\_comune\\_dona\\_una\\_copia\\_fotografica\\_della\\_sindone\\_alla\\_confraternita\\_di\\_san\\_giacomo-articolo-229.html](http://www.comune.levanto.sp.it/notizie/dettaglio_notizia-art-il_comune_dona_una_copia_fotografica_della_sindone_alla_confraternita_di_san_giacomo-articolo-229.html) [ultima consultazione: 19 gennaio 2019].

56. Comune di Levanto, determinazione comunale n. 226 del 29 ottobre 2014, disponibile in [http://halleyweb.com/c011017/mc/mc\\_attachment.php?x=&mc=3590](http://halleyweb.com/c011017/mc/mc_attachment.php?x=&mc=3590) [ultima consultazione: 10 gennaio 2019].

57. *Presto a Sulmona l'ultima copia fotografica della Sindone?*, in «Corriere Peligno», 8 maggio 2015, <http://www.corrierepeligno.it/presto-a-sulmona-lultima-copia-fotografica-della-sindone/39479>.

58. C. D'Arrigo, *Una copia della Santa Sindone esposta a Messina*, «Il Cittadino di Messina», 15 marzo 2015, <http://ilcittadinodimessina.it/news.asp?idz=20&idsz=0&idn=40516> [ultima consultazione: 10 gennaio 2019].

trazione devozionale – a Messina, come a Torino, è stato organizzato un sistema di visita su prenotazione – insita nella possibilità «di venerare con più facilità la vera immagine del Salvatore». <sup>59</sup> Sempre in Sicilia, a Catania, dall'8 agosto 2008 è ubicata nella parrocchia di S. Maria della Consolazione al Borgo un'altra «riproduzione ufficiale realizzata dopo l'intervento conservativo del 2002 [...] conforme per dimensioni ed immagine all'originale conservato nella cattedrale di Torino [...] realizzata in numero limitato dal fotografo Giandurante». <sup>60</sup> Questa copia «autentica e fedelissima» <sup>61</sup> del sacro Lino viene periodicamente esposta alla venerazione dei fedeli: la festa liturgica (4 maggio) della Sindone è solennizzata con una funzione – presieduta nel 2011 dall'arcivescovo – utile «per lucrarsi le indulgenze accordate da molti papi». <sup>62</sup>

In tutti questi casi la fotografia della Sindone, oltre ad essere presentata (e percepita) come prova dell'autenticità della reliquia, finisce per sostituirsi ad essa <sup>63</sup> ponendo così le premesse per una sacralizzazione – momentanea o durevole – dello spazio destinato ad accoglierla. Va infatti detto che il passaggio di una riproduzione fotografica, esposta alla venerazione dei fedeli in un luogo, non comporta necessariamente la sua definitiva permanenza in quello stesso luogo. A Taggia, ad esempio, nell'oratorio della confraternita della SS. Trinità tra il 19 e il 27 marzo 2011 venne esposta (col patrocinio del Comune e della Provincia di Imperia) una copia fotografica espressamente mandata da Torino. Il 25 marzo la copia fu portata

59. L'iniziativa è partita dalla Confraternita del SS. Crocifisso, che ne ha illustrato i passaggi: «Avendo formulato apposita richiesta a S. E. Rev.ma mons. Cesare Nosiglia, arcivescovo di Torino e custode pontificio della S. Sindone e avendo accompagnato la missiva con una lettera di S.E. Rev.ma mons. Calogero La Piana, arcivescovo di Messina, Lipari, S. Lucia del Mela, il Pastore della Chiesa Torinese, unitamente alla Commissione diocesana per la Sindone, ha concesso ed inviato la copia autentica» (*La Sindone di Messina. 14 marzo-30 aprile 2015*, in «Confraternita SS. Crocifisso il Ritrovato Messina», <http://messina.confraternitasscrocifisso.it/lasindonedimessina/la-sindone-di-messina> [ultima consultazione: 10 gennaio 2019]).

60. È questo il testo dell'attestato rilasciato dal Centro Internazionale di Sindonologia in data 6 giugno 2008. La copia fotografica, dapprima posseduta da una suora Figlia di Maria Ausiliatrice, è stata successivamente donata alla parrocchia di Santa Maria della Consolazione (ringrazio mons. Gaetano Zito per queste informazioni).

61. «La Sicilia», 27 aprile 2014, p. 26.

62. C. Garofalo, *Stasera a Catania la festa annuale della Sindone*, «Eco del Sud online», 4 maggio 2011, <http://ecodelsud.over-blog.net/article-stasera-a-catania-la-festa-annuale-della-sindone-73133854.html> [ultima consultazione: 10 gennaio 2019].

63. Pic, *Le devenir image de la relique*, p. 489.



in processione in una *via Crucis* presieduta dal parroco di Taggia e dal direttore del Centro Internazionale di Sindonologia di Torino.<sup>64</sup> Lo scopo di questa iniziativa fu ben spiegato dall'Amministrazione comunale sul suo sito istituzionale: «dare l'opportunità a tutti coloro che non si sono recati a Torino durante l'ostensione del 2010 del Sacro Lino, di poter vedere la Sindone, anche se in copia fotografica».<sup>65</sup>

Fenomeni analoghi si riscontrano anche fuori dai confini italiani. Nella parrocchia di Chaudron, un borgo di Saint-Denis, la capitale dell'Isola della Riunione (Oceano Indiano), nel 2009 venne esposta per qualche settimana una copia fotografica del «linceul de Turin», la cui immagine «pour les catholiques [...] ne peut être que celle de Jésus-Christ, le Messie, le fils de Dieu».<sup>66</sup> Contemporaneamente i salesiani di Bacau, in Romania, organizzarono una serie di ostensioni itineranti in diverse località rumene e moldave di una copia fotografica giunta da Torino nel 2005.<sup>67</sup> Scopo dell'iniziativa era quello di presentare la Sindone a popolazioni che ne ignoravano l'esistenza, e di incentivare il culto in quanti già la conoscevano: il tutto in un clima di «catechesi sindonica» che, a partire dagli anni Novanta, privilegiò specialmente i paesi dell'ex blocco comunista.

64. S. Michero, *Taggia: stasera via Crucis con la copia fotografica della Sindone*, in «Sanremo News», 25 marzo 2011, <http://www.sanremonews.it/2011/03/25/leggi-notizia/argomenti/altre-notizie/articolo/taggia-stasera-via-crucis-con-la-copia-fotografica-della-sindone.html> [ultima consultazione: 10 gennaio 2019].

65. *Il Caso Sindone non è chiuso*. Conferenza con il prof. Bruno Barberis, in «Comune di Taggia», *Comunicati stampa*, 23 marzo 2011, <http://www.taggia.it/admin/defaultview.aspx?itemid=278&moduleid=module436> [ultima consultazione: 10 gennaio 2019].

66. M. Payet, *Une copie du linceul de Turin exposé à l'église du Chaudron*, in «Zinfos974», 10 agosto 2009, [http://www.zinfos974.com/Une-copie-du-linceul-de-Turin-expose-a-l-eglise-du-Chaudron\\_a9260.html](http://www.zinfos974.com/Une-copie-du-linceul-de-Turin-expose-a-l-eglise-du-Chaudron_a9260.html) [ultima consultazione: 10 gennaio 2019].

67. L. Huiban, *Expozitia Giulgiului din Torino revine in Bacau*, «Ziarul de Bacau», 2 dicembre 2010 (<https://zdbc.ro/expozitia-giulgiului-din-torino-revine-in-bacau/> ultima consultazione: 30 gennaio 2019). Un'altra esposizione della copia venne tenuta nel monastero carmelitano di Luncani, diocesi di Iași (S. Dall'Antonia, *Expозиții cu giulgiul din Torino*, in «Episcopia Romano-Catolică de Iași», <http://www.ercis.ro/lumina/numar.asp?an=2009&numar=3&id=57> [ultima consultazione: 10 gennaio 2019]. Più recentemente, dal 26 al 28 marzo 2018, in occasione della Settimana Santa, la copia venne esposta a Bacau nel teatro del locale Istituto salesiano: l'evento venne presentato come un'occasione per «vedere e meditare su questo documento storico che rappresenta le sofferenze e la risurrezione dell'Umanità santa di Gesù» (*Esposizione della Sindone a Bacau, Romania*, in <http://onitezagidosivert.blogspot.com/2018/03/alloratorio-don-bosco-di-bacau-ci-sara.html> [ultima consultazione: 30 gennaio 2019]).

L'AMCOR (Associazione Amici Chiese d'Oriente, fondata a Torino «sulla scia delle ostensioni della Sindone del 1998-2000»<sup>68</sup>) portò copie fotografiche 1:1 in Slovacchia e in Lituania. A Preslov la copia, prima di essere depositata nella cattedrale (dov'è tuttora conservata) venne accompagnata processionalmente dal vescovo, e al termine della funzione «la gente si accalcava attorno al quadro della Sindone».<sup>69</sup> Anche in Lituania le fotografie della Sindone (una delle quali esposta nella cattedrale di Vilnius) furono investite di una esplicita funzione catechetica, di cui la Chiesa torinese si è fatta attiva interprete. Come ha precisato Giuseppe Ghiberti (fondatore e presidente dell'AMCOR), dopo le ostensioni del 1998 e del 2000, che videro un grande, inatteso afflusso di pellegrini dall'Est europeo (si trattava infatti delle prime ostensioni dopo la caduta del Muro di Berlino, e avvenivano nella fase finale del pontificato del papa polacco), «immagini sindoniche, in grandezza naturale, molto suggestive [...] vengono portate e inviate in molte nazioni e ovunque sono accolte con entusiasmo e diventano occasione di importanti iniziative pastorali», come la «*Via Crucis* con la Sindone».<sup>70</sup>

In tutte le iniziative di «catechesi sindonica», il confine fra iniziativa pastorale e manifestazione devozionale, al cui centro vi è sempre l'immagine fotografata del Sudario, appare labile, quasi inesistente, come già era avvenuto negli anni di Bruner, la cui «ricostruzione» del Sacro Volto veniva percepita come strumento di apostolato.<sup>71</sup> Sembrano lontani i tempi della prima ostensione televisiva della Sindone (1973), quando la «sorprendente e misteriosa reliquia» (così la definì Paolo VI, mentre «immagine» la chiamò il cardinale arcivescovo di Torino, Michele Pellegrino), venne esposta alle telecamere della Rai nel Salone degli Svizzeri di Palazzo Reale, «appesa ad un muro in una semplice cornice», in posizione verticale, «in un clima del tutto informale», dove «tutto era un segno di rottura rispetto al

68. Cfr. *Chi siamo*, in «Amcor», <http://www.amcor-onlus.org/chi-siamo> [ultima consultazione: 10 gennaio 2019].

69. G. Ghiberti, *Dalle cose che patì (Eb 5,8): evangelizzare con la Sindone*; pref. del cardinale S. Poletto; interventi di P. Sequeri, B. Barberis, Cantalupa 2004, pp. 324-325.

70. Ivi, pp. 331-332.

71. «Opera artistica, studio amoroso, strumento di apostolato» l'aveva definita il Superiore generale dei Padri Stimmatini, mentre il gesuita triestino G. M. Petazzi aveva affermato: «credo che questa divina effigie sia destinata a compiere un vero apostolato [...] quanto più si contempla, tanto più appare divino e commuove: vale più che tante prediche» (Bruner, *Il santo volto*).

passato: solo un vaso di fiori, nessuna candela, nessun sacerdote rivestito dei paramenti, bensì un contesto extraliturgico che ricordava la sala di un museo». <sup>72</sup> Ricostruendo le dinamiche dell'ostensione televisiva del 1973 si è parlato di «gesto di desacralizzazione»: in effetti i fotogrammi della Sindone, più che allo sguardo dei devoti sembravano essere offerti a quello degli osservatori «credenti o profani» – per usare ancora le parole di Paolo VI – di un «così prezioso e pio cimelio». <sup>73</sup> È questo il clima che apre la strada «ad una devozione verso la Sindone più svincolata dall'accertamento dell'autenticità perché fondata sulla contemplazione dell'immagine della sofferenza» (per Pellegrino «una cosa è certa: il volto di Cristo è impresso in quello dei fratelli, suoi e nostri, di quanti non hanno né volto né voce»), <sup>74</sup> e che pone le premesse per il rilancio del culto sindonico avviatosi sullo scorcio del Novecento e tutt'ora in corso.

Non è questa la sede per indagare le complesse ragioni che hanno portato ad un rifiorire della devozione verso la Sindone dalla fine degli anni Ottanta, cioè – non casualmente – all'indomani della datazione al radiocarbonio. <sup>75</sup> La vigorosa confutazione dei risultati da parte di un variegato e combattivo fronte, neanche tanto occultamente sostenuto dalla Chiesa torinese e dalle sue (più o meno esplicite) articolazioni parallele (come il Centro Internazionale di Sindonologia) è stata la premessa per un rilancio in grande stile del culto verso la reliquia, testimoniato dal ripetersi, in meno di due decenni, di 4 solenni ostensioni (1998, 2000, 2010, 2015), una in più di quelle (1931, 1933, 1978) celebrate nel corso di buona parte del XX secolo. Nel *revival* tardo novecentesco della Sindone il problema dell'autenticità è stato pragmaticamente superato come ininfluente, dal momento che l'attenzione si è concentrata sull'essenza di universale icona di sofferenza (*Passio Christi, Passio hominis* era il motto dell'ostensione 2010) e di amore (*L'amore più grande* è stato il motto del 2015) <sup>76</sup> assunto dalla Sindone. Per definire la quale il termine e il concetto di “reliquia” (con tutti i vincoli ad essa connessi) sono sta-

72. Nicolotti, *Sindone*, p. 250.

73. Ivi, p. 251.

74. *Ibidem*.

75. Ivi, pp. 325-338.

76. È significativo ricordare che per Bruner, il fotografo che negli anni Trenta aveva elaborato il volto di Cristo a partire dalla fotografia di Enrie, «la tela porta il Volto divino tratto dall'impronta che Cristo stesso, in estremo atto d'amore, ha lasciato sulla Santa Sindone, il lenzuolo che ne avvolse il corpo martoriato» (*Il quadro del Santo Volto*).

ti progressivamente sostituiti, anche nei documenti ufficiali, con quelli, meno rigidi, di “immagine”:<sup>77</sup> un'immagine che, tuttavia, è riuscita ad imporsi come oggetto di devozione, specialmente negli ultimi trent'anni, anche grazie alle sue riproduzioni fotografiche.

Si assiste dunque ad una interessante evoluzione. La questione dell'autenticità della Sindone è stata risolta depotenziando (addirittura omettendo) la sua natura di reliquia, e privilegiando invece la sua natura di immagine: proprio questa è stata presentata, trattata e venerata – dopo essere stata massicciamente riprodotta – come oggetto di culto. Il mutamento di prospettiva sulla Sindone, dalla concretezza materiale della reliquia all'astrattezza concettuale dell'immagine, ha di fatto consentito di parare le polemiche sull'autenticità, senza perdere la dimensione devozionale, che anzi si è notevolmente rinvigorita.

Lo sviluppo di una devozione verso le fotografie del telo sindonico sembra dunque rientrare in un più ampio e articolato processo di rilancio della Sindone messo a punto dalla Chiesa dalla fine degli anni Ottanta del XX secolo. Non va infatti dimenticato che il testamento di Umberto II, che donava la Sindone alla Santa Sede (dalla quale gli arcivescovi di Torino erano poi nominati custodi della reliquia) sanciva una realtà concretizzata sin dalla caduta della monarchia: la gestione della Sindone era, di fatto, nelle mani della diocesi torinese. Una Chiesa che dalla fine degli anni Settanta è stata guidata da vescovi che, sia pure con modalità e sensibilità diverse, hanno visto la Sindone segnare il loro episcopato: non può infatti sfuggire il dato che gli ultimi quattro arcivescovi di Torino hanno tutti celebrato un'ostensione (mons. Severino Poletto addirittura due: nel 2000 e nel 2010). Ed è in questo periodo che si assiste all'accreditamento di alcune realtà vicine, parallele, se non direttamente legate alla Chiesa (a partire dal Centro Internazionale di Sindonologia di Torino e dalla Commissione diocesana per la Sindone) come referenti privilegiati e talora esclusivi nella gestione (nel senso ampio del termine) della Sindone. Ecco spiegarsi il ruolo, di fatto quasi monopolistico, che la diocesi assume anche nella pratica delle riproduzioni fotografiche, in particolare di quelle 1:1.

Non pare casuale ricordare, a tal proposito, che l'arrivo a Trani di una copia fotografica (una delle due – una in bianco e nero, l'altra a colori – oggi conservate nella chiesa di S. Domenico) sia legato allo svolgimento nel 1984 di un convegno internazionale di sindonologia nella città

77. *Avant-propos*, in *Reliques modernes*, pp. 9-17.

pugliese,<sup>78</sup> dov'è attivo un «gruppo sindonico diocesano» con sede proprio nella chiesa di S. Domenico. Qui, com'era prevedibile, il culto per la Sindone ha conosciuto un intenso sviluppo, testimoniato dalla collocazione della fotografia del volto dell'Uomo della Sindone sull'altare della deposizione per le celebrazioni del giovedì santo. A stabilizzare il culto sindonico è poi intervenuta un'«ostensione permanente» della riproduzione fotografica, inaugurata il 3 maggio 2009 alla presenza del vescovo,<sup>79</sup> e «concessa» proprio dal Centro Internazionale di Sindonologia di Torino,<sup>80</sup> a conferma dell'autorità ormai acquisita (o ricevuta) in materia da questo soggetto.

Le considerazioni che un giornale di Trani fece nel 2009, in occasione dell'ostensione della fotografia della Sindone, sono assai significative della funzione assunta da questa tipologia di immagini nel rilancio della devozione sindonica messo in atto negli ultimi decenni:

Davanti alla Sindone, chi non ha fede vede semplicemente l'impronta frontale e dorsale del corpo di un uomo nudo, ma ben proporzionato, in stato di rigidità cadaverica, con i segni delle lesioni provocate dalla crudeltà umana: immagine unica al mondo, che comunque non può lasciare indifferenti; chi ha la fede prova la forte emozione di trovarsi davanti alla vera immagine di Gesù Cristo, al documento visivo della Passione descritta dai Vangeli, testimonianza della sua resurrezione: la Sindone esiste perché Cristo è risorto. Essa perciò è oggetto di venerazione, e invito a meditare sul mistero del dolore dell'uomo e dell'amore di Dio. Sostare con senso di preghiera e con animo sincero davanti alla Sindone può essere un aiuto efficace a camminare in una vita cristiana più autentica.<sup>81</sup>

78. *La Sindone: nuovi studi e ricerche: atti del terzo congresso nazionale di studi sulla Sindone, Trani*, a cura di P. Coero-Borga, G. Intrigillo, Cinisello Balsamo 1986.

79. *Trani, ostensione permanente della Sindone*, in «Trani viva», 1 maggio 2009, <http://www.traniviva.it/notizie/trani-ostensione-permanente-della-sindone/> [ultima consultazione: 10 gennaio 2019].

80. L'informazione per cui il «Centro Internazionale di Sindonologia ha concesso l'ostensione permanente di una copia fotografica a grandezza naturale della Sacra Sindone» è riportata nella scheda relativa alla chiesa di S. Domenico nella banca dati su siti di interesse storico-monumentale di Trani realizzata dall'Istituto per le tecnologie della costruzione del CNR – sede di Bari (<http://www.itc.cnr.it/sede-e-unita-operative/u-o-s-di-bari/attivita-di-ricerca/tematiche/schede-beni-culturali/italia/trani/>); cfr. anche *Chiesa di San Domenico*, in «Trani Web. Una città, un portale, una passione», *Schede storico turistiche di Trani. I monumenti, le chiese, i palazzi storici*, <http://archivio.traniweb.it/turismo/monumenti/6.html> [ultima consultazione: 10 gennaio 2019].

81. *Trani, ostensione permanente*.

Parole e pensieri sulla «vera immagine di Cristo»<sup>82</sup> che, richiamano – quasi certamente in modo inconsapevole – le considerazioni espresse 80 anni fa da Paul Claudel, di fronte alle fotografie scattate da Secondo Pia:

plus qu'une image, c'est une présence; plus qu'une présence c'est une photographie, quelque chose d'imprimé et d'inaltérable [...]. Tout à coup, en 1898, [...] nous sommes en possession de la photographie du Christ! C'est lui, C'est son visage [...] Il est à nous [...]. Car une photographie ce n'est pas un portrait fait de main d'homme. Entre ce visage et nous il n'y a pas eu d'intermédiaire humain. C'est lui matériellement qui a imprégné cette plaque, et c'est cette plaque à son tour qui vient prendre possession de notre esprit.

E concludeva, fra il programmatico e il profetico: «le moment est venu des vulgarisations».<sup>83</sup>

Proprio la fortuna delle copie fotografiche della Sindone sembra rappresentare, allo stesso tempo, la causa e l'effetto di quella “vulgarisation” preconizzata da Claudel e realizzata in questi ultimi anni con un'intensità che non ha forse precedenti nel passato.

82. H. Belting, *La vera immagine di Cristo*, Torino 2007.

83. Claudel, lettera a Gérard Cordonnier, 18 agosto 1935.

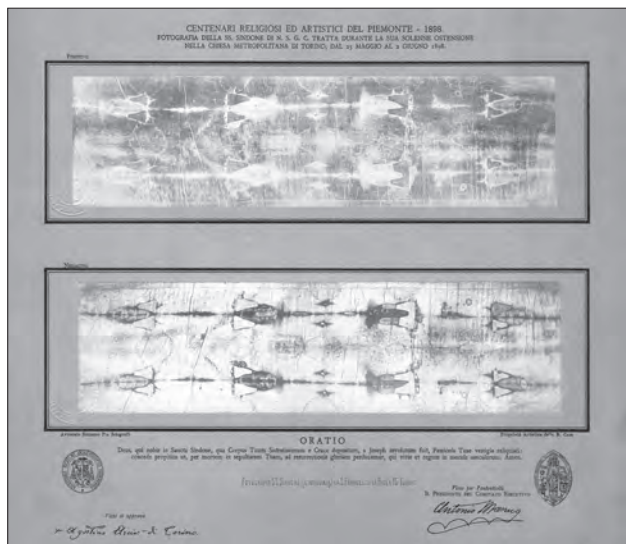


Fig. 1. Ricordo dell'ostensione della Sindone del 1898 con fotografia di Secondo Pia, positivo e negativo (Torino, Archivio storico diocesano, Fondo iconografico).

Fig. 2. Felice Fino, Fotografia della Sindone, 1898 (Torino, Archivio storico diocesano, Fondo iconografico).

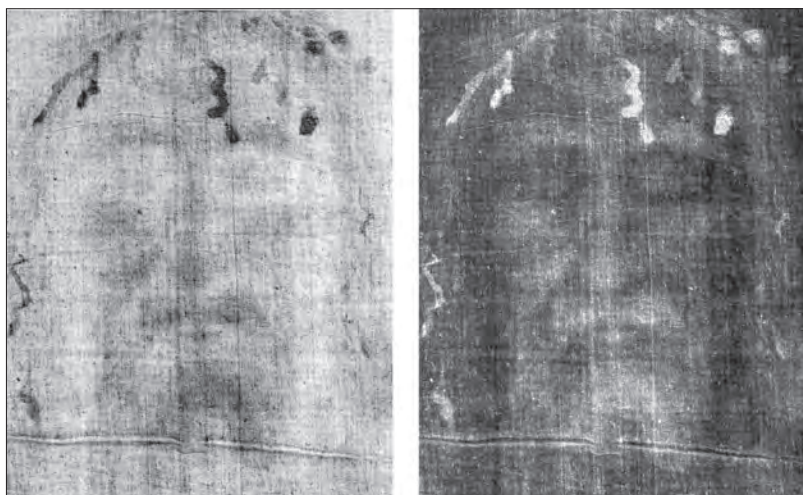
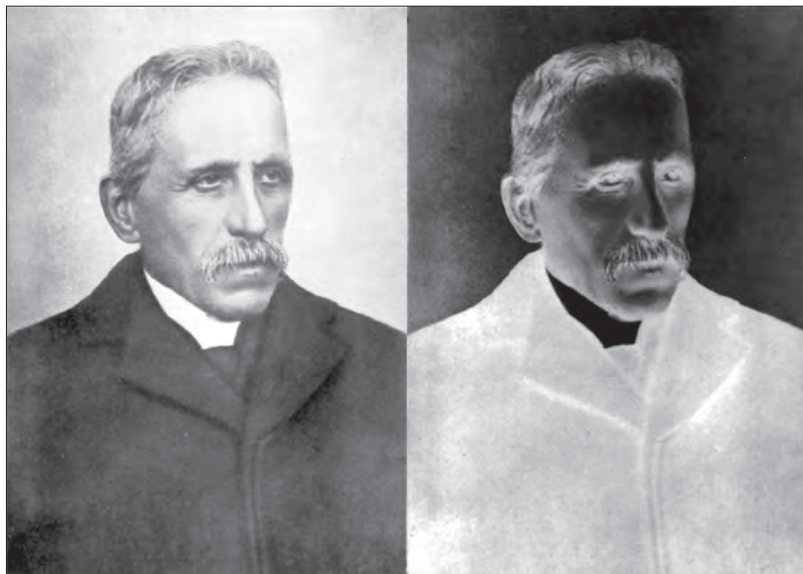


Fig. 3. Fotoritratto di Secondo Pia, Positivo e negativo della Sindone.

Fig. 4. Volto dell'uomo della Sindone, positivo e negativo.





Fig. 5. Fotoritratto di Giuseppe Enrie.



Fig. 6. Maurilio Fossati, arcivescovo di Torino, davanti a una fotografia del volto sindonico, cartolina.



Fig. 7. Esposizione della Sindone nel duomo di Torino in occasione delle nozze di Umberto II e Maria José (1931). Sulla sinistra il principe di Piemonte, recante in mano un cero.  
 Fig. 8. Ricordino dell'ostensione della Sindone del 1931 con fotografia di Giuseppe Enrie (Torino, Archivio storico diocesano, Fondo iconografico).

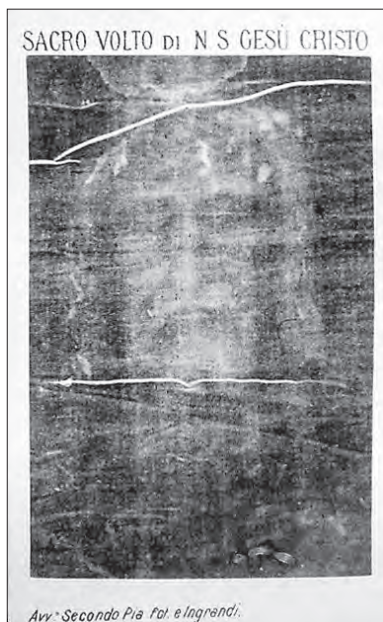


Fig. 9. Ingrandimento senza ritocchi dalla fotografia della SS. Sindone, ricordino fotografico in occasione dell'ostensione del 1898.

Fig. 10. G. Bruner, *Il Santo Volto di Gesù rivelato sulle tracce della S. Sindone di Torino* riprodotta dal fotografo Cav. G. Enrie.



Fig. 11. Fotoritratto di Giovanni Bruner accanto al suo “Santo Volto” (Torino, Archivio storico diocesano, Fondo regia cappella, I.III, faldone 1).

**IL QUADRO  
DEL SANTO VOLTO DI CRISTO  
E IL FOTOGRAFO ESECUTORE**

-----

La tela porta il Volto divino tratto dall'impronta che Cristo stesso, in estremo atto d'amore, ha lasciato sulla Santa Sindone, il Lenzuolo che ne avvolse il corpo martoriato.

Questo Volto è frutto di singolare esperienza, amoroso studio, assoluta convinzione dell'autenticità della preziosa reliquia della Cristianità, tesoro di Casa Savoia, che si venera in Torino.

Il Tempio dedicato al Divin Volto in Milano, per desiderio dell'Em.mo Card. Schuster, è il primo della Cristianità; centro del culto antico e sempre nuovo del Volto di Cristo.

Che possa toccare i cuori è il più vivo desiderio

dell'Esecutore

*Luigi Bruner*

Fig. 12. Retro del fotoritratto di Bruner accanto al suo "Santo Volto", in cui si cita la parrocchia milanese intitolata al Santo Volto nel 1934 dall'arcivescovo Schuster (Torino, Archivio storico diocesano, Fondo regia cappella, I.III, faldone 1).



GABRIELE PIRETTI

## Sguardo psichiatrico e iconografia della santità nella seconda metà dell'Ottocento

Le implicazioni positive della tecnica fotografica suscitarono fin dalla metà dell'Ottocento l'interesse della scienza psichiatrica,<sup>1</sup> che, proprio nella sua esigenza di provare la realtà della malattia mentale, di riconoscerla e catalogarla, trovò in essa un eccellente strumento operativo.<sup>2</sup> Come ha mostrato Allan Sekula, il paradigma ottocentesco del corpo come specchio dell'interiorità era sorretto da due discipline profondamente intrecciate, la fisiognomica e la frenologia, che non poca influenza ebbero nella storia della psichiatria.<sup>3</sup> Da un lato, la superficie del corpo, e in particolare il cranio, come una sorta di continente appena scoperto, diventò l'oggetto di un'intensa mappatura, di una minuziosa descrizione; dall'altro, il volto, e

1. La prima applicazione della tecnica fotografica in ambito psichiatrico si deve al medico scozzese Hugh Diamond, il quale, a metà dell'Ottocento, fece una lunga serie di ritratti di folli del Surrey County Asylum di Springfield, in Inghilterra (cfr. S.L. Gilman, *The Face of Madness. Hugh W. Diamond and the Origin of Psychiatric Photography*, Secacous 1977, *passim*). È l'inizio di un connubio che durerà a lungo. Alla base dell'utilizzo della fotografia vi furono motivazioni di natura strettamente positivista (cfr. F. Cagnetta, *Introduzione*, in *Nascita della fotografia psichiatrica*, a cura di F. Cagnetta, Ca' Corner della Regina 1981, p. 12). Interessante il saggio di Maddalena Carli che riflette sulla trasformazione della fotografia psichiatrica in Italia, negli anni Sessanta e Settanta del Novecento, da strumento di controllo ad arma di denuncia (cfr. M. Carli, *Testimonianze oculari. L'immagine fotografica e l'abolizione dell'istituzione manicomiale in Italia*, in «Memoria e Ricerca», 47 [2014], pp. 100-114).

2. Sullo sforzo della psichiatria di collocare forzatamente la follia all'interno di uno specifico quadro clinico cfr. le riflessioni di J. Kasper, *Scrittura, rappresentazione, transfert. Che cosa vuol dire leggere delle cartelle cliniche*, in *Lo sguardo psichiatrico. Studi e materiali dalle cartelle cliniche tra Otto e Novecento*, a cura di R. Panattoni, Milano 2009, pp. 61-74.

3. A. Sekula, *The body and the archive*, in «The MIT Press», 39 (1986), pp. 10-11.



la sua espressività, venne indagato in maniera altrettanto ossessiva, addirittura plasmato con l'elettricità, al fine di costruire una sorta di enciclopedia delle espressioni, cioè le varie maschere attraverso le quali, si pensava, si manifestavano le passioni.<sup>4</sup>

Le principali finalità dell'utilizzo dello strumento fotografico da parte della psichiatria furono di due ordini, interconnessi e spesso confluenti l'uno nell'altro: catalografico e nosografico. Catalogare il folle allo scopo di riconoscerlo nella sua identità e allo stesso tempo renderlo esemplare di una tipizzazione specifica, costringere la sua fisicità ed espressività all'interno di un certo quadro nosografico. Si tratta, effettivamente, della costruzione di quell'archivio, al contempo astratto e concreto, in cui il singolo assumeva una posizione relativa e simultaneamente quantitativa all'interno di un più vasto insieme.<sup>5</sup>

La questione delle relazioni tra fotografia, psichiatria e un fenomeno religioso come quello della santità, si situa nell'orizzonte molto sommariamente delineato, ma si declina anche in maniera peculiare poiché quest'ultimo, per la prima volta in maniera tanto sistematica, divenne oggetto di una narrazione autonomamente scientifica, sfuggendo dunque dalle mani del discorso teologico-ecclesiastico in cui fino ad allora era stato gelosamente custodito.

Negli ultimi decenni dell'Ottocento, l'isteria, soprattutto nella versione elaborata alla Salpêtrière dal neurologo Jean-Martin Charcot e dai suoi allievi,<sup>6</sup> costituì uno dei principali mezzi di traduzione di una variegata

4. Sono in questo senso esemplari le note fotografiche che ritraggono gli esperimenti di stimolazione elettrica di Duchenne de Boulogne (cfr. G.B. Duchenne [de Boulogne], *Mécanisme de la physionomie humaine, ou Analyse électro-physiologique de l'expression des passions*, Paris 1862).

5. Sekula, *The body*, p. 17.

6. La bibliografia su Charcot è cospicua, mi limiterò dunque a segnalare alcuni saggi che hanno stimolato queste riflessioni: A. Civita, *Introduzione*, in J.M. Charcot, *Lezioni alla Salpêtrière*, a cura di A. Civita, Milano 1989; A. Fontana, *L'ultima scena*, in D.M. Bourneville, P.M.L. Regnard, *Tre storie d'isteria*, a cura di A. Fontana, Venezia 1982, pp. 7-54; A. Lellouche, *Le méthode de J.M. Charcot (1825-1893)*, in «History and Philosophy of the Life Sciences», 11, 1 (1989), pp. 43-69; D. de Marneff, *Looking and Listening. The Construction of Clinical Knowledge in Charcot and Freud*, in «Signs», 17, 1 (1991), pp. 71-111; G. Didi-Huberman, *L'invenzione dell'isteria. Charcot e l'iconografia fotografica della Salpêtrière*, Genova-Milano 2008. Sull'isteria in generale: S.L. Gilman, H. King, R. Porter, G.S. Rousseau, E. Showalter, *Hysteria beyond Freud*, Berkeley 1993; C. Mazzoni, *Saint Hysteria. Neurosis, Mysticism and Gender in European Culture*, Ithaca London 1996;

serie di manifestazioni religiose, tra le quali le forme mistiche della santità cattolica. In particolar modo, le fotografie scattate nella clinica nel corso degli anni Settanta da Paul Regnard, confluite all'interno dei tre volumi intitolati *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, pubblicati tra il 1876-77 e il 1880, mettono perfettamente in luce, pur nell'ambito di un acceso dibattito di teorie e ipotesi non sempre convergenti, il modo in cui una cospicua parte del mondo medico-psichiatrico ragionò intorno al problema del misticismo estatico, cioè l'idea sostanziale che molti di quegli individui cui era stato attribuito lo *status* di santo o santa dalla Chiesa cattolica, fossero in realtà malati mentali. Questo discorso psichiatrico fu estremamente diacronico: esso venne applicato nell'ambito di fenomeni allora contemporanei, ma risalì altresì indietro nel tempo, coinvolgendo alcuni dei più importanti personaggi della storia religiosa cristiana.

Il mio intento è mostrare il ruolo significativo avuto dalla fotografia in questo processo di patologizzazione della santità: essa fornì un riferimento visivo che sintetizzava un certo paradigma psichiatrico intorno alle espressioni estreme della religiosità cattolica. Le pazienti della Salpêtrière, fotografate nel corso delle loro pose acrobatiche durante gli accessi di grande isteria, riproducevano in maniera impressionante gesti e mimiche inequivocabilmente tratti dall'orizzonte plastico di una certa religiosità mistica: crocifissioni, manifestazioni di rapimento estatico, atteggiamenti devozionali più o meno stereotipati. Tali immagini fotografiche permettono di aprire un varco su un'intensa stagione di dibattiti e controversie, ma soprattutto rappresentano, anche nell'ambito della stessa scienza psichiatrica e neurologica, una sintesi altamente efficace del modo in cui una parte significativa del mondo scientifico sperimentò l'epifania della santità nella seconda metà dell'Ottocento, pur avendo bene in mente le aspre polemiche che suscitarono il paradigma di Charcot e il suo stesso metodo clinico.

Prima di affrontare nello specifico il ruolo avuto dalla fotografia in questo scenario, sarà necessario mettere in evidenza, attraverso l'analisi di alcune fonti, la polemica cattolica che venne stimolata in quel periodo dalle teorie psichiatriche che collocavano nell'ambito del patologico fenomeni religiosi del passato e del presente, polemica che illustra la circolazione del paradigma elaborato da Charcot e dalla sua scuola; sposterò poi l'attenzione sulla letteratura scientifica, mostrando quali fossero le moda-

lità con cui gli psichiatri, e non solo loro, utilizzavano l'isteria come uno strumento interpretativo per gli aspetti meravigliosi del misticismo; infine, mi concentrerò sulle immagini, cercando di trovare un filo conduttore tra le fotografie delle isteriche scattate alla Salpêtrière, i dipinti di alcune aspiranti sante ottocentesche e l'iconografia del malato.

### 1. *Polemica cattolica: isteria e santità*

Nel 1904 venne pubblicato un libro di Matilde Serao intitolato *Santa Teresa*.<sup>7</sup> Si tratta della trascrizione di una conferenza tenuta a Palermo nel maggio 1902 nella grande sala del Liceo Vittorio Emanuele, nella quale la scrittrice esprimeva la sua ammirazione e devozione per la riformatrice dell'ordine carmelitano. Non mancava, in questa appassionata celebrazione della santa d'Àvila, un breve momento polemico in cui la Serao criticava in particolare due atteggiamenti tipici, diversi ma complementari, di fronte alla vita e alle attitudini di Teresa. Alcuni, pur essendo credenti, interpretavano la vita e le opere della donna nel segno della passione; gli altri, i miscredenti, gli scettici, gli indifferenti, asserivano invece che la donna era stata semplicemente un'isterica. Poco dopo, la Serao accennava al capolavoro del Bernini:

D'altronde, un antico artista, pieno di talento, pieno d'immaginazione, ma assai profano e forse sacrilego [...] ci ha lasciato in una chiesa di Roma, in Santa Maria della Vittoria, una statua di santa Teresa in estasi, così singolarmente interpretata, da dar ragione ad ambedue le frasi convenzionali, tanto quella che dichiara santa Teresa una passionale, tanto quella che sostiene santa Teresa una isterica.<sup>8</sup>

Questo spunto polemico sulla supposta "passionalità" o "isteria" della santa apre il sipario su uno scenario di intense controversie che caratterizzarono il dibattito tra scienza e fede negli ultimi decenni dell'Ottocento.

In un articolo pubblicato nel 1895 ne «La Civiltà Cattolica», si tessevano le lodi di un libro del professor Antoine Imbert-Gourbeyre, *La stigmatisation, l'extase divine et les miracles de Lourdes*.<sup>9</sup> Il bersaglio po-

7. M. Serao, *Santa Teresa*, Catania 1904.

8. Ivi, p. 15.

9. A. Imbert-Gourbeyre, *La stigmatisation, l'extase divine e les miracles de Lourdes*, Clermont Ferrand 1894 su cui cfr. G.G. Franco, *Rivista della stampa*, in «La Civiltà Cattolica».

lemico della trattazione del medico francese e, naturalmente, del gesuita Giovanni Giuseppe Franco, autore della recensione, erano in particolar modo i medici positivisti, i quali avevano più volte messo in discussione il carattere soprannaturale, divino o diabolico, di molti episodi legati a mistici e visionari, di allora come del passato, cioè coloro ai quali la Chiesa romana aveva conferito, «dopo rigidissimo esame dei loro carismi»,<sup>10</sup> il massimo riconoscimento cui possa aspirare un cristiano, quello della canonizzazione.

Ora, questa aspra critica della medicina positiva, che reinterpretava i fenomeni della santità e che penetrava con i suoi occhi negli ambiti più delicati della religiosità cattolica, si scagliava espressamente contro i “Salpetristi”, per usare le parole del medico Imbert-Gourbeyre:

Raramente [...] si videro trattate questioni così importanti con uguale oltracotanza e leggerezza. La campagna salpetresca [...] non è stata altro che una farsa. Quei campioni del libero pensiero si sono condotti da veri saltimbanchi saliti sui palchi, battendo la grancassa e i piatti cinesi; e mostrando delle sonnambule a contraffare le estasi dei Santi.<sup>11</sup>

Tra il 1888 e il 1889, una serie di articoli de «La Civiltà Cattolica» scritti da Francesco Salis Seewis, raccolti sotto il titolo *Le estasi, la medicina e la Chiesa*, avevano già vigorosamente contestato le ingerenze della scienza positiva nel campo della religione.<sup>12</sup> Il primo di questi, che più ci interessa, cominciava mettendo in luce i traguardi della medicina nel campo delle malattie di origine virale e batterica, le scoperte di Pasteur, di

ca», s. XVI, 2 (1895), pp. 69-78. Imbert-Gourbeyre è inoltre uno dei protagonisti del dibattito su Louise Lateau (1850-1883), stigmatizzata belga, di cui fu convinto sostenitore e su cui è incentrato in buona parte il suo libro *Le Stigmatisées. Louise Lateau de Bois-d'Haine, sœur Bernard de la Croix, Rosa Adriani, Christine De Stumbele*, Paris 1873 (cfr. i recenti: G. Klaniczay, *Louise Lateau et les stigmatisées du XIX<sup>ème</sup> siècle entre directeurs spirituels, dévots, psychologues et médecins*, in *Discorsi sulle stimmate dal Medioevo all'età contemporanea*, a cura di Id., (= «Archivio italiano per la storia della pietà», 26 [2013]), pp. 279-319 e S. Lachapelle, *Between Miracle and Sickness: Louise Lateau and the Experience of Stigmata and Ecstasy*, in «Configurations», 12, 1 (2004), pp. 77-105.

10. Franco, *Rivista della stampa*, p. 71.

11. Ivi, pp. 69-70.

12. Questi argomenti saranno trattati in maniera più estesa in F. Salis Seewis, *Le estasi, le stimmate, la scienza*, Prato 1892; Salis Seewis, pubblicò inoltre nello stesso anno un altro testo fortemente polemico, questa volta nei confronti della rilettura medico-scientifica di fenomeni di visionarismo cattolico: Id., *Visioni e Allucinazioni*, Prato 1892.

Koch e di Freyre, per poi accennare all'isteria e alle «notissime osservazioni fatte dal Charcot e dai suoi colleghi e discepoli [...]».<sup>13</sup> Ma nel caso di quest'ultima, secondo l'autore dell'articolo:

il motivo del menarsene rumore fu diverso che non al trattarsi degli altri ritrovati a cui accennavamo più sopra. Perocché se nel primo caso si mirava soltanto a propalare la presunta origine e cura di morbi micidiali, tutto il rumore, invece, levatosi a proposito delle osservazioni isterologiche, procede dal vanto che si danno gli increduli di avere trovato in quella affezione morbosa la spiegazione naturale dei fenomeni attribuiti già o ad ossessione diabolica o a grazia soprannaturale, come le estasi, le visioni, le rivelazioni, le stimate e parecchi miracoli.<sup>14</sup>

Nelle pagine seguenti, l'autore ribatteva punto su punto alle tesi scientifiche che interpretavano i fenomeni sovranaturali legati alla santità come il frutto di un malessere nervoso, nella maggior parte dei casi di matrice isterica.

All'inizio dell'articolo, l'interlocutore era Claude Michéa, medico francese, cattolico, che aveva scritto la voce *Extase* del *Nouveau Dictionnaire de médecine et de chirurgie pratiques*.<sup>15</sup> Chi scriveva, criticava il pezzo del Michéa in vari punti. Prima di tutto, l'affermazione iniziale che le estasi fossero tutte di natura patologica, escludendo di fatto qualsiasi intervento sovranaturale; in secondo luogo, il fatto di aver elencato una serie di cause all'origine dell'estasi in maniera disordinata e cumulativa: la paura, la commozione, l'amore contrariato, come cause morali, e tra queste, ovviamente, il sentimento religioso, che poteva essere alimentato da «certi amminicoli esterni: p.e. il meditare a porte e finestre chiuse lontano da ogni romore, come consigliava S. Ignazio di Loyola».<sup>16</sup>

Ma nella voce scritta dal Michéa, la parola isteria compariva solo una volta, in un fugace passaggio.<sup>17</sup> Bisognava giungere al presente «andazzo», cioè all'epoca in cui Salis Seewis scriveva, per trovare l'isteria come dia-

13. F. Salis Seewis, *Le estasi, la medicina e la Chiesa*, in «La Civiltà Cattolica», s. 13, 11 (1888), p. 267.

14. Ivi, pp. 267-268.

15. C. Michéa, *Extase*, in *Nouveau Dictionnaire de médecine et de chirurgie pratiques*, a cura di S. Jaccoud, XIV, Paris 1871, p. 344.

