

Icone moderne: un santo, un fotografo e la trasformazione del santino religioso in media comunicativo

Benedetta Campanile

Modern icons: a saint, a photographer and the transformation of the religious holy card into communicative medium. *As the first saint to have a photographic documentation, in the 50s of the twentieth century, Padre Pio chose Gaetano Mastrorilli, a photographer from Bari, as the official witness of his evangelical work. The latter created with his shots the image that would idealize the figure of the monk, making his portrait an icon of worship and his gestures a concrete testimony of the action of the Holy. The photos, printed and reproduced on thousands of postcards and holy cards, synthesized the communicative and charismatic abilities of the Capuchin friar, who found in the professional and artistic talent of Mastrorilli the interpreter of an ideal symbiosis of communication between the subject and his photographer. Photography helped to transform the "santino"- holy card – from little image linked to the ancient popular religious culture of something magical and superstitious into a modern communicative medium of faith, based on real and spontaneous elements in which evangelization takes place "from the distance" that is, even in the absence of the saint himself.*

Keywords: *Padre Pio, icone, immagini religiose, santini, Gaetano Mastrorilli, fotografia.*

Introduzione

La varietà di media comunicativi digitali disponibili attualmente potrebbe far pensare a un'eclisse dei supporti a stampa come le immagini religiose o "santini". Al contrario, dai numeri crescenti di collezionisti si osserva che questo genere tipografico sta vivendo una nuova stagione di successo (Toni 2009), alla quale corrisponde anche la richiesta di prodotti editoriali (come i volumi della casa editrice RBA Italia), che forniscono una ricca documentazione iconografica delle biografie di santi. I motivi possono essere tanti: dalla passione per le piccole opere d'arte alla riscoperta della devozione popolare, dalla rinascita di un interesse agiografico all'indagine storica sulle proprie radici. Sicuramente dall'iconografia dei santini si possono trarre informazioni sulla storia e la cultura locali, riportate in una forma diretta che, a differenza delle interpretazioni fornite dai testi a stampa, ci mette in contatto con la realtà di ieri, se pure filtrata dal gusto dei creatori (autori ed editori) e dalla sensibilità della società di cui sono espressione (Calò Carducci 1987, p. 170).

In particolare la ricostruzione storica della realizzazione del santino ufficiale di san Pio da Pietrelcina è lo spunto per scoprire che le immaginette di devozione, considerate spesso un'arte minore, nel Novecento hanno riacquisito vitalità artistica e comunicativa grazie anche all'uso della fotografia come strumento per la creazione grafica. Questo rinnovamento ha dato nuovo impulso al ruolo dei santini come veicolo di un messaggio preciso, quello religioso, e li ha resi finalmente strumenti di comunicazione di massa,¹ così come erano stati concepiti.

Il santino di san Pio ci proietta in un contesto culturale, il monastero, del quale svela i mutamenti relazionali prodotti dal medium fotografia quando invade e viola lo spazio e la dimensione privata, trattandosi di un luogo per sua natura deputato alla riflessione intima. In questa ottica il santino è il risultato delle interrelazioni tra diversi attori sociali: il soggetto dell'immagine (il santo), il creatore dell'immagine (il fotografo) e il destinatario del prodotto finale (il devoto).

Ciò che qui interessa analizzare è come la trasformazione del processo di produzione grafica, non più attuato con il disegno ma attraverso la fotografia, ha potenziato il ruolo delle immaginette sacre uniformandolo agli strumenti di creazione di icone mediatiche attuali, capaci di generare rappresentazioni ideali associate a un messaggio per amplificarne la diffusione popolare.

Per questo si vuole analizzare l'immagine ufficiale di San Pio da Pietrelcina (Pietrelcina 1887 - San Giovanni Rotondo 1968),² esposta sulla Basilica di San Pietro a Roma in occasione della sua canonizzazione, il 16 giugno 2002. Infatti, fatto poco noto è che quest'immagine è l'ingrandimento del santino con sfondo blu realizzato dal fotografo barese Gaetano Mastroilli (Ruvo di Puglia 1922- Bari 1998), utilizzato per anni per altre rielaborazioni di santini, cartoline e souvenir del frate (Mastroilli 2011, p. 62).

¹ Il concetto di "mass media" o strumento per la comunicazione di massa è originato negli anni Trenta del XX secolo e individua i mezzi per diffondere un contenuto simbolico "a pubblici ampi, eterogenei e dispersi della popolazione" (Paccagnella 2010, p. 96).

² Per una sintesi storica della biografia di padre Pio, al secolo Francesco Forgione, si veda Castelli, 2012.

Infatti, primo santo ad avere una ricca documentazione fotografica,³ amatoriale e professionale, che attesta le alterne fasi della sua popolarità, san Pio riveste un interesse particolare perché, sin dalle prime foto, la sua iconografia ha avuto degli elementi simbolici costanti ben evidenziati: quelli utili all'identificazione della sua condizione religiosa di frate cappuccino - la capigliatura, la barba e l'abito - e i simboli del miracolo che avvalga la sua santità, le stimmate (Sbalchiero 2008).

La nascita del fenomeno mediatico del “frate santo del Gargano”

Considerato un santo pugliese per via della lunga permanenza a San Giovanni Rotondo, in un monastero di cappuccini situato in una zona del Gargano desolata e difficile da raggiungere, due fattori rendono singolare la figura di san Pio rispetto ad altri santi: “la prossimità storica [un santo vivo] e la somiglianza dei suoi martiri [le stimmate] con quelli di Cristo” (Trevisani 2006, pp. 9-10). L'eccezionalità di questa coincidenza e la disponibilità agli inizi del Novecento della fotografia come strumento di documentazione oggettiva alla portata di tutti, resero il frate oggetto di testimonianza fotografica e quindi di esposizione mediatica già agli inizi del secolo. Infatti, la prima fotografia con le stimmate in primo piano, ben visibili, fu scattata il 19 agosto 1919 da padre Placido di San Marco in Lamis, amico di padre Pio dai tempi del noviziato (Gaeta, Torielli, 2008, p. 33) (Fig. 1).

³ Tra i tanti testi che hanno un corredo fotografico notevole, si ricordano i lavori di Angelo Mischitelli, che ha pubblicato le fotografie di Elia Stelluto (Mischitelli 2007).

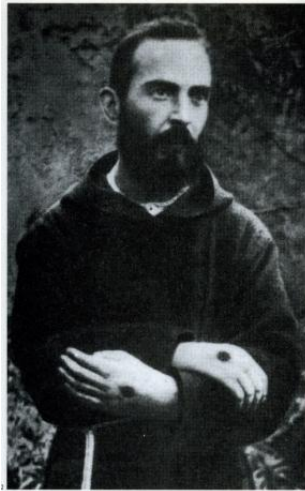


Fig. 1 – La prima foto delle stimmate sulle mani di padre Pio realizzata da padre Placido da San Marco in Lamis, 19 agosto 1919 (Gaeta, Tornielli 2008, p. 236 - Tavole).

Le piaghe, in realtà, erano comparse l'8 settembre del 1910, ma erano andate via per ripresentarsi il 20 settembre 1918, quando il frate si trovava già da due anni a San Giovanni Rotondo.⁴ A partire da quel momento l'evento non rimase celato all'interno del monastero proprio grazie alla circolazione che padre Placido riuscì a dare ad una sua copia della foto. Quest'ultima era stata pensata da padre Placido e "subita" da padre Pio, nel senso che, come racconta lo stesso fotografo, il frate stigmatizzato tendeva a nascondere per vergogna quei segni e "A malincuore si tolse i guanti e come per contrariarmi sostò dinanzi all'obiettivo" (ivi, p. 27). La ripresa delle stimmate senza i mezzi guanti che abitualmente padre Pio utilizzava per coprirle fu condivisa e autorizzata dal Padre Provinciale, padre Pietro da Ischitella (ivi, pp. 26-27; 33-34). La messa in posa fu, dunque, centrata su quella che doveva essere l'evidenza della santità del frate cappuccino, le piaghe, che sono ben evidenti sul dorso delle mani incrociate sul petto. Minore rilievo fu dato, invece, all'espressione e ciò ha permesso la doppia lettura o della ritrosia del frate a farsi fotografare o della contrarietà a ubbidire per obbligo alla volontà del suo superiore.

⁴ A titolo di curiosità si riporta la notizia che nell'ottobre 1911, temendo l'imminente morte di padre Pio, annunciata dal medico dell'Università di Napoli, professor Antonio Cardarelli, per le pessime condizioni generali di salute del frate, padre Benedetto Nardella da San Marco in Lamis (1872-1942), guida spirituale del giovane cappuccino e responsabile dal 1908 al 1919 della provincia cappuccina di Foggia, lo avesse condotto da un fotografo per un' "ultima" foto ricordo (Gaeta, Tornielli 2008, p. 139).

