

ANDREA NICOLOTTI

Le fotografie della Sindone di Secondo Pia (1898) e di Giuseppe Enrie (1931)*

Dans la photographie, la rencontre (avec le réel) paraît toujours imminente mais la distance se révèle toujours exorbitante. Elle ne se résorbe jamais. Voilà pourquoi une photographie ne ressemble jamais à rien. Parce que ce à quoi elle serait censée ressembler est à ce point définitivement distancié, éloigné, perdu, qu'il n'y plus rien en face de l'image. La photographie n'a pas de vis-à-vis. Elle est l'unique apparition d'une absence.¹

1. *La Sindone davanti all'obbiettivo: dal dagherrotipo a Secondo Pia*

Si considera che la fotografia sia nata ufficialmente il 7 gennaio 1839, quando François Arago presentò all'Accademia di Francia l'invenzione del procedimento della dagherrotipia. Colui che per primo tentò di sperimentarla in Piemonte si chiamava Enrico Federico Jest: all'epoca egli ricopriva il ruolo di «macchinista della Regia Università» e gestiva una ditta per la fornitura di attrezzature e strumenti scientifici. Si conserva ancor oggi il suo primo dagherrotipo realizzato l'8 ottobre 1839 con un apparecchio costruito insieme al figlio Carlo.² La famiglia Jest fu la

* Questo saggio e il successivo firmato da Paolo Cozzo condividono l'apparato iconografico (pp. 294-301).

1. P. Dubois, *Le corps et ses fantômes*, in Id., *L'acte photographique et autres essais*, Paris 1990, p. 222.

2. È una veduta della chiesa della Gran Madre di Dio, oggi alla Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino. È il più antico esemplare di dagherrotipo conservato in Italia.

prima in Italia a produrre fotocamere per dagherrotipi e contribuì a diffondere la scoperta in tutta la penisola.³

Il 4 maggio 1842 si tenne a Torino un'ostensione della Sindone in occasione delle nozze di Vittorio Emanuele con Maria Adelaide d'Asburgo-Lorena. Sarà l'ultima ostensione di piazza: la reliquia venne mostrata all'aperto su ciascuno dei quattro lati di Palazzo Madama per un tempo di dieci minuti per ogni lato, una volta al mattino e un'altra al pomeriggio.⁴ Da un resoconto giornalistico dovuto a Luigi Capello, conte di Sanfranco, sappiamo che proprio Enrico Federico Jest fu l'autore del primo tentativo di fotografare la Sindone, all'aperto e da lontano:

Il sig. Jest, macchinista della R. Università, concepì l'idea di farci un regalo, ritraendo l'effigie della SS. Sindone col mezzo del dagherotipo in una delle ostensioni che ebbe luogo il mattino dal lato prospiciente il levante, ma non riuscì nel tentato esperimento, poiché il sole non ardì di brillare di tutto il suo splendore nel tempo dell'ostensione, sembrando di voler rispettare la nuova luce che ci trasmetteva il Sacro Lino, e così per mancanza di luce, pel sollevamento dei vapori e della polvere dal suolo, e più ancora pel troppo breve tempo dell'ostensione, non venne fatto al signor Jest di ritrarre la tanto bramata effigie.⁵

La macchina fotografica, da lui stesso costruita, era una camera oscura portatile in legno capace di ospitare la lastra in argento o rame argentato che veniva sensibilizzata alla luce mediante vapori di iodio. Dopo una ripresa fotografica variabile dai 5 ai 45 minuti, si esponeva la lastra a vapori di mercurio che sviluppavano e rivelavano l'immagine, la quale usciva in positivo e in esemplare unico, non riproducibile. Evidentemente in questo caso il lungo tempo di esposizione, le condizioni atmosferiche, il trambusto e la brevità dell'ostensione impedirono a Jest di riuscire nel suo proposito.

Nel 1868 ci fu un'altra ostensione che durò quattro giorni (24-27 aprile), in occasione delle nozze di Umberto con Margherita di Savoia.⁶ Questa

3. Carlo fu l'autore della traduzione italiana di un manuale di dagherrotipia: M.A. Gaudin, *Trattato pratico di fotografia: esposizione compiuta dei processi relativi al dagherrotipo [...]; versione dal francese di C.J. con appendice del traduttore riguardante i processi fotografici con notizie e cenni su diversi stromenti fisici, ed una lezione pratica sull'elettrodoratura ed elettroargentatura dei metalli*, Torino 1845.

4. Cfr. A. Nicolotti, *Sindone. Storia e leggende di una reliquia controversa*, Torino 2015, p. 183.

5. L. Capello di Sanfranco, *Un cenno sulla SS. Sindone*, in «Museo scientifico, letterario ed artistico», 4 (1842), p. 190.

6. Cfr. Nicolotti, *Sindone*, pp. 183-184.

volta la Sindone fu esposta tutta distesa in un quadro collocato sopra l'altare maggiore della cattedrale: una situazione ideale per la fotografia. Gli anni Sessanta dell'Ottocento furono un periodo di grande fioritura per l'arte fotografica, anche a Torino; l'introduzione di nuove tecniche – soprattutto il procedimento a base di collodio⁷ – permettevano risultati migliori di quelli tentati da Jest. Leonardo Murialdo, il santo fondatore della Congregazione di San Giuseppe, ha lasciato un appunto per una sua predica del 2 aprile 1897 dove c'è un accenno a una fotografia che l'arcivescovo avrebbe fatto eseguire alla Sindone, in concomitanza con un dipinto della stessa eseguito dal pittore Enrico Reffo: «Mons. Gastaldi fe' fare la fotografia, e poi la pittura dal pittore Reffo».⁸ Sappiamo per certo che Reffo ritrasse la Sindone nel 1868, e che dal suo ritratto furono tirate raffigurazioni a disegno, stampate nel 1873 e oltre;⁹ un altro acquerello lo dipinse nel 1898.¹⁰ Della fotografia invece non ci sono altri riscontri; non è poi chiarissimo se Murialdo intendesse dire che Reffo fece solo la pittura, o anche la fotografia. All'epoca il pittore dirigeva nel Collegio Artigianelli a Torino una scuola di pittura e scultura e faceva anche fotografie;¹¹ suo fratello Eugenio era uno dei più stretti collaboratori del Murialdo, poi suo biografo.¹² In ogni caso, non è stata tramandata alcuna fotografia della Sindone del 1868.

Per una fotografia su cui non vi è alcun dubbio occorrerà attendere l'ostensione successiva, quella del 1898, celebrata in concomitanza con due altre iniziative di grande rilevanza nella città di Torino: l'Esposizione

7. Le tecniche disponibili in quell'anno si ricavano da L. Borlinetto, *Trattato generale di fotografia*, Padova 1868.

8. S. Leonardo Murialdo. *Scritti*, VI. *Discorsi religiosi*, Roma 1999, pp. 141-142: «Io veduto n[ella] Cappella, quando la Regina Madre Teresa, e Adelaide cucirono gli squarci – ora si veggono poco. Mons. Gastaldi fe' fare la fotografia, e poi la pittura dal pittore Reffo».

9. Se ne vedano gli esemplari riprodotti in *L'immagine rivelata*, a cura di G.M. Zaccone, Torino 1998, p. 155, e in *La Sindone e il suo museo*, a cura di B. Barberis, G. M. Zaccone, Torino 2010, p. 164-165.

10. Riprodotto con dedica autografa in N. Noguier de Malijay, *Le Saint-Suaire et la Sainte-Face de notre-Seigneur Jésus-Christ*, Paris 1922, p. 33 (trad. it. *La Santa Sindone e il Santo Volto di N. S. Gesù Cristo*, Torino 1931, pp. 36-37). Cronologia delle opere di Reffo in C. Thellung de Courtelary, *Enrico Reffo (1831-1917) pittore religioso tra Ottocento e Novecento*, in «Quaderni della Collezione civica d'arte - Pinerolo», 28 (1991), pp. 40-43.

11. L'attività di Reffo come fotografo è appena menzionata in *Vu d'Italie 1841-1941: la photographie italienne dans les collections du Musée Alinari*, Firenze 2004, p. 245.

12. E. Reffo, *Vita del teol. Leonardo Murialdo rettore degli Artigianelli di Torino fondatore della Pia Società di S. Giuseppe*, Torino 1903.

generale italiana e l'Esposizione d'arte sacra, delle missioni cattoliche e delle opere di carità cristiana.¹³ L'esposizione della Sindone avvenne nuovamente nel presbiterio della cattedrale; per l'occasione il telo, fissato con puntine da disegno su un telaio, fu inserito in una nuova cornice in legno posta sull'altare. È noto che l'operazione fu tutt'altro che semplice, perché il telaio e la cornice risultarono più corti del telo che dovevano ospitare: la causa fu un errore di trascrizione delle misure della stoffa (invece che annotare 4,36×1,10 metri, qualcuno aveva invertito le cifre, scrivendo 4,10×1,36). La fotografia, pertanto, non risulterà completa, perché il tessuto dovette essere un poco ripiegato sul fondo di entrambi i lati corti per farcelo entrare, nascondendo parzialmente la zona dei piedi della figura umana visibile sulla reliquia.

La Sindone era proprietà di Umberto I re d'Italia e non poteva essere fotografata senza il suo consenso. In via confidenziale, però, cauti incoraggiamenti giunti dall'ambiente di corte lasciavano pensare che il consenso sarebbe arrivato. A Torino il comitato esecutivo dell'Esposizione d'arte sacra operava sotto la presidenza del barone Antonio Manno, uno storico e genealogista gradito a casa Savoia e dall'animo profondamente religioso; era l'uomo più adatto per far giungere alle orecchie del re le istanze per la fotografia tanto desiderata. Nel mese di aprile si decise di avviare l'iniziativa su basi di concreta realizzazione e venne istituita una sottocommissione per la fotografia, di cui Manno presto entrò a far parte, nella speranza che il progetto incontrasse l'approvazione del sovrano: tutto era approntato affinché il lavoro «si faccia nel modo più conveniente e decoroso e risponda in pari tempo alle esigenze dell'arte e della scienza».¹⁴ Fra i membri della sottocommissione fu chiamato anche Secondo Pia, un avvocato di Asti, colui al quale sarà poi affidata l'esecuzione materiale delle fotografie.¹⁵ Purtroppo la risposta tardava, perché a meno di un mese dall'apertura dell'ostensione, prevista per l'11 maggio, ancora Roma non aveva risposto ufficialmente.

13. Sull'ostensione cfr. Nicolotti, *Sindone*, pp. 197-198, con bibliografia ulteriore. È in larga parte dedicato al tema della fotografia del 1898 il volume di Zaccone, *L'immagine rivelata*; vedi anche Id., *Le due facce della Sindone: pellegrini e scienziati alla ricerca di un volto*, Torino 2001, pp. 83-95.

14. Cit. in G. Pia, *La prima fotografia della SS. Sindone*, in «Sindon», 3, 5 (1961), pp. 33-58, in part. p. 37.

15. Gli altri membri erano mons. Francesco Brielli rettore della Basilica di Superga, l'ingegner Giuseppe Pucci Baudana, l'avvocato Riccardo Cattaneo, il cavalier Alessandro Mella e il professor Giovanni Battista Ghirardi.

Alcuni hanno creduto che il primo ad aver inoltrato o sollecitato l'istanza per la fotografia al sovrano sia stato il sacerdote salesiano Noël Noguier de Malijay, professore di fisica, chimica e scienze naturali alla scuola salesiana di Valsalice.¹⁶ Questo primato, però, sulla base dei documenti sopravvissuti non sembra possa essergli riconosciuto: Noguier stesso racconta che aveva sottoposto la questione al barone Manno durante l'Esposizione di arte sacra, quindi dopo il 1° maggio, quando le trattative della sottocommissione erano già in corso. Forse Noguier non ne fu messo al corrente dal barone, per ragioni di prudenza; egli infatti racconta di aver inviato un fotografo salesiano a Milano allo scopo di comprare in tutta fretta una macchina fotografica di grandi dimensioni, per poi restare molto deluso quando seppe che la scelta era caduta su un altro fotografo, in verità più competente e attrezzato.¹⁷

Secondo Pia era un fotografo di grande esperienza. Si definiva dilettante, ma dilettante nel senso più nobile del termine, proprio di colui che coltiva un'arte non per professione, né per lucro, ma per piacere. All'epoca era già famoso soprattutto per le sue fotografie dei monumenti del Piemonte, alcune delle quali erano esposte in quei giorni in uno dei padiglioni dell'Esposizione.¹⁸ Il suo coinvolgimento rimosse ogni ostacolo e riuscì a far giungere l'autorizzazione da parte del re: lungi da ogni speculazione economica, Pia avrebbe operato interamente a sue spese, avrebbe rinunciato ai proventi dei diritti sulle fotografie e avrebbe devoluto in beneficenza il guadagno derivante dalle stampe.