16. Salis Seewis, *Le estasi, la medicina*, p. 269.

17. «L'extase est rarement une affection simple et isolée. [...] elle se montre à la suite d'autres névroses plus o moins analogues, coïncide ou alterne avec elles. Elle succède souvent à l'hysterie» (Michéa, *Extase*, p. 344).

gnosi precipua dei fenomeni estatici. Il nome chiamato in causa era quello di Paul Richer: allievo fedele di Charcot, scrisse in particolare un libro<sup>18</sup> che può essere considerato «il più vasto e sistematico studio»<sup>19</sup> sulla grande isteria, il morbo codificato dal suo maestro, corredato da una serie di immagini, perlopiù riproduzioni disegnate tratte dalla *Iconographie photographique de la Salpêtrière*.<sup>20</sup>

La lunga polemica che seguiva sulle pagine de «La Civiltà Cattolica» non era tanto mirata alla confutazione dell'isteria come forma patologica in sé, ma in quanto essa era considerata la traduzione in termini neurologici di quei fenomeni mistici ed estatici, le stimmate, i ratti e le visioni, che erano stati fino ad allora identificati come i segni distintivi della santità.<sup>21</sup>

In particolar modo, si segnalavano le anomalie del quadro isterico disegnato da Charcot e dalla sua scuola, facendo di nuovo riferimento al libro di Richer. Per Salis Seewis tra gli indici di fragilità dello schema vi era, ad esempio, la presenza di sintomi manifestantisi singolarmente in soggetti non isterici; in più, venivano citati il Bernutz, che alla voce *Hystérie* del *Nouveau Dictionnaire de médecine et de chirurgie pratiques* aveva sottolineato la presenza di variegata forme anomale d'isteria,<sup>22</sup> e il Briquet, il quale scrisse: «che non ci allontaneremo molto dal vero, considerando come probabile che una metà delle persone affette d'isteria vada esente da accessi».<sup>23</sup> Inoltre, il gesuita sottolineava il fatto che nella maggior parte

18. P. Richer, *Études cliniques sur l'Hystéro-Épilepsie ou Grande Hystérie*, Paris 1881.

19. M.A. Trasforini, *Corpo isterico e sguardo medico. Storie di vita e storie di sguardi fra medici e isteriche nell'800 francese*, in «Aut Aut», 187-188 (1982), p. 1811, nota 16.

20. D.M. Bourneville, P. Regnard, *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, III, Paris 1879-1880.

21. Quantunque l'autore specifichi che è necessario mostrare di conoscere anche il passato dell'isteria, affinché «non si creda che nel confronto fatto da medici fra fenomeni sovranaturali e sintomi isterici, fra le Sante estatiche e le maniche degli spedali, noi travediamo una profanazione speciale, la quale può risultare bensì dall'apprensione del volgo, ma non esiste nelle parole secondo il senso che si dà loro, quantunque impropriissimamente, dalla medicina moderna» (Salis Seewis, *Le estasi, la medicina*, p. 274).

22. G. Bernutz, *Hystérie*, in *Nouveau Dictionnaire de médecine et de chirurgie pratiques*, XVIII, a cura di S. Jaccoud, Paris 1874, pp. 182-298, in part. pp. 225-226.

23. Salis Seewis, *Le estasi, la medicina*, p. 278. Paul Briquet scrisse il *Traité clinique et thérapeutique de l'Hystérie*, Paris 1859, che fu tra i testi fondamentali per la formazione delle teorie di Charcot sull'isteria. In particolar modo, l'idea espressa nel *Traité* che l'aspetto proteiforme dell'isteria fosse solo apparente e che in realtà dietro tale apparenza si celasse una regola (Charcot, *Lezioni*, p. 18).

dei casi l'isteria si presentava in età giovanile, o comunque rarissimamente al di sopra dei quarant'anni:

Or bene l'estasi nella vita delle Sante non segue per nulla questa legge, anzi l'opposto. Di 20 estatiche, appena se ne avrebbe a trovare *una*, nella quale esso si limitasse all'età isterica, e ciò non pel sopraggiungere dell'età critica, ma per morte avvenuta nel fiore della giovinezza. In tutte le altre, le elevazioni estatiche della mente trapassano senza veruna diminuzione il limite della menopausa e col crescere dell'età non fanno che prendere incremento.<sup>24</sup>

Si trattava, insomma, di svelare quei punti critici a causa dei quali la diagnosi d'isteria era viziata da un'incertezza di fondo e contrastare, mettendo in mostra le incongruenze, la sovrapposizione della narrazione isterica alle esperienze religiose di individui dichiarati santi dalla Chiesa di Roma.

Ora, questi scritti di parte cattolica restituiscono un fatto ovvio, cioè che la santità – in generale, il soprannaturale – era uno di quegli ambiti che la Chiesa romana, dopo esser stata spogliata del potere temporale, non aveva alcuna intenzione di lasciare alla medicina laica. Ma tali articoli mostrano anche altro: la costante presenza di Charcot, e della sua scuola, indica che le teorie di quest'ultimo erano a tal punto diffuse da divenire, nello scontro dialettico, il punto di riferimento anche di chi volesse confutare le applicazioni dell'isteria ai fenomeni estatici e mistici della santità.<sup>25</sup>

24. Salis Seewis, *Le estasi, la medicina*, p. 279.

25. In questo senso risulta particolarmente interessante lo scritto dei primi anni Ottanta, *Les phénomènes hystériques et les révélations de Sainte Thérèse*, del belga Guillaume Hahn, gesuita anche lui e professore di fisiologia al Collège de la Compagnie de Jésus di Louvain. Qui troviamo, forse, il punto di congiunzione tra i due schieramenti. Gli interlocutori di Hahn erano Charcot e i suoi allievi, in particolar modo Bourneville, Regnard e Richer. Di questi ultimi, Hahn citava le due opere che venivano considerate «de ceux qui s'occupent d'hystérie [...] ce que l'on possède de mieux sur la matière» (G. Hahn, *Les phénomènes hystériques et les révélations de Sainte Thérèse*, Extrait de la «Revue des Questions Scientifiques», Bruxelles 1883, p. 18); si riferiva alla *Iconographie photographique de la Salpêtrière* e alle *Études clinique sur l'Hystéro-Épilepsie ou Grande Hystérie*. L'opuscolo fu condannato e messo all'Indice perché, secondo le autorità ecclesiastiche, attribuendo l'isteria a Teresa rimetteva in discussione il valore definitivo del processo di canonizzazione. Nella relazione del Promotore della fede Agostino Caprara si legge tra l'altro: «Ma quali sono poi le autorità citate al suo proposito dal P. Hahn? Quelle dei Medici della Salpêtrière, cioè di un ospizio in cui sono ricevute donne di mal affare, e sottoposte meno ad osservazioni cliniche, che ad esperimenti di *mesmerici*, coll'intento da essi apertamente manifestato di mostrare con fatti che non esistono miracoli propriamente detti. [...] Il

## 2. Dibattito scientifico: l'isteria come strumento di traduzione del misticismo

La circolazione dell'isteria nella versione proposta da Charcot e dalla sua scuola aveva dunque significato anche la sua acquisizione da parte cattolica in chiave fortemente polemica. Come emerge dal già citato articolo de «La Civiltà Cattolica», Charcot, morto due anni prima, nel 1893, veniva citato più volte, quasi fosse una sorta di simulacro, o un contenitore nel quale comprimere un'intera stagione di pensiero.<sup>26</sup> In quest'ottica, nel paragrafo precedente ho cercato di dimostrare come i riferimenti alla «schifosa istero-epilessia», alla suggestione e all'ipnotismo mostrino le tracce di un dibattito – interno alla stessa medicina –, ma soprattutto la forte risonanza che la figura di Charcot e la sua scuola ebbero dagli anni Settanta<sup>27</sup> e continuarono ad avere in Europa nei decenni finali dell'Ottocento.<sup>28</sup>

P. Hahn ci fa sapere che egli appoggia il suo giudizio agli esperimenti del Professor Charcot e dei suoi discepoli Regnard, Bourneville e Richer. Ora il Charcot non professava alcuna religione; Regnard e Bourneville negano apertamente ogni rivelazione, e tutto pretendono spiegare colle forze della natura: il Richer da di S. Teresa una *illuminata*» (Archivio della Congregazione per la Dottrina della Fede, *Index*, Protocolli, 1885-1889/46, p. 10). Sul caso Hahn e sulla valutazione complessiva della Santa spagnola da parte della psichiatria francese nell'Ottocento, mi permetto di rinviare al mio saggio, *Teresa d'Aivila e il dibattito medico-psichiatrico sulla santità in Francia nell'Ottocento: un caso paradigmatico, un esempio singolare*, in «Dimensioni e problemi della ricerca storica», 2 (2017), pp. 211-242.

26. Franco, *Rivista della stampa*, p. 78.

27. Vinzia Fiorino ha messo in luce come in Italia, fino al 1880, l'isteria fosse ancora una patologia incerta, non ben codificata, e soprattutto fortemente condizionata dai luoghi comuni sulla donna e dagli stereotipi sulla *fragilitas sexus*. Solo dalla metà degli anni Ottanta, e fino alla metà dei Novanta, è possibile riscontrare un balzo in avanti a livello statistico delle diagnosi d'isteria. È infatti il periodo in cui si era ormai ampiamente diffuso il modello della Salpêtrière e il «[...] dibattito italiano sembra essere genericamente condizionato dall'impostazione neurologica data da Charcot» (V. Fiorino, *Matti, indemoniate e vagabondi. Dinamiche d'internamento manicomiale tra Otto e Novecento*, Venezia 2002, p. 157).

28. In realtà, sul finire del secolo l'isteria charcotiana era già entrata nella sua stagione autunnale. Freud e la sua rivoluzione si affacciavano all'orizzonte e già Janet e altri avevano messo in discussione le teorie del neurologo. Di lì a poco, l'isteria perse il suo statuto di malattia mentale, motivo per cui non richiedeva più l'internamento, e in seguito scomparve come diagnosi nel corso del Novecento. Oppure, come ha mostrato Mark S. Micale, essa venne decostruita nella sua forma classica, e i suoi relitti, i variegati sintomi che la componevano, affluirono in altre grandi e nuove categorie nosografiche, come la *dementia*



Nella «Revue Philosophique», la rivista fondata e diretta da Théodule Ribot, veniva positivamente recensito, nel 1882, un piccolo volume scritto da un filosofo italiano, Alfonso Asturaro, che rileggeva la vita di santa Caterina da Siena utilizzando un approccio psico-patologico. Nelle ultime righe, l'autore chiosava:

L'étude du Dr Asturaro, très modérée dans l'expression [...] n'est sans doute pas une nouveauté: mais elle peut trouver une place à côté de travaux de M. Charcot et de l'école de la Salpêtrière qui ont montré avec clarté l'existence avec certaines hystériques de tous les phénomènes présentés par les *possédés* ou les *saintes* du Moyen Âge.<sup>29</sup>

Il libretto di Asturaro, intitolato *Santa Caterina da Siena. Osservazioni psicopatologiche*, era uscito un anno prima. In esso ritroviamo la visione che tanto aveva mosso lo spirito militante dei gesuiti, già messo in luce. Nonostante non fosse un medico, Asturaro proponeva una rilettura della Benincasa utilizzando lo strumento nosologico dell'isteria, ripercorrendo la vita e le opere della donna, i suoi scritti e corrispondenze e ciò che di lei avevano detto i suoi più intimi sostenitori. L'analisi del filosofo seguiva due strade, di fatto complementari, cioè da un lato la natura isterica della donna e dall'altro le condizioni materiali della sua esistenza. La presenza di un temperamento fortemente nervoso o isterico unito a un'educazione impregnata di superstizione e ascetismo avevano come probabile risultato i due volti estremi della religiosità cristiana, cioè la possessione demoniaca o la santità.<sup>30</sup> Asturaro rileggeva i segni che emergevano dalla vita della santa come sintomi isterici: l'insensibilità di Caterina alle punture di spillo veniva tradotta con il termine

*praecox* di Kraepelin (cfr. M.S. Micale, *On the "Disappearance" of Hysteria: a Study in the Clinical Deconstruction of a Diagnosis*, in «Isis», 84, 3 [1993], pp. 496-526).

29. *Analyses et comptes rendus*, in «Revue Philosophique de la France et de l'Étranger», 13 (1882), p. 323.

30. A. Asturaro, *Santa Caterina da Siena. Osservazioni psico-patologiche*, Napoli, Stabilimento tipografico V. Morano nell'Istituto Casanova, 1881, p. 13. Sul culto cateriniano nell'Ottocento cfr. A. Scattigno, *Caterina da Siena: modello civile e religioso nell'Italia del Risorgimento*, in *Immagini della nazione nell'Italia del Risorgimento*, a cura di A.M. Banti, R. Bizzocchi, Roma 2002, pp. 175-200; Ead., *Per il papa, per la Chiesa cattolica, per le donne italiane. La devozione a Caterina da Siena ai tempi dell'apostasia del mondo moderno*, in *Contro la secolarizzazione. La promozione dei culti tra Pio IX e Leone XIII* (= sezione monografica di «Rivista di storia del cristianesimo», 1 [2005], pp. 3-131), pp. 69-93; F. De Giorgi, *Il Medioevo dei modernisti. Modelli di comportamento e pedagogia della libertà*, Brescia 2009, pp. 193-255.

“anestesia”; le stimmate, i segni della passione del Cristo, divenivano espressione della “iperestesia”; si trattava di alcuni di quei caratteri cronici che la medicina positiva, nel caso specifico proprio Charcot, aveva definito, riprendendo il nome dalla terminologia religiosa cristiana, “stimmate isteriche”.<sup>31</sup>

In un altro passaggio, Asturaro richiamava l’attenzione del lettore su due episodi autobiografici in cui la santa narra al proprio confessore Raimondo da Capua degli «*ammirabili misteri che succedettero nella sua persona la Domenica di sessagesima*». <sup>32</sup>

“Tanto fu il dolore del cuore che il vestimento della tunica si stracciò, rivoltandomi per la cappella come persona spasimata; chi mi avesse tenuta, propriamente, m’avrebbe tolto la vita”. Il lunedì, dovendo scrivere, Caterina va nello studio: “E scritto che ebbi – ella continua – non ebbi modo di scrivere più! Tante furono le pene che crebbero al corpo mio. E stando un poco, si cominciò il terrore per le dimonia per siffatto modo che *tutta mi facevano stordire*... volevo fuggirmi dallo studio e andarmene in capella, *come se lo studio fosse stato cagione delle pene mie*. Rizzaimi dunque su, e non potendo andare mi appoggiai al mio figliuolo Barduccio. Ma subito *fui gittata giù*; ed essendo gittata, parve a me *come se l’anima si fosse partita dal corpo*... Nel corpo a me non pareva essere, ma vedevo il mio corpo come se fosse stato un altro” – Quanta verità in quel *rivoltarsi come persona spasimata*; e con quanta energia è rappresentata quella tensione dei muscoli e dei nervi con cui l’accesso si presenta!<sup>33</sup>

Per il filosofo non vi erano dubbi, tali episodi narravano in maniera incontrovertibile un accesso isterico, il suo preludio e le sue manifestazioni. E concludeva:

A chi dubitasse più oltre del male, che travagliava Caterina, noi non avremmo nulla da aggiungere. Studii bene la cosa, e poi si domandi cosa vogliano dire quell’inappetenza prolungata, quei subitanei dolori al cuore, quei contorcimenti, quegli spasmi, quei moti convulsi, quegli svenimenti, quelle subitane cadute, quell’insensibilità alle trafitture, quelle nevrosi, quella rigidità delle membra, che si manifestavano in Caterina.

Quanto a noi, ci sentiamo in grado di concludere che la proprietà speciale e caratteristica, che si cercava nell’organismo di questa donna, è trovata; ed è l’*Isterismo*. Noi abbiamo da fare con una donna isterica.<sup>34</sup>

31. Ivi, p. 9.

32. Ivi, p. 11.

33. Ivi, pp. 11-12.

34. Ivi, p. 12. Rispetto all’inappetenza, vanno segnalati i numerosi riferimenti a Caterina da Siena nel famoso libro di R. Bell, *La santa anoressia. Diggiuno e misticismo dal*

Asturaro non citava mai Charcot,<sup>35</sup> eppure il recensore della «Revue philosophique de la France» riconobbe immediatamente la natura dello scritto e lo attribuì senza esitazione alla tradizione della Salpêtrière. Ciò non implica, necessariamente, che lo studioso italiano – che pure non poteva, occupandosi di tali questioni, non aver letto gli studi che giungevano dalla clinica parigina – avesse posto al centro della sua idea di isteria quella formulata da Charcot. Piuttosto, è interessante il contesto, giacché, ad ogni modo e seppur indirettamente, quel nome filtrava tra le righe, marchiava e legittimava, come se fosse il principale legame tra agiografia e nosografia.<sup>36</sup>

Un altro esempio è quello di Giuseppe Scipione Vinaj, direttore degli stabilimenti idroterapici di Adorno e considerato il fondatore della moderna idroterapia in Italia.<sup>37</sup> In *La Psiche nell'Isterismo e nella Neurastenia*, omaggiava Charcot, morto poco prima, pubblicando al suo interno un testo che a suo tempo era uscito in forma di lettera aperta all'illustre direttore, in cui reinterpretava le vicende della beata Caterina Mattei di

*Medioevo a oggi*, Roma-Bari 1985, che testimonia della fortuna storiografica anche recente di queste letture patologiche della santità.

35. Aspetto che viene sottolineato in una recensione apparsa sulla «Rivista di filosofia scientifica» di Morselli, che cita oltre a Charcot, gli studi dei suoi allievi Bourneville e Richer, e ancora Warlomont e Charbonnier. Per l'unica critica mossa ad Asturaro, per il resto lodato per l'ottimo lavoro cfr. *Rivista bibliografica*, in «Rivista di filosofia scientifica», (1881-1882), p. 342.

36. Scrive in proposito Didi-Huberman: «Il quadro delineato da Charcot, anche e soprattutto grazie a immagini, disegni o fotografie, assumendo un valore classico, fu in grado di esercitare una sua autorità. Divenne il punto di partenza di tutti coloro che si occuparono dell'isteria. Tutti, a modo loro, ne tessero le lodi o se ne servirono [...]. Il professor Rummo, invece, non esitò a far pubblicare, tramite la clinica di Pisa presso cui era in servizio, un *Omaggio al prof. Charcot*, che consisteva in una serie di settanta fotografie, settanta posture e posizioni, una sorta di catalogo pulsante del "la" crisi isterica (nel quale la presenza costante di una calzamaglia a righe crea un movimento quasi cinematografico), catalogo nel quale il reale, autenticato fotograficamente, avrebbe reso omaggio da sé alla razionalità dei concetti nosologici e dei tipi figurativi della Salpêtrière» (Didi-Huberman, *Invenzione dell'isteria*, p. 115). Cristina Mazzoni ha invece sottolineato come Charcot avesse sistematizzato, creando un paradigma, lo studio dei fenomeni sovranaturali legati a estasi e misticismo «with all the the rigor and respectability of the positive scientific method. And it is the echo of Charcot we can read between the lines of the medical writings on mysticism and hysteria which appeared about the same time as his work or in the period following» (Mazzoni, *Saint Hysteria*, p. 30).

37. Cfr. *Giuseppe Scipione Vinaj*, in «Archives of Medical Hydrology», 3-5 (1925), p. 25.

Racconigi, vissuta tra Quattro e Cinquecento.<sup>38</sup> Il titolo dello scritto è molto eloquente: *L'isterismo nel passato. Un'isterica nel XV secolo in Piemonte*. Vinaj scriveva:

Nei tempi passati, colle scarse cognizioni scientifiche, che si avevano, e cogli ostacoli frapposti sempre alla libera disamina, non abbiamo che cenni abbozzati appena di isteriche e di isterici; e se non fosse per la superstiziosa credenza della santità di tanti ammalati, e non ci fossero pervenute le confessioni scritte dai nevropatici stessi, noi saremmo privati di un elemento assolutamente indispensabile per lo studio di così importante problema.<sup>39</sup>

Il medico, dopo aver contestato l'idea che il XIX secolo fosse il secolo "nevrotico" per eccellenza, sosteneva che nel passato i periodi di «nevrosismo» furono di un'intensità tale che «lo spirito freddo e scettico del secolo presente, e la tendenza della scienza nostra non ci lasceranno giungere».<sup>40</sup>

Oggi le manifestazioni nevropatiche sono con maggior cura e criterio studiate e sorvegliate, e soprattutto vengono chiamate col loro nome. [...] Oggi i demoniaci guariscono, piuttosto che *coll'aspersorio* del prete e *col suo metro*, coi medici, coi manicomii, e qualche volta coi reali carabinieri.

Le estatiche, tutte infervorate nelle allucinazioni divine, popolano le nostre case di salute.<sup>41</sup>

Dopo aver raccontato la vita della beata Caterina, sottolineando i caratteri isterici che fin da bambina l'avevano afflitta, Vinaj si dilungava anche sulle condizioni sociali, economiche e politiche che travagliarono il periodo di cesura tra medioevo ed età moderna, fattori che contribuirono all'evoluzione dell'isterismo della Mattei. Concludendo, il medico asseriva:

Sull'interpretazione di questi fenomeni non è possibile alcun dubbio. La povera Caterina, proclamata Beata, fu affetta da lunga ostinata istero-epilessia, con tutte le manifestazioni più violente e caratteristiche, disturbi psichici,

38. Cfr. P. Fontana, *Mattei, Caterina*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 72, Roma 2009, pp. 137-139 ed E. Lurgo, *La beata Caterina da Racconigi fra santità e stregoneria. Carisma profetico e autorità istituzionale nella prima età moderna*, Firenze 2013. Più in generale sul fenomeno delle "sante vive" rinvio al classico studio G. Zarri, *Le sante vive. Profezie di corte e devozione femminile tra '400 e '500*, Torino 1990.

39. G.S. Vinaj, *La Psiche nell'Isterismo e nella Neurastenia. Osservazioni Cliniche*, Milano 1893, p. 161.

40. Ivi, p. 162.

41. *Ibidem*.

delirio, allucinazioni di vista e di udito, zone isterogene, parastesie, anestesia, nevralgie varie, ovaralgie, contratture, vomiti, anoressia, sitofobia, insonnia. Nel secolo nostro la povera Caterina sarebbe stata oggetto di studio. Sotto la profonda osservazione vostra, illustre ed amato Maestro [rif. a Charcot], avrebbe arricchita la scienza di fatti interessantissimi. Nel secolo XV fu elevata alla dignità paradisiaca di Beata,<sup>42</sup> magro compenso ad una vita tanto travagliata.<sup>43</sup>

Tali scritti venivano dunque a formare una sorta di agiografia patologica, in cui il sapere medico ricostruiva la verità della malattia attraverso l'analisi della vita e delle opere, dei gesti e delle visioni, reinterpretando, alla luce dei contemporanei quadri nosografici, quelle manifestazioni che erano state ritenute dal mondo ecclesiastico e dai credenti come espressione di un privilegiato rapporto tra certi individui e la sfera divina.

Alla Salpêtrière, questa pratica fu costante. Se Paul Richer aveva, nel finale dei suoi *Études cliniques*, proposto le storie di tre donne, quella di santa Douceline di Digne, vissuta nel XIII secolo, della stigmatizzata tirolese Maria von Mörl, morta nel 1868, e di Louise Lateau,<sup>44</sup> anche Bourneville, il quale aveva oltretutto scritto un libro su quest'ultima,<sup>45</sup> tramite la collana *Bibliothèque Diabolique*, aveva favorito diversi studi su fenomeni sovranaturali interpretati in chiave psichiatrica. Secondo Jan Goldstein, tale spinta fu una preoccupazione costante e parte integrante dell'immagine pubblica della scuola di Charcot, il quale, così riferì un suo visitatore, teneva «on the walls photographs, primitive Italian and Spanish paintings representing saints in prayer, ecstasies, convulsionaries, demoniacs – the great religious nervous-disease (*la grande névrose religieuse*), as they say at the asylum».<sup>46</sup> Per Goldstein, si trattava perciò di una vera e propria tenzone ideologica, in cui il sapere psichiatrico giocava il ruolo di paladino delle correnti anti-clericali e, in questo senso, il paradigma di Charcot era

42. In realtà, Caterina Mattei fu beatificata nel 1808 da Pio VII (cfr. Fontana, *Mattei, Caterina*, p. 128).

43. Vinaj, *La Psiche nell'Isterismo*, p. 177.

44. Richer, *Études clinique*, pp. 715-726. Sono pochi i commenti di Richer, il quale si limita a trascrivere le storie delle tre donne, quasi lasciando al lettore il compito di rintracciare i sintomi isterici descritti nelle pagine precedenti, nei loro gesti e azioni.

45. D.M. Bourneville, *Science et miracle: Luoise Lateau ou la stigmatisée belge*, Paris 1878 (I ed. 1875).

46. Cit. in J. Goldstein, *Console and Classify. The French Psychiatric Profession in the Nineteenth Century*, Cambridge 1987, p. 372.

diventato un potente strumento interpretativo in grado di tradurre in termini medico-scientifici l'esperienza religiosa, «transformation that took on the air of a victory».<sup>47</sup>

Tale riscrittura veniva chiamata in causa, ad esempio, nell'ultimo volume, uscito nel 1902, della *Bibliothèque Diabolique*, scritto da Hippolyte Rouby e dedicato a santa Teresa d'Ávila. Rouby, medico e poi senatore, affermava all'inizio del suo libro: «Ce sont les découvertes des symptômes de cette maladie [l'isteria], découvertes qui datent d'un demi-siècle à peine, qui permettent aujourd'hui de déchiffrer beaucoup de points obscurs de l'histoire religieuse».<sup>48</sup> E poco dopo: «La connaissance exacte des symptômes de l'Hystérie doit donc amener la révision de l'histoire des Religions, et c'est par là que ce travail peut avoir une importance particulière».<sup>49</sup>

Il libro *Les démoniaques dans l'art*,<sup>50</sup> pubblicato nel 1887 da Charcot e Richer, ben mostra il lavoro che si celava dietro l'elaborazione e la riflessione sulla nevrosi isterica. In questo caso, si trattava di studiare le opere d'arte, di decifrare l'iconografia degli ossessi, i cui gesti e pose venivano reinterpretati dalla lente scientifica come sintomi della grande isteria. Nel momento in cui Charcot e Richer si dedicarono a tale studio, essi portarono avanti un'indagine basata su un approccio fortemente indiziario, benché direzionato su tratti fin troppo manifesti.<sup>51</sup> Il quadro isterico, con i suoi prodromi e stimate, con i suoi movimenti e le sue pose, veniva ricercato nei dettagli di affreschi, dipinti, miniature, in cui i segni della possessione venivano in sostanza ri-attribuiti: una traslazione che spostava il discorso da un sistema egemonico a un altro.<sup>52</sup> Ma questa dimensione visiva, certamente cruciale nello studio delle opere d'arte, permaneva anche di fronte alla malattia in carne ed ossa, di fronte all'isterica che parlava e comunica-

47. *Ibidem*.

48. H. Rouby, *L'Hystérie de Sainte Thérèse*, Paris 1902, p. 1.

49. *Ibidem*. Per una trattazione approfondita dell'agiografia patologica di Rouby cfr. Piretti, *Teresa d'Ávila e il dibattito medico-psichiatrico*, pp. 227-230.

50. J.M. Charcot, P. Richer, *Les démoniaques dans l'art*, Paris 1887 (trad. it. *Le indemoniate nell'arte*, Milano 1980).

51. In quest'epoca si va affermando, nelle scienze umane, un paradigma indiziario basato sulla semeiotica medica: cfr. C. Ginzburg, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in Id., *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Torino 1986, pp. 158-193.

52. C. Mazzoni, *Visions of the Mystic / Mystical Visions: Interpretations and Self-Interpretations of Gemma Galgani*, in «Annali d'Italianistica», 13 (1995), pp. 371-386, in part. p. 372, che si riferisce alla riduzione della donna al suo corpo, mettendo a tacere la parola.

va. Ciò non vuol dire che questi medici non utilizzassero il senso dell'udito e non dessero importanza alcuna alle parole del malato, ma, certamente, il caso dell'isteria mette bene in evidenza quel predominio dello sguardo di cui ha parlato Michel Foucault.<sup>53</sup> Lo stesso Freud, che fu allievo di Charcot, sottolineò, nel noto necrologio scritto per il neurologo, la sensibilità artistica, le sue notevoli capacità diagnostiche, la sua natura di *visuel*, come lo stesso Charcot si definiva.<sup>54</sup>

In questo orizzonte visuale, l'*Iconographie* rappresentava ciò che legava scrittura scientifica e immagine. Ma come si vedrà, il continuo passaggio dalle elaborazioni nosografiche alle immagini sacre e da queste di nuovo alla scrittura, si delinea come un processo estremamente complesso e ramificato.

### 3. Dalla letteratura scientifica all'immagine

In queste pagine, ho cercato di ricostruire, attingendo alla produzione scientifica italiana e francese, uno scenario in cui l'isteria elaborata da Charcot svolse un ruolo essenziale nella riflessione psichiatrica sulla sanità di tipo mistico-estatico. All'interno della narrazione isterica, principalmente nel terzo periodo del "grande attacco", denominato delle *attitudes passionelles*, o nel periodo terminale del delirio, le pazienti, sedute o sdraiate sui letti della clinica, si cimentavano in atteggiamenti e gesti che, in maniera talvolta stupefacente, riproducevano quelli delle mistiche.

Nel 1888, una decina d'anni dopo la pubblicazione dell'*Iconographie*, il direttore rispondeva ancora alle critiche:

Il semble que l'hystéro-épilepsie n'existe pas qu'en France et je pourrais dire et on la dit quelquefois, qu'à la Salpêtrière, comme si je l'avais forgée par la puissance de ma volonté. Ce serait chose vraiment merveilleuse que je puisse ainsi créer des maladies, au gré de mon caprice et de ma fantaisie. Mais à la vérité, je ne suis absolument là que le photographe, j'inscris ce que je vois et

53. Cfr. M. Foucault, *La nascita della clinica. Un'archeologia dello sguardo medico*, Torino 1998, pp. 119-135.

54. S. Freud, *Charcot*, in Id., *Opere 2. Progetto di una psicologia e altri scritti 1892-1899*, Torino 1989, p. 106. Sulle differenze tra il metodo di Charcot, incentrato sullo sguardo, e quello di Freud, in cui predomina l'ascolto, cfr. l'interessante saggio di D. de Marneff, *Looking and Listening. The Construction of Clinical Knowledge in Charcot and Freud*, in «Signs», 17, 1 (1991), pp. 71-111.

il m'est trop facile de montrer que ce n'est pas à la Salpêtrière seulement que ces choses-là se passent.<sup>55</sup>

Non interessa qui riflettere sulla buona fede o meno di Jean-Martin Charcot, che con queste parole ironizzava sui suoi detrattori, in particolare Hippolyte Bernheim della scuola di Nancy, che aveva accusato il direttore della Salpêtrière di suggestionare le sue pazienti, le quali riproducevano, sotto ipnosi o narcotizzate, il grande attacco isterico da lui costruito.<sup>56</sup> La dimensione artificiale del morbo di Charcot nella sua forma classica, una vera e propria invenzione secondo la ricostruzione di Didi-Huberman,<sup>57</sup> o un «hysterical circus» nella definizione di Scull,<sup>58</sup> è ormai un dato acquisito.<sup>59</sup> Quattro periodi scandivano idealmente l'accesso di grande isteria: il periodo epiletticoide, diviso nelle due fasi tonica e clonica, la prima con irrigidimento tetanico del corpo, la seconda con movimenti oscillatori degli arti; il secondo, detto dei grandi movimenti o del clownismo, caratterizzato da violente contorsioni del corpo, pose grottesche e smorfie, fino ai famosi archi di cerchio; nel terzo periodo, degli atteggiamenti passionali, predominavano l'elemento allucinatorio ed espressivo, in cui le pazienti avevano slanci amorosi, gridavano minacce, ma, ciò che qui più interessa, assumevano un contegno devoto, mimavano rapimenti estatici, s'irrigidivano, anche per ore, nella posa della crocifissione; infine, il quarto periodo era segnato dal delirio, dopodiché la malata tornava a poco a poco in sé.<sup>60</sup>

La ricerca sull'iconografia del passato, lo studio delle indemoniate e, seppur in misura minore, dei ritratti delle estatiche, era mirata all'universalizzazione della grande isteria, fenomeno considerato temporalmente e spazialmente universale.<sup>61</sup> Che cosa distingueva, però, i ritratti delle in-

55. J.M. Charcot, *Leçons du Mardi à la Salpêtrière (1887-1888)*, Paris 1887, p. 178.

56. Su Charcot e l'utilizzo della ipnosi, cfr. E.M. Thornton, *Hypnotism, Hysteria and Epilepsy: an historical synthesis*, London 1976, pp. 136-151; per la polemica con Bernheim, pp. 180-182.

57. Cfr. Didi-Huberman, *L'invenzione dell'isteria, passim*.

58. Cfr. Scull, *Hysteria*, pp. 104-130.

59. In questa direzione anche il saggio di M. Sicard, *La femme hystérique: émergence d'une représentation*, in «Communications et Langage», 127 (2001), pp. 35-49, in part. pp. 38-41.

60. Cfr. Charcot, *Lezioni*, pp. 111-119; L'opera che descrive nella maniera più completa ed esaustiva il grande attacco isterico è, come si è detto, quella di Richer, *Études cliniques*.

61. Come ha sottolineato Clara Gallini, l'isteria veniva evocata ogni qual volta si trattava «di discutere in merito alla realtà di certe fenomenologie di un "meraviglioso" in



demoniate da quelli delle estatiche, e per quale motivo lo studio di queste ultime presentava maggiori problemi? Ce lo dicono gli stessi autori:

L'estasi isterica in sé non è dotata di speciali caratteri che consentano di distinguerla da altre varietà di estasi. Noi la riteniamo una forma del grande attacco, frammento isolato del terzo periodo detto anche periodo degli atteggiamenti passionali. I segni diagnostici che permettono di riconoscere la natura isterica dell'estasi si riscontrano per lo più nei fenomeni che la precedono o la seguono e negli svariati sintomi presentati dal soggetto durante gli intervalli della crisi. Così un atteggiamento estatico preceduto o seguito da fenomeni che appartengano agli altri periodi del grande attacco, come per esempio la costrizione faringea, i fenomeni epilettoidi sia pure attenuati, le contorsioni, ecc., può venire senz'altro collegato alla grande isteria.<sup>62</sup>

Che cosa mancava all'estasi, e dunque a quel momento preciso della visione e del deliquio che ispirò i più grandi artisti del passato, per avere la certezza di trovarsi di fronte al grande attacco isterico? I sintomi patognomici, quei segni che, vere spie, determinavano inequivocabilmente la presenza della malattia. Da un punto di vista figurativo, le contratture e le contorsioni degli indemoniati risultavano invece fin troppo significative, poiché in esse si potevano leggere facilmente le stimmate che conclamavano la patologia. Il caso dell'estasi poneva problemi interpretativi perché la sua rappresentazione, ciò che la raffigurazione veicolava, era «una posa espressiva, un puro atteggiamento passionale»,<sup>63</sup> in cui l'artista, deliberatamente, aveva «omesso qualsiasi segno di violenza, qualsiasi fenomeno convulsivo». <sup>64</sup> Appare dunque evidente come l'estasi isterica, frammento

grado di incidere sul corpo, dilatandolo verso gli oltre dell'estasi, della visione, della medianità» (C. Gallini, *Lourdes e la medicalizzazione del miracolo*, in «La ricerca folklorica», 29 [1994], p. 90). L'etnografo ed esploratore Lamberto Loria credeva d'aver ritrovato l'isterismo nella tribù degli Irupara della Papua Nuova Guinea, riferendo i casi di due donne, una delle quali veniva creduta spiritata dagli indigeni (L. Loria, *L'isterismo fra i selvaggi*, in «Archivio di psichiatria, scienze penali ed antropologia criminale», 16 [1895], p. 168).

62. Charcot, Richer, *Le indemoniate*, p. 133. La possibilità di altri tipi di estasi era già stata sottolineata da Richer negli *Études cliniques*, p. 321. Paolo Mantegazza dedicò, ad esempio, uno studio a varie tipologie di estasi, in *Le estasi umane*, II, Milano 1887.

63. Charcot, Richer, *Le indemoniate*, p. 134.

64. *Ibidem*. Anna Scattigno ha sottolineato come dalla Controriforma fino all'Ottocento la figura di Caterina sia stata rappresentata specialmente nei suoi atteggiamenti di devozione estatica e contemplativa e nell'atto di sperimentare lo sposalizio mistico (Scattigno, *Caterina da Siena: modello civile e religioso*, p. 175).

isolato del grande attacco, venisse alla luce solo se inserita all'interno di una più vasta narrazione.

È precisamente quanto accade nell'*Iconographie*: in particolar modo, alcune delle più note muse della clinica – Augustine, Alphonsine, Geneviève, Rosalie – si cimentavano in pose e gesti che mimavano atteggiamenti di carattere religioso. *Extase*, *Crucifiement*, *Beatitude*, così recitano le didascalie che etichettano le immagini (fig. 1). Non mancavano minuziose descrizioni delle azioni delle pazienti, nonché numerose trascrizioni dei loro discorsi.

Geneviève, una donna di umili condizioni che fece una vera e propria carriera nelle cliniche e negli ospedali parigini,<sup>65</sup> si mostrava così:

G... est assise: tantôt la tête garde une attitude presque naturelle; les yeux sont légèrement dirigés en haut, les mains jointes, reposent sur le lit; c'est l'*attitude de la prière*; – tantôt, la tête est un peu penchée en arrière; – d'autres fois, enfin, l'attitude est celle que l'on attribue aux *illuminées* comme sainte Thérèse, etc. Dans ce dernier cas, la tête est rejetée en arrière, le regard porté vers le ciel; la physionomie, empreinte d'une grande douceur, exprime une satisfaction idéal; le cou est gonflé, tendu; la respiration paraît suspendue; l'immobilité du corps entier est pour ainsi dire absolue. Les mains jointes reposant sur la partie supérieure de la poitrine complètent la ressemblance avec les représentations des saintes que l'art le plus parfait nous a données.<sup>66</sup>

In una delle sue peregrinazioni, siamo nel 1876, Geneviève era giunta sotto la cura di un certo Monsieur Decaesseekey di Quesnoy-sur-Deuls, presso Lille. Passando per la cittadina, era stata presa da un acceso istero-epilettico e il medico aveva voluto informare Charcot tramite una lettera. Questa veniva riportata nell'*Iconographie*: avendo trovato la donna in prossimità di un attacco, Decaesseekey, ricordandosi delle lezioni di Charcot, aveva praticato su di essa la compressione ovarica.<sup>67</sup> Le ultime parole riferivano: «Geneviève est restée un jour chez moi et, malgré mon insistance à la faire retourner à Paris, elle a voulu aller voir un de ses amies à Bruxelles et dir bonjour “à sa sœur Louise Lateau” comme elle dit avec raison...».<sup>68</sup>

65. Bourneville, Regnard, *Iconographie*, I, Paris 1877, pp. 49-57.

66. Ivi, p. 70.

67. Con le mani si praticava una pressione nella zona delle ovaie. Tale tecnica, a quanto dicevano i medici, era in grado di bloccare l'attacco, per un tempo più o meno lungo.

68. Bourneville, Regnard, *Iconographie*, I, p. 72.

Bourneville spiegava, nelle righe seguenti, il significato del riferimento alla «*prétendue miraculée belge*»:<sup>69</sup> Geneviève conosceva, infatti, la storia della Lateau, di cui avevano parlato anche i giornali, e, durante i suoi ricoveri alla Salpêtrière, aveva spesso manifestato l'intenzione di andare a visitare la nota stigmatizzata. È un fatto certamente significativo, dato che solo l'anno precedente, nel 1875, Bourneville aveva pubblicato il libretto sulla Lateau, in cui la diagnosticava come istero-epilettica. All'inizio di questo scritto, quasi una prefazione in forma d'immagine, campeggiava un disegno che univa due fotografie dell'*Iconographie*. Non si trattava di Geneviève, ma di Rosalie, ritratta nella parte superiore allo stato normale e nella parte inferiore nell'atteggiamento della crocifissione (fig. 2).

Dopo aver analizzato la vita e i sintomi della stigmatizzata, nel capitolo intitolato *Louise Lateau est une hystérique: Démonstration clinique*, Bourneville portava diversi casi clinici al fine di smascherare la pretesa straordinarietà dei fenomeni descritti dai medici devoti e dai religiosi – a capo dei quali c'era il vescovo Edmond Dumont – che la sostenevano.<sup>70</sup> Attacchi demoniaci, emorragie, estasi, contratture in forma di crocifissione, astinenza, stitichezza, iscuria: tutti questi sintomi si ritrovavano nell'istero-epilessia. L'estasi della stigmatizzata era messa in relazione con quella di Geneviève:

[...] chez Louise Lateau, la physionomie rappelle celle que l'on donne aux "saints" dans les tableaux. Telle est Geneviève: les cheveux tombant et rejetés sur les épaules, la tête portée en arrière, les yeux immobiles dirigés vers le ciel, le cou tendu, les mains jointes, comme dans l'attitude de la prière, voilà son image et certes, dans ces moments-là, elle est tout-à-fait comparable à la malade de Bois-d'Haine.<sup>71</sup>

L'*attitude du crucifiement*, sosteneva Bourneville, era uno di quegli atteggiamenti che veniva ritenuto maggiormente stupefacente quanto più gli spettatori erano ignoranti. Se esso, poi, era accompagnato da una forte esaltazione religiosa da parte del soggetto, si creava il terreno per l'intervento del sacerdote: «on croit trouver dans cette attitude du Christ sur la croix la preuve d'une intervention surnaturelle; en un mot, s' imagine avoir

69. *Ibidem*.

70. Per gli aspetti politici legati al caso di Louise Lateau cfr. J. Maître, *Da Bourneville ai nostri giorni. Interpretazioni psichiatriche della mistica*, in *Discorsi sulle stimate*, pp. 323-325.

71. Bourneville, *Lateau*, p. 42.

devant soi cette chose incroyable, un miracle». <sup>72</sup> L'atteggiamento della crocifissione non era raro nelle isteriche e Bourneville rimarcava la *ressemblance* tra i fenomeni di crocifissione osservati in clinica e quello mostrato dalla Lateau. Rosalie era ovviamente l'esempio *princeps*. Il 12 ottobre 1872, riferiva Bourneville, la paziente era stata colpita da un attacco di tetanismo che richiamava la forma della crocifissione: la testa è leggermente rivolta in aria e inclinata a destra, la mascella è contratta, così come «[I]es membres supérieurs, très-contraturés, sont étendus perpendiculairement au tronc, c'est-à-dire *en croix*»; <sup>73</sup> le gambe sono vicine e stese. Alla fine dell'attacco – chiamato da Bourneville *descente de la croix!* – durato due ore, seguivano le dichiarazioni di ciò che Rosalie aveva visto: «J'étais si bien, là-haut! C'était si beau!». <sup>74</sup> La donna si dilungava nella descrizione di visioni celesti, in cui figuravano il Cristo, descritto con lunghi capelli marroni e la barba rossa, e la Santa Vergine vestita d'argento. <sup>75</sup>

Per Bourneville i dubbi erano pochi, perché pose e delirio coincidevano in Rosalie e Louise Lateau: «[...] l'une et l'autre dépeignent le Christ et la Vierge d'après les souvenirs qu'ont laissé en elles, les tableaux qu'elles ont pu voir dans les églises qu'elles ont fréquentées». <sup>76</sup> La spiegazione del delirio a carattere religioso era semplice: entrambe le donne avevano avuto un'educazione elementare ed entrambe avevano frequentato la chiesa, con i suoi dipinti e immagini sacre; con la sola differenza che la Lateau sapeva leggere un poco, motivo per cui, potendo attingere alla letteratura religiosa, le sue visioni erano meno limitate, più ricche, di quelle di Rosalie. <sup>77</sup>

Ci troviamo, dunque, di fronte a un procedimento di natura squisitamente analogica. Tutta l'analisi era basata sui caratteri morfologici, sulla sintomatologia corporea, in cui i segni della santità coincidevano con i sintomi della malattia; anche la riflessione sul delirio, sul discorso, era

72. Bourneville, Regnard, *Iconographie*, I, p. 41.

73. Bourneville, *Lateau*, p. 45.

74. Ivi, p. 47.

75. «Elle était dans le ciel au milieu d'une lumière éblouissante... Partout, il y avait de la mousse, des petits saint Jean e des moutons frisés; des diamants qui brillaient, des dessins, des tableaux, des étoiles de toutes les couleurs... Notre Seigneur a de longs cheveux marrons, bouclés, une grande barbe rouge. Il est beau, grand, fort, tout en or. La Sainte Vierge est en argent... N.S. lui a parlé mais elle ne peut se rappeler ses paroles. Elle n'a pu lui répondre, tant elle était émue!» (*ibidem*).

76. Ivi, p. 48.

77. *Ibidem*.

caratterizzata dalla correlazione analogica. Punto per punto, esempio per esempio, lo sguardo del medico attribuiva un carattere patologico alle manifestazioni della “pretesa miracolata”.

Eppure, Bourneville non conobbe realmente la donna, non la visitò personalmente. Il suo lavoro si basava esclusivamente sugli scritti dei medici che erano stati chiamati a studiarne il caso, in particolar modo Ferdinand Lefebvre e Antoine Imbert-Gourbeyre, che della Lateau erano partigiani. Quest’ultima sembra essere stata, inoltre, fortemente avversa a farsi ritrarre o a pubblicizzare la sua esperienza mistica, dunque non possiamo sapere se Bourneville ebbe mai occasione di osservare la donna anche solo per il tramite di un’immagine.<sup>78</sup> Un recente articolo di Tine Van Osselaer ha confermato che nel 1877 la donna fu effettivamente sottoposta a un servizio fotografico. Le immagini scattate non circolarono per volontà della stessa persona che aveva promosso l’iniziativa, cioè il vescovo di Tournai. Esse mostrano in maniera straordinaria la centralità della dimensione orizzontale che si è fin qui cercato di evidenziare. La Lateau è infatti ritratta in estasi, sdraiata sul letto (fig. 3).<sup>79</sup> Peraltro, gli scatti risalgono all’anno in cui fu pubblicato il primo volume dell’*Iconographie photographique*, il 1877, in cui figurano le immagini, morfologicamente identiche, di Geneviève (fig. 4). Una coincidenza senza dubbio straordinaria.