In ogni caso ciò che fa riflettere è il significato dell'operazione di portare l'occhio indiscreto della macchina fotografica all'interno di un contesto privato per rendere pubblica una condizione personale, perché, nella visione di alcuni, la santità, non ancora approvata dalle autorità ecclesiastiche, richiedeva una dimensione pubblica. Attraverso le tante foto successive, scattate a vario titolo da fotografi professionisti, curiosi o fotogiornalisti,⁵ si nota che almeno fino al dopoguerra la fotografia rappresentò per padre Pio una violazione della propria intimità⁶ e non un elemento trasparente per la registrazione della sua vita attraverso la comunicazione profonda tra l'operatore cine-fotografico e il suo soggetto. Bisognerà, infatti, aspettare l'inaugurazione dell'Ospedale Casa Sollievo della Sofferenza, progetto voluto fortemente da padre Pio e testimonianza della sua riconciliazione con la Chiesa, per riscontrare maggiore spontaneità nel soggetto e inquadrature ravvicinate che conservano una buona qualità anche quando il soggetto è in movimento.

L'iconografia del giovane frate stigmatizzato iniziò comunque a circolare stampata su cartoline postali (Luzzatto 2007, pp. 43-44), a partire da quella prima foto di padre Placido:

Il Provinciale, padre Pietro da Ischitella si prese la negativa di vetro, e se non mi avessi fatto una copia, sarebbe andata perduta, perché si ruppe nel ritorno a Foggia. [...] feci fare la riproduzione a Catanzaro, e poi ne feci fare tante copie per i confratelli e per gli amici" (Gaeta, Tornielli 2008, p. 27).

All'epoca la cartolina illustrata era il supporto cartaceo della fotografia turistica, un genere "non di lusso" che affidava alla stampa di uno scatto il desiderio di "trasformare lo sguardo in ricordo", e lo rendeva accessibile a chiunque volesse conservare una memoria della visita a un luogo (Sturani 2012, pp. 17-18; Callegari, Sturani 1997). Senza alcuna pretesa artistica ma con la

⁵ Nel secondo dopoguerra giunsero a San Giovanni Rotondo diversi esponenti del fotogiornalismo nazionale, tra i quali Giorgio Lotti e Federico Garolla.

⁶ È singolare che il primo articolo a descrivere ampiamente padre Pio, da pochi giorni venuto alla ribalta nazionale per le sue doti di taumaturgo, pubblicato dal quotidiano napoletano «il Mattino», fosse privo di fotografie, perché si giustificò l'anonimo articolista, il frate "rifugge dall'apparecchio fotografico" (Anon., 1919).

natura di “souvenir”, le cartoline circolavano grazie alla fattura rapida ed economica e al formato tascabile. E nuovo interesse aveva assunto il legame tradizionale tra santo e luogo di culto, che era stato all’origine dei santuari e monasteri. Grazie alle immagini di santi, reliquie e santuari riprodotte attraverso fotografie, montaggi, ritocchi e illustrazioni, la pubblicistica devozionale rinvigorì il turismo religioso (Ottaviano 2000, pp. 13-14). Ciò avvenne anche per lo sconosciuto monastero di San Giovanni Rotondo, che in mancanza di una reliquia da venerare non era ancora meta di pellegrini. La fama del “frate santo del Gargano”⁷ si diffuse tanto rapidamente che il numero di devoti intenzionati a farsi confessare dal frate aumentò rapidamente. Il clamore suscitato da tanto successo causò una lunga controversia tra i cappuccini e il regime fascista, mentre i dubbi del Sant’Ufficio sull’autenticità delle stimmate costrinsero padre Pio al ritiro forzato dai suoi compiti.

Cartoline e santini del santo e del monastero continuarono ugualmente a circolare e, se pure relegati al circuito non ufficiale dell’arte popolare, oltrepassarono i confini nazionali, seguendo le linee di trasferimento dell’emigrazione, che manteneva vivo il ricordo della propria religiosità accanto a quello della terra natia.

Il monastero si configurò, quindi, come un nuovo santuario, ovvero una “forma di aggregazione della pietà popolare” o “struttura periodica del sacro” (Confessore 2007, p. 257) stimolata, in questo la sua unicità, dalla presenza di un santo vivo. Qui i pellegrinaggi⁸ assicuravano un mercato standardizzato e continuo per le immaginetto, ben diverso da quello delle immagini di grandi dimensioni, destinate a ornare le abitazioni (Fai 2004, pp. 25-27).

Unico laboratorio fotografico in San Giovanni Rotondo, a poca distanza dal monastero, era lo studio di un bolognese di origini tedesche, Federico Abresch (1897-1969), che in Puglia si era sposato e convertito al cattolicesimo. Dagli inizi degli anni trenta agli inizi degli anni cinquanta aveva visto crescere la propria produzione di immagini e cartoline di padre Pio e del santuario, di pari passo con

⁷ Così ricordava il fenomeno padre Emilio da Matrice nei suoi *Ricordi del cuore* (Gaeta, Tornielli 2008, p. 21).

⁸ Riprendendo Alphonse Dupront, Salvatore Abruzzese afferma che nella cultura religiosa europea il pellegrinaggio è inteso “come atto penitenziale, ma anche come gesto di ringraziamento, di devozione esplicita, affermata a chiare lettere, trasformata in azione pratico-organizzativa dalla struttura delle confraternite” (Abruzzese 2000, p. 6).

l'aumentare della domanda di ricordi e di testimonianze prodotta dai flussi di visitatori e dai primi agiografi (Luzzatto 2007, pp. 327-328). Il suo rapporto personale con il frate era stato mediato dalla fede di sua moglie, mentre quello professionale, all'inizio contrastato dal cappuccino che si negava ai suoi scatti, era stato mediato da un suo apprendista, Elia Stelluto.

Le immagini di Abresch, senza la pretesa di dare un'immagine idealizzata, evidenziavano sapientemente la suggestione del caso del "frate santo del Gargano": la coincidenza di stile tra l'esile figura del frate poverello e stigmatizzato, che appariva di francescana memoria, e la semplicità dei luoghi, che facevano da sfondo, nel loro isolamento, a quello che appariva come lo scenario naturale dove realizzare la "predisposizione ambientale alla miseria" (Confessore 1950, pp. 257), che faceva del cappuccino un "simbolo di carità" (Lingua 1950, p. 28) (Fig. 2).



Fig. 2 – Cartolina postale di padre Pio, Ed. Abresch F., S. Giovanni Rotondo (FG) (Collezione privata)

“Si vede che è un santo!”

L'agiografia narra che Papa Pio XII, vedendo una foto di padre Pio, abbia esclamato: “Si vede che è un santo!” (Riccardi 1984, pp. 31-92), mentre don Alessandro Lingua, dopo la visita al frate, davanti alla ricchezza di produzione fotografica di Abresch che inizialmente lo infastidiva, sembra si fosse convinto che la circolazione di tante foto era conseguenza naturale di un'epoca in cui “tutti

e tutto ormai è fotografato”. Affermava don Lingua: “È un po’ la malattia del nostro tempo, che, così distratto, ha bisogno di qualcosa di sensibile per raccogliersi” (Lingua 1950, pp. 15;28).

In realtà, rileggendo la storia delle immaginette sacre, si scopre che il “bisogno di qualcosa di sensibile per raccogliersi” è una necessità dei fedeli che la Chiesa ha assecondato già da metà del XIV secolo, consentendo prima la circolazione di ostie disegnate, seguita da stampe xilografiche e poi, dal XV secolo, dopo l’invenzione di Gutenberg, di stampe più regolari e artistiche a costi contenuti, tali da permetterne la vendita ad ambulanti in fiere e mercati (Bastiani 2011, pp. 32-33).

La grande diffusione delle immaginette e la capacità di questi simboli di essere rassicuranti e protettivi, contribuirono a creare quel fenomeno di devozione in cui l’efficacia protettiva legata al rapporto intimo con il santo, viene trasferita a una ritualità “magico-automatica”, in cui l’automatismo dei gesti che accompagnano l’utilizzo del cartoncino rasenta la ritualità propiziatoria e scaramantica (Di Nola 1985, p. 25).

A questo punto la domanda che ci si pone è se padre Pio era destinato, suo malgrado, a diventare un’icona mediatica spettacolarizzata come tante della sua epoca, identificato, come afferma Uliano Lucas, con l’Italia dei valori buoni e noto al pari di Miss Italia, (Lucas, Agliani 2006, p. 367) oppure, al di là del voyeurismo, la fotografia rappresentò davvero uno strumento capace di migliorare la percezione del messaggio religioso attraverso il formato di stampa del santino (Galván 1998).

