

I libri di Viella
Arte

Études lausannoises d'histoire de l'art, 27
collection dirigée par Serena Romano

comité scientifique: Nicolas Bock, Ivan Foletti, Irene Quadri, Michele Tomasi

Re-thinking, Re-making, Re-living Christian Origins

Edited by
Ivan Foletti, Manuela Gianandrea,
Serena Romano and Elisabetta Scirocco
with the collaboration of Sabina Rosenbergová

viella

Copyright © 2018 – Viella s.r.l.
All rights reserved
First published: March 2018
ISBN 978-88-6728-913-4

The publication of this book was supported by the Faculty of Arts, University of Lausanne.



viella
libreria editrice
via delle Alpi 32
I-00198 ROMA
tel. 06 84 17 75 8
fax 06 85 35 39 60
www.viella.it

Table of contents

Ivan Foletti, Manuela Gianandrea, Serena Romano, Elisabetta Scirocco <i>Introduction</i>	9
I. The Counter-Reformation Period and the Imaginary Past	
Ondřej Jakubec <i>Tradition and Counter-Reformation. Church History as a Subject of Confessional Legitimacy, Identity and Polemic in Central Europe (Moravia) around 1600</i>	15
Alessandra Di Croce <i>Christian Antiquity and its Material Legacy in Post-Tridentine Rome</i>	35
Antonino Tranchina <i>The Recovery of “Greek” Images during the Catholic Reformation: The Madonna Greca in Ravenna and the Madonna dello Spasimo in Messina</i>	57
Filip Malešević <i>«Honores Roma vetus debet quos nova Roma tibiit». Antonio Tempesta’s Iconographic Program in the Loggia Gregoriana</i>	75
Stefano D’Ovidio <i>La trasformazione dello spazio liturgico nelle chiese medievali di Napoli durante il XVI secolo: alcuni casi di studio</i>	93
Stefano Pierguidi <i>Fedeltà alle fonti e rispetto della tradizione nell’età della Controriforma: gli apostoli presenti all’Assunzione di Maria al tempo dei Carracci</i>	121

Johannes Gebhardt

*The Crucifix in the Santuario Santissimo Crocifisso alla Collegiata
in Monreale: The Unveiling of a Cult Image
in Post-Tridentine Sicily* 147

Novella Barbolani di Montauto

Agostino Ciampelli e il culto dei martiri nella Roma post-tridentina 165

II. Christian Roots as Guarantees of Prestige and Primacy

Nicolas Bock

*Art and the Origins of Authority:
Prussia, from Ravenna to Byzantium and the Romanesque* 191

Vinni Lucherini

*La memoria monumentale dei “christianissimi” re angioini
di Napoli: manipolazioni storiografiche e artistiche
tra Cinque e Seicento* 209

Ilaria Fiumi Sermattei

*What Origins for the Restoration of the Church?
Remote Past and Recent History in Leo XII’s Cultural Policy* 235

Stefano Cracolici

*Fabiola in cartolina:
un percorso a ritroso da Guazzoni a Kanzler* 253

Chiara Piva

*Girolamo Francesco Zanetti and Dell’origine
di alcune arti principali appresso i Viniziani* 281

Mirko Santanicchia

*The Origins of “Sacred Umbria”.
The Basilica of Assisi and Francis in the Nineteenth Century:
“Vir Catholicus” or “Alter Orpheus”?* 299

Ivan Foletti

*L’exposition des icônes de 1913 à Saint-Pétersbourg:
la découverte des origines chrétiennes russes* 323

III. Before and after the Second Vatican Council and the Myth of Origins

Sabina Rosenbergová

The Myth of the Cathedra Petri 333

Valentina Cantone	
<i>Contextualizing the Restoration of the Martyrium of St Prosdocimus in Padua</i>	347
Jan Klípa	
<i>Finding Future in the Past? Liturgical Reform after the Second Vatican Council and Liturgical Space</i>	365
Xavier Barral i Altet	
<i>L'architecture religieuse en Catalogne (1939-1963): entre national-catholicisme, paléochrétien et modernité</i>	383
Manuela Gianandrea, Elisabetta Scirocco	
<i>Sistema liturgico, memoria del passato, sintesi retorica. L'arredo ecclesiastico medievale in Italia dalla Controriforma al post-Vaticano II</i>	407
Index of names	453
Index of places	463

Stefano Cracolici

Fabiola in cartolina: un percorso a ritroso da Guazzoni a Kanzler

1. Tra le bancarelle di antiquariato, ovvero navigando sulle loro aggiornate versioni online, non è difficile imbattersi in una serie di cartoline relative alla *Fabiola* di Enrico Guazzoni (1918): il più celebre tra i film muti tratti dall'omonimo romanzo del cardinale e primate inglese Nicholas Patrick Stephen Wiseman (1854).¹ È inutile ribadire in questo contesto, tutto volto a indagare le rivisitazioni delle origini cristiane, intese come manifestazioni attualizzanti di vissuto storico, circolazione simbolica e sfruttamento politico, l'influenza determinante esercitata dalla *Fabiola; or, The Church in the Catacombs* del cardinale Wiseman, ben oltre il ristretto orizzonte culturale del cosiddetto *Catholic revival* inglese, o della corrente, complessa e variegata, dell'ultramontanismo di matrice continentale.² Spia certa di questa cospicua influenza per la creazione di un immaginario catacombale moderno è senz'altro la sua notevole fortuna artistica: a complemento della quale, il presente contributo intende fare il punto sull'altrettanto rilevante

1. Matilde Tortora, *Cinema fondente*, Doria di Cassano Jonio 2001, pp. 25-44, con riproduzione di quattordici cartoline delle trenta totali; per il contesto, cfr. Ead., *Consumare passioni. Cinema e cioccolato*, Doria di Cassano Jonio 2007. Sul fenomeno delle cartoline tratte dai film, si consulti il sito <http://filmstarpostcards.blogspot.co.uk/>, in cui è contenuta anche una scelta di quelle derivate dalla *Fabiola* di Guazzoni; ringrazio Ivo Blom per questa indicazione.

2. Nicholas P. S. Wiseman, *Fabiola; or, the Church or the Catacombs*, London 1855² (1854), da cui cito. La prima edizione, pressoché introvabile, del romanzo esce adespota; si è usi attribuirne la composizione all'8 settembre 1854, data che compare in calce alla prefazione dell'autore; ma nell'ottobre di quell'anno, Wiseman era ancora impegnato a impartire istruzioni all'editore su come impaginarne il frontespizio (cfr. Wilfrid Ward, *The Life and Times of Cardinal Wiseman*, 2 voll., London 1897, vol. II, pp. 96-97). Sul contesto culturale, cfr. Raymond Chapman, *Faith and Revolt. Studies in the Literary Influence of the Oxford Movement*, London 1970; J. Derek Holmes, *More Roman Than Rome. English Catholicism in the Nineteenth Century*, London 1978; Josef Schmidt, *Quo vadis? Woher kommst du? Unterhaltungsliterarische konfessionelle Apologetik im viktorianischen und wilhelminischen Zeitalter*, Bern 1991; Royal W. Rhodes, *The Lion and the Cross. Early Christianity in Victorian Novels. Studies in Victorian Life and Literature*, Columbus 1995; Maureen Moran, *Catholic Sensationalism and Victorian Literature*, Liverpool 2007; Simon Goldhill, *Victorian Culture and Classical Antiquity. Art, Opera, Fiction, and the Proclamation of Modernity*, Princeton 2011, pp. 202-215; Jerzy Miziołek, *Nel segno di Quo Vadis? Roma ai tempi di Nerone e dei primi martiri nelle opere di Sienkiewicz, Siemiradzki, Styka e Smuglewicz*, Roma 2017.