L’iconografia ottocentesca relativa alla santità femminile di tipo mistico-estatico sembra condensarsi intorno ai caratteri che maggiormente evidenziavano la sofferenza e lo stato di grande prostrazione fisica, quali parte integrante di quella Cristo-mimesi incentrata sulle afflizioni della Passione di Gesù, di cui le stimate erano il culmine. Diverse raffigurazioni di aspiranti sante dell’epoca esemplificano questo aspetto: quelle di Maria Domenica Lazzari (o talvolta Lazzari) (1815-1848) (fig. 5), conosciuta come “l’Addolorata” di Capriana, quelle dell’estatica tirolese Maria von Mörl (fig. 6) e quelle della beata Anna Catharina Emmerick (1774-1824).

Tutte queste donne avevano posseduto, per i fedeli, doni straordinari che andavano dalla profezia alla visione estatica, dalla capacità di discernere lo stato di beatitudine o dannazione delle anime dei defunti fino alla sperimentazione sul corpo dei segni della *Passio Christi*. E tutte loro ave-

78. Lachapelle, *Miracle and Sickness*, p. 85, nota 15.

79. cfr. T. Van Osselaer, *The Affair of the Photographs: Controlling the Public Image of a Nineteenth-Century Stigmatic*, in «The Journal of Ecclesiastical History», 68, 4 [2017], pp. 784-806.

vano sofferto nel corso della vita di varie malattie che spesso le avevano costrette a letto, al punto che, come mostrano le immagini, quest'ultimo sembra essere un elemento caratteristico della raffigurazione.

Tra santità femminile e malattia esiste una relazione di lunga durata. Elena Brambilla ha sottolineato come la santità barocca fosse contraddistinta da questo costante connubio, in cui la connessione con il sacro s'intrecciava all'infermità. Non solo: proprio le sofferenze che affliggevano le aspiranti sante erano il primo indizio che dispiegava loro il cammino verso la perfezione e la *fama sanctitatis* – oppure di illusioni in tal senso, prodotte dagli inganni del diavolo. Si trattava di una variegata serie di disturbi di natura nervosa, psicosomatica o fisiopatologica, espressione di una salute fragile, di un fisico ipersensibile e tendente all'inappetenza o alla voracità. Altri sintomi erano gli stati gravemente ansiogeni, con sudori e tremori, ma soprattutto la perdita di coscienza, cui erano associati i ratti e le estasi, che «nei casi più gravi, violenti e paurosi, erano accompagnati da *rigor* o irrigidimento di membra, o da vere e proprie convulsioni [...]».<sup>80</sup>

Maria von Mörl soffrì di varie malattie, come scrisse monsignor Antonio Riccardi:

[...] nell'età di anni 18, ovvero nel 1830, si trovò oppressa dalle più aspre pene; e straziata per molto tempo da convulsioni e dolori, fra i quali non faceva che ripetere il detto di santa Teresa – *O patire, Signore, o morire* –, nel 1831 fu dichiarata incurabile e vicina al termine della sua vita.<sup>81</sup>

Maria Domenica Lazzeri, a quanto riferì il dottor Leonardo De Cloche, si lamentava di dolori alle ossa, alle membra, all'addome, di atonia e di ostinato disgusto per qualsiasi tipo di alimento.<sup>82</sup> Anna Catharina Emerick, che secondo Klaniczay fu la capostipite di questo nuovo tipo di stigmatizzate, visse l'ultima parte della sua vita a letto, afflitta da gravi prostrazioni fisiche.<sup>83</sup>

80. Brambilla, *Corpi invasi*, p. 41.

81. A. Riccardi, *Dell'Estatica di Caldaro Maria de Mörl. Relazione storica*, Milano 1836, p. 14.

82. «Elle se plaignait souvent de douleurs sourdes dans les os, dans les membres, à l'abdomen, d'une grande atonie et d'un dégoût obstiné pour toute une espèce d'aliments» (L. Dei-Cloche, *Rapport sur la longue et étonnante maladie de Marie-Dominique Lazzeri*, in L. Boré, *Les stigmatisées du Tyrol*, Paris 1846, p. 136).

83. Klaniczay, *Lateau et les stigmatisées*, p. 291.

In una relazione scritta da John Talbot, conte di Shrewsbury,<sup>84</sup> abbiamo notizie di un'altra stigmatizzata, Maria Domenica Barbagli, di Monte San Savino. In alcune lettere inviate all'amico Ambrose Lisle Phillips, come lui cattolico, il conte aveva raccontato le sue visite a Maria von Mörl e Domenica Lazzeri. Le analogie che intercorrono tra le descrizioni di tali incontri sono fortissime. Il conte descrisse con cura il primo impatto con le aspiranti sante e ogni volta l'"apparizione" della stigmatizzata era caratterizzata dalla presenza del letto. Di Maria von Mörl, scriveva: «We found her in her usual state of ecstasy [...], kneeling upon her bed, with her eyes uplifted, and her hands joined in the attitude of prayer, as motionless as a statue».<sup>85</sup> Domenica Lazzeri: «She was as usual laying on her back in bed [...]. [...] Her hands were firmly clasped over her chest, as of one in a state of considerable pain, and her whole frame was convulsed with a short, quick, tremulous motion».<sup>86</sup> Più forte ancora l'aggettivo usato per Maria Domenica Barbagli, dipinta come una storpiata a letto.<sup>87</sup> Per contro, nei testi, Louise Lateau è descritta quasi sempre seduta su una sedia, sulla quale viveva anche le sue esperienze estatiche (fig. 7).<sup>88</sup>

84. Si tratta dell'ultracattolico John Talbot XVI, padre, tra l'altro, di Guendalina Borghese Talbot, moglie di Marc'Antonio Borghese, il cui spirito caritatevole e la morte prematura fecero nascere una sincera devozione nei suoi confronti da parte dei romani (cfr. T. Calìo, *I santuari di Gregorio XVI*, in *Lo spazio del santuario. Un osservatorio per la storia di Roma e del Lazio*. Atti del Convegno [Roma, 25-27 settembre 2002], a cura di S. Boesch Gajano, F. Scorza Barcellona, Roma 2008, p. 298, nota 74).

85. *Letter from the Earl of Shrewsbury to Ambrose Lisle Phillips Esq. descriptive of the Estatica of Caldaro and the Addolorata of Capriana. Being a second edition, rvisited and enlarged to which is added the relation of three successive visits to the Estatica of Monte Sansavino in may 1842*, London 1842, p. 4.

86. *Ivi*, p. 32.

87. *Ivi*, p. 67: «We found her in a considerable-sized attic, confined a cripple to her bed».

88. In *Les Stigmatisées*, Imbert-Gourbeyr racconta, tra l'altro, le sue quattro visite a Louise Lateau, nella casa dell'aspirante santa. Tranne in un'occasione, la giovane estatica accoglie i suoi visitatori seduta su una sedia o ai piedi del letto: «Louise est assise sur un fauteuil en paille, les pieds nus reposant sur un escabeau élevé, les mains recouvertes d'un mouchoir blanc qui a ça e là quelques taches de sang» (Imbert-Gourbeyre, *Les Stigmatisées*, p. 24); «Nous entrons dans la maison et, après avoir dit bonsoir à la bonne mère Lateau et causé un peu de sa santé, nous demandons Louise; elle était à côté dans sa chambrette, assise sur sa chaise» (*ivi*, p. 77); «Je trouvai Louise dans sa chambre, assise au pied de son lit; elle était probablement en prière» (*ivi*, p. 112).

Sedute su una sedia o sdraiate su un letto, le figure prese in considerazione presentano quale fondamentale tratto comune l'incapacità di tenersi in piedi a causa della prostrazione e della debolezza che erano il prodotto di una variegata serie di malesseri fisici, direttamente collegati all'esperienza religiosa.

Nel 1889 veniva pubblicato un altro libro frutto della collaborazione tra Charcot e Richer, intimamente connesso, poiché espressione della stessa ricerca, con *Les démoniaques dans l'art*. Mi riferisco a *Les malades e les difformes dans l'art*. Oggetto del volume era questa volta l'iconografia di alcune tipologie di individui nell'arte del passato: nani, ciechi, infermi, lebbrosi, morti, malati. Nella sezione dedicata a questi ultimi, venivano presentati una serie di dipinti, affreschi e bassorilievi che raccontavano il mondo della medicina e dei medici.<sup>89</sup> Subito dopo, i due autori sottolineavano come nella maggior parte di essi gli artisti avessero cercato di esprimere l'idea generale della malattia, dipingendo l'esaurimento, l'abbandono delle forze che è il fondo comune di tutti i disordini patologici e il dolore che li accompagna frequentemente.<sup>90</sup> Ora, tutte queste raffigurazioni presentano una stretta somiglianza con i dipinti delle sante ottocentesche di cui si è detto: queste ultime sono infatti abbandonate sui loro letti, così come i malati.<sup>91</sup> Mi sembra una correlazione interessante, che può forse illustrare come la santa venisse percepita dal medico-psichiatra, cioè prima di tutto come una malata *tout court*. I malesseri, le ferite che si aprono sul suo corpo, i patimenti, le nevralgie, i dolori alle ossa, la situano al primo colpo d'occhio nell'orizzonte della malattia; queste stesse vesazioni fanno sì che la santa debba giacere necessariamente in posizione orizzontale, o seduta.

Immagini e testo trovano una corrispondenza assolutamente straordinaria. Le descrizioni della comparsa delle estatiche, nei casi di Maria von Mörl, Domenica Lazzeri e Louise Lateau, combaciano perfettamente con il modo in cui esse furono rappresentate a livello iconografico. I medici o i visitatori che le incontrarono ci hanno lasciato nei loro resoconti delle descrizioni fortemente iconiche, le quali permettono di costruirsi un'immag-

89. J.M. Charcot, P. Richer, *Les difformes et les malades dans l'art*, Paris 1889, p. 109.

90. *Ibidem*.

91. Per citare solo alcune delle opere presenti: il rilievo funebre per Francesca Torna-buoni del Verrocchio, *La malattia d'amore* di Jan Steen, che esemplificano i due elementi di supporto che ho voluto sottolineare, cioè il letto e la sedia.



gine molto realistica. Attraverso la lettura che ne fa Bourneville, possiamo intravedere il passaggio successivo, il modo in cui il medico-psichiatra legge e traduce i fenomeni: Bourneville non fa mai riferimento alla visione di un'immagine di Louise Lateau, ma le sue fonti, gli scritti prodotti da medici da cui trae il materiale clinico, che, secondo la sua ricostruzione, permettevano di individuare nell'aspirante santa un'isterica, veicolano iconicamente, soprattutto nel momento in cui essa entra nell'orizzonte dello sguardo medico, quella che si potrebbe definire, considerando anche la ricerca iconografica di Charcot e Richer, l'immagine universale del malato.

In conclusione, l'utilizzo di termini come "estasi", "beatitudine", "crocifissione", che descrivevano le fotografie delle isteriche, aveva un valore puramente allusivo? Sembrirebbe impossibile, in base alle fonti fin qui presentate, rispondere affermativamente alla domanda. In quest'epoca, una parte significativa della psichiatria, e la scuola della Salpêtrière in particolare, si confrontò con fenomeni religiosi del presente e del passato e li rilesse tramite i suoi strumenti diagnostico-nosografici per collocarli all'interno dell'orizzonte della malattia. Giuseppe Scipione Vinaj affermava con orgoglio che le sante, ai suoi tempi, si trovavano ben custodite nei manicomi. Bourneville, forse il vero paladino di questa crociata contro la superstizione, metteva costantemente in risalto le *ressemblances* tra le sue pazienti e le sante del passato e quelle allora viventi.<sup>92</sup>

92. In un articolo apparso su «Archivio di psichiatria», rivista fondata da Cesare Lombroso, lo psichiatra Carlo Ermanno Mariani, nel concludere l'esposizione del caso clinico di una donna affetta da «Delirio erotico religioso in paranoia da climaterio», scriveva: «Se si volesse spigolare nelle agiografie di molti fra gli innumeri santi e sante che conta la Chiesa cattolica, facilmente si troverebbero molti episodi che hanno non poca analogia colle diverse fasi del delirio mistico erotico della F. C. Così l'accesso istero-epilettico provocato da una visione terrificata e con cui s'iniziò il delirio, ricorda la visione e la caduta di S. Paolo sulla via di Damasco, che ne determinarono la sua conversione al cristianesimo. Quasi tutte le penitenze compiute dalla C. si trovano descritte nelle Vite dei Santi: così della beata Maria Alcoque si narra che nei giorni di festa passasse quasi l'intera giornata sempre in ginocchio colle mani giunte, col corpo immobile. La beata Anna Emmerich di notte s'inginocchiava nella neve e pregava così per lunghe ore. I digiuni e le astinenze si praticarono su larga scala da quasi tutti i santi: santa Elisabetta d'Ungheria beveva la propria orina per penitenza, e così via dicendo. La nota zoofilia di S. Francesco d'Assisi, la sua tenerezza per gli uccelli, hanno un riscontro in quell'episodio della nostra ammalata in cui se ne sta lunghe ore colla lingua fuori della bocca, affinché le mosche possano venire a dissetarvisi. I colloqui amorosi con Gesù della nostra ricoverata offrono qualche analogia coll'amore mistico di Santa Teresa, da lei stessa così ben descritto. Niun dubbio quindi che se il caso della C. fosse successo 150 anni or sono, la nostra ammalata, in luogo di essere rinchiusa in una Casa di

Certamente cruciale, dunque, almeno nei due decenni tra il 1870 e il 1890 in Francia, fu la componente ideologica che alla Salpêtrière indirizzava la narrazione medico-scientifica a una diagnostica della santità cristiano-cattolica.<sup>93</sup> L'altro livello interpretativo, più profondo, è stato invece volto alla determinazione dei vettori sociali e culturali che resero possibile l'emergere dell'isteria charcotiana e, parallelamente, l'adattamento di quest'ultima a specifiche espressioni della religiosità e della devozione: centrale fu, in primo luogo, un più ampio discorso sulla natura femminile che l'isteria mostrava nella sua manifestazione estrema e polarizzata, in cui la donna si sdoppiava nella modalità contemplativa e in quella dell'eroticismo sfrenato; in secondo luogo, il grande tema ottocentesco dell'unità del soggetto, dotato di autonoma volontà e coscienza, che ha costituito uno dei caratteri principali della ricerca e della pratica psichiatrica dell'epoca, stimolata dagli stati di frammentazione psichica che certe pratiche devozionali veicolavano.<sup>94</sup>

salute, non solo sarebbe stata lasciata libera di mortificarsi la carne a suo bell'agio e martirizzarsi, ma sarebbe stata anzi largamente encomiata per le sue pratiche ascetiche e additata come una santa. Le voci di Gesù che ella credeva di udire, affermate da lei con quella ferma convinzione con cui i paranoici credono nelle loro allucinazioni, sarebbero state credute vere, l'avrebbero anzi resa oggetto di venerazione ed avrebbero fatto accorrere in folla le persone religiose ad ascoltarla. Salvo poi, quando entrarono in scena le allucinazioni genesiche ed ella sognò carnali rapporti con Gesù ed il suo discorso venne infiorandosi di turpi oscenità [...], a supporre che ella invece fosse invasata dal demonio, e quindi denunciata all'Autorità ecclesiastica. La quale, iniziato un processo sommario, l'avrebbe senza dubbio condannata come indemoniata, e consegnata poi all'Autorità civile perché fosse tolta dal consorzio umano *sine sanguinis effusione*, cioè col rogo, come purtroppo ebbe a succedere per altre di cui ci è giunta la storia» (C.E. Mariani, *Una santa. Delirio erotico religioso in paranoia da climaterio*, in «Archivio di psichiatria, scienze penali ed antropologia criminale», 19 [1898], pp. 446-447).

93. In questa direzione si è mossa, come si è detto, Jan Goldstein, nella cui interpretazione le diagnosi retrospettive, la partecipazione ai dibattiti sui miracoli e sulle nuove stigmatizzate, assumevano una dimensione fortemente politicizzata all'epoca della Terza repubblica francese (cfr. J. Goldstein, *The Hysteria Diagnosis and the Politics of Anticlericalism in Late Nineteen-Century France*, in «The Journal of Modern History», 54, 2 [1982], pp. 209-239). Anche Ruth Harris, pur valutando in maniera meno dicotomica quella stessa stagione, ha evidenziato questo livello ideologico e ha rimarcato come lo stesso utilizzo, conscio o inconscio, del termine *iconographie* sia esempio preciso della volontà di questi medici di sostituire il loro discorso a quello teologico-ecclesiastico (R. Harris, *The "Unconscious" and Catholicism in France*, in «The Historical Journal», 47, 2 [2004], p. 340).

94. Ian Hacking si è interrogato sulla transitorietà di alcune malattie mentali, cioè quelle patologie che si manifestano in un determinato contesto storico-culturale per poi

Se le fotografie dell'*Iconographie* furono il prodotto della manipolazione, dell'influenza esercitata dai medici sulle pazienti, le quali, consapevolmente o meno, si sacrificarono all'immagine,<sup>95</sup> esse furono anche il risultato di un gioco di specchi: il nesso tra un certo uso del corpo mediato da particolari tradizioni e raffigurazioni – pose e atteggiamenti che evocavano determinati stati, siano quelli delle sante o delle indemoniate – e l'interesse da parte di Charcot e i suoi allievi per l'iconografia cristiana, trova in queste fotografie una compiuta sintesi. In questo senso, le fotografie dell'*Iconographie* furono di fatto l'estetizzazione di questa specifica rappresentazione patologica che è stata l'isteria e anche, in una certa misura, la cristallizzazione del modo in cui lo sguardo medico aveva sperimentato l'epifania della santità.

Rimane più complessa la questione dei rapporti tra le fotografie della Salpêtrière e i dipinti delle aspiranti sante ottocentesche. Elementi apparentemente marginali, come il letto e la sedia, hanno assunto, nel corso delle ricerche, sempre più i caratteri di quello che Roland Barthes avrebbe chiamato il *punctum* dell'immagine.<sup>96</sup> Il filo che tiene insieme l'iconografia delle isteriche, quella delle stigmatizzate e quella dei malati, si situa, ad ogni modo, in un orizzonte ben definito: quello del continuo dialogo tra fabbricazione di immagini e produzione di scrittura, due procedimenti che in questo periodo sembrano passare inevitabilmente attraverso il filtro di uno sguardo parlante.

diffondersi come un morbo e infine sparire. Per risolvere il problema, ha proposto un impianto teorico basato sul concetto di “nicchia ecologica”, ovvero un insieme di vettori, o di *agents provocateurs*, i quali determinano l'apparire di determinate malattie (cfr. I. Hacking, *I viaggiatori folli. Lo strano caso di Albert Dadas*, Roma 2006); per l'isteria come malattia mentale transitoria, per il discorso sulla natura femminile e l'unità del soggetto cfr. Fiorino, *Matti, indemoniate, e vagabondi*, pp. 149-170 e Ead., *L'isteria: una questione di coscienza. Esempi dal manicomio di San Lazzaro di Reggio Emilia*, in *Lo sguardo psichiatrico. Studi e materiali dalle cartelle cliniche tra Otto e Novecento*, a cura di R. Panattoni, Milano 2009, pp. 229-240; un saggio interessante di Denise Marchiori ha posto in relazione gli atteggiamenti plastici delle isteriche della Salpêtrière e le *pathosformel* che Aby Warburg stava teorizzando nello stesso periodo in cui Freud, grazie anche agli studi sull'isteria, fondava la psicoanalisi (cfr. D. Marchiori, *L'enigma “isteria”. Peregrinazioni di una pathosformel*, in «Leitmotiv», 4 (2004), pp. 171-193); sul tema del soggetto in rapporto alla psichiatria cfr. G. Swain, *Soggetto e follia Pinel e la nascita della psichiatria moderna*, a cura di A. Rossati, Torino 1985.

95. Didi-Huberman, *Invenzione dell'isteria*, p. 331.

96. Cioè quell'elemento che colpisce irrazionalmente l'osservatore (cfr. R. Barthes, *La camera chiara. Note sulla fotografia*, Milano 1980).



Fig. 1. Paul Regnard, Geneviève in estasi (D.M. Bourneville, P. Regnard, *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, I, Paris 1877, tav. XXII).

Fig. 2. Paul Regnard, Rosalie nella posa della crocifissione (D.M. Bourneville, P. Regnard, *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, I, Paris 1877, tav. VII).

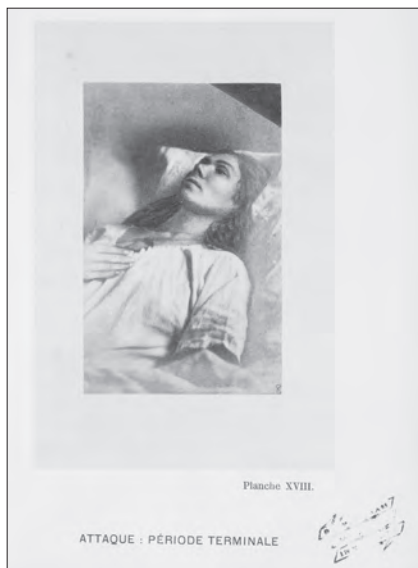


Fig. 3. Ernest Lorleberg, Louise Lateau in estasi, 1877 (T. Van Osselaer, *The Affair of the Photographs: Controlling the Public Image of a Nineteenth-Century Stigmatic*, in «The Journal of Ecclesiastical History», 68, 4 [2017], p. 793)

Fig. 4. Paul Regnard, Geneviève nel periodo terminale (D.M. Bourneville, P. Regnard, *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, I, Paris 1877, tav. XVIII).

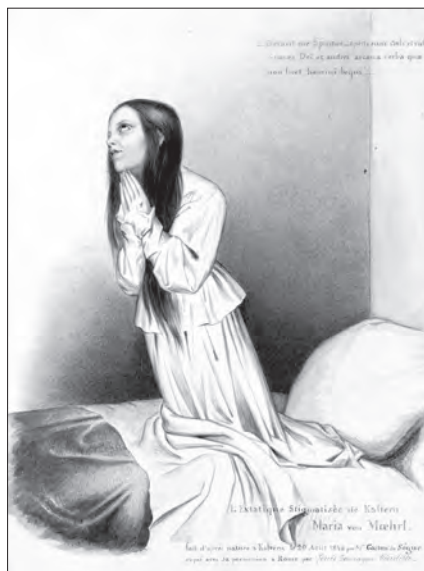


Fig. 5. Luigi Gonzaga Giuditti, Maria Domenica Lazzari in estasi, 1846, («Wellcome Library», <https://wellcomecollection.org/works/dh6ytcp3?wellcomeImagesUrl=/indexplus/image/L0064369.html> [ultima consultazione: 01/07/2019]).

Fig. 6. Luigi Gonzaga Giuditti, Maria von Mörl in estasi, 1846, («Wellcome Library», <https://wellcomecollection.org/works/p7w4cd3s?wellcomeImagesUrl=/indexplus/image/L0064370.html> [ultima consultazione: 01/07/2019]).



Fig. 7. Ernest Lorleberg, Louise Lateau in preghiera, 1877 (T. Van Osselaer, *The Affair of the Photographs: Controlling the Public Image of a Nineteenth-Century Stigmatic*, in «The Journal of Ecclesiastical History», 68, 4 [2017], p. 789)

FABIO PETRELLI

## La fotografia antropologica. La documentazione visiva nelle pratiche devozionali e processionali

Mi servo della fotografia per analizzare la realtà che studio; l'operazione di sintesi avviene dopo, in un ulteriore momento del mio lavoro al quale l'esame delle mie fotografie contribuisce notevolmente.

Annabella Rossi<sup>1</sup>

Vi è un fotogramma del 1963 di Annabella Rossi<sup>2</sup> che racchiude in sé con estrema sintesi ed eloquenza la dialettica tra l'osservazione attenta e scrupolosa e l'indagine antropologica (fig. 1). Un'immagine potente e al tempo stesso luttuosa ritrae una venditrice di olio taumaturgico in occasione della festa di San Marco a Ruffano in Puglia.<sup>3</sup> La donna dal viso scavato, custodisce nel proprio intimo quella tragicità domestica e silenziosa che ha caratterizzato ad ampio raggio dal dopoguerra in poi, il meridione d'Italia.

È stato il sud, con la propria drammaticità e arretratezza ad essere ispezionato subito dopo la Seconda guerra mondiale da studiosi, storici e antropologi che vollero testimoniare e indagare nella totalità i fenomeni magici e rituali, ancora profondamente in uso. La fotografia ha assunto allora un'estrema importanza, divenendo una fonte di documentazione istantanea correlata alla scientificità delle ricerche storiche e religiose.

1. A. Rossi, *L'antropologo e la fotografia*, in «Photo 13», 2 (1971), pp. 36-37.

2. Sulla produzione di A. Rossi consultare: V. Esposito, *Annabella Rossi. Vent'anni di ricerca visiva nel Salento e in Campania*, Napoli 2003.

3. La fotografia in esame è presente nell'archivio del Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari di Roma, (inv. 151249), inoltre è riprodotta all'interno del catalogo Esposito, *Annabella Rossi*, p. 77.



Lo scenario “subalterno”<sup>4</sup> che si aprì agli occhi degli antropologi fu un mondo tremendo e affascinante, in cui coabitavano arcaiche credenze e pratiche religiose cristiane; forme queste latenti di sincretismo culturale ancora oggi profondamente radicate, contenute allora e attualmente all’interno dell’istituto festivo e in particolar modo nelle pratiche processionali e devozionali.<sup>5</sup>

Sono quest’ultime geografie fragili e simboliche, dove si perpetuano culti antichi, dei quali la fotografia di interesse etno-antropologico ha analizzato e ispeziona ora nella contemporaneità, le remote gesta e le contaminazioni attuali di chi nei simulacri del dolore deambulati nelle processioni, cerca di trovare risposte agli interrogativi della precaria esistenza.

Ernesto De Martino, è stato il primo antropologo che resosi conto dell’importanza e della polivalenza della fotografia, affiancò a sé nelle proprie indagini in Puglia e in Lucania il fotografo Franco Pinna,<sup>6</sup> che documentò attraverso la pellicola, le feste e i rituali di un sud allora, del tutto sconosciuto. Nella seconda trasferta in Basilicata di De Martino nell’Agosto del 1956, Franco Pinna a San Fele esplorò la festa dell’Assunta<sup>7</sup> presso l’omonimo santuario a pochi chilometri dalla cittadina di Melfi; aree queste di grande interesse per la cultura e per l’arte medievale d’indirizzo normanno.<sup>8</sup> Nella fattispecie, i fotogrammi di Pinna (figg. 2-3) pubblicati nel

4. Per un approfondimento sul concetto di cultura subalterna si consulti: A.M. Cirese, *Cultura egemonica e cultura subalterna. Rassegna degli studi sul mondo popolare tradizionale*, Palermo 1971.

5. Sul tema della festa come fenomeno antropologico si consultino le seguenti opere: V. Lanternari, *La grande festa: vita rurale e sistema di produzione nelle società tradizionali*, Bari 1976; L. Mazzacane, *Struttura festa. Forme, strutture e modello delle feste religiose meridionali*, Milano 1985; A.M. Rivera, *Il mago, il santo, la morte, la festa. Forme religiose nella cultura popolare*, Bari 1988;

6. Sulla complessità dell’indagine fotografica di Franco Pinna si consulti: G. Pinna, M.S. Bruno, C. Domini, G. Olmoti, *Franco Pinna. Fotografie 1944-1977*, Milano 1996.

7. Cfr. F. Petrelli, *Agosto, il mese arcano. Iconografia, tradizioni e arte contemporanea*, in «Artribune», 13 agosto 2016, <https://www.artribune.com/attualita/2016/08/agosto-il-mese-arcano-iconografia-tradizione-e-arte-contemporanea/> [ultima consultazione: 5 novembre 2018].

8. Per uno studio dettagliato sulla cultura e l’arte medievale nell’Italia meridionale e di come poi questa possa riflettersi nella cultura contemporanea si veda: F. Gandolfo, *Arte Romanica. Bizantini Arabi e Normanni*, in *L’Arte Medievale in Italia* a cura di A.M. Romani, Firenze 1988, pp. 342-357.

1960 per «L'Espresso»,<sup>9</sup> mostrano i riti in onore della Madonna di Pierno, nella modalità quasi tutta del foto racconto, in cui l'attenzione si dilata sul dettaglio che diviene sguardo antropologico lenticolare che induce a scrutare il particolare più cavilloso. Il fotografo, registra su pellicola l'attimo in cui un uomo dona il proprio ex-voto che, con fatica convulsa cerca di fissare sul simulacro in cammino della Vergine Assunta, già carica a sua volta di offerte, ori, argenti, banconote e anonime fotografie domestiche di defunti.<sup>10</sup> Queste divengono una traccia sbiadita, un *memento mori*, in un rapporto con il numinoso fatto essenzialmente di doni e debiti, all'interno di quel «teatro popolare»<sup>11</sup> in cui si sviluppa e si dissipa la relazione con lo spazio destorificato che nell'istituto specifico della festa avviene.<sup>12</sup>

Il culto mariano di San Fele nel santuario di Pierno è caratterizzato ancor'oggi da un rito preservato alle donne che svolgono una confessione collettiva e pubblica delle proprie colpe e dei propri dolori e che un tempo erano interdette dalla pietà cristiana. Franco Pinna ha realizzato degli scatti dai forti contrasti chiaroscurali, da cui emergono i visi imploranti di donne e bambini portatori in sé, di quel lutto e quell'angoscia di un substrato culturale dimenticato e sottomesso, a quel tempo, dalla società egemone. L'effigie della Madonna (fig. 4) è in fondo, quanto resta, di culti femminili legati alla sfera della terra e della semina e a cui le donne donavano quanto di più caro avevano: abiti da sposa, scialli neri dalla lunga trama, ori, trecce di veri capelli a simboleggiare quell'arcano e silenzioso rapporto tra l'umano e il divino.<sup>13</sup>

9. Dalla serie di San Fele, conservata negli archivi di etnomusicologia dell'Accademia di Santa Cecilia a Roma, vennero riprese diverse illustrazioni per l'articolo di V. Goresio, *Processioni*, in «L'Espresso mese», 1, 2 (1960), pp. 11-17.

10. Per un approfondimento sul rapporto che intercorre tra la fotografia dei defunti e la cultura popolare consultare: F. Faeta, *Le figure inquiete. Tre saggi sull'immaginario folklorico*, Milano 1989.

11. Sul concetto complesso e articolato del teatro popolare nel meridione d'Italia, inteso come forma rituale, si veda: L.M. Lombardi Satriani, *Il silenzio, la memoria e lo sguardo*, Palermo 1979; sulle caratteristiche prettamente antropologiche del teatro come espressione sociale consultare: V. Turner, *Dal rito al teatro*, Bologna 1972.

12. Per la complessità del tema della destorificazione culturale si consultino tutte le opere complete e specifiche di E. De Martino.

13. Si rimanda a tele proposito al film-documento in b/n di L. Di Gianni, *La Madonna di Pierno*, produzione Nexus film, 1965. Si veda anche il catalogo della mostra a cura di E. De Simoni, R.A. Di Lella, *Lui Di Gianni. Sopralluoghi di memoria*, Roma 2019.

Analoga a questa sequenzialità di scatti, nella versione specifica del racconto fotografico è la serie *Andiamo in processione* pubblicata nel 1947 su «Il Politecnico»<sup>14</sup> da Luigi Crocenzi che indubbiamente Franco Pinna conosceva. In questi scatti della processione di Fermo, Crocenzi ha sviluppato una narrazione potente ed esemplare in colonne d'immagini, in cui nei dettagli aspri, si aprono brevi appunti narrativi. È questo l'apice del neorealismo manieristico e fotografico, dove forti sono i rimandi e gli scambi alla cinematografia di allora che saranno alla base della produzione filmica di Pier Paolo Pasolini, in particolar modo nel “Vangelo secondo Matteo” del 1964 e nei ritratti struggenti di Susanna Pasolini nel ruolo della Madonna Desolata, di cui evidenti sono i continui rimandi alla cultura del meridione.

Su questa scia, complessa e ampia, si inseriscono più tardi gli scatti del 1971 di Lello Mazzacane che con «realismo etnografico»<sup>15</sup> ha documentato il rituale di San Donato a Montesano nel Salento,<sup>16</sup> festa che fu antecedentemente analizzata da Annabella Rossi, Luigi Di Gianni e Piero Ravagli.<sup>17</sup> San Donato nello specifico è il protettore degli epilettici e dei malati di mente, gente insana che la comunità di allora iscriveva nella sfera del negativo, dell'irrazionale e dell'indomabile. È il santo stesso che provoca il male e dona la grazia, ma in questa dicotomia inquieta, obbliga un legame perpetuo e inscindibile con lui. Vescovo taumaturgo del IV secolo,<sup>18</sup> è icona esorcistica contro l'opera sotterranea del demone:<sup>19</sup>

14. Nello specifico si riferisce alla rivista «Il Politecnico», n. 35, gennaio-marzo 1947; inoltre frammenti di pagine sono state pubblicate nel catalogo: a cura di W. Livia, *La fotografia e il Neorealismo in Italia, 1945-1965. Da Luigi Crocenzi al gruppo Friulano per una nuova fotografia fino a Mario Giacomelli*, Roma, 2010.

15. Sul concetto di “realismo etnografico” si consulti F. Faeta, *Fotografi e fotografie. Uno sguardo antropologico*, Milano, 2006.

16. Si rimanda a tale proposito al film-documento in b/n di L. Di Gianni, *Il male di san Donato*, produzione Nexus film, 1965.

17. Si consulti il piccolo catalogo A. Rossi, *Miseria e follia*, fotografie di L. Mazzacane, Milano 1971.

18. G. Lützenkirchen, *Il culto di San Donato di Arezzo nell'Italia centro-meridionale*, in «Atti e memorie della Accademia Petrarca di Lettere, Arti e Scienze», 52 (1990), pp. 33-47.

19. Cfr. F. Petrelli, *Il serpente simbolo del male. Dal Folklore al contemporaneo*, in «Artribune», 29 aprile 2016, <https://www.artribune.com/attualita/2016/04/serpente-folklore-arte-contemporanea/> [ultima consultazione: 5 novembre 2018]. Sugli aspetti storici e antropologici della figura del diavolo consultare: G. Cocchiara, *Il diavolo nella tradizione*

ha la virtù di guarire, ma anche di poter causare la malattia a chi metta in dubbio la sua alta potenza e venga meno alla promessa dei doni e degli scambi. Nelle immagini in pellicola in questione (figg. 5-6-7) dalle temperature angoscienti, gli epilettici si divincolano, baciano la soglia del luogo sacro strisciando con la lingua, accendono candele, giacciono e si prostrano davanti alla statua del taumaturgo; urlano, delirano e camminano all'indietro. Le vecchie donne ritratte quasi si congiungono alle dolenti immagini dei corpi contorti degli anziani di Mario Giacomelli che la morte attendono pregando davanti ai simulacri del dolore.<sup>20</sup>

Come nel caso del tarantismo,<sup>21</sup> questi comportamenti psiconevrotici hanno origine in conflitti interiori irrisolti che non sarebbero compresi dalla tradizione, ma essendo per tale ragione, circoscrivibili nella sfera della malattia, questi offrono «un orizzonte mitico che de-negativizza l'accaduto considerandola no come espressione morbosa di malattia ma come fenomeno recuperabile attraverso il rito».<sup>22</sup> Il male però, nelle pratiche processionali e rituali è molte volte circoscritto, escluso e proibito. Sono queste le processioni e gli atti ritualistici che nell'istituto festivo hanno una propria priorità e una ragione univoca.

Nel 1962 Ferdinando Scianna documenta le processioni del Venerdì Santo in Sicilia.<sup>23</sup> È un reportage sulle feste religiose nel meridione d'Italia, in cui egli restituisce attraverso la pellicola fotografica paesaggi arcani, sublimi e malinconici. Annabella Rossi scrive: «qualche volta mi è capitato di lavorare con Ferdinando Scianna che mi ripete sempre che la differenza tra me e lui consiste nel fatto che io documento analiticamente, mentre lui tende a dare un'immagine sintetica dei fatti».<sup>24</sup>

*popolare italiana*, Palermo 1954; A.M. Di Nola, *Il Diavolo*, Roma 1987. Sugli aspetti iconografici si veda: E. Castelli, *Il demoniaco nell'arte*, Firenze 1952.

20. La serie di fotografie di Mario Giacomelli è intitolata *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, si veda nello specifico: A. Crawford, *Mario Giacomelli*, Roma 2009; G. Celant, *Mario Giacomelli*, Milano 2001; G. Celant, *Fotografia maledetta e non*, Milano 2015

21. Sul fenomeno del tarantismo l'opera principale è quella di E. De Martino, *La terra del rimorso*, Milano 1961.

22. A. Puce, *Contributo psicologico-sociale allo studio del Male di San Donato nel Salento*, in «Studi e materiali di Storia delle Religioni», n. s., 9, 2 (1985), pp. 261-297, in part. p. 288.

23. Per una visione più complessiva di questi fotogrammi si consulti: L. Sciascia, *Feste religiose in Sicilia*, Bari 1965.

24. Rossi, *L'antropologo e la fotografia*, pp. 36-37.

Effettivamente Scianna, con l'apparecchio fotografico mantiene una relazione diretta e un legame profondo con la propria terra e con la sua biografia; una Sicilia oppressa nella propria drammaticità ma che conserva e custodisce riti e tradizioni popolari in un ancestrale rapporto con il sacro. Fu proprio l'incontro, con Leonardo Sciascia, nel 1965, che ispirò il lavoro del fotografo nell'indagare i fenomeni magico-religiosi siciliani.

Gli incappucciati del Venerdì Santo della processione nella città di Enna (fig. 8) carichi di una familiare inquietudine nell'incedere lento e luttuoso, trasportano dolenti le statue del Cristo Morto e dell'Addolorata.<sup>25</sup> È un vero e proprio funerale e, Ferdinando Scianna imprime sulla pellicola sensibile gli attimi di questa processione «in cui confluiscono il dolore per le morti individuali, confondendosi in un unicum mitico-religioso che presantifica, però, un morto reale».<sup>26</sup>

Il bianco e nero tagliente polarizza la tensione del gravare, in una torsione funesta e cupa, in cui gli incappucciati-attori trasportano i pesanti strumenti, simboli della passione e della morte di Cristo. Lo spazio è smembrato, privo di architetture, in un'atmosfera teatrale, primitiva e sinottica. Raggelata è la geografia dove si attuano le scene: la regressione e la tensione della processione corrispondono all'accompagnamento funebre del morto, in una forma di adeguamento simbolico e sotterraneo al mondo dei defunti.<sup>27</sup>

Simile alla processione della Settimana Santa è quella dei battenti di Guardia Sanframondi in provincia di Benevento, che proprio Lello Mazzacane per anni, a partire dal 1968, ha documentato fotograficamente (fig. 9). Sono riti settennali in onore della Madonna Assunta, ove gli incappucciati si battono il petto a sangue con strumenti aguzzi e taglienti appositamente preparati per la festa: «è l'apoteosi del sangue che sgorga ed elimina il

25. Per uno studio sui fenomeni rituali della Settimana Santa fondato sul caso calabrese, si veda: F. Faeta, *Territorio, angoscia, rito nel mondo popolare calabrese. Le processioni di Caulonia*, in «Storia della città», 3, 8 (1978), pp. 4-32.

26. L. M. Lombardi Satriani, *Il Ponte di San Giacomo. Ideologia della morte nella società contadina del sud*, Palermo 1989, p. 75.

27. Cfr. F. Petrelli, *Il corpo nel lutto. Dal rito all'arte contemporanea*, in «Artribune», 28 marzo 2016, <https://www.artribune.com/attualita/2016/03/corpo-lutto-rito-arte-contemporanea/> [ultima consultazione: 5 novembre 2018]. Sugli aspetti antropologici legati alla rappresentazione simbolica della morte nelle processioni consultare: A.M. Di Nola, *La nera signora. Antropologia della morte e del lutto*, Roma 1995.

male: la colpa primordiale».<sup>28</sup> Gli scatti sono intensi e surreali, l'identità dei battenti è sconosciuta; essi si flagellano e il sangue costituisce una dualità essenziale. Il suo spargimento protetto diviene simbolo cosmico di nascita e di vita che pulsa ma, quando fuoriesce dal corpo e si coagula, è un oscuro e ossessionante simbolo di morte e alterità.<sup>29</sup>

Il tema socio-antropologico della rappresentazione simbolica della morte nelle pratiche processionali, di cui nello specifico i rituali della Settimana Santa sono un'espressione evidente e forte, furono indagati da Chiara Samugheo che agli inizi degli anni Settanta realizzò un reportage etnografico a colori, complesso e corposo, nell'entroterra barese, in particolare modo nel piccolissimo centro di Noicàtaro. Vagano silenziosamente i penitenti che la Samugheo ritrae (fig. 10), neri nel colore del lutto tenebroso, in quell'avanzare lento ed estenuante con le pesanti croci della passione; affacciate dalla piccola cornice di finestra la gente assiste alla tragica messa in scena. Le sue fotografie si generano dapprima con uno studio del 1954 sulle tarantate pugliesi della Cappella dei Santi Pietro e Paolo a Galatina, anteriormente ai lavori di André Martin e Franco Pinna.<sup>30</sup>

Questa produzione, nello specifico, descrive senza filtri alcuni, costumi, tradizioni e spaccati antropologici che esaltano l'identità religiosa e culturale, mettendo in evidenza gli aspetti più arcaici dell'Italia di allora. Sono icone forti che, per quel sottile legame tra fede e malattia preannunceranno in una visione a largo spettro i reportage sui manicomi realizzati successivamente da Gianni Berengo Gardin.<sup>31</sup>

In questa serie di fotografie *Le Invasate*, pubblicate nel 1955, si può osservare come l'approccio al fotogiornalismo segni l'iter stilistico e iconografico della Samugheo. È la prima volta che sono eseguite delle riprese nella chiesa di Galatina durante il rito coreutico; con visibile sospetto del popolo la fotografa entra in contatto con le tarantate, si avvicina, le osserva con occhio antropologico, restituendone poi al lettore ritratti tormentati. Le movenze incontrollate di queste donne, apparentemente vicine geogra-

28. Petrelli, *Agosto il mese arcano*, p. 2.

29. Sul concetto del sangue e delle sue implicazioni socio-antropologiche si consulti: L. M. Lombardi Satriani, *De Sanguine*, Roma 2000.

30. Cfr. C. Samugheo, E. Tadini, *Le Invasate*, in «Cinema Nuovo», 50, Gennaio 1955, pp. 18-24.

31. Cfr. F. Petrelli, *La vera fotografia di Gianni Berengo Gardin. A Roma*, in «Artribune», 6 giugno 2016, <https://www.artribune.com/report/2016/06/mostra-fotografia-gianni-berengo-gardin-palazzo-delle-esposizioni-roma/> [ultima consultazione: 5 novembre 2018].

ficamente ai luoghi d'origine della fotografa, sono però ben lontane; per se adesso in un mondo in cui il rapporto articolato e deviato fra devoto e santo, conduce al male fisico e psichico. Difatti, comparire in questa pratica devozionale un animale mitico dalle fattezze demoniache a cui è attribuito il morso immaginario: l'aracnide.<sup>32</sup>

Le donne tarantate, fotografate da Chiara Samugheo (fig. 11), appaiono costernate, in preda a deliri psicotici, svenute ai piedi del simulacro di San Paolo che per eccellenza è proprio il santo che detiene il patronato contro i morsi di serpenti e di tarante. Questi sguardi persi nel nulla che invocano e chiedono suppliche, ricordano le immagini posteriori in bianco e nero di Annabella Rossi (fig. 12) che a Nardò e a Galatina, proprio in occasione della festività dei Santi Pietro e Paolo, realizzò una importantissima indagine fotografica e antropologica su questo rituale.<sup>33</sup>

Annabella Rossi, presentando i risultati della sua ricerca su *La festa dei poveri* scriverà:

nei primi tre anni di lavoro, in maniera incerta senza un fine ben delineato, presi a frequentare i santuari dell'Italia meridionale nei giorni delle feste, alla ricerca di queste persone che confusamente sentivano appartenere a una cultura diversa dalla mia, ad una cultura altra. Inizia ad avere rapporti con loro, e dai colloqui con i pellegrini mi resi conto che la maggior parte di essi proveniva dai quartieri più poveri dei paesi circostanti, da frazioni o da abitati sparsi nelle campagne. Compresi insomma che quel particolare tipo di pellegrinaggio era direttamente proporzionale allo stato di depressione economica e culturale degli intervenuti.<sup>34</sup>

Attraverso questo breve appunto, si apprende come l'interesse dato alla fotografia, intesa come forma di documentazione e di espressione culturale, è da correlare sulla scia degli avvenimenti del Sessantotto, dove vi

32. Per un'analisi dettagliata sul fenomeno del tarantismo in Puglia si consulti il già citato scritto di De Martino, *La terra del rimorso* e si veda il film-documento in b/n di: G. Mingozzi, *La Taranta*, 1962. Sul tema del corpo malato tra iconografia e fotografia antropologica consultare: F. Petrelli, *La donna nelle pratiche terapeutiche-rituali dell'Italia meridionale. Un'analisi attraverso l'iconografia, la fotografia e la filmografia di interesse antropologico*, in atti del convegno "Il corpo malato", a cura di R. Buono, S. Baroni, T. Vold, in «Horti Herperidum. Studi di storia del collezionismo e della storiografia artistica», VI, II (2016).

33. Bisogna aggiungere che agli inizi degli anni Settanta dello scorso secolo, Annabella Rossi aveva già pubblicato *Le feste dei poveri*, Bari 1969 e *Lettere a una tarantata*, Bari 1970; testi corredate da sue fotografie.

