

Di Gennaro Angiolino (cura) *Santi e santini: iconografia popolare sacra europea dal sedicesimo al ventesimo secolo*, Guida editori, Istituto francese di Napoli (Italy), Pubblicato da Guida Editori, 1985, pp 24-29

Alfonso M. Di Nola

Le immagini sacre

I termini «santino», «immaginetta», «figurina» (con il corrispondente napoletano «fiurella»), proprio per la loro struttura di diminutivi, riflettono i fondamentali processi storico-religiosi attraverso i quali le rappresentazioni iconiche della santità passano dal livello alto ed artistico alla fruizione dei volghi e ad una circolazione resa agevole dalla stessa dimensione dell'immagine. Si è in presenza di un fenomeno decisivo per la storia della devozione e della pietà, che, tuttavia, l'analisi dotto e la critica artistica hanno esiliato sotto il segno dell'emarginazione e dell'oblio, secondo una tradizione filologica che si trattiene da presuntive contaminazioni fra ciò che è esteticamente significativo e ciò che non lo è. Già F. Novati, che fu tra i primi a dare dignità allo studio dell'iconografia popolare, osservava che essa «è stata del tutto negletta... che davvero in una stampa uscita dalle officine del Longhi, del Monti, de' Remondini non può il gusto raffinato di un esteta trovare veruna delle soddisfazioni artistiche di cui gli è inesauribile fonte un rame di Marcantonio o un'acquaforte del Rembrandt¹. E il rifiuto si consolida evidentemente quando dal rame o dalla xilografia antica si passa alla produzione ottocentesca e novecentesca dei santini in serie. Si spiegano così i significativi silenzi dei maggiori dizionari enciclopedici su un tema disturbante².

La dinamica che porta al rifiuto di serie considerazioni storico-artistiche e storico-religiose dipende dalla qualità stessa della maggior parte degli interventi su questi oggetti devozionali, che vengono affrontati in una

valutazione estetica, laddove essi sono alla radice di una realtà esistenziale popolare, di una visione

¹ F. NOVATI, *La storia e la stampa nella produzione popolare italiana* (1907), riprodotto in *Intorno alle origini e alla diffusione delle stampe popolari*, Palermo, 1980, p. 12.

² Manca di traduzioni specifiche il *Dictionnaire d'Histoire et de Géographie ecclésiastique*, nel quale, sotto la voce *Iconographie*, è affrontato soltanto il tema delle figurazioni di origine culta. La *Enciclopedia cattolica* tocca molto brevemente il tema dei santini nella voce *Iconografia* (vol. VI, 1551-1552, a cura di Paolo Toschi). Esso, in ogni caso, appare costantemente inserito nel più ampio orizzonte di tutte le produzioni artistiche popolari, come avviene nell'*Enciclopedia Universale dell'arte* (sotto la voce *Popolare, arte*, voi. I, coll. 783-836; tocca, invece, soltanto le figurazioni ufficiali e artistiche la voce *Santi, iconografia*, vol. XII, coli. 182-213). *L'Enciclopedia Italiana* dà rapidissimi e superficiali cenni a cura di A. Bertarelli nella voce *Stampe popolari* (voi. XXXII, coll. 475-477).

del mondo e di un gioco degli affetti e delle rappresentazioni che stranamente, negli ultimi anni, è stato studiato per gli ex-voto in una ampia serie di pubblicazioni, forse perché essi trovano sedi privilegiate nelle collezioni di alcuni santuari.