In seguito ai tumulti di molte piazze italiane l'apertura dell'ostensione fu posticipata al 25 maggio: in quello stesso giorno Pia poté recarsi in duomo per tentare la prima delle due sedute di ripresa concessegli. Il fotografo, però, non aveva mai visto la Sindone e non poteva fare troppo affidamento sui racconti di chi l'aveva vista nel 1868; avrebbe avuto poco tempo a disposizione per operare e pertanto cercò di prepararsi al meglio, con materiale adatto a qualsiasi condizione di ripresa. All'epoca ogni ripresa fotografica andava

16. Lo dice anche il fotografo G. Enrie, *La Santa Sindone rivelata dalla fotografia*, Torino 1938², pp. 3-4.

17. L. Fossati, *Autografo inedito di don Natale Noguier de Malijay in merito alla ripresa della sacra Sindone nel 1898*, in «Salesianum», 45 (1983), pp. 113-127, in part. 117-118.

18. Cfr. *Il Piemonte fotografato da Secondo Pia*, a cura di L. Tamburini, M. Michele Falzone Del Barbarò, Torino 1981; *Secondo Pia: fotografie 1886-1927*, a cura di G. Pia, A. Borio, M. Michele Falzone Del Barbarò, Torino 1989.

ben programmata fin nei minimi particolari: le ingombranti apparecchiature andavano pazientemente collocate in piano e alla giusta distanza, e le lastre di vetro trattato alla gelatina di bromuro d'argento, da cui venivano poi ricavate le stampe, necessitavano di tempi di esposizione da calcolarsi con precisione sulla base di diversi parametri. Nei giorni precedenti il fotografo curò una serie di prove di impressione con illuminazione artificiale in interno, la quale poteva creare difficoltà ulteriori.¹⁹

La prima seduta di ripresa ebbe luogo alle 14 pomeridiane del 25, dopo la cerimonia religiosa di apertura e un'ora prima che fosse concesso ai pellegrini di entrare in chiesa. Il fotografo fece montare un'impalcatura di tre metri e mezzo di altezza in faccia all'altare maggiore, su cui porre la macchina fotografica²⁰ in modo che si trovasse alla stessa altezza della Sindone. Grazie alle guide parallele su cui il palco poteva scorrere, Pia si pose alla distanza adeguata per inquadrare la Sindone nella sua cornice. Per la prima volta erano stati rivolti verso all'altare due rudimentali fari elettrici per illuminare la reliquia, posti lateralmente a una decina di metri di distanza dalla cornice; ma la luce era diseguale e la tensione elettrica instabile.²¹ Pia cercò di schermarli con due vetri smerigliati, per ottenere una luce più diffusa, ma dopo cinque minuti i vetri esplosero per via del calore. Le due lastre di prova che poté impressionare quel giorno, di piccolo formato (21×27 cm), Pia le dichiarò non riuscite.²²

La sera del 28 mancò poco che l'operazione non potesse ripetersi, perché qualcuno aveva tolto quasi tutti i bulloni dall'impalcatura di legno.

19. Le operazioni del Pia sono descritte da lui stesso e commentate dal figlio Giovanni Pia, *La prima fotografia*, pp. 33-58; si aggiunga G.M. Zaccone, *La fotografia della Sindone nel 1898*, in «Sindon», n.s., 2, 3 (1991), pp. 69-94, da integrare con Id., E. Ferraro, *Alcune note sul riordino e la consistenza dell'archivio Pia*, in «Sindon», n.s., 7, 8 (1995), pp. 91-98, e con R. Falcinelli, *Two Unpublished Letters of Secondo Pia about the 1898 Shroud Photography*, in *Proceedings of the International Workshop on the Scientific Approach to the Acheiropoietos Images*, a cura di P. Di Lazzaro, disponibile in <http://www.acheiropoietos.info/proceedings/FalcinelliPiaWeb.pdf> (ultima consultazione: 10 gennaio 2019).

20. Oggi esposta al Museo della Sindone e fotografata in Barberis, Zaccone, *La Sindone e il suo museo*, p. 199.

21. Un faro produceva un'intensità luminosa di 1000 candele, l'altro di 950, la qual cosa spiega il perché le fotografie sono uscite più illuminate da un lato. L'emissione luminosa delle lampade ad arco voltaico dell'epoca era molto intensa e bianca, ma piuttosto instabile e ricca di raggi ultravioletti.

22. Lastre Edward 21×27, obiettivo Dallmeyer, "penultimo diaframma" (?), esposizione di 1 e 2 minuti.

Sostituiti come meglio si poteva, finalmente Pia eseguì altre due lastre di prova 21×27 e, infine, quattro esposizioni su lastre 50×60.²³ I vetri smerigliati questa volta furono posti a maggiore distanza dai fari, perché non si rompessero, ma sopraggiunse una nuova difficoltà: la principessa Clotilde per proteggere la Sindone vi aveva fatto collocare innanzi un vetro protettivo. Ciò costrinse il fotografo ad arretrare la sua impalcatura fino a otto-nove metri di distanza per evitare fastidiosi riflessi di luce sul cristallo, venendosi a trovare quasi all'altezza dei due fari; questo però ebbe come conseguenza l'allargamento dell'inquadratura che venne a comprendere quasi tutto l'intero altare maggiore (all'epoca gli obbiettivi non permettevano la variazione della lunghezza focale, perché ancora non disponevano del transfocatore).

Si racconta che Pia, vedendo il risultato durante il bagno di sviluppo delle lastre impressionate quella sera, man mano che appariva il nitido profilo dell'immagine di Cristo abbia provato una fortissima emozione che quasi gli fece cadere il vetro dalle mani;²⁴ si tramanda che abbia anche

23. Lastre Edward 21×27, obiettivo Dallmeyer, "penultimo diaframma" (?), esposizione di 3 e 5 minuti (prove). Lastre Edward 50×60, obiettivo Voigtländer, lunghezza focale 70 cm, diaframma 2 mm, esposizione di 14, 12, 10 e 8 minuti (lastre ufficiali; ne sopravvivono solo 3 su 4, e sono riuscite soltanto quelle con i tempi più lunghi). Questo è quanto si ricava dagli appunti sul taccuino dove Pia annotava le operazioni compiute per ciascuna ripresa. Egli stesso, però, in tutte le comunicazioni ufficiali di lì in avanti scrisse che le esposizioni delle due lastre riuscite furono di 20 e 14 minuti: per sciogliere la contraddizione non è possibile dal negativo risalire al tempo di esposizione, ma sembrano avere più senso i tempi di 20, 14, 10 e 8 piuttosto che 14, 12, 10 e 8, perché nel primo caso, mantenendo fissa l'apertura di diaframma, gli intervalli fra i minuti corrispondono a circa 1/2 diaframma di differenza l'uno dall'altro. L'apertura di diaframma, indicata 2 mm nelle relazioni, sul taccuino è identificata dal numero 6: se il numero indica l'apertura in millimetri ci sarebbe un errore in una delle due indicazioni (sempre che Pia non abbia variato l'apertura); se invece il valore 6 fosse soltanto un numero progressivo dei diaframmi, potrebbe non esservi contraddizione (ringrazio Aniceto Antilopi per la sua competente consulenza). Pia impressionò altre quattro lastre con l'altare maggiore intero, la cappella della Sindone, l'esterno del duomo con la gente in attesa di entrare e l'esterno del duomo vuoto, sotto la pioggia. Tutte le lastre sindoniche sono riprodotte in Zaccone, *L'immagine rivelata*, pp. 156-159; una delle fotografie di prova del giorno 28 era stata mandata dal fotografo ad Arthur Loth e da questi pubblicata in A. Loth, *La photographie du Saint Suaire de Turin*, Paris [1910], p. 22; i fogli del taccuino sono stampati in Barberis, Zaccone, *La Sindone e il suo museo*, pp. 206-207.

24. Così racconta Giuseppe Enrie: «Egli si diede ad osservare anche più attentamente; ed ecco che in pochi istanti, mentre intuisce qualcosa di straordinario, una immagine si è formata ed è lì sulla lastra, inconfondibile; ma invece dell'immagine negativa, essa è la

esclamato, rivolgendosi a un suo collaboratore: «Varda, Carlin, se so-sì a l'é nen an miràcul!».²⁵ Questi racconti tardivi sono forse un po' romanzati se messi a confronto con i sobri scritti del fotografo; piuttosto, è ormai assodato che almeno su un punto il Pia preferì essere reticente: le lastre di prova del giorno 25, da lui stesso dichiarate non riuscite, erano in verità soltanto sottoesposte (“un po' cortine”, scrisse sul suo taccuino) ma perfettamente leggibili, come fu possibile accertare nel 1991 quando furono ritrovate.²⁶ Evidentemente Pia preferì tenerle celate e poi accantonarle in favore di quelle successive che erano tecnicamente perfette, e non ne parlò mai più. Se dunque fin dal primo giorno egli aveva potuto osservare l'immagine della reliquia, non si può credere alla storia del suo stupore del tutto inaspettato provato in camera oscura tre giorni dopo, con le lastre nuove. O perlomeno va anticipato, perché il secondo sviluppo era per lui una conferma, non una sorpresa.

Il fotografo comunicò subito la riuscita delle riprese al barone Manno, presidente della commissione.²⁷ La notizia si diffuse e ben presto l'abitazione di Secondo Pia si mostrò insufficiente per accogliere tutti coloro che chiedevano di vedere le immagini, specialmente la lastra negativa. A parti-

figura positiva e caratteristica di un uomo, con un volto evidente quasi fosse un ritratto, impressionante, non mai visto, magnifico, il vero volto di Cristo. Racconta lo stesso operatore e quelli che lo assistettero che poco mancò egli non fosse colto da malore, e le mani tremanti e impacciate nel difficile maneggio della grande lastra di vetro, divenuta viscida per il contatto del bagno, non la lasciassero cadere o malamente cozzare contro qualche oggetto, nel manovrare alla tenue illuminazione rossastra del laboratorio. Solo con uno sforzo di padronanza su di sé il Pia riuscì a portare a termine l'operazione di sviluppo e a collocare la lastra nel bagno di fissaggio per abbandonarla al sicuro» (Enrie, *La Santa Sindone rivelata*, p. 17).

25. «Guarda, Carlo, se questo non è un miracolo!».

26. Sono oggi conservate, assieme alle lastre dei giorni successivi, al Museo della Sindone di Torino, per lascito dei figli Giuseppe e Chiara Pia.

27. «Torino, 29 maggio 1898. Illustre signor Barone, sento il dovere di partecipare prima di tutti a Lei, nostro benemerito presidente, e tanto cortese in tante occasioni verso di me, il felice esito della mia fotografia della SS. Sindone eseguita ieri sera. L'assicuro che ho dovuto superare tante difficoltà e contrarietà indipendenti dal volere di nessuno. Questo le scrivo non per farmi un merito superiore al reale, ma è certo che ho messo tutto l'impegno possibile in questo importante lavoro, e dopo tante ansie e preoccupazioni mi gode l'animo vedermi soddisfatto del mio lavoro. Persuaso farle cosa gradita con tale partecipazione si compiacchia accettare i miei ossequiosi saluti e mi creda con particolare osservanza della S.V. dev.mo, avv. Pia» (trascrizione dalla lettera originale fotografata in Barberis, Zaccone, *La Sindone e il suo museo*, p. 204).

re dal 18 giugno si decise allora di attrezzare, all'interno dell'Esposizione di arte sacra, una saletta nella quale una lastra fotografica della Sindone era poggiata su panneggi e investita da una suggestiva illuminazione. Fatti entrare i visitatori a piccoli gruppi, si spegnevano le luci della sala e si dava luogo alla prima "ostensione" mediatica della Sindone.