circolazione di immagini fotografiche che a quel libro e a quella fortuna – oltre che artistica anche cinematografica – si era ispirata.³

Il film di Guazzoni è certamente una prova eclatante di come la *Fabiola* di Wiseman abbia funto da palinsesto per la diffusione di quell'immaginario.⁴ Ma il film è solo l'ultimo atto di un processo di estrazione figurativa già preconizzato nella fonte letteraria: «the reader must remember that this book is not historical [...]. It consists rather of a series of pictures than of a narrative of events».⁵ La materia storica, tratta dagli *Acta martyrum* e *Acta sanctorum*, è distribuita in una serie franta di quadri o scene esemplari: frammenti, più che episodi, pronti a ordinarsi in sequenze autonome, liberamente ricomponibili, tali da dare l'abbrivio a vari fenomeni di *remake*.⁶ È questa una qualità affine a quella che i critici cinematografici hanno scorto nel “procedimento nuovo” adottato da Guazzoni: «il racconto progredisce, sempre con gradualità, dall'uno all'altro blocco di sequenze, in una frantumazione narrativa che alla fine si ricompone nella mente dello spettatore in un quadro d'insieme ricco di sfaccettature e di chiaroscuri», attribuibile, preciserei, non soltanto al montaggio di Guazzoni o alla sceneggiatura contrappuntistica di Fausto Salvatori, ma alla stessa compagine frammentata della matrice letteraria.⁷

Il procedimento implicito tanto del libro quanto del film è dunque quello del *tableau vivant*, intriso di una gestualità icastica già sfruttata per la trasposizione artistica di scene memorabili del romanzo. Esempio ne sia la celebre statua del *Tarcisius, Martyr Chrétien* scolpita da Alexandre Falguière nel 1867, il cui mo-

3. Stefano Cracolici, “Rapsodie cristiane. La fortuna artistica della *Fabiola* di Wiseman”, *Ricerche di storia dell'arte*, 110-111 (2013) (= *I pittori in catacomba. Il dialogo fra le arti figurative e l'archeologia cristiana a Roma tra Seicento e Ottocento*, a cura di Giovanna Capitelli), pp. 59-74; colgo l'occasione per aggiungere al catalogo delle sculture ivi redatto una *Santa Cecilia* che scende con una lucerna nelle catacombe di Guido Galli, esposta nel 1902 alla LXXII Esposizione degli amatori e cultori di belle arti, per la quale cfr. “Cronaca contemporanea. Cose romane. Roma, 9-28 Marzo 1902”, *La Civiltà Cattolica*, LIII, ser. 18, VI/1243 (1902), pp. 93-99, sp. p. 98: «Attrae altresì l'attenzione la statua del giovine scultore Sig. Guido Galli, che ha rappresentato con profondo concetto ed ottima esecuzione la Cecilia della *Fabiola* desunta dal noto racconto del Cardinale Wiseman».

4. Mi servo della versione italiana del film, restaurata nel 2002 a cura di Maria Assunta Pimpinelli sulla base del negativo della pellicola preservato al Centro Sperimentale di Cinematografia Cineteca Nazionale di Roma; sul restauro, che per la coloratura si è servito della versione olandese del film conservata ad Amsterdam, cfr. Maria Assunta Pimpinelli, “*Fabiola* e i suoi restauri: un film sopravvissuto”, relazione pronunciata al *workshop* su *Fabiola. Dal buio delle catacombe alla luce degli schermi* (Roma, Istituto Storico Austriaco, 14 giugno 2017), a margine della proiezione del film di Guazzoni al Cinema Trevi; tengo a ringraziare Laura Argento, responsabile della diffusione culturale della Cineteca Nazionale, per avermene consentita la consultazione.

5. Nicholas P. S. Wiseman, “Preface”, in Id., *Fabiola* (n. 2), pp. VII-X, sp. p. X; cfr. anche Frederick Oakeley, “The Jubilee of St Cuthbert's College”, *The Dublin Review*, XLV/89 (1858), pp. 131-149, sp. p. 144: «The author of *Fabiola* does not merely describe, but paints».

6. Accolgo qui la libera definizione di *remake* fornita in Sven Lütticken, “Planet of the Remakes”, *New Left Review*, II/25 (2004), pp. 103-119.

7. Aldo Bernardini, “Enrico Guazzoni, regista pittore”, in Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, Matilde Tortora, *Enrico Guazzoni. Regista pittore*, Cosenza 2005, pp. 9-98, sp. p. 68; noto che per una svista l'autore identifica Wiseman come «cardinale americano» (p. 66).

dello, come testimonia una fotografia preservata al Musée Rodin, era tratto dal vivo (Fig. 1).⁸ La dipendenza della posa drammatica di Tarcisio da quella assunta dal giovane modello italiano – «misérable figure réelle de ce pauvre petit bohème d’ateliers» – è puntualmente sottolineata dalla critica contemporanea: «Cet adorable petit martyr chrétien qui succombe dans un tel élan de foi, d’amour et de sacrifice, Falguière arrive, par l’effet d’une singulière puissance magnétique, à le créer déjà avec la chair vivante de quelque obscur ragazzo de la place Jussie». Gli espedienti tecnologici offerti da «photographies, tableaux vivants, moulages sur nature» fanno parte dunque dell’arsenale di Falguière per dare apparenza di vissuto al mito cristiano: «La réalité, même lointaine, de ces personnages, l’exalte. Ils ont existé, donc ils existent».⁹

Sono, queste procedure di adattamento, riferibili, come accennato, a quel caleidoscopico fenomeno di *exploitation* che accompagnò la *Fabiola* di Wiseman fin dalla sua prima uscita nel 1854 – un fenomeno vasto quanto sommerso di cui il film è soltanto la punta dell’iceberg, e che si configura, per usare le parole di Richard Grusin, come un incessante lavoro di *remediation*, in cui la materia del romanzo si trova sottoposta a pratiche di estrazione, conversione e contaminazione fino a farne perdere le tracce in un immaginario catacombale tanto devoto quanto decadente.¹⁰ Da questo punto di vista, *Fabiola* non è soltanto il *bestseller* globale che ci racconta tante cose sull’altra faccia della modernità, ma si offre ai nostri occhi come un grande apparato di propaganda cattolica:¹¹ un grande spettacolo del martirio da ricondurre nell’alveo di quello che Wiseman aveva chiamato «heritage of faith» – difeso a oltranza e allo stesso tempo vilipeso, secondo il

8. Cracolici, “Rapsodie cristiane” (n. 3), pp. 68-69.

9. Léonce Bénédite, *Alexandre Falguière. Précédé d’une préface par G. Larroumet, et suivi d’un catalogue des oeuvres de Falguière exposées à l’Ecole nationale des beaux-arts du 8 février au 8 mars 1902*, Paris 1902, pp. 13-15; a p. 14 è la riproduzione della fotografia, oggi al Musée Rodin, a p. 15 quella della statua, oggi al Musée d’Orsay; per altre versioni della statua, cfr. Cracolici, “Rapsodie cristiane” (n. 3), p. 73.