La prospettiva diversa di tipo antropologico, mentre accetta referenti soltanto molto labili al piano estetico, investe l'universo dei santini nel loro significato di veicoli devozionali concreti e materializzati che portano dal piano mondano a quello delle esperienze religiose quali si innestano nelle innumeri forme delle culture cattoliche, con la conseguenza che un possibile discorso su tali rappresentazioni può essere fondato soltanto su una relazione con gli orizzonti umani ad esse sottostanti e non già sui canoni formali che le reggono. Resta, quindi, verificabile l'insegnamento medioevale, secondo il quale «*images sunt libri laicorum, invisibilia per visibilio*», dove i laici cui si fa riferimento sono gli indotti. Il santino diviene, così, nella fruizione dei fedeli anche non assegnabili ai volghi, il topos di una *presenza del distante*, sia inteso come un distante spaziale, quello, per intenderci, dei santuari ignoti o visitati nei pellegrinaggi, sia di un distante ascritto all'immaginario religioso, quello del cielo, del purgatorio, dell'inferno, del paradiso, sia, infine, di un distante temporale, che può radicarsi nella commemorazione efficace di un evento fondante, per es. la nascita o la passione di Gesù, o di un evento legato all'anamnesi personale e del gruppo, quello di una prima comunione, di una cresima, di un'ordinazione sacerdotale ecc. Opera, perciò, ogni santino come uno stimolo alla memorizzazione e alla pietà, trasferendo il fedele dalla sfera del quotidiano a quella di una diversità di persone, di situazioni, di simboli che divengono rassicuranti e protettivi. Per ciò stesso, come ogni altro segno iconico, l'immaginetta può decadere dalla carica di devozione e di pietà, strettamente connessa alla sua funzione di apertura fra le due dimensioni, il mondano e l'extra-mondano, a una riutilizzazione magico-automatica, nella quale l'efficacia protettiva si sposta dalla essenzialità della relazione religiosa e interiore ad una meccanica oggettuale e materiale. In Campania — ma l'osservazione può essere estesa a tutte le aree devozionali europee — è stata verificata la credenza popolare secondo la quale diviene estremamente rischioso liberarsi dalle immagini-nette, poiché il disfarsene è «malaugurio» e annulla la protezione che il santo assicura al devoto³. Del resto tale magificazione dell'immagine si presenta in numerose altre consuetudini: il conservarle gelosamente nel portafoglio, il baciarle, il preparare con esse i cosiddetti «brevi» o sacchetti apotropaici nei quali sono cucite le figurine e apporli, in in [l'Italia, prevalentemente ai bambini.

Come tipo sui generis della più ampia classificazione delle immagini sacre, il santino assume, perciò, tutte le caratteristiche e le contraddittorie valenze di quelle e sembra oscillare, proprio come

³ I rilievi su questo aspetto sono stati condotti da C. LAUDISIO (*Analisi iconografico-strutturale delle immagini di santi e madonne venerali nella Provincia di Caserta*. Tesi di laurea dell'Istituto Universitario Orientale, Napoli, anno 1980-1981, relatore A.M. Di Nola, 2 voll.).

le immagini, fra la regione spirituale della pietà e della devozione e la regione, più volte polemicamente condannata, del devozionalismo, da intendersi, nella nomenclatura di Vecchi⁴, come «l'exasperazione estrema dello spirito di devozione, cioè lo spirito di devozione estremamente materializzato e quindi religiosamente depotenziato». Si colloca, quindi, anche il santino all'interno delle contraddittorie linee delle polemiche iconoclastiche e anticonoclastiche, che corrispondono spesso alla conflittualità fra un'immagine utopica del culto aniconico e un calarsi del culto nella corposità delle proiezioni iconografiche: ed è una contraddizione che, per l'aristocrazia speculativa dei suoi contenuti, potrebbe essere riconsiderata come conflitto fra cultura di élite (aniconismo) e cultura di popolo (raffigurazioni dei piani di santità)⁵. Resta, come limite conciliatorio fra i due versanti, l'insegnamento ufficiale cattolico definito, sul fondamento di una lunga catena di autorità, dal Concilio Tridentino: che alle immagini dei santi è dovuta venerazione, non perché si creda che in esse sia presente una divinità o potenza, ma solo in quanto si pongono come prototipi visibili dell'immagine invisibile⁶. Proprio su questa funzione di rinvio al modello di santità e sugli effetti sociali di essa insiste Vecchi, quando ricorda come l'immagine propone un ideale di vita pia, con tutti i rischi inerenti, che sono nella falsificazione della vera pietà.