L’evento che determinò una svolta nella comunicazione mediatica del santuario e del suo contenuto di devozione fu l’inaugurazione della prima ala dell’ospedale Casa Sollievo della Sofferenza,⁹ che era stato iniziato nel 1947 e che

⁹ Lo stretto contatto con i malati e la dimensione internazionale dette all’ospedale una vocazione iniziale di struttura di cura patologica, che mutò in sperimentazione a partire dal ’57, con i laboratori scientifici voluti da padre Pio: “Un Centro di studi intercontinentale dovrà stimolare i sanitari a perfezionare la loro cultura professionale e la loro formazione cristiana” (Padre Pio, *Discorso di Padre Pio, 5 maggio 1957*, p. 1, in <http://www.operapadrepio.it/contenuti/opera/pdf/DiscorsoPadrePio1957.pdf>, pp. 1-2, consultato il 15 febbraio 2015).

Da vent’anni l’IRCCS Casa Sollievo della Sofferenza svolge prevalentemente un compito diagnostico-clinico, sotto la direzione del dottor Bruno Dallapiccola (ordinario di genetica medica dell’Università La Sapienza di Roma e direttore scientifico dell’Istituto CSS-Mendel di Roma), nell’ambito delle malattie genetiche ed ereditarie familiari (IRCCS, 2009).

avrebbe dato al santuario la connotazione di “santuario sociale” (Confessore 2007, p. 266). Per l’occasione i cappuccini inviarono a Bari quattro fiduciari - Lupi, Sanguinetti, Trombetta e Malaguti - per contattare il fotografo professionista Gaetano Mastrorilli.¹⁰

Gaetano Mastrorilli: fotografare con passione

Originario di Ruvo di Puglia, Gaetano Mastrorilli aveva vinto di recente il primo premio del Concorso fotografico indetto dall’Ente Provinciale per il Turismo di Bari, con la sequenza di foto delle Grotte di Castellana, la cosiddetta Postumia del Mezzogiorno (Gelormini, 1951). Aveva al suo attivo una lunga carriera da fotografo professionista iniziata un po’ per caso e un po’ per necessità economica all’età di 16 anni con i ritratti di giovani soldati in partenza per il servizio militare, realizzati con la prima macchina fotografica acquistata per 200 lire (Mastrorilli, 2011, p. 14). Aperto il suo laboratorio a Bari in Corso Vittorio Emanuele, aveva consolidato il successo con i servizi fotografici matrimoniali e con le foto a colori di avvenimenti cittadini.

Mastrorilli era uno degli “artigiani delle immagini” che aveva fatto della fotografia una professione tra documentazione e arte. Alla grande abilità tecnica nell’utilizzo degli strumenti professionali, come ad esempio il pesante banco ottico,¹¹ associava una sensibilità innata per una resa fotografica artistica, che gli veniva da una personale disposizione all’empatia con i suoi soggetti, proprio secondo i dettami del fotografo Henri Cartier Bresson (1908-2004): “To me photography is the simultaneous recognition in a fraction of a second the

¹⁰ Gaetano Mastrorilli aveva iniziato come fotografo “ambulante”, come erano definiti i fotografi di strada, che offrivano il loro servizio spostando l’apparecchio là dove c’era bisogno e si distinguevano dai fotografi “in sede fissa”. Nel 1940 aveva ottenuto la licenza di fotografo, la certificazione che il fascismo aveva reso obbligatoria quando il “vezzo di immortalare le occasioni più importanti con una fotografia” si dimostrò un fenomeno potenzialmente “pericoloso per l’ordine pubblico” e i contenuti delle foto assumevano un significato politico da tenere sotto controllo, come si evince dal testo del Regio Decreto del 6/5/1940, n. 635, *Regolamento per l’esecuzione del Testo Unico 18/6/1931, n. 773 delle Leggi di Pubblica Sicurezza*, abrogato solo nel 1998.

¹¹ Il banco ottico era una macchina fotografica professionale, la cosiddetta “cassetta”, cioè un’evoluzione delle prime “cassette” di legno, eredi della camera oscura, una fotocamera costituita da una scatola con un foro stenopeico. Il banco ottico richiedeva una notevole abilità, perché le diverse parti erano montate su una rotaia e la parte anteriore era collegata con la posteriore da un soffietto, in modo che si poteva variare la geometria della macchina per ottimizzare la messa a fuoco o correggere le distorsioni prospettiche dell’immagine. Tutti i movimenti erano controllati manualmente con dispositivi micrometrici in modo da ottenere la massima precisione negli spostamenti.

significance of an event, as well as the precise organization the forms that give that event its proper expression” (Cartier-Bresson 2015; Chéroux 2008).

Negli anni cinquanta Gaetano era entrato nella redazione barese del *Messaggero*¹² e le sue foto erano la base delle guide per la promozione turistica della Puglia.¹³ La sua produzione mostrava una crescita tecnica ed artistica rispetto ai primi lavori commerciali, che la rendeva distinguibile per la spontaneità dell'inquadratura dei soggetti e l'abilità raggiunta nel ritocco pittorico manuale in stampa. Il risultato era una fotografia documentaria capace di cogliere gli eventi nella loro essenzialità e al tempo stesso di arricchirli con quella componente emozionale data dalla presenza quasi casuale, non costruita, dell'elemento umano.

Oltre che per i recenti premi, forse la scelta dei cappuccini era caduta su Mastrorilli perché era nota la discrezione con la quale egli operava. Dopo aver opposto una certa resistenza, il fotografo si lasciò convincere ad accettare l'incarico. Si può dire che l'incontro con padre Pio fu simile a quello tra due artigiani della comunicazione: da allora, racconta la figlia Patrizia, “[mio padre] fu la sua ombra [di padre Pio] fino a quel 23 settembre del 1968” (Mastrorilli 2011, p.48).¹⁴

Mastrorilli interpretò il suo incarico come un supporto alla missione di evangelizzazione del frate, usò la macchina fotografica per conservare “un'impronta”, parafrasando Susan Sontag (Sontag 1978, p. 52), della propria “idea” di padre Pio e consegnare alla memoria l'espressione umana del futuro santo. Infatti, quindici anni circa di lavoro con e per padre Pio servirono a costruire “una sceneggiatura non scritta” che rese “accessibile l'inaccessibile”, (Gelormini, 2012), nel senso che Mastrorilli fissò nella sequenza di foto del frate gli elementi essenziali per raccontare la vicenda di un personaggio per molti versi seducente, che aveva un suo personale modo di comunicare il messaggio evangelico (Fig. 3).

¹² Come fotografo del «*Messaggero*», Mastrorilli aveva ricevuto un encomio dal Presidente della Repubblica, Luigi Einaudi, per il servizio fotografico realizzato in occasione della visita del Capo dello stato alla XIII Fiera del Levante.

¹³ Copertina del numero di settembre del Touring Club italiano, *Le vie d'Italia*, 1951.

¹⁴ Mastrorilli fu chiamato di notte e per tre giorni rimase a San Giovanni Rotondo a documentare i riti funebri e la chiusura del feretro in Santa Maria delle Grazie (Mastrorilli, 2011, p. 48).



Fig. 3 – Padre Pio e Gaetano Mastrorilli. (Mastrorilli, 2011 p. 78)

Attraverso le immagini il fotografo poteva trasmettere a distanza, diffondere, quei sentimenti che i fedeli provavano durante le cerimonie. Infatti, la grande comunicativa di padre Pio era giocata sull'atmosfera rassicurante di pacatezza e dolcezza che il suo volto e i suoi movimenti infondevano durante le celebrazioni. Esperto ritrattista, Mastrorilli colse proprio la suggestione di questi due aspetti, seguendo le azioni del frate anche con inquadrature ravvicinate sull'altare, e li ripropose in stampa come sintesi dell'opera evangelica del cappuccino.

Dagli anni sessanta, quindi, la produzione foto-cine-documentaria del frate non fu solo costituita dai reportage che richiamavano l'attenzione dei lettori sui fenomeni di massa più curiosi¹⁵ e dalle immagini commerciali dei fotografi che accorrevano numerosi a riprendere le folle di pellegrini desiderosi non solo di una confessione, ma anche di un ricordo della propria visita. Il futuro santo ebbe una versione ufficiale, selezionata dal lavoro commissionato a Mastrorilli,¹⁶ che fu utilizzata per la stampa circolante nell'ambito associazionistico creato da padre Pio, i "Gruppi di preghiera". Forse in una visione avanzata delle potenzialità del medium comunicativo per il futuro dell'evangelizzazione (Galván, 2001), il

¹⁵ Nel 1956 diversi servizi a carattere documentario e di cronaca folcloristica furono prodotti sui cinegiornali: "La settimana Incom", "L'europeo Ciac" e "Cinemondo".

¹⁶ Il documento rilasciato il 30 maggio 2002 da Padre Gerardo di Lumeri a Patrizia Mastrorilli, conferma l'attestazione già firmata il 20 dicembre 1971 relativa all'ufficialità dell'incarico di fotografo e cineoperatore avuto da Gaetano Mastrorilli dal 1952.

prodotto foto-cine-documentario era vissuto consapevolmente con serenità e disponibilità dal frate, ormai rasserenato dall'approvazione dei propri superiori e dell'autorità ecclesiastica e dall'accettazione della propria condizione di stigmatizzato.

