



LE ALTRE SINDONI

Guida agli affreschi sindonici in Piemonte

Sisto Giriodi





In copertina

Revello (Cn). Casa privata. Via Vittorio Emanuele III, 60.

Cartine: Sara Chiantore



Volume realizzato in collaborazione con la Provincia di Cuneo

*Questo libro non ci sarebbe senza il regesto
degli affreschi fatto da don Terzuolo
e senza l'aiuto paziente e competente
di Antonietta Cerrato, del CERPAD
del DIPRADI della I Facoltà di Architettura,
e di Ernesto de Matteis, compagno insostituibile.*

© Blu Edizioni 2010

Tutti i diritti riservati

Blu Edizioni

e-mail: info@bluedizioni.it

Il nostro sito: www.bluedizioni.it





Sommario

Le altre Sindoni	6
Gli itinerari sindonici	15
Itinerario A. Torino e la Valle di Susa	16
Itinerario B. Val di Lanzo e Canavese	34
Itinerario C. Ivrea e Biella	66
Itinerario D. Il giro delle colline	84
Itinerario E. Pianura torinese e pianura cuneese	112
Itinerario F. Il pianalto cuneese	148
Itinerario G. Cuneo e le sue valli	176
Itinerario H. Le valli del Saluzzese	196
Bibliografia	221
Indice alfabetico delle località citate	223







*Questo libro è dedicato alla memoria
di Roberto Gabetti e della mia mamma,
piemontesi devoti, che mi hanno
accompagnato in questo viaggio.*





Le altre Sindoni

Ci sono molti benestanti che hanno frequentato buone scuole e che possono permettersi di viaggiare e di vedere il Louvre, che ne sanno parecchio e possono facilmente parlare di dozzine di pittori.

Ce n'è un altro che ha visto ben pochi quadri, ma che guarda intensamente due o tre quadri che gli fanno una profonda impressione, qualcuno che non ha viaggiato, ma che fa certe osservazioni che dimostrano che apprezza veramente, un apprezzamento che si concentra su una cosa sola ed è così profondo che daresti per esso anche il tuo ultimo soldo.

Ludwig Wittgenstein

Questo breve testo non intende affrontare tutta la vasta problematica che riguarda la Sindone, ma si limita a richiamare l'attenzione sulla storia delle sue ostensioni e in particolare delle rappresentazioni delle ostensioni.

L'ostensione è la conseguenza logica del valore eccezionale attribuito al Lenzuolo in quanto considerato la reliquia più importante in assoluto, e questo spiega perché l'ostensione sia una pratica antica: la prima ostensione di cui si ha notizia certa risale al 1147, e si tiene a Costantinopoli davanti al re di Francia e ai cavalieri impegnati nella seconda crociata (1); un'altra ostensione viene ricordata agli inizi del 1200, ma questa pratica viene forzatamente sospesa dopo il saccheggio della città da parte dei Crociati, nel quale si perdono le tracce del Lenzuolo.

La Sindone di Torino – precisazione necessaria perché negli stessi anni si parla di una Sindone di Besançon, bruciata nel 1349 nell'incendio della Cattedrale (2) – compare in Europa, come proprietà del duca di Charny, e dal 1353 riprendono le ostensioni, a Lirey, a cura dei canonici che reggono la chiesa fatta costruire dal duca; queste proseguono, con alterne vicende, finché nel 1453, Margherita di Charny, proprietaria della Sindone in quanto unica erede, rimasta vedova e costretta a portarsela dietro nelle sue peregrinazioni da una corte all'altra in Europa, la cede al duca Ludovico I di Savoia.

Le ostensioni riprendono nei possedimenti del duca, in giro dalla Savoia al Piemonte – dove viene per la prima volta nel 1478 – finché nel 1506 la Sindone si ferma nella cappella del Castello, a Chambéry, che allora era la capitale del ducato.