34. A. Rossi, *La festa dei poveri*, Palermo 1986<sup>3</sup>, p. 16.

erano in fibrillazione forti cambiamenti socio-culturali. La ricerca scientifica, attraverso l'uso della fotografia come forma d'ispezione sulla cultura popolare in genere, ha assunto anche una valenza politica. Difatti, bisogna rammentare come la cultura contadina, si trovasse in una fase di profonda e complicata trasformazione,<sup>35</sup> data anche e soprattutto dai grandi flussi immigratori dal profondo sud, verso le metropoli del nord d'Italia.

La camera fotografica divenne, per tale motivazione, lo strumento perfetto per fare ricerca sul campo. L'attività di questi fotografi nella loro eterogeneità s'inserisce in questo contesto preciso e disincantato, come d'altronde s'introduce tutta l'intera produzione di Federico Patellani, Enrico Pasquali, Ernesto Treccani, Arturo Zavattini, Vittorio Contino fino a comprendere Marialba Russo e Marina Malabotti che, solo per citarne alcuni, identificano maggiormente la partecipazione viva alle storie e ai rapporti con il sacro nelle regioni dimenticate del mezzogiorno, producendo immagini affascinanti e di grande rilevanza formale che esprimono bene l'idea di «Neorealismo fotografico».<sup>36</sup>

Intensa è stata, infatti, la produzione di Vittorio Contino che ha collaborato per la pubblicazione di alcune fotografie etnografiche per lo più realizzate a colore negli anni settanta, per accompagnare alcuni testi e articoli scritti da Annabella Rossi, Bianca Maria Galanti e da Luigi Maria Lombardi Satriani su «Esso Rivista». Nello specifico, di grande interesse sono gli scatti sulla festa della Madonna delle Galline, processione che si svolge a Pagani piccolissimo centro nel salernitano. Nella domenica *in albis*, la statua della Madonna con il bambino viene portata in processione e i devoti offrono galline, pavoni e tacchini in un tentativo arcaico di affidare la propria dimensione quotidiana alla Vergine in una forma sotterranea di simbolizzazione e antropomorfizzazione dei miti cosmogonici.<sup>37</sup>

Gli scatti di Contino (fig. 13) nella loro autonomia documentaristica, fanno comprendere, oggi nella contemporaneità, il possibile dialogo tra il

35. Consultare: G.B. Bronzini, *Cultura contadina e idea meridionalistica*, Bari 1982

36. A tale proposito Francesco Faeta afferma che: «La via neorealista in fotografia, a sua volta è influenzata, e influenza, le rappresentazioni antropologiche in un processo di reciproca dipendenza e di reciproco condizionamento» (F. Faeta, *Fotografi e fotografie. Uno sguardo antropologico*, Milano 2006, p. 16).

37. Sul significato delle immagini archetipiche si consulti: S. Crimi, A. Frigo, *Il libro dei simboli. Riflessioni sulle immagini archetipiche*, Modena 2011. Sui significati archetipici legati al concetto del mito consultare: C.G. Jung, K. Kerényi, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Torino 1972.



credente e la divinità, in una dicotomia fra antico e moderno che si riverbera perenne. Questa peculiarità è visibile nelle fotografie da lui realizzate sempre negli anni Settanta, conservate oggi presso l'archivio del Museo delle Arti e Tradizioni popolari di Roma, che documentano il culto di San Nicola a Bari (fig. 14), processione che si compie per la festa del 7 maggio dove si commemora la traslazione delle reliquie del santo avvenuta nel 1087, o ancora nei fotogrammi a colori che testimoniano i pellegrinaggi al Santuario della Santissima Trinità a Vallepietra che trovano nel "pianto delle zitelle" le forme primordiali dei lamenti funebri (fig. 15-16).<sup>38</sup>

In questo panorama disparato, in cui le personalità dei fotografi incidono profondamente sulle composizioni iconiche e sulle ricerche attuate (se pur nel nucleo fondamentale della demartiniana istanza), si congelano le espressioni, i visi e i corpi di chi ha partecipato con sentimento profondo alle processioni, divenendo testimonianza vulnerabile di quella ancestralità e inesorabilità che la fotografia assume come elemento paradigmatico che aiuta a fronteggiare la dissoluzione del tempo, sottolineando nuovamente il nostro rapporto provvisorio con quello che è stato. Questa è la relazione profondamente melanconica con la fotografia: «fare una fotografia significa partecipare della mortalità, della vulnerabilità e della mutabilità di un'altra persona (o di un'altra cosa). Ed è proprio isolando un determinato momento e congelandolo che tutte le fotografie attestano l'inesorabile azione dissolvete del tempo».<sup>39</sup>

Su di un piano più generale, la fotografia permette la possibilità di fissare le memorie individuali e collettive anche quando queste divengono elementi inquietanti del tempo e consente inoltre, un'oggettivazione delle vicende esistenziali: «offre la possibilità di distinguere, in essa, la nozione di esterno e di interno, di visualizzare la separazione dialettica tra io e il mondo, di percepire la vita come segno e come linguaggio»<sup>40</sup> e le tracce

38. Per una riflessione antropologica sui pellegrinaggi a Vallepietra si veda: E. de Simone, *Nel mare profondo della Trinità. Ritorno a Vallepietra*, in *Fede e tradizione della Santissima trinità a Vallepietra. 1881-2006*, a cura di P.E. Simeoni, Roma 2006, pp. 44-50; invece per uno studio dettagliato sulla lamentazione funebre rinvio a: E. De Martino, *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Torino 1958; da consultare l'importantissimo film-documento a colori di Cecilia Mangini, *Stendali. Suonano ancora*, 1960.

39. S. Sontang, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Torino 1978, p. 15.

40. F. Faeta, *Imago Mortis. Simboli e rituali della morte nella cultura popolare dell'Italia meridionale*, Roma 1980, p. 13.

etnografiche hanno nella loro realtà tangibile, un potere di separazione e di identificazione con la storia. L'antropologo adopera la fotografia per comprendere e assimilare l'oggettività; ma questo comporta due livelli di attività conoscitiva come ha spiegato Francesco Faeta,<sup>41</sup> una prima, legata all'informazione intesa come fotografia documentaristica e la seconda, legata alla comprensione critica e concettuale della realtà, dove ogni documento è frutto di una calibrata scelta. Non ha caso l'occhio inteso come medium antropologico è il senso riflessivo per eccellenza, interiorizza il mondo esterno e come ricorda Maurice Merleau-Ponty,<sup>42</sup> aiuta a riconoscere la propria soggettività attraverso il riflesso altrui.

Resta il fatto che vi è una differenza sostanziale tra l'antropologo e il fotografo, così scrive Annabella Rossi:

Certo, la fotografia di un antropologo non è la stessa che nello stesso luogo è nella stessa situazione esegue un fotografo professionista. Infatti, per quanto un fotografo si sforzi di fare sue le indicazioni di un etnologo, se non conosce a fondo la problematica che sottende la ricerca, potrà fare ottime fotografie che tuttavia – se non per un caso – non colgono gli aspetti fondamentali dell'avvenimento.<sup>43</sup>

In fondo, la fotografia è un atto complesso di voyeurismo contemporaneo che tutto scruta e indaga a cui nulla sfugge. Questi antropologi-fotografi insegnano che ritrarre il corpo all'interno del rito aiuta a comprendere meglio le *realtà altre*, ma anche e soprattutto la nostra a cui il singolo si sottrae nella quotidianità distratta. L'occhio della camera fotografica cattura queste esistenze possedendole e le solleva non solo ad atto documentaristico e specialistico ma, a dignità d'arte, di pensiero e di espressione; lo dice bene Susan Sontang che riassume il concetto essenziale del catturare immagini: «Fotografare una persona equivale a violarla, vedendola come essa non può mai vedersi, avendone una conoscenza che essa non può mai avere; equivale a trasformarla in oggetto che può essere simbolicamente posseduto»,<sup>44</sup> e nelle fotografie in questione, i tarantati, i devoti e i supplicanti continuano a rivivere ancor oggi in un avito vortice persistente, senza tempo.

41. Faeta, *Fotografi e fotografie*.

42. M. Merleau-Ponty, *Il corpo vissuto*, a cura di F. Fergani, Milano 1979.

43. Rossi, *Photo 13*, pp. 26-29.

44. Sontang, *Sulla Fotografia*, p. 14.



Fig. 1. Annabella Rossi, *Venditrice di olio taumaturgico in occasione della festa di S. Marco*, 1963 (V. Esposito, *Annabella Rossi. Vent'anni di ricerca visiva nel Salento e in Campania*, Napoli 2003, p. 77).

Fig. 2. Franco Pinna, *Festa dell'Assunta*, San Fele, 1956 (G. Pinna, M.S. Bruno, C. Domini, G. Olmotti, *Franco Pinna. Fotografie 1944-1977*, Milano 1996, p. 59)



Fig. 3. Franco Pinna, *Festa dell'Assunta*, San Fele, 1956 (G. Pinna, M.S. Bruno, C. Domini, G. Olmoti, *Franco Pinna. Fotografie 1944-1977*, Milano 1996, p. 161).



Fig. 4. Franco Pinna, Festa dell'Assunta, San Fele, 1956 (Archivio del Museo delle Arti e Tradizioni popolari di Roma, disponibile in <http://www.aporie.it/basilicata/archivio/archivio-sonoro-della-basilicata/fondo-pinna/1956/20-s-fele-santuario-della-madonna-di-pierno> [ultima consultazione: 1° luglio 2019]).

Fig. 5. Lello Mazzacane, *San Donato protettore degli epilettici*, 1971 (A. Rossi, *Miseria e follia. Il morso della tarantola*, foto di L. Mazzacane, Milano 1971, p. 38).



Fig. 6. Lello Mazzacane, *Malati e devoti baciano la soglia del luogo sacro*, 1971 (A. Rossi, *Miseria e follia. Il morso della tarantola*, foto di L. Mazzacane, Milano 1971, p. 39).

Fig. 7. Lello Mazzacane, *San Donato: interno della cappella*, 1971 (A. Rossi, *Miseria e follia. Il morso della tarantola*, foto di L. Mazzacane, Milano 1971, p. 44).



Fig. 8. Ferdinando Scianna, *Processione del Venerdì Santo*, 1962 (L. Sciascia, *Feste religiose in Sicilia*, fotografie di F. Scianna, Bari 1965, tav. 109).

Fig. 9. Lello Mazzacane, *Processione dei battenti*, 1968 (Archivio del Museo delle Arti e Tradizioni popolari di Roma, disponibile in <http://www.idea.mat.beniculturali.it/feste-e-tradizioni/campania/item/212-madonna-assunta-a-guardia-sanframondi> [ultima consultazione: 1° luglio 2019]).



Fig.10. Chiara Samugheo, *Processione del Venerdì Santo*, 1970 (Archivio Fotografico dell'Istituto Centrale per la Demoeoantropologia, disponibile in <http://www.idea.mat.beniculturali.it/feste-e-tradizioni/puglia/item/171-settimana-santa-a-noicattaro> [ultima consultazione: 1° luglio 2019]).





Fig. 11, Chiara Samugheo, *Le invasate*, 1955 (C. Samugheo, E. Tadini, *Le Invasate*, in «Cinema Nuovo», 50, Gennaio 1955, p. 22).

Fig. 12. Annabella Rossi, *Cura domiciliare del tarantismo*, Nardò (Lecce), 1960 (V. Esposito, *Annabella Rossi. Vent'anni di ricerca visiva nel Salento e in Campania*, Napoli 2003, p. 77).



Fig. 13. Vittorugo Contino, *Festa della Madonna delle galline*, 1970 (Archivio Fotografico dell'Istituto Centrale per la Demoeetnoantropologia, disponibile in <http://www.idea.mat.beniculturali.it/feste-e-tradizioni/campania/item/213-madonna-del-carmine-detta-delle-galline-a-pagani>).

Fig. 14. Vittorugo Contino, *Processione di San Nicola*, Bari, 1970 (Archivio del Museo delle Arti e Tradizioni popolari di Roma, disponibile in <http://www.idea.mat.beniculturali.it/feste-e-tradizioni/puglia/item/166-san-nicola-a-bari> [ultima consultazione: 1° luglio 2019]).



Fig. 15. Vittorio Contino, *Il pianto delle zitelle*, pellegrinaggio al Santuario della Santissima Trinità a Vallepietra, 1970 (Archivio del Museo delle Arti e Tradizioni popolari di Roma, disponibile in <http://www.idea.mat.beniculturali.it/feste-e-tradizioni/lazio/item/185-santissima-trinita-a-vallepietra>) [ultima consultazione: 1° luglio 2019].

Fig. 16. Vittorio Ugo Contino, *Pellegrinaggio al Santuario della Santissima Trinità a Vallepietra*, 1970 (Archivio del Museo delle Arti e Tradizioni popolari di Roma, disponibile in <http://www.idea.mat.beniculturali.it/feste-e-tradizioni/lazio/item/185-santissima-trinita-a-vallepietra>) [ultima consultazione: 1° luglio 2019].

MARCO PAPASIDERO

## La fotografia nei processi di “costruzione” e di gestione dei santuari mariofanici

La rappresentazione del sacro nel corso della storia del cristianesimo è sempre stata mediata, nella sua declinazione iconica, prevalentemente dalla raffigurazione su un supporto materiale (pittura, mosaico, incisione, scultura, etc.). Queste modalità, in un tempo precedente all’invenzione di strumenti atti a “immortalare la realtà”, come il dagherrotipo o, poco più tardi, la fotografia, e in seguito la videoripresa, erano caratterizzate dall’esigenza, pressoché costante, di narrare quanto rappresentato mediante il ricorso a simboli e segni in grado di ampliare il discorso intorno all’oggetto. Nell’ambito delle raffigurazioni dei santi – non meno spesso dei luoghi sacri – e di ciò che era direttamente connesso al loro culto, il mezzo pittorico e scultoreo si faceva latore di messaggi intorno al sacro fortemente caratterizzati, frutto della volontà di esprimere e dare forma e colore ai tratti narrativi contenuti nelle agiografie e nelle tradizioni liturgiche.<sup>1</sup>

Con l’invenzione della fotografia, preceduta dalla litografia, dall’eliografia, dal calotipo e dal cosiddetto dagherrotipo,<sup>2</sup> la rappresentazione del

1. Per un’introduzione alla questione della storia e della lettura delle immagini si veda: F. Saxl, *La storia delle immagini*, Roma-Bari 1960; M. Brusantin, *Storia delle immagini*, Torino 1989; H. Belting, *Il culto delle immagini: storia dell’icona dall’età imperiale al tardo Medioevo*, Roma 2001 (ed. or. *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1991); Id., *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München 2001; Id., *I canoni dello sguardo. Storia della cultura visiva tra Oriente e Occidente*, Torino 2010 (ed. or. *Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks*, München 2008).

2. Per un inquadramento della storia della fotografia e dell’evoluzione del mezzo fotografico e dei suoi utilizzi si veda: R. Valtorta, *Il pensiero dei fotografi. Un percorso nella storia della fotografia dalle origini a oggi*, Milano 2008; per una lettura maggiormente ancorata al significato e alla simbolica dell’immagine fotografica rimandiamo a G. Clarke,

sacro muta considerevolmente, acquisendo caratteri che ancora per molti aspetti sono espressione di una lettura simbolica e direzionata dal fotografo, ma che sempre più spesso sono da considerare momenti prettamente narrativi dei fatti, in grado di soffermarsi, senza la forte contaminazione di una lettura per *segni* e *attributi*, sull'oggetto rappresentato.

### 1. *La costruzione della memoria mariofanica e la fotografia*

Un fenomeno interessante, che può essere letto attraverso la narrazione che ne ha fatto la fotografia, è quello delle apparizioni mariane.<sup>3</sup>

La scelta di concentrare l'attenzione sul fenomeno delle mariofanie è motivata dalla funzione che la fotografia occupa in questo tipo di manifestazioni, a metà strada tra una dimensione prettamente soprannaturale (la manifestazione mariana, il miracolo, la visione, tutti elementi di espressione dell'invisibile) e una prettamente pragmatica (la componente documentaria e narrativa, spesso giornalistica, degli scatti e della "storia"

*La fotografia. Una storia culturale e visuale*, Torino 2009 (ed. or. *The Photograph. A Visual and Cultural History*, Oxford 1997).

3. L'apparizione può essere definita come «una rivelazione particolare, ma pubblica nella sua manifestazione e nei suoi effetti, in opposizione alla visione, rivelazione particolare privata, che concerne esclusivamente il beneficiario» (J. Boufflet, P. Boutry, *Un segno nel cielo. Le apparizioni della Vergine*, Genova 1999, p. 12 [ed. or. *Un signe dans le ciel. Les apparitions de la Vierge*, Paris 1997]). Per indicare la manifestazione soprannaturale della Vergine utilizzeremo il termine tecnico "mariofania" (dal termine *Maria* e dal verbo greco *Φαίνομαι*, che ha il significato di apparire, manifestarsi; il termine è stato modellato su analoghi vocaboli, come epifania o teofania). La bibliografia sulle apparizioni mariane è abbastanza vasta e si rimanda perciò ai volumi più recenti e, a nostro avviso, rappresentativi, e alle relative bibliografie: P. Apolito, *Il cielo in terra. Costruzioni simboliche di un'apparizione mariana*, Bologna 1992; S. Barnay, *Les apparitions de la Vierge*, Paris 1992; Y. Chiron, *Enquete sur les apparitions de la Vierge*, Paris 1995; Boufflet, Boutry, *Un segno nel cielo*; P. Boutry, *Le "modèle tridentin" dans les mariophanies en France à l'époque moderne*, in *La circulation des dévotions*, a cura di B. Dompnier, numero monografico di «Siècles. Cahiers du Centre d'histoire "Espaces et cultures"», 12 (2000), pp. 118-119; A.D. Foley, *Il libro delle apparizioni mariane. Influenza e significato nella storia dell'uomo e della Chiesa*, Milano 2004 (ad alcune parti di questo volume, data la chiarezza espositiva, rimanderemo esclusivamente per un primo sunto generale dei fatti delle singole mariofanie); G. Hierzenberger, O. Nedomansky, *Dizionario cronologico delle apparizioni della Madonna*, Casale Monferrato 2004; S. Perrella, *Le Mariofanie. Per una teologia delle apparizioni*, Padova 2009; S. Perrella, G.M. Roggio, *Apparizioni e mariofanie. Teologia, storia, verifica ecclesiale*, Cinisello Balsamo 2012.

che raccontano).<sup>4</sup> Dunque la narrazione fotografica nel suo insieme, e in particolare nel contesto qui preso in esame, ci permette di dialogare con due tipi di contenuti: quelli strettamente connessi a quanto rappresentato, espressi da ciò che è oggettivamente raffigurato nella fotografia, e quelli mediati dal mezzo fotografico e dal fotografo stesso, che risentono delle sue scelte narrative, della volontà di raffigurare determinati soggetti anziché altri, di immortalare personaggi suggerendo una posa – e quindi una lettura degli eventi e dei simboli rappresentati – o un atteggiamento.<sup>5</sup> A tal proposito bisogna distinguere, all'interno del *corpus* di fotografie delle mariofanie, quelle in cui il fotografo suggerisce una posa del/i veggente/i, che hanno una valenza che potremmo definire “pubblicitaria” e sono finalizzate a trasmettere un'immagine precisa del soggetto raffigurato (si pensi alle fotografie di Bernadette Soubirous o, in misura minore, dei pastorelli di Fátima), da quelle scattate senza tale “costruzione”, in cui il fotografo ritrae il contesto di apparizione, i rituali “spontanei” e in cui la sua influenza è prevalentemente limitata alla scelta della porzione del soggetto da ritrarre, dell'inquadratura, etc.<sup>6</sup>

4. Com'è noto, la fotografia, oltre a essere spesso impiegata quale mezzo artistico, è per lo storico – e per lo studioso in genere – una vera e propria fonte che può essere considerata sotto tre differenti punti di vista: fonte per la storia, agente di storia e strumento di narrazione. In proposito si veda: A. Mignemi, *Lo sguardo e l'immagine: la fotografia come documento storico*, Milano 2003 (e i riferimenti bibliografici riportati a p. 51, nota 23); G. D'Autilia, *L'indizio e la prova. La storia nella fotografia*, Milano 2005, pp. 125-189; la fotografia, inoltre, in qualità di fonte e di agente storico, «diventa così potenzialmente uno strumento utilissimo per lo storico che voglia raccontare non solo le vicende di uomini e luoghi ma anche psicologie collettive e individuali, forme di rappresentazione e significati simbolici» (ivi, p. 186). «L'immagine fotografica contiene un “messaggio fotografico” che fa parte di una “pratica di significazione”» e riflette codici, valori e credenze della cultura nel suo complesso (Clarke, *La fotografia*, p. 23).

5. Numerose sono le “letture” del mezzo fotografico che sono state proposte. Interessante l'approccio “semantico” di Franco Vaccari, che offre alcuni spunti per riflettere sulla dimensione della fotografia come segno, in cui intervengono l'inconscio meccanico e del fotografo, con il suo paradigma culturale che modula il risultato di produzione, e la motivazione personale cosciente (F. Vaccari, *Fotografia e inconscio tecnologico*, Torino 2011, pp. 10-16, in part. pp. 12-13), ma anche l'impossibilità di riconoscere nella fotografia esclusivamente un procedimento umano, lasciando emergere dunque la sua chiara dimensione di documento (cfr. anche D'Autilia, *L'indizio e la prova*, pp. 137-144. Sulla dimensione semiotica si veda P. Basso Fossali, M.G. Dondero, *Semiotica della fotografia: investigazioni teoriche e pratiche d'analisi*, Rimini 2006).

6. Cfr. D'Autilia, *L'indizio e la prova*, pp. 53-57.

D'altronde, l'impiego della fotografia all'interno del fenomeno delle apparizioni mariane risponde, sì, a una normale esigenza documentaristica<sup>7</sup> e pratica di catturare l'immagine di quanto sta accadendo o è accaduto – in quest'ultimo caso per tramite delle espressioni che l'avvio del culto genera, dimostrando comunque un interesse locale o talvolta regionale/nazionale nei confronti dell'evento in corso –, ma risponde anche a una precisa necessità di fissare il sacro, oggettivarlo, renderlo tangibile e riproducibile, permettere ad esso di rimanere fisso nella memoria e nella storia,<sup>8</sup> registrando così l'irruzione dell'invisibile nel visibile. Nello specifico, la rilevanza del mezzo fotografico – e, in seguito, della videoripresa – per le mariofanie è legata anche alla sua funzione di strumento di riproduzione “rituale” del fenomeno sovranaturale, che fa delle stesse non solo supporti che riproducono “fedelmente” un ambiente o una circostanza, ma latori essi stessi del sacro, talvolta intrinsecamente dotati di un potenziale virtuoso che rimane fissato e impresso sulla carta fotografica.<sup>9</sup> La funzione quasi sacrale di questo supporto si interseca con quella prettamente pratica, che consiste nella possibilità, per coloro che non hanno potuto assistere all'evento prodigioso, inteso come complesso di circostanze non necessariamente ricondotte al momento esatto della mariofania, ma ad essa temporalmente adiacenti (assembramento dei pellegrini nel luogo dell'apparizione, preghiere, sfollamento dopo l'apparizione, etc.), di prendervi parte, seppur a distanza, sia nello specifico momento della mariofania – se immortalato<sup>10</sup> – sia in tutti gli altri momenti, dotati di una valenza sacrale istituzionalizzata (dispositivi rituali in genere) o legati all'avvio del culto (posa della prima pietra per i lavori

7. Cfr. Valtorta, *Il pensiero dei fotografi*, pp. 111-112.

8. Maria Chiara Spagnolo afferma, infatti, che «Le sacre visioni “nell'era della riproducibilità tecnica” affidano un ruolo centrale alla riproducibilità fotografica e alla videoripresa: se non è più sufficiente vedere la divinità, diventa necessario catturarla in un'immagine oggettivata, tangibile, esistente» (M.C. Spagnolo, *Il Sacro in una polaroid: riflessioni moderne*, in *Prima modernità. Tra teoria e storia*, a cura di M. Protti e N. Salomone, Milano 2014, p. 107). La fotografia è inoltre «una fonte straordinaria per documentare la “cultura”, sia quella che si esprime nella mentalità, nei comportamenti, nei simboli, nelle rappresentazioni, nei costumi, nei riti – cioè nel patrimonio morale e intellettuale di una comunità e nelle sue modalità espressive – sia la cultura materiale, cioè i manufatti, l'arredamento, l'abbigliamento, i mezzi di trasporto e di comunicazione, e così via» (D'Autilia, *L'indizio e la prova*, p. 136).

9. Cfr. *infra*, nota 17.

10. Cfr. *infra*, l'esempio del *dossier* fotografico relativo al “miracolo del sole” a Fátima.

di costruzione della cappella richiesta durante la mariofania, prime processioni, prime guarigioni, etc.).<sup>11</sup>

Talvolta è come se il fotografo, immortalando l'immagine dei veggenti o del *locus* dell'apparizione, volesse fissare anche l'immagine della Vergine, senza che all'atto pratico questo risultasse possibile.<sup>12</sup> La fotografia, dunque, si carica della *virtus/dynamis* propria della mariofania, divenendo una sorta di reliquia e *contactu*, contatto che, al contrario degli oggetti che tradizionalmente toccavano materialmente le reliquie, sacralizzandosi (bende, stoffe, pietre, etc.), si realizza ugualmente per via della capacità del supporto fotografico di fissare l'immagine, riproducendola. In tal senso la fotografia non è solo *una* rappresentazione del veggente o dei momenti/attori della mariofania, ma diventa essa stessa quel veggente e quella mariofania.

La memoria che in breve tempo si costruisce intorno alla mariofania, dunque, è rappresentata da un insieme di elementi in grado di fissare il paradigma della specifica apparizione. Questi sono costituiti dalle narrazioni scritte (diari e lettere private del veggente o di altri testimoni della mariofania, resoconti istituzionali, interrogatori, processi ecclesiastici, etc.), dalle visite dei singoli pellegrini al luogo delle apparizioni, plasmato e modellato, nella sua dimensione spaziale e sacrale, in funzione delle “indicazioni di costruzione” ricevute dall'apparizione, e dai “resoconti iconici”, costituiti da rappresentazioni (incisioni, dipinti, mosaici, affreschi, gruppi scultorei, etc.), e in particolare, nel nostro caso, dalle fotografie. Solo l'insieme di questi elementi rappresenta l'orizzonte conoscitivo della mariofania, frutto dunque di un'elaborazione personale – intesa quindi come propria del singolo pellegrino/visitatore – di un complesso di dati narrativi di vario genere. La fotografia, con gli altri elementi, contribuisce a costruire l'im-

11. Cfr. Spagnolo, *Il Sacro in una polaroid*, p. 108.

12. A proposito del ruolo che assumono le cose in quanto impresse sulla pellicola fotografica, e quindi consegnate all'immortalità della “documentazione storica”, è interessante citare Franco Vaccari, che, in merito alla rivoluzione operata dalla fotografia afferma che «si è verificato uno scambio di ruoli per cui oggi non si fotografa ciò che esiste, ma esiste ciò che è fotografato» (Vaccari, *Fotografia e inconscio tecnologico*, p. 34). In merito a quella che potremmo definire quasi una speranza dell'immortalare la mariofania nei suoi caratteri di potenza ierofanica, ci sembra utile quest'altra citazione: «Il fascino, non del tutto spento, della fotografia consiste, infatti, nella promessa che fa balenare di un possibile incontro con il reale, dove il vedere diventa visione» (ivi, p. 98). La fotografia nel contesto della mariofania è infatti intrisa della necessità di catturare l'“incatturabile”, di narrare lo sfuggevole.



magine stessa dell'evento, indirizzando colui che non vi ha preso parte alla costruzione di un'idea che la foto stessa e l'insieme delle tradizioni veicolano, prediligendo certi caratteri e lasciandone da parte degli altri. La fotografia rappresenta dunque lo strumento già *dato* nella memoria mariofanica, in quanto coloro che entrano in contatto con l'immagine fotografica considerano l'apparizione non più come un evento possibile, ma come un fenomeno accaduto, e dunque "oggettivo".<sup>13</sup>

Tutte le mariofanie che abbiamo preso in esame sono caratterizzate da un rapido fissaggio della propria memoria. Tale processo può essere sintetizzato nelle seguenti tappe (non tutte sempre compresenti, e la cui successione non segue necessariamente l'ordine proposto): mariofania a uno o più veggenti; primi racconti nell'ambito della famiglia, degli amici o del villaggio; avvio del culto spontaneo e popolare (non istituzionalizzato e privo di ufficialità); eventuale prolungarsi degli eventi; diffondersi della notizia del fatto e accorrere di fedeli/pellegrini e curiosi dalle zone vicine; interrogatori da parte delle istituzioni civili e/o ecclesiastiche; redazione delle prime memorie scritte private o con carattere di ufficialità; alla chiusura delle indagini istituzionali, avvio del culto ufficiale (oppure parere contrario o di sospensione in merito alla soprannaturalità del fenomeno); ordinamento spaziale del luogo delle apparizioni/costruzione di una cappella (solitamente anche in assenza di un riconoscimento ufficiale).

In tutto questo processo, la fotografia acquista un ruolo rilevante per la costruzione della memoria mariofanica, divenendo forma di «accertamento dell'invisibile»<sup>14</sup> – precedentemente affidato in via esclusiva ai testi scritti e alle testimonianze orali e materiali –<sup>15</sup> e *medium* sacralizzato e,

13. Apolito, *Il cielo in terra*, pp. 17-18. Apolito, in merito all'apparizione della Madonna del Castello a Oliveto Citra (SA) nel 1985, scrive (il secondo corsivo è nostro): «Le pratiche collettive che si svolgevano intorno al *focus* delle apparizioni avevano costituito una razionalità autoevidente, implicita e indiscussa degli eventi [...]. Un insieme di atti, abitudini pratiche, ripetizioni venivano a prodursi e riprodursi costituendo sedimenti e automatismi. Ciò istituzionalizzava lentamente l'evento, rendendolo stabile e duraturo, parte del panorama consueto di ciò che esisteva come *datità*, come *mondo*» (ivi, p. 41).

14. *Ibidem*.

15. Tale processo di accertamento dell'invisibile trova un riscontro in un altro genere di fenomeni, che esulano dal nostro contesto, che riguardano le lacrimazioni e i *signa* solitamente legati a immagini e statue della Vergine, di Cristo o di santi, che vengono "narrati" attraverso la pittura, la fotografia e, da quando disponibile, la videoripresa. In merito cfr. Spagnolo, *Il Sacro in una polaroid*, pp. 112-113.

talvolta, tramite della *virtus/dynamis* miracolosa. In quest’ultimo senso, le fotografie possono apparire anche come strumenti di «sperimentazione del soprannaturale», in quanto la pellicola fotografica è potenzialmente in grado di mostrare dettagli non visibili a occhio nudo.<sup>16</sup>

## 2. La gestione dello spazio sacralizzato nelle fotografie delle mariofanie

Dato l’alto numero di mariofanie e lo spazio a nostra disposizione,<sup>17</sup> abbiamo deciso di soffermare l’attenzione su quattro casi: Lourdes (1858), Knock (1879), Fátima (1917) e Banneux (1933).

La scelta di limitare il campo di indagine a questi esempi, oltre che da un fattore prettamente pratico, è dettata dalla volontà di concentrare l’attenzione sul ruolo giocato dalla fotografia nella costruzione della proto-memoria mariofanica, in particolare sulle fotografie relative all’avvio del culto, dedicandoci all’utilizzo del mezzo fotografico nella narrazione di tali fenomeni e al momento del suo sviluppo, senza includere mariofanie “contemporanee” per cui è disponibile, data l’enorme diffusione del mezzo

16. Nelle mariofanie da noi prese in esame non sono presenti episodi di impressione della manifestazione soprannaturale sulla carta fotografica, ma esistono comunque casi interessanti: uno, ad esempio, proviene da una foto relativa alle apparizioni di Oliveto Citra, in cui una delle veggenti viene ritratta mentre stringe la mano di Giovanni Paolo II durante un’udienza generale, e nella pellicola risulta impressa anche una sfuocata immagine che aleggia sulla testa di entrambi, considerata quella della Vergine (Apolito, *Il cielo in terra*, pp. 235-237); un altro esempio è quello delle fotografie delle mariofanie del distretto di Zeitoun al Cairo, verificatesi a partire dal 2 aprile 1968, in cui si distingue nettamente una figura “umana”, anche in questo caso considerata quella della Vergine. In Rete circola anche una fotografia relativa alla veggente di Medjugorje Vicka, in cui si scorge, alle sue spalle, la figura di una ragazza, considerata la Madonna.

17. In realtà la stessa considerazione di un *corpus* limitato di mariofanie risulta problematica in quanto accanto alle apparizioni mariane che hanno ricevuto un qualche tipo di conferma da parte dell’autorità ecclesiastica, moltissime altre manifestazioni di questo tipo ricadono fuori dal controllo della Chiesa, che talvolta le interdice, esprimendo pareri di condanna o negando la soprannaturalità del fenomeno, talaltra non fornisce un parere definitivo. Una questione interessante, a tal proposito, è quella del complesso di visioni e apparizioni che spesso si verificano in una località a seguito di una mariofania “principale”. Due esempi sono quello dei visionari di Lourdes e delle zone limitrofe registrati dopo le apparizioni del 1858 (per l’insieme di queste notizie si veda: R. Laurentin, *Lourdes. Documents authentiques*, II, Paris 1957, pp. 57-90), o quelle scoppiate in Belgio nel contesto delle apparizioni di Beauring e Banneux (cfr. *infra*, nota 39).

fotografico, una ben più ampia documentazione.<sup>18</sup> L'analisi si è concentrata sulle prime fotografie realizzate nell'ambito delle singole apparizioni – avendo dovuto operare anche una selezione delle immagini, per ragioni di lunghezza del nostro contributo – e, solo con finalità di comparazione, su alcune successive di qualche decennio.

Il caso di Lourdes, piccolo borgo ai piedi dei Pirenei francesi, è certamente uno dei più celebri. Le diciotto apparizioni della Vergine alla piccola Bernadette Soubirous (1844-1879) tra l'11 febbraio e il 16 luglio del 1858, rappresentano il grande consolidamento della mariofania “attestataria” in cui è il veggente a svolgere un ruolo di primo piano.<sup>19</sup> Solo secondariamente, la narrazione fotografica indugia sul *locus* delle apparizioni, in particolare sulla grotta di *Massabielle* e sul culto che fin da subito prese piede.<sup>20</sup>

Il piccolo *corpus* delle fotografie prese in esame riguarda gli anni 1858-1860/61, cioè la fase di avvio e diffusione del culto.<sup>21</sup> Accanto alle foto che ritraggono la veggente, ve ne sono alcune che raffigurano la grotta delle apparizioni. Le immagini permettono di individuare già dei caratteri di transizione, frutto delle prime fasi del processo di gestione dello spazio sacralizzato,<sup>22</sup> che, tra la fine del 1858 e il 1860, è da considerare prevalen-

18. Solo per citare un esempio, si pensi ai fatti di Medjugorje, sui quali tra l'altro non esiste ancora un parere definitivo della Chiesa. Su queste mariofanie si rimanda ad alcuni titoli esemplificativi e alla bibliografia citata: S. Krajlevic, *Les apparitions de Medjugorje. Récits et témoignages*, Paris 1984; É. Clavierie, *Les guerres de la Vierge: une anthropologie des apparitions*, Paris 2003.

19. Boufflet, Boutry, *Un segno nel cielo*, p. 145.

20. Per le fotografie relative alla veggente e per la bibliografia si rimanda al saggio, pubblicato in questo stesso volume, di A. Di Marco, *La santa e l'obiettivo. I book fotografici di Bernadette Soubirous*.

21. Le fotografie impiegate provengono dagli Archives du sanctuaire Notre-Dame de Lourdes. Ringraziamo Pascale Leroy-Castillo per il supporto fornito.

22. La relazione tra sacralità e spazio è particolarmente rilevante in questo contributo. Lo spazio, generalmente inteso, nei contesti di nostro interesse viene fatto oggetto di un processo di gestione e modifica, che fa emergere la doppia valenza del sacro: come luogo santificato, in cui la dimensione dell'invisibile si avvicina a quella del visibile, e come spazio parzialmente o completamente interdetto. L'interdizione, in particolare, avviene nella maggior parte delle mariofanie prese in esame (si veda *infra*). La delimitazione, che consiste dunque nel porre dei *limites* che separino lo spazio sacro da quello profano (o dotato di una minore valenza sacra), è l'azione precipua nel contesto della realizzazione dei santuari, e nell'ambito delle mariofanie in particolare. Sui processi di gestione e trasformazione dello spazio sacralizzato o da sacralizzare cfr. L. Bartolomei, *Luoghi e spazi del sacro. Matrici urbane; archetipi architettonici; prospettive contemporanee per la progettazione di Spazi*

temente come un processo di “sistemazione”. Le due foto del 1858 (figg. 1 e 2), le più antiche relative al *locus* delle apparizioni, mostrano infatti la grotta per come doveva apparire alla veggente. Le foto successive, datate tra la fine del 1858 e il 1861, mostrano i primi segni del processo di controllo del sito, con la rimozione del fondo della grotta e con la sistemazione, nella parte anteriore, di un muretto a secco (figg. 3-5).

Le fotografie successive al 1861, anno dopo anno, mettono in luce il rapido processo di gestione e sacralizzazione dello spazio adiacente. Il confronto, ad esempio, tra le fotografie appena proposte e un’immagine – una cartolina per la precisione – degli anni Novanta dell’Ottocento, rende chiara questa evoluzione (fig. 6). Se inizialmente la grotta appare come una *location* naturale e selvaggia, in cui il primo, semplice rimedio è l’erezione di un muretto a secco, poco più di una trentina di anni dopo (tenendo come esempio la nostra cartolina), lo spazio appare pienamente riconsiderato e plasmato secondo le esigenze: la grotta non è più il luogo selvaggio dei tempi delle apparizioni, ma è uno spazio sacro ordinato e fruibile. In modo particolare, è possibile riconoscere due livelli dello spazio: il primo, “esterno”, ingloba il complesso del santuario edificato negli anni nell’area circostante, e rappresenta una sorta di processo di estensione del luogo sacralizzato dalla mariofania; il secondo, “interno”, è la grotta stessa e lo spazio che include, vero centro nevralgico del luogo di culto. Questo spazio, come si vede dalla foto, acquista fin da subito una profonda valenza sacrale, in quanto *locus* delle mariofanie, e in cui il limite che separa la grotta dal resto del santuario (una cancellata) diviene punto di confine, *limes* tra l’area “esterna” e quella “interna”, quest’ultima profondamente sacralizzata dalla manifestazione mariana.<sup>23</sup>

*per la Cristianità*, tesi di dottorato, Bologna 2008. Sullo spazio sacro inteso in ottica storico-religiosa e antropologica cfr. *Luoghi sacri e spazi della santità*, a cura di S. Boesch Gajano, L. Scaraffia, Torino 1990; *Lieux sacrés, lieux de culte, sanctuaires: approches terminologiques, méthodologiques, historiques et monographiques*, a cura di A. Vauchez, Roma 2000 (in particolare si veda l’introduzione del curatore, pp. 1-7, e le conclusioni di Sofia Boesch Gajano, pp. 393-405); J.P. Brereton, *Sacred Space*, in *Encyclopedia of Religion*, a cura di L. Jones, Farmington Hills 2005, pp. 7978-7986; si vedano anche i vari contributi pubblicati in *Spazi e luoghi sacri*, a cura di M.C. Giorda, S. Hejazi (= «Humanitas. Rivista mensile di cultura», 6 [2013]) e *Spazi e luoghi sacri. Espressioni ed esperienze di vissuto religioso*, a cura di L. Carnevale, Santo Spirito (BA) 2017.

23. La chiusura della grotta avvenne nel 1866 per impedire ai pellegrini di asportare pezzi dell’interno (T. Taylor, *Images of Sanctity: Photography of Saint Bernadette of Lourdes and Saint Thérèse of Lisieux*, in «Nineteenth-Century Contexts», 27, 3 [2005],

La fotografia degli anni Novanta, inoltre, mette in evidenza il carattere di santuario terapeutico acquisito dalla grotta fin da subito grazie all'acqua sgorgata miracolosamente durante l'apparizione del 25 febbraio. La presenza delle stampelle, visibili in alto a sinistra, come vedremo tra poco anche per i fatti di Knock, contribuisce a costruire l'immagine del luogo di pellegrinaggio, luogo di guarigione del corpo, oltre che dello spirito. Anche la raffigurazione degli uomini e delle donne in preghiera, con le loro posture, i gesti, l'atteggiamento, sottolinea specifiche dinamiche devozionali. La fotografia, dunque, sia in questo caso sia in quelli che seguiranno, stabilisce i caratteri essenziali della narrazione, esortando implicitamente a usi e pratiche della devozione, come il lasciare le proprie stampelle dopo la guarigione, recitare preghiere presso la grotta, inginocchiarsi, etc.

La grotta è dunque il luogo della grazia e della terapia, che si manifesta nella valenza prodigiosa dell'acqua.<sup>24</sup> Inoltre, l'anfratto è dotato di una speciale *virtus/dynamis* terapeutica, tanto che, ancora oggi, i pellegrini pongono indumenti e oggetti personali o di cari ammalati a contatto con le umide pareti, nella speranza che una parte del favore miracoloso del luogo vi si trasferisca.

Il processo di alterazione dello spazio sacro a Lourdes risulta solo parziale, nonostante i numerosi interventi effettuati (rimozione di massi, livellamento del terreno, deviazione del fiume, etc.), di cui c'è traccia anche in una lettera del parroco del 1866.<sup>25</sup> Infatti, agli occhi dei pellegrini, la grotta ha mantenuto ugualmente un assetto "naturale", quasi immacolato e puro.<sup>26</sup> Anche in questo la fotografia non fa che trasmettere un'idea di continuità

pp. 269-292, in part. p. 274). Ringraziamo la dott.ssa Therese Taylor per l'autorizzazione all'utilizzo della fotografia n. 6.

24. Il ricorso all'acqua è attestato anche nel caso dei santuari di Banneux e di Fátima. In quest'ultimo, però, l'acqua non è inclusa esplicitamente nei messaggi trasmessi durante le mariofanie – come invece accade a Lourdes e Banneux –, ma è legata a un pozzo fatto scavare dal vescovo dopo la sua visita nel 1926, per soddisfare le esigenze dei numerosissimi pellegrini (Foley, *Il libro delle apparizioni mariane*, p. 355).

25. Cfr. Taylor, *Images of Sanctity*, p. 274.

26. Diverso è il caso dell'area del santuario di Fátima, di cui parleremo a breve, dove la naturalezza del sito viene completamente stravolta, tanto che il luogo delle apparizioni è inglobato in una cappella. D'altronde, del leccio su cui appariva la Vergine nel 1917, che in realtà era un piccolo cespuglio poco più alto di un metro, oggi non vi è più alcuna traccia per via di pellegrini che, strappandone i rami, ne fecero delle reliquie.

dello stato iniziale del luogo: la grotta, principale oggetto delle raffigurazioni, è pressappoco inalterata.

La seconda apparizione<sup>27</sup> su cui soffermiamo la nostra attenzione è quella che interessò il villaggio di Knock, nella contea di Mayo, in Irlanda.<sup>28</sup> Il 21 agosto 1879, quindici persone, tra cui bambini e adulti, uomini e donne, assistettero a un'apparizione della Vergine Maria, s. Giuseppe e s. Giovanni evangelista, presso il timpano della chiesa di S. Giovanni Battista, di cui era parroco l'arcidiacono Bartholomew Cavanagh. Al centro dell'apparizione era presente un altare con sopra un agnello, che aveva alle spalle una grande croce. Intorno all'agnello erano visibili degli angeli, e tutta l'apparizione era inglobata in una luce celestiale.<sup>29</sup>

La foto relativa al luogo dell'apparizione e che forse può essere considerata la più antica (fig. 7) risale al 1879 e raffigura la chiesa del villaggio, con in primo piano il timpano (quello che viene chiamato in inglese *Gable* e che ha una specifica rilevanza nella denominazione del luogo delle apparizioni, appunto *The Apparition Gable*), attorno al quale è presente una folla di pellegrini. La foto è stata rielaborata successivamente agli eventi da un artista, che ha tentato di sovrapporre alla parete del timpano un'immagine dell'apparizione. Quella che può apparire una semplice operazione grafica, in realtà ha una forte valenza comunicativa. La sovrapposizione dell'immagine dell'apparizione, infatti, non fa che “creare un luogo”: quel-

27. In questo caso adottiamo unicamente il termine “apparizione” per via della complessità di quanto registrato a Knock, non riconducibile unicamente alla figura della Vergine. Si potrebbe anche parlare più genericamente di teofania, nell'accezione di “manifestazione divina”.

28. Sulle apparizioni di Knock cfr. M. Purcell, *Our Lady of Silence: Knock, 1879*, in *A Woman Clothed with the Sun*, a cura di J.J. Delaney, New York 1960, pp. 147-171; T. Neary, *I comforted Them in Sorrow. Knock, 1879-1979*, Knock 1979; P. Casillo, *Le grandi apparizioni nella storia. Dodici apparizioni della Madonna dal 1830 al 1879*, Udine 1992, pp. 220-224; Chiron, *Enquête sur les apparitions de la Vierge*, pp. 236-239; Boufflet, Boutry, *Un segno nel cielo*, pp. 220-222; Foley, *Il libro delle apparizioni mariane*, pp. 289-301; M. Walsh, *The apparition at Knock. A critical Analysis of Facts and Evidence*, Dublin 2008 (1ª ed. 1955). Ringraziamo per le preziose informazioni e l'assistenza ricevute Grace Mulqueen e il Knock Museum.