Ciò consentì la realizzazione e diffusione di immagini su vari supporti, cartoline, poster, santini, che sancirono la definizione dell'icona padre Pio, rendendo lo sguardo e i gesti del futuro santo, simboli inconfondibili di riconoscimento non solo del personaggio, dolce e remissivo, ma anche del suo operato evangelico, i miracoli, e della sua opera più innovativa, l'ospedale, nella cui realizzazione aveva dimostrato una forza di volontà e di determinazione sorprendenti rispetto alla fragilità del suo aspetto (Fig. 4).



Fig. 4 – Foto della Clinica Casa Sollievo della Sofferenza la sera dell'inaugurazione dell'intero complesso, 5 maggio 1956. Foto Mastrorilli, *La clinica Casa Sollievo della sofferenza la sera dell'inaugurazione*, in “La Casa Sollievo della sofferenza”, anno VII, n. 14, 16-31 luglio 1956, p. 2.

Dal ritratto al santino

Tra le tante foto scattate, guidato dalla propria sensibilità di fotografo, ma anche di credente e di amico di padre Pio, Mastrorilli iniziò a ritoccare in particolare un negativo del 1958 (Mastrorilli 2011, p. 57), ritrovato per caso nel 2002 dalla figlia Patrizia, per farne un santino (Fig. 5). Quest'immagine fu proprio

la base di partenza del “manifesto” esposto in occasione della canonizzazione di san Pio.

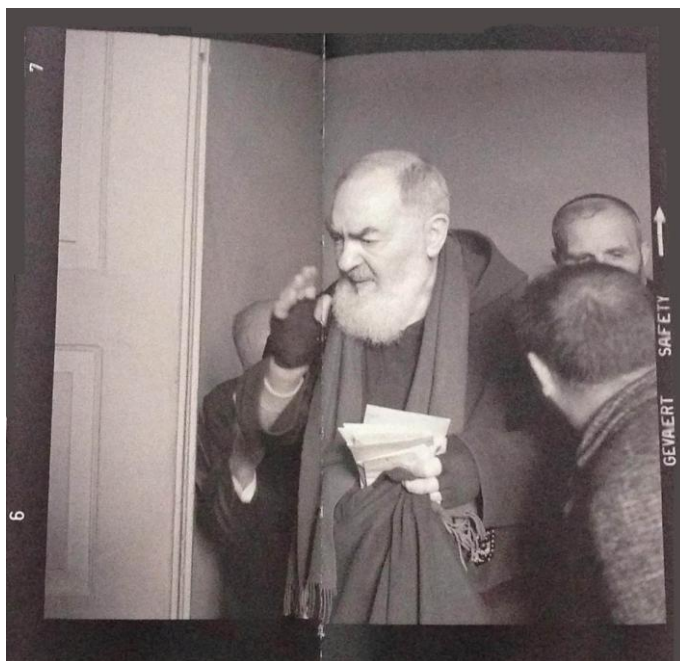


Fig. 5 - Sviluppo da negativo 6x6 b/n Gevaert Safety scattato da Gaetano Mastroilli (Mastroilli 2011, pp. 92-93).

Con questo processo di post-produzione, inconsapevolmente Mastroilli contribuì sia a fissare gli elementi iconografici del santo, sia a rinnovare i canoni grafici dei santini relativi a santi contemporanei. Infatti, introdusse la realtà come elemento di novità in uno schema mediatico che le autorità ecclesiastiche avevano sempre controllato¹⁷ affinché risultasse uno strumento di insegnamento e di incitamento alla pietà, oltre che un ornamento di chiese e luoghi di culto (Bastiani 2011, p. 32).

Infatti, a differenza dell'ex-voto, che è “un manufatto d'industria locale e di arte minore, espressione di un linguaggio visivo e parlato (più che scritto), proprio della culturale popolare essenzialmente orale”, (Bronzini 1977, p. 249), il

¹⁷ Il Codice di diritto Canonico (Benedetto XV; Can. 1385, 3 par. 2), di recente abolito, disponeva che le immagini sacre stampate con o senza preghiera dovevano avere l'*imprimatur* ecclesiastico dell'Ordinario o del Superiore Maggiore di un Ordine o Congregazione religiosa. Nel 1983, il nuovo ordinamento di Giovanni Paolo II ha mandato in prescrizione questa norma.

“santino”, pur essendo destinato al popolo, non era espressione del popolo,¹⁸ ma di precise indicazioni della Chiesa, tradotte in immagini dalla mediazione di un disegnatore, e mirate a narrare la vita dei santi, evidenziandone le virtù per divulgare i valori cristiani. La progettazione della narrazione rispondeva, quindi, al principio fondamentale, la miniaturizzazione dell’immaginetta permetteva a chiunque di stabilire un rapporto individuale con il santo, in qualunque occasione, portando il foglietto sempre con sé. Gli spunti suggeriti dalle immagini e, in aggiunta, dal testo (Di Biase 1985, pp. 15-16), semplice e lineare con rimandi all’agiografia del santo, dovevano aprire un dialogo religioso personale in cui il santo svolgeva pienamente il ruolo di mediatore, attraverso la preghiera, tra il credente e la divinità. Ciò a conferma del fatto che “La société du saint est essentiellement relation interpersonelle ” (Dupront 1987, p. 196).

I santini rinforzavano la devozione privata, che ereditava dalla pratica religiosa popolare¹⁹ il bisogno “primordiale” di protezione, espresso da due componenti: la fiducia nel potere taumaturgico dei santi, rappresentato dalle reliquie raffigurate, e la fiducia nel potere magico proprio delle immagini (Freedberg 1993, p. 642; Bastiani 2011, p. 32).

Se lo scopo devozionale dell’immaginetta non è cambiato nel tempo, ciò che interessa qui osservare è l’efficacia prodotta dall’evoluzione della tecnica di stampa su carta dei progetti grafici provenienti dalle fotografie per i santi contemporanei. La fortuna del santino è, infatti, strettamente legata all’evoluzione delle tecnologie di stampa. Inizialmente le immagini sacre popolari circolarono insieme a immagini profane in formati di stampa grandi, destinati a ornare le abitazioni e a creare un comune linguaggio visivo europeo, alimentato dai racconti dei mercanti ambulanti, che soddisfacevano il mercato con un *mundus imaginalis*, senza alcuno spirito crociato (Brunetta 1997, pp. 28-29; 34). Dalla fine del XVII secolo, per motivi economici, i tipografi introdussero il formato ridotto, da tasca, caratteristico dei santini, grazie al procedimento che permetteva

¹⁸ Adegandosi ai cambiamenti delle mentalità, del linguaggio e dei costumi, la diffusione del santino proseguì tra il XIV secolo e la prima metà del XX, con lo scopo di promuovere e far conoscere i principi di morale e di fede della vita cristiana.

¹⁹ Sull’ambiguità del concetto di “religiosità popolare” o “religione popolare” la discussione è estesa. Per questo si preferisce parlare di “pratica religiosa”, che elimina l’impressione che esistano due religioni, una del popolo e una dell’élite sociale. Si veda (Isambert 1982).

di stampare due immagini anziché una con un solo passaggio al torchio (Angiolino 1985, p. 13).

Le tecniche succedutesi dalla prima metà del XIV secolo fino agli inizi del Novecento - dalla xilografia all'incisione diretta su rame (a bulino o a puntasecca), dall'acquaforte alle lastre per lanterne magiche - determinarono una circolazione del prodotto comunque circoscritta a ceti sociali elevati. Neppure la produzione di stampe di tipo industriale, più economiche e a colori, a partire dalla fine dell'Ottocento, grazie al pantografo, alla litografia, ai principi fisico-chimici della fotografia e alla cromolitografia (*Enciclopedia della stampa* 1969, p. 1105), aveva favorito tale circolazione, che anzi era stata svantaggiata dalla scarsa qualità della carta. A ciò era seguito un calo di interesse nei confronti dell'arte del santino e, in generale, delle forme di devozione, conseguenza di una serie di fattori. Infatti, all'inizio del XX secolo, la nascita della fotografia, le avanguardie dell'arte moderna, l'industrializzazione, le nuove ideologie e i successivi eventi politico-economici, provocarono un generale crollo dell'iconografia religiosa e devota di tipo tradizionale, che rifiorì in misura ridotta nel periodo tra le due guerre, rivisitando opere di pittori ed incisori del passato.

Intanto, la fotografia stava rinnovando altre forme di propaganda, come la pubblicità stampata su riviste e giornali. Facendo leva sulla percezione visiva e sulla componente emozionale dell'osservatore, la fotografia usava un linguaggio sintetico e immediato, intelligibile per chiunque. La fotografia documentaria era accessibile alla massa perché facilitata dal fatto che raccontava una realtà nota e spesso vissuta direttamente, che per questo non necessitava dell'allegoria simbolica per veicolare il proprio significato. Ciò favorì la diffusione del concetto di verosimiglianza associato alla fotografia documentaria, che rafforzò la rappresentazione di personaggi contemporanei enfatizzandone i riflessi mediatici, grazie anche alla molteplicità di riproduzioni possibili: dalla rivista alla cartolina.