10. Jay David Bolter, Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge (MA) 1999; sull’incontro tra devozione e decadentismo nella cultura di fine secolo, cfr. Ellis Hanson, *Decadence and Catholicism*, Cambridge (MA) 1997; Marie-France David, *Antiquité latine et décadence*, Paris 2001; nonché, a monte, Carol E. Harrison, *Romantic Catholics. France’s Post-revolutionary Generation in Search of a Modern Faith*, Ithaca 2014.

11. Già nel corso dell’Ottocento si danno numerosissime traduzioni di *Fabiola*, che tuttavia attendono ancora di essere riunite in regesto; tra le più esotiche, cito quella armena stampata a Venezia nel 1857 e una versione in cinese di Fei Jinbiao, per la quale cfr. Monika Motsch, “Shandong Drum Songs of the Bible”, in *Rooted in Hope: China - Religion - Christianity: Festschrift in Honor of Roman Malek S.V.D. on the Occasion of His 65th Birthday*, a cura di Barbara Hoster, Dirk Kuhlmann e Zbigniew Wesolowski, Milton 2017, pp. 617-647, sp. pp. 627-629. Sulla fortuna italiana, che deve ancora essere sondata nel dettaglio, cfr. Iolanda Maria Palazzolo, *La pernicioso lettura. La chiesa e la libertà di stampa nell’Italia liberale*, Roma 2010, pp. 43-44; su quella francese, cfr. David, *Antiquité latine et décadence* (n. 10), pp. 16-34, e soprattutto Loïc Artiaga, *Des torrents de papier: Catholicisme et lectures populaires au XIX^e siècle*, Limoges 2007, p. 128 in cui è una tavola con i numeri delle edizioni dei romanzi religiosi più diffusi in Francia: *Fabiola*, con oltre 130 edizioni dal 1855 al 1984, ne esce di gran lunga come il maggior *steadyseller*, staccando gli altri di oltre 100 ricorrenze.

destino che spetta sempre a tutte le cose che hanno odore di santità.¹² Prima di essere fenomeno letterario, *Fabiola* è anzitutto fenomeno cattolico.

A tale fenomeno afferiscono anche le trenta cartoline derivate da Guazzoni: in cui è eloquente la revisione del titolo, *Fabiola, o los mártires cristianos*. Nonostante l'italianità del film, la confezione di queste cartoline in piccolo formato, con tanto di *divided back* predisposto per la spedizione, è riconducibile a una ingegnosa campagna pubblicitaria della ditta di cioccolato Amatller Marca Luna di Barcellona – uno dei tanti esiti dell'immensa popolarità di Wiseman nella penisola iberica.¹³ Da un rapido confronto con le scene che si succedono nel film ci si accorge subito che le immagini delle cartoline non sono immediatamente ricavabili dalla pellicola, come invece è stato affermato, ma configurano autentiche foto di scena.¹⁴ Il caso è lampante, per esempio, nel quadro incentrato su *Fabiola* che ferisce con uno stiletto la schiava Sira, personaggio presente in pressoché tutte le versioni istoriate del romanzo, nonché scelto per un celebre dipinto di Cesare Maccari e una magnifica statua di Alessandro Rondoni.¹⁵

12. Nicholas P. S. Wiseman, "Artists of the Order of St Dominic", *The Dublin Review* XXV/50 (1848), pp. 386-406, sp. p. 388: «We need scarcely say that it is our conviction, that if this life is to be infused into the form of English art, it must proceed from her [sc. Roma] with whom are lodged the spiritual graces of the Christian life. The Protestant may aim well, and intend well, and struggle manfully, and study profoundly; but he will only approximate to that achievement which is reserved, in all its triumphant success, for those who have the heritage of faith»; cfr. inoltre Helene E. Roberts, "Cardinal Wiseman, the Vatican, and the Pre-Raphaelites", in *Pre-Raphaelite Art in Its European Context*, a cura di Susan P. Casteras e Alicia Craig Faxon, Madison-London 1995, pp. 143-159, sp. p. 154; nonché Stefano Cracolici, "Sotto il segno del martirio: Roma e l'eredità artistica della fede", in *Vinculos artísticos entre Italia y América: Silencio historiográfico*, a cura di Fernando Guzmán e Juan Manuel Martínez, Santiago de Chile 2012, pp. 43-54.

13. Sulla fortuna iberica della *Fabiola*, stampato in Spagna oltre trenta volte nel corso del solo Ottocento, cfr. Noël Maureen Valis, "La huella del cardenal Wiseman en España", *Boletín de la Real Academia Española*, LXIV/233 (1984), pp. 423-450; Jean-François Botrel, "La iglesia católica y los medios de comunicación impresos en España de 1847 a 1917: doctrina y prácticas", in *Metodología de la historia de la prensa española*, a cura di Bernard Barrère, Madrid 1982, pp. 119-176, sp. pp. 150-151; Solange Hibbs-Lissorgues, "Le roman édifiant catholique (1840-1900)", in *Le roman espagnol au XX^e siècle*, a cura di Jacques Maurice, Nanterre 1997, pp. 17-41; Ead., "Église, lecture et stratégies éditoriales au XIX^e siècle: les traductions et adaptations de la littérature étrangère", in *Mélanges en hommage à Jacques Soubeyoux*, a cura di Philippe Meunier e Edgar Samper, Saint-Étienne 2008, pp. 371-385; Pedro Luis Cano Alonso, "La épica cristiana: una tradición cinematográfica", *Revista de estudios latinos*, 4 (2004), pp. 199-222.

14. L'idea che le immagini di queste cartoline siano tratte da fotogrammi della pellicola è pervasiva in Tortora, *Consumare passioni* (n. 1), p. 7: «diverse industrie di cioccolato, per pubblicizzare i loro prodotti, per incentivarne il consumo, stampavano in serie, su supporti cartacei, una successione di fotogrammi di uno stesso film che aveva avuto successo», cfr. inoltre pp. 10 e 14. Tortora è anche la curatrice di un bel CD-ROM, con fotografie relative a film oggi perduti e stampate sui calendarietti dei barbieri, trattandole come un «corpo di immagini di molti film del cinema muto italiano, di cui non esiste più copia su pellicola, dai fotogrammi stampati all'epoca e consentendo di tutti quei film una visione "inedita"» (*ibid.*, p. 128); cfr. Ead., *Auguri lunghi un secolo: "i calendarietti dei barbieri"*, Fermo 2000.