C'era poi la possibilità di acquistare le stampe preparate da Pia stesso. In fase di stampa le lastre venivano schermate per tagliare quelle parti dell'altare e dello sfondo della chiesa entrate nell'inquadratura che risultavano superflue. L'unico modo per ricavare immagini del volto dell'uomo della Sindone era compiere ingrandimenti dalla lastra completa, anche se l'ingrandimento peggiorava la qualità del risultato: purtroppo Pia non ebbe tempo di avvicinarsi alla reliquia per inquadrature di dettaglio, cosa di cui ebbe sempre a rammaricarsi. Tutte le fotografie a stampa messe in vendita erano montate all'interno di una cornice di cartone che recava, a garanzia dell'autenticità, un'intestazione in alto e in calce la riproduzione del sigillo arcivescovile e del timbro dell'Esposizione di arte sacra, con le firme dell'arcivescovo Richelmy e del barone Manno (fig. 1).²⁸

Le numerosissime richieste di acquisto portarono introiti che la casa reale decise di devolvere per il ripianamento di eventuali debiti dell'Esposizione e, di lì in avanti, per finanziare opere di carità. Il prezzo delle stampe era variabile, a seconda di ciò che si desiderava e in base al formato, all'incirca fra le 3 e le 10 lire²⁹ All'uopo venne creata un'Opera di Beneficenza della SS. Sindone, gestita dai Salesiani.

Secondo Pia non fu l'unico a ritrarre la Sindone in quell'anno. Era stato fatto divieto di prendere fotografie non autorizzate, ma alcuni non rispettarono la consegna. Uno di essi fu un tale A. Gallo, il quale agì di notte,

28. «Centenari religiosi ed artistici del Piemonte – 1898. Fotografia della SS. Sindone di N. S. G. C. tratta durante la sua solenne ostensione nella chiesa metropolitana di Torino, dal 25 maggio al 2 giugno 1898. Visto si approva: Agostino Arcivescovo di Torino. Visto per l'autenticità: il presidente del Comitato esecutivo: Antonio Manno». Sulle fotografie del volto stava scritto: «Ingrandimento senza ritocchi della fotografia della SS. Sindone (Ostensione 25 maggio-2 giugno 1898)». Immediatamente sotto l'immagine, in latino, era stampata l'orazione colletta tratta dalla liturgia eucaristica della Sindone. Immagini in Zaccone, *L'immagine rivelata*, pp. 88-90; Barberis, Zaccone, *La Sindone e il suo museo*, pp. 200-202.

29. Cioè dai 13 e ai 45 euro attuali, secondo la rivalutazione al 2015 per i coefficienti ISTAT. Il prezzario al 1902 si ricava da un documento riprodotto in Zaccone, *L'immagine rivelata*, p. 166.

non dopo il 27 maggio, e sviluppò le sue lastre il 1° giugno;³⁰ un altro fu l'ingegner Splendorelli.³¹ Anche don Noguier racconta di aver scattato due fotografie di nascosto con una fotocamera stereoscopica, forse uno o due giorni prima delle seconde riprese di Pia.³² Altrettanto fece il gesuita Giammaria Sanna Solaro, poggiando la sua macchina alla balaustra del duomo: si vedono ritratte nella foto le teste delle persone in piedi con gli occhi rivolti all'altare. Il sacerdote tentò anche degli ingrandimenti della figura sindonica, ricorrendo a pesanti ritocchi e con risultati scadenti.³³ Infine il tenente Felice Fino, ufficiale addetto al servizio d'ordine all'interno della cattedrale e collaboratore del fotografo ufficiale, scattò delle foto (21x27) con una piccola macchina fotografica e con il consenso di Pia, che aveva piacere di poter ricevere una conferma indipendente della correttezza del proprio risultato (fig. 2).³⁴

2. Il "miracolo" del bromuro d'argento

Che cosa avrebbe potuto emozionare a tal punto il fotografo Pia, chiuso nella sua camera oscura? Che cosa poteva farlo gridare al miracolo?

La tecnica fotografica dell'epoca di Pia prevedeva due fasi: l'impressione dell'immagine su una lastra di vetro, in negativo, e la successiva stampa del positivo su carta. Ecco quanto accadeva sulla lastra: lo strato di gelatina fotosensibile all'alogenuro di argento, di cui il vetro era ricoperto, si scuriva all'esposizione della luce che proveniva dall'obiettivo; si formava un'inversione dei chiaroscuri rispetto al soggetto fotografato, perché le parti luminose (luci) si riproducevano sulla lastra più o meno scure, opache, mentre le tonalità scure (ombre) diventavano più o meno chiare,

30. Le sue fotografie dal 2013 sono patrimonio del Museo della Sindone di Torino.

31. Cfr. Zaccone, *L'immagine rivelata*, p. 88.

32. Cfr. N. Noguier de Malijay, *Le Saint-Suaire de Turin*, Paris 1902, pp. 85-86; L. Fossati, *Don Natale Noguier de Malijay studioso della Sindone nel cinquantenario della morte (1930-1980)*, Torino 1981, specie pp. 45-50. Le fotografie del salesiano furono due, scattate con un Vêrascope Richard, obiettivo Zeiss Anastigmat, diaframma alla massima apertura, lastre Lumière etichetta blu. Le lastre si persero durante un trasloco.

33. Stampe in Sanna Solaro, *La S. Sindone*, tavv. 15-20, e in Loth, *La photographie du Saint Suaire*, p. 26.

34. Lastra 21x27. Consegnata da Pia, con il consenso di Manno, ad Arthur Loth che la stampò in *La photographie du Saint Suaire*, p. 28; oggi in Zaccone, *L'immagine rivelata*, p. 173. Si capisce che l'immagine è stata presa dall'altezza del pavimento.

trasparenti. Tutte le differenze di colore e di luminosità del soggetto si trasformavano in sfumature più o meno intense di grigio. Il risultato visibile sulla lastra era pertanto un'immagine chiaroscurale, con gradazioni che andavano dal bianco al nero, e con le luci invertite.

Tutti coloro che hanno visto la Sindone sanno che l'immagine umana che si trova sulla stoffa è debole, sfumata, sfuggente. Questo spiega perché la lastra negativa della Sindone ebbe così tanta fortuna: la debole immagine umana, che tende a confondersi con lo sfondo chiaro del tessuto, si percepisce molto meglio invertendo i chiaroscuri. Non si tratta di un effetto speciale: lo sanno tutti coloro che dovendo decifrare manoscritti in cui l'inchiostro è sbiadito preferiscono lavorare sul negativo in bianco e nero piuttosto che sull'originale, perché la scrittura bianca risalta maggiormente sul fondo scuro. I colori dell'immagine umana e delle macchie di sangue, poi, essendo ridotti a tonalità di chiaroscuro ed esaltati per via della particolare rispondenza delle lastre dell'epoca, assumevano un contrasto rispetto allo sfondo maggiore di quanto essi non ne avessero nella realtà.

Ci si poteva dunque ragionevolmente aspettare che la lastra negativa della Sindone restituisse un'immagine corporea più percepibile rispetto all'originale, ma sgradevole per via dell'innaturale inversione dei chiaroscuri, che soltanto la successiva operazione di stampa in positivo avrebbe restituito in modo corretto. Se non fosse che la Sindone presentava già un'inversione propria, ragion per cui la lastra di Pia diede un risultato diverso dal consueto.

La causa sta tutta nella distribuzione della luce. In un corpo umano investito da luce frontale, ad esempio, le parti più sporgenti riflettono più luce rispetto alle parti più arretrate, poste in ombra o di sbieco (fig. 3). Perciò la punta del naso o gli zigomi di un uomo saranno più illuminati dell'interno occhi, ad esempio. Ecco perché la lastra fotografica negativa di un volto risulta sgradevole, in quanto le parti più luminose risultano scure, e quelle più in ombra risultano chiare: soltanto l'inversione operata con la stampa ristabilisce la giusta relazione. Invece l'uomo della Sindone (fig. 4) si presenta esattamente al contrario: la sua punta del naso e i suoi zigomi sono scuri, non chiari. Se però lo si fotografa, l'inversione dei chiaroscuri sulla lastra rende la sua figura più somigliante alla realtà: quel che avrebbe dovuto essere chiaro in natura diventa chiaro sulla lastra. Quindi è la sua stampa in positivo ad essere sgradevole, e non il contrario: il nostro cervello decodifica in un modo a lui più familiare l'immagine negativa, perché in essa vede la corretta illuminazione che si avrebbe in natura. Secondo Pia

e tutti coloro che osservavano la lastra si trovarono di fronte a un'immagine che così bene non s'era mai vista: il corpo umano emergeva luminoso dallo sfondo, ben contrastato, con molti dettagli che erano poco percepibili a occhio nudo, con una distribuzione di luci e ombre simile a quella che si vede nella realtà di un corpo umano illuminato. Questo spiega perché il negativo abbia avuto una fortuna straordinariamente superiore rispetto al positivo: il positivo ottenuto con la stampa, infatti, andava a riproporre un'immagine invertita, dunque innaturale, come quella che si vedeva a malapena sulla tela.

Si può dunque dire – come è stato fatto – che la Sindone si comporta essa stessa come una lastra fotografica di fronte a un corpo umano? No. Infatti essa, pur presentando l'inversione chiaroscurale, non contiene le giuste informazioni di colore. Un corpo, infatti, possiede diversi colori: le guance, ad esempio, hanno un colore diverso rispetto alle labbra e ai capelli. Invece la figura dell'uomo della Sindone è tutta di un unico colore, intorno al giallo, distribuito sulla stoffa in modo più o meno intenso. Se lo si imprime sulla lastra, il colore si inverte quanto all'intensità dei chiaroscuri, ma resta pur sempre unico. Un vero corpo umano fotografato con una vecchia lastra in bianco e nero, invece, non resta monocromatico, ma assume varie tonalità di grigio a seconda del colore originale; se poi viene fotografato con una più moderna pellicola a colori, si riproduce su di essa con tutti i colori invertiti nei corrispondenti complementari (il blu diventa giallo, il verde diventa magenta, il rosso diventa ciano, ecc.). Se la Sindone si fosse comportata come un negativo fotografico ne dedurremo che l'uomo raffigurato su di essa aveva nella realtà tutto il corpo dello stesso colore – pelle, barba, capelli, labbra – e quel colore, su pellicola a colori, restituirebbe una tonalità fra il violetto e il blu. Si può allora concludere che la Sindone è uno *pseudonegativo*, perché riproduce un'immagine con il chiaroscuro invertito come in una lastra fotografica, ma non si comporta alla stessa maniera quando si tratta dell'inversione dei colori, avendone registrato soltanto uno. Sempre che, s'intende, si ragioni come se la Sindone abbia riprodotto l'immagine di un essere umano in un modo "fotografico".

C'è una ragione di questa pseudonegatività? Certamente, se si considerano le intenzioni dell'artefice della reliquia. Colui che realizzò l'immagine umana sulla stoffa non volle raffigurare un corpo umano esposto alla luce, come si sarebbe fatto in un normale dipinto, ma volle riprodurre l'effetto provocato da un cadavere sporco di sangue, sudore, aromi o

unguenti che è entrato a contatto con una stoffa ed è stato capace di macchiarla. È facile capire che le parti del corpo più sporgenti, cioè quelle entrate maggiormente a contatto con la stoffa sepolcrale, lasceranno una colorazione maggiore rispetto a quelle rimaste più a distanza o sottoposte a una pressione di contatto inferiore. L'effetto finale è quello di una *impronta*. Le parti del corpo più sporgenti in questo caso non diventano le più chiare perché maggiormente investite dalla luce, bensì le più scure perché maggiormente impregnate di colorante. Succede un po' come in un timbro, dove le parti più sporgenti sono quelle che lasciano il colore sulla carta.

L'effetto collaterale (e non voluto) di aver scelto questo sistema fu l'aver offerto alla tecnica fotografica moderna un comodo mezzo per restituire, sulla lastra negativa, l'immagine umana invertita nei chiaroscuri e dunque somigliante, quanto alla distribuzione della luce, al corpo che doveva averla lasciata. Questa fu la vera novità della fotografia di Secondo Pia, che per la prima volta poté trasformare un'impronta negativa in una gradevole e dettagliata immagine positiva.