Questa evoluzione dei modelli di stampa ebbe ripercussioni anche sulle immaginette di devozione, che nel loro formato caratteristico, "portabile", ricalcavano per certi versi il successo delle *cartes de visite*.²⁰ A differenza di queste ultime, che ritraevano i soggetti a distanza per motivi tecnici legati ai tempi

²⁰ Le *cartes de visite* erano state un'invenzione di metà Ottocento per ridurre i costi delle fotografie (Warner 2012, p. 60).

di esposizione, a metà Novecento, quando il nostro Mastrorilli realizzò il suo santino di padre Pio, le fotografie miniaturizzate potevano esprimere quell'introspezione fornita dal primo piano del modello che mancava alle prime *cartes*. Inoltre, per Mastrorilli, che aveva accesso liberamente a tutti gli ambienti del convento, non fu necessario ricreare artificialmente scenari di sfondo per ottenere l'ambientazione giusta a rappresentare visivamente la personalità del suo soggetto. I fotografi autori delle *cartes*, invece, ricostruivano nei loro studi le coreografie necessarie a far apparire l'identità sociale del soggetto fotografato, fornendo gli abiti oltre alle suppellettili.

Il santino di padre Pio prodotto da Mastrorilli nacque, dunque, con caratteristiche nuove rispetto al passato, perché originato da una fotografia che non riproduceva l'opera artistica di un pittore, che pure aveva come oggetto la narrazione della vita di un santo, né fingeva la posizione sociale di un individuo, ma al contrario coglieva la dimensione umana e non allegorica della vita del santo. La foto evocava le emozioni e la partecipazione del protagonista e dei fedeli a un evento reale, così il valore didattico dell'immagine era intrinseco nel ricordo.

Mastrorilli operò così su due piani: immortalando un istante di vita nello scatto fotografico e rielaborando l'intimità di quell'attimo con il ritocco pittorico. Ciò diede vita a un'immagine idealizzata che raccordava i canoni moderni della realtà al modello classico dell'interpretazione artistica del santino. Delle *cartes*, però, il santino recuperava quell'interesse collettivo per l'affermazione di nuove personalità, non necessariamente circoscritte all'ambito religioso, in cui il valore dell'individuo non era sancito dall'autorità, ma era un merito riconosciuto dal popolo.²¹

L'icona padre Pio

La nascita della ritrattistica come arte della fisiognomica, in cui il ritratto assume un significato psicologico e morale e "lo sguardo è specchio dell'anima" è ormai unanimemente riconosciuta a Leonardo da Vinci, che ruppe i canoni

²¹ Come afferma Salvatore Abruzzese, infatti, "La dimensione associativa della religiosità popolare ha in sé un dato strategicamente decisivo. Per realizzarsi presuppone e realizza la presenzialità del *santo*, è cioè un'aggregazione attorno ad un simbolo che rinvia ad un soggetto portatore di carisma" (Abruzzese 2000, p. 7).

classici nel Rinascimento (Buccheri 2010, p. 337). Ma nel Novecento, grazie alla fotografia, la scoperta dei segreti del movimento (Campanile 2013, pp. 189-204) alimentò la consapevolezza della “frammentazione dell’io”, che rinnovò la rappresentazione del ritratto, sia nell’arte sia nella letteratura, lasciando emergere la narrazione “del pensiero sempre cangiante e inafferrabile” (Camerino 2008, pp. 12-13).

Mastrorilli scelse consapevolmente di trasformare in santino un frammento del quotidiano di padre Pio, l’attimo di un’azione slegata dall’attività cerimoniale. Si trattò di una sfida perché ritraeva un movimento non rallentato nella sua esecuzione e lo immortalava mettendo alla prova l’abilità del fotografo contro i limiti della tecnologia nel congelare la fugacità dell’istante. Il quotidiano corrisponde alla volontà di catturare e mostrare “qualcosa che sia al contempo ordinario ed extra-ordinario, [...] l’elemento singolare che spezzi la monotonia del già visto e del conosciuto, quel particolare che seppure sotto i nostri occhi, sfugge alla rapidità della visione” (Maggi, 2013, p. 8). Henri Cartier Bresson spiegava così la difficoltà della ritrattistica: “Si, en faisant un portrait on espère saisir le silence interieur d’une victime consentante, il est très difficile de lui introduire entre la chemise et la peau un appareil photographique” (Henri Cartier-Bresson 2006, p. 5).²²

Nel santino padre Pio è immortalato in un gesto naturale e vero, imprevisto e improvviso, non in posa, mentre benedice uno dei suoi figli spirituali che affollavano il convento. La scarsa nitidezza della foto dovuta al movimento e alla poca luce fu compensata dal ritocco manuale da parte del fotografo, che si occupò dello scontorno utilizzando il pennello e la tempera bianca.²³ Sottrasse innanzitutto lo sfondo occupato dalle figure presenti intorno al frate e costituito dagli elementi architettonici di scarso rilievo del corridoio del convento. Colorò, poi, la foto, originariamente in bianco e nero, con una sfumatura monocromatica, che creò un’atmosfera rarefatta, di non luogo, e passò al ritocco di alcuni dettagli

²² “Se realizzando un ritratto si spera di cogliere il silenzio interiore di una vittima consenziente, è molto difficile introdurle, tra la camicia e la pelle, un apparecchio fotografico” (Henri Cartier-Bresson 2006, p. 5)

²³ Il ritocco avveniva al buio posizionando il negativo su uno strumento, detto “ritocchino”, costituito da una lastra di vetro obliqua che permetteva di lavorare in controluce grazie ad una lampadina posta sul retro. Una volta inserito il colore di sfondo, Mastrorilli ne verificava l’effetto in stampa per cercare di eliminare quell’effetto artificiale della colorazione post-produzione che sarebbe scomparso con la tecnologia del colore a fine anni Settanta (Mastrorilli 2011, p. 50).

per enfatizzare il ritratto e il gesto del frate. Questa operazione cancellò definitivamente il ricordo dei santini color seppia degli anni Venti, consacrando la nascita di una nuova sensibilità per una realtà religiosa umanizzata, conseguenza del fatto che la fotografia attesta “che ciò che vedo è effettivamente stato” (Barthes 2001, p. 312) (Fig. 6).

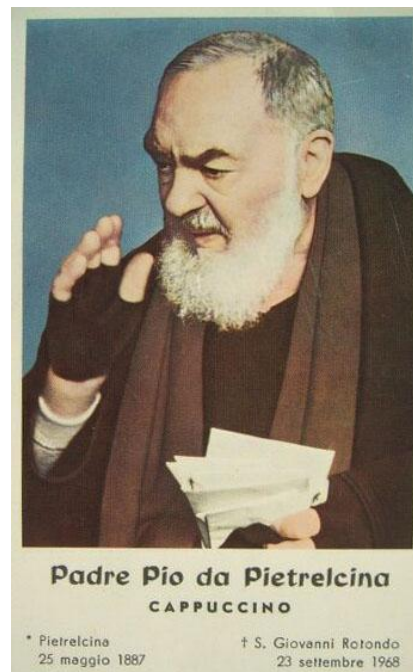


Fig. 6– Santino di padre Pio realizzato da Gaetano Mastrorilli (Mastrorilli 2011, p. 93)

A proposito di ritratti, lo storico Sergio Luzzatto ricorda che un altro ritratto fotografico di frate cappuccino ha assunto un valore iconico, quello realizzato da Cartier-Bresson nel 1994 per l'Abbé Pierre.²⁴ Da un punto di vista simbolico, il fotografo diede “rappresentazioni ideali di qualcosa che sfugge al carattere ‘biografico’ – quel dato giorno, quella situazione” (La Cecilia 2012, p.1), per restituire all’osservatore un modello di religioso fortemente caratterizzato da “una foresta di segni”, dallo sguardo ai sandali,²⁵ definiti da Roland Barthes “archetipo della santità” (Barthes 1994, pp. 45-47). Si formò così, nell’immaginario

²⁴ All’anagrafe Henri Grouès (1912-2007), l’Abbé Pierre è diventato in Francia il simbolo della cristianità che recupera i suoi valori più veri e antichi, anche se adotta la forma della ribellione all’autorità costituita per sostenere i bisogni di ogni tipo di emarginazione.