15. Cracolici, *Rapsodie cristiane* (n. 3), pp. 66-67.

Guazzoni tratteggia l'episodio servendosi di un montaggio serrato di inserti ravvicinati (Fig. 2): passando rapidamente dalla violenta reazione di Fabiola al volto sofferente di Sira e al suo braccio sanguinante; per poi indugiare sulla cristiana Agnese, che assiste alla scena con atteggiamento sconvolto ma misericordioso; staccando quindi sul primo piano di Fabiola, impietrita da un improvviso rimorso, e sulla divertita reazione delle altre due schiave. Si noti lo sfondo con la parete in stile pompeiano con cui la scena si conclude – il tutto in poco più di venti secondi. Confrontata con questa, la *tarjeta postal* che dà inizio alla serie ritrae l'episodio da tutt'altra angolatura (Fig. 3): la parete affrescata è qui relegata sul lato destro dell'immagine, e la scena, incentrata su Fabiola attorniata dalle schiave, si staglia su uno sfondo più neutro. L'affermazione circa la quale le immagini di queste cartoline deriverebbero direttamente da fotogrammi del film non mi sembra possa reggere al confronto.

Così come non derivano da quelle del film le didascalie stampate sul verso delle cartoline, che ne riassumono la trama in blocchi di prosa tipograficamente distribuiti su cinque righe, interrompendo la frase o addirittura la parola una volta raggiunto il termine della quinta riga. Valga per tutti il rapporto tra il n. 3 della serie, la cui quinta riga termina in «El paño bordado, venidos a manos de Ful-», e il successivo n. 4, che comincia con «vïo y reconocido por él». Le didascalie sono dunque esse stesse frammenti di un testo continuato che non sempre collima con le immagini riprodotte, creando notevoli discrepanze tra immagine e testo. Per esempio, la cartolina con la barca a forma di cigno sul lago di Nemi, che appare nella seconda metà del film, è qui anticipata in quinta posizione, in modo del tutto slegato tanto dal filo della storia quanto dal testo che dovrebbe descriverla. Ciò che non cambia mai, cartolina dopo cartolina, è il riferimento al film di Guazzoni: «Fabiola, o los mártires cristianos (Palatino Film)», e la formula pubblicitaria inserita in calce: «Estas postales cine están patentadas con el número 56,591 y son fabricadas exclusivamente para el chocolate AMATLLER MARCA LUNA y van incluidas una en cada paquete». L'esito, dunque, è un autentico *pastiche* tanto del libro quanto del film – un puzzle che gli acquirenti delle gallette di cioccolato si sarebbero divertiti a ricomporre una volta raccolte tutte le cartoline.

Noto solo di passata che le fotografie che compongono il *photoplay*, prodotto dalla Fabiola Photoplay Corporation nel 1923 sulla versione americana del film di Guazzoni, sono di gran lunga più aderenti alle inquadrature del film; e noto ancora che le stesse fotografie ritornano nell'edizione del romanzo, stampata a Chicago dalla casa editrice cattolica Matre & Company di Victor G. Matre, dimostrando come, per un effetto di circolarità mediale, il film potesse giungere a illustrare il libro.¹⁶ Ma il *photoplay*, messo in scena con musiche di Alexander

16. La versione americana del film, cui vennero aggiunte alcune mappe della Roma imperiale per rinforzare l'idea dello scontro tra pagani e cristiani, nonché tagliate alcune scene di martirio, si trova oggi preservata presso la Cineteca del Friuli; cfr. His Eminence Cardinal Wiseman, *Fabiola or the Church of the Catacombs. Profusely illustrated with scenes from the Photoplay*, Chicago 1923; per le musiche composte per l'occasione, cfr. Alexander Henneman, *Fabiola Photoplay Corporation presents photo drama production of Nicholas Cardinal Wiseman's Fabiola*, Chicago

Henneman per l'Auditorium Theatre di Chicago, dimostra anche come dal cinema si poteva facilmente ritornare a uno spettacolo con quadri proiettati, in cui è palese l'intento propagandistico: «A photoplay which will easily secure [sic] the endorsement of religious organizations, especially Catholic societies, as it shows the contest of Christianity with Paganism in a very effective way [...]. Throughout the performance has an air of propaganda which there is no attempt to conceal» – confermando, una volta di più, quanto fosse dinamico il sostrato cattolico legato alla popolarità del romanzo.¹⁷

2. Sullo stesso mercato è possibile rintracciare un altro manipolo di cartoline riferentesi esplicitamente a *Fabiola*. Si tratta, questa volta, di pose drammatiche tratte da una riduzione teatrale del romanzo di Wiseman per le scene del Théâtre de la Passion di Nancy (Fig. 4). La serie reca la data del 1913. Va detto, anzitutto, che non esiste ancora un regesto completo di tali riduzioni, spesso confezionate per essere rappresentate nei collegi religiosi e riadattate a uso di scolaresche sia maschili sia femminili; ma è certo che il teatro, ben prima del cinema, va riconosciuto come uno dei canali mediatici privilegiati per l'affermazione moderna dell'immaginario gestuale primo-cristiano.

Varrà dunque ricordare per inciso che tra le poche opere di finzione attribuibili a Wiseman figurano anche drammi teatrali a uso dei collegi cattolici: a partire dalla *pièce* paleocristiana *The Hidden Gem*, composta nel 1858 per le celebrazioni del giubileo di Ushaw College, *alma mater* di Wiseman, per la quale il cardinale aveva anche disegnato i costumi all'antica (Fig. 5).¹⁸ Allo stesso modo non va nemmeno trascurata l'informazione trasmessa da Wilfrid Ward, suo primo e autorevole biografo, circa la stesura di un dramma perduto, dal sintomatico titolo *Fabius*, nel quale Wiseman, ancora adolescente e coadiuvato dal compagno di classe James Sharples, poi vicario apostolico del distretto del Lancashire, avrebbe tracciato le usanze dei primi cristiani, come esito delle ricerche condotte sotto l'egida dell'altrettanto fantomatica *Society for the Study of Roman Antiquities* da lui fondata con l'amico nel collegio di Ushaw.¹⁹ Al di là delle possibili ma avventurose speculazioni circa la derivazione di *Fabiola* da *Fabius*, sui cui oggi

1923, una copia è a Washington DC, Library of Congress, M1357.H, di cui è disponibile anche una versione per pianoforte: *Fabiola: Published in Sheet Music Form for the Piano*, Chicago 1923. Sul genere del *photoplay*, cfr. Carl Charlton, *How to Write Photoplays: A Thoroughly Practical Guide to Photoplay Writing*, Philadelphia 1916, e John Emerson, Anita Loos, *How to Write Photoplays*, Philadelphia 1923.

17. "Fabiola", *Variety*, LXIX/12 (1923), p. 43; devo il reperimento del *photoplay* a Joseph North, di cui mi è gradito citare la tesi *Martyrs on the Silver Screen: Early Church Martyrdom in Italian Silent Cinema (1898-1930)*, Tesi di dottorato, Durham University 2016, relatore Stefano Cracolici.

18. Ushaw College, Durham, UC/H104; Nicholas P. S. Wiseman, *The Hidden Gem. A Drama in Two Acts Composed for the College Jubilee of Saint Cuthbert's, Ushaw, 1858*, London 1858; Id., *The Witch of Rosenberg. A Drama in Three Acts Composed for the Children of St. Leo's Convent, Carlow, 1864*, London 1866; Jonathan Bush, "One of Ushaw's Most Famous Alumni: The Wiseman Collection, Nineteenth Century", in *Treasures of Ushaw College: Durham's Hidden Gem*, a cura di James Kelly, London 2015, pp. 152-153.