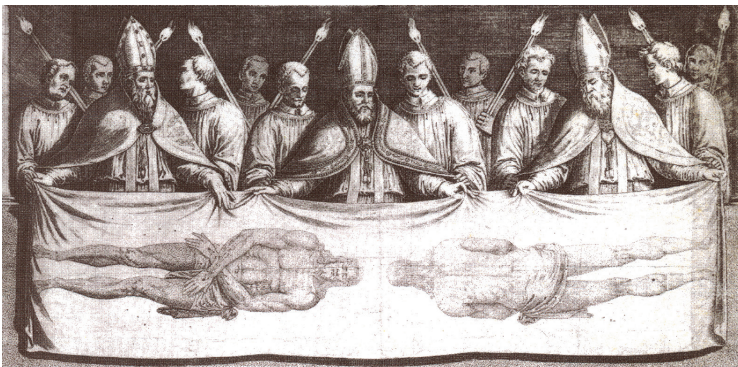


Ritornerà a Torino nel 1536, al seguito del duca Carlo II cacciato dai francesi, e riprenderà a viaggiare per ostensioni itineranti, finché nel 1560 Emanuele Filiberto non la riporterà a Chambéry, dove le ostensioni riprendono in modo regolare – a data fissa, il 4 maggio, una volta all'anno, affidate a tre vescovi – e infine nel 1576, con il pretesto di alleviare la fatica del pellegrinaggio devozionale sindonico al Cardinale di Milano, Carlo Borromeo, Emanuele Filiberto la riporta a Torino per un'ostensione eccezionale di tre giorni, e ce la lascia per sempre. Da quella data le ostensioni riprendono a Torino, distinte in ordinarie – a data fissa, una volta all'anno – e straordinarie, che per due secoli accompagnano gli eventi più importanti, pubblici e privati, dei Savoia.

Nell'Ottocento si riduce la frequenza delle ostensioni straordinarie, che si ridurranno ancora nel Novecento, secolo che vede due importanti novità per quanto riguarda l'immagine della Sindone: al giro del secolo la Sindone viene fotografata per la prima volta (3) e si scopre la sua natura di negativo fotografico, e nel 1973 viene per la prima volta filmata e trasmessa in televisione.

La cronaca della prima ostensione documentata, quella del 1147 a Costantinopoli, riporta che la Sindone «veniva innalzata verticalmente, sicché si poteva vedere bene la figura di Nostro Signore» (4): in questo «vedere bene» si può forse trovare una spiegazione della spinta alle ostensioni, ma anche alle rappresentazioni delle ostensioni.

Le prime rappresentazioni di ostensioni della Sindone risalgono agli inizi del Cinquecento, e presentano tutte gli stessi singolari caratteri: è come se la rigidità e l'immobilità del lungo telo, necessarie al «vedere bene», si trasmettessero alle persone che lo reggono, anche loro rigide e immobili; il risultato sono immagini strane, contemporaneamente realistiche, per la precisione dei dettagli, e de-realistiche, astratte per l'assenza del resto del mondo, come succedeva nei mosaici bizantini, vecchi però di mille anni.



Ostensione della Sindone a Chambéry (Lovera di Castiglione, 1931).





La prima ostensione della Sindone a Torino, 1578 (Lovera di Castiglione, 1931).

Questi caratteri si ritrovano rafforzati nelle rappresentazioni delle ostensioni «torinesi», nelle quali emerge un carattere nuovo: la «verità» esplicitamente rivendicata dell'oggetto rappresentato. Questo problema doveva essere sentito se l'incisione eseguita nel 1578, che rappresenta l'ostensione tenutasi a Torino alla presenza di Carlo Borromeo, è bordata da una scritta nella quale viene definita «verissimo ritratto del Santiss. Sudario», anche se in realtà l'impronta del corpo è annerita frettolosamente, i segni sottili delle bruciature diventano degli gnocchi e il telo è lungo il doppio del vero, perché per reggerlo si pigiano ben dieci grossi vescovi, limiti che non hanno impedito a questa immagine di diventare un modello autorevole, ripreso nelle incisioni ufficiali per più di tre secoli.



Ostensione straordinaria a fine Settecento (Lovera di Castiglione, 1931).

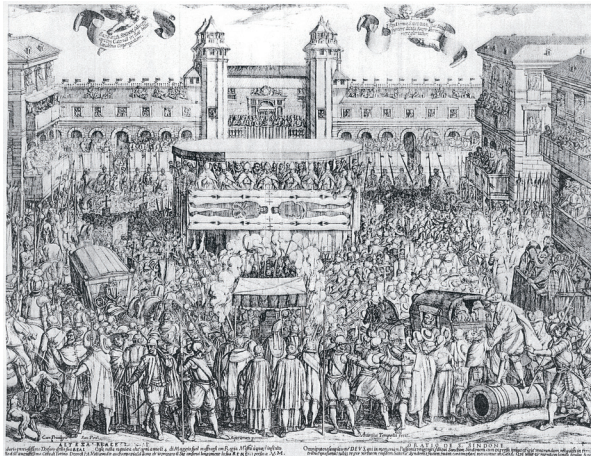




Il problema della verità si estende poi anche alle persone coinvolte, al luogo, al tempo e all'occasione delle ostensioni straordinarie che scandivano la vita della corte – dalle visite illustri ai matrimoni e alle nascite, alle vittorie e alle paci – eternate con una rappresentazione straordinaria: un'incisione in cui la corte voleva riconoscersi e da cui tra l'altro si potevano facilmente tirare e distribuire copie per moltiplicare la conoscenza e l'effetto dell'evento.