²⁵ L’iconografia dell’Abbé-Pierre mostra uno sguardo buono e il taglio di capelli “francescano”, che secondo Barthes sono i simboli di santità; la barba è una citazione delle idee cristiane di apostolato e povertà, ma è volutamente incolta in segno di disprezzo delle convenzioni; inoltre l’abbigliamento costituito da una giacca da prete operaio e da un bastone da pellegrino sono simboli di apostolato.

collettivo, l'idea di povertà e spirito missionario che il frate rappresentava e che divenne la sintesi "di tutta la storia dell'iconografia cristiana della carità", nella quale cioè il frate incarnava questa virtù teologale come "risposta immediata ai bisogni altrui". (La Cecilia 2012, p.1). Nelle immagini dell'Abbé Pierre, lo sguardo avvolgente ma ritroso è stato letto come l'intenzione di Cartier-Bresson di fornire una raffigurazione secondo i canoni bizantini, che presenta i santi "non come biografie, ma come canali di accesso alla divinità". Il risultato di questa operazione è stata l'identificazione del personaggio con il suo significato ideologico, ereditata, poi, da tutte le successive reinterpretazioni artistiche, dalle stampe ai murales.

Nel caso di padre Pio, più semplicemente, Mastroilli pare rintracciare i riferimenti simbolici nell'iconografia locale pugliese. Tra questi si nota infatti una ripresa della barba di san Nicola.

Mastroilli operò un ritocco grafico sulla barba rendendola una luminosa nuvola bianca che incornicia "la regolarità e pienezza del nobile e attraente viso". (Luzzatto 2007, p. 153). La nuova luce ammorbidisce i contorni, quasi ad anticipare la presenza dell'area luminosa, l'aureola, simbolo della santità.²⁶ Rispetto ai forti contrasti tra il "pallore perlaceo" dell'incarnato e i "riflessi scuri" dei suoi capelli, dei baffi, della barba e dell'abito presenti nei ritratti giovanili, l'intera espressione appare addolcita. Forte elemento simbolico di identificazione per i frati cappuccini (Rusconi 2009, pp. 3-29), la barba rappresentava per padre Pio più di un segno distintivo rispetto ai laici: era il simbolo dell'ubbidienza alla regola ecclesiastica. Infatti, tra i ricordi giovanili della sua vocazione, padre Pio annoverava la forte impressione suscitata in lui, appena ragazzino, dalla vista della barba di padre Camillo da Sant'Elia a Pianisi, un cappuccino itinerante incontrato a Pietrelcina nel 1898: "La barba di fra Camillo si era ficcata nella mia testa, e nessuno mi poté smontare" (Da Ripabottoni 2011, p. 60).

Nell'interpretazione di Mastroilli la barba di padre Pio pare volersi rapportare al modello ben definito dal punto di vista fisiognomico e psicologico del "venerabile vecchio dalla barba morbida e fluente", con lo sguardo dolce

²⁶ La luce che circonda il capo del santo, aureola o nimbo, appartiene all'iconografia del Cristo rappresentato nell'alto dei cieli e, ancora prima dell'utilizzo cristiano, rappresentava la luce splendente che circondava le teste degli dei nei dipinti (Frugoni 2010, p. 140).

tipico dell'iconografia religiosa classica e in particolare di san Nicola. Ciò che rende nuova la rappresentazione di Mastroianni è la dinamicità dell'azione in cui lo sguardo del frate è diretto a incrociare la presenza di un devoto, a differenza delle immaginette di san Nicola prodotte nello stesso periodo, in cui il santo barese ha un'espressione "distaccata", che lo pone su un piano superiore rispetto alla dimensione umana dei fedeli, e la staticità del disegno è ravvivata solo da tonalità di colore vivaci (Calò Carducci 1987, pp. 161-170). Come accade solo in pochi dipinti di san Nicola (Pugliese 1987, pp. 75-76), il volto di padre Pio mira a trasmettere al devoto un messaggio rassicurante, non incute né timore né soggezione ma anzi invita alla confidenza, all'apertura di un dialogo che troverà sicuramente ascolto e risposta. A rafforzare quest'impressione contribuiscono non solo l'attitudine del personaggio, ma anche i gesti e gli oggetti rappresentati. Infatti, osserviamo che non vi è la centralità del volto, ma uguale risalto viene dato alle mani che contengono i riferimenti sostanziali alla biografia del santo: il miracolo delle stimmate e le lettere dei devoti al frate per ottenere le grazie. Le mani, infatti, "veicolo privilegiato di comunicazione" (Pasquinelli 2005, p. 25) in sostituzione della parola, si esprimono attraverso due gesti significativi, propri dell'iconografia religiosa cristiana.

La mano destra appare sollevata, con il palmo aperto, e rappresenta il gesto della "mano benedicente", che nell'iconografia cristiana, a partire dall'Alto Medioevo, indica la "protezione divina trasfusa su qualcuno o su qualcosa", "quale modello del gesto rituale di benedizione dei sacerdoti, dei santi". In effetti il gesto è anche riconducibile a quello della "mano parlante", proprio dell'iconografia classica e noto come gesto dell'*orator*, che trasposto nella cultura dei cristiani, i cosiddetti "fedeli della parola", equivale a rappresentare la Parola di Dio che guida la fede (ivi, p. 148). Ciò a rafforzare il ruolo di predicatore e maestro che il santo svolgeva nel guidare con le parole i suoi devoti (ivi, p. 151).

La mano porta un mezzo guanto che segnala, nascondendola, la piaga della stimmata. Il miracolo delle stimmate è stato, come si è detto, la questione più dibattuta intorno alla santità di padre Pio nell'ambito scientifico, medico e teologico.²⁷ Dal punto di vista iconografico, le stimmate comparvero in Occidente

²⁷ A proposito dell'indagine condotta dal Sant'Uffizio sulle stimmate di Padre Pio si veda Castelli, 2013.

nella rappresentazione artistica del *Christus patiens*, sofferente, intorno al Duecento ed erano il simbolo della crudeltà della crocifissione. Ciò, probabilmente, servì a rafforzare il turbamento che la Passione di Cristo suscitava nei credenti, aumentandone, secondo alcuni, la devozione e la sensibilità verso una cultura del dolore (Frugoni 2010, pp. 209-212.). Nella rappresentazione di San Francesco assunsero, poi, il significato di ricongiunzione del percorso di perfezione della beatificazione con l'atto della creazione, l'*imago*, perché attraverso le stimmate, San Francesco, per primo tra i santi, ripristinava la somiglianza dell'uomo all'immagine divina, che era stata persa da Adamo con il peccato originale (Frugoni 1993, p. 107). L'iconografia si adeguò all'interpretazione del biografo di San Francesco, Bonaventura, secondo la quale le stimmate erano "l'esito dell'identificazione fisica di Francesco con il Cristo crocifisso"²⁸ (ivi, p. 174). Tale fu anche l'interpretazione data alle stimmate di padre Pio, ma, nell'iconografia del santino, furono nascoste alla vista dal guanto che padre Pio indossava sempre, escluso durante la celebrazione, per non turbare troppo gli osservatori.

A chiusura dell'immagine troviamo il gesto della mano sinistra, che sostiene e presenta le lettere inviate dai fedeli con le richieste di grazie. Le lettere sono un chiaro riferimento alla biografia del santo, ai miracoli,²⁹ perché rivelano, con una presenza tangibile, il suo ruolo di consolatore della sofferenza. Inoltre, sono un riferimento alla specificità del miracolo cristiano rispetto a quello magico, perché simboleggiano la "sacralità verbale" che accompagna l'istantaneità e la pubblicità conferita dal miracolato alla grazia ricevuta (Bronzini 1990, p. 500). Va sottolineato che non deve apparire in contrasto l'attività taumaturgica³⁰ attribuita al santo attraverso i miracoli, con la promozione dell'assistenza medica svolta dall'ospedale Casa Sollievo della Sofferenza. Infatti, come ha descritto Giovanni Battista Bronzini,

²⁸ Il miracolo delle stimmate di San Francesco suscitò una *querelle* già nel Medioevo (Vauchez 1968, pp. 595-625), ma divenne elemento rilevante dell'iconografia del santo (Frugoni 1993, pp. 174-175).

²⁹ Per un approfondimento del tema del miracolo dal punto di vista storico si veda Boesch Gajano, Modica, 1999.

³⁰ Il potere taumaturgico dei santi tradizionali, cioè di guaritori diretti di malattie, risulterebbe ridimensionato al ruolo di intercessori divini per la concessione di miracoli già nei secoli XVII e XVIII, grazie all'azione controriformista (Bronzini 1990, p. 507).

in linea generale la taumaturgia dei santi, dalla Controriforma in giù, si è andata sempre più sostituendo come devozione e pratica religiosa autonoma rispetto alla medicina popolare magica, per cui non interferisce con questa né con la medicina ufficiale (ivi, p. 508).

L'adozione dei mezzi istituzionali della medicina non si pone, quindi, in antitesi o in alternativa con l'azione taumaturgica, ma il ricorso all'intermediazione del santo per ottenere dalla divinità la guarigione è e rimane esclusivamente un atto di fede, come evidenzia la lettera di Papa Giovanni Paolo II a padre Pio, inviata per chiedere l'intercessione del frate per le condizioni della Chiesa di Cracovia e per alcuni fedeli malati, le cui guarigioni furono poi riconosciute miracoli di padre Pio dalla Chiesa (Castelli 2012, p. 114).