29. Seguiamo il resoconto ufficiale degli avvenimenti riportato nei testi citati e riassunto nell'opuscolo *Knock. The Apparition Gable from 1879 to the present*, Knock 1992. Alcune delle fotografie riguardanti le apparizioni di Knock utilizzate per questo studio risalgono al 1880, e fanno parte della Wynne Photographic Collection, un insieme di circa 2.000 scatti realizzati da Thomas Wynne e i suoi figli a partire dal 1870, relative a paesaggi, edifici, vie, ritratti in studio ed eventi storici irlandesi, donata poi alla Mayo County Library.

la che prima era solamente una chiesa parrocchiale, ora diventa, attraverso la ridefinizione proposta dalla foto, un luogo *altro, nuovo*, “costruito” dal fenomeno ierofanico. Da questo momento “sorge” quel nuovo luogo di culto che è l’*Apparition Gable*.

In un’altra foto, risalente sempre al 1879 (fig. 8), a essere oggetto della raffigurazione è ancora il timpano della chiesa, presso il quale si vede un gruppo di persone e, soprattutto, si intravedono già i primi ex-voto, costituiti da stampelle e bastoni, posti nella parte inferiore della parete, che dichiarano così la dimensione terapeutica del nascente santuario. Infatti, un’altra fotografia (fig. 9), realizzata tra l’ottobre 1879 e il febbraio 1880 – periodo nel quale il timpano conservava ancora la sua impostazione originaria, con la pietra a vista –, mostra la sistemazione, da parte del parroco, di un “avviso” attraverso il quale coloro che avevano ricevuto una guarigione miracolosa venivano esortati a comunicargliela.<sup>30</sup> Ciò conferma il suo interesse nell’acquisire una prima testimonianza diretta di quanto stava accadendo, forse in vista delle successive inchieste. Un’altra fotografia, proveniente dalla Wynne Photographic Collection, testimonia l’attenzione del fotografo verso la manifestazione della devozione in corso (fig. 10). Oggetto della rappresentazione fotografica sono i pellegrini, raffigurati in preghiera. La fotografia venne scattata tra il febbraio e il giugno del 1880, quando la parte inferiore della parete del timpano era stata coperta da una serie di pannelli di legno per proteggere la pietra originaria, che veniva asportata dai pellegrini per farne reliquie e souvenir.

Sempre della Wynne Photographic Collection è la fotografia (fig. 11), scattata tra il giugno e l’agosto del 1880 – quando anche la parte superiore del timpano era stata protetta dai pannelli –, che immortalava l’assetto di culto per come si presentava nell’anno successivo agli eventi. La statua della Vergine, oggetto della devozione in quanto richiamo materiale e simbolico dell’apparizione, è collocata all’interno di un’edicola di legno, con dei fiori. L’area fotografata lascia sulla sinistra la piccola struttura, dedicando almeno tre quarti dello spazio al timpano – per via della valenza simbolica che aveva e tuttora possiede, in quanto *locus* dell’apparizione – e all’insieme degli ex-voto lasciati dai pellegrini e dai malati. La parte restante dell’immagine è popolata da un gruppo di persone in preghiera, che lascia intendere la presenza di una folla ben più nutrita fuori dall’inquadratura. Questa

30. L’avviso reca scritto: «It is important that any miraculous cures wrought here should be made known to the Parish Priest».

fotografia mostra, meglio di altre, l’operazione di rimozione dell’intonaco dalla parte superiore del timpano, messa in atto dai pellegrini, al fine di procurarsi delle reliquie *e contactu*;<sup>31</sup> l’uomo sulla scala, infatti, sembra intento proprio nel prelievo di parte della pietra dalla sezione sottostante la protezione. Dello stesso periodo è un’altra fotografia (fig. 12), scattata da Sean Sexton e che fa parte della Bridgeman Images Collection. Ciò che colpisce, in queste prime fotografie, è il numero di devoti in preghiera. La loro presenza, immortalata nelle immagini, assolve la funzione di conferma della sacralità e soprannaturalità del luogo, che contribuisce a imprimere, nella coscienza di chi osserva le foto, il potenziale virtuoso e terapeutico del nascente santuario.

Una cartolina risalente al 1910 (fig. 13), mostra il prosieguo del processo di sistemazione dell’area del timpano, con la parete ormai intonacata – la pietra sottostante è stata rimossa e conservata –, davanti alla quale è stata innalzata una ringhiera di ferro (agosto del 1880), che acquista funzione al tempo stesso di segnalazione e interdizione dell’area sacralizzata dall’apparizione. Si nota anche la presenza della statua della Vergine<sup>32</sup> e la rimozione delle stampelle e dei bastoni.

A differenza di altri santuari, quello di Knock non necessitò fin da subito della costruzione di un luogo di culto *ex novo*, il che ha depotenziato, almeno nei primi tempi, il processo di gestione dello spazio sacralizzato dall’apparizione, limitandolo esclusivamente a una sistemazione dell’area dell’*Apparition Gable*. I fatti di Knock, inoltre, si differenziano per vari motivi dagli altri: in primo luogo perché non contengono alcun messaggio verbale affidato dalla Vergine – o dagli altri soggetti apparsi – ai veggenti, e dunque neanche quello di un’esplicita costruzione di una cappella o un luogo di culto, come accaduto a Lourdes, Fátima e Banneux. Inoltre, un elemento di originalità è dato anche da coloro che assisterono

31. A tal proposito è interessante l’uso che si fece di alcuni pezzi del muro del timpano che, immersi in dell’acqua poi bevuta, erano divenuti mezzo di miracoli e guarigioni. Sembrerebbe anche che una ragazzina fosse guarita dalla sordità grazie all’inserimento nel suo orecchio di una scaglia di questo cemento (Foley, *Il libro delle apparizioni mariane*, pp. 299-300). Analogo l’utilizzo di terra asportata dal luogo delle apparizioni di Fátima, che alcuni pellegrini utilizzarono per preparare degli infusi dai quali avrebbero ottenuto delle guarigioni miracolose (ivi, p. 355).

32. La statua venne posta il 10 settembre 1880 e rimase al *Gable* per più di mezzo secolo. L’opera venne donata dalla Signora McKee di Dublino come ex-voto per il notevole miglioramento della sua vista.



alla ierofania, sia perché tutti i presenti beneficiarono della visione, e non solo alcuni in stato di estasi, sia perché furono molto numerosi rispetto al ristretto numero di veggenti che spesso, ma non sempre, è destinatario delle apparizioni mariane. Infine, è interessante rilevare che la narrazione fotografica di Knock insiste esclusivamente sul luogo dell'apparizione e non sui veggenti.

La maggiore diffusione del mezzo fotografico amplia notevolmente le narrazioni delle mariofanie. Nel 1917, ogni 13 del mese, da maggio a ottobre (con eccezione di agosto, in cui l'apparizione avvenne il 19), tre giovani pastorelli – i fratelli Francisco (1908-1919) e Giacinta Marto (1910-1920), e la cugina Lucia dos Santos (1907-2005), rispettivamente di nove, sette e dieci anni –, assisterono alle apparizioni della Vergine Maria nella località *Cova da Iria* nei pressi della cittadina di Fátima, in Portogallo.<sup>33</sup> La Vergine, nel corso di queste apparizioni, avrebbe affidato loro dei messaggi e dei segreti a carattere profetico.

Il *corpus* di fotografie relative alle apparizioni di cui possiamo disporre è da considerare uno dei più rilevanti, soprattutto in quanto una parte venne realizzata durante lo svolgimento delle mariofanie. Come nel caso delle apparizioni di Lourdes e Banneux, qui prese in esame, particolare attenzione è riservata ai veggenti, che vengono immortalati in varie immagini.

Durante le sei mariofanie, l'ultima, quella del 13 ottobre 1917, attirò un grandissimo numero di persone – circa 70.000 –, compresi dei giornalisti, in forza dell'annuncio, dato in precedenza, di un miracolo che avreb-

33. Per la verità, il ciclo delle apparizioni mariane del 1917 è solamente uno dei tre che hanno interessato i tre veggenti di Fátima. Il primo, cosiddetto "Angelico", ha riguardato i messaggi dati da un angelo tra la primavera e l'autunno del 1916, mentre il terzo, definito "Del cuore di Maria", avvenuto tra il 1925 e il 1929, ha interessato la sola Lucia. Sulle apparizioni di Fátima la bibliografia è molto ampia e perciò si rimanda a quella citata nei seguenti titoli: J.M. Alonso, *Historia de Literatura sobre Fátima*, Fátima 1967; Boufflet, Boutry, *Un segno nel cielo*, pp. 237-262; L.F. Torgal, *As "Aparições de Fátima". Imagens e Representações (1917-1939)*, Lisboa 2002; *Pellegrinaggi a Fátima un secolo dopo le apparizioni: riflessioni su luoghi religiosi, genere e corporeità*, a cura di A. Fedele, M.C. Giorda (= «Annali di studi religiosi», 18 [2017]), pp. 67-81; per un'inquadratura generale dei fatti si veda Foley, *Il libro delle apparizioni mariane*, pp. 327-403. Sulla narrazione cinematografica (la prima risale al 1927) e sulla costruzione del santuario si veda J. Mascarenhas Mateus, *Historia de la construcción de un espacio sagrado. Primeras imágenes del Santuario de Fátima en la gran pantalla*, in *Cine y religiones. Expresiones filmicas de creencias humanas*, a cura di F. Salvador Ventura, Parigi 2013, pp. 25-48; *Breve História do Santuário de Nossa Senhora do Rosário de Fátima – Anexo I de los Estatutos del Santuario*, Fátima 2006, pp. 17-28.

be permesso a tutti di credere alle apparizioni, il cosiddetto “miracolo del sole”. In questa sequenza di fotografie – facciamo riferimento a quella riportata sul sito del santuario, composta da tredici immagini, opera del fotografo Joshua Benoliel e pubblicate la prima volta quasi tutte in «*Ilustração Portuguesa*», magazine del quotidiano «*O Século*»<sup>34</sup> –, la narrazione fotografica si concentra sulla folla di pellegrini e sul loro accorrere per assistere al miracolo (figg. 14-15). In questo caso, dunque, il centro dell’attenzione del fotografo non è rappresentano dal fenomeno dell’apparizione in sé o dai veggenti, ma dal prodigio atmosferico. Oltre alla grande quantità di persone accorse, nelle fotografie spicca l’attenzione rivolta dai pellegrini al cielo, nel quale era in corso il fenomeno del sole,<sup>35</sup> talvolta raffigurati in ginocchio, talaltra con le mani giunte in preghiera.

La rilevanza dell’episodio, nell’ottica della narrazione fotografica, è legata, oltre che al prodigio, all’enorme folla accorsa, che costituisce una sorta di testimonianza dell’accaduto o almeno del grande interesse suscitato all’epoca dai fatti di Fátima. Il fenomeno miracoloso è colto quindi nelle espressioni dei presenti, nei loro sguardi rivolti verso il sole e il cielo, nei loro visi colmi di curiosità e stupore. L’importanza del 13 ottobre è anche legata alla richiesta, da parte della Vergine, di costruire una cappella nel luogo delle apparizioni.

La costruzione dell’immaginario e dell’iconografia di Fátima passa soprattutto per queste prime immagini. Nel caso in questione la fotografia non si pone come semplice mezzo di descrizione della sacralizzazione in atto, ma, con il *dossier* relativo al “miracolo del sole”, è chiaro che siamo di fronte a un utilizzo medianico dell’immagine: essa non ha più solamente la funzione di strumento narrativo delle circostanze che fanno da contorno all’evento, ma è essa stessa rappresentazione e *medium* del fenomeno nel corso di svolgimento, in grado di catturare non direttamente l’evento, ma gli effetti che produce, in particolare sul “pubblico”. Da qui si capisce come la funzione del mezzo fotografico possa variare – sia per contingenze sia per l’uso diretto che se ne fa –, acquisendo i caratteri

34. Il reportage, firmato da Avelino de Almeida, fu pubblicato sul numero 610 (29 ottobre 1917) di «*Ilustração Portuguesa*», e fu intitolato *O milagre de Fátima* (pp. 353-356).

35. È interessante rilevare come questo fenomeno del sole sia diventato, in molte mariofanie successive, una sorta di “*topos*”, attestato dai pellegrini che lo riconoscono quale segno della presenza della Vergine. È sufficiente digitare “miracolo del sole” su Google o su YouTube per constatare i numerosi contenuti relativi al presunto prodigio (in testa, le apparizioni di Medjugorje).

di strumento di comunicazione/manifestazione del sacro e non solo di narrazione giornalistica.

Inoltre, dal punto di vista antropologico, è chiaro come le fotografie del “miracolo” abbiano costruito una precisa narrazione della mariofania. Il susseguirsi di inquadrature, i volti, i gesti e, in particolare, la folla: tutti elementi che rimarranno irrimediabilmente scolpiti nella memoria collettiva e saranno essi stessi *il* “miracolo del sole”, inteso come evento performativo costruito dalla narrazione che se ne è fatta. Le fotografie, in altre parole, non hanno solo documentato, ma hanno consegnato alla storia e alla memoria un preciso modo di narrare l’evento, che diventa esso stesso l’evento narrato. In questo caso, come forse in nessun altro qui preso in esame, la fotografia appare in tutta la sua funzione *poietica*. La folla di devoti, come emerge anche nella fotografia successiva qui pubblicata (fig. 15), è la reale protagonista dell’evento, in quanto unico *segno* del fenomeno soprannaturale, non altrimenti visibile nelle immagini: le persone, con la loro fitta presenza, comprovano il miracolo.

L’evoluzione del processo di gestione dello spazio sacralizzato dalla mariofania può essere seguito, anche nel caso di Fátima, attraverso parte degli scatti. In alcune fotografie della serie del “miracolo del sole” – nel dettaglio, tenendo conto della sequenza riportata sul sito del santuario, le numero 4, 5 e 11 (qui si veda solo la fig. 15) – appare quella che è l’organizzazione iniziale dell’area, primitiva demarcazione del luogo di culto: una semplice delimitazione dello spazio con un portico di legno sormontato da una croce e al quale sono appese due lanterne. La delimitazione, in questa fase, è solo parziale – riguarda infatti il leccio sul quale si andava a posare la Vergine durante l’apparizione – e svolge prevalentemente una funzione di segnacolo dell’area sacralizzata. La struttura in legno è visibile anche in alcune fotografie dei veggenti, risalenti ai giorni successivi al 13 ottobre 1917 (un esempio: fig. 16). La fotografia scattata il 13 ottobre del 1921 (fig. 17) in occasione della prima messa all’aperto rivela invece la presenza della piccola cappella in muratura, costruita tra il 28 aprile e il 15 giugno 1919,<sup>36</sup> e segna il secondo, importante passaggio nel processo di gestione dello spazio sacro. In particolare, è rilevante notare come il semplice portico, che aveva funzione di individuazione dell’area sacralizzata, ora è sostituito da una cappella che non solo ha funzione di segno, ma ne ha anche una perimetrale e liminare. Il piccolo edificio, infatti, delimita

36. Mascarenhas Mateus, *Historia de la construcción de un espacio sagrado*, p. 26.

i contorni dell'area sacralizzata e funge da luogo di custodia della statua della Vergine, posizionata nella cappella il 13 giugno del 1920, e che nella foto appare pubblicamente esposta.

Dedichiamoci adesso all'ultima apparizione presa in esame. Dal 15 gennaio al 2 marzo 1933, Banneux, piccolo villaggio di 350 abitanti sito nel comune di Louveigné, nella diocesi di Liegi, in Belgio, venne interessato da una serie di mariofanie.<sup>37</sup> La piccola Mariette Béco, di undici anni, vide per otto volte la Vergine. Quest'ultima, durante le apparizioni, avrebbe pronunciato poche parole, guidandola verso una fonte e garantendole che questa sarebbe diventata veicolo di guarigioni («Pour soulager les malades»). Inoltre, si sarebbe presentata come Vergine dei Poveri («Je suis la Vierge des pauvres»), legando forse implicitamente queste apparizioni alla situazione di povertà vissuta nelle contrade di Banneux e nel Belgio di quegli anni.<sup>38</sup>

Se già nelle apparizioni di Fátima la fotografia si era rivelata un importante mezzo di narrazione dei fatti in corso, specialmente per il grande evento del “miracolo del sole”, i fatti di Banneux propongono ugualmente il mezzo fotografico come strumento narrativo, utile a fissare la memoria dei luoghi della mariofania e il processo di avvio del culto.

37. Sulle apparizioni di Banneux cfr. R. Carpentier, *Les faits de Banneux. Etudes*, Liège 1959; L.-J. Kerkhofs, *Documents épiscopaux sur les faits de Banneux Notre-Dame*, Liège 1959; L. Wuillaume, *Banneux, message pour notre temps. Récit détaillé*, Banneux 1983; R. Rutten, *Histoire critique des apparitions de Banneux*, Namur 1985; Chiron, *Enquete sur les apparitions de la Vierge*, pp. 257-259; Boufflet, Boutry, *Un segno nel cielo*, pp. 147-171; per il dossier fotografico si veda il volumetto *Les huit apparitions de la Vierge des Pauvres à Mariette Beco*, Louvain 1950, che contiene molte fotografie dell'epoca, parte delle quali impiegate in questo studio. Le fotografie, anche quelle non contenute all'interno del volumetto, ma oggi disponibili sul sito web del santuario (<https://www.banneux-nd.be>), provengono dagli archivi del santuario della Vergine dei Poveri di Banneux. Desideriamo ringraziare Fabian Delarbre per l'aiuto e le preziose informazioni; per un rapido inquadramento dei fatti di Banneux si veda Foley, *Il libro delle apparizioni mariane*, pp. 421-427.

38. Per la verità, in quegli anni il Belgio venne interessato da un gran numero di apparizioni mariane, di cui sono da considerare il punto di partenza quelle di Beauring, protagonista, appena un anno prima, nel 1932, di trentatré manifestazioni della Vergine. Dall'atmosfera creata da quest'ultima, in funzione dell'attenzione dedicatagli dai giornali e grazie alla forte impressione generata, sarebbe nata la serie delle apparizioni di quegli anni (sul fenomeno dello sviluppo di apparizioni nel contesto di un'altra mariofania, si veda *supra* la nota 18). Per un primo inquadramento delle apparizioni di Beauring – sul quale non è stato possibile soffermarci in questa sede – rimandiamo a Boufflet, Boutry, *Un segno nel cielo*, pp. 269-273 e alla relativa bibliografia.

I lavori di costruzione della cappella sul luogo delle apparizioni, cioè il giardino di casa Béco, intesi come gestione e ordinamento dello spazio sacralizzato, cominciarono molto presto, con la posa della prima pietra nel maggio 1933, a neanche due mesi dalle mariofanie, e con la conclusione il 15 agosto dello stesso anno.

Il *corpus* fotografico<sup>39</sup> a nostra disposizione non include scatti relativi ai mesi dell'apparizione (gennaio-marzo), e quindi non è in grado di narrare i fatti nel suo svolgimento, come invece era parzialmente accaduto per Fátima.<sup>40</sup> Le fotografie sono tutte successive ai fatti – una parte di esse è precedente, ma, come avviene in genere anche nelle altre mariofanie, si tratta di scatti provenienti dai ricordi strettamente familiari, che assurgono a documentazione pubblica solo in seguito alle apparizioni. Le fotografie più antiche dell'area delle mariofanie risalgono al marzo 1933, subito dopo la conclusione delle apparizioni, quando iniziò la costruzione della cappella. Gli scatti di questi mesi sono incentrati su due soggetti precisi: da un lato il luogo delle apparizioni, nel giardino di casa Béco,<sup>41</sup> dall'altro la fonte che la Vergine avrebbe mostrato alla bambina durante la mariofania del 18 gennaio, percorrendo insieme a lei un breve tragitto che distava da lì poco più di cento metri (fig. 18), e che poi percorsero insieme nuovamente nelle apparizioni del 19 gennaio, dell'11 e del 20 febbraio. Come nel caso della fotografia che raffigurava il timpano della chiesa parrocchiale di Knock con la sovrapposizione dell'immagine dell'apparizione, anche in questo caso siamo di fronte a un'elaborazione grafica dell'immagine. Alla semplice raffigurazione del percorso che conduceva dal giardino Béco alla fonte, viene sovrapposta una linea tratteggiata con alle estremità due *x*, che indicano il punto di partenza e di arrivo del breve cammino. L'immagine viene dunque alterata – con la

39. Parte delle fotografie di cui disponiamo vennero realizzate forse dal cappellano di Banneux di quegli anni, l'abate Louis Jamin, o da suoi collaboratori, dato che in molti contribuirono ai lavori e all'impegno per la costruzione della cappella e per l'avvio del culto, e vennero pubblicate sulla rivista del santuario, la cui prima uscita risale al maggio 1933. Le fotografie furono incluse nell'archivio fotografico del santuario e impiegate anche come cartoline postali, vendute presso il piccolo negozio aperto pochi mesi dopo le apparizioni.

40. La presenza di un piccolo *dossier* di fotografie relative all'ultima apparizione di Fátima è da spiegare non solo alla luce della grande rilevanza che l'insieme delle mariofanie di *Cova da Iria* aveva assunto nel corso dei mesi – periodo più ampio rispetto a Banneux –, ma anche in funzione dell'annuncio che il 13 di ottobre si sarebbe verificato un miracolo a tutti visibile.

41. Oggi nel giardino sorge la cappella delle apparizioni, mentre l'abitazione della famiglia Béco è proprietà del santuario e accoglie una suora.

creazione di una geografia simbolica – per rendere esplicito il percorso svolto dalla bambina durante l’apparizione. Indipendentemente dalla presenza o meno della linea bianca, anche in questo caso la fotografia ha la funzione di ridisegnare un luogo, creando nuovi e specifici significati e percorsi tra i tanti possibili, e consegnandoli all’immaginario dei devoti.

Una parte delle fotografie mostra l’interesse dei pellegrini per il giardino della casa. Inoltre, come si vede in tre scatti risalenti al 1933 (figg. 19, 20, 21), il punto dell’apparizione è indicato dalla presenza di un candeliere: nella prima fotografia, viene ritratta anche la piccola veggente, e, in tutte e tre, l’area appare già recintata.

La fonte diviene immediatamente oggetto dell’attenzione dei pellegrini, organizzata affinché l’acqua che ne sgorga possa essere da loro pienamente fruibile. Anche in questo caso, la fotografia ci aiuta a comprendere il processo di trasformazione del sito: da luogo nascosto, dimenticato e privo di attenzione, a luogo centrale, manifesto e fulcro dell’interesse dei devoti, che seguono le implicite esortazioni della Vergine a bere di quell’acqua. La sequenza di fotografie che proponiamo aiuta a comprendere questa evoluzione. La prima immagine mostra la fonte prima dell’inizio dei lavori (fig. 22); la seconda, scattata nel maggio del 1933, mostra già una prima sistemazione del pozzo (fig. 23), con la scritta «Pour les pauvres», che fissa nella memoria collettiva dei pellegrini un preciso elemento del già conciso insieme di messaggi trasmessi durante le mariofanie di Banneux, ponendo l’accento dunque sulla specifica destinazione dell’acqua ai poveri. La foto del 15 settembre 1933, scattata in occasione di un pellegrinaggio di circa settecento persone provenienti da Anversa, mostra invece un ulteriore progresso nella sistemazione della fonte (fig. 24), con la presenza di un punto specifico di accesso e uno di uscita per facilitare ai pellegrini il contatto con l’acqua sacralizzata dalla “benedizione” della Vergine. In merito alla narrazione fotografica, la presenza dei ministri di culto non fa che fissare l’immagine ufficiale del nascente santuario, facendo sì che esso venga percepito come *realmente* autentico in quanto avallato dalla Chiesa. La quarta foto della serie invece è del 1958 (fig. 25), e venne realizzata per il venticinquesimo anniversario delle apparizioni, con l’inaugurazione della nuova sistemazione della fonte; letta in funzione comparativa, quest’ultima foto fornisce un’idea del punto di arrivo del processo di modifica dello spazio e dell’architettura del contesto.

A queste prime fotografie raffiguranti i due poli del santuario mariano, fa seguito un gruppo di foto strettamente correlato alla costruzione della

cappella delle apparizioni, che catalizza l'attenzione dei fedeli sullo spazio dell'ex giardino di casa Béco (un esempio: fig. 26). Il giardino, se in una fase iniziale appariva ancora come tale, seppur una sua parte fosse stata delimitata, adesso viene rimosso: il piccolo edificio che sorge sul punto dell'apparizione ridisegna definitivamente e irrimediabilmente la geografia dell'abitazione, per la cui forma originaria rimangono disponibili solamente le fotografie. Esse, in tale prospettiva, confermano ulteriormente la funzione narrativa e mitopoietica di cui sono investite.

### *Conclusioni*

L'analisi dei *corpora* fotografici presi in esame mette in luce la rilevanza della narrazione fotografica durante lo svolgimento della mariofania o nei mesi/anni immediatamente successivi, non solo sotto il profilo prettamente documentario – l'aspetto forse più evidente – ma anche sotto quello antropologico e storico-religioso.

La prima fase di avvio del culto successivo a una mariofania si esprime principalmente attraverso la necessità di plasmare e modellare lo spazio sacralizzato dall'apparizione. Questa operazione è motivata dalla necessità di marcare i tratti liminari del *locus*. Una parte dei gesti compiuti infatti riguarda: la delimitazione dello spazio considerato sacro, interdiciendone l'accesso ai devoti e consentendolo solamente ai sacerdoti e ai veggenti; la costruzione di un edificio di culto, seppur inizialmente di modeste dimensioni, che rappresenta la naturale prosecuzione dell'iniziale e immediata demarcazione spaziale. Alcuni dei santuari presi in esame manifestano una dimensione terapeutica specifica, testimoniata dai numerosi ex-voto lasciati dai pellegrini.

Le operazioni di intervento sullo spazio, sacralizzato dalla mariofania, possono essere intese dunque come modalità atte a gestire e/o alterare i caratteri dell'area, convertendo la condizione iniziale di disordine o spiccata naturalità, in una di ordine (spesso di tipo architettonico) secondo i criteri culturalmente stabiliti e prefissati. La fotografia, oltre che a narrare questo processo, contribuisce anche a tratteggiare i caratteri del santuario, sottolineando la valenza di guarigione, e insistendo sugli aspetti più importanti dello specifico culto, come la fonte nel caso di Banneux.

Inoltre, uno degli elementi ai nostri occhi più rilevante, testimoniato anche dalla fotografia colta nella sua veste di documento, è la specifica “in-

terferenza” dell’invisibile nel visibile, in cui l’entità che si manifesta – nei casi da noi presi in esame, la Vergine Maria – esprime spesso il desiderio che venga edificata una cappella, cosa che avviene puntualmente grazie a un intervento di edificazione *ex novo* o di rimodellamento delle architetture già esistenti. La realtà, dunque, appare plasmata su diretta sollecitazione delle potenze del *supra*, che conformano lo spazio visibile alla propria volontà e alle proprie esigenze. Questo avviene nel caso di Lourdes, con la richiesta di costruzione di una cappella, ma con la permanenza della grotta come *locus* delle apparizioni; nei casi di Fátima e Banneux, con gli interventi di costruzione delle rispettive cappelle; caso a parte è invece quello di Knock, in cui l’apparizione, priva di contenuto verbale, non fornisce alcuna indicazione di costruzione, e gli interventi di gestione dello spazio sacralizzato – il timpano della chiesa e l’area immediatamente adiacente – sono limitati e decisi direttamente dall’uomo.

Da quanto è emerso, la fotografia svolge un ruolo cruciale nel processo di narrazione e costruzione della mariofania. Le foto, infatti, fissano l’immagine dell’evento, descrivono gli ambienti, consegnano all’immaginario dei pellegrini la geografia del nascente santuario. In particolare, selezionando determinati luoghi nevralgici, come la grotta a Lourdes, il timpano della parrocchia a Knock, la fonte a Banneux, etc., e lasciandone al contempo altri in secondo piano, ne alterano la storia e l’immagine, marcandoli come *i luoghi* della grazia, della preghiera e della terapia, ed esortando implicitamente i pellegrini a visitarli.<sup>42</sup>

42. A tal proposito, sono interessanti le osservazioni di Anna Fedele, che rileva come nell’esperienza attuale di pellegrinaggio a Fátima, molti pellegrini decidano di sperimentare i differenti luoghi del santuario, come, in particolare, il villaggio natale dei tre pastorelli, Aljustrel, luogo meno affollato e, per questo motivo, più congeniale alla «creatività rituale» (A. Fedele *Pellegrinaggio, topografia sacra e religione vissuta a Fátima*, in *Pellegrinaggi a Fátima un secolo dopo*, pp. 83-95).





Figg. 1-2. La grotta delle apparizioni di Lourdes per come si presentava nel 1858 (Archives du Sanctuaire Notre-Dame de Lourdes, Fonds Laurentin).



Figg. 3-5. La grotta delle apparizioni di Lourdes dopo i primi interventi di sistemazione, 1858-1861 (figg. 3-4: Archives du Sanctuaire Notre-Dame de Lourdes, Fonds Laurentin; fig. 5: Archives du Sanctuaire Notre-Dame de Lourdes).



Fig. 6. La grotta delle apparizioni di Lourdes, cartolina, anni '90 dell'Ottocento.

Fig. 7. La chiesa parrocchiale di Knock con il timpano ('The Apparition Gable') e l'immagine dell'apparizione sovrapposta alla foto da un artista, 1879 (*Knock. The Apparition Gable from 1879 to the present*, Knock 1992, p. 8).

Fig. 8. Il timpano della chiesa parrocchiale di Knock, 1879 (*Knock. The Apparition Gable from 1879 to the present*, Knock 1992, p. 8).



Fig. 9. Il cartello del parroco di Knock con il quale si esortava coloro che avevano ricevuto una guarigione a dargliene comunicazione, 1880 (Wynne Photographic Collection, Ireland).



Fig. 10. Pellegrini di fronte all'*Apparition Gable*, 1880 (Wynne Photographic Collection, Ireland).

Fig. 11. Il timpano della chiesa di Knock coperto dai pannelli di legno, 1880 (Wynne Photographic Collection, Ireland).



Fig. 12. Pellegrini in preghiera davanti all'*Apparition Gable*, 1880 (Bridgeman Images Collection, Ireland).

Fig. 13. Il timpano della chiesa di Knock in una cartolina risalente al 1910 (Wynne Photographic Collection, Ireland).



Figg. 14-15. Folla di persone durante il 'miracolo del sole' a Fatima, il 13 ottobre 1917 (Arquivo do Santuário de Fátima).



Fig. 16. Francisco e Giacinta Marto con la cugina Lucia dos Santos davanti al portico che indicava il luogo dell'apparizione a *Cova da Iria*, pochi giorni dopo il 13 ottobre 1917 (Arquivo do Santuário de Fátima).





Fig. 17. La cappella delle apparizioni, costruita nel 1919, durante la prima messa all'aperto, il 13 ottobre 1921 (Arquivo do Santuário de Fátima).

Fig. 18. Una cartolina postale che ritrae la strada tra il giardino di casa Béco e la fonte a Banneux, 1933 (Archive du Sanctuaire de la Vierge des Pauvres, Banneux).



Fig. 19. Il giardino di casa Béco, luogo delle apparizioni, con la piccola veggente, 1933 (Archive du Sanctuaire de la Vierge des Pauvres, Banneux).

Figg. 20-21. Il giardino di casa Béco, luogo delle apparizioni, con dei pellegrini, 1933 (Archive du Sanctuaire de la Vierge des Pauvres, Banneux).



Fig. 22. La fonte di Banneux prima dell'inizio dei lavori, marzo-aprile 1933 (Archive du Sanctuaire de la Vierge des Pauvres, Banneux).



Fig. 23. La fonte nel maggio 1933 (Archive du Sanctuaire de la Vierge des Pauvres, Banneux).

Fig. 24. Pellegrinaggio di circa settecento pellegrini provenienti da Anversa, 15 settembre 1933 (Archive du Sanctuaire de la Vierge des Pauvres, Banneux).



Fig. 25. Inaugurazione della fonte in occasione del venticinquesimo anniversario delle apparizioni, 1958 (Archive du Sanctuaire de la Vierge des Pauvres, Banneux).

Fig. 26. Lavori di costruzione della cappella delle apparizioni, maggio-agosto 1933 (Archive du Sanctuaire de la Vierge des Pauvres, Banneux).

MARIELLA NUZZO

## In posa come santi. Modelli fotografici per l'arte sacra e fotografia a soggetto religioso tra Otto e Novecento

Nell'ambito del rinnovamento del linguaggio figurativo che segna la cultura europea nel passaggio tra il XIX e il XX secolo, l'avvento della fotografia, con la conseguente crisi della pittura quale mezzo di riproduzione della realtà, svolge una funzione catalizzatrice, destinata ad aprire la strada a nuove sperimentazioni e a un ampliamento delle capacità espressive dell'arte. Si tratta di un lungo percorso che vede costanti incontri e scambi di esperienze, in un rapporto dialettico tra le due arti grazie anche alla diffusione della pratica fotografica tra gli artisti.<sup>1</sup>

Anche i pontefici, a dispetto dell'ostentata ostilità nei confronti di alcuni aspetti della modernità in campo politico e sociale, mostrarono entusiasmo nei confronti del nuovo mezzo in continuità con la secolare predisposizione, ininterrotta fino ai nostri giorni, all'adozione dei più efficaci strumenti di comunicazione a fini apostolici e di propaganda. All'interesse di Pio IX segue, infatti, il pieno sostegno da parte di Leone XIII che nel 1883 commissiona a Domenico Torti un affresco per la Galleria dei Candelabri in Vaticano<sup>2</sup> raffigurante le *Arti benedette dalla Religione* tra le quali è inserita anche la *Fotografia*. Tale allegoria resa, secondo lo schema tradizionale della personificazione, attraverso una figura femminile con lo sguardo rivolto verso il cielo che sostiene con l'aiuto di un angioletto una ingombrante macchina fotografica, segna, dunque, l'ingresso ufficiale tra gli strumenti funzionali all'evangelizzazione.

1. M. Miraglia, *Fotografi e pittori alla prova della modernità*, Milano 2012, pp. 1-32.

2. F. Buranelli, *Gli affreschi di Domenico Torti nella Galleria dei Candelabri: l'allegoria della fotografia*, in «Bollettino dei monumenti, musei e gallerie pontificie», 21 (2001), pp. 449-466.

Il rapporto dialettico tra le arti tradizionali e la fotografia prende avvio precocemente con la prassi dell'utilizzo delle stampe fotografiche come modello, in sostituzione alla ripresa dal vero. Pietro Selvatico Estense propone addirittura di istituzionalizzare questo metodo nelle accademie, ritenendolo particolarmente efficace per la realizzazione dei quadri di storia.<sup>3</sup> Anche nel campo specifico dell'arte sacra, permeato alla metà dell'Ottocento dalla cultura realista, l'uso del mezzo fotografico si pone quale strumento utile per l'ambientazione di temi biblici ed evangelici. Tuttavia già alla metà del secolo XIX un artista-fotografo impegnato in entrambi i generi, storico e religioso, come il lombardo Federico Faruffini (1833-1869) si caratterizza per un utilizzo del mezzo che, al di là della mera riproduzione della realtà, sfrutta consapevolmente, attraverso un sapiente accostamento di luci e ombre, le potenzialità offerte dall'uso dell'obiettivo fotografico in direzione di una rappresentazione sintetica basata sul contrasto tra chiari e scuri dal carattere prevalentemente pittorico.<sup>4</sup>

L'uso delle riprese fotografiche per la ricostruzione di ambientazioni suggestive e composizioni articolate, attraverso la realizzazione di *tableaux vivants* da utilizzare come modello per la pratica artistica, risulta comunque prevalente. Una tecnica adottata, ad esempio, da Domenico Morelli (1823-1901) per l'esecuzione dei bozzetti per le *Storie di San Francesco* destinate alla chiesa di S. Francesco a Gaeta.<sup>5</sup> Lo testimonia un gruppo fotografico del 1856 in cui compare l'artista stesso nelle vesti di un frate che legge un testo sacro con un gruppo di confratelli a terra che sorreggono il corpo disteso del Santo, impersonato da Pasquale Vil-

3. Miraglia, *Fotografi e pittori*, p. 35.

4. Il pittore lombardo si dedica, in una fase critica dal punto di vista finanziario della propria carriera artistica, alla realizzazione di un repertorio fotografico di soggetti di genere da vendere ai pittori, ma l'impresa non ha successo proprio per il carattere troppo innovativo e sperimentale dei suoi scatti (cfr. M. Miraglia, *Faruffini tra pittura e fotografia*, in *Federico Faruffini*. Catalogo della mostra, a cura di A. Finocchi [Spoleto 1985], Milano 1985, pp. 30-34; A. Finocchi, *Federico Faruffini un pittore tra Romanticismo e Realismo*, Milano 1989, pp. 186-187; Miraglia, *Fotografi e pittori*, pp. 33-44).

5. I tre bozzetti, conservati nella Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, testimoniano un'impresa decorativa commissionata a Morelli nel 1858 da Ferdinando II Borbone, a seguito di un concorso pubblico, che non fu mai portata a termine (cfr. G. Capitelli, *Domenico Morelli. Episodi della vita di San Francesco*, in *Francesco, il Santo. Capolavori nei secoli e dal territorio reatino*. Catalogo della mostra [Rieti, 16 giugno-4 novembre 2012], a cura di A. Imponente, M. Nuzzo, Roma 2012, pp. 95-98).

lari (fig. 1).<sup>6</sup> Questa pratica presenta il vantaggio di consentire una visione della resa dell'opera prima di iniziare il lavoro, offrendo l'opportunità di effettuare le variazioni desiderate. Tale soluzione risulta ancora più preziosa per opere dalla genesi travagliata come le *Tentazioni di Sant'Antonio* testimoniata dai disegni preparatori della prima versione (1877). In questo caso Morelli utilizza come modello per la figura della donna che appare al santo sotto la stuoia la fotografia di un autore non identificato – probabilmente di ambito francese perché servita da modello anche per il quadro di Gustave Courbet *La femme au perroquet* (1866) – raffigurante un nudo femminile disteso (fig. 2). Per la seconda versione dell'opera, realizzata l'anno successivo, il riferimento all'immagine fotografica del nudo femminile appare più sfumato, mentre un'osservazione sul quadro espressa dal pittore e scultore francese Jean-Léon Gérôme, che paragona la figura del santo a quella di un arabo, lascia spazio all'ipotesi che Morelli abbia tratto ispirazione dalla raccolta di stampe fotografiche realizzate in Palestina inviatagli nello stesso anno da Lawrence Alma-Tadema.<sup>7</sup>

Visioni fotografiche legate al tema religioso, la cui poetica è strettamente connessa alle potenzialità espressive del nuovo mezzo, sono quelle offerte da Julia Margaret Cameron (1815-1879) che con la tecnica del *soft-focus* aggiunge ai modelli tratti dal primo Rinascimento italiano, che avevano segnato l'esperienza preraffaellita, un senso del divino di natura simbolista. I pionieristici esperimenti della fotografia britannica, destinati ad indirizzare l'arte fotografica verso una maggiore attenzione alle qualità emozionali offerte dalla tecnica, sviluppate in seguito dalla corrente pittoricista, si fondano su di un preciso indirizzo estetico che cerca il "bello" e il "sacro" nella tradizione artistica, intesa in continuità tra mondo antico e evo cristiano, e nella realtà quotidiana. Madre di dodici figli, sei adottati e sei naturali, la Cameron si dedica al tema della maternità attraverso numerose rappresentazioni della Vergine con il Bambino, simbolo per eccellenza dell'universo femminile (fig. 3). Nelle intense espressioni delle sue

6. P. Levi (l'Italico), *Domenico Morelli nella vita e nell'arte*, Torino-Roma 1906, p. 83; C. Poppi, *Memoria e sentimento nel segno di Domenico Morelli*, in *Domenico Morelli. Il pensiero disegnato, Opere su carta dal fondo dell'artista presso la GAM di Torino*. Catalogo della mostra, a cura di C. Poppi, Torino 2001, pp. 11-57; M. Miraglia, *Morelli e la fotografia*, in *Domenico Morelli e il suo tempo 1823-1901 dal romanticismo al simbolismo*, Catalogo della mostra, a cura di L. Martorelli, Napoli 2005, pp. 190-193; Ead., *Fotografi e pittori*, pp. 83.

7. M. Miraglia, scheda n. 89, in *Domenico Morelli e il suo tempo*, p. 198.



modelle sembrano incarnarsi quei sentimenti che caratterizzano l'amore materno, attualizzando l'eterno paradigma della pittura rinascimentale e degli ideali stilnovisti in voga nell'Inghilterra vittoriana.<sup>8</sup> Poetica che la accosta alle ricerche degli ultimi preraffaelliti, segnate dal classicismo estetizzante di Dante Gabriel Rossetti e di Edward Burne-Jones, nel comune indirizzo in senso simbolista.

La personalità italiana più vicina a queste istanze è Giulio Aristide Sartorio (1860-1932), il quale, venuto a conoscenza delle sperimentazioni fotografiche della Cameron, svolge un ruolo di primo piano nel veicolare i contenuti nella cultura romana del tempo.<sup>9</sup> Membro della società «In Arte Libertas», Sartorio promuove l'esposizione nel 1892 dei cartoni di Edward Burne-Jones per la chiesa romana di St. Paul's within the walls, destinati ad influenzare gli artisti della corrente idealistico-estetizzante della capitale. I contributi critici su Burne-Jones e su Dante Gabriel Rossetti pubblicati da Sartorio<sup>10</sup> ne sanciscono il successo nell'ambiente intellettuale romano, in particolare nel gruppo che si riuniva al Caffè Greco attorno al filosofo Angelo Conti, frequentato anche da D'Annunzio.<sup>11</sup> Un'opera emblematica di questa temperie culturale è certamente il trittico su tavola *Le Vergini savie e le Vergini stolte* commissionata a Sartorio nel 1890 dal conte Giuseppe Primoli, figura di spicco nel panorama culturale capitolino, nonché collezionista e fotografo, come anche il fratello Luigi. Il conte, che aveva nello stesso anno offerto all'artista un viaggio di studio nelle regioni centro-settentrionali della

8. Ead., *Julia Margaret Cameron tra preraffaellismo e simbolismo*, in *Scritti in onore di Gianna Piantoni. Testimonianze e contributi*, a cura di S. Frezzotti, P. Rosazza Ferraris, Roma 2007, pp. 121-130, in part. pp. 124-126; Ead., *Fotografi e pittori*, pp. 45-56.

9. A. Mattei, *La stagione di Roma bizantina*, in *Francesco Paolo Michetti. Il cenacolo delle arti: tra fotografia e decorazione*. Catalogo della mostra (Roma-Francavilla al Mare 1999), Napoli 1999, pp. 125-131; G. Piantoni, *Roma-Bisanzio*, in *Italie. L'arte alla prova della modernità 1880-1910*. Catalogo della mostra, a cura di G. Piantoni, A. Pingeot (Roma-Parigi 2000-2001), Torino 2000, pp. 91-96; M. Piccioni, *La fortuna dei Preraffaelliti in Italia da Costa a Previati*, in *Dante Gabriel Rossetti, Edward Burne-Jones e il mito dell'Inghilterra vittoriana*. Catalogo della mostra (Roma 2011), a cura di M.T. Benedetti, S. Frezzotti, R. Upstone, Milano 2011, pp. 270-275.

10. G.A. Sartorio, *Edward Burne Jones*, in «La Nuova Rassegna», 3 settembre 1893, pp. 304-306; Id., *Ancora sui Preraffaelliti*, in «La Nuova Rassegna», 29 aprile 1894, pp. 526-528; Id., *Nota su D.G. Rossetti pittore*, in «Il Convito», 2 (1895), pp. 121-150; 4 (1895), pp. 261-286.

11. G. Piantoni, *La Cronaca Bizantina, il Convito e la fortuna dei Preraffaelliti a Roma*, in *Aspetti dell'arte a Roma*. Catalogo della mostra, a cura di D. Durbè, Roma 1972, pp. 35-41.

penisola per assimilare i modi dei primitivi italiani che riecheggiano nella tavola, è l'autore dei ritratti fotografici di alcune nobildonne, tra le quali la moglie di D'Annunzio, la contessa Maria Hardouin di Gallese, la cui figura elegante dalla grazia preraffaellita è utilizzata come modello per la realizzazione dell'opera.<sup>12</sup> Alla stessa donna Sartorio si ispira per il tondo del 1895 della *Madonna degli Angeli (Magnificat)*<sup>13</sup> in cui traspare l'eco della maniera di Botticelli mediata dalla lezione di Rossetti. La realizzazione di riprese fotografiche di gruppi abbigliati per la riproduzione di ambientazioni mitologiche, bibliche o di suggestione letteraria costituiva del resto all'epoca una forma di intrattenimento mondano molto in voga anche nell'ambiente romano, frequentemente messa in scena dal conte Primoli con la partecipazione, tra gli altri, dello stesso Sartorio.<sup>14</sup> Una composizione fotografica scattata a palazzo Primoli al principio degli anni Novanta che ritrae il conte e il pittore nelle vesti dei Magi (fig. 4) ispira successivamente la scena dell'*Adorazione* per il duomo di Messina.<sup>15</sup> Opera delle maturità commissionata nel 1930, il progetto decorativo per la cattedrale della città siciliana, rivela in molte parti l'adozione a modello delle riprese istantanee dei familiari del pittore sulla spiaggia di Fregene<sup>16</sup> la cui suggestione ricorre anche in numerose altre sue opere. L'adesione nel 1893 alla Associazione Amatori di Fotografia, fondata a Roma nel 1888, nella quale il conte Primoli figura come consigliere, si pone del resto come ulteriore testimonianza della funzione assunta dalla fotografia nella pratica pittorica di Sartorio, assimilabile a quella del taccuino, prontuario di spunti da modificare per procedere poi con la definizione del bozzetto

12. L'opera, conservata nella Galleria Comunale d'Arte Moderna di Roma, non fu mai portata a termine e la questione del pagamento generò incomprensioni tra artista e committente (cfr. *Catalogo generale della Galleria Comunale d'Arte Moderna*, a cura di G. Bonasegale, Roma 1994, n. 107, pp. 416-417; S. Panci, *Le Vergini Savie e le Vergini stolte*, in *Giulio Aristide Sartorio 1860-1932*. Catalogo della mostra, a cura di R. Miracco, Roma 2006, p. 176; M. Piccioni, *Le Vergini Savie e le Vergini stolte*, in *Dante Gabriel Rossetti, Edward Burne-Jones*, pp. 276-277).