Se nelle incisioni tutti potevano dire di «vedere bene» tutto, sia il Lenzuolo sia i privilegiati ammessi a reggerlo pigiati sul palco, come in una fotografia fatta con il teleobiettivo, in cui si vedono meglio i dettagli, ma tutto è appiattito, senza profondità, in realtà le cose andavano diversamente: infatti pigiati nella calca era impossibile vedere qualcosa, – anche perché oggi si sa che l'impronta del corpo è invisibile da troppo vicino o da troppo lontano – come si vede nelle rappresentazioni tardo seicentesche delle ostensioni straordinarie di massa, le quali adottano per la prima volta un punto di vista rialzato e allargato, come fossero fotografie della piazza dell'ostensione fatte da una finestra alta e con un obiettivo grandangolare.

Così succede nell'incisione fatta per l'ostensione del 1613 nella quale, grazie al punto di vista rialzato, si vede bene il padiglione in centro alla piazza, però circondato dai soldati che tengono lontana la folla, che così non riesce a vedere niente, oppure ancora così succede nel quadro che rappresenta l'ostensione del 1686, nel quale difatti la gente in piazza, tenuta lontana dal palco, si occupa più del mercato che dell'ostensione (5).



Ostensione in piazza nel 1613 (Lovera di Castiglione, 1931).





Forse proprio per tutti questi limiti – delle ostensioni e delle loro prime rappresentazioni – ha preso piede la pratica degli affreschi sindonici, nei quali sembra di poter avvertire una polemica inconscia con la rigida gestione ufficiale delle ostensioni e delle loro rappresentazioni, e insieme l'esigenza di una elaborazione autonoma del tema, mirata a due obiettivi: quello di «vedere bene» come da vicino, e in qualsiasi ora del giorno, in qualsiasi giorno dell'anno, senza attendere le ostensioni ufficiali – ordinarie o straordinarie – e insieme quello di mettere dietro il Sacro Lino non i vescovi di Torino, la Corte in grande spolvero, sconosciuti ai più, ma i santi più amati, a partire da quelli che avevano conosciuto Gesù, fino ai santi «locali», ai santi che proteggono le messi o gli animali, superando spesso con naturalezza i vincoli di spazio e tempo.

A questo punto si capisce che il campo delle rappresentazioni della Sindone, delle sue ostensioni, non è un campo omogeneo, ma è un campo diviso tra due media diversi – le incisioni e gli affreschi – affidati ad artisti diversi, gli incisori «approvati» dalla corte e i piccoli pittori locali, che adoperano linguaggi diversi – il piatto realismo in bianco e nero, e l'invenzione di un mondo a colori – e tutto questo all'interno di due strategie di comunicazione diverse: quella realistica delle ostensioni ufficiali, che produce immagini per un pubblico ristretto di nobili, e quella immaginaria delle ostensioni murali che produce immagini per tutti, e all'interno di due strategie culturali diverse: sostenere la coincidenza tra potere politico e favore divino, in un caso e nell'altro ricordare ai minimi di far parte di una famiglia con tanti parenti e antenati così buoni da diventare santi, opponendo alle «foto segnaletiche» della corte, una predicazione diffusa delle verità della fede, e a una scelta dall'alto, cento scelte dal basso un po' folli, ma coerenti con una religione nata proprio da una predicazione di strada.

Le rappresentazioni più conosciute delle ostensioni della Sindone sono state quindi sempre rappresentazioni «ufficiali», incisioni che venivano realizzate da artisti «approvati» a corte, costretti a ripetere schemi iconografici «approvati», anello di una catena di controllo di Stato sulla Sindone e sul suo utilizzo come *instrumentum regni*; questo controllo sull'immagine della sindone e della corte è una pratica che ricorda il controllo sull'immagine ufficiale del ducato attuato attraverso altre incisioni, le immagini del *Theatrum Sabaudiae* (6) un grande album che raccoglieva – ritoccate o inventate se del caso – le vedute delle proprietà accumulate dai Savoia, da mostrare a tutta Europa per affermare la forza del nuovo Stato.