L'accuratezza nel ritocco di Mastroilli è confermata da un altro esempio, un santino colorato di padre Pio che il fotografo ottenne rielaborando la cartolina per la comunione della figlia Gemma, che aveva ricevuto il sacramento dal frate (Fig. 7).



Fig. 7 – Il ritocco: dalla cartolina di comunione al santino colorato (Mastroilli 2011, pp. 82-83).

L'unico particolare che Mastrorilli dimenticò fu di apporre la propria firma sul santino, rendendo rocambolesca l'attribuzione di paternità, peraltro attestata dal possesso del negativo della foto da parte della figlia. Ciò non sorprende perché tutta la produzione di immagini sacre, dalle prime stampe su carta e pergamena alle incisioni più artistiche, furono realizzate da artisti anche di fama internazionale che inspiegabilmente non firmarono le lastre. Neppure risalendo alle stamperie specializzate, che in Italia erano ad esempio la Stamperia Remondini di Bassano del Grappa e la Tipografia Alterocca (Ottaviano 2000, pp. 11-24), si possono risolvere i tanti casi di assenza di paternità. Edita da Alterocca negli anni sessanta circa, infatti, circolava a San Giovanni Rotondo una cartolina a vedute multiple, che riportava le fotografie del Convento, della Clinica e del frate benedictino, mentre sul retro la scritta "Padre Pio da Pietrelcina, Sacerdote Stigmatizzato", indicava il divieto del Sant'Uffizio al riconoscimento del culto del frate santo (ivi, p. 18).

Mastrorilli seguiva personalmente le prove di stampa di stampini e cartoline presso la stamperia barese dell'amico Giuseppe Favia, la "Arti Grafiche Favia", ma alla sua chiusura le matrici di stampa sono andate disperse, rendendo difficoltosa la ricostruzione di molte rielaborazioni.

Conclusioni

La riuscita della fotografia si deve, quindi, alla disponibilità del protagonista, ma soprattutto alla sensibilità artistica del fotografo e alla sua capacità di cogliere la continuità dei gesti grazie all'uso appropriato delle angolazioni e delle luci, che scarseggiavano all'interno e non potevano essere compensate dall'uso di flash che infastidivano il frate (Mastrorilli 2011, p. 30). Il rispetto del soggetto era stato, infatti, una delle peculiarità di Mastrorilli, proprio come Cartier Bresson auspicava per qualunque fotografo volesse occuparsi di ritratti:

We must respect the surroundings which provide the subject's true setting, while avoiding all artifice which destroys the authentic image. The mere presence of the photographer and his camera affects the behavior of the "victim". Massive

apparatus and flash bulbs prevent the subject from being himself (Cartier Bresson 1968).

A differenza degli ex voto fotografici in cui,

il ricorso totale o parziale alla riproduzione fotografica, non è più mediato e filtrato dall'artigiano pittore, ma è narrato e impostato anche sul piano scenico della rievocazione e rappresentazione, direttamente dal protagonista principale della vicenda o da chi a lui era vicino

e il fotografo, quindi, improvvisato o chiamato sul posto successivamente, ha il ruolo passivo di semplice documentatore (Spera 1977, pp. 233-234), nel caso del santino fotografico il fotografo e il protagonista hanno entrambi un ruolo attivo, collaborativo, e il fotografo fornisce un'interpretazione dell'attimo reale scegliendo inquadratura e piani luminosi.

L'analisi sin qui condotta ha quindi mostrato la trasformazione in icona di un'immagine fotografica, aumentando l'efficacia comunicativa della forma tipografica del "santino". Ciò è dovuto all'unione di più fattori. Da una parte il diverso rapporto tra artista-autore della foto e committenza-protagonista della foto; dall'altra ci sono elementi legati al processo di produzione che modificano il prodotto stesso e la sua distribuzione: l'ergonomicità del formato cartaceo di stampa della fotografia che è il risultato di una serie di innovazioni di processo, come l'istantaneità nell'acquisizione di un'immagine del mondo reale, la velocità di produzione, l'economicità dei processi di riproduzione, le dimensioni scalabili dell'originale senza perdita di qualità e di elementi significanti nella stampa, lo stile moderno dei colori dell'immagine stampata e l'elevato simbolismo della fotografia che struttura e sintetizza il messaggio veicolato.

Con queste caratteristiche il santino moderno è diventato un prodotto dalla diffusione su larga scala, che ne ha fatto un modello tipografico di successo anche al di fuori dell'ambito religioso. Analogo al santino è, infatti, il cartoncino che i candidati politici distribuiscono durante le campagne elettorali. Il messaggio elettorale passa di mano in mano e finisce nei portafogli dei cittadini proprio come i santini religiosi finivano nelle tasche dei devoti. A decretarne il successo hanno

contribuito i motivi già visti precedentemente: la praticità del formato, l'economicità del prodotto stampato che rende accessibile a ogni candidato la disponibilità di questo dispositivo pubblicitario, lo slogan, che esprime proposte e valori politici del candidato, la capacità espressiva della fotografia che ritrae il candidato in pose più o meno riuscite, che in ogni caso svelano qualcosa della sua personalità diventando un simbolo di identificazione con il messaggio elettorale e condizionandone in parte il successo finale.

La sostituzione dei bigliettini da visita e dei volantini con i "santini elettorali" ha sancito, in definitiva, il ritorno di queste immagini nelle tasche degli individui attraverso un processo di analogia. Il risultato è stato che pur conservando la funzione di dialogo per il trasferimento di valori e significati, in questo caso laici, il santino crea icone mediatiche spesso di successo.

Riferimenti bibliografici

- Abruzzese, S., 2000, *Le forme di devozione popolare: le ragioni di un successo. Note per l'analisi e una pista di ricerca*, Seminario di studio su "Cattolicesimo popolare, devozioni e progetto culturale", Roma, 24 e 25 novembre 2000, in <http://www.chiesacattolica.it/>, pp. 1-10, consultato il 15 febbraio 2015.
- Angiolino, G., 1985, *Santi e Santini: iconografia popolare sacra europea del sedicesimo al ventesimo secolo*, Guida Editori, Napoli.
- Anon., Il miracolo d'un frate cappuccino. Il "Santo" di S. Giovanni Rotondo, in *Il Mattino*, 4-5 giugno 1919.
- Barthes, R., (1957) 1970, *Mythologies*, Seuil, Paris; trad. it. 1994, *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino, pp. 45-47.
- Barthes, R., 2001, *La camera chiara*, in Marra C., a cura di, *Le idee della fotografia. La riflessione teorica dagli anni sessanta a oggi*, Mondadori, Milano, pp. 312-316.
- Bastiani, L., 2011, *Grande devozione, piccole immagini: i santini*, in Bastiani L., a cura di, *La devozione popolare attraverso i santini e le stampe*, in "Quaderni", Centro di ricerche per la storia dell'Alto Lazio, n. 4, Viterbo, pp. 31-55.
- Boesch Gajano, S., 1999, Modica, M., a cura di, *Miracoli. Dai segni alla storia*, Viella, Roma.
- Bronzini, G.B., 1977, *Fenomenologia dell'ex voto*, in Angiuli E., a cura di, *Puglia ex voto*, Bari, Biblioteca Provinciale De Gemmis, Congedo, Galatina (Le), pp. 249-271.