Quando si sottopongono, come in questo catalogo, ad esame gruppi di immaginette popolari o culte (frequentemente rifacimenti e ricostruzioni iconiche di cultualità popolari), sorgono altri problemi: quelli del rapporto con gli eventuali modelli e quelli *dell'autenticità* popolare o popolareggiante dei prodotti. In molti casi, anche verificabili nella contemporanea diffusione di immagini sacrali in «quadretti» nei mercati e nelle fiere di paese o presso i grandi santuari, la «figurina» è ripetizione rozza o approssimata di modelli culti: sia concesso citare, fra i molti esempi possibili, il diretto rapporto che sussiste fra modelli popolari e iconografia eulta di San Raffaele, nei quadri celebri di Rembrandt (Louvre), di Murillo (Siviglia) o del Domenichino (Pinacoteca di Napoli). Si è in presenza di una dinamica di «appropriazione» della produzione culla da parte delle classi popolari, che rielaborano, secondo le proprie esigenze storiche, i prototipi proposti dall'alto. E proprio in questi meccanismi di «appropriazione» è da ricercare l'autenticità del popolare anche in codeste questioni

⁴ A. Vecchi, *Il culto delle immagini nelle stampe popolari*, Firenze, 1968. pp. VI e ss.

⁵ Per questo tema importanti osservazioni sono fatte da L. DEL Greco (*Processi di comunicazione nel testo <<santino>> : funzioni linguistiche e sintassi*. Tesi di laurea dell'Università di Siena, Magistero, anno 1974-1975, relatori P. Rieri e A.M. Di Nola). Questa tesi affronta l'analisi semiotico-linguistica del santino insieme con un'altra parallela di O. Bonoaugurelli, che riguarda i processi di passaggio dalla frase al discorso nelle immaginette (Università di Siena, Magistero, anno 1974-1975, con gli stessi relatori).

⁶ La norma conciliare fu definita nella sessione XXV del Concilio Tridentino (3-4 dicembre 1563): ** Imagines porro Christi, Deiparae Virginis et aliorum Sanctorum, in templis praesertim habendas et retinendas, eisque debitum honorem et venerationem impertendam, non quod credalur inesse aliqua in iis divinitas vel virtus, propter quam sint colendae... sed quoniam honos. qui eis exhibetur, refertur ad prototypa, quae illa repraesentant* » (Denzinger ES, 986). La condanna del culto delle immagini come oggetto idolatrico, con un rigorismo che respinge la stessa posizione conciliatrice del Tridentino, riappare di frequente nella storia cristiana e, per quanto riguarda l'Italia, nelle decisioni filogianseniste della sessione VI del Sinodo di Pistoia (27 settembre 1786) che proibisce tutte le immagini fuorché quelle del Cristo. Tali decisioni furono condannate dalla Costituzione *Auctorem fidei* del 28 agosto 1794 (la specifica

iconografiche: ossia in un adeguamento realizzato *ex parte populi* di forme e mitemi che sono stati definiti dalla cultura egemonica. La popolarità, cioè, non è all'origine del prodotto, nell'intervento creatore di questo o di quell'artista di «popolo», ma, come ha chiarito Croce, nei processi di trasformazione che, salendo dalle plebi, riqualificano storicamente (si intende secondo la storia del silenzio) la proposta egemone. Così che la trasformazione iconografica dell'immagine di Sant'Antonio Abate da stilema immerso nella tradizione patristica degli eremiti del deserto, odiatore del consorzio umano e nemico degli animali, in immagine di protettore degli animali e delle stalle, come è in diffusissimi esempi iconografici provenienti, in quanto a produzione, dalla Germania, corrisponde, come in molti altri santini, ad una «popolarità» che è nella fruizione dell'immagine ricostruita secondo le esigenze dei contadini e dei braccianti. La quale dinamica non esclude che spesso queste immagini continuano a operare come prodotto di cultura egemonica, nel senso che garantiscono l'adeguamento dei credenti con il modello ideologico proposto, sottendendo, in ogni caso, una serie di pratiche simboliche subalterne.