Tutti si abituarono subito a guardare e preferire le fotografie della Sindone in bianco e nero stampate in negativo. Ciò è comprensibile, proprio perché il negativo permette di vedere una figura umana meglio delineata e percepibile, con una distribuzione del chiaroscuro più naturale, somigliante a quella di un corpo vero. Il bel contrasto dell'immagine rispetto allo sfondo era accentuato non solo dall'effetto dell'inversione dei chiaroscuri, ma anche dalla naturale predisposizione delle vecchie lastre ad essere poco sensibili ai colori giallo e rosso, fondamentali componenti sia delle tracce di sangue sia dell'immagine corporea: il risultato era che l'immagine e le macchie impressionavano poco la lastra e in quei punti la lasciavano trasparente, producendo un'accentuazione del bianco sullo sfondo nero del negativo.³⁵ Anche quando nascerà la fotografia a colori i negativi della Sindone continueranno a essere stampati in bianco e nero, e ciò perdura fino ad oggi, perché la corretta inversione dei colori reali fornirebbe un'immagine cromaticamente sgradevole.

35. Così si esprimeva uno dei fotografi della Sindone: «Quando i colori di una data immagine sono piuttosto scialbi ed incerti, la loro traduzione su un'unica tinta ben definita qual è il chiaroscuro fotografico farà sempre aumentare il risalto generale e particolare dell'immagine. [...] È facilmente comprensibile come in questo caso la traduzione fotografica giovi a conferire risalto e distacco alle impronte e a tutti i segni che appaiono sulla Sindone» (G. Enrie, *La Santa Sindone rivelata dalla fotografia*, Torino 1938², pp. 96-97).

Il negativo, poi, ha un aspetto seducente ed espressivo che nel positivo non c'è. Infatti l'immagine positiva, cioè quella vera, è assai meno attraente; e su questo concordavano tutti, anche don Noguier de Malijay:

Nel suo insieme questa figura è inespressiva. [...] Tutti coloro che hanno visto questa impronta del Salvatore prima della sua inversione fotografica erano nell'impossibilità di sospettare la magnifica immagine che essa nascondeva da tanti secoli sotto i lineamenti indecifrabili della negativa; l'immagine di un corpo umano mirabilmente disegnato e specialmente dal volto incomparabile [...]. È di una maestà, di una grandezza che impressiona non solo gli artisti abituati alla critica estetica, ma qualunque attento osservatore. È improntato a tristezza, ma di una tristezza serena e rassegnata. La sua bocca meravigliosa fa una specie di broncio che aggiunge a questa misteriosa fisionomia un'ombra di amarezza. Ha gli occhi chiusi; quello è proprio il volto di un morto, ma questo morto possiede tuttavia una vita latente.³⁶

L'immagine del negativo, effettivamente, è molto più bella e seducente di quella vera: il volto dell'uomo assume un aspetto che don Antonio Tonelli ha descritto come rivelatore «di dolore calmo e rassegnato, di tristezza dolce e mite, uniti mirabilmente a un atteggiamento di serenità e di sovranità». Ma se si torna al positivo, cioè a guardare ciò che appare sulla stoffa, ci si rende conto che il fascino non c'è, e che l'immagine «dà una disgustosa impressione, perché irreal». ³⁷ L'espressione del volto torna inerte, inespressiva, quasi primitiva, più compatibile con uno stile figurativo medievale. La maestà dell'immagine negativa, che l'artefice non fu mai in grado di vedere, è data dalla disposizione di luci e ombre invertita che influenza la nostra percezione.

Sembra davvero strano che alla fine del XIX secolo questi fenomeni del tutto naturali siano stati considerati degni di tanta attenzione e stupore. Dalla (pseudo)negatività dell'immagine e dalla maestà dell'espressione apparente si traeva la conclusione che l'immagine del Cristo sulla Sindone, o addirittura la Sindone stessa, fosse un negativo fotografico; quindi si ricorreva a un argomento deduttivo fallace, che ancor oggi è espresso in questa forma: «la Sindone non può essere un artefatto, perché riporta

36. N. de Malijay, *La Santa Sindone di Torino*, Torino 1930, p. 40 (ed. or. *Le Saint-Suaire de Turin ou le Saint Linceul*, Paris 1929, pp. 31-32).

37. A. Tonelli, *La fotografia ha deciso*, in «Rivista dei giovani», 10 (1929), pp. 671-672.

immagini di carattere negativo già molti secoli prima che fosse conosciuta la distinzione fra negativo e positivo». ³⁸

Questo non è vero: certamente il negativo fotografico non era conosciuto prima dell'invenzione della fotografia, però come già detto la Sindone si comporta soltanto come uno *pseudonegativo*, perché la sua immagine è monocromatica. Tutti invece conoscevano l'effetto dei timbri, dei sigilli, del disegno tramite *frottage*, del calco e di qualunque fenomeno di un oggetto che lascia una figura stampata per contatto. Ce lo confermano vari autori dei secoli XVI-XIX che, descrivendo l'immagine sindonica, pensavano fosse stata prodotta per contatto fra la stoffa e il corpo di Cristo ricoperto di sudore, sangue e aromi usati per la sepoltura. Un modo per riprodurre su stoffa un'immagine con le caratteristiche della Sindone è quello del *frottage*, usando un tampone di colore sopra la stoffa a sua volta distesa su un bassorilievo. ³⁹ Un bassorilievo, perché un volto umano normale, o la testa di una statua, produrrebbero ineliminabili deformazioni dell'immagine. Ma all'epoca nessuno di quelli che si occupavano di far fotografare la Sindone ragionò in questo modo, perché tutti davano per scontato che la reliquia fosse autentica.

L'effetto fu dirompente: il 1898, proprio grazie alla fotografia e al suo ruolo euristico, è considerato l'anno in cui esplosero gli studi scientifici sulla Sindone, poi radunati sotto l'etichetta di "sindonologia". La fotografia infatti non soltanto favorì l'esportazione del culto sindonico al di fuori di Torino e anche dell'Italia, ma permise certe indagini sull'immagine senza la necessità di accedere direttamente alla reliquia. Con tutti i problemi, mai superati, connessi a una visione quasi identitaria che considera la riproduzione fotografica come una copia identica e sufficientemente fedele per essere studiata al posto dell'originale. ⁴⁰ «Il miracolo fotografico guadagna allora tutta la Sindone stessa [...]. È la Sindone che si è fatta fotografia: là comincia la sua storia». ⁴¹

38. Così è scritto sui pieghevoli distribuiti gratuitamente a Torino accanto alla cappella della Sindone, in diverse lingue.

39. Cfr. L. Garlaschelli, *Life-size Reproduction of the Shroud of Turin and its Image*, in «Journal of Imaging Science and Technology», 54, 4 (2010), pp. 04030/1-14; Id., *Perché la sindone è un falso*, in «Micromega», 4 (2010), pp. 27-48.

40. Su cui riflette, partendo dal dibattito dei primi del secolo XX, P. Geimer, *L'autorité de la photographie. Révélation d'un suaire*, in «Études photographiques», 6 (1999), pp. 67-99.

41. Dubois, *Le corps et ses fantômes*, p. 211.

3. *Fatto meraviglioso o scherzo della chimica?*

«Un fatto meraviglioso», titolava l'«Osservatore romano».⁴² «Una notizia inaspettata», gli faceva eco l'«Avvenire».⁴³ «La fotografia è riuscita stupendamente ed ha una importanza eccezionale per la religione, la storia e la scienza», affermava l'«Italia reale».⁴⁴ Il marchese Filippo Crispolti, esponente di punta del giornalismo cattolico italiano, scrisse:

All'occhio meravigliato dell'artista fotografo apparve sulla lastra uno spettacolo impreveduto. La Sindone veduta nella sua realtà presentava, come sapete, i contorni del Sacro Corpo e del Viso, ma erano macchie che non ridavano i lineamenti. Invece la lastra dando la negativa del lenzuolo costituiva una positiva della Salma che v'era stata improntata. E questa positiva era il ritratto parlante del Redentore. Tutte le linee del volto e delle mani erano così distinte, come se si fossero fotografati non i segni del morto divino sul lino, ma il morto stesso. Una vera rivelazione che nessuno si aspettava, perché non si poteva supporre che quelle macchie apparentemente informi, rivelassero rovesciate una immagine compiuta. [...] Il Volto lungo e scarno di nostro Signore, il Corpo torturato, le mani lunghe e sottili sono lì presenti, e si mostrano a noi dopo tanti secoli, come nessuno li aveva mai più visti dopo l'Ascensione al cielo. È una seconda ostensione della S. Sindone, ma più toccante, più perfetta, più meravigliosa della prima.⁴⁵

La fotografia della Sindone ha già assunto un ruolo proprio, che fino a poco prima era inimmaginabile. Capace di mettere in luce ciò che l'occhio non vede, sembra in grado di restituire fisicamente la presenza di Cristo. Viene spontaneo sottolineare questo slittamento: ora è l'immagine del Cristo il punto centrale del culto, non più la reliquia in sé: «la riproduzione in negativo della Sindone si sostituisce al suo referente».⁴⁶ Si costruiscono cornici pregiate e altarini in cui riporre la fotografia (negativa) della Sindone, magari assieme a un piccolo reliquiario, davanti a cui pregare.⁴⁷ L'ostensione della reliquia – rara, scomoda e imperfetta – lascia spazio alla

42. «Osservatore romano», 14 giugno 1898.

43. «Avvenire», 14 giugno 1898.

44. «Italia reale - Corriere nazionale», 1° giugno 1898.

45. Fuscolino [Filippo Crispolti], *Una rivelazione*, in «Il cittadino di Genova», 13 giugno 1898.

46. P. Kaenel, *Le corps du Christ entre imaginaires photographique et graphique au XXe siècle: autour du suaire de Turin*, in «Les cahiers du GRIT», 1 (2011), p. 83.

47. Uno è fotografato in Barberis, Zaccone, *La Sindone e il suo museo*, p. 205.

nuova ostensione fotografica di un corpo umano che è finalmente percepibile, perfetto e fissato per sempre sulla lastra fotografica, continuamente a disposizione dei fedeli. In un certo senso la fotografia è come un'ostensione permanente. Le stampe fotografiche distribuite da Secondo Pia ponevano in primo piano l'immagine corporea sfruttando l'effetto rinforzante del negativo; si tiravano ingrandimenti del volto di Cristo; non si era più di fronte a una semplice fotografia di una reliquia di stoffa, quanto alla fotografia di un uomo. Tutto il resto non era più così importante, e la stoffa che materialmente costituisce la reliquia può essere relegata ad essere un semplice sfondo.

Molti, però, fecero un passo ulteriore: presero a considerare l'effetto rivelato dalla fotografia come prova dell'autenticità della Sindone. L'argomento fu sviluppato con particolare insistenza in Francia da Arthur Loth, un cattolico di orientamento conservatore che si sarebbe poi distinto come feroce antimodernista. Per pensare che la Sindone sia un prodotto umano, scrisse Loth, «bisognerebbe ammettere che, molti secoli prima dell'invenzione della fotografia – la sola che ha fatto conoscere che cos'è un negativo – un pio falsario geniale, predicando quello che solo l'esperienza poteva insegnare, anticipando tutte le scoperte moderne della fisica e della chimica, abbia avuto un'idea straordinaria, inconcepibile, di dipingere sul Sudario un'immagine negativa». E poiché la Sindone contiene un'immagine negativa, anzi, «è una vera lastra fotografica», secondo Loth ne consegue che essa «è incontestabilmente l'originale stesso, e un originale che non può essere stato fatto da alcuna mano d'uomo». Non importa come l'immagine si sia impressa sulla stoffa: la Sindone diviene «testimone della morte e della risurrezione di Cristo, garante della verità del Vangelo». ⁴⁸ Insomma, è come se Dio avesse prescelto il mezzo fotografico per concedere all'umanità, con venti secoli di ritardo, di ammirare la realtà delle fattezze del Cristo.

Il tentativo di vedere nelle fotografie una prova dell'autenticità di una reliquia senza bisogno di ulteriori discussioni – tantomeno di natura storica – sollevò un vespaio. Troppe energie, però, si riversarono in una serrata discussione sulla correttezza e sull'autenticità delle fotografie stesse. Certamente chi combatteva le false deduzioni di Loth era nel giusto, ma spesso le critiche verso le fotografie passarono il limite. Non avendo mai visto la Sindone di persona e disponendo di informazioni tecniche par-

48. A. Loth, *Le portrait de N.-S. Jésus Christ*, Paris 1900, pp. 45, 50, 47, 57.

ziali o scorrette sull'esposizione fotografica, molti si spinsero a giudicare negativamente l'operato di Secondo Pia e lo accusarono di imperizia o frode. Così facendo gli scettici mancarono clamorosamente il bersaglio. Essi avrebbero dovuto insistere sul fatto che, se è vero che l'immagine dell'uomo della Sindone ha il chiaroscuro invertito come avviene anche nei negativi fotografici, non si può certo dire che la Sindone sia una «vera lastra fotografica» né che la mano dell'uomo sia incapace di imprimere un'immagine di tal genere su un telo. La fotografia semplicemente restituiva l'inversione (mono)cromatica e chiaroscurale di ciò che tutti avevano sempre visto sulla Sindone, cioè il risultato (o il tentativo di raffigurare il risultato) di un'impronta. Non aveva quindi senso asserire che l'esecuzione della Sindone da parte di un falsario è impensabile prima dell'invenzione della fotografia, per poi ironizzare su quali grandi capacità tecniche e quali doni di preveggenza egli avrebbe dovuto possedere per concepirla: un'impronta con il chiaroscuro invertito era certamente conosciuta e facile da concepire anche nell'antichità.