19. Ward, *The Life and Times of Cardinal Wiseman* (n. 2), vol. I, p. 10.

è comunque impossibile pronunciarsi, resta il fatto che il primo adattatore del romanzo per il teatro, Frederick Oakeley, riteneva la prosa ritmica di Wiseman facilmente adattabile alla scena: «it was found that the language accommodated itself with marvellous facility to the conditions of blank verse».²⁰

Il Théâtre de la Passion, sorto a Nancy nel 1904 a emulazione del famoso Passionsspiel di Oberammergau, non produceva soltanto spettacoli incentrati sulla passione di Cristo, di cui è noto anche un film prodotto dalla Maison de la Bonne Presse, con musiche di Paul Paray, girato sulle scene di Nancy da Georges-Michel Coissac, ma anche altri drammi tratti dal repertorio cattolico.²¹ Un articolo pubblicato sul quotidiano *La Croix*, scritto all'indomani della prima di *Fabiola* la domenica del 29 giugno 1913, ci offre ragguagli tanto sul dramma quanto sulle fotografie poi diffuse per cartolina – due delle quali si trovano puntualmente riprodotte in prima pagina, a riprova della loro esistenza già al momento della prima rappresentazione.²² Si ricordi che il quotidiano era anch'esso edito dalla Bonne Presse, e si conformava in tutto e per tutto all'impresa militante di apostolato per immagini che caratterizzava la sua missione cattolica: particolarmente impegnata a diffondere il messaggio religioso attraverso proiezioni luminose fisse e mobili, per le quali aveva anche confezionato un proiettore dal costo abbordabile anche per le tasche di una parrocchia di provincia.²³

La *Fabiola* di Nancy, prodotta da Ernest Petit, parroco di Saint-Joseph, e ridotta per la scena da Cécile Fournery-Coquard, si articolava in ventotto quadri, esibendo ben quindici cambi di scena («dont les jeux de lumière savants, allant

20. Oakeley, “The Jubilee of St Cuthbert’s College” (n. 5), p. 144; Id., *The Youthful Martyrs of Rome. A Christian Drama, Adapted from “Fabiola; or, the Church of the Catacombs”*, London 1856, presto tradotto anche in italiano e francese.

21. Sul Théâtre de la Passion, cfr. Olivier Thomas, “Le spectacle comme moyen d’évangélisation. L’exemple du ‘Théâtre de la Passion’ de Nancy (1904-2004)”, in *Culture et histoire des spectacles en Alsace et en Lorraine de l’annexion à la décentralisation (1871-1946)*, a cura di Jeanne Benay e Jean-Marc Leveratto, Bern 2005, pp. 111-139; più in generale, cfr. Henry Philips, *Le théâtre catholique en France au XX^e siècle*, Paris 2007. Su *La Passion du Christ* di Coissac (1904), cfr. Jacques e Marie André, “Le rôle des projections lumineuses dans la pastorale catholique française (1895-1914)”, in *Une invention du diable? Cinéma des premiers temps et religion*, a cura di Roland Cosandey, André Gaudreault e Tom Gunning, Sainte-Foy-Lausanne 1992, pp. 44-59, sp. p. 52.

22. Franc, “Fabiola”, *La Croix*, XXXIV/9293 (2 luglio 1913), p. 1; le due fotografie incluse sono quelle che in cartolina recano le seguenti didascalie: «Fabiola frappe Syra de son stylet» e «Fulvius dénonce Sébastien comme chrétien devant l’empereur».

23. Sull’apostolato per immagini promosso dalla Bonne Presse, cfr. Pierre Véronneau, “Le ‘Fascinateur’ et la ‘Bonne Presse’: des médias catholiques pour publics francophones”, *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze. Revue de l’association française de recherche sur l’histoire du cinéma*, 40 (2003), pp. 25-40; Gérard Tilloy, *Les projections lumineuses de la Bonne Presse et la croisade du cinéma (1903-1938)*, Tesi di D.E.A., Université Paris III 1993; André, André, “Le rôle des projections lumineuses” (n. 20). Sul modello del *Fasciateur*, il bollettino della Bonne Presse edito da Coissac, era stata fondata a Torino la rivista *Luce et Verbo*, sulla quale cfr. Silvio Alovio, Francesco Casetti, “Il contributo della Chiesa alla moralizzazione degli spazi pubblici”, e Alberto Friedmann, “La SIC-Unitas e il bollettino ‘Luce et Verbo’”, entrambi in *Attraverso lo schermo: cinema e cultura cattolica in Italia*, a cura di Ruggero Eugeni e Dario E. Viganò, 3 voll., Roma 2006, vol. I, rispettivamente pp. 97-127 e 189-214.

du crépuscule à la pourpre du soleil couchant, font ressortir la somptueuse beauté»), disegnati da Raymond Deshays; cori e musiche erano stati appositamente composti per l'occasione. Uno spettacolo imponente, dunque, tanto per le risorse impiegate quanto per la diversità dei dispositivi scenici. Ma la recensione su *La Croix* ci informa anche – ed è informazione preziosa – sul particolare contesto di quell'occasione: allo spettacolo avrebbe assistito una platea di ben duemila fanciulle, giunte a Nancy a spese del Patronage des jeunes filles, una potente quanto ramificata organizzazione cattolica con succursali in tutte le parrocchie di Francia, dedita all'educazione femminile dalla prima comunione al matrimonio, qui riunita in federazione diocesana sotto l'egida modellizzante di *Fabiola*.²⁴

Il bollettino del Patronage manteneva una rubrica espressamente dedicata al teatro, con tanto di titoli approvati per gli spettacoli parrocchiali. Il numero 4 del 1906 fornisce precise indicazioni sulla dizione e la *mise-en-scène* da osservare in questo genere di spettacoli: e il testo preso a modello è ancora *Fabiola*, nella riduzione molto popolare di Jacques d'Ars.²⁵ La firma è del Prestidigitateur Alber, ovvero Jean-Jacques Edouard Graves, noto *metteur-en-scène* di illusioni ottiche e ombre cinesi a cavallo fra Otto e Novecento; e l'accento è proprio posto sul come agire sulla scena nell'interpretare *Fabiola*, con un tono «posé, calme, tranquille, de façon à faire valoir les passages dramatiques», dando risalto alla postura e ai costumi «à la romaine», confezionati dalle stesse fanciulle, senza mai dimenticare che «chaque scène doit faire tableau» – una posa ieratica, dunque, composta, del tutto paragonabile a quelle assunte in un *tableau vivant*.²⁶ Quello di Nancy non era dunque solo un pubblico di lettrici ma anche un pubblico di potenziali attrici – giovani donne che avranno avuto modo di conoscere *Fabiola* anche calcando le scene dei teatri parrocchiali.