È per questo che, mentre le altre rappresentazioni del mondo esplorano sempre nuove vie, questi caratteri delle rappresentazioni «ufficiali» delle ostensioni rimangono fissi a lungo, per via della delicatezza e dell'importanza che la rappresentazione di questa reliquia, la più importante in assoluto, ha nelle strategie di governo all'interno come all'esterno del ducato, un campo nel quale sono comprensibilmente proibiti esperimenti d'arte.



Se le scelte iconografiche della corte possono essere definite di retroguardia, le scelte «tecnologiche» possono essere definite di avanguardia, perché l'esigenza di disporre di riproduzioni di un evento che fossero fedeli, facilmente riproducibili e distribuibili, è quella che ha portato alla messa punto della fotografia, così che si può vedere nella rigidità «bizantina» delle figure, una qualità che anticipa la rigidità delle prime fotografie – nelle quali era imposta dalla lunghezza dei tempi di posa – così che le incisioni «ufficiali» delle ostensioni sembrano proprio fotografie di gruppo, che ancora oggi richiedono di disporsi in modo ordinato, per potere poi «vedere bene» tutti.

Curiosamente questa sotterranea «battaglia per un'immagine» ha visto le rappresentazioni «ufficiali» cedere poco a poco, fino ad allentare nel Settecento la rigidità di contenuto e di forma e sostituire in qualche caso ai protagonisti reali dell'ostensione, i protagonisti storici della Passione, o santi vissuti in tempi e luoghi diversi: anche se, ancora nel 1842, l'incisione dell'ostensione tenutasi per le nozze di Vittorio Emanuele II, presenta immutati dopo tre secoli i caratteri funebri delle rappresentazioni ufficiali.

Se le rappresentazioni ufficiali delle ostensioni si possono definire «realiste», le rappresentazioni «libere» delle ostensioni, si possono definire «fantastiche» perché in queste rappresentazioni può succedere di tutto: vedere insieme, come ancora vivi, morti recenti e antichissimi, a volte anche insieme ai vivi veri, veder volare gli angeli e così via, tutto un mondo escluso dalle «fotografie» di corte.

Adesso si capisce il senso del titolo di questo scritto: le sindoni murali non sono «altre» solo nel senso immediato, quantitativo, cioè non sono solo rappresentazioni sindoniche in più di quelle «ufficiali» già note, ma piuttosto sindoni «altre», nel senso che sono rappresentazioni diverse, con caratteri, storie, messaggi, diversi da quelli delle rappresentazioni «ufficiali».

Tra le rappresentazioni della Sindone gli affreschi murali «pubblici» acquistano da questa loro condizione caratteri particolari: infatti le immagini della Sindone nelle chiese sono circondate da segni che appartengono al repertorio del sacro, così che immagine e contesto formano un tutto omogeneo, mentre questi affreschi sono circondati da un contesto «altro» – pareti di pietra, di mattoni, di intonaco, con finestre e persiane, tende e balconi con le piante o il bucato, insegne commerciali e segnali stradali – nel quale l'immagine della Sindone è un'irruzione, come l'ostia sospesa sulla strada affollata di Torino nel miracolo del 1453; questa alterità della Sindone rispetto alla vita quotidiana, a ben vedere, è già interna alle immagini, perché è l'alterità del Sacro Lino bianco, che occupa metà del quadro cancellando metà delle persone che lo reggono, vive e vitali nei vestiti colorati e ricamati.



Queste immagini sono come apparizioni, però non effimere, ma definitive, fissate su di un muro, in mezzo alla città o nel vuoto della campagna, e al contempo sono qualcosa di quotidiano, di prosaico, un po' come le stoffe preziose di casa – tappeti, arazzi – che si appendono ancor oggi nei paesi alle finestre delle case durante le processioni, e che ci fanno sentire «a casa» anche per la strada; un po' come i ritratti di antenati che non abbiamo conosciuto, come succede a Fossano, dove una volta l'anno le facciate delle case che danno sulla strada principale, sono coperte dai ritratti degli antenati degli abitanti.

Nella loro varietà queste sindoni murali presentano caratteri che qualcuno può definire minori, marginali, ma non per questo trascurabili, perché comunque legati, in modi complessi e intrecciati, ai temi e alle tecniche elaborate dalla cultura figurativa nei cicli di pittura sacra: è questo un risultato che non deve stupire, perché carattere costante nei fatti d'arte – pittura, scultura, architettura – nella provincia piemontese in questi secoli, è lo sguardo «strabico» con il quale si guardava ai modelli elaborati nei luoghi centrali e se ne dava una versione locale «altra», come un'eco ritardata e distorta, processo da non liquidare frettolosamente, ma da guardare senza pregiudizi per le sorprese piacevoli che può presentare (7).