Invece la discussione, per un certo periodo, si arenò sul tema tecnico-fotografico. La situazione era aggravata dal fatto che non era possibile verificare la bontà delle lastre di Secondo Pia procedendo a una nuova campagna fotografica o confrontandole direttamente con l'oggetto: la Sindone, infatti, restò chiusa nella propria cassetta fino al 1931. I commentatori dovevano accontentarsi di osservare le stampe in circolazione, quando riuscivano a procurarsele; molte di esse non erano ufficiali, alcune erano disegni o erano davvero brutte, magari ritoccate, diverse tra loro nella tonalità del colore: fin da subito, infatti, cominciarono a diffondersi stampe non autorizzate che contribuivano a generare confusione e incertezza.⁴⁹

49. Si veda questo annuncio, divulgato ancor prima che finisse l'Esposizione di arte sacra: «Giornali di varie città hanno annunziato la vendita delle vere fotografie della SS. Sindone presso librai, cartolai, ecc. È opportuno avvertire che nessuna delle fotografie attualmente in commercio è stata tratta dall'originale, durante la solenne ostensione fatta ultimamente in Torino. Le fotografie poste in vendita riproducono disegni o quadri antichi e recenti, ma come si vedrà dal confronto con le fotografie autentiche, non riproducono che in modo molto imperfetto le adorabili sembianze del Salvatore, prodigiosamente impresse sul sacro Lino. Pertanto coloro che desiderano la vera fotografia della SS. Sindone abbiano pazienza per qualche settimana ancora e mandino senz'altro la loro adesione alla sede della Commissione. Nulla avranno perduto nell'attesa, giacché il lavoro deve riescire esatto ed accurato e non quale lo hanno creato la fantasia di disegnatori e di artisti. La dimensione di queste fotografie è di cent. 54 di lunghezza per 14 di altezza su elegantissimi cartoncini, appositamente fabbricati di cent. 72×36. Il prezzo di queste fotografie, nelle dimensioni

Secondo Pia, da parte sua, non sentì il bisogno di fornire subito una relazione tecnica scritta: ci si accontentò allora di conoscere i fatti sulla base delle informazioni fornite dagli articoli di giornale o da fonti di seconda mano. Tutto ciò, talvolta condito con un certo pregiudizio anti-sindonico, fu all'origine di discussioni interminabili spesso fondate su semplici congetture che non potevano reggere alla verifica dei fatti. Si arrivò in casi estremi ad accusare il fotografo di aver truccato le lastre. Il fatto che Pia si definisse modestamente un "dilettante" forniva il destro a dubbi sulla sua preparazione tecnica.

Va detto, però, che i primi a indurre sospetti sulla correttezza del procedimento di Pia furono proprio alcuni entusiasti resoconti encomiastici. Il già nominato marchese Crispolti il 13 giugno scrisse erroneamente che Pia aveva usato apparecchi fotografici «fatti venire a posta, con preparati di sua invenzione che fossero sensibili alla tinta giallastra della tela». Fino a tre anni prima Crispolti era stato redattore capo all'«Osservatore romano»: il giorno immediatamente successivo anche il quotidiano romano riprese la notizia con la sua autorevolezza e le permise di valicare le Alpi.⁵⁰

Ci si poteva davvero fidare di questi nuovi preparati sensibili al giallo, inventati da un fotografo "dilettante"? All'epoca la fotografia viveva una delle sue stagioni più fertili, e non era strano pensare che qualcuno avesse sviluppato delle gelatine chimicamente innovative da stendere sulle lastre, in sostituzione del diffusissimo bromuro di argento. La cosa, però, avrebbe richiesto di essere sperimentata e divulgata prima, e non applicata per la prima volta, senza null'altro dire, per una ripresa fotografica così delicata. Forse il «fatto meraviglioso» era solamente dovuto a un fenomeno chimico inaspettato?

Con ogni verosimiglianza, invece, all'origine di questa inesattezza ci fu un malinteso: i giornalisti non seppero comprendere, o non fu loro ben spiegato, perché il fotografo avesse posto un filtro giallo davanti all'obiettivo. Occorre sapere che all'epoca i colori non agivano tutti in eguale misura sulla lastra fotografica sensibilizzata: il violetto lasciava traccia for-

suddette, è di lire 10. Alla Sede della Commissione, in via Arsenale, 15, si ricevono le prenotazioni per l'acquisto delle fotografie, che vengono spedite in ogni parte del Regno» (in «Arte Sacra: esposizione italiana 1898. Missioni cattoliche. Centenari religiosi», 20 [1898], pp. 159-160).

50. Fuscolino, *Una rivelazione*; quasi con le stesse parole l'«Osservatore romano» del 14 giugno parla di lastre preparate «con un sistema inventato dal Pia che le rendesse sensibili alla tinta giallastra della tela».

tissima sulla gelatina, il giallo poco, il rosso quasi nulla (chi non ricorda la lampada rossa della camera oscura?). Questa diversa impressionabilità della gelatina d'argento rispetto ai vari colori si traduceva in una alterazione costante: sulle fotografie a stampa un uomo con i capelli rossi, ad esempio, risultava averli neri, perché il rosso non agiva sulla lastra e quindi la lasciava trasparente, come se nulla ci fosse; se i capelli erano biondi, invece, sulla stampa diventavano bruni. In realtà le lastre non erano del tutto insensibili a quei colori, tuttavia per reagire necessitavano di essere esposte molto a lungo; ma la sovraesposizione aveva effetti negativi su quegli altri colori che invece erano molto attivi. Si trovò la soluzione di interporre filtri colorati fra il soggetto e la lastra: un filtro giallo intercettava e attenuava in gran parte i colori attivi e lasciava passare liberamente i gialli, i rossi e i verdi. Dunque all'epoca i migliori fotografi consigliavano l'uso del filtro giallo, anche quando si faceva uso delle recenti lastre "ortocromatiche" che davano migliori risultati rispetto a quelle normali.⁵¹ Non c'erano dunque nuovi preparati «sensibili alla tinta giallastra», bensì il consueto artificio del filtro che aveva soltanto lo scopo di aumentare il contrasto, cioè di enfatizzare la separazione tonale dei bianchi dai neri e di rendere correttamente anche le tonalità gialle e rosse. Lo stesso Pia lo lasciò intendere qualche tempo dopo, in una sua lettera: «Adottai lo schermo giallo poiché come già sapevo da persone che avevano esaminato la SS. Sindone nella ostensione del 1868, il tessuto aveva una tinta leggermente giallognola».⁵²

A Torino si tentò in prima battuta di rimediare alle disinformazioni veicolate dai giornali con una cronaca più dettagliata su «Italia reale – Corriere nazionale», che però non poté porre rimedio alle confuse descrizioni che ormai circolavano diffusamente, dopo che erano state riprese dall'«Osservatore romano».⁵³ Molti furono raggiunti non soltanto dalla notizia che le lastre di Pia erano state trattate con agenti chimici non specificati e inconsueti, ma addirittura che il fotografo aveva esposto quelle lastre a potenti lampade elettriche (!); e soltanto a quel punto la fotografia aveva potuto rivelare i contorni di un corpo umano invisibile a occhio nudo sulla stoffa.

Una delle prime reazioni negative fu un articolo anonimo del 15 giugno sul «Norddeutsche Allgemeine Zeitung».⁵⁴ Poi intervenne con tutto

51. Cfr. C. Bonacini, *La fotografia ortocromatica*, Milano 1896, pp. 21-36, 191-206.

52. Pia, *La prima fotografia*, p. 56.

53. Articolo citato nei punti essenziali da Zaccone, *La fotografia della Sindone*, p. 79.

54. Ristampato in G. M. Zaccone, *L'immagine rivelata*, Torino 1998, p. 174.

il peso della sua autorità il celebre fotografo Léon Vidal, autore di diversi trattati di tecnica fotografica e inventore di un procedimento fotocromatico. Vidal espresse riserve su quel poco che era venuto a sapere delle lastre della Sindone, in merito alle quali aveva appreso da un confuso articolo pubblicato su una rivista del club fotografico francese, la quale a sua volta riprendeva l'altrettanto imprecisa notizia dell'«Osservatore romano». ⁵⁵ Non si azzarda a criticare direttamente le lastre di Pia, che non ha visto, ma desidera «mettere in guardia il pubblico contro questa nuova applicazione della fotografia per la ricostituzione di leggende sacre, mediante un potere misterioso che confina da vicino con la *photographie spirite*». ⁵⁶ Il paragone era sbagliato ma il timore giustificato, perché all'epoca circolavano moltissime fotografie che ritraevano fantasmi e altre entità spirituali; le immagini erano ottenute con trucchi, che però non erano sempre facili da smascherare. ⁵⁷ Vidal, sulla base di informazioni imprecise, non esclude che Pia abbia fatto apparire sulla lastra della Sindone qualche cosa che non esiste.

Il maggior divulgatore delle fotografie di Pia fu il già menzionato Arthur Loth, il quale nel 1900 diede alle stampe un volumetto che dava ampio spazio all'argomento fotografico. Nel libro, però, continuavano a esserci informazioni sbagliate e foriere di sospetti che si ritorcevano a danno della causa che lo stesso Loth voleva difendere: ancora si ripeteva, a distanza di un anno, che le lastre erano state preparate da Pia «con un procedimento di sua invenzione», quando invece egli le aveva acquistate già pronte. Ma se nemmeno Loth sapeva di che cosa stava parlando, come pretendere che lo sapessero i più scettici?

Loth si spinge oltre, avanzando alcune riflessioni tecniche: essendo l'immagine del Cristo sulla Sindone una proiezione ortogonale su un piano, come su uno specchio, essa non può essere frutto di semplice contatto fra un corpo e il telo (e questo è vero, lo si è già detto⁵⁸); dunque l'autore propone, a livello di ipotesi, che l'immagine sia dovuta alla scarica elettrici-

55. F. Silas, *Le Saint Suaire. Photographie mystérieuse*, in «Bulletin du Photo-club de Paris», 8 (1898), pp. 243-246.

56. L. Vidal, *Chronique*, in «Le moniteur de la photographie», 18 (1898), p. 285.

57. Sul tema c'è molta bibliografia; segnalo *Le troisième oeil. La photographie et l'occulte*, a cura di C. Chéroux et al., Paris 2004, e S. Natale, *Quella sensibilità esagerata della lastra. Raggi X e revival del mesmerismo nella fotografia di fine Ottocento*, in «AFT. Rivista di Storia e Fotografia», 48 (2008), pp. 53-61.

58. Però può esserlo con un bassorilievo piatto, ad esempio.

ca di un fulmine penetrato nel sepolcro.⁵⁹ Siamo in un'epoca in cui ancora i fenomeni elettrici sono percepiti in modo polisemico, talvolta sfociando nel campo del misterioso, in quanto portatori di poteri allo stesso tempo letali e vivificanti.