Molto è stato scritto sul *tableau vivant* e sul suo influsso sulla costruzione della scena cinematografica. Ben Brewster e Lea Jacobs nonché, più recentemente, Valentine Robert, hanno osservato come negli anni dieci il *tableau vivant*, lungi dal rappresentare soltanto un anacronismo, aveva assunto ormai un preciso «set of functions performed by the stage picture: to punctuate the action, to stress or prolong a dramatic situation, and to give a scene an abstract or quasi-allegorical significance».²⁷ Il *tableau vivant* diventa una tecnica della *mise-en-scène*

24. Sulla propaganda mediatica dei *patronages* francesi, cfr. Michel Lagrée, «Les patronages catholiques et le développement du cinéma», in *Sport, culture et religion: les patronages catholiques: 1898-1998*, a cura di Gérard Cholvy e Yvon Tranvouez, Brest 1999, pp. 271-284; Agnès Thiercé, «“De l'école au ménage”: le temps de l'adolescence féminine dans les milieux populaires (IIIe République)», *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, 4 (1996), pp. 75-90.

25. Le prestidigitateur Alber (Jean-Jacques Edouard Graves), «Théâtre du patronage: diction et mise en scène», *Le Patronage des jeunes filles*, IX/4 (1906), pp. 59-62; Jacques d'Ars (Alphonse Rohlfs de Sussex), *Fabiola. Drame en trois actes d'après le roman du cardinal Wiseman*, Paris 1902.

26. Le prestidigitateur Alber, «Théâtre du patronage» (n. 25), p. 60; l'espressione riecheggia Louis de Cahusac, *La danse ancienne et moderne, ou Traité historique de la danse*, 3 voll., La Haye 1754, vol. III, p. 48: «le Théâtre par sa nature est fait pour représenter une suite de moments, de l'ensemble desquels il résulte un tableau vivant et successif qui ressemble à la vie humaine».

27. Ben Brewster, Lea Jacobs, *Theatre to Cinema: Stage Pictorialism and the Early Feature Film*, Oxford 1997, p. 35; cfr. inoltre Valentine Robert, «Le tableau vivant ou l'origine de l'art

particolarmente sfruttata in quelli che François de la Bréteque ha chiamato *films hagiographiques*, come esiti di soggetti cinematografici tratti dalla *Leggenda aurea* o altri testi sacri.²⁸ Ma sarei restio a includere in questa categoria quelli che chiamerei “film di martirio”: per i quali, io credo, la *Fabiola* di Wiseman fa aggio su altre e più scontate fonti letterarie – tale da attrarre a sé i vari San Sebastiani, Sante Cecilie, Sante Agnesi, San Tarcisi, San Pancrazi che emergono sia dai repertori filmici sia da quelli teatrali o artistici.²⁹

Ne sia esempio il *Saint Tarcisius* prodotto nel 1909 tanto in forma di cortometraggio quanto in forma di proiezioni luminose dall’assunzionista Honoré Le Sablais, pseudonimo di Honoré Auguste Brochet, per conto ancora della Bonne Presse (Fig. 6) – diffuso anch’esso sia per cartolina sia in figurine a *silhouettes* anch’esse rinvenibili sul mercato antiquario.³⁰ Le Sablais avrebbe inoltre realizzato un medesimo progetto su Santa Cecilia e uno più generico sui costumi dei primi cristiani, di cui sono note proiezioni anche fuori dalla Francia – il tutto dichiaratamente tratto da Wiseman.³¹ È impossibile non notare, nell’intitolazione del *Saint Tarcisius*, la ripresa della famosissima statua di Falguière; né è trascurabile la somiglianza tra la posa di Fabiola nell’episodio di Sira del Théâtre de la Passion (Fig. 4b) e quella incisa da Joseph Blanc per conto dell’editore Mame di Tours (Fig. 7). Se il modellino di Tarcisio veniva offerto ai bambini il giorno della prima comunione, le stampe tratte dall’edizione Mame venivano confezionate in un album autonomo come regalo destinato alle *jeunes filles*.³²

cinématographique”, in *Le tableau vivant ou l’image performée*, a cura di Julie Ramos e Léonard Pouy, Paris 2014, pp. 263-282.

28. François de la Breteque, “Les films hagiographiques dans le cinéma des premiers temps”, in *Une invention du diable?* (n. 21), pp. 121-130; cfr. pure Alain Boillat, Valentine Robert, “Vie et Passion de Jésus Christ (Pathé, 1902-1905): hétérogénéité des ‘tableaux’, déclinaison des motifs”, *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze. Revue de l’association française de recherche sur l’histoire du cinéma*, 60 (2010), pp. 32-63.

29. Mi riferisco qui al *San Sebastiano* di Giuseppe de Liguoro (1911), quello di Enrique Santos (1911), di cui è nota anche una *Santa Cecilia* (1911), fino alla *Fabiola* di Eugenio Perrego (1913), sui cui cfr. Natacha Aubert, *Un cinéma d’après l’antique. Du culte de l’Antiquité au nationalisme dans la production muette italienne*, Paris 2009, pp. 257-258, 270.

30. Le lastre per proiezione sono conservate negli archivi Bayard di Mountrouge, presso Parigi. Sull’attività di Le Sablais, cfr. Valentine Robert, “Performing Paintings: Projected Images as Living Pictures”, in *Performing New Media, 1890-1915*, a cura di Kaveh Askari *et al.*, New Barnet-Herts 2015, pp. 282-292, sp. pp. 288-289; nonché André, André, “Le rôle des projections lumineuses” (n. 21), p. 52.

31. Una testimonianza di queste proiezioni si deve al padre quebecchese Frère Marie-Victorin, *Mon miroir. Journaux intimes, 1903-1920*, a cura di Gilles Beaudet e Lucie Jasmin, Saint-Laurent 2004, p. 389: «Parmi les dernières créations artistiques de la Bonne Presse qu’il nous fait plaisir de recommander avec connaissance de cause, mentionnons: Nazareth, Bethléem, le bon samaritain, la résurrection de Lazare, scènes évangéliques d’après nature; saint Tarcisius, sainte Cécile, scènes de la vie romaine aux premier siècles chrétiens»; il testo della *Santa Cecilia* si legge in Joseph Belleney, “Une fleur des premiers siècles chrétiens: Sainte Cécile, martyre. Scènes créées par H. Le Sablais”, *Les Conférences*, XI/364 (1911), pp. 1-21.

32. Su Joseph Blanc, cfr. Emmanuelle Amiot-Saulnier, *La peinture religieuse en France, 1873-1879*, Paris 2007, pp. 119-122; sull’editore Mame, cfr. François Fièvre, *La Maison Mame*.

Non entro nemmeno per cenni a descrivere il repertorio vasto e singolarmente interessante dell'illustrazione libraria, nel quale spiccano i disegni di Edward von Steinle, conservati nella Bayerische Staatsbibliothek di Monaco, nonché la bella serie disegnata nel 1856 da Filippo Bigioli, di cui sono recentemente emersi gli originali.³³ Ma non posso esimermi dal segnalare, in un contesto certamente non religioso, il manifesto di uno spettacolo circense del 1896, in cui Adam Forepaugh e i fratelli Lewis e Peter Sells promettevano al pubblico americano una sintesi dei loro «greatest shows», consolidati in «eight lovely ladies as living statues illustrating famous art»: tra i quali figura un *tableau vivant* del tutto improbabilmente intitolato *The Three Graces, Lost in the Catacombs*, con Fabiola e Sira che scoprono il corpo martirizzato della Cecilia di Maderno (Fig. 8).³⁴ Che lo spettacolo dei martiri cristiani fosse diventato un soggetto alla moda anche in contesti slegati dalla propaganda cattolica è testimoniato dall'apertura nel 1904 delle sale dedicate alle catacombe romane del Musée Grévin, con le magnifiche sculture in cera di Léopold Bernhard Bernstamm – anch'esse diffuse per cartolina – di cui si ammirava, non importa se giustificato o meno, il sedicente rigore della ricostruzione archeologica.³⁵ Fabiola diventa qui un'allusione implicita – non c'è più nemmeno bisogno di menzionarla.