Un altro taglio di analisi va rapportato alla struttura formale (non diremmo «estetica») dei santini, che sono stati talvolta inseriti, sempre con criteri di emarginazione, nel mondo del *kitsch* come caduta dell'ontologico e del significante e come espressione del cattivo gusto⁷. In effetti la struttura iconografica e, dove è presente, cromatica è destinata a suscitare nel devoto una serie di riferimenti immediati e, insieme, il trasferimento in un mondo sognante di potenza e di protezione. Il santino diviene, così, un impianto linguistico di comunicazione attraverso linguaggi e semiotiche di vario tipo⁸. Al di là di ogni problematica semiologica, interessa qui segnalare i codici fondamentali delle immagini. Essenziali e di immediata decodificabilità sono, così, le posizioni delle braccia e delle mani che, alte al cielo, indicano l'implorazione, la richiesta di misericordia o, nel caso dell' Assunzione, l'ascesa al cielo. Un braccio verso l'alto indicante il cielo e un braccio verso il basso corrispondono al rapporto uomo-Dio, naturale-extranaturale, e ripetono, a livello popolare, il modello celebre della Disputa del SS. Sacramento di Raffaello. Le braccia protese verso il basso esprimono l'implorazione e la protezione, ma anche l'abbandono mistico, laddove le frequenti braccia incrociate sul petto sono devozione e raccoglimento, pre-ghiera e sottomissione. I toni cromatici, fissati in una sorta di codice iconografico popolare, il quale non comporta variazioni (mai si immaginerebbe, per esempio, una Sant'Anna non collegata al verde!), escludono le tonalità intermedie e sfumate, quasi a comunicare al fruitore una certezza dell'identificabilità. E così è per i simboli, che sono i più vari: le ali, per esempio, di San Raffaele e di San Vincenzo Ferrer, il pesce per S. Raffaele (onde il «*pesce di San Rafele*» nelle plebi napoletane è riferito a pratiche extraliturgiche destinate ad assicurare il matrimonio o la prolificità), frequentemente i cani (San Raffaele, San Lazzaro, San Rocco ecc.), gli scettri, le croci, astili e semplici, il libro aperto, chiuso, con fiamme soprastanti, con iscrizioni o senza, la corona di spine o di rose, il ricorrente giglio (San Giuseppe), l'ampolla con sangue (San Gennaro), il bastone pastorale, lo scardatolo per la lana (San Biagio), la penna e l'ampolla per i medicinali (SS. Cosma e Damiano), la palma, la croce, il

condanna della disciplina pistoiese delle immagini in Denzinger ES, 1569 ss).

⁷ K. PAWEK, in C. Dorfler, *Il Kitsch, Antologia del cattivo gusto*, Milano, 1968, p. 148.

⁸ Cfr. per la lettura semiotica, le fonti citate alla nota n. 5.