Il primo attacco organicamente concepito alle fotografie di Pia, per l'uso che Loth ne faceva, fu sollecitato dal canonico Ulysse Chevalier. Questo sacerdote e storico francese si era impegnato in prima linea nella dimostrazione dell'origine medievale della Sindone mediante la pubblicazione di documenti che riteneva assai più decisivi di una fotografia; e in questa azione fu inesorabile, fino a che la Santa Sede gli impose il silenzio per riguardo verso i Savoia e l'arcivescovo di Torino.⁶⁰ Chevalier però non si intendeva di fotografia: ricorse allora al consiglio di un amico, Hippolyte Chopin, e inserì una sua relazione tecnica fra le pagine del proprio libro sulla Sindone.⁶¹

Tutta la relazione di Chopin era una risposta agli argomenti di Loth. Nel suo libro Loth spiegava che le lastre fotografiche in camera oscura restituiscono sempre un'immagine negativa, ma Chopin lo informa che vi sono delle eccezioni, da tempo descritte in letteratura.⁶² Non potrebbe essere che Pia grazie al «procedimento di sua invenzione, di cui il sig. Loth non fornisce la formula» abbia ottenuto, anche involontariamente, un effetto simile? Non è forse vero che certi colori sulla lastra rispondevano in modo

59. Loth, *Le portrait de N.-S. Jésus Christ*, pp. 25, 53-56. È interessante notare che questa spiegazione del fulmine è tornata in voga fra alcuni sindonologi negli ultimi anni, dovutamente modificata e adattata ai tempi moderni. Altre teorie sviluppate a partire dagli anni Settanta del secolo scorso hanno a che fare con radiazioni che, uscite dal corpo di Cristo, si sarebbero dirette ortogonalmente e parallelamente al lenzuolo, lasciando una colorazione più o meno intensa in ragione della distanza fra il corpo e il telo. Quindi il colore dell'immagine sindonica non dipenderebbe in nulla dal reale colore della persona, ma dalla degradazione monocromatica del lino provocata dalle radiazioni. Oggi si chiama spesso in causa il laser, perché permette di emettere le radiazioni in una sola direzione e in certi casi è velocemente assorbito dall'aria, il che si adatta bene al risultato visibile sulla Sindone. Inutile dire che questi ragionamenti sfociano più o meno dichiaratamente nel paranormale, perché postulano l'esistenza di radiazioni della risurrezione.

60. Cfr. Nicolotti, *Sindone*, pp. 201-214; la questione è trattata *in extenso*, con documenti inediti allegati, in A. Nicolotti, *Il processo negato. Un inedito parere della Santa Sede sull'autenticità della Sindone*, Roma 2015.

61. U. Chevalier, *Étude critique sur l'origine du St. Suaire de Lirey-Chambéry-Turin*, Paris 1900, pp. 50-55.

62. A. Poitevin in «Bulletin de la Société française de photographie», 5 (1859), pp. 304-306; 6 (1860), pp. 32-33, 41-42.

apparentemente irragionevole, a causa dei difetti della gelatina? Non è forse vero che l'associazione di preparazioni pancromatiche e di certi filtri colorati provocava l'inversione dei colori? O forse l'immagine sulla stoffa è stata dipinta ma con il passare dei secoli le tonalità dell'immagine si sono chimicamente degenerate, provocando un'inversione cromatica sull'originale stesso? Un esempio era quello della crocifissione di Cimabue della Basilica superiore di Assisi, che allo sguardo assomiglia effettivamente a un negativo fotografico: ciò è avvenuto a causa della degenerazione del bianco di piombo usato nella pittura. Erano tutte osservazioni tecnicamente corrette, in astratto, che però nel caso di Pia non si erano verificate. Come che sia, su un punto Chopin ha ragione: non basta un'immagine negativa per autenticare una reliquia.

Forse Chevalier peccò di faciloneria, nel fidarsi troppo della perizia di Chopin? No, perché prima di pubblicarla la sottopose all'autorevolissimo Gabriel Lippmann, il futuro premio Nobel che aveva appena inventato una tecnica per ottenere fotografie a colori. E soltanto dopo aver ottenuto la sua conferma Chevalier si convinse che quella delle fotografie del Pia era una «immensa mistificazione». Ma si sbagliavano tutti e tre, e in seguito Lippmann, quando gli fu possibile vedere un controtipo su vetro tratto dall'originale, ne concluse che la fotografia della Sindone era stata eseguita a regola d'arte.⁶³

Un autore che si occupò delle fotografie di Pia con molto impegno fu Alphonse-Louis Donnadieu, docente dell'Università Cattolica di Lione e autore di diversi studi sulla fotografia. Anch'egli era in relazione con Chevalier, con il quale intrattene una fitta corrispondenza epistolare. Anch'egli cercò di smontare le argomentazioni fotografiche di un sindonologo, Paul Vignon, che si stava imponendo come il più illustre studioso autenticista della Sindone.⁶⁴ Molte sono le variabili, scrive Donnadieu, che devono essere verificate per valutare correttamente la “positività” della negativa di Secondo Pia: le condizioni in cui le foto furono eseguite, il colore della reliquia (monocroma o policroma?), il procedimento seguito, l'influsso dell'illuminazione artificiale: tutti elementi per i quali manca una relazione tecnica del fotografo. Fino a che non fossero stati chiariti determinati elementi, allora, era lecito dubitare: non è forse vero – e Donnadieu

63. Lo racconta Loth, *La photographie du Saint Suaire*, p. 10.

64. P. Vignon, *Le Linceul du Christ*, Paris 1902²; Id., *Le Saint Suaire de Turin*, Paris 1939².

lo dimostra – che certi colori, ad esempio il rosso posto su sfondo giallo (come si poteva immaginare fosse il caso della Sindone), danno origine a lastre negative con immagini chiare su sfondo scuro che paiono positive? Si sarebbe dovuta condurre una nuova campagna fotografica sulla Sindone con l'ausilio di uno spettroscopio per definire preventivamente i colori dell'originale e la loro attinicità, cioè la loro capacità di interagire con la lastra sensibilizzata. Vorrà forse dire qualche cosa, se quelli che sono andati a vedere la Sindone esposta dicono che «non si vede niente»?⁶⁵ Anche Donnadieu su un punto era molto deciso: per sapere se le tracce sindoniche sono davvero negative occorrerebbe guardarle sulla stoffa (cosa però impossibile, perché essa non era disponibile allo sguardo); ma «quand'anche fossero negative, un uomo avrebbe comunque potuto farle anche in quel modo».⁶⁶ Pure in questo caso le considerazioni tecniche sono corrette, e anche il famoso eliografista Paul Dujardin, interrogato in proposito, segnalò diverse strade possibili per ottenere un positivo in camera oscura.⁶⁷ Corrette, però, non significava vere nel caso specifico.

Chopin prese a cuore la vicenda. Chevalier lo teneva informato dei progressi della battaglia intellettuale che aveva intrapreso contro i sindonologi che ormai dilagava sui giornali e sulle riviste cattoliche specialmente francesi. Venne a sapere dell'esistenza di una relazione nella quale le Clarisse del monastero di Sainte-Claire-en-Ville di Chambéry avevano descritto con dovizia di particolari la Sindone, la figura umana e le sue ferite.⁶⁸ Nell'aprile-maggio del 1534, infatti, era stato loro affidato il restauro della reliquia che un incendio aveva danneggiato.⁶⁹ Assieme a mons. Charles-Félix Bellet, storico della diocesi di Grenoble, Chopin propose una nuova teoria per tentare di spiegare l'effetto di negatività delle lastre di Pia. Nella relazione le monache descrivevano l'immagine

65. A.L. Donnadieu, *Étude scientifique sur le "Linceul di Christ" de M. Paul Vignon*, in «L'université catholique», 40 (1902), pp. 209-241; Id., *Les hypothèses scientifiques relatives au Saint Suaire de Turin*, ivi, 41 (1902), pp. 481-499; Id., *Le Saint Suaire de Turin devant la science*, Paris 1903, pp. 22-82 (cito da p. 80, in italiano nel testo).

66. A.L. Donnadieu, *Réplique à M. Vignon*, in «L'université catholique», 40 (1902), p. 395.

67. In una lettera riportata da F. de Mély, *Le Saint-Suaire de Turin est-il authentique?*, Paris 1902, pp. 29-30.

68. L. Bouchage, *Le Saint Suaire de Chambéry à Sainte-Claire-en-ville (1534)*, in *Congrès des sociétés savantes savoisiennes. Onzième session*, Chambéry 1891, pp. 261-282.

69. Cfr. Nicolotti, *Sindone*, pp. 115-127.

di Cristo in modo speculare rispetto a ciò che si vede oggi sulla stoffa, ad esempio parlano di mano sinistra incrociata sulla destra, mentre sulla stoffa appare il contrario; a Besançon, poi, era esistita in passato una riproduzione della Sindone dove le mani erano nella medesima posizione inversa.⁷⁰ La deduzione di Chopin e Bellet fu che le Clarisse, in occasione del restauro, avessero coperto con la fodera il *recto* della Sindone, lasciando scoperto il *verso*, quello che Pia ebbe a fotografare ricavandone un'immagine invertita nella geometria e nel colore.⁷¹ Avevano torto: la determinazione di destra e sinistra dipende dal riferimento che uno può prendere per indicarle⁷² e la sindone di Besançon portava un'immagine visibile su entrambi i lati della stoffa, quindi era sufficiente guardarla dal lato opposto per vedere l'immagine specularmente! La Sindone di Torino, invece, non è mai stata mostrata al contrario; anche se va detto a onor del vero che all'epoca di Chopin non era dato saperlo perché la fodera delle Clarisse copriva interamente il retro della stoffa: soltanto negli anni Settanta del Novecento la fodera fu in parte scucita e si poté guardare che cosa c'era sotto. L'idea che la Sindone fosse montata al contrario non era poi così peregrina, se ancora nel 1956 il canonico torinese Silvio Solero – peraltro convinto autenticista – ne era persuaso.⁷³

Un altro fuorviante tentativo di spiegare la “negatività” della fotografia della Sindone fu l'argomento della sovraesposizione, messo in campo da Prosper Lajoye: questi chiamò in causa i fratelli Lumière che fin dal 1888 avevano spiegato come, aumentando di molto il tempo di esposizione della lastra, si poteva creare un fenomeno di inversione tonale (effetto di solarizzazione); invece di ottenere un negativo, sulla lastra usciva un po-

70. Su questa famosa sindone, che per un certo periodo fu in competizione con quella di Torino, vedi A. Nicolotti, *Le Saint Suaire de Besançon et le chevalier Othon de la Roche*, Vy-lès-Filain 2015.

71. C.F. Bellet, *Le Saint-Suaire de Turin. Son image positive*, in «L'université catholique», 41 (1902), pp. 47-62; H. Chopin, *Le Saint-Suaire de Turin photographié à l'envers*, Paris 1902; Id., *Le Saint-Suaire de Turin avant et après 1534*, Paris 1902; Id., *Le Saint Suaire de Turin*, in «Supplément au journal “Le XX^e siècle”», 2 novembre 1902, p. 1.

72. Anche Alfonso Paleotti alla fine del XVI secolo parla di mano sinistra sopra la destra, semplicemente perché intende la sinistra di chi guarda (*Esplicatione del sacro Lenzuolo ove fu involto il Signore*, Bologna 1599², p. 102).

73. S. Solero, *Il Duomo di Torino e la R. Cappella della Sindone*, Pinerolo 1956, p. 216: «Il lato attualmente visibile della santa Sindone non è il diritto, ma il rovescio del Lenzuolo. [...] Si renderebbe necessario esaminare anche l'altro lato del Lenzuolo, scucendolo dalla tela bianca che lo foderava».

sitivo.⁷⁴ L'effetto però necessita di una sovraesposizione esasperata, anche mille volte superiore al necessario. Lajoie, evidentemente poco esperto nel giudicare, poco informato delle condizioni di luce in cui Pia operava e senza tener conto della sua esperienza, giudicò incautamente che la fotografia della Sindone richiedesse poco più di un secondo di esposizione; i venti minuti dichiarati dal fotografo sarebbero stati, appunto, più di mille volte superiori al necessario!⁷⁵ Si sbagliava in pieno.

Uno dei critici meno competenti sulla questione delle fotografie di Secondo Pia fu Ferdinand de Mély. Egli prima ipotizzò che la Sindone fosse stata fotografata per trasparenza, cioè illuminata da dietro;⁷⁶ ma essa in verità non era mai uscita dalla sua cornice. Più tardi annunciò all'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres di avere fra le mani una fotografia che contraddiceva ciò che si vedeva sulle lastre di Pia, la qual cosa ovviamente non è credibile e non venne poi dimostrata.⁷⁷

Per smentire alcune di queste congetture, si può pensare, sarebbe bastato osservare una fotografia d'insieme dell'altare e della cornice della Sindone, da cui risultassero i colori degli altri oggetti di contorno del telo per operare un confronto e vedere se erano stati correttamente riprodotti o risultassero invertiti. Ma questo non era così semplice per due motivi. Il primo: la lastra da cui Pia estraeva tutte le fotografie comprendeva l'intera cornice della Sindone e pochi altri elementi di contorno, tagliati dall'inquadratura; le fotografie in circolazione con stampa all'albumina erano ulteriormente rifilate in modo da eliminare tutto il resto, compresa la cornice, e lasciare in vista soltanto la Sindone e la sua immagine corporea. Quindi chi comprava una delle stampe in commercio non aveva elementi di confronto (a meno che non disponesse di una delle stampe di Felice Fino). Il secondo: senza verifica a occhio nudo, anche la semplice visione di qualche oggetto circostante non poteva essere risolutiva. Ad esempio, le strisce cucite sui

74. A. Lumière, L. Lumière, *Les phénomènes d'inversion dans les images photographiques*, in «La nature: revue des sciences et de leurs applications aux arts et à l'industrie», 17, 809 (1888), pp. 58-59.