13. S. Panci, *Madonna degli Angeli*, in *Giulio Aristide Sartorio*, p. 174; M. Piccioni, *Madonna degli Angeli (Magnificat)*, in *Dante Gabriel Rossetti, Edward Burne-Jones*, pp. 277-278; Miraglia, *Fotografi e pittori*, pp. 131-150, in part. p. 137.

14. A. Andreoli, *D'Annunzio: «tableau vivant» e fotografia*, in *Scritti in onore di Gianna Piantoni*, pp. 179-190.

15. G. Barbera, A. M. Damigella, *I bozzetti di Sartorio per il Duomo di Messina*, Palermo 1989, p. 62, fig. 55.

16. V. Felici, *Bozzetto per la decorazione del lato destro del transetto del Duomo di Messina*, in *Giulio Aristide Sartorio*, p. 290.

fino all'opera compiuta.<sup>17</sup> A partire dal 1914 Sartorio aveva inoltre realizzato una serie di 59 xilografie dedicate alla vita di Cristo collegato alla produzione del colossal cinematografico *Christus* di Giulio Antamoro realizzato dalla Cines. Alle immagini si accompagnava il testo del poeta Fausto Salvatori, pubblicato nel 1932 in un volume illustrato dalle tavole di Sartorio.<sup>18</sup>

Un processo creativo basato su costanti e meticolose ricerche sulla realtà caratterizza in maniera ancora più significativa il percorso artistico di Francesco Paolo Michetti (1851-1929) per il quale il mezzo fotografico diventa uno strumento privilegiato di indagine, in grado di individuare forme espressive che corrispondano al sentimento della natura e dell'animo umano.<sup>19</sup> Ormai, del resto, la fotografia risulta a pieno titolo inserita tra le arti sorelle che concorrono in una visione unitaria, sulla scia dell'idea wagneriana del *Gesamtkunstwerk*, vicina all'ideale estetico del cenacolo michettiano, alla ricerca espressiva che conduce alla definizione della declinazione formale del linguaggio artistico.<sup>20</sup> Al di là dunque dell'aspetto pragmatico dell'utilizzo dell'immagine fotografica come modello per la trasposizione pittorica, Michetti è interessato alla possibilità di indagare la vita spirituale della realtà che lo circonda con una particolare attenzione alle dinamiche del movimento e all'anima del popolo abruzzese, studiato nella sua dimensione etnica e corale. Queste ricerche sono testimoniate dagli studi per la *Processione del Corpus Domini a Chieti*, la serie di riprese svolte in un lungo arco di tempo che ritraggono i riti religiosi nella sua terra (fig. 5), la cui suggestione si riscontra in numerose opere. Tra queste l'*Annunciazione* (fig. 6), prima delle sei illustrazioni realizzate per il volume della Bibbia di Amsterdam,<sup>21</sup> impresa decorativa promossa dalla società

17. R. Miracco, *Giulio Aristide Sartorio*, in *Dal naturalismo al simbolismo. D'Annunzio e l'arte del suo tempo*. Catalogo della mostra (Frascati 2005), a cura di R. Mammuccari, Marigliano 2005, pp. 299-318, in part. p. 307.

18. *Christus. Le anatomie della Passione di Giulio Aristide Sartorio*, a cura di P. Foglia, Milano 2018.

19. M. Miraglia, *Francesco Paolo Michetti fotografo*, Torino 1975; S. Weber, *L'ultimo Michetti e la fotografia*, in *Pittura e fotografia. L'ultimo Michetti*, Firenze 1993, pp. 29-37; M. Miraglia, *Michetti tra pittura e fotografia*, in *Francesco Paolo Michetti. Il cenacolo delle arti*, pp. 13-18; Ead., *Fotografi e pittori*, pp. 117-130.

20. P. Sorge, *Michetti e la fusione delle arti*, in *Francesco Paolo Michetti. Il cenacolo delle arti*, pp. 79-81; S. Spinazzè, *Dal vedere alla visione: la pittura di Michetti dal Voto alle soglie del nuovo secolo*, in *Michetti: la luce e il segno*, a cura di G. Berardi, Roma 2016, pp. 27-35, *Francesco Paolo Michetti e il suo tempo in Abruzzo*, a cura di F. Benzi, Pescara 2018.

21. F. Di Tizio, *Francesco Paolo Michetti nella vita e nell'arte*, Pescara 2007, p. 349.

*Arti et Amicitiae* nel 1895 e patrocinata dalla regina d'Olanda, che coinvolse numerosi artisti europei, tra cui figurano anche Domenico Morelli<sup>22</sup> e Giuseppe Segantini. L'incontro con la storia sacra non si rivela facile per Michetti, nella cui opera il sentimento della religiosità viene indagato principalmente attraverso la mediazione del mondo popolare e dei riti della sua gente. Non sorprende dunque notare il contrasto tra l'eco simbolista della figura diafana dell'angelo trasfigurata dalla luce e la Vergine abbigliata con vesti pesanti e con il capo coperto dall'ampio fazzoletto bianco come le contadine abruzzesi. L'opera, completata nel 1898, fu esposta alla Mostra del Bianco e Nero tenutasi a Roma nell'aprile del 1902. All'insoddisfazione di Michetti per la riuscita delle sue illustrazioni corrisponde il giudizio di Primo Levi, l'Italico, che recensendo la mostra sulla Tribuna definisce i disegni dell'artista abruzzese una prova di come «dinnanzi alla Bibbia neppure il genio potrebbe improvvisare», salvando solo la forza dell'ispirazione nella scena di *Saul accecato*.<sup>23</sup>

Versatile e poliedrico testimone della visione ruskiniana della funzione estetica, morale e sociale della pratica artistica nella globalità multiforme della sua esecuzione tecnica, Duilio Cambellotti (1876-1960) si dedica anche alla pratica fotografica come attestano, tra gli altri, gli scatti che ritraggono una figura femminile orante e una figura femminile distesa in posizione prona (figg. 7-8) utilizzati per i soggetti della Vergine e delle figure angeliche presenti nei bozzetti per i mosaici, mai realizzati, del catino absidale e dell'arco trionfale della chiesa romana di Santa Maria Addolorata in Piazza Buenos Aires.<sup>24</sup> A posare è un'amica dell'artista, Enrichetta Cavallari, la cui immagine fotografica viene trasfigurata nel bozzetto da una traduzione stilistica in chiave sintetica e lineare. Si tratta di uno dei rari casi in cui Cambellotti si serve di pose fotografiche come modello per la composizione artistica, più frequentemente utilizza come fonte di ispirazione artistica opere d'arte del passato, in particolare mosaici medievali.

Un uso sistematico di pose fotografiche realizzate nel proprio studio con modelli caratterizza la pratica artistica di Eugenio Cisterna<sup>25</sup> (1862-1933), protagonista, a partire dagli anni Ottanta dell'Ottocento, della decorazione

22. A. Irollo, *La Bibbia di Amsterdam*, in *Domenico Morelli e il suo tempo*, pp. 269-274.

23. Di Tizio, *Francesco Paolo Michetti*, pp. 377-386.

24. M. Miraglia, *Fotografia*, in *Cambellotti (1876-1960)*. Catalogo della mostra, a cura di G. Bonasegale, Roma 1999, pp. 223-235, in part. pp. 228-233.

25. M. Nuzzo, *Eugenio Cisterna (1862-1933). Un artista eclettico tra tradizione e modernità*, Roma 2011.

religiosa romana, particolarmente feconda grazie alla capillare diffusione di insediamenti di ordini religiosi e nuove parrocchie, promossa dalla Santa Sede per restituire un volto cristiano alla nuova capitale del laico regno d'Italia. Il predominio raggiunto nell'ambito della pittura sacra romana amplia la sua fama in ambito nazionale, con il conseguente arrivo di numerose commissioni, in particolare dall'area lombarda. Parallelamente Cisterna estende il proprio raggio d'azione anche nel campo della decorazione a soggetto profano in ville e palazzi dell'antica nobiltà capitolina e della nuova borghesia del regno. Una vastissima produzione artistica segnata da una straordinaria capacità di plasmare il proprio linguaggio formale all'espressione stilistica adatta al contesto in cui si trova a lavorare, alle esigenze della committenza e al carattere architettonico dell'edificio. Un artista, dunque, pienamente eclettico il cui mestiere si fonda sulla profonda conoscenza delle tecniche e degli stili del passato, derivata anche dalla pratica del restauro, attività affiancata costantemente a quella artistica e destinata a generare una feconda contaminazione espressiva. Come Sartorio e i protagonisti dell'ambiente bizantino anche Cisterna rimane colpito dall'interpretazione straordinariamente moderna della tradizione medievale fornita da Burne-Jones. Alla Mostra Riunita della Società Amatori e Cultori di Belle Arti, *In Arte Libertas* e dei Cultori di Architettura del 1900 partecipa con alcuni cartoni per la chiesa romana di San Gioacchino nei quali si rivela l'influsso della lezione dei preraffaelliti e suggestioni derivate dalla pittura simbolista. Echi della poetica del movimento inglese emergono, del resto, anche nelle parole espresse nel 1913 dall'artista sulla rivista «Arte cristiana» in cui si definisce «pittore cristiano» e in quanto tale non libero di manifestare in modo assoluto la propria personalità, ma tenuto ad «interpretare con animo moderno il sentimento di questi antichi artisti». <sup>26</sup> Il suo peculiare *modus operandi* è attestato dai materiali del Fondo Cisterna dell'Archivio Redini <sup>27</sup> dove si conservano, oltre a numerosi

26. E. Cisterna, *Il nostro referendum sui criteri che devono regolare l'arte cristiana*, in «Arte cristiana», 1, 12 (1913), p. 379.

27. Un numero consistente di queste ultime è confluito nel 1999 nel Fondo Cisterna Monti conservato presso l'ICCD, Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione (cfr. M. Vinardi, *Il fondo Cisterna-Monti*, in «MAFOS. Comunicazioni, Museo Archivio di fotografia storica. Ministero per i Beni e le Attività Culturali. Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione» [marzo 2002], p. 2). Alcune fotografie di questo fondo sono state pubblicate nel catalogo della mostra *Studi d'artista. Fotografie d'atelier tra '800 e '900*. Catalogo della mostra (Roma 2009), a cura di D. Affri, P. Callegari, Perugia 2009, pp. 57-61; P. Callegari, *Documentare l'arte. Le collezioni fotografiche dell'ICCD*, ivi, pp.

cartoni preparatori e bozzetti per decorazioni murali e vetrate, anche molte stampe e lastre fotografiche. Agli scatti relativi alla presentazione dei lavori finiti o in corso di preparazione, se ne aggiungono numerosi con modelli in posa adottati quasi esclusivamente per i soggetti religiosi, che sono del resto nettamente prevalenti all'interno della sua produzione. Già nei primi lavori Cisterna si avvale dell'uso del mezzo fotografico come attesta l'immagine della moglie Emilia in posa come Ester, riprodotta in Santa Maria della Cima a Genzano nel 1888, utilizzata anche da Virginio Monti (1852-1942, cognato e socio in alcune imprese decorative del pittore) per la decorazione del Duomo di Ferrara, o la foto che ritrae una modella in ginocchio con le braccia sollevate, cui corrisponde la raffigurazione della martire Emerenziana presso la tomba della sorella Agnese nella basilica a lei dedicata sulla via Nomentana, eseguita nel 1899. A fungere da modelli erano frequentemente i familiari, la moglie, le figlie, le nipotine, spesso si riconosce anche la figura del genero Giulio Cesare Giuliani, (fig. 9) titolare della ditta di arte vetraria, avviata grazie alla collaborazione di Cisterna, impegnato nella produzione dei cartoni. Nella maggior parte dei casi a posare sono modelli professionisti (figg. 10-12), abbigliati con ricercati costumi di scena, scelti per l'aderenza al soggetto da rappresentare: anziani barbuti nelle vesti di profeti, fanciulle come figure angeliche o personificazioni di virtù, ragazzi come chierici e un giovane emaciato dai capelli lunghi che interpreta le scene della vita di Cristo, in particolare la *via Crucis* per la chiesa di S. Giuseppe a Courtrai in Belgio. Le stampe fotografiche riportano i segni della quadrettatura funzionale alla trasposizione dell'immagine sui cartoni preparatori. A teorizzare la pratica dell'uso delle stampe fotografiche come modello da trasporre nel disegno preparatorio, dopo un accurato ingrandimento e attraverso la lucidatura dei contorni, era stato Gaetano Previati (1852-1920)<sup>28</sup> nel suo trattato *Della pittura, tecnica e arte* del 1913. Approdato, attraverso le teorie divisioniste, a un linguaggio caratterizzato dall'integrazione della forma con la luce, Previati riteneva tuttavia lo strumento della fotografia efficace per rilevare i caratteri essenziali dell'immagine, attestandone dunque il valore

15-19, in part. pp. 16-17. Callegari, che distingue la presenza di 400 immagini di modelli in posa e 150 riproduzioni di opere di Virginio Monti, assegna le prime ad entrambi i pittori, in virtù del sodalizio artistico tra i due, cui la critica fa costante riferimento. Dall'analisi dei soggetti in rapporto con le decorazioni eseguite emerge piuttosto che gli scatti con le pose sono quasi interamente riferibili a Cisterna.

28. Miracco, *Giulio Aristide Sartorio*, p. 307; *Gaetano Previati. 1852-1920, un protagonista del simbolismo europeo*. Catalogo della mostra, a cura di F. Mazzocca, Milano 1999.

di supporto anche al di fuori del campo della pittura realista di stretta osservanza. Dall'analisi delle opere di Cisterna emerge come in taluni casi a una composizione pittorica corrispondano più stampe fotografiche perché i diversi soggetti delle riprese vengono ricomposti dal pittore in un unico cartone, come nelle *Storie costantiniane* per il Duomo di Albano Laziale.<sup>29</sup> È possibile che la cura dei dettagli delle riprese fotografiche potesse servire in alcuni casi anche per sottoporre la riuscita della composizione ai committenti. La prassi dell'uso di modelli fotografici viene infatti intensificandosi nel corso della carriera di Cisterna che si trova ad affrontare una rilevante mole di lavoro con commissioni in tutta Italia e all'estero e, quindi, alle prese con l'esigenza di ottimizzare i tempi di produzione. Nel passaggio dalla stampa fotografica al cartone fino all'opera finita è inevitabile osservare come le peculiarità offerte dallo strumento fotografico, che Cisterna sembra comunque utilizzare con crescente efficacia per l'uso sapiente della luce nella definizione dei volumi, conferendo forza espressiva delle composizioni, si perdano talvolta in una trasposizione troppo sintetica delle forme e in una resa cromatica appiattita dall'uso della tempera in larghe stesure.

Alla pratica della nuova tecnica i pittori abbinavano l'uso di stampe fotografiche acquistabili sul mercato. A Roma in particolare erano presenti distributori specializzati nel commercio di fotografie di nudi o di modelli in costume. Tra le foto del fondo Cisterna Monti dell'ICCD una stampa recante il timbro a secco del distributore Gaetano Pedo, che aveva un negozio in via Sistina 130, riproduce un soggetto dal titolo *Madonna* del fotografo tedesco Guglielmo Plüschow (1852-1930) in cui compare una fanciulla semivestita assorta in preghiera. L'artista, trasferitosi prima a Napoli e poi a Roma tra il 1896 e il 1909, si dedica a ritratti fotografici di fanciulli dal contenuto fortemente sensuale tra i quali compaiono anche alcuni soggetti di ambientazione religiosa cui il sottile erotismo conferisce una maggiore forza espressiva. Analoghi soggetti furono scelti da Wilhelm von Gloeden (1856-1931), anch'egli fotografo, autore di uno scatto intitolato *Caino*, ispirato al dipinto di Jean-Hippolyte Flandrin *Giovane nudo seduto in riva al mare del 1836* (Parigi, Louvre), emblematico esempio di

29. M. Nuzzo, *Roma 1913. Artisti e architetti per il centenario costantiniano: Biagio Biagetti, Eugenio Cisterna, Giovanni Battista Conti, Aristide Leonori e Guglielmo Palombi*, in *L'Impero costantiniano e i luoghi sacri*, a cura di T. Canella, Bologna 2016, pp. 637-670.

capovolgimento della dinamica del rapporto tra arte e fotografia, e di un intenso autoritratto nelle vesti di Cristo.<sup>30</sup>

Più originale la prassi ideata dall'artista ciociaro Domenico Mastroianni (1876-1962) che assegna un valore allo stesso tempo documentario ed artistico alle sue "fotosculture". Dopo avere ampliato la propria formazione, avviata a livello artigianale nella terra natale, con un viaggio nelle principali città europee dove ha modo di conoscere le novità scaturite dalle esperienze degli impressionisti e dell'*art nouveau*, torna in patria per dedicarsi principalmente alla scultura, sperimentando l'uso di materiali diversi, dalla creta alla ceramica. La straordinaria fecondità della sua produzione dovuta alla rapidità esecutiva, lo porta all'ideazione dell'originale strumento della "fotoscultura", ovvero la stampa fotografica di composizioni scultoree realizzate principalmente in creta o plastilina. Frutto di questo procedimento sono alcune serie di cartoline, molte delle quali a soggetto religioso, come la *Vita di Cristo*, o vite di santi come Santa Rita, San Francesco (fig. 13), Don Bosco (fig. 14) o Domenico Savio, ma anche temi storici e letterari, tra i quali ebbe particolare fortuna la *Divina Commedia*.<sup>31</sup> Raccolte in eleganti cofanetti, queste stampe, che attestano una notevole padronanza raggiunta da Mastroianni nell'utilizzo dello strumento fotografico, rappresentano un prodotto artistico altamente innovativo per le potenzialità commerciali e promozionali ma anche come documentazione di composizioni scultoree destinate ad essere distrutte o riassemblate.

30. Guglielmo Plüschow (1852-1930): *ein Photograph aus Mecklenburg in Italien*, Grevesmühlen 1995; T.G. Natter, P. Weiermair, *Et in Arcadia ego. Wilhelm von Gloeden Guglielmo Plüschow Vincenzo Galdi turn-of-the-century photography*, Zurich 2000; R. Perna, *Wilhelm von Gloeden: travestimenti, ritratti, tableaux vivants*, Milano 2013.

31. L. Della Volpe, *Domenico Mastroianni: la collezione di fotosculture della Divina Commedia della Fondazione Umberto Mastroianni*, in «Bollettino telematico dell'arte», 723, 24 dicembre 2014, disponibile in <http://www.bta.it/txt/a0/07/bta00743.html> [ultima consultazione: 15 gennaio 2019].





Fig. 1. Gruppo di figure, tra cui Domenico Morelli, in piedi sulla destra, e Pasquale Villari, in posa per le Storie di San Francesco a Gaeta (P. Levi [l'italico], *Domenico Morelli nella vita e nell'arte*, Torino-Roma 1906, p. 83).

Fig. 2. Nudo di donna distesa (M. Miraglia, scheda n. 89, in *Domenico Morelli e il suo tempo 1823-1901 dal romanticismo al simbolismo*. Catalogo della mostra, a cura di L. Martorelli, Napoli 2005, p. 198).



Fig. 3. Julia Margaret Cameron, Madonna and children, 1864 (da [juliamargaretcameronsecession.wordpress.com](http://juliamargaretcameronsecession.wordpress.com)).

Fig. 4. Giulio Aristide Sartorio e Giuseppe Primoli nelle vesti dei Magi (G. Barbera, A. M. Damigella, *I bozzetti di Sartorio per il Duomo di Messina*, Palermo 1989, p. 62, fig. 55).

Fig. 5. Francesco Paolo Michetti, Pellegrine, 1895-1900 (M. Miraglia, *Francesco Paolo Michetti fotografo*, Torino 1975, p. 99).



Fig. 6. Francesco Paolo Michetti, *L'Annunciazione per la Bibbia di Amsterdam* (F. Di Tizio, *Francesco Paolo Michetti nella vita e nell'arte*, Pescara 2007, p. 349).

Fig. 7. Donna in posa da orante (M. Miraglia, *Fotografia*, in *Cambellotti (1876-1960)*. Catalogo della mostra, a cura di G. Bonasegale, Roma 1999, p. 230).

Fig. 8. Donna in posa (M. Miraglia, *Fotografia*, in *Cambellotti (1876-1960)*. Catalogo della mostra, a cura di G. Bonasegale, Roma 1999, p. 232).



Fig. 9. Giulio Cesare Giuliani in posa (Archivio Redini).  
Figg. 10-12. Modello in posa (Archivio Redini).



Fig. 13. Domenico Mastroianni, San Francesco sposa la Povertà (<http://www.delcampe.it/>)  
Fig. 14. Domenico Mastroianni, Apparizione della Vegine a Don Bosco (<http://www.delcampe.it/>).

MARIA FRANCESCA PIREDDA

## Istantanee d'Oriente. La fotografia missionaria dei padri del PIME

L'intento di questo lavoro è tracciare i rapporti tra fotografia e attività missionaria attraverso l'Archivio fotografico dei padri del Pontificio Istituto delle Missioni Estere (PIME) di Milano<sup>1</sup> e, in particolare, l'analisi del materiale fotografico relativo alla missione in Cina a cavallo tra Ottocento e Novecento. L'obiettivo è farne emergere la ricchezza e anche la singolarità nel panorama della fotografia missionaria in Italia. A tal fine prenderò in considerazione sia la produzione di un missionario fotografo atipico, ma anche molto noto, come padre Leone Nani, sia l'apporto della fotografia nel processo di costruzione del culto del martire missionario padre Alberico Crescitelli.

È necessario premettere che lo studio della fotografia missionaria è reso difficoltoso soprattutto dalla natura del materiale conservato negli archivi: i missionari fotografi raramente appongono il proprio nome sulla fotografia, secondo la regola di umiltà prevista dal proprio voto, e altrettanto rare sono le indicazioni relative all'anno di realizzazione, ai luoghi e alle persone raffigurate.<sup>2</sup> La fotografia missionaria, infatti, ha per lo più finalità pratiche: informare in patria sia la comunità religiosa che quella laica del lavoro svolto all'estero, al fine di ottenere sostegno economico e ispirare vocazioni; documentare le relazioni periodiche ai vescovi e ai vicari in terra di missione, dai quali dipende l'operato missionario; corredare gli arti-

1. Ringrazio padre Giorgio Licini, Direttore del Centro missionario PIME di Milano, e in particolare Mauro Moret, responsabile dell'Archivio fotografico, e Rosalba Ravelli, responsabile della Biblioteca, per avermi concesso di poter utilizzare e divulgare i materiali qui ospitati.

2. L. Goglia, *Africa, colonialismo, fotografia: il caso italiano (1885-1940)*, in *Colonialismo e fotografia. Il caso italiano*, a cura di Id., Messina 1989, p. 23.

coli che confluiscono nell'ampia pubblicistica missionaria; accompagnare gli studi, di cui i missionari sono da sempre grandi fautori, sui costumi, sulla natura e l'edilizia indigeni. Questo condiziona anche i soggetti della fotografia, che, soprattutto tra Ottocento e Novecento, riguardano per lo più l'ambiente eccezionale entro il quale i religiosi si trovano a operare, lasciando emergere sia il gusto esotico sia l'eroismo dei missionari, temi che un tempo erano affidati solo ai resoconti scritti inviati in Europa.

Le immagini fotografiche realizzate da missionari italiani formano un patrimonio ampio e poco studiato. L'Archivio fotografico del PIME raccoglie almeno 200.000 fotografie in formato analogico, catalogate in base ai Paesi di missione e, se possibile, in base all'identità dei padri. A questo materiale va affiancato quello in digitale, altrettanto consistente, mentre le diapositive e le cartoline non sono state ancora catalogate. Parte del materiale, sul quale in passato sono già stati fatti alcuni lavori, è consultabile sul sito del PIME (<http://www.pimemilano.com/>) e il lavoro di digitalizzazione è attualmente in corso.

### 1. *Uno sguardo affascinato e irriverente: la fotografia di padre Leone Nani*

Il Seminario Lombardo di Milano e il Seminario Pontificio di Roma, che solo nel 1926 si fondono creando il PIME,<sup>3</sup> inviano propri padri in Cina, per l'esattezza a Hong Kong, a partire dalla metà dell'Ottocento e ottengono il vicariato apostolico della regione cinese dello Shaanxi meridionale nel 1887.<sup>4</sup> La Francia, su concessione di Propaganda Fide, esercita a quel tempo il protettorato sulle missioni cattoliche, ma ciò non fa che alimentare l'ostilità della popolazione cinese, che vede nei missionari dei rappresentanti dei colonizzatori europei.<sup>5</sup> È un periodo di transizione radicale per la Cina: la crisi della dinastia mancese Qing, la politica di aggressione delle potenze occidentali, la rivolta dei Boxer e la caduta dell'Impero nel 1911, con l'instaurazione della Repubblica nell'anno successivo, sono gli eventi più significativi di questo arco temporale.

3. *Cina perduta nelle fotografie di Leone Nani*, a cura di C. Bulfoni, A. Pozzi, Milano 2003, p. 10.

4. A.S. Lazzarotto, *La Cina di Mao processa la Chiesa. I missionari del Pime nel Henan. 1938-1954*, Bologna 2008, p. 27.

5. P. Gheddo, *PIME 1850-2000. 150 anni di missione*, Bologna 2000, p. 610.

Il primo gruppo di missionari del PIME, undici in tutto, deve fare i conti con una realtà difficile e la sua storia – come quella di tutti gli altri Istituti del tempo – è improntata da subito al sacrificio: sette missionari muoiono nel giro di qualche mese a causa della febbre contratta al loro arrivo.

È in questo quadro storico che va inserita l'attività missionaria e fotografica di padre Leone Nani (1880-1935), che dalla provincia bergamasca arriva giovanissimo in Cina nel 1904, per rimanervi una decina d'anni. Padre Leone ha con sé due macchine a lastra, una di formato 13x18 e una di formato 9x12, con le quali realizza le circa 640 lastre conservate nell'Archivio fotografico del PIME.<sup>6</sup>

La sua è una figura per certi versi tipica dello spirito missionario del tempo e per altri assolutamente insolita. Intorno ad essa aleggia un certo mistero: egli ha lasciato ai posteri alcune lettere e cronache relative al suo periodo in missione, ma non si conosce dove abbia appreso la tecnica fotografica, nella quale dimostra grande abilità. Appassionato di chimica e meccanica, si muove in una regione perennemente umida, quindi non favorevole all'esercizio della fotografia, e così isolata da non rendere possibile il reperimento di nuove lastre o di pezzi di ricambio. Allo stesso tempo, non si distingue dai suoi contemporanei, sia dai laici nel voler rappresentare, attraverso la fotografia, gli aspetti più tipici della cultura cinese (secondo un gusto esotico che si rivolge al pubblico borghese in patria e che è funzionale alla costruzione dell'eroismo missionario), sia dai missionari, che non concepiscono la fotografia come forma d'espressione artistica, ma come strumento in grado, per la sua tecnologia, di affascinare e avvicinare gli indigeni<sup>7</sup> e di documentare il proprio operato. Ne è riprova il fatto che

6. L. Lanciotti, *La Cina in fotografia, tra Ottocento e Novecento*, in *Cina perduta*, p. 45. Accanto a Nani, ricordiamo l'altrettanto importante figura di padre Giovanni Bricco, missionario del PIME in Cina a cavallo tra Ottocento e Novecento, il quale ha lasciato qualche centinaio di fotografie che documentano la missione orientale e, in particolare, la guerra dei Boxer: nel 1901, infatti, l'«Illustrazione Italiana» pubblica un suo fotoservizio realizzato con la stampa al carbone. In uno scatto padre Bricco (che si veste secondo la moda locale) compone il gruppo dei Boxer prigionieri in modo molto attento, con le mani legate davanti in segno di misericordia e i codini uniti in modo festoso. Si veda A. Gilardi, *Storia sociale della fotografia*, Milano 2000, p. 282.

7. Nella pubblicistica missionaria, fino almeno agli anni Quaranta del Novecento, sono numerosi i resoconti che attestano le reazioni stupite e spaventate degli indigeni ai “miracoli” della macchina fotografica: «Il fotografo trae di tasca la macchina, l'appoggia al petto per fissare i fotografandi, ma la rapida posa, il suo sguardo fisso, e più ancora



una volta tornato in Italia padre Leone Nani non scatterà più fotografie, limitandosi a organizzare un rudimentale cinematografo nelle serate estive del paese di Albino (Bergamo) dove esercitò la cura pastorale.<sup>8</sup>

Diciamo allora che la particolarità della fotografia di padre Leone Nani sta nello sguardo – ironico, beffardo e insieme affascinante – rivolto alla realtà che lo circonda e nell’attenzione ai particolari della composizione del quadro. Quando raffigura gli indigeni, padre Nani ricostruisce, con quanto ha a disposizione, un vero e proprio studio fotografico: su sfondo neutro o riccamente decorato isola i suoi modelli dal contesto ambientale, rivelando un profondo interesse antropologico per fisionomie e costumi.<sup>9</sup> Questi ritratti sono eseguiti secondo canoni estetici precisi, risalenti alle *carte de visite*: la luce è morbida e diffusa, lo sguardo fisso in macchina, le pose statiche, i visi impassibili o appena sorridenti. Eppure nei dettagli si fa strada il guizzo “irriverente” dell’autore: «i due sposini hanno le gambe imprevedibilmente incrociate, [...] il severo militare sfoggia una spilla da balia per tener chiuso il colletto della divisa»,<sup>10</sup> la ragazza porta un orologio da taschino. Quando poi si passa agli autoscatti il discorso è ancora più significativo. Di norma il missionario si dovrebbe raffigurare in posa solenne, con l’abito talare o intento alle attività di soccorso e di catechesi.<sup>11</sup> Ma padre Nani preferisce uscire dagli schemi. Le immagini permettono di tracciare il percorso di adattamento del missionario alla realtà cinese:

Una curiosa immagine, di difficile datazione lo rappresenta in abiti borghesi: una giacca troppo larga e sgualcita, il cappello nero a larga falda che, insieme alla barba e agli occhialini ovali, gli conferisce un’aura professorale [...]. Già un paio di anni dopo il suo arrivo [...] padre Nani mostra un significativo cambiamento del proprio aspetto e segni molto visibili di un processo di

quell’oggetto nero con quel vetro lucente, ottengono l’effetto contrario. Prima ancora che dicesse “fermi!”, come un gruppo di pecore al comparir del lupo, tutti si sbandarono da ogni parte, e addio fotografia!» (*Le missioni salesiane*, in «Bollettino Salesiano», 48 [1924], p. 236). Si veda anche C. Crespi, *Tra i selvaggi di Gualaquiza (Equatore)*, in «Bollettino Salesiano», 48 (1924), p. 264; Id., *Tra i Kivari*, in «Bollettino Salesiano», 50 (1926), pp. 264-265; L. Farina, *Nel misterioso Ciaco Paraguay*, in «Bollettino Salesiano», 51 (1927), pp. 372-373. Cfr. anche M.F. Piredda, *Sguardi sull’Altrove. Cinema missionario e antropologia visuale*, Bologna 2012.

8. R. Festorazzi, *Il missionario fotografo*, in *Cina perduta*, p. 41.

9. G. Calvenzi, *Misteri di un reporter*, in *Cina perduta*, p. 49.

10. *Ibidem*.

11. S. Rivoir, *La propagazione della fede. Appunti per una storia delle fotografie delle Missioni cattoliche*, in «Rivista e critica della fotografia», 2 (1981), p. 55.

“cinesizzazione” avanzato. In omaggio ai costumi locali, ad esempio, porta il codino mancese. In un rito battesimale, è ritratto con la stola calata sulla lunga veste bianca *changpao* e la berretta *jijin* sul capo, accessorio usato dai sacerdoti cattolici durante le cerimonie liturgiche dal 1615 al 1924.<sup>12</sup>

Ma è soprattutto l'espressione del volto a istigare il sospetto circa le sue intenzioni: sempre serio, con lo sguardo altero e spesso rivolto all'orizzonte, sembra proprio fare il verso all'icasticità della raffigurazione del religioso, impettito e ispiratore di venerando rispetto.

Ci sono poi due immagini davvero insolite e notevoli nella resa. Nella prima, padre Nani ha replicato, in una sorta di fotogramma cinematografico, una sua caduta da cavallo (fig. 1). L'immagine pare fosse stata originariamente concepita per comunicare ai familiari una sua disavventura. Ma l'effetto “fermo-immagine” è irresistibile, perché con un solo scatto impresso su lastra egli è riuscito nel prodigio di trasmetterci un'intera sequenza. In un altro caso, Nani firma una sua opera facendo capolino dalla finestrella di una casupola con il tetto di paglia (fig. 2). Non c'è nulla della serietà della fotografia di propaganda religiosa, nessuna traccia dell'*epos* che ci si potrebbe attendere da un missionario giunto in Cina, nessun riferimento al *topos* del tranquillo prete cattolico,<sup>13</sup> ma l'eccentricità di un missionario che amava firmarsi nelle lettere ai parenti «Don Allegro».<sup>14</sup>

Le fotografie di padre Leone Nani, pur manifestando una certa tendenza alla tipizzazione, testimoniano come lo sguardo dei padri non sia sempre simmetrico a quello del colonialista.<sup>15</sup> Alcuni studi, poi, hanno fatto notare come nelle difficili condizioni in cui si trovavano a operare i missionari cattolici, nella fase di trapasso dall'Impero alla Repubblica cinese, fosse

12. Festorazzi, *Il missionario fotografo*, p. 39.

13. Ivi, p. 40.

14. Alcune fotografie di padre Leone Nani sono confluite in una pubblicazione del seminario Pontificio di Roma, il «Missionario cattolico. Bollettino illustrato del Seminario Pontificio», probabilmente destinata ai soli missionari o ai seminaristi. Oltre a diverse pubblicazioni a lui dedicate, si è tenuta dal 17 dicembre 2003 al 25 gennaio 2004 la mostra dal titolo *Cina perduta nelle fotografie di Leone Nani*, presso Palazzo Reale a Milano, e con lo stesso titolo si è tenuta un'analoga mostra a Verona, presso il Centro Internazionale di Fotografia Scavi Scaligeri, dal 24 febbraio al 4 maggio 2008. Sulla figura e la pratica fotografica di padre Leone Nani, oltre ai testi già indicati, si veda *Storia della fotografia in Cina. Le opere di artisti cinesi e occidentali*, a cura di M. Meccarelli, A. Flamminii, Aprilia 2011.

15. F. De Giorgi, *L'Italia di Nani*, in *Cina perduta*, p. 18; Rivoir, *La propagazione*, pp. 51-60.

prudente evitare ogni forma di compiaciuto trionfalismo.<sup>16</sup> Il che potrebbe giustificare la particolarità delle fotografie di padre Nani, ma non spiegarne fino in fondo la singolarità.

## 2. *Raccontare il martirio: il dossier fotografico sulla morte di padre Alberico Crescitelli*

Proviene invece dalla provincia avellinese padre Alberico Crescitelli (1863-1900), giunto in Cina nel vicariato apostolico di Hanchung, sempre nello Shaanxi, nel 1888, anche lui poco più che ventenne. Trasferitosi nel 1900 in altro distretto, il Ningqiang, trova qui la morte nel luglio dello stesso anno.<sup>17</sup> Sebbene il fatto avvenga nel periodo acuto della rivolta dei Boxer, la documentazione originale, sia di parte ecclesiastica che cinese, dimostra che non furono i Boxer a uccidere padre Crescitelli, ma un gruppo di notabili locali che volevano mettere fine all'intromissione del missionario nei loro affari.<sup>18</sup>

L'omicidio di padre Crescitelli, definito da Pio XII «uno dei più crudeli che la storia cristiana ricordi»,<sup>19</sup> è da subito definito martirio. Questo è il termine usato nel numero di agosto del giornale del Seminario Pontificio di Roma «Periodico»,<sup>20</sup> nonché nella prima relazione inviata a Roma il 28 luglio 1900 e nel rapporto ufficiale mandato alla Congregazione di Propaganda Fide il 12 novembre 1900 dal Vescovo e Vicario Apostolico dello Shaanxi Mons. Pio Passerini.<sup>21</sup> Da qui inizia un lento percorso, volto alla raccolta di testimonianze che confermino il martirio del missionario.

La prima descrizione ufficiale dell'uccisione di padre Crescitelli, inviata da Mons. Passerini a Roma l'11 gennaio 1908 e poi inclusa nella *Possitio super martyrio* (1948) stesa per la causa di beatificazione, «si distin-

16. Fistorazzi, *Il missionario fotografo*, p. 40.

17. Gheddo, *PIME 150 anni*, pp. 640-641.

18. Tesi ripetuta più volte in A. S. Lazzarotto, G. Criveller, *Alberico Crescitelli 1863-1900. Martire in Cina*, Bologna 2005.

19. Gheddo, *PIME 150 anni*, p. 641.

20. Il direttore della rivista scrive: «Non ci sembra di dover circondare di lutto le venerate sembianze del padre Alberico Crescitelli; egli è morto martire della Fede, ed i martiri sono santi», in «Periodico» (agosto 1900), p. 99, ora in Lazzarotto, Criveller, *Alberico Crescitelli*, p. 82.

21. *Ibidem*.

gue per il caratteristico stile “eroico” del linguaggio»<sup>22</sup> e per la costruzione di una analogia tra la passione di Alberico e la passione di Gesù. Il martirio cristiano, infatti, si contraddistingue non solo perché riproduce, testimoniandone il significato di redenzione, il sacrificio di Cristo, ma perché lo perpetua e ne rende in tal modo perenne il monito.<sup>23</sup> Nelle *Lettere Postulatorie* inviate tra il 1926 e il 1927 da vari cardinali, vescovi, superiori di istituti e congregazioni religiose al Papa per sollecitare la beatificazione del missionario, infatti, si insiste sull'importanza della figura di padre Crescitelli quale modello per i giovani europei.<sup>24</sup>

A questo proposito è bene ricordare come il martirio sia uno dei temi più frequentemente affrontati dalla stampa missionaria, pur essendo forse quello più rischioso. La prospettiva della morte a seguito di indicibili sofferenze, infatti, se da un lato suscita devozione e ammirazione, dall'altro rischia di scoraggiare nuove vocazioni o, al contrario, di instillare un desiderio di emulazione sorretto da una vocazione poco approfondita. Il problema di non poco conto, insomma, è quello di educare al martirio, spiegandone l'importanza per la Chiesa e per il singolo. All'interno del

22. «[...] l'arresto nella notte; la durata del supplizio (fin dal primo pomeriggio seguente); il ruolo della folla e dei capi del popolo; il tradimento di colui che si era offerto per protezione; le vane parole di discolpa rivolte ai persecutori; l'impiego di spade e bastoni; lo spogliamento delle vesti; la derisione dei persecutori; un “cireneo” viene obbligato a trasportare il corpo del povero Alberico ferito al lungo finale del martirio; la dolorosa “via crucis” pubblica; gratuiti tormenti e derisioni inflitti all'agonizzante; un passante “come le pie donne” tenta di offrire soccorso; Alberico tenta di scagionare i suoi assassini; allo spuntar dell'alba i “capi” tengono una riunione in cui si decide la morte; Alberico agonizzante chiede da bere; invece che l'acqua gli viene spruzzata addosso urina; è mezzogiorno: l'agonia di Alberico si sta per concludere, egli è ridotto ad uno stato tanto pietoso da non sembrare più un uomo» (ivi, p. 48).

23. L. Puppi, *Lo splendore dei supplizi. Liturgia delle esecuzioni capitali e iconografia del martirio nell'arte europea dal XII al XIX secolo*, Milano 1990, p. 54.

24. Apre questa serie la richiesta firmata da cinque cardinali romani, che affermano tra l'altro «[...] ai giovani di Europa chiamati all'apostolato sarà proposta ad imitazione una nobile figura di Missionario santo dei nostri tempi che, con spirito di vero apostolato, ha sacrificato la vita stessa per la salute dei poveri idolatri». Particolarmente rilevante è la lettera del cardinale Prefetto della Congregazione di Propaganda Fide, Guglielmo M. Van Rossum (11 marzo 1927): «Sono persuaso che il Servo di Dio padre Crescitelli si è meritato una morte così gloriosa per la sua vita esemplare e per il suo grande zelo per l'estensione del Regno di Nostro Signore, di maniera che una sua eventuale glorificazione servirebbe di sprone ai missionari [...]. Ma anche ai semplici cristiani la sua vita e la sua morte sarebbero un esempio luminoso [...]» (Lazarotto, Criveller, *Alberico Crescitelli*, pp. 100-101).

PIME la questione è oggetto d'attenzione sin dai primi anni del secolo scorso da parte di padre Paolo Manna, fondatore dell'Unione Missionaria del Clero (1916), direttore di diverse testate missionarie e dal 1924 Superiore Generale del PIME. Egli dedica alla vocazione missionaria diverse opere, destinate per lo più ai giovani lettori,<sup>25</sup> cui si rivolge interpellando la loro attenzione e immaginandone dubbi e curiosità rispetto alla vita religiosa. Pur nella diversità delle singole pubblicazioni, padre Manna parte dall'assunto che il missionario sia l'equivalente di Cristo in Terra, perché risponde al primo dovere del fedele, ossia quello di diffondere la Parola nel mondo («Cristo non ha creato un sol Sacerdote che l'abbia fatto anche apostolo, anzi appunto Sacerdote perché apostolo»),<sup>26</sup> e perché di Cristo incarna lo spirito di sacrificio, anche della vita, per la Fede e per il bene del prossimo. Ne consegue, continua padre Manna, che il missionario non sia una persona fuori della norma o un eroe, come spesso viene dipinto, ma un individuo tra i tanti che ha riflettuto attentamente sulla propria vocazione e che ha deciso di mettere in pratica gli insegnamenti di Cristo. Questa sorta di "umanizzazione" del missionario, tuttavia, è accompagnata dalla sottolineatura delle sofferenze cui il religioso è sottoposto nella vita che ha scelto e dello spirito che pure lo spinge ad accettarle. Quello che insomma potrebbe diventare un deterrente alla vocazione – appunto il martirio – è invece dipinto come l'orizzonte d'attesa di una vita (in)credibile: «[...] se non vi fate missionari per poter dire: *Il mio vivere è Cristo, ed il morire un guadagno*, a che pigliarsi tanto incomodo?».<sup>27</sup> D'altronde la morte violenta di Cristo è stata «il più vittorioso dei motivi di persuasione [...] poiché la migliore e più decisa testimonianza che possa fornire agli uomini quegli che porta loro la verità, è di spargere il suo sangue per essa».<sup>28</sup> Il sacrificio, dunque, è il segno più eloquente della forza della Fede, il maggior agente di conversione e di vocazione: «L'Opera dell'Apostolato dunque è tale, che serve meglio alla causa chi soffre di più, ed il missionario anche morendo vince, anzi morendo vince sempre, come ha vinto Gesù Cristo che l'invia».<sup>29</sup>

25. Si veda, a titolo d'esempio, P. Manna, ... *Operarii autem pauci! Riflessioni sulla vocazione alle Missioni Estere*, II ed., Milano 1912 e P. Manna, *La conversione del mondo infedele*, Milano 1920.

26. Manna, ... *Operarii autem pauci!*, p. 49.

27. Ivi, p. 79.

28. Ivi, p. 80.

29. *Ibidem*.

Proprio il tema della vocazione suscitata dall'esempio dei martiri trova particolare attenzione nei trattati di padre Manna. Egli, infatti, sottolinea come i resoconti delle morti missionarie debbano essere particolareggiati, finanche a tinte forti, per meglio imprimersi nelle menti di chi ne viene a conoscenza:

I racconti tanto drammatici degli sforzi e dei sacrifici spesso eroici compiuti dai missionari, i lunghi ed avventurosi viaggi, la vita tanto stentata, le pene, le sollecitudini per le anime, la gioia che sempre li accompagna, la loro morte stessa, non di rado cruenta, muovono, inteneriscono, ispirano per loro natura desideri di emulazione in chi li legge.<sup>30</sup>

I resoconti scritti, infatti, sono considerati strumenti di grande impatto emotivo, tanto che padre Manna consiglia ad alcuni seminari di nascondere gli «Annali della Propagazione della Fede» perché fin troppo impressionante per i giovani studenti. Alla stessa stregua il PIME edita la collana «Bibliotechina Missionaria», composta da romanzi brevi che traducono in forma rielaborata la vita di missionari fittizi o realmente esistiti. Molto spesso i protagonisti perdono la vita per mano di indigeni, nel qual caso sono prima sottoposti a un crudele calvario che l'autore non manca di riportare.<sup>31</sup>

Alla luce di queste caratteristiche è dunque comprensibile perché da subito si cerchi di designare l'omicidio di padre Crescitelli quale martirio, avviando l'iter che porterà alla sua beatificazione il 18 febbraio 1951 sotto il pontificato di Pio XII e alla sua canonizzazione il 1° ottobre 2000, quando è Papa Giovanni Paolo II, insieme ad altri 119 beati martiri missionari.