teschio, il rosario. In tutti i casi questi simboli e i molti altri che si ritrovano in questa iconografia povera operano come una sorta di carta di identità del santo, immediatamente trasmessa al devoto. Talvolta la scena simboleggiata è «parlante», poiché si aggancia, senza intermediazioni in codice, a fatti e situazioni agiografici: la presenza, per esempio, del bambino ammalato presso San Biagio, le ferite sulla gamba (San Rocco), la presentazione del petto o dei seni (Sant'Agata), la stigmatizzazione (San Francesco di Assisi), il martirio e le frecce (San Sebastiano)⁹. Funzione, mi sembra, notevole ai fini della sollecitazione di una sensazione spazio-temporale sognante della «diversità» dei mondi evocati dalla figurina, ha il paesaggio, quando appare nel fondo delle figure: che può essere un paesaggio naturale di boschi e montagne (v. nn. 5-20-722), o quello di città e paesi protetti dal santo, o di marine (come nel caso di Sant'Andrea, che è talvolta accompagnato da mare agitato e da gabbiani o anche nel caso della marina dell'eccezionale santino contro i Saraceni, v. n. 2) o un paesaggio puramente immaginario, celeste, paradisiaco, nel quale operano spesso figure angeliche. Se normalmente il santino si configura come un oggetto devozionale di immediata decodificabilità e potenza, la sua resa effettiva può essere variamente incrementata. Appaiono, così, santini-reliquie, con riferimento a terre privilegiate (v. nn. 232-233, per Emmaus e Terra Santa; ma cfr. anche i diffusissimi santini con la terra di Santa Rita da Cascia) o con presenza di frammenti di capelli, di abiti, di pertinenze del santo (v. n. 774, con frammento di abito di S. Giovanni Bosco). Effetti analoghi ha l'indulgenza applicata a santini. Ma il potenziamento dell'immagine, con tutte le conseguenze magicanti, appare anche nei casi singolari di « processo di verisimiglianza», quando tale processo non è destinato unicamente a garantire la derivazione del santino, ma accentua la sua derivazione eccezionale (come nel caso del n. 369, che si garantisce per il riferimento alla S. Casa di Loreto, o come i già indicati santini riferiti alla Terra Santa). Va marginalmente osservato che la trasformazione magicata dell'immagine, proprio al livello della fruizione popolare, è incrementata, soprattutto per l'epoca precedente la riforma conciliare della liturgia, dal bilinguismo, come associazione del latino ecclesiastico, non decodificabile e, quindi, magico, con la lingua o i dialetti propri del fedele (v. esempi ai nn. 12-13-723). Il testo scritto, anche in lingua nazionale, può avere ridondanza sul testo iconico, come è nel caso di immaginette nelle quali preghiere o dediche si presentano più lunghe. In ogni caso le immagini stampate, con o senza preghiera aggiunta, devono avere la previa approvazione ecclesiastica¹⁰.

Questo catalogo contiene notevoli esemplari che possono essere datati, con ampi margini di sicurezza, al declino del XVI o al principio del XVII secolo, le quali datazioni pongono il problema dell'origine delle immaginette devote in Europa. Novati, che più seriamente ha affrontato il tema della datazione, sostiene che, una volta accettato il principio generale interpretativo secondo il quale le attuali immaginette sono la lontana filiazione delle immagini a incisione e, poi, a stampa, è erronea la tesi che attribuisce le più antiche xilografie devozionali alla metà del XV secolo e che questa data va anticipata di circa un secolo. In Francia appaiono

⁹ La tipologia degli attributi, dei colori, dei simboli, delle posizioni ecc. è stata ricostruita, per la Terra di Lavoro, nella tesi indicata alla nota n. 3.

¹⁰ È il dettato dell'art. 1385 n. 3 paragrafo 2 del *Codex Juris Canonici*, circa le immaginette senza o con preghiera.

xilografie di soggetto religioso intorno alla fine del '300, mentre è da accettare come databile al 1418 l'immagine della Vergine di Bruxelles e al 1428 circa la Madonna del Fuoco di Forlì. Inizialmente, sempre secondo Novati, non vi fu differenza fra modulo popolare e modulo culto, una differenza che si accentua alla fine del Rinascimento. La stampa popolare diviene, anche per la re-incisione di lastre e legni precedenti, sempre più rozza, sciatta e goffa¹¹. Si giungerà, poi, lentamente alle attuali serie iconografiche, con fissità dei modelli, in stampa, litografia, incisione ecc., che comportano una «elementarizzazione di ordine ideografico»¹². Parallela è l'attuale duplicazione delle immagini, in formato «santino» e in formati più ampi destinati a formare quadretti.

Chi sono stati, in questo faticoso processo che porta dalla creazione individuale e artigianale alla produzione in serie, i diffusori delle immagini devozionali? Certamente centri diffusionali sono stati primariamente i santuari, le sedi culturali, i conventi e i monasteri, al centro di grandi movimenti di pellegrinaggio. Soprattutto per i centri e gli ordini religiosi il santino diveniva (e lo è attualmente) una sintesi grafica dei messaggi specifici della istituzione da cui proviene. Una immaginetta di San Francesco di Assisi o di Sant'Antonio di Padova trasmette una pietà tipicamente francescana, anche se, come è stato notato per il caso dell'iconografia popolare di Sant'Antonio di Padova, la chiesa stessa ha contribuito a trasformare il messaggio di spiritualità francescana in garanzia di miracolismo (le immagini di Sant'Antonio sono utilizzate per ottenere grazie e miracoli e portano spesso la scritta: *Si miracula quaeris...* »). Resta molto corretta l'osservazione di Vecchi, secondo il quale «è molto più facile illustrare la struttura spirituale francescana o domenicana o gesuitica o carmelitana proponendo la devozione di qualche santo, piuttosto che per via di dottrina»¹³. Indipendentemente dalla dura circostanza, largamente documentata, che su questa affermazione delle singole pietà devozionali influiscono pesanti interessi di ordine economico e concorrenziale¹⁴.