75. Cfr. P. Lajoie, *Note sur le Saint Suaire de Turin*, in «Études franciscaines», 5 (1901), pp. 640-644.

76. F. de Mély, Recensione ad A. Loth *Le portrait de N.-S. Jésus-Christ*, Paris 1900, in «La chronique des arts et de la curiosité», 29 (8 settembre 1900), p. 304.

77. *Séance du 3 février*, in «Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres», (1905), p. 56; ciò provocò una secca protesta del barone Manno indirizzata al presidente dell'Académie (Zaccone, *La fotografia della Sindone nel 1898*, pp. 80-82).

bordi della Sindone, in azzurro e rosso, sulla lastra si vedevano in due tonalità di grigio chiaro: chi poteva sapere come fossero nella realtà? Di che colore esattamente era la cornice? I cuscini su cui poggiava la cornice apparivano scuri in negativo, ma con che tinta di stoffa erano foderati? Due statue di angeli sorreggevano lateralmente la cornice e sulla lastra assumevano varie tonalità di grigio: ma nella realtà erano di marmo bianco, marmo nero o legno dorato? Da che lato ricevevano la luce? Soltanto più tardi Pia mise in circolazione una delle lastre di prova, che riproduceva l'intero altare, e una foto d'insieme che prendeva un'ampia porzione del presbiterio.⁷⁸ L'osservazione del baldacchino sovrastante l'altare, ad esempio, non lasciava più adito a dubbi: l'ermellino bianco, puntinato di nero, sarebbe stato un ottimo elemento di confronto.

In ogni caso gran parte di queste obiezioni nascevano per un errore di fondo: soltanto ad un certo punto Chopin comprese che i tratti dell'uomo della Sindone hanno i chiaroscuri invertiti «perché sarebbero il risultato di un'impronta, o della simulazione di un'impronta».⁷⁹ Molti critici erano rimasti prigionieri della loro idea che l'immagine dell'uomo della Sindone fosse opera di un falsario che l'aveva dipinta con i pennelli rispettando il chiaroscuro naturale. Tutte le contestazioni, pertanto, andavano in cerca di un motivo che spiegasse come un'immagine positiva si potesse trasformare in negativa: sovraesposizione, inversione cromatica volontaria o involontaria, effetti inaspettati, fotografia per trasparenza, foto spiritiche. Molti chiedevano una verifica diretta, come il frate cappuccino Hilaire de Barenton dalle pagine della rivista «Études Franciscaines»:

Un modo molto semplice per risolvere tutte queste difficoltà esisteva sicuramente. Era quello di guardare sulla Sindone stessa [...]. Ahimè! È noto che casa Savoia rifiuta ostinatamente qualunque esame.⁸⁰

Arthur Loth e Paul Vignon furono coloro che, non da soli, si fecero carico di rispondere a tutte le obiezioni di natura tecnica.⁸¹ A Torino soltanto nel febbraio 1901 Secondo Pia, viste le critiche, stese una relazione che

78. Pubblicate da Loth, *La photographie du Saint Suaire de Turin*.

79. H. Chopin, *Le Saint-Suaire de Turin avant et après 1534*, Paris 1902, p. 11, nota 1.

80. H. de Barenton, *Dernière note sur le Saint Suaire*, in «Études franciscaines», 8 (1902), pp. 536-539 (cito da p. 537).

81. La trattazione di Loth, *La photographie du Saint Suaire de Turin*, pp. 1-39 e 63-68, può considerarsi l'ultima parola sulle critiche degli scettici. Sono corrette anche molte delle obiezioni di P. Vignon, *Le Linceul du Christ*, Paris 1902², pp. 15-41, anche se nelle

rendeva conto del proprio operato fotografico e la indirizzò, sotto forma di lettera, al chimico prof. Benedetto Porro, che ne confermò la correttezza. Si decise anche di far redigere un atto notarile dove cinque testimoni oculari dichiararono che la fotografia era stata presa senza accorgimenti particolari che potessero modificarne la riuscita.⁸² Otto anni dopo la ripresa fotografica, nel giugno 1907, Pia scrisse una «Memoria sulla riproduzione fotografica della Santissima Sindone» che indirizzò ad Arthur Loth, il quale la pubblicò in un suo libro.⁸³ In essa Pia sottolineò la normalità delle sue procedure: fotografia con uso di debole filtro giallo, su comuni lastre ortocromatiche sviluppate in una normale soluzione di ossalato ferroso e fissate in una soluzione di iposolfito di soda. Lentamente tutti convennero che le foto di Secondo Pia erano correttamente eseguite e sviluppate, e ogni residuo dubbio fu scacciato dalla seconda campagna fotografica realizzata nel 1931. Quello che però i critici non poterono mai accettare – e questa volta a buon diritto – era l'idea che la negatività dell'immagine fosse di per sé dimostrazione di autenticità della Sindone e fosse sufficiente per escludere qualsiasi intervento umano nella sua realizzazione.

4. Giuseppe Enrie

Quando la sindone uscì nuovamente dalla sua cassetta, dall'ultima volta erano passati trentadue anni. L'ostensione si svolse un anno dopo il matrimonio del principe ereditario Umberto con Maria Josè del Belgio, dal 3 al 24 maggio 1931.⁸⁴

Anche questa volta venne chiamato un rinomato fotografo torinese, Giuseppe Enrie (fig. 5). Questi era fotografo professionista, con uno studio nella centralissima Via Garibaldi, ma anche scrittore: un suo significativo saggio fungeva da prefazione all'interno del catalogo della Mostra sperimentale di fotografia futurista aperta a Torino poche settimane prima

conclusioni si spinge troppo in là. Riassume tutto M. Hernández Villaescusa, *La Sábana Santa de Turin*, Barcelona 1903, pp. 159-251.

82. Editi da Pia, *La prima fotografia della SS. Sindone*, pp. 53-58; l'atto notarile era stato pubblicato, nell'originale in lingua italiana, da Loth, *La photographie du Saint Suaire de Turin*, pp. 121-123.

83. Loth, *La photographie du Saint Suaire de Turin*, pp. 17-21, in lingua francese. La versione italiana è edita da Pia, *La prima fotografia*, pp. 51-53.

84. Cfr. Nicolotti, *Sindone*, pp. 229-238.

dell'ostensione.⁸⁵ A lui si affidò il compito di ripetere le fotografie del 1898 cercando questa volta di favorirlo con le condizioni migliori possibili. «La fotografia del 1898 era una fotografia tecnicamente perfetta, date le condizioni d'allora», riconosce lo stesso Enrie, ma adesso si può fare di meglio.⁸⁶

L'incarico fu comunicato a Enrie nel mese di aprile. L'arcivescovo Maurilio Fossati volle prima incontrare il fotografo, saggiare la sua competenza e serietà e ascoltare le sue proposte. Quindi lo rimandò chiedendogli di elaborare un piano di lavoro e invitandolo a mettersi in contatto con gli studiosi della Sindone. Quando Enrie tornò ad esporre il suo progetto, domandò a Fossati la possibilità di operare senza l'ostacolo del cristallo posto nella cornice e di poter realizzare non soltanto riprese della Sindone intera, ma anche dettagli. Fossati fu d'accordo e promise di adoperarsi con il re per ottenere quanto richiesto.

Come già era avvenuto a Pia nel 1898, quando Enrie provò a domandare informazioni sulla Sindone a quelli che l'avevano vista nell'ultima ostensione ebbe soltanto risposte confuse e contraddittorie: qualcuno confondeva la vera Sindone con l'immagine negativa che si era abituato a vedere sulle fotografie, qualcuno riferiva che le impronte non erano monocromatiche, molti riferivano che sulla stoffa si vedeva ben poco. Così il fotografo decise di attrezzarsi con un materiale adatto a tutte le situazioni.

La conferma dell'autorizzazione ad agire arrivò da Roma soltanto pochi giorni prima dell'apertura dell'ostensione. Subito Enrie fece portare tutta la sua attrezzatura in un locale della sacrestia, dove allestì anche una camera oscura. Poté operare in tre sessioni, il 3, il 19 e il 22 maggio. Alla sera del primo giorno di ostensione, alle ore 22.30, la chiesa venne chiusa al pubblico e all'interno vi restarono un centinaio di persone: l'arcivescovo, diverse autorità religiose e civili, una rappresentanza di sindonologi (fra cui Paul Vignon), il vecchio fotografo del 1898 Secondo Pia e, in incognito su una delle tribune laterali, i principi di Piemonte. Fu permesso a Enrie di lavorare con la Sindone estratta dalla cornice di ostensione —

85. G. Enrie, *La fotografia contro il suo assoluto*, in *Mostra sperimentale di fotografia futurista dal 15 marzo al 6 aprile 1931 in Torino*, Torino 1931. Pubblicò anche *Io vi insegno la fotografia dalle nozioni più elementari alla pratica definitiva del dilettante*, Torino 1934 e *Il miracolo della fotografia: compendio storico della sua invenzione e del suo progresso*, Torino 1960. Per un suo profilo, I. Zannier, *Enrie, Giuseppe*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 42, Roma 1993, pp. 774-776.

86. G. Enrie, *La Santa Sindone rivelata dalla fotografia*, Torino 1938², p. 23. Gran parte delle notizie è tratta da questo libro.

quindi senza il vetro protettivo – e collocata ai piedi dell'altare maggiore. La reliquia era illuminata da lampade elettriche disposte in alto sulle basi della cupola;⁸⁷ per le foto ravvicinate, come quella del volto in grandezza naturale, Enrie farà disporre altre lampade. Piazzata la macchina fotografica 40×50 sul cavalletto, a poco più di otto metri di distanza dal soggetto, il fotografo chiese all'arcivescovo di provare a eliminare in qualche modo le spiegazzature che all'epoca disturbavano fortemente la distensione della stoffa; ma dopo alcuni tentativi di stirarle e comprimerle con le dita, si dovette rinunciare. Esse rimarranno ben visibili sulle foto.

Un tentativo di prova con una lastra speciale per riproduzioni diede un risultato insoddisfacente, causa sottoesposizione. Allora Enrie, pressato dalla mancanza di tempo, passò ad operare con una lastra a lui più familiare e più sensibile, particolarmente ricettiva per il giallo; usò anche lui il filtro giallo, come già aveva fatto Secondo Pia. Sviluppata questa seconda lastra di prova in sacrestia, dopo averne verificato la riuscita si affrettò a portarla in presbiterio per mostrarla a tutti i presenti, ansiosi di vedere il risultato. Poi, fra l'emozione di tutti, passò alle fotografie vere e proprie, variando obiettivi, esposizioni con o senza filtro (per risparmiare sul tempo di esposizione⁸⁸) e usando anche un apparecchio fotografico più piccolo (24×30). In un caso dovette buttare la lastra, perché qualcuno dei presenti mentre si muoveva toccò inavvertitamente la macchina fotografica rovinando l'esposizione. Lavorò finché gli fu possibile, ma dovette cessare all'una del mattino; rimase poi da solo in camera oscura a sviluppare, con il salesiano don Antonio Tonelli, fin dopo le quattro.

Nel tardo pomeriggio del giorno successivo il fotografo si recò dall'arcivescovo con tutte le stampe delle sue lastre, positive e negative. Fossati «piegò le ginocchia innanzi a quella prima copia fotografica, poi la prese e la baciò, e due lacrime gli spuntarono sul viso maschio e forte» (fig. 6).⁸⁹ Quindi telefonò subito al principe Umberto e prese appuntamento per la mattina successiva, per recarsi a Palazzo Reale con le stampe assieme al fotografo. Lo stesso giorno le fotografie furono inviate a Roma, perché fossero viste dal re Vittorio Emanuele.