Ritornando agli usi della fotografia missionaria, mi sembra appunto determinante il ruolo che essa ha assunto nel processo di beatificazione e nella costruzione del culto del martire padre Crescitelli. Nella cartella relativa al missionario custodita nell'Archivio fotografico del PIME, infatti, troviamo una serie di scatti che sicuramente sono stati inclusi nella documentazione inviata a Roma, tesi a dimostrare il martirio di Alberico.<sup>32</sup> Si tratta di fotografie indiziarie scattate nei luoghi dell'omicidio, spesso

30. Ivi, p. 62.

31. Solo a titolo d'esempio possiamo ricordare G. Bernardi, *Tra gli Apaci*, Milano 1924; U. Mioni, *Cuor d'oro*, Milano 1927; C. Merolla, *Nuvoletta trasparente. Racconto cinese di attualità*, Milano 1929.

32. Si tratta di una pratica certamente non insolita. Se ne trova un esempio in una pubblicazione di padre G. Cassano, *Sangue salesiano in terra cinese*, Torino 1933, nella

recanti dei numeri scritti a penna, ai quali corrispondono le tappe del calvario, oppure didascalie che spiegano lo svolgersi dei fatti (figg. 3, 4 e 5). La presenza di uomini in qualità di “attori-testimoni” dona alle immagini un surplus di veridicità (fig. 6), secondo l’allora riconosciuto valore documentaristico e realistico della fotografia. Allo stesso tempo le fotografie, dando concretezza ai luoghi della morte, sembrano “sacralizzarli”, aprendo la strada alla venerazione e alla perpetuazione del ricordo.

Di Alberico Crescitelli, invece, esistono solo due fotografie, di autore anonimo, scattate tra il 1888 e il 1900 (figg. 7 e 8). In entrambe padre Crescitelli ha già portato a termine il suo processo di adattamento alla cultura e alla moda locali, e posa in modo solenne, secondo i dettami del tempo. Di tutti i missionari, infatti, esiste almeno uno scatto simile.

Le due fotografie di padre Crescitelli hanno costituito, negli anni, il modello per lo sviluppo di una pittura devozionale riferita al missionario. È dell’artista cinese Paolo Zhang Qikai il ritratto eseguito in occasione della Canonizzazione del 2000, ospitato ora nella chiesa di S. Francesco Saverio presso la Casa Madre del PIME a Milano (fig. 9). Come si vede la ripresa della fotografia (fig. 7) è quasi esatta, fatta eccezione per lo sguardo del padre, che nel quadro è diretto verso l’osservatore, quasi a volerlo interpellare, mentre nella fotografia è leggermente rivolto alla sinistra della cornice.

Più interessante la traduzione in immagine pittorica della seconda fotografia (fig. 8). Di tre dipinti non sappiamo nulla, neppure la data di realizzazione, e riprendono pressoché fedelmente lo scatto (figg. 10, 11 e 12). Il quarto è invece assai particolare: è opera di un artista cinese, Kam Cheong-mo, ed è stato probabilmente realizzato in seguito alla beatificazione del 1951 (fig. 13). Nel dipinto è evidente come i tratti del viso di padre Crescitelli siano stati “cinesizzati”: gli occhi, infatti, sono più allungati. Ma ancora più significativo è l’apparato di simboli che completano l’immagine del missionario. Nell’iconografia cristiana occidentale, infatti, il missionario è di norma rappresentato con il crocifisso in mano e, se martire, con la palma, simbolo del suo sacrificio.<sup>33</sup> Nel quadro di cui stiamo parlando, tuttavia, non compare la palma, ma il pino, l’albero preferito dai

quale la fotografia accompagna la ricostruzione del martirio dei padri salesiani Monsignor Versiglia e Don Caravario.

33. L. Perrone, *Immagini sacre antiche e moderne. Uno strumento per conoscere i santi e capire la loro iconografia*, Milano 2003.

pittori cinesi, simbolo di longevità per via della sua natura sempreverde.<sup>34</sup> Esso è spesso associato alla gru, che infatti appare raffigurata più volte sulla veste del missionario. Anch'essa è simbolo di longevità e, se ritratta in volo come in questo caso, di elevazione spirituale.<sup>35</sup> Ma c'è di più. Le gru volano su un tappeto di nuvole, elemento che ricorre in tutta la veste: esse simboleggiano nell'iconografia cinese fortuna e felicità, soprattutto se hanno più di un colore.<sup>36</sup> Il rosso, che ritorna sempre nella veste, è considerato il colore "che dà la vita", basti dire che i cadaveri venivano interrati con i minerali di cinabro o dell'ocra rossa.<sup>37</sup> Infine, non sembra casuale neppure la presenza di montagne dietro il missionario: nell'antica Cina le montagne erano oggetto di particolare venerazione perché «nella cosmologia ricoprivano lo stesso ruolo che l'imperatore svolgeva nella società umana, assicurando l'ordine cosmico e la stabilità [...]». Praticamente ogni montagna è sede di un dio.<sup>38</sup> Tutti i simboli insieme sembrano dunque raccontare la vittoria sulla morte a opera del missionario, parlando però a un pubblico cinese, in grado di decifrare l'immagine.

L'analisi di questo quadro apre una questione assai interessante, che ai tempi di padre Crescitelli non era stata ancora affrontata in maniera ufficiale dalla Chiesa, ma che era ormai assodata nel periodo di realizzazione dell'opera in questione, ossia quella dell'"adattamento" dell'arte cristiana alla cultura locale, secondo anche quanto aveva iniziato a proporre il primo Delegato Apostolico in Cina Celso Costantini a partire dagli anni Venti.<sup>39</sup> Costui, infatti, anche se non fu il primo e il solo a parlare di arte cristiana

34. W. Eberhard, *Dizionario dei simboli cinesi*, Roma 1999 (ed. or. *Dictionary of Chinese Symbols Hidden Symbols in Chinese Life and Thought*, Cologne 1986), pp. 238-239.

35. Ivi, pp. 142-144.

36. Ivi, pp. 206-207.

37. Ivi, pp. 260-261.

38. Ivi, pp. 191-193.

39. «[...] Possiamo considerare a ragion veduta il primo delegato apostolico in Cina un importante riformatore dell'arte missionaria in epoca contemporanea ed uno dei principali sostenitori dell'arte cristiana autoctona. [...] attraverso l'arte si doveva cristianizzare, non europeizzare: perciò si dovevano adottare forme artistiche locali. [...] In campo pittorico Costantini dispiegò impulsi ancora maggiori all'adattamento, ma forse meno clamorosi: dall'invito a disegnare volti cinesi nelle immagini sacre, fino all'incontro con il pittore Luca Teheng, poi divenuto cristiano e all'istituzione di un'Accademia d'arte presso l'Università Cattolica di Pechino» (R. Simonato, *Celso Costantini tra rinnovamento cattolico in Italia e le nuove missioni in Cina*, Pordenone 1985, pp. 134-135). Su Celso Costantini si veda anche G. Wei-ming, *Celso Costantini e la sua Cina*, Pordenone 1998.



indigena, «ha il merito di avere dato a questi studi l'impulso e il conforto della Chiesa istituzionale».<sup>40</sup> Sin dagli articoli ospitati sulle pagine di «Arte Cristiana» – rivista che aveva contribuito a fondare nel 1913 – e poi a partire dalla famosa lettera del 1923 rivolta ai missionari in Cina,<sup>41</sup> Costantini invita ad apprezzare quanto di buono esiste nelle culture non cristiane, integrandolo con i valori cristiani, anche in ambito artistico. Ricordiamo anche che il Cardinale scriveva in un momento storico in cui era forte l'esigenza per la Chiesa di rompere la frequente associazione tra missionario e colonizzatore, e questo spiega le sue proposte in ambito liturgico e sulla gerarchia ecclesiastica<sup>42</sup> volte a valorizzare l'identità indigena.

Tornando alle opere pittoriche relative a padre Crescitelli, ce ne sono alcune realizzate secondo l'iconografia occidentale. Una rappresenta il santo in maniera tradizionale per l'arte cristiana occidentale: in piedi, frontalmente, il crocifisso in mano e alle spalle il luogo del martirio (fig. 14). Le altre ricostruiscono alcune fasi del martirio, imprimendone il ricordo presso i fedeli. Realizzate all'avvicinarsi della beatificazione, insistono sull'atrocità del delitto: due in particolare ricostruiscono uno degli ultimi atti, ossia la decapitazione di padre Crescitelli (figg. 15 e 16). Anche questa violenza della raffigurazione è tipica della rappresentazione del martire: non solo troviamo esempi nei martiri più illustri, ma nello stesso PIME è tale la rappresentazione del primo martire dell'Istituto, padre Giovanni Mazzucconi, ucciso in Papua Nuova Guinea nel 1855 e beatificato nel 1984.<sup>43</sup> In particolare mi riferisco alla serie di cartoline “Martiri”, 10 car-

40. F. Capanni, *Celso Costantini precursore dell'inculturazione: liturgia e arte*, in *Il Cardinale Celso Costantini e la Cina. Un protagonista nella Chiesa e nel mondo del XX secolo*, a cura di P. Goi, Roveredo in Piano (Pordenone) 2008, p. 173.

41. Altri scritti importanti di Celso Costantini sono *Il problema dell'arte missionaria*, in «Arte Cristiana», 22, 2 (1934), pp. 41-42; *L'arte cristiana delle missioni. Manuale d'arte per i missionari*, Città del Vaticano, 1940 e *In difesa dell'arte cristiana*, Milano 1958.

42. Costantini spinge all'“indigenizzazione” del clero locale nonché all'universalizzazione della Chiesa, svincolata dal rapporto privilegiato con l'Occidente. Tale politica, seppur non nei suoi aspetti più innovativi, viene sposata anche da Benedetto XV e porta nel 1926 all'ordinazione dei primi sei vescovi cinesi (cfr. E. Giunipero, *La Chiesa cattolica e la Cina dalla rivolta dei Boxer al Concilio Vaticano II*, in *La Chiesa e le culture. Missioni Cattoliche e «scontro di civiltà»*, a cura di A. Giovagnoli, Milano 2005, pp. 109-138).

43. A dimostrazione del valore “vivificante” del martire si vedano le parole che a padre Giovanni Mazzucconi dedica padre Paolo Manna: «Il nostro Istituto delle Missioni si gloria di aver iniziato il suo già lungo cronologio col nome di P. Mazzucconi, ucciso per la Fede in Oceania da quei selvaggi ch'egli era andato ad evangelizzare. [...] il P. Poipinel,

toline in fototopia edite dalla rivista «Le Missioni Cattoliche»,<sup>44</sup> che illustrano gli ultimi istanti di vita di alcuni celebri martiri.<sup>45</sup> Quella dedicata a padre Mazzucconi ritrae il missionario in ginocchio mentre un indigeno sta per colpirlo al capo con un'ascia (fig. 17). La didascalia recita «ucciso per la Fede dai selvaggi dell'Oceania».

Se, insomma, la fotografia serve come attestazione di veridicità, come prova del martirio, è ancora attraverso l'arte pittorica che la Chiesa soddisfa la devozione dei fedeli.

A margine e in conclusione, aggiungo che al culto di padre Crescitelli si è aggiunta, un anno prima della canonizzazione, una pubblicazione destinata ai ragazzi, *Sullo sponde del fiume Han. Storia di un missionario, di una imperatrice, di un paese lontano*,<sup>46</sup> che ricostruisce in forma romanzata la vita di Crescitelli, ma che non lesina un po' di violenza in almeno un'illustrazione raffigurante l'imminenza della decapitazione del missio-

superiore dei Maristi, scriveva di questa morte: «Ell'è una benedizione che Gesù concede all'Istituto nascente, scegliendo uno dei suoi più santi sacerdoti, per rassodare, coll'effusione del suo sangue, le prime pietre dell'edificio che s'innalza a gloria di Dio ed a salute degli infedeli!» (Manna, ...*Operari autem pauci!*, p. 81).

44. Non essendo ancora stata ultimata la catalogazione delle cartoline in possesso dalla fototeca del PIME non è stato possibile risalire con certezza alla datazione del materiale. Tenuto conto delle sue caratteristiche e del fatto che le cartoline missionarie hanno avuto il periodo di massima espansione commerciale tra il 1900 e il 1910, possiamo ipotizzare che il materiale risalga ai primi decenni del secolo scorso. Sulle cartoline missionarie rimando a T. Gunning, «*The Whole World Within Reach*». *Travel Images Without Borders*, in *Virtual Voyages. Cinema and Travel*, a cura di J. Ruoff, Durham-London 2006, pp. 25-41; P. Snickars, *Vues Instantanées, Stereographs, Lantern Slides, Postcards and Nonfiction Film*, in *La decima musa. Il cinema e le altre arti*. Atti del VII Convegno Internazionale di Studi sul Cinema, a cura di L. Quaresima, L. Vichi, Udine 2001, pp. 55-61; E. Sturani, *Le cartoline: alcune avvertenze per l'uso*, in *Fotografie e storia dell'Africa*, a cura di A. Triulzi, Napoli 1995, pp. 131-143.

45. Alcuni sono il Vescovo Pietro Sanz, martirizzato in Cina nel XVIII secolo e beatificato da Leone XIII, il domenicano Francesco Capillas, protomartire della Cina, Teofano Venard delle Missioni Estere di Parigi, martirizzato nel 1861, e il marista Pietro Chanel, primo martire dell'Oceania.

46. M. Milone, *Sulle sponde del fiume Han. Storia di un missionario, di una imperatrice crudele, di un paese lontano...*, Napoli 1999. Si legga nell'introduzione: «Questo libro [...] intende proporre, in particolare ai giovani che sognano terre senza frontiere, un Testimone del Tempo. Un uomo "normale", di quelli della porta accanto che, oggi, hanno il volto di religiosi, famiglie, laici che, per un ideale, lasciano certezze, affetti, futuro. Alberico Crescitelli aveva scelto la Croce, in un paese lontano. [...] Dedichiamo questa storia ai tanti ragazzi del Sud, ragazzi del duemila. Per non dimenticare» (ivi, pp. 18-19).

nario. Siamo lontani cronologicamente dai romanzi della “Bibliotechina Missionaria”, ma le strategie di comunicazione adottate verso il pubblico giovanile non sembrano tanto mutate.

### *Conclusione*

Il percorso qui proposto è ovviamente solo uno dei tanti possibili all'interno del materiale del PIME, archivio che merita sicuramente studi approfonditi e sistematici, e più in generale all'interno degli archivi missionari. Appare evidente come gli Istituti comprendano precocemente le potenzialità della fotografia, pur riservando a essa funzioni ancillari rispetto alla pittura o all'architettura, alle quali sembra riconoscersi una maggiore capacità comunicativa e devozionale. Non per questo mancano missionari in grado di posare l'obiettivo in maniera originale, come è il caso di padre Leone Nani, che consegnano ai posteri visioni di un Oriente ormai lontano anche nel tempo.



Fig. 1. Foto di p. Leone Nani (Archivio fotografico PIME).  
Fig. 2. Foto di p. Leone Nani (Archivio fotografico PIME).



Figg. 3-5. I luoghi del martirio di p. Alberico Crescitelli (Archivio fotografico PIME, Cartella "A. Crescitelli").

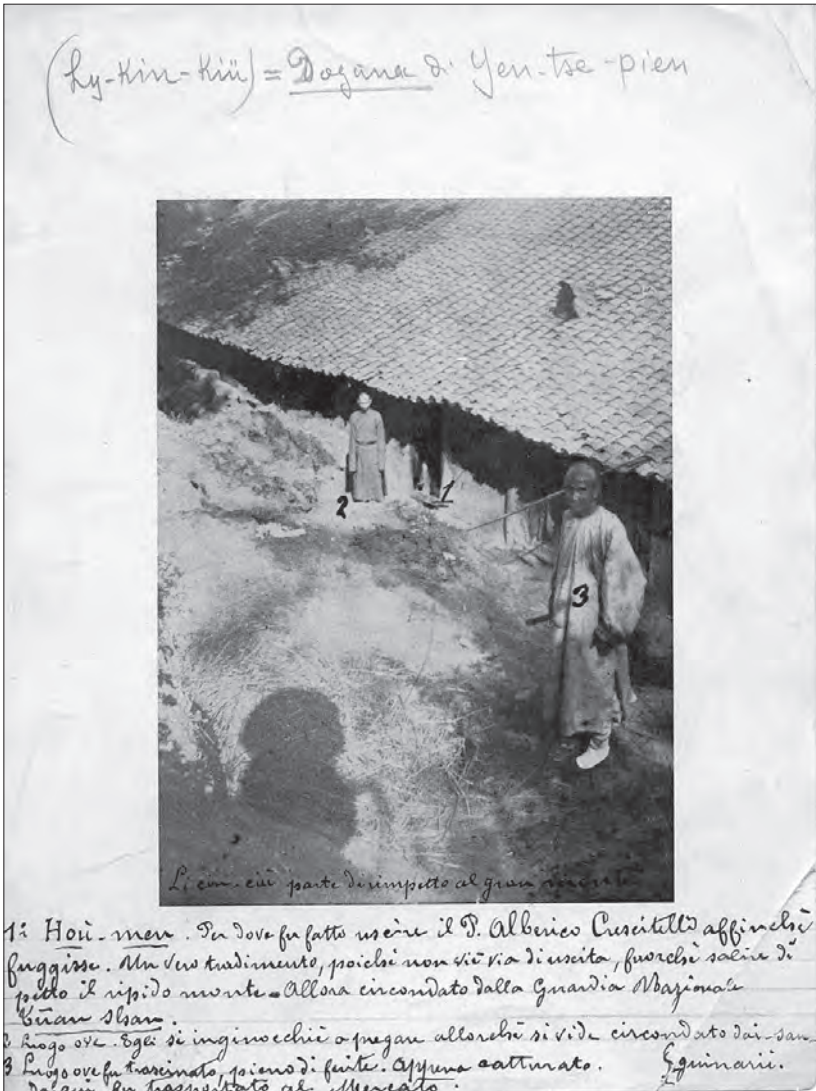


Fig. 6. I luoghi del martirio di p. Alberico Crescitelli (Archivio fotografico PIME, Cartella "A. Crescitelli").



Fig. 7. Ritratto fotografico di p. Alberico Crescitelli (Archivio fotografico PIME, Cartella "A. Crescitelli").

Fig. 8. Ritratto fotografico di p. Alberico Crescitelli (G. Mencaglia, *Il beato p. Alberico Crescitelli, martire della Cina*, Milano, Pontificio Istituto Missioni Estere, 1950, copertina).

Fig. 9. Paolo Zhang Qikai, Ritratto di p. Alberico Crescitelli, 2000 (Archivio fotografico PIME).

Fig. 10. Anonimo, Ritratto di p. Alberico Crescitelli (Archivio fotografico PIME).



Figg. 11-12. Anonimo, Ritratto di p. Alberico Crescitelli (Archivio fotografico PIME).

Fig. 13. Kam Cheong-mo, Ritratto di p. Alberico Crescitelli (Archivio fotografico PIME).

Fig. 14. Anonimo, Ritratto di p. Alberico Crescitelli (Archivio fotografico PIME).



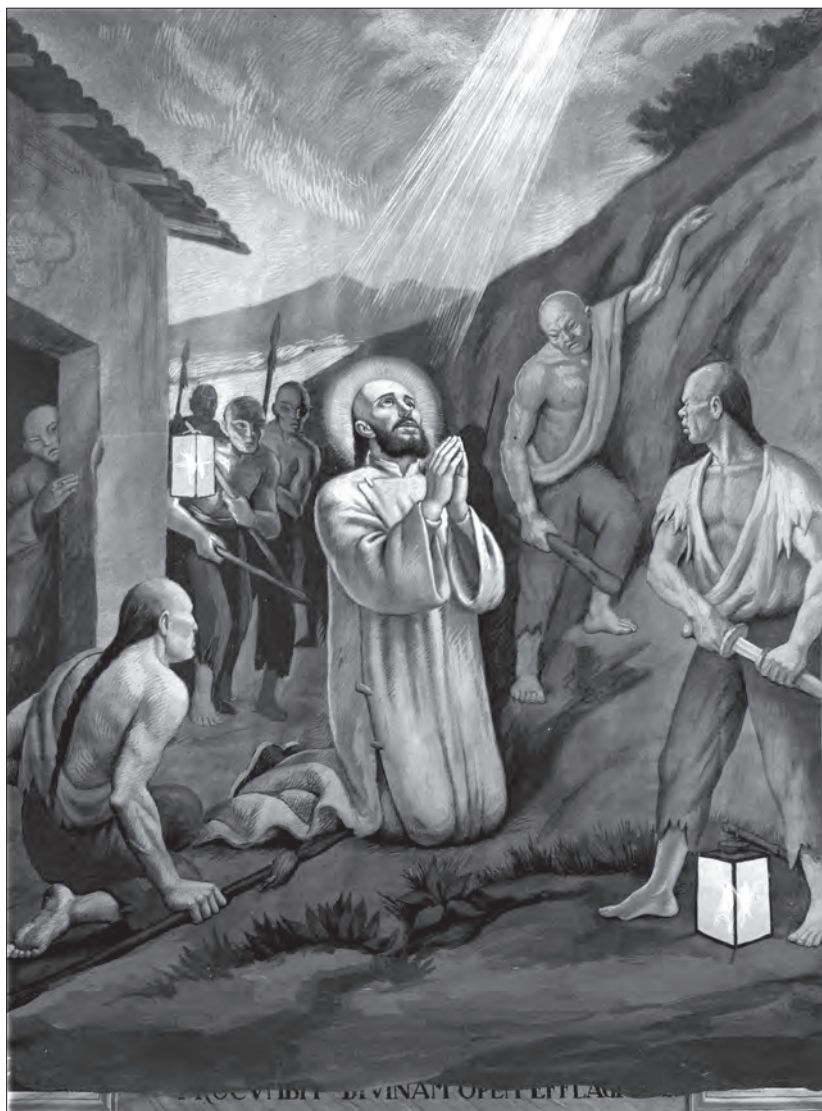


Fig. 15. Raffigurazione del martirio di p. Alberico Crescitelli (Archivio fotografico PIME).



Fig. 16. Raffigurazione del martirio di p. Alberico Crescitelli (Archivio fotografico PIME).

Fig. 17. Cartolina serie "Martiri": il martirio di p. Giovanni Mazzucconi (Archivio fotografico PIME).



ALBERTO MANODORI SAGREDO

## Il ritratto fotografico dei santi nelle immaginette devozionali

L'immagine dei santi della Chiesa cattolica è talmente nota, diffusa e popolare che nessuno può tornare indietro con la memoria alla prima immaginetta devozionale che vide e a quando e come la vide. Forse è più facile ricordare il volto o la figura di un santo quando lo si è osservato su una pala d'altare in una chiesa, nella propria parrocchia o in un santuario, ancor più se l'immagine di quel santo o di quella santa fosse stata realizzata da un artista, magari da un grande artista. Di conseguenza l'immagine costruita, dipinta o disegnata, scolpita o incisa, appartiene alla dimensione dell'arte, sia della grande arte che di quella più popolare, devozionale che presenta tratti iconografici spesso ingenui e puramente illustrativi, ma altrettanto comunicativi.

Il mondo delle figure artistiche, però, pur riferendosi nei segni riconoscibili alla realtà, si colloca, essendo opera dell'intelligenza e della manualità degli artisti, in una dimensione immateriale e metafisica, alla quale sembra appartenere e a cui indirizza le riflessioni di chi l'osserva. Ciò è tanto più vero per le immagini dei santi: quando il devoto rivolge loro il proprio sguardo e la propria attenzione percepisce, attraverso una serie di codici visivi, di essere entrato in contatto con il ritratto di un personaggio che non abita più sulla terra, ma sta, inequivocabilmente, in cielo. Rimandano a questa dimensione non solo le sottili o risplendenti aureole, ma le nuvole del cielo, gli angeli in volo, un chiarore diffuso che stempera ogni ombra, le mani giunte in preghiera, lo sguardo perso nella visione di un mondo che si schiude all'orante. Poi i simboli, gli oggetti riprodotti per una più immediata identificazione del santo che ricordano gli strumenti dell'eventuale martirio o ne rappresentano la casta innocenza, mentre sullo sfondo alcuni elementi paesaggistici descrivono il contesto storico della

sua vicenda personale. Non viene dimenticata la descrizione delle manifestazioni di carità, di dedizione allo studio della Parola o di povertà di vita che raccontano, come in un'insegna araldica, quale fu la vocazione e la virtù eroica dei santi così descritti.

Tutta questa produzione artistica, sia firmata da Caravaggio o Guido Reni, oppure disegnata da un autore non identificabile, si ripropone, con i suoi significati spirituali e i suoi riferimenti storici, nelle immaginette custodite dai fedeli, per devozione e proiezione del proprio desiderio di emulazione di una vita cristiana, nel proprio portafogli, nel libro delle preghiere, nel messale, nel breviario o, addirittura, sotto il cristallo che ricopre il piano del tavolo di lavoro. L'immaginetta devozionale accompagna e ricorda che il dialogo è tra due mondi, tanto lontani quanto vicini, a seconda dell'intensità e della sincerità della devozione.<sup>1</sup>

Ma da alcuni decenni sulle immaginette devozionali (i cosiddetti "santini") la figura dei santi non è più affidata alla replica di un'opera di un artista, né ricalca iconografie popolari quanto edificanti, ma viene tratta direttamente, con tecniche di riproduzione fotomeccanica, da una fotografia scattata al santo o alla santa quand'era ancora in vita, in un gesto e in un'espressione che comunque si ricordano con la loro vocazione e dedizione a una vita cristiana e santa.

C'è però una differenza di sostanza e di forma nelle immaginette devozionali fotografiche che incide sul grado di percezione comunicativa della dimensione soprannaturale cui appartiene il santo e sulla distanza che lo separa da chi l'osserva e a lui si rivolge con la preghiera o la meditazione. Sul piano della forma, la differenza consiste nel fatto che il santo appare nella verità oggettiva della registrazione fotografica di un preciso momento della sua vita, quello in cui la fotografia fu realizzata. L'immagine del santo è cioè fissata in una fase in cui la sua santità, magari già riconosciuta da un'ampia cerchia di devoti, non poteva ancora trovare alcun tipo di approvazione ufficiale. Nella sostanza, inoltre, l'attimo fuggente catturato dalla

1. Cfr. almeno G. Angiolino, *Le immaginette sacre*, Roma 1984; *Santi e santini. Iconografia popolare sacra europea dal sedicesimo al ventesimo secolo*, Napoli 1985; A. Turchini, *Iconografia e vita religiosa. Committenza e commercio*, in *Storia dell'Italia religiosa*, III. *L'età contemporanea*, a cura di G. De Rosa, Roma-Bari 1995, pp. 517-532; B. Tellini Santoni, A. Manodori, *I volti della santità. Ritratti e immagini di santi dell'età moderna*, Roma 1999; E. Gulli Grigioni, V. Pranzini, *Santini, piccole immagini devozionali manufatte e a stampa dal XVII al XX secolo*, Lugo (RA) 2006; F. Lucioi, R. Lucioi, *Preghiere illustrate*, Rocca Priora (RM) 2016.

fotografia è rappresentativo dell'intera esistenza terrena del santo, che è in qualche modo trattenuto entro la cornice materiale di una storia umana dalla sua immagine fotografica, mentre già gode dell'eterna vicinanza e comunione con Dio. Il *medium* impiegato si rivela dunque in grado di far riemergere alla memoria la concretezza corporea di tale esperienza di vita, annullando nell'osservatore ogni distanza cronologica e spaziale, come può sperimentare, del resto, chiunque osservi una fotografia.

È sufficiente rileggersi quanto ha scritto Roland Barthes nella sua *La camera chiara*<sup>2</sup> per riconoscere quel brivido incontrollabile che si verifica quando da una fotografia emergono, inarrestabili, i ricordi di affetti passati. L'immagine fotografica non è infatti una semplice icona, né propone di sé una dimensione metafisica, se non per quanto attiene e corrisponde alla sua natura iconografica e quando la si voglia assumere nei suoi valori iconologici. La fotografia, anche per la sua materialità, foss'anche quella dell'elettronica (solo apparentemente più virtuale dell'immagine cartacea), è innanzitutto un oggetto concreto, che occupa spazio.<sup>3</sup> Nello stesso tempo una fotografia porta con sé segni significanti quanto quelli di un'opera d'arte, pur se modulati su una diversa dimensione, quella degli affetti personali o della propria partecipazione alla storia.

Per il fatto di rappresentare un frammento del tempo, di per sé inarrestabile (fermato per la prima volta solo dalla fotografia) e perciò, prima dell'invenzione della stessa fotografia, irrepresentabile se non nella forma inventata dell'arte, la fotografia assume un valore storico anche sostanzialmente virtuale, in quanto ciò che mostra torna ad esistere e nel contempo non esiste più. Così il santo o la santa fotografati tornano ad essere come vivi, sono visibili nella forma in cui molti li hanno conosciuti e li ricordano. È come se ritornassero, o fossero sempre pronti a farlo nella misura dell'uso della loro immagine fotografica, nel pieno della storia in cui vissero e che condivisero con gli altri. Quegli stessi altri che di loro conservano il ritratto fotografico, stampato, su un'immaginetta, come quella di alcune persone care che magari gli vengono messe accanto nella stessa tasca del portafogli.

Rivolgersi, allora, ai santi, aiutandosi con l'osservazione del loro ritratto fotografico, riprodotto su un'immaginetta, corrisponde a dar vita ad un dialogo con un personaggio, che non appare collocato nella suddetta

2. R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino 1980, pp. 27-28.

3. A. Manodori Sagredo, *A proposito di fotografia, divagazioni con gli studenti sulle panchine della Facoltà*, Roma 2015, pp. 23-27.

realtà metafisica, ma che invece ritorna a presentarsi qual era tra gli uomini e nel tempo degli uomini. Il dialogo si fa allora, inevitabilmente, più diretto, quasi più familiare, più immediato. Il fedele riconosce il santo come fosse presente, lo rivede come lo aveva già visto, lo sente di nuovo pronto ad ascoltarlo e a rispondergli, come se non fosse su in Paradiso, ma ne fosse disceso per andare incontro al suo orante. D'altronde basti ricordare la forza espressiva della Sacra Sindone, il cui valore storico sta non solo nell'essere ritenuta un'unica ed eccezionale reliquia del Cristo, ma soprattutto per il fatto di essere considerata come il Suo ultimo e oggettivo ritratto, pseudofotografico, come percepiscono tutti coloro che si accostano ad essa con atteggiamento devoto e come la visse l'avvocato Secondo Pia, che, autorizzato dal re e dall'arcivescovo di Torino a realizzarne per primo una riproduzione fotografica, credette di osservare, in camera oscura, l'emergere della fisionomia di Gesù.<sup>4</sup>

Nei secoli XIX e XX fino agli anni Settanta permane la produzione di immaginette devozionali, derivate da quella scuola dell'illustrazione popolare che aveva le sue radici nell'arte dell'Accademia dei primi dell'Ottocento. Accanto a queste iniziano a comparire santini a tecnica mistica: c'è una categoria di immaginette composte da una figura ripresa dall'illustrazione popolare del santo e una fotografia che ne mostra il santuario o il particolare luogo di devozione. È come se invenzione artistica e registrazione della realtà e del tempo avessero accettato un compromesso, avendo stabilito di cooperare assieme. Si veda l'immaginetta dove sant'Antonio di Padova, con il Bambino Gesù in braccio e l'immancabile giglio, appare circondato da una nube celeste sul suo maggiore santuario, la sua grandiosa basilica, meta di continuo pellegrinaggio (fig. 1).

Ma la fotografia non poteva restare esclusa dalla sua rappresentazione delle figure dei santi e delle sante e l'ha fatto riproponendone il ritratto quanto mai vero. Fu Pio IX che per primo comprese tutta la forza comunicativa della fotografia, la cui invenzione era avvenuta nel 1839, pochi anni prima che lui stesso salisse al soglio di Pietro. Egli si servì, infatti, dell'opera dei migliori fotografi romani del suo tempo e provvide a che le sue immagini fotografiche fossero ben distribuite e diffuse (fig. 2).<sup>5</sup>

4. *L'immagine rivelata: 1898. Secondo Pia fotografa la Sindone*, a cura di G.M. Zaccone, Torino 1998.

5. *Volti gesti e luoghi nella Roma di Pio IX (1850-1870)*, a cura di A. Manodori Sagredo. Roma 2012, pp. 44-59.

Anche le fotografie dei santi non si sottrassero alla tentazione di migliorarne l'effetto comunicativo con l'arte del ritocco, tecnica cui s'apparenta quella del fotomontaggio.<sup>6</sup> Queste due pratiche hanno la loro lunga storia, segnata da invenzioni e metodi che ne hanno affinato l'uso e la funzione. Si è giunti così a conferire all'immagine, pur senza modificarla, aspetti di volta in volta privi di difetti della ripresa (troppa luce o ombre troppo marcate) come di eliminazione di particolari non graditi dal soggetto fotografato, relativi alla sua persona o con l'aggiunta di altri, tali da rendere più gradevole l'immagine e conferirle una serie di segni significanti che non aveva al momento dello scatto. Gli interventi di ritocco, sia sul negativo come sul positivo, aggiunti con il pennello o la matita oppure raschiamenti e coperture risolti con una seconda stampa, spesso con negativi sovrapposti e scontornati in alcune presenze, hanno dato vita ad una vera e propria arte del fotomontaggio. I soggetti delle immaginette devozionali non si sono sottratti a questa possibilità trasformista, anzi in essa hanno trovato il luogo in cui far coincidere la realtà oggettiva dell'aspetto fisico al momento della ripresa con una nuova dimensione relativa alla intensa e sincera fede, ad espressioni più confacenti alla vocazione religiosa vissuta, ad espressioni del volto ricche di virtù cristiane.

Un sorriso appena accennato ma comunicativo, invitante al dialogo e all'ascolto o uno sguardo sicuro e saldo, espressione della partecipazione personale alla promessa di Cristo, segnano i volti dei santi riprodotti sulle immaginette tratte da fotografie degli stessi. Dietro di loro, come in uno studio fotografico è possibile realizzare con un uso sapiente ed esperto delle lampade, un chiarore diffuso che rimanda al cielo, ma altrettanto spesso, soprattutto nelle immaginette prodotte dai fedeli richiedenti precisi per il processo di riconoscimento delle virtù cristiane di colui che in cuor loro ritengono santo, il ritratto fotografico non viene ritoccato se non in una porzione tanto modesta da non apparire con evidenza. In questi casi sembra che si voglia rispettare la dimensione ancora del tutto umana, non ancora elevata agli onori dell'altare del personaggio in oggetto.

Si vedano a questo proposito le immaginette con i ritratti fotografici della serva di Dio suor Gabriella Borgarino, in posa d'ascolto di chi le sta di fronte. Per questo il suo volto piega leggermente d'un lato, mentre la testa un poco si china e lo sguardo non è all'obbiettivo fotografico (fig.

6. M. Frizot, *Photomontages. Photographie expérimentale de l'entre-deux-guerres*, Paris 1987.



3). Ben diverso è il ritratto della venerabile madre Speranza di Gesù, colta nel sorriso di gioia di vivere nella Fede, accompagnato dalle mani giunte in preghiera all'altezza del viso, mentre lo sguardo è di poco al di sopra dell'obbiettivo fotografico, espressione sintetica di quella speranza di cui la pia donna porta il nome. La realtà non modificata dell'immagine, e ci sarebbe voluto tanto poco, sta nell'aver lasciato lo sfondo originale, dove si distinguono il bianco di una parete e il color legno di una porta. Madre Speranza si presenta così all'interno delle proprie mura domestiche (fig. 4). Un terzo esempio lo troviamo nell'immaginetta della venerabile suor Tecla Merlo, riprodotta da una fotografia realizzata appositamente, in vita, per esprimere l'assiduità, la regolarità e la puntualità del suo pregare. Infatti suor Tecla appare inginocchiata al banco di una cappella o di una chiesa, raccolta in preghiera, a capo chino, le mani giunte quasi alla bocca, gli occhi chiusi perché ciò che vedono viene dal profondo dell'anima e sul petto l'insegna della sua opera: le Figlie di San Paolo. Anche in questo caso lo sfondo è quello del luogo ove la fotografia è stata realizzata (fig. 5).

Il ritratto del venerabile mons. Antonio Palladino, iscritto in una cornice, quasi un memento cimiteriale, esprime tutta la speranza dei suoi questuanti ma anche quella modestia che lo stesso aveva praticato ed insegnato (fig. 6). Ben diverso è il caso del venerabile padre Leone Giovanni Dehon. Infatti sul verso dell'immaginetta si ricorda che il Servo di Dio ha già superato i processi ordinari informativi per la sua beatificazione. Ecco allora che il volto è presentato con un accentuato chiaroscuro per dare evidenza alla fisionomia del Padre, fondatore della Congregazione dei Sacerdoti del S. Cuore o Dehoniani, esprimendone la fermezza delle intenzioni, mentre, con un chiaroscuro inverso rispetto a quello del volto, lo sfondo appare fatto solo di una luce che tende a diffondersi, dove l'ombra è utile a far risaltare la canizie del soggetto (fig. 7).

Di sapore del tutto diverso, rispondente all'ormai conclamato uso della fotografia istantanea, cioè quella che sa cogliere l'espressione dell'agire degli uomini nella storia, è l'immaginetta del servo di Dio Arnaldo Canepa, ripreso all'aperto con alcuni dei ragazzi del Centro Oratori Romani da lui stesso fondato (fig. 8).

Di una bambina, la venerabile Antonietta Meo (Nennolina) si diffonde un ritratto fotografico, nell'immaginetta che ne richiede le preghiere per l'intercessione e le testimonianze di eventuali miracoli, che la mostra come fu fotografata quando ancora la vita appariva lunga e serena. Anche qui,

comunque, quel sapiente ritocco, di cui Luxardo<sup>7</sup> fu maestro, interviene nell'accendere la luce delle pupille con due tocchi di bianco (fig. 9).

Ma più il personaggio è da tempo, durante la sua vita terrena, circondato da fama di una santità forte e coinvolgente, più allora le immagini che lo riguardano circolano quando ancora è attivo e alle sue vicende umane si affianca, in un parallelismo incontrollabile, la produzione di immaginette dove l'amore dei fedeli lo colloca già nell'aura della santità. È il caso di san Pio da Pietrelcina, di cui vediamo un'immaginetta realizzata, come indica la data sul verso, nel 1944. Il futuro santo, le cui vicende non sono state sempre serene, appare illuminato da una luce celeste. All'assenza dell'aureola supplisce un chiarore che disegna il profilo della testa, dell'abito e della mano benedicente, dove un attento ritocco ha evidenziato il sangue delle stimmate. Unico elemento terreno è quella sezione di arco sulla sinistra dell'immagine, che ricorda l'architettura di un tempio sacro (fig. 10).

Con un'aura di luce diffusa alle spalle appare san Luigi Guanella, in abito religioso con la berretta, a mezzo busto, come per una fotografia documentaria o identificativa, se non fosse che la stessa fotografia è stata colorata, nel rosa delle guance e delle labbra per esempio. Il colore appartiene alla realtà più del bianco/nero che in fotografia restituisce tutto il sapore della memoria, di scene trascorse per sempre e che quindi hanno, simbolicamente, perso il loro colore. Pertanto la coloritura cerca di attribuire al pio sacerdote tutta la forza della sua operosità terrena, sottolineando che non si è davanti ad un ricordo confuso, ma ad una presenza ininterrotta (fig. 11).

Vediamo il ritratto fotografico di un grande pontefice, san Pio X, riprodotto su due immaginette, rispettivamente del 1951 e del 1958, entrambe derivate dalla stessa fotografia, dove il santo padre si rivolge con lo sguardo al di là dell'obbiettivo, la testa di poco inclinata (come vuole la buona regola della ripresa fotografica e come la psicologia insegna che trattasi di un gesto accattivante), mentre alle sue spalle si diffonde una luce tenue, dove l'ombra del busto del papa serve solo a non privarlo della sua realtà umana (fig. 12).

Altri volti intendono esprimere, con ritratti in primo piano, la bontà che caratterizzò la loro vita religiosa, come si può vedere nel ritratto di san Giovanni Bosco, umile nella modesta berretta da prete, i capelli appena

7. *Luxardo*, Catalogo della mostra, a cura di L. Violo, Milano 2000.

mossi fuoriuscenti al di sotto di quella, le rughe che non appaiono segno di vecchiaia ma di saggezza perché riscattate dal sorriso appena accennato e dallo sguardo benevolo; anche sul taglio delle labbra e sulle pupille, come nell'arcata sopraccigliare è intervenuto un leggerissimo ritocco, conforme a tutta l'esperienza del ritratto pittorico (fig. 13).

I santi riprodotti fotograficamente sulle immagnetette appaiono invece più coinvolti con quella che fu la loro opera particolare, individuale, il loro vissuto cristiano e la loro relazione con il mondo. Santa Bernadette Soubirous è avvolta nel suo povero scialle, con le mani conserte e una sciarpa a mo' di cuffia. La fotografia è ampiamente ritoccata sia nei toni cromatici che nella lavorazione del viso che sembra perdere i volumi della testa. Su tutto però è forte lo sguardo, anch'esso ritoccato nel chiaroscuro delle arcate sopraccigliari, anche perché l'originale di questo ritratto non è stato ben conservato. Alle spalle della santa la luce è del tutto chiara, perché è quella del Paradiso. L'umiltà della santa è allora evidente e negli occhi si legge la conferma della sua visione della Vergine (fig. 14).

Lo stesso chiarore di fondo incornicia il profilo, a mezzo busto, di santa Gemma Galgani, ripresa da una fotografia che la mostra in preghiera, con lo sguardo rivolto al cielo, in una delle pose più tradizionali di tutta la pittura agiografica. Di tre quarti la santa alza lo sguardo al cielo, mentre un cerchio sottile le disegna l'aureola (fig. 15).

Del tutto diversa è l'immagine di santa Gianna Beretta Molla, che fu sposa, madre e medico, giungendo agli onori degli altari in pieno secolo XX, quando la santità di vita fu riconosciuta più spesso di prima anche a individui di stato laicale. In una realistica fotografia a colori, di quelle che si usa sistemare nell'album di famiglia, vediamo la santa, fotografata all'aperto, davanti al verde della natura, sorridere rivolta al cielo, reggendo in braccio il figlioletto, esprimendo così l'amore di madre, che diviene metafora e parafrasi di quello del medico, dove il pargolo funge da giovane vita da accudire e proteggere, anche con le arti della medicina (fig. 16). Ancor più vivo e comunicativo appare il volto del Servo di Dio Don Luigi Giussani allusivo alla relazione che aveva con i suoi ragazzi (fig. 17).

Per ultimo è interessante osservare il ritratto di san Josemaria Escrivà: nell'immagnetetta dedicata al fondatore dell'Opus Dei il chiaroscuro delle luci e ombre disegnano la struttura del volto e alle sue spalle un fondo neutro lo colloca tanto al di sopra quanto accanto agli uomini. Nell'immagnetetta tutto corrisponde alle migliori tecniche del ritratto fotografico: innanzitutto la luce proveniente da sinistra e la testa inclinata

di poco e protesa in avanti verso l'obbiettivo, frontalmente, mentre le spalle stanno di tre quarti, di poco, ma quanto basta per dare profondità e comunicazione al soggetto, evitando di schiacciarlo sul fondale e proponendolo al dialogo con l'osservatore. La fronte appare così più luminosa, mentre l'ombra sulla tempia sinistra dà volume alla testa. Un accenno d'ombra dietro il santo, all'altezza della spalla sinistra sembra più una dimenticanza nella correzione finale del ritocco, presente nella luce delle pupille, dovuta forse alla proiezione dell'ombra della seggiola su cui lo stesso santo è seduto (fig. 18).



Fig. 1. *Per te ho pregato e questo ricordo ti ho portato* (Messaggero di S. Antonio Basilica del Santo – Padova ed.).

Fig. 2. *Beato Pio IX* (Museo Pio IX – Senigallia [AN] ed.).



### Suor GABRIELLA BORGARINO

Nacque a Boves (Cuneo) il 2 Settembre 1880. Entrata nel Maggio 1902 tra le Figlie della Carità, fu addetta al servizio dei poveri ad Angera (Varese) fino al 1906 e poi a Lugano (Svizzera) fino al 1919. Quindi fu trasferita a Grugliasco e nel 1931 a Luserna (Torino), per assistere le Sorelle anziane. A Luserna si spense serenamente il 1° Gennaio 1949. Qui vi riposa la sua salma nella Casa dell'Immacolata.



### MADRE SPERANZA DI GESÙ

**Madre Speranza** è nata in Spagna, a Santomera (Murcia) il 30 settembre 1893, la prima di nove figli. Al battesimo le fu imposto il nome di Maria Josefa. Fece la prima comunione nel 1901.

Il 15 ottobre 1915 entrò religiosa nell'unico convento di clausura delle "Figlie del Calvario" a Villena, aggregato nel 1920 all'Istituto delle "Missionarie Claretiane". Nel 1930, uscì da tale Istituto per fondare, la notte di Natale del 1930 a Madrid, la Congregazione delle Suore Ancelle dell'Amore Misericordioso. Il 15 agosto 1951 fondò la Congregazione dei Figli dell'Amore Misericordioso.

Allo scopo di diffondere il concetto della grande amabilità di Dio e del Suo illimitato amore per gli uomini ha realizzato in Collevaenza il Santuario dell'Amore Misericordioso.

È morta in Collevaenza il giorno 8 febbraio 1983; la sua salma è tumulata nella Cripta del Santuario.

Fig. 3. *Suor Gabriella Borgarino.*

Fig. 4. *Madre Speranza di Gesù* Santuario dell'Amore Misericordioso – Collevaenza ([PG] ed.).