Ma nella diffusione delle cultualità che ci interessano hanno grave peso i frati questuanti, soprattutto francescani minori e cappuccini, i venditori ambulanti, i cantastorie e, infine, gli appartenenti al variopinto mondo degli imbroglioni e dei mistificatori che popolavano le campagne e le città degli scorsi secoli. Lo *Speculum cerretanorum* (1484-1486 circa) di Teseo Pini, edito da P. Camporesi¹⁵, a proposito di quella particolare categoria di «bianti» detti *admiracti* segnala che «*simulant hi profecto magna miracula et aiunt in aliquibus locis imagines Beatae Virginis vel alterius Sancti lacrimas emississe*», mentre più ampio è il testo del *Vagabondo* di Raffaele Friano (I edizione del 1640) nel quale degli stessi *admiracti* è detto che vendevano la figura della Beata Vergine «*con raccontar miracoli*». Del resto, fuori di queste speculazioni del mondo biantesco, il venditore di rosari e di immagini è il soggetto di una delle incisioni di G.M. Mitelli (1666), e sempre Camporesi informa che in tale attività eccellevano ragazzi, spesso organizzati in bande,

¹¹ F. NOVATI, *Intorno all'origine e alla diffusione delle stampe popolari* (1912), riprodotto c.s., pp. 40 e ss.

¹² VECCHI, *op. cit.*, p. 41.

¹³ VECCHI, *op. cit.*, p. 93.

¹⁴ Sullo sfruttamento dei santini e di oggetti analoghi, v. G. DE LUTTI, *L'industria del santino*, Firenze, 1973.

¹⁵ P. CAMPORESI, *Il Libro dei Vagabondi*, Torino, 1980, p. 38. Per il passo da *Il Vagabondo* di Raffaele Friano, ibidem, p. 131. Il riferimento alle immaginette è anche nel memoriale indirizzato al cardinale Antonio Carafa e aggiunto, a mò di introduzione, al manoscritto del Vat. lat. 3486 (datato al 1589) dello *Speculum cerretanorum: Nonnulli grana, cruces, imagines... deferunt* (P. CAMPORESI, ibidem, p. 175).

abili nel recitare storie di vite di santi e di intonare inni edificanti, accompagnando la questua alla vendita¹⁶. Questi «ambulanti dell'immaginario» erano presenti, fino ad epoca non remota (1903), nella campagna romana, secondo la vivida descrizione che ne dà il Metalli¹⁷ e attualmente sono sostituiti dai questuanti e dalle questuanti di varia fauna che invadono le vie e le stazioni ferroviarie e che, in nome di istituzioni più o meno credibili, offrono immaginette in cambio di danaro. E va ricordato che, accanto ad una diffusione peregrinante, in campagna o in città, appare, fin da tempo antico, una rete di botteghe e negozi artigianali che riproducevano e vendevano immagini, come intorno alla piazza romana della Minerva o a Napoli, a San Biagio dei Librai, dove gli attuali «fiurellari» hanno un illustre precedente ricordato da Novati, Niccolò Monaco, a San Biase Maggiore »¹⁸

¹⁶ P. CAMPORESI in *Cultura popolare in Emilia Romagna, Mestieri della terra e delle acque*, Milano, 1979, pp. 60 e ss.

¹⁷ E. METALLI, *Usi e costumi della Campagna romana* (1903), ristampa Roma. 1982, pp. 193 s.

¹⁸ " F. NOVATI, *op. cit.*, p. 54, con l'indicazione di altri dieci tipografi e calcografi napoletani operanti fra il 1515 e il 1799.