87. Lampade a filamento metallico, cioè a incandescenza, con intensità luminosa totale di 16000 candele.

88. La fraposizione dei filtri aumentava di molto il tempo di esposizione necessario.

89. Enrie, *La Santa Sindone*, p. 88.

L'opera di Enrie, però, non era ancora finita. Mancavano altre riprese di dettaglio, per le quali occorreva una nuova autorizzazione dal re. Mentre attendeva Enrie pensò di sfruttare il tempo restante: la notte del 19, durante le ore in cui rimanevano in cattedrale poche persone per l'adorazione notturna della Sindone, Enrie andò a fotografare l'intero presbiterio e, allargando l'inquadratura, anche tutta la navata centrale. Finalmente ottenne di compiere il 22 maggio una nuova serie di riprese di dettaglio con la reliquia tolta dal quadro e abbassata, sempre con l'aiuto dell'arcivescovo e dopo aver disposto un'illuminazione più intensa. Alla fine del terzo giorno le lastre impressionate della sola Sindone, senza contare quelle di prova, furono dodici.⁹⁰

Per evitare il ripetersi delle ingiuste accuse mosse alla fotografia del 1898 fu redatto un verbale notarile il 23 maggio, in presenza dei membri del Direttorio della Comunità artigiana fascista dei fotografi della provincia di Torino, dove si attestava che le lastre fotografiche erano assolutamente esenti da qualsiasi intervento di ritocco o altro artificio e che le stampe riproducevano fedelmente tali lastre.⁹¹

Ormai, a parte isolati casi dettati dall'ignoranza dei fatti, nessuno più metteva in dubbio la validità delle fotografie. La particolare caratteristica dell'immagine sindonica risultò visibile non solo dalle nuove lastre di Enrie, ma anche dagli scatti di un fotografo che curò alcune riprese d'insieme: momenti della cerimonia (fig. 7) e soprattutto di quando la Sindone al termine dell'ostensione fu portata per qualche minuto fuori dal duomo ed esposta, dall'alto della gradinata, agli sguardi della folla che gremiva la piazza. Per questi scatti alla luce del sole il fotografo, commendator Carlo Gherlone, usò un apparecchio con otturatore a tendina, con lastre ortocromatiche rapide, senza treppiede.⁹²

90. Enrie realizzò tre immagini d'insieme della Sindone su lastre 40×50, 30×40 e 24×30 cm; tre del volto, una del dorso e una della ferita del polso, tutte su lastre 40×50; tre fotografie dell'insieme del telo suddiviso in tre parti eguali su lastre 40×50 (attraverso il vetro); una immagine di tutto il presbiterio durante la notte su lastra 18×24. Per le fotografie d'interno Enrie usò lastre Cappelli di rapidità 500 H&D, alternando un obiettivo Steinheil 780 mm, uno Zeiss ortostigmatico 460 mm e un Tessar-Zeiss 315 mm, con pose dai 2 ai 12 minuti. Un filtro giallo in certi casi permise di aumentare il contrasto dell'immagine. Tutto è descritto in Enrie, *La Santa Sindone*, pp. 21-26, 77-92. Le lastre sono state acquistate dalla Confraternita del Santo Sudario di Torino grazie all'intervento del Rotary club; ve ne sono alcune fotografie in Zaccone, *L'immagine rivelata*, pp. 177-180.

91. Trascritto in Enrie, *La Santa Sindone*, pp. 91-92.

92. Cfr. Enrie, *La Santa Sindone*, pp. 75-76.

Per la distribuzione delle fotografie ufficiali ci si attenne al sistema prescelto nel 1898. Le stampe all'albumina, positive e negative, venivano montate all'interno di una cornice di cartone con scritte simili a quelle della precedente occasione e con la riproduzione dello stemma arcivescovile (fig. 8).⁹³ Il prezzo, più basso di quello delle foto del Pia, andava dalle 5 alle 10 lire.⁹⁴

Se all'epoca di Pia si era fatta sentire la mancanza di una relazione scritta, questa volta ve ne furono in sovrabbondanza. Il Comitato dell'ostensione della Sindone fece stampare mille esemplari numerati di una grande pubblicazione-ricordo dedicata ai principi di Piemonte nella quale, dopo la prefazione del cardinal Fossati, erano riportate le più minuziose informazioni sull'ostensione, gli atti verbali di apertura e chiusura dell'urna della Sindone, le planimetrie del duomo e della cappella con le posizioni dei diversi dignitari e le fotografie degli oggetti esposti in una mostra storica che fu allestita a Palazzo Madama, dove si esponevano oggetti provenienti da una personale collezione sindonica del principe Umberto e da diverse collezioni pubbliche e private. Fu anche stampata una relazione (non tecnica) di Giuseppe Enrie sulle sue fotografie, con l'aggiunta del verbale notarile del 23 maggio. Alcuni rilievi critici sulla fotografia furono affidati alla penna di Paul Vignon, il principe dei sin-

93. «Ostensione della S. Sindone a ricordo delle fauste nozze delle LL. AA. RR. i Principi di Piemonte. Visto per l'autenticità: + Maurilio Fossati. Il presidente della Commissione esecutiva: Giovanni Battista Pinardi». Al posto della preghiera della Sindone, soltanto: «Tuam Sindonem veneramur, Domine, et tuam recolimus passionem». Sulle fotografie del volto stava scritto: «Santo Volto del divin Redentore (particolare della S. Sindone)», e poi: «Adoramus te, Christe, et benedicimus tibi» (immagini in Zaccone, *L'immagine rivelata*, pp. 181-182; Id., *L'immagine rivelata*, pp. 90-91; Barberis, Zaccone, *La Sindone e il suo museo*, pp. 211-213).

94. Cioè all'incirca 5-10 euro attuali, rivalutati al 2015 secondo i coefficienti ISTAT. Il prezzo si ricava da questo volantino: «Libreria cattolica arcivescovile. Torino, Corso Oporto 11. Prezioso ricordo della Ostensione della SS. Sindone (Torino, Maggio 1931). Fotografie ufficiali della SS. Sindone eseguite dal Cav. Giuseppe Enrie il quale si valse di tutti i mezzi più moderni sicché la prova fotografica riuscì veramente perfetta e possono portare la firma dell'Arcivescovo di Torino. Essa è la sola autorizzata e riproduce totalmente la SS. Sindone, che nel 1898 per uno sbaglio di misura era stata fotografata incompleta. Da questa fotografia venne tratto il S. Volto che è pure riuscito pieno di commovente e suggestiva bellezza. Prezzi delle fotografie della SS. Sindone montate su cartoncino: formato cm. 32×68 L. 15 – cm. 30×53 L. 10 – cm. 20×35 L. 5. Santo Volto del Divin Redentore (particolare della SS. Sindone): formato cm. 32×42 L. 10».

donologi. Accompagnavano i testi molte fotografie, ben stampate, fra cui quelle di Enrie e di Gherlone.⁹⁵

Enrie scrisse poi un libro, uscito nel 1933 per i tipi della Società Editrice Internazionale salesiana, non limitandosi alla mera esposizione del suo operato, ma aggiungendo «spiegazioni, dati tecnici, commenti, discussioni e studi di notizie storiche». Esaurito, fu ristampato in versione aggiornata nel 1938 ed ebbe due traduzioni in francese e tedesco.⁹⁶ Il libro nella sua terza parte compie una sintesi di tutte le argomentazioni degli autori che, grazie alla fotografia, traevano forti argomenti in favore dell'autenticità della reliquia, ignorando completamente le obiezioni avanzate dai critici fin dal 1898. I due studiosi che all'epoca dominavano il dibattito sindonologico, cioè Paul Vignon e Pierre Barbet, vi fanno la parte del leone: entrambi avevano fondato le loro ricerche di natura chimica e medico-legale sulla prolungata osservazione delle fotografie. Un capitolo del libro che tocca questioni di natura biblico-esegetica è invece dovuto alla penna del salesiano Antonio Cojazzi, professore di filosofia al liceo di Valsalice e biografo del beato Pier Giorgio Frassati, che già si era occupato dell'argomento su una rivista religiosa.⁹⁷ Enrie – come tutti coloro che l'arcivescovo coinvolse nell'impresa – era un entusiasta sostenitore della Sindone: era sua persuasione che non si possa «ammettere che un falsario potesse, prima del 1840 (epoca di invenzione della fotografia), ideare e tanto meno eseguire l'immagine negativa che è impressa sulla S. Sindone», e da ciò egli deduceva che l'immagine «non è di fattura umana».⁹⁸

Le fotografie meritavano a Enrie anche un'udienza particolare presso papa Pio XI, alla quale si recò accompagnato dal cardinal Fossati. Costruì un quadro retroilluminato dove dispose alcune diapositive delle proprie fotografie, dando particolare risalto al negativo dell'impronta del volto.

95. *L'ostensione della S. Sindone*, Torino 1931; foto di Enrie e Gherlone alle tavv. III-VIII.

96. G. Enrie, *La Santa Sindone rivelata dalla fotografia: raccolta delle ultime fotografie ufficiali della Santa Sindone con spiegazioni, dati tecnici, commenti, discussioni e sunto di notizie storiche*, Torino 1933; Id., *Das heilige Grabtuch von Turin, mit einer Mappe der letzten amtlichen Lichtbilder in Kupfertiefdruck wiedergegeben*, Karlsruhe 1939; Id., *Le Saint-Suaire de Turin révélé par la photographie*, Paris 1936.

97. A. Cojazzi, *La Sindone e i Vangeli*, in «Rivista dei giovani», 12 (15 maggio 1931), pp. 277-278.

98. G. Enrie, *La fotografia della S. Sindone*, in *L'ostensione della S. Sindone*, pp. 42 e 44.

Dispose il quadro nella Sala del trionfo, dove avvenivano le udienze in Vaticano, e di fronte all'immagine negativa, che alla luce delle lampade appariva tanto suggestiva, fornì al papa tutte le spiegazioni tecniche necessarie.⁹⁹ Questa mi pare un'altra prova di quanto già detto: la fotografia della Sindone non è soltanto, come si poteva inizialmente pensare, un mero strumento di riproduzione della reliquia per come essa è visibile; essa è diventata soprattutto la meravigliosa riproduzione dell'immagine del corpo umano che la reliquia reca impressa, che grazie al negativo è restituita alle presunte fattezze e volumetrie che avrebbe dovuto avere nella realtà. È l'immagine che emerge dalla fotografia, ormai, il vero oggetto di venerazione, soprattutto quella che riproduce il santo volto.

Le fotografie di Enrie soppiantavano completamente quelle di Pia, che passarono ad avere una funzione soltanto documentaria. Nel 1933 vi fu una nuova ostensione, ma non furono tratte fotografie. Poi la Sindone non fu più aperta e per avere una nuova fotografia si dovette attendere fino al 1969 quando una commissione di studio voluta dal cardinal Michele Pellegrino commissionò a Giovanni Battista Judica Cordiglia una serie di nuove fotografie, fra cui le prime a colori e a luce ultravioletta. Poi fu la volta della campagna fotografica dello STURP (*Shroud of Turin Research Project*) nel 1978 e di lì in avanti fino ad oggi. Al momento le fotografie migliori sono quelle scattate da Gian Carlo Durante (1997, 2000, 2002, 2010) e quelle, dettagliatissime, della ditta Haltadefinizione di Novara (2008). Ancor oggi, come ai tempi di Secondo Pia e di Enrie, le copie fotografiche sono distribuite e autenticate da una Commissione diocesana, a testimonianza del fatto che non vanno considerate come foto qualsiasi.¹⁰⁰ Facendo leva sul valore euristico e "oggettivo" attribuito alla fotografia tutte queste riproduzioni della Sindone, stampate in negativo o rese più leggibili tramite l'artificio del contrasto, si sono in qualche modo sostituite alla realtà della stoffa, peraltro difficilmente leggibile; esse hanno determinato, al contempo, un potenziamento del valore della reliquia, che ancora alcuni ritengono essere rivelata nella sua autenticità proprio dalla fotografia.

99. Lo racconta in Enrie, *La Santa Sindone*, pp. 175-177.

100. Le fotografie della Sindone per scopo di pubblicazione vanno acquistate dalla Commissione diocesana per la Sindone, dietro presentazione di una proposta scritta. È esclusa la concessione delle fotografie nell'alta definizione originaria, anche per uso privato: questo purtroppo si traduce in un impedimento per lo studio dell'oggetto. Anche le stampe in scala 1:1, quelle che di solito si espongono nelle chiese, debbono essere richieste e autorizzate dalla Commissione.