Sono sorprese che in queste sindoni murali vanno dalla naturalezza dei gesti con cui in molti casi viene maneggiato il grande telo, che ricordano i gesti domestici con cui si maneggiano lenzuola e tovaglie, all'ingenuità di certi errori di rappresentazione che paradossalmente spesso guadagnano in potenza espressiva. Ci sono poi ancora le sorprese che nascono dall'apparizione dell'immagine del lenzuolo su pareti di cascine o cappelle rurali, nei boschi o nei prati, dove invece queste sindoni sono circondate dalla solitudine e dal silenzio.

Gli affreschi sindonici piemontesi sono quasi cento e, per potersi orientare in un deposito così grande, dovevano essere ordinati secondo un qualche criterio: per esempio secondo un criterio cronologico – in realtà difficile da applicare per la difficoltà di attribuzione – come fotogrammi di un film, a rendere evidente la progressiva liberazione dalla rigidità rinascimentale, verso composizioni dinamiche di gusto barocco, oppure potevano essere messi in fila secondo un criterio tipologico-icografico – quelli senza persone, quelli senza la Madonna – criteri che potevano poi essere applicati anche insieme, per provare a tessere una rete di rimandi incrociati e ricavare ulteriori interessanti osservazioni, così come già oggi gli studiosi rimandano ai modelli elaborati nella bottega Della Rovere (8), le rappresentazioni nelle quali reggono il Sudario la Madonna e due angeli, o un cherubino con due angeli a fianco.



Questa «guida» ha scelto invece di ordinare gli affreschi sindonici murali piemontesi secondo un criterio legato al territorio, visto però nella sua interezza e continuità, senza recenti e artificiose divisioni amministrative: per cogliere e restituire le «alterità» e le sorprese di queste sindoni murali, lo sguardo si è aperto, dalle immagini ai muri su cui resistono, ai luoghi nei quali sono immerse, e ne è così nato un ritratto del Piemonte, nella sua varietà di paesaggi costruiti e naturali.

È questa una scelta che – per richiamare qui due categorie critiche messe a punto da un «dilettante» come Roland Barthes proprio per parlare di fotografia (9) – ha preferito al punto di vista dello *studium*, che si occupa di immagini che conoscono qualcosa di preciso, il punto di vista del *punctum*, che si occupa di immagini che ci «pungono» perché ci toccano da vicino: a pensarci bene questa scelta è la stessa operata dagli autori delle sindoni murali, i quali alla produzione di immagini realistiche di persone reali, che oggi stanno nei libri di storia, hanno preferito la produzione di immagini interessate alla dialettica tra fantastico e vita quotidiana.

Per questo a ogni immagine di un affresco, piccola e isolata come nei libri per studiosi, si è accostata un'immagine grande e bella del contesto nel quale l'affresco è posto, e le due immagini sono state poi messe in fila disegnando itinerari che ritagliano aree con caratteri omogenei; sfogliando il libro le immagini diventano così come fotogrammi di un film in cui si può veder scorrere il territorio, e si riconoscono i paesaggi naturali – la pianura lavorata a fieno, grano, granturco, frutteti; le colline verdi del Canavese e quelle delle Langhe e del Monferrato rigate dai vigneti; le valli del Cuneese e del Saluzzese, dai fianchi verdi di boschi, – e i paesaggi costruiti – da quelli rossi di mattoni e coppi, a quelli grigi di pietra e legno, a quelli intermedi di intonaci colorati e ferri – un film allegro, che vuole dare visibilità e dignità al Piemonte minore.

Note

- (1) A. Borra, «Sulle tracce del S. Sudario», in *Sindone*, Omega, Torino, 1998.
- (2) M. Centini. *La Reliquia del Gran Maestro*, Piemme, Milano 2010.
- (3) G. Enrie, *La Santa Sindone rivelata dalla fotografia*, SEI, Torino 1933.
- (4) A. Borra, *Ibid.*
- (5) B. Cilento, «La collezione sindonica», in *La collezione sindonica e la cappella Reale*, Celid, Torino 1998.
- (6) *Theatrum Sabaudiae*, Amsterdam 1682.
- (7) L. Mamino, *Incanti ordinari*, L'arciere, Cuneo 1978.
- (8) B. Cilento, *Ibid.*
- (9) R. Barthes, *La camera chiara*, Einaudi, Torino 1980.



GLI ITINERARI SINDONICI