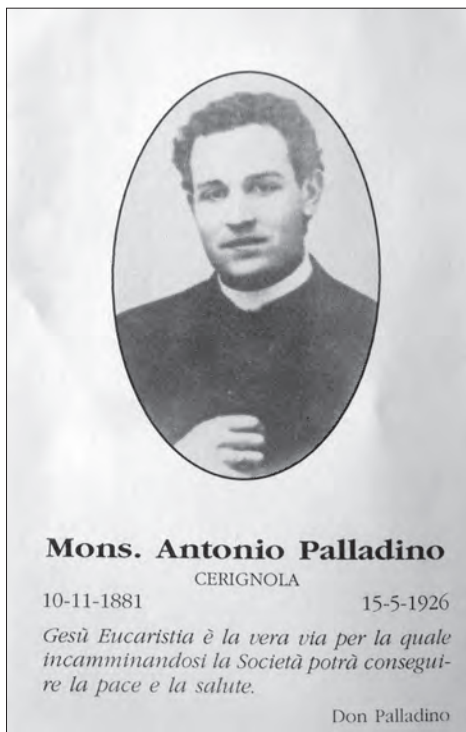


Fig. 5. Suor Tecla Merlo Confondatrice e Prima Superiora Generale delle Figlie di San Paolo (Figlie di San Paolo ed.).

Fig. 6. Mons. Antonio Palladino (Pia Opera del B. Consiglio – Cerignola ed.).

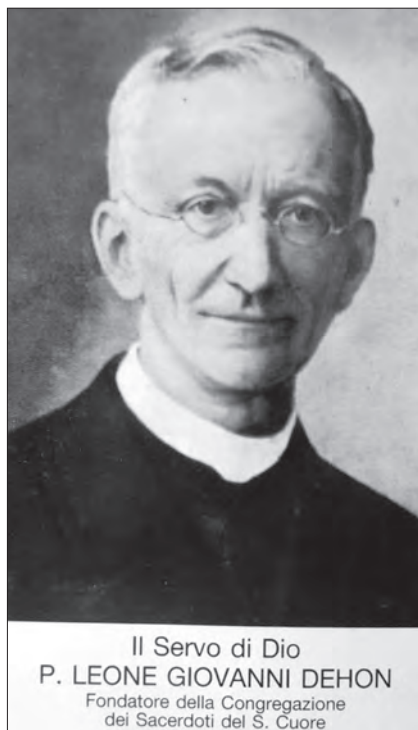


Fig. 7. *Il Servo di Dio P. Leone Giovanni Dehon* (Errebi Falconara ed.).

Fig. 8. *Aldo Canepa fondatore del Centro Oratori Romani* (Centro Oratori Romani ed.).





Fig. 9. *Venerable sierva de Dios Antonietta Meo (Nennolina).*

Fig. 10. *Padre Pio da Pietrelcina* (Abresch Federico S. Giovanni Rotondo [FG], 1944).

Fig. 11. *Sacerdote Luigi Guanella* (S. Natucci S. Fidei Promotor Gen. ed.).

Fig. 12. *Il Servo di Dio papa Pio X* (Stab. Pezzini – Milano IV ed.).



Fig. 13. *S. Giovanni Bosco* (Alma Milano ed.).

Fig. 14. *S. Bernadette Soubirous* (Laur An ed.).

Fig. 15. *S. Gemma Galgani* (Alterocca Terni ed.).

Fig. 16. *Santa Gianna Beretta Mola* (Editrice Velar – Gorle [BG]).



Fig. 17. Don Luigi Giussani.

Fig. 18. San Josemaría Escrivá fondatore dell'Opus Dei.

PASQUALE PALMIERI

In posa con Padre Pio.

Fotogiornalismo e santità fra XX e XXI secolo

Pochissimi avevano sentito parlare del Valva Film Festival prima del 24 agosto 2009. Si tratta di una manifestazione organizzata in un villaggio della provincia di Salerno che conta poco meno di duemila abitanti. Quel giorno vi fece la sua comparsa Noemi Letizia, l'adolescente campana che aveva calamitato l'attenzione dei media nazionali e internazionali nelle settimane precedenti a causa di sospette frequentazioni con il primo ministro italiano Silvio Berlusconi.<sup>1</sup> Secondo i più autorevoli quotidiani italiani, la giovanissima Noemi era stata la ragione della rottura definitiva fra il leader della coalizione politica di centro-destra e sua moglie Veronica Lario.<sup>2</sup>

A Valva c'era anche l'imprenditore Massimiliano Pitacco: si fece ritrarre in foto con l'ospite d'onore della serata che, pur avendo pochissima esperienza alle spalle come attrice (contando sulla partecipazione a un solo cortometraggio), riceveva un premio come astro nascente del nuovo cinema italiano. Le immagini, pubblicate da rotocalchi e siti web, non erano tuttavia incentrate sulla protagonista dell'evento, ma su un disegno che lei stringeva nelle mani, raffigurante uno dei più noti santi celebrati dalla Chiesa cattolica: Padre Pio.<sup>3</sup> Pur essendo alquanto bizzarri per la loro oscillazione fra sacro e profano, gli scatti ci stimolano a porci delle domande

1. *Noemi Letizia premiata a Valva come nuovo talento del cinema*, in «Sky tg24», 24 agosto 2009, [https://tg24.sky.it/cronaca/photogallery/2009/08/25/noemi\\_letizia\\_premiata\\_a\\_valva\\_per\\_partecipazione\\_a\\_cortometraggio.html](https://tg24.sky.it/cronaca/photogallery/2009/08/25/noemi_letizia_premiata_a_valva_per_partecipazione_a_cortometraggio.html) [ultima consultazione: 26 giugno 2018].

2. D. Cresto-Dina, *Veronica, addio a Berlusconi: «Ho deciso, chiedo il divorzio»*, in «la Repubblica.it», 3 maggio 2009, <https://www.repubblica.it/2009/04/sezioni/politica/elezioni-2009-2/veronica-divorzio/veronica-divorzio.html> [ultima consultazione: 26 giugno 2018].

3. *Noemi Letizia premiata a Valva*.

sui punti di connessione fra questi personaggi, niente affatto casuali. Fra le sue molteplici attività, Pitacco annovera ancora oggi quella di editore del portale web e della rivista «Il pellegrino di Padre Pio». Realizza da anni calendari fotografici per i devoti e al centro della sua rete c'è proprio la città del santo, San Giovanni Rotondo. Organizza viaggi sul Gargano combinando incontri di preghiera a momenti di svago, veicola i devoti in strutture alberghiere e ristoranti che occupano gli spazi pubblicitari dei suoi notiziari, offre dettagliati resoconti delle visite di personaggi dello “star system” all'imponente santuario disegnato dal celebre architetto Renzo Piano e inaugurato nel 2004.<sup>4</sup>

Sulle pagine del suo rotocalco appaiono immagini recenti di «devoti famosi», come la «soubrette romana» Valeria Marini, il cantante Al Bano Carrisi, la «popolare attrice» Bianca Guaccero, ma anche foto di repertorio che testimoniano l'attaccamento al culto di celebrità del passato, come l'allenatore di calcio Helenio Herrera o l'influente politico Giulio Andreotti.<sup>5</sup> La foto di Noemi Letizia che esibisce orgogliosamente il ritratto è dunque parte integrante della tradizione celebrativa costruita intorno al culto garganico che assegna un ruolo importante al rapporto fra il santo e le celebrità terrene, in particolar modo figure di spettacolo e di potere.<sup>6</sup> Era stato proprio Silvio Berlusconi, artefice principale della fama della ragazza campana, a inserire nel 2006 Padre Pio in un suo manifesto elettorale intitolato «La vera storia italiana», nell'evidente tentativo di allargare il consenso ai

4. *L'editore*, in «Pellegrino di Padre Pio», [www.pellegrinodipadrepio.it/leditore](http://www.pellegrinodipadrepio.it/leditore) [ultima consultazione: 26 giugno 2018].

5. *Valeria Marini Devota di Padre Pio. Le foto esclusive*, in «Pellegrino di Padre Pio», 26 gennaio 2013, <http://www.pellegrinodipadrepio.it/valeria-marini-devota-di-padrepio/> [ultima consultazione: 26 giugno 2018]; *Al Bano Carrisi devoto di Padre Pio*, ivi, 30 dicembre 2012, <http://www.pellegrinodipadrepio.it/al-bano-carrisi-devoto-di-padrepio/> [ultima consultazione: 26 giugno 2018]; *Bianca Guaccero in visita da Padre Pio*, ivi, 10 agosto 2012, <http://www.pellegrinodipadrepio.it/bianca-guaccero-in-visita-da-padrepio/> [ultima consultazione: 26 giugno 2018]; *Helenio Herrera era devoto di Padre Pio*, ivi, 12 settembre 2012, <http://www.pellegrinodipadrepio.it/helenio-herrera-era-devoto-di-padrepio/> [ultima consultazione: 26 giugno 2018]; *Giulio Andreotti devoto di Padre Pio*, ivi, 10 agosto 2012, <http://www.pellegrinodipadrepio.it/giulio-andreotti-devoto-di-padrepio/> [ultima consultazione: 26 giugno 2018].

6. Rappresentativo di questa tendenza è l'articolo di M. Caverzan, *Padre Pio, il santo semplice che ha affascinato i famosi*, in «il Giornale.it», 22 settembre 2013, <http://www.ilgiornale.it/news/interni/padre-pio-santo-semplce-che-ha-affascinato-i-famosi-forte-952256.html> [ultima consultazione: 26 giugno 2018].

devoti e di conquistare fasce di popolazione più ampie possibili: il frate originario di Pietrelcina aiutava ad ammantare di sovrannaturale una narrazione dal sapore agiografico, volta a celebrare un uomo che aveva compiuto con successo il transito dall'impresa alla politica.<sup>7</sup> Anche in seguito agli scandali venuti alla luce dal 2009, le connessioni fra Berlusconi e il santo continuarono a essere evidenziate da diversi organi di informazione, in particolar modo da quelli riconducibili all'impero mediatico del magnate milanese. Quest'ultimo fu descritto come la vittima di un'aggressione diffamatoria messa in atto da "diabolici" nemici impegnati a distruggere la sua credibilità. Come ogni buon "martire", Silvio si era dimostrato più forte di qualsiasi traversia riuscendo a tenersi in piedi, «a differenza di tanti altri politici», grazie a Padre Pio che gli aveva garantito conforto e protezione, soprattutto nei momenti più difficili.<sup>8</sup>

Questi sviluppi riguardanti la storia culturale e politica degli anni recenti non sono pienamente comprensibili senza una considerazione attenta dell'evoluzione dei modelli elogiativi che hanno accompagnato il celebre cappuccino negli anni della storia repubblicana italiana, trasformando un culto inizialmente intriso di caratteri antiquati e clandestini in un fenomeno

7. S. Luzzatto, *Padre Pio. Miracoli e politica nell'Italia nel Novecento*, Torino 2008, p. 401: le fonti sono G.A. Stella, *Il telerosario dei politici*, in «Il Corriere della Sera», 13 gennaio 2005; *La vera storia italiana*, Movimento politico Forza Italia, Roma 2006, p. 42.

8. Si veda, ad esempio, *Berlusconi e quella benedizione di Padre Pio: «Silvio fai il bravo, la Madonna ti protegge contro chi vuole il tuo male»*, in «Liberio Quotidiano.it», 14 maggio 2015, <https://www.liberoquotidiano.it/news/personaggi/11789375/Berlusconi-e-la-benedizione-di-Padre.html> [ultima consultazione: 26 giugno 2018]; nell'articolo si faceva riferimento anche alle dichiarazioni di Piero Drioli, autore del libro agiografico *Padre Pio e il terzo segreto di Fatima*: «Berlusconi era un bambino e aveva preso un grosso spavento. Fu accompagnato da Padre Pio dalla zia Marina. [...] Padre Pio predisse che Berlusconi sarebbe diventato ricco e famoso e gli assicurò la protezione della Madonna contro tutti quelli che avessero voluto fargli del male [...]. Dopo tutto quello che Berlusconi ha dovuto superare, è ancora lì, a differenza di tanti altri politici: possiamo ben dire che la protezione c'è stata. Con questa mia testimonianza spero che il presidente Berlusconi venga riabilitato alla vista della gente che non conosce completamente la Verità!». In tempi ancora più recenti, l'associazione fra Padre Pio e il potere politico si è dimostrata forte. Diversi organi di stampa hanno sottolineato la devozione del primo ministro Giuseppe Conte per il "santo": si veda ad esempio l'articolo non firmato "*Studioso e riservato, e molto devoto a Padre Pio. Il racconto del miglior amico del "premier" Conte*", in «Huffingtonpost.it», 21 maggio 2018, [https://www.huffingtonpost.it/2018/05/21/studioso-e-riservato-e-molto-devoto-a-padre-pio-il-racconto-del-miglior-amico-del-premier-conte\\_a\\_23440002/](https://www.huffingtonpost.it/2018/05/21/studioso-e-riservato-e-molto-devoto-a-padre-pio-il-racconto-del-miglior-amico-del-premier-conte_a_23440002/) [ultima consultazione: 26 giugno 2018].

di massa additato dalla gerarchia cattolica «come esempio di sofferenza moderna e di co-redenzione cristologica».<sup>9</sup>

La storia della rappresentazione fotogiornalistica di Padre Pio deve essere necessariamente divisa in due momenti: il primo segnato dalla centralità della figura del frate ancora in vita, il secondo caratterizzato da una presenza *post mortem* virtuale o implicita, ma non per questo meno significativa. L'immagine fotografica mostrata sul rotocalco ha contribuito in maniera decisiva alla canonizzazione mediatica del frate di Pietrelcina che ha gradualmente abbandonato il tradizionale soggetto unico per rientrare in un congegno propagandistico di natura associativa, usato per far brillare i potenti di luce riflessa. Questo saggio si propone proprio l'obiettivo di porre la lente di ingrandimento sul ruolo del fotogiornalismo nella costruzione di questa fitta rete che connette politica, spettacolo e religione. Come ha osservato Sergio Luzzatto, sul «palcoscenico politico dell'Italia contemporanea, le credenze private» si sono spesso confuse «con l'esperienza pubblica», assegnando al santo il ruolo di «*testimonial* ignaro e imperterrito, a certificare la qualità della miscela».<sup>10</sup>

### 1. *Il fotogiornalismo fra ansia di legittimazione e pretesa di verità*

Fin dal secondo dopoguerra le testate italiane più popolari cominciarono a raccontare portentosi e altri fenomeni paranormali con linguaggi disinvolto, accomunando santi e santoni, apparizioni «mariane e marziane», in un discorso composito volto a sovrapporre narrazioni curiose e intenti encomiastici.<sup>11</sup> Inaugurando una propensione che è ancora in vita ai giorni nostri, le riviste anticipavano in forma sintetica o rendevano più appetibili

9. P.J. Margry, *Il marketing di Padre Pio. Strategie cappuccine e vaticane e la coscienza religiosa collettiva*, in «Sanctorum», 5 (2008), p. 143. Cfr. anche Id., *Un beatus ovvero il culto bulldozer di Padre Pio. Un'indagine entnoantropologica*, in «La critica sociologica», 141 (2002), pp. 72-76; Id., *Merchandising and Sanctity: the Invasive Cult of Padre Pio*, in «Journal of Modern Italian Studies», 7 (2002), pp. 88-115; Id., *La terra di nessuno dei devoti. Devozioni informali tra localismo e transnazionalismo nell'Europa contemporanea*, in «Sanctorum», 1 (2004), pp. 153-178; K.L. Woodward, *Making saints. Inside the Vatican: who become saints, who not and why*, London 1991, p. 158.

10. Luzzatto, *Padre Pio*, p. 401.

11. T. Calìo, *Il miracolo in rotocalco, Il sensazionalismo agiografico nei settimanali illustrati del secondo dopoguerra*, in «Sanctorum», 5 (2008), pp. 27-29.

i contenuti del libro agiografico. In alcuni casi, quest'ultimo diventava una semplice appendice venduta a prezzo promozionale. Gli articoli sensazionalistici corredati da ampi servizi fotografici presentavano un'attenzione sporadica ai canoni della santità riconosciuta, cercando piuttosto una «via di fuga dai toni paludati dell'ufficialità ecclesiastica». Il linguaggio era caratterizzato da una spregiudicatezza che sembrava attrarre «le frange movimentiste» del mondo cattolico, pronte a cogliere l'occasione per «sbrigliare il miracoloso cristiano dai legacci del diritto canonico».<sup>12</sup>

Proprio per queste ragioni, i settimanali generalisti non esitarono ad affiancare la figura del religioso a quella di altri personaggi appartenenti al mondo della musica, del cinema, dello spettacolo e dello sport. Costretto a fronteggiare sospetti di simulazione e divieti imposti da un'autorità pontificia che spesso gli si era dimostrata ostile, Padre Pio guadagnò autorità e credibilità fra gli anni Quaranta e Cinquanta grazie alle visite di Gino Bartali, Fausto Coppi, Tazio Nuvolari.<sup>13</sup> Qualche decennio più tardi – lo vedremo più avanti – la dinamica si sarebbe rovesciata, con il frate a recitare il ruolo di trasmettitore di sacralità e i personaggi famosi a beneficiarne. Quello che conta sottolineare ora è che le vicende svoltesi sul Gargano si sciolsero in un discorso agiografico agile e anomalo, trasformandosi in aneddoti arguti e sensazionalistici che offrono, a distanza di tempo, interessanti spunti di riflessione sulle forme e i metodi di diffusione dell'agiografia contemporanea.

Al netto delle numerose stravaganze, la rappresentazione del frate di Pietrelcina rimaneva comunque centrata sulla sofferenza, visto che la sua icona «poteva esibire il più impressionante, il più suggestivo, il più semanticamente carico fra i segni della condizione cristiana»: le stigmate.<sup>14</sup> Fra le molteplici foto del santo in vita, le più significative erano certamente quelle scattate «durante il banchetto eucaristico, mentre il sacerdote – a mani scoperte, per obbligo liturgico – elevava il calice, consacrava il pane, si genufletteva, e in ogni gesto del sacro cerimoniale attestava fino a che punto si rinnovassero in lui la sofferenza e il martirio del Signore».<sup>15</sup> Grazie a rotocalchi come «Epoca», «La Domenica del Corriere», «L'Europeo», «La Settimana Incom», «Tempo», i fedeli potevano usufruire dell'immagine di

12. Ivi, 29-31.

13. Cfr. Luzzatto, *Padre Pio*, pp. 321-327.

14. Ivi, p. 329.

15. *Ibidem*.



Padre Pio senza fare più ricorso al tradizionale circuito dei santini. La dimostrazione tangibile del martirio terreno del loro idolo era nelle foto delle piaghe, che pretendevano di documentare incontrovertibilmente la realtà e rispondevano forse a «una domanda socialmente e culturalmente diffusa di rappresentazione del corpus Christi». <sup>16</sup> Come hanno sottolineato Uliano Lucas e Tatiana Agliani, l'icona di Padre Pio è stata innalzata a elemento caratterizzante dell'immaginario fotogiornalistico italiano dagli anni Cinquanta a tempi più recenti, insieme a quella di grandi fenomeni della cultura di massa come il concorso di Miss Italia. <sup>17</sup>

L'introduzione di nuove tecniche di riproduzione fotografica giocò un ruolo importantissimo nell'affermazione del culto garganico, contribuendo a modificare gli equilibri esistenti fra aspirante eroe della fede, produttore dell'immagine devota, committente del messaggio agiografico, autorità ecclesiastica, pubblico. Gli scatti conferirono una nuova dimensione all'eroe di San Giovanni Rotondo eliminando l'intervento dei disegnatori e introducendo «la realtà come elemento di novità in uno schema mediatico» che le gerarchie pontificie avevano a lungo preteso di controllare. <sup>18</sup> L'intera ricostruzione della vita del religioso ne fu condizionata in uno dei suoi aspetti più delicati: l'attendibilità sul piano documentario. Si trattò di una svolta importante, che si innestava su un panorama plurisecolare di incertezze, accompagnato da periodici sforzi di ridefinizione degli strumenti di controllo dei culti e della santità spontanea.

Fin dal XVI secolo, in particolar modo dopo il Concilio di Trento, l'universo della devozione era stato sottoposto a un processo di centralizzazione. La Chiesa di Roma aveva tentato di affermare un nuovo primato sulle esperienze mistiche e profetiche, sull'organizzazione dei sepolcri e degli spazi sacri, sulla produzione di iconografie, sulla gestione dei riti, sulla stesura di biografie dedicate a personaggi in odore di santità. Allo stesso tempo, era cresciuta l'esigenza di difendere le vite dei santi (soprattutto quelle di tradizione più antica) dai dubbi avanzati dalla critica

16. Ivi, pp. 330-331.

17. U. Lucas, T. Agliani, *Tra Miss Italia e Padre Pio. Società e fotogiornalismo dal dopoguerra ai giorni nostri*, in *L'Italia del Novecento. Le fotografie e la storia*, a cura di G. De Luna, G. D'Autilia, L. Criscenti, II, *La società in posa*, Torino 2006, pp. 365-366 (il riferimento a questo studio è presente anche in Luzzatto, *Padre Pio*, pp. 329, 355).

18. B. Campanile, *Icone moderne: un santo, un fotografo e la trasformazione del santino religioso in media comunicativo*, in «Hermes. Journal of Communication», 4 (2015), pp. 103-130.

umanistica e protestante. A questo scopo, si era reso sempre più rigoroso il vaglio delle testimonianze che certificavano i presunti miracoli, talvolta inquinate da eccessi di immaginazione o da suggestioni provenienti dalle saghe epico-cavalleresche.<sup>19</sup>

Tutti questi indizi potrebbero far supporre l'affermazione di una letteratura devozionale improntata ai modelli imposti dalla Chiesa di Roma, ma non è stato così. La presenza del "meraviglioso" è rimasta molto forte fino ai giorni nostri in questa produzione, sempre protesa a celebrare eroi che oscillano fra il sacro e il profano. Dotati di sagace spirito pedagogico, gli autori continuano a dedicare ampio spazio agli episodi che meglio possono colpire l'immaginazione, associando il fantastico al possibile e all'esemplare. Le narrazioni agiografiche – è utile ricordarlo – restano ancorate per loro natura alle norme giudiziarie sulle quali si fonda il riconoscimento ufficiale della santità. Talvolta gli autori usano esplicitamente gli atti processuali e le deposizioni dei testimoni. Più in generale, l'attendibilità della fonte è una caratteristica imprescindibile per dare una solida base agli episodi narrati. Per quanto appaiano in molti casi fantasiose o irrazionali, le vite dei santi hanno il loro punto di partenza nella pretesa di veridicità, destinata ad avere riscontri anche in sede canonica. Il "patto con il lettore" che spesso si trova nelle pagine iniziali di questi testi è fondato proprio su questi cardini: l'onestà e la fedeltà al "Vero".

La promozione del culto di Padre Pio fu segnata dall'uso dell'immagine fotografica, sia quando si servì di canali tradizionali come il libro, sia quando ricorse a strumenti più agili come i rotocalchi. In entrambi i casi, era stato sottoposto a una radicale trasformazione il «concetto di verosimiglianza».<sup>20</sup> L'istantaneità di un momento che, nonostante tutte le possibili manipolazioni, si pretendeva estratto dal mondo reale forniva un argomento aggiuntivo a un'avventura terrena costellata di dubbi e finiva per amplificare un messaggio che aveva bisogno di supporti capaci di assumere le sembianze di prove inoppugnabili. Fu il fotogiornalismo, quindi, a contribuire all'affermazione di una didascalia che conferì al frate un'aura

19. I riferimenti bibliografici sono numerosi. Cfr. almeno M. Gotor, *Santi stravaganti. Agiografia, ordini religiosi e censura ecclesiastica nella prima età moderna*, Roma 2012; G. Fragnito, *La cultura ecclesiastica romana e la cultura dei "semplici"*, in «Histoire et civilization du livre», 9 (2014), pp. 85-100; per ulteriori indicazioni, rimando a P. Palmieri, *I taumaturghi della società. Santi e potere politico nel secolo dei Lumi*, Roma 2010, pp. 23-32.

20. Campanile, *Icone moderne*, p. 117.

eroica, affiancata da «una forza di volontà e di determinazione sorprendenti rispetto alla fragilità del suo aspetto».<sup>21</sup>

Grazie alle presunte evidenze offerte dalle foto, tutti gli eventi controversi della vita del cappuccino – le ispezioni ordinate dalla Santa Sede per accertare la vera natura delle presunte stigmate, le accuse di aver intrattenuto rapporti sessuali con alcune penitenti, i legami con personaggi influenti riconducibili all’universo nazi-fascista – furono riassorbiti da racconti mellifluidi che invadevano le colonne dei settimanali, caratterizzati da toni ironici se non addirittura sarcastici, privi di qualunque intento di costruzione di un discorso critico. Si affermò con forza l’immagine di un uomo profondamente allergico alle regole e ai protocolli della vita conventuale, poco incline a obbedire alle gerarchie ecclesiastiche, vittima di ingiuste persecuzioni ordite dal “Demonio” al solo scopo di screditarlo. Il Padre Pio dipinto dai rotocalchi era generoso, allegro, giocherellone, creativo, talvolta iracundo, ma sempre pronto a perdonare, malvoluti e ostacolati in primo luogo dai suoi stessi superiori. Appariva come un religioso umile e di scarsa dottrina, impegnato a percorrere una via tutta personale verso la virtù, portando semplici messaggi di fede al popolo di Dio, soprattutto a coloro i quali facevano fatica a rivedersi nei protocolli ecclesiastici o nei catechismi.<sup>22</sup>

## 2. *Fotografare e raccontare la devozione*

Dinamiche diverse caratterizzarono la celebrazione del frate defunto: in assenza dell’oggetto primario della venerazione, l’attenzione fotograficistica si spostò sui fedeli che, con i loro volti e i loro gesti, accompagnavano racconti di guarigioni, pentimenti, conversioni. Si prendano ad esempio gli anni compresi fra il 1999 e il 2002: le cerimonie di beatificazione e canonizzazione stimolarono una produzione di articoli straordinariamente corposa che, oltre a rafforzare l’immagine carezzevole affermatasi nei decenni precedenti, appariva intrisa di toni poco rispettosi delle regole canoniche. Il superamento di tutti gli ostacoli procedurali riaprì la strada a

21. *Ibidem*.

22. Cfr. P. Palmieri, *Raccontare Padre Pio e Giovanni Paolo II. Agiografia e rotocalchi in Italia fra XX e XXI secolo*, in «California Italian Studies Journal», 5/1 (2014), pp. 83-108. Sul tema della promozione del culto di Padre Pio dopo la morte avvenuta nel 1968, rimangono fondamentali Luzzatto, *Padre Pio* e Margry, *Merchandising and Sanctity*.

un'aneddotica che non poteva trovare validi riscontri nella fotografia centrata su un soggetto unico, ma doveva per forza di cose allargare le sue prospettive: diventava protagonista l'interazione fra il credente e la figura del santo, in alcuni casi solo sfocata o evocata.

Su settimanali come «Gente» – fondato nel 1957 e pubblicato ancora oggi dal gruppo Hearst Magazines, specializzato in riviste di moda, spettacolo e casa<sup>23</sup> – o come «Oggi» – focalizzato su televisione e spettacolo, con 80 anni di storia alle spalle, pubblicato dal gruppo Rizzoli-Corriere della Sera, stampato in oltre 600.000 copie prima dell'esplosione del web<sup>24</sup> – il cappuccino di San Giovanni Rotondo appariva ormai inattaccabile, forte dell'assoluzione con formula piena riscossa dalla Chiesa di Roma. Riconoscere le sue «virtù eroiche» significava cancellare le offese legate ai sospetti di impostura, le «infamanti insinuazioni» ispirate da Satana che aveva «fatto le pentole, ma non i coperchi». <sup>25</sup> Le stesse immagini fotografiche erano chiamate a testimoniare una santità che non era più espressa attraverso i gesti di una persona viva, ma si doveva necessariamente riverberare nelle avventure dei devoti. Si raccontava, ad esempio, che il volto del futuro santo appariva misteriosamente negli scatti realizzati sui luoghi di culto, proprio come quello della madonna che si era rivelata a sei adolescenti nel 1981, nel villaggio bosniaco di Medjugorje. La tecnologia sanciva un singolare superamento della soggettività delle esperienze di fede, oggettivando la presenza del sacro nel mondo reale.<sup>26</sup>

23. Stando ai dati ufficiali forniti dalla società di certificazione denominata ADS (Accertamenti Diffusione Stampa), il settimanale «Gente» resta ancora oggi fra i primi dieci del paese, in termini di distribuzione. Nonostante il calo costante registrato negli ultimi anni, nel mese di maggio del 2014 sono state vendute in media 242.366 copie a settimana fra edizione cartacea e digitale, a fronte delle 267.524 dell'anno precedente: *Diffusione stampa: quotidiani e settimanali a maggio, mensili ad aprile (Ads, aprile-maggio 2014)*, in «Prima Online. Comunicazione », 7 luglio 2014, <https://www.primaonline.it/2014/07/07/187827/diffusione-stampa-quotidiani-e-settimanali-a-maggio-mensili-ad-aprile-tabelle/> [ultima consultazione: 26 giugno 2018]. È interessante notare che, per questo tipo di prodotti, il peso dell'edizione digitale sul totale delle vendite è minimo, di gran lunga inferiore al 10%.

24. Stando sempre ai dati ufficiali forniti dall'ADS, il settimanale «Oggi» resta fra i più venduti in Italia con 276.002 copie vendute fra edizione cartacea e digitale. Tuttavia anche in questo caso si registra un evidente calo rispetto all'anno precedente, quando le vendite erano state di ben 355.423 copie (*ibidem*).

25. *Il 2 maggio si avvicina: per sapere tutto sulla festa di Padre Pio scrivetecei, vi risponderemo*, in «Gente», 19 aprile 1999.

26. Sulla funzione della fotografia nella rappresentazione e nella percezione delle apparizioni mariane si veda E. Fattorini, *Immagine e comunicazione del miracolo in età*

Accanto alla narrazione del «miracolo decisivo», la guarigione di una donna polacca amica del papa Karol Wojtyła, trovavano spazio le medagliette allegiate alle riviste, in edicola a «sole 6.900 lire». <sup>27</sup> Francesco Rutelli, allora sindaco di Roma ed esponente di spicco della coalizione politica di centro-sinistra, professava la sua fede ricordando il ruolo del culto garganico nelle sue vicende familiari. <sup>28</sup> Gli ex monarchi della famiglia Savoia chiedevano di rientrare in Italia in occasione della cerimonia di beatificazione prevista per il 2 maggio 1999, preparando il terreno con riferimenti precisi al “patrimonio” sacro della famiglia: «Nel duemila – osservava Vittorio Emanuele – verrà nuovamente esposta la Sindone: apparteneva ai Savoia, non si può dimenticare che fu mio padre a lasciarla alla Chiesa. Certo, se ci facessero tornare ora sarebbe proprio un bel gesto». <sup>29</sup>

I lettori scrivevano alla varie testate raccontando apparizioni e altri presunti fenomeni paranormali. <sup>30</sup> Il rotocalco era riconosciuto come legittimo veicolo di nuovi portenti, capace di assicurare la presenza reale del santo nelle vite dei fedeli. L'infinita frammentazione del linguaggio agiografico, la moltiplicazione dei percorsi narrativi che sfuggiva a ogni controllo e rifiutava qualsiasi tentativo di omogeneizzazione, diventava volano di una venerazione dagli aspetti cangianti. A far la parte del leone erano tuttavia spesso gli esponenti di punta dei partiti, da destra a sinistra, che professavano pubblicamente la loro devozione o si dichiaravano ispirati dal prodigioso cappuccino. Ai notissimi capifila dell'ormai defunta Democrazia Cristiana Giulio Andreotti e Francesco Cossiga, si affiancavano Irene Pivetti, Mirko Tremaglia, Beppe Pisanu, Nichi Vendola. <sup>31</sup> L'ex ministro di Grazia e Giustizia Clemente Mastella dichiarava di aver percorso a piedi

*contemporanea*, in *Santità, culti, agiografia. Temi e prospettive*, a cura di S. Boesch Gajano, Roma 1997, pp. 195-209.

27. P. Rusconi, *Grande festa a Gente mese per il Beato Padre Pio*, in «Gente», 10 aprile 1999; Id., *Oro, argento e titanio, ecco per voi la medaglietta di Padre Pio da portare vicino al cuore: e benedetta*, in «Gente», 25 aprile 1999.

28. M. Simoneschi, *Rutelli, il sindaco di Roma: “Padre Pio diede a mia mamma il coraggio per dirci addio”*, in «Gente», 19 aprile 1999.

29. M. Auriti, *“Presidente, e se portassi la Regina a Roma da Padre Pio?”*, in «Oggi», 23 aprile 1999.

30. *La grande attesa è finita*, in «Gente», 25 aprile 2009.

31. *Padre Pio: ecco il partito dei devoti*, in «AdnKronos.com», 16 giugno 2002, [http://www1.adnkronos.com/Archivio/AdnAgenzia/2002/06/16/Cronaca/PADRE-PIO-I-POLITICI-ECCO-IL-PARTITO-DEI-DEVOTI\\_092100.php](http://www1.adnkronos.com/Archivio/AdnAgenzia/2002/06/16/Cronaca/PADRE-PIO-I-POLITICI-ECCO-IL-PARTITO-DEI-DEVOTI_092100.php) [ultima consultazione: 26 giugno 2018]; *Padre Pio, il giorno dell'esumazione*, in «La Stampa», 24 aprile 2008, <http://>

la distanza fra la sua casa di Ceppaloni e il borgo di Pietrelcina, in segno di venerazione.<sup>32</sup> I collaboratori più stretti di Berlusconi, come Emilio Fede e Sandro Bondi, esibivano l'immagine del santo sulle loro scrivanie.<sup>33</sup> I rotocalchi rivendicavano la presenza di altre celebrità nella schiera dei devoti, offrendo in molti casi una documentazione fotografica delle loro visite a San Giovanni Rotondo: da Renzo Arbore a Lino Banfi, da Mike Bongiorno a Gina Lollobrigida, da Lucio Dalla ad Andrea Bocelli.<sup>34</sup>

La riesumazione del cadavere del frate di Pietrelcina, avvenuta ai primi di marzo del 2008, fornì l'occasione per proporre nuovi omaggi mediatici e aggiornare l'idioma elogiativo.<sup>35</sup> All'indomani dell'apertura della tomba, l'arcivescovo di Manfredonia mons. Domenico D'Ambrosio, principale propugnatore dell'iniziativa, rilasciò dichiarazioni che meritano di essere ricordate:

Sin dall'inizio si vedeva chiaramente la barba. La parte superiore del teschio è in parte scheletrita, il mento è perfetto, il resto del corpo è conservato bene. Si vedono benissimo il ginocchio, le mani, i mezzi guanti, le unghie. Se padre Pio mi permette, è come se fosse passato un manicure.<sup>36</sup>

Il prelado, adottando le acrobazie linguistiche e interpretative dei rotocalchi, proponeva una sua personalissima versione dei fatti, dimostrando come linguaggi e idee di diversa provenienza possano incontrarsi, stabilire rapporti di reciproca influenza e perfino fondersi. Risulta utile sottolineare il fatto che nessuna fotografia fu divulgata, prima del perfezionamento della lavorazione delle spoglie. Le uniche immagini disponibili ritraevano le autorità ecclesiastiche intente a scoperchiare la bara: i loro sguardi stupiti

[www.lastampa.it/redazione/cmsSezioni/cronache/200804articoli/32221girata.asp](http://www.lastampa.it/redazione/cmsSezioni/cronache/200804articoli/32221girata.asp) [ultima consultazione: 26 giugno 2018].

32. Luzzatto, *Padre Pio*, p. 401: la fonte è F. Battistini, *La festa del ministro a Ceppaloni. "Ero finito, ringrazio Padre Pio"*, in «Il Corriere della Sera», 22 maggio 2006.

33. Luzzatto, *Padre Pio*, p. 401: le fonti sono A. Cazzullo, *Bondi, coordinatore mistico. "Berlusconi è bontà e purezza"*, in «Il Corriere della Sera», 25 ottobre 2003; Id., *"Lasciatemi qui, sono un mito anche per i comunisti". Viaggio a Retequattro*, in «Il Corriere della Sera», 17 dicembre 2003.

34. *I devoti famosi di Padre Pio*, in «padresanpio.blogspot.com», <http://padresanpio.blogspot.com/2007/11/i-devoti-famosi.html> [ultima consultazione: 26 giugno 2018].

35. *"È stato così anche per le spoglie di Giovanni XXIII in San Pietro"*, in «Il Giornale», 7 gennaio 2008.

36. L. Accattoli, *Padre Pio, tomba riaperta dopo 40 anni*, in «Corriere della sera», 3 marzo 2008.

erano offerti al pubblico, ma non risultava in alcun modo visibile il reale stato di conservazione di Padre Pio.

L'imponente cerimonia che accompagnò l'esibizione del corpo inasprì i toni della propaganda, sempre più energica e determinata a mettere a tacere le voci di dissenso. Le ricostruzioni dei rotocalchi erano affiancate da quelle di testate quotidiane che tenevano ben presenti le implicazioni politiche di certi discorsi religiosi, nonché da autori da lungo tempo impegnati nell'elaborazione di schemi dottrinali decisamente prossimi a quelli proposti dalle gerarchie ecclesiastiche. La stampa cattolica – ben rappresentata da «Avvenire», organo di informazione supportato dalla Conferenza Episcopale Italiana – tratteggiò con dovizia di particolari i profili dei fedeli accorsi a venerare le reliquie. Sottolineò con forza la loro estraneità alle consuetudini di un sistema mediatico accusato di imporre, attraverso la televisione e la comunicazione pubblicitaria, modelli di comportamento lontani dal cattolicesimo. Si trattava di vecchi e ragazzi del sud «mai visti negli spot, né nei reality», coraggiosi testimoni della fede in un mondo infettato dal laicismo.

L'umiltà è l'attitudine con cui si mettono in coda per la cripta, con l'aria di chi di code ne fa ogni giorno, da sempre. E il mistero ce l'hanno negli occhi, lì in fila sotto il vento che sferza le colline brulle del Gargano: eppure, sembrano sapere, la vita non è solo questa, questa fatica e affanno. Hanno ereditato una speranza più grande. E la conservano, testardi. [...] Della santità oggi si dubita, e alla morte non si vuole pensare. Che strana storia è dunque quel vecchio frate tolto al sepolcro e esposto alla venerazione?<sup>37</sup>

Le rappresentazioni fotografiche avevano bisogno di una solida didascalìa. Descrivendo la stola fatta di piccole sfere d'oro e ricami di melograni e uva rappresentanti «la fecondità della Chiesa e la vita eterna», articolisti come Marina Corradi ricordarono che i riti e i simboli cristiani erano gli stessi ormai da secoli e tornavano a depositarsi sul cadavere del santo per turbare l'incredulità e il cinismo del nuovo secolo.<sup>38</sup> Si narrarono prodigiose conversioni avvenute davanti alla «capanna di cristallo» dove il vecchio frate era apparso «sprofondato in un sonno inviolato e inviolabile»: i sorrisi e i sentimenti di scetticismo tipici degli «uomini moderni» lasciavano spazio all'incanto del sacro.<sup>39</sup>

37. M. Corradi, *Il popolo di Padre Pio davanti al "suo" santo*, in «Avvenire», 25 aprile 2008.

38. *Ibidem*.

39. Ead., *Quel bisogno di vedere che continua oltre la morte*, ivi.

Il crisma irrevocabile dell'istituzione ecclesiastica proveniva, tuttavia, dalla voce del cardinale José Saraiva Martins, prefetto della Congregazione per le cause dei Santi, che definì padre Pio «santo della gente», aggiungendo che la riesumazione del corpo segnava l'inizio di «un periodo particolarmente intenso di pellegrinaggio». Ripropose in sintesi anche i concetti basilari sui quali si era costruita la canonizzazione: il fascino di un «santo autentico» come Padre Pio si opponeva all'«indifferenza religiosa» e alle instabili «visioni del mondo» che si stavano affermando nel XXI secolo, in particolar modo nei «paesi opulenti».<sup>40</sup>

### 3. *L'uso della santità e la confezione dell'autorità*

Abbiamo assistito, negli ultimi decenni, a una vertiginosa moltiplicazione dei culti e delle canonizzazioni, che ha reso oltremodo ardua la ricerca di validi modelli interpretativi intorno allo studio della santità contemporanea. L'agiografia non si diffonde più attraverso il tradizionale canale del libro, ma si frammenta sulle pagine dei rotocalchi, segue gli schemi più o meno prevedibili delle fiction televisive, acquisisce i colori del fumetto, si espande a forma di rete sul web.<sup>41</sup> Allo stesso tempo, l'istituzione ecclesiastica ha dovuto fare i conti negli anni recenti con altre “fabbriche di santi” di matrice profana e, pur mantenendo alcune linee di continuità col passato, ha dimostrato una notevole capacità di governare i cambiamenti e di instaurare produttivi rapporti di interscambio con altre agenzie impegnate nella diffusione dei messaggi agiografici e, più nello specifico, gestendo e usando l'indisciplinato uso dei culti proposto dai rotocalchi.

Fra toni spregiudicati e velate eterodossie, gli articoli di giornalisti e pubblicisti mostrano, di volta in volta, diversi gradi di compatibilità con gli orientamenti pontifici in materia di santità. In altri casi, i messaggi dominanti sono il risultato di scambi e sovrapposizioni fra idee e narrazioni apparentemente distanti fra loro, che meritano di essere indagate ancora

40. *Il vangelo “superiore” della sofferenza*, in «L'Osservatore Romano», 25 aprile 2008. Cfr. anche l'articolo agiografico di A. Tornielli, “*Vi racconto com'è il corpo di Padre Pio*”, in «Il Giornale», 23 aprile 2008.

41. Cfr. S. Boesch Gajano, *L'immagine santificante*, in «Sanctorum» 3 (2006), pp. 61-82; S. Gorla, *Tra nuvole e aureole: il fumetto agiografico*, pp. 89-114; F. Anania, *I nuovi impresari del culto dei santi: radio e televisione*, pp. 122-128; P. Apolito, *La devozione dei santi in Internet*, pp. 132-139, tutti in «Sanctorum», 5 (2008).



a fondo, auspicabilmente caso per caso. Anche se le distinzioni fra narrazioni ufficiali e non ufficiali sono diventate ancora meno evidenti che in passato, la sanzione canonica ha conservato le sue valenze, adattandosi alle trasformazioni dei linguaggi mediatici, alle istanze sociali, alle situazioni politiche.<sup>42</sup> Per questa ragione, sono di particolare interesse le intersezioni fra la santità cattolica e altri fenomeni che si richiamano a essa, come i culti dedicati ai capi di partito, alle celebrità del cinema, della musica, della televisione.<sup>43</sup>

Il ruolo del fotogiornalismo in questo processo è stato cruciale. Nella celebrazione in vita di padre Pio, il documento fotografico è riuscito a imprimere nel pubblico istantanee che hanno connesso messaggi verbali di natura agiografica ed elementi visivi fondati su un'ambizione documentaristica capace di indebolire molte delle obiezioni intorno all'autenticità di taluni presunti fenomeni sovranaturali. Negli schemi encomiastici elaborati in anni più recenti, uno degli elementi dominanti è stato invece l'attenzione al devoto, accompagnato da un interscambio delle virtù glorificanti delle immagini fra l'eroe della fede e l'eroe profano. Il tradizionale ruolo dell'immagine/santino a soggetto unico è stato superato da un paradigma più complesso nel quale il santo raramente appare da solo, ma è al contrario protagonista inconsapevole di scatti che testimoniano una devozione crescente e priva di confini teorici, in un percorso di sacralizzazione che investe diversi settori della società.

La dimostrazione del potere del frate di Pietrelcina passa anche attraverso la sua capacità di stare in cima alle preferenze dei potenti e di partecipare alla creazione (come nel caso di Noemi Letizia) o al consolidamento (come nel caso di Berlusconi e di tante altre celebrità) di icone mediatiche, tanto più vicine al pubblico in quanto incluse nella schiera

42. T. Calìò, *Ai confini dell'agiografia*, in «Sanctorum», 8-9 (2011-2012), pp. 105-107. È utile ricordare, a tal proposito, anche le parole di Sofia Boesch Gajano: «Tra negazioni definitive o temporanee, la storia della santità intesa come eccezionalità religiosa, confortata dal consenso sociale, è certo ben più ricca di quanto non dica la già ricca lista di santi e sante ufficialmente riconosciuti» (*La santità*, Roma-Bari 1999, p. 64).

43. Sugli studi che indagano il fenomeno della santità in religioni e ambiti culturali diversi dal cattolicesimo, nelle sue intersezioni con la società e la politica cfr. *Faith without Borders. The Curious Category of the Saint*, numero monografico di «Critical Inquiry», a cura di F. Meltzer e J. Elsner, 35 (2009); sui luoghi di pellegrinaggio secolari, legati a figure di sportivi, politici, musicisti cfr. *Shrines and Pilgrimage in the Modern World. New Itineraries into the Sacred*, a cura di P.J. Margry, Amsterdam 2008.

dei devoti.<sup>44</sup> I rotocalchi hanno celebrato tanti personaggi famosi fotografandoli sulla via per San Giovanni Rotondo o testimoniando la presenza del santo nelle loro abitazioni, ma hanno anche veicolato messaggi politici, assegnando a Padre Pio l'abilità di conferire agli altri le doti che lui stesso aveva avuto in vita, secondo la narrazione agiografica dominante: essere un giudice benevolo, stimolare pentimenti e concedere il perdono, ispirare comportamenti irreprensibili nell'esercizio della carica, riconoscere il vero e il falso, trovare la forza di resistere alla calunnia, distinguere gli scandali dalle marachelle.

44. Campanile, *Icône moderne*, 127.

Finito di stampare  
nel mese di dicembre 2019  
da The Factory s.r.l.  
Roma