3. La presenza dell'elemento archeologico è percepibile anche in una cartolina tratta dalle proiezioni di Le Sablais, in cui è visibile un'iscrizione catacombale che ricalca, storpiandola, un'iscrizione preservata al Louvre.³⁶ Wiseman trascrisse

Deux Siècles d'édition à Tours, Cinisello Balsamo 2011; sulla loro diffusione popolare, cfr. Cracolici, *Rapsodie cristiane* (n. 3), p. 68. Le incisioni di Blanc verranno adottate anche per le magnifiche versioni americane della *Fabiola* edita dai Benziger Brothers.

33. Cracolici, *Rapsodie cristiane* (n. 3), pp. 62-64; i disegni originali di Bigioli, recentemente emersi sul mercato, sono stati testé acquistati da Andreas Stolzenburg per conto della Kunsthalte di Amburgo, che sta ora provvedendo inventariarli.

34. Il manifesto è stato reso noto in Robert, "Performing Paintings" (n. 30), p. 265, ma solo in merito al *tableau vivant* con le *Tre Grazie* canoviane. Se il riferimento a Maderno è palese, non è chiara l'ascendenza delle due figure che qui identifico con Fabiola e Sira; noto, comunque, che ci è giunta notizia di gruppi marmorei derivanti da Wiseman, quali una *St Agnes and Fabiola* di James Farrell (1889) e un non meglio precisato soggetto derivato dal romanzo rinvenuto nell'atelier di Carl Hoffmann nel 1858, cfr. Cracolici, "Rapsodie cristiane" (n. 3), pp. 61 e 63.

35. All'apertura delle sale del Musée Grévin sui martiri cristiani è dedicato il numero 14 del *Paris illustré*, 1 aprile 1904; cfr. inoltre Pascale Martinez, "Les tableaux des persécutions chrétiennes au musée Grévin de 1902 à 1934", in *Goûts privés et enjeux publics dans la patrimonialisation, XVIII^e-XXI^e siècle: travaux de l'école doctorale Histoire de l'art*, a cura di Dominique Poulot e Nathalie Cerezales, Paris 2012, pp. 243-265; per la realizzazione delle medesime sale sui martiri cristiani a Montréal, cfr. Olivier Asselin, "Au-delà de l'immersion, la présence réelle. Le musée de cire à l'ère du cinéma", *Nouvelles vues. Revue sur les pratiques et les théories du cinéma au Québec*, X/15 (2013-2014), pp. 8-46. Vale, in proposito, ricordare l'episodio della «sainte martyrisée» di Michel Leiris, in cui si crea un cortocircuito di memorie tra la *Fabiola* di Wiseman, regalatagli il giorno della prima comunione, e una visita con la madre alle catacombe del Musée Grévin, cfr. Robert Bréchon, *L'Âge d'homme de Michel Leiris*, Paris 1973, p. 47.

36. La cartolina in questione reca la didascalia: «Qui portera l'Eucharistie aux prisonniers?» e l'iscrizione si legge in alto a destra; traggio l'informazione del *titulus sepulchralis insculptus*, pertinente alla *Basilica S. Petri Apostoli* (via Cornelia), dall'Epigraphic Database di Bari (EDB): «Livia

di suo pugno una serie di iscrizioni catacombali nel manoscritto di *Fabiola*, oggi preservato a Ushaw College, nei cui archivi si trova anche una lettera di Giovanni Battista de Rossi con il dettaglio di tre iscrizioni, recentemente rinvenute, poi accolte nel romanzo.³⁷ L'insigne archeologo, da gentiluomo qual era, farà poi riferimento a *Fabiola* come prima attestazione a stampa di quelle iscrizioni.

Teniamo a mente questo sostrato archeologico puntando lo sguardo su un terzo gruppo di cartoline, che a primo acchito non hanno nulla a che fare con *Fabiola*. Sono diffuse anonime sotto il titolo complessivo di *Vita cristiana* per conto dell'Associazione degli Amici delle catacombe, e la loro data è approssimativamente fissata intorno agli anni Trenta (Fig. 9b-c).³⁸ Confrontando queste cartoline con quelle tratte, per esempio, dalle fototipie dalla ditta Danesi di Roma, emerge una sostanziale differenza: la presenza di comparse vestite alla romana e atteggiate in pose ecchegianti i riti che un tempo si pensava fossero tipici dei primi cristiani.³⁹ Il fatto che la moderna archeologia abbia ormai fatto giustizia di tali riti ha certamente oscurato l'importanza di queste fotografie: che tuttavia coincidono, prova alla mano, con le adespote lastre su vetro preservate nell'archivio della Pontificia Commissione di Archeologia Sacra (PCAS) sotto l'etichetta "Costumi romani" (CR), fig. 9d.⁴⁰

Un confronto tra queste fotografie e quelle pubblicate in un articolo apparso sulla *Revue de Photographie* nel 1903 (Fig. 9a) consente di attribuirle al barone Rodolfo Kanzler, figlio del noto generale e discepolo di Giovanni Battista de Rossi, nonché segretario della Pontificia Commissione di Archeologia Sacra, conservatore del Museo cristiano nella Biblioteca Apostolica Vaticana, consigliere della Pontificia scuola superiore di musica sacra, docente di canto gregoriano e storia del costume all'Accademia di Santa Cecilia, direttore artistico del Teatro Argentina e membro anche del *board* della Palatino Film di Guazzoni. Chi lo conosceva diceva scherzando che nella vita aveva fatto tutto eccetto una sola cosa: non aveva mai detto messa – di qui il nomignolo con cui simpaticamente era noto: "Il barone fattutto".⁴¹ L'articolo su Kanzler, intitolato *Une reconstitution de*

Nicarus / Liviae Primitivae / sorori fecit / q(uae) v(ixit) an(nos) / XXIII m(enses) VIII | ((piscis)) ((ovis)) ((pastor ovem humeris gerens)) ((ancora)) ((ovis))), Paris, Musée du Louvre, ID 10062, ICVR II, 4212, la cui maschera di ricerca è consultabile al sito <http://www.edb.uniba.it/>.

37. Ushaw College, Durham, Ms. XVIII D 5 34 (per *Fabiola*) e UC/P71/586, Roma, *Giovanni Battista De Rossi a Nicholas P. S. Wiseman*, 13 marzo 1854.

38. North, *Martyrs on the Silver Screen* (n. 17), pp. 90-91, pur senza averne trovato gli originali.

39. Marina Miraglia, "Danesi", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 32, Roma 1986, *ad vocem*; le fototipie Danesi tratte dalle catacombe si trovano spesso incluse nel *Nuovo bullettino di archeologia cristiana*.