- Bronzini, G.B., 1990, *Santi taumaturghi e taumaturgia dell'ex voto*, in "Lares", anno LVI, n. 4, pp. 493-510.
- Brunetta, G. P., 1997, *Il viaggio dell'icononauta*, Venezia, Marsilio.
- Buccheri, A., 2010, *Il ritratto. Storia e funzione di un genere artistico*, in Wallace M., a cura di, *L'arte e il visuale*, vol. X, Enciclopedia della cultura italiana, UTET, Torino, pp. 337-374.
- Callegari P., Sturani, E., 1997, a cura di, *L'Italia in posa. Cento anni di cartoline illustrate*, Electa, Napoli.
- Calò Carducci, C., 1987, *San Nicola nelle immaginette sacre tra il 1890 e il 1940*, in Lavermicocca, N., a cura di, *Il segno del culto. San Nicola: arte, iconografia e religiosità popolare*, Edipuglia, Bari, pp. 161-170.
- Camerino, G.A., 2008, *Il "ritratto" nel n. 14-16 de la "Nuova Ricerca"*, in Stefanelli R., Guaragnella P., Stomeo M., a cura di, *"Il Ritratto". Atti del Seminario di Studi sul tema del progetto di ricerca 2006 (Bari, 11 giugno 2007)*, Aracne, Roma, pp. 12-13.
- Campanile, B., 2013, *Fermate il tempo! La fotografia ad alta velocità*, in De Ceglia F.P., Dibattista L., a cura di, *Il bello della scienza: intersezioni tra storia, scienza e arte*, FrancoAngeli, Milano, pp. 189-204.
- Cartier Bresson, H., 1968, *The world of Henri Cartier Bresson*, Viking Press, New York.
- Cartier-Bresson, H., (1996) 2006, *Un silenzio interiore. I ritratti di Henri Cartier-Bresson*, Contrasto, Milano.
- Castelli, F., 2012, *Biografia di padre Pio da Pietrelcina*, in Otranto G., Aulisa I., a cura di, *Santuari cristiani d'Italia. Puglia [1]*, De Luca Editori d'Arte, Roma, pp. 115-120.
- Castelli, F., 2013, *Stimmate sotto la lente del Sant'Uffizio: i casi di padre Pio da Pietrelcina e di Therese Neumann*, in "Archivio storico per la pietà", n. 26, pp. 337-365.
- Chéroux, C., 2008, *Henri Cartier Bresson. Lo sguardo del secolo*, Contrasto due, Milano.
- Confessore, O., 2007, *I santuari contemporanei come luoghi di aggregazione (Madonna di Pompei, Santa Rita da Cascia, San Giovanni Rotondo)*, in Vauchez, A., a cura di, *I Santuari cristiani d'Italia. Bilancio del censimento e proposte interpretative*, École Française de Rome, Roma, pp. 257-268.
- Da Ripabottoni, A., 2011, *Padre Pio da Pietrelcina. Il Cireneo di tutti*, Edizioni padre Pio da Pietrelcina, San Giovanni Rotondo.
- Di Biase, C., 1985, *Immagine e preghiera*, in Angiolino G., a cura di, *Santi e Santini*, Guida Editori, Napoli, pp. 15-23.
- Di Nola, A. M., 1985, *Le immagini sacre*, in Angiolino, G., a cura di, *Santi e Santini*, Guida Editori, Napoli, pp. 24-29.
- Dupront, A., 1978, *La religion populaire dans l'histoire de l'Europe occidentale*, in "Revue d'histoire de France", v. 64, n. 173, pp. 185-202.
- Fai, C., 2004, *Le stampe in Puglia*, in *Santi di casa. Santi di questa terra*, Amici della Fotografia, Veglie (Le), pp. 25-27.
- Freedberg, D., 1993, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico*, Einaudi, Torino.
- Frugoni, C., 1993, *Francesco e l'invenzione delle stimmate. Una storia per parole e immagini fino a Bonaventura e Giotto*, Einaudi, Torino.

- Frugoni, C., 2010, *La voce delle immagini. Pillole iconografiche dal Medioevo*, Einaudi, Torino.
- Gaeta, S., Tornielli, A., 2008, *Padre Pio, l'ultimo sospetto: la verità sul frate delle stimmate*, Piemme, Casale Monferrato (Al).
- Galván, J. M., 1998, *L'arte come via di evangelizzazione*, in Fitte H., a cura di, *Fermenti nella teologia alle soglie del terzo millennio, Atti del 3° simposio internazionale della Facoltà di teologia: Roma, 12-14 marzo 1997*, Libreria Vaticana, Città del Vaticano, pp. 284-293.
- Galván, J. M., 2001, *La comunicazione tra fede e cultura*, in Stenico T., *Era mediatica e nuova evangelizzazione*, Libreria Vaticana, Città del Vaticano, pp. 204-206.
- Gelormini, A., 1951, Padre Pio negli scatti di Gaetano Mastrorilli, *Il Messaggero* del 19 gennaio 1951, in *Bari sera*, <http://affaritaliani.libero.it/puglia/padre-pio-negli-scatti-di-gaetano-mastrorilli.html>, consultato il 3 aprile 2012.
- IRCCS, 2009, Fondazione Casa Sollievo della sofferenza, *Report dell'Attività scientifica 2008-2009*, S. Giovanni Rotondo, in <http://www.operapadrepio.it/it/report/>, consultato il 27 settembre 2012.
- Isambert, F.A., 1982, *Le sens du sacré. Fête et religion populaire*, Minuit, Paris.
- La Cecilia, F., Abbé Pierre. Fotografia della carità, in *L'Avvenire*, 10 dicembre 2012, <http://www.avvenire.it/Cultura/Pagine/Abb%C3%A9-pierre.aspx>, p.1, consultato il 4 febbraio 2015.
- Lingua, A., 1950, *Ho visto padre Pio da Pietrelcina: diario di tre fortunati viaggi a San Giovanni Rotondo*, Tip. G. Mondino, Fossano (Cn).
- Lucas, U., Agliani, T., 2006, *Tra Miss Italia e Padre Pio. Società e fotogiornalismo dal dopoguerra ai nostri giorni*, in De Luna G., D'Autilia G., Criscenti L., a cura di, *L'Italia del novecento: le fotografie e la storia, V. 2: La società in posa*, Einaudi, Torino, pp. 359-412.
- Luzzatto, S., 2007, *Padre Pio. Miracoli e politica nell'Italia del Novecento*, Einaudi, Torino.
- Maggi, A., 2013, "Le fotografie sono dentro le nostre vite, come le nostre vite sono nelle fotografie". *Fotografia, comunicazione e informazione di un'immaginifica realtà*, in De Gramatica F., Suomela Girardi F., Zuech R., a cura di, *Questioni di immagine. Il fondo fotografico del Castello del Buonconsiglio: testimonianze e riflessioni*, Museo Castello Buonconsiglio, Trento, pp. 1-12.
- Mastrorilli, P., 2011, a cura di, *Il fotografo, il santo e la città. Padre Pio negli scatti di Gaetano Mastrorilli*, Gelsorosso, Bari.
- Mischitelli, A. M., 2007, *Padre Pio in fasci di luce*, Edizioni Padre Pio da Pietrelcina, S. Giovanni Rotondo.
- Ottaviano, C., 2000, *Religiosità popolare e industria della comunicazione nelle immagini Alterocca*, in Aa.Vv., "Ascoltaci, o Signore": la comunicazione religiosa nelle immagini dell'Archivio fotografico Alterocca, Federico Motta, Milano.
- Paccagnella, L., 2010, *Sociologia della comunicazione*, Il Mulino, Bologna.
- Padre Pio, *Discorso di Padre Pio, 5 maggio 1957, primo anniversario della Casa Sollievo della Sofferenza*, <http://www.operapadrepio.it/contenuti/opera/pdf/DiscorsoPadrePio1957.pdf>, pp. 1-2, consultato il 15 febbraio 2015.
- Pasquinelli, B., 2005, *Il gesto e l'espressione*, Electa, Milano.

- Politecnico di Torino, Istituto di scienze e arti grafiche, a cura del, 1969, *Enciclopedia della stampa*, v. 2, Società Editrice Internazionale, Torino.
- Pugliese, V., 1987, *Dipingere San Nicola. L'arte pugliese tra scuole, committenti e limiti*, in Lavermicocca N., a cura di, *Il segno del culto*, Edipuglia, Bari, pp. 75-76.
- Riccardi, A., 1984, a cura di, *Pio XII*, Laterza, Roma-Bari.
- Rusconi, R., 2009, *Francesco d'Assisi, i frati Minori e le immagini*, in Società internazionale di studi francescani, *Le immagini del francescanesimo, Atti del XXXVI Convegno internazionale, Assisi, 9-11 ottobre 2008*, Fondazione centro italiano di studi sull'Alto Medioevo, Spoleto (Pg), pp. 3-29.
- Sbalchiero, P., 2008, *Stigmati*, in "Dizionario dei miracoli e dello straordinario cristiano", v. II, EDB, Bologna.
- Sontag, S., 1978, *Sulla fotografia*, Einaudi, Torino.
- Spera, E., 1977, *Ex voto fotografici ed oggettuali*, in Angiuli E., a cura di, *Puglia ex voto*, Bari, Biblioteca Provinciale De Gemmis, Congedo, Galatina (Le), pp. 233-240.
- Sturani, E., 2012, *Per un'archeologia della cartolina*, in Apicella, M., *Immagini e memoria. Costa d'Amalfi 1852-1962*, Costa d'Amalfi edizioni, Amalfi (Sa).
- Toni, G., 2009, a cura di, *Catalogo internazionale dei santini 2010. Guida, catalogazione e quotazione di tutte le tipologie dei santini del XX secolo*, C.I.F., Milano.
- Trevisani, S., 2006, *La Puglia dei Santi. I luoghi di culto, i riti, i monumenti*, Capone, Lecce.
- Vaucher, A., 1968, *Le stigmates de saint Francois et leur détracteurs dans les derniers siècles du Moyen Age*, in "Mélanges d'archéologie et d'histoire", v. 80, n. 2, pp. 595-625.
- Warner, M. M., 2012, *100 idee che hanno illuminato la fotografia*, Logos, Modena.