40. La notizia di queste fotografie si deve a Norbert Zimmermann, "Lebendige Bilder. Unbekannte Foto-Dokumente aus der Forschungsgeschichte der römischen Katakomben", *Mitteilungen zur Christlichen Archäologie*, XVIII (2012), pp. 69-92, che le pubblica come anonime; ho consultato le immagini nella versione digitale disponibile alla Pontificia Commissione di Archeologia Sacra, ma tutte le fotografie preservate nell'archivio sono su lastra di vetro; ringrazio Barbara Mazzei per questa precisazione.

41. Lodovico de Courten, "Une reconstitution de la vie antique", *La Revue de photographie*, I (1903), pp. 288-294; su Kanzler, cfr. l'appendice della voce dedicata al padre in Piero Crociani, "Kanzler, Hermann", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 62, Roma 2004, *ad vocem*; Stefano

la vie antique, reca la firma del conte Lodovico de Courten, fotografo lui stesso e amico di Puyo, nonché membro del Circolo artistico fiorentino e della Società fotografica italiana. Si ricordi inoltre che la *Revue de photographie* rappresentava una delle massime fonti di diffusione del pittorialismo fotografico, nonché l'organo ufficiale del prestigioso Photo-club di Parigi, edito da Emile Ioachim Constant Puyo.⁴²

De Courten riproduce nel suo articolo cinque *tableaux plastiques* di Kanzler: due dei quali figurano anche nella raccolta di cartoline *Vita cristiana*. Le tre restanti fotografie sono scattate a Pompei: ma tutte e cinque si ritrovano pari pari nell'archivio fotografico della Pontificia Commissione di Archeologia Cristiana, come parte del fondo sui costumi romani.⁴³ Stando a de Courten, le fotografie di Kanzler sarebbero state proiettate nel 1903 a una serie di conferenze tenute a Parigi, Compiègne, Lilla, Bruxelles, Anversa, Gand, Lovanio, Tournai e Milano, sulla base di una più ampia traccia suddivisa in due parti: un resoconto degli ultimi ritrovamenti nelle catacombe, preparato insieme all'insigne archeologo Orazio Marucchi; e una relazione sui costumi dei primi cristiani, sviluppata da Kanzler stesso. Pezzo forte della presentazione sarebbero state le inattese *photographies à personnages*, ispirate per gli interni alla *Fabiola* di Wiseman e per gli esterni al *Quo vadis?* di Henryk Sienkiewicz: «c'est ainsi que de véritables tableaux archéologiques de la vie privée romaine, des épisodes tirés du roman de Fabiola et de Quo vadis, vinrent donner un nouvel attrait à la collection, déjà si intéressante. On ne saurait imaginer rien de plus impressionnant, de plus suggestif que ces tableaux».⁴⁴

Lo stesso termine, nella versione italiana *quadri*, si legge anche in un documento a stampa preservato nell'archivio della Pontificia Commissione di Archeologia Sacra relativo al 1901: «Elenco dei quadri proiettati che la commissione di archeologia sacra avrà l'onore di presentare a Sua Santità nella ricorrenza del suo onomastico il giorno 18 agosto 1901».⁴⁵ Di questo spettacolo, organizzato

Parenti, "L'Egumeno Arsenio Pellegrini. Con una nota su Rodolfo Kanzler", in *Ricordo di un evento. Il IX centenario dell'Abbazia e l'esposizione di arte italo-bizantina a Grottaferrata*, a cura di Claudio Santangeli, Grottaferrata 2011, pp. 78-81; Massimiliano Ghilardi, *Gli arsenali della fede: Tre saggi su apologia e propaganda delle catacombe romane, da Gregorio XIII a Pio XI*, Roma 2006, pp. 110-111, 130; Francesco Possenti, "Il barone fattutto", *Strenna dei romanisti*, XXVII (1966), pp. 391-394.

42. Sul Photo-club di Parigi e il pittorialismo fotografico, cfr. Marion Perceval, *Photo-club de Paris*, in *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, a cura di John Hannavy, 2 voll., New York 2008, pp. 1072-1073; Michel Poivert, "La photographie Française en 1900: L'échec du 'Pictorialisme'", *Vingtième Siècle*, XVIII/72 (2001), pp. 17-25; Id., *Le Pictorialisme en France*, Paris 1993; su de Courten e il contesto italiano, cfr. Monica Maffioli, "Fotografia pittorialista italiana nelle collezioni del Museo di storia della fotografia Fratelli Alinari", in *Pittorialismo e cento anni di fotografia pittorica in Italia*, a cura di Italo Zannier, Firenze 2004, pp. 27-31.

43. Questi i raffronti, nell'ordine di comparizione nell'articolo di de Courten, "Une reconstitution de la vie antique" (n. 41): la foto fuori testo, intitolata *Marchands de fleurs à Pompéi*, corrisponde a PCAS, CR 20107; quella a p. 290 a PCAS, CR 20110; quella a p. 291 a PCAS, CR 20117; quella a p. 292 a PCAS, CR 20119; quella a p. 293 a PCAS, CR 20126.

44. De Courten, "Une reconstitution de la vie antique" (n. 41), p. 291.

45. PCAS, b. ADS/40, fasc. 2, i documenti del fascicolo non sono numerati.

da Kanzler con la partecipazione di Marucchi e monsignor Pietro Crostarosa al cospetto di Leone XIII, riferiscono pressoché tutte le riviste cattoliche del tempo, a partire dalla *Revue de l'art chrétien* che ne dà ampio riscontro.⁴⁶ L'articolo di Albert Bettandier apparso su questa rivista offre descrizioni talmente dettagliate da poter fungere come didascalie delle fotografie preservate nell'archivio romano: «reprenant une description de Fabiola, le baron Kanzler nous faisait voir la prise de voile d'une vierge chrétienne» (PCAS, CR 20123); «une jeune veuve guidé par un fossor à la recherche du tombeau de son mari» (PCAS, CR 20120); «une jeune femme répandant des fleurs et des palmes sur la tombe à peine fermée de celui qui fut son soutien dans la vie et avait confessé la foi qu'elle partageait avec lui» (PCAS, CR 20113); «une mère faisant baiser à son jeune enfant le marbre glacé, marqué d'une palme, derrière lequel repose en paix l'époux et le père martyr» (PCAS, CR 20138) e così via.

L'anno successivo, una breve nota sulla stessa *Revue de l'art chrétien* avrebbe ribattezzato Kanzler come il «vrai missionnaire de l'Archéologie chrétienne», dando notizia di una sua «tournée d'Europe» in cui le catacombe sarebbero state discusse «de la manière la plus intéressante et de façon à captiver l'attention de son auditoire, tenue d'ailleurs en éveil par une série de projections lumineuses des mieux réussies».⁴⁷ E a ravvivare l'attenzione del pubblico non sarebbero state solo le proiezioni, ma anche il tono colloquiale con cui Kanzler recitava il testo delle sue conferenze. Un articolo anonimo apparso sulla *Stampa* di Torino del 1907 ce ne offre ampia testimonianza: «E prima mostrò la Deposizione: il corteo funebre che reca il cadavere giù per le lunghe scale e le molte gallerie. (Pel cadavere, disse, avevo adoperato un bellissimo manichino imprestatomi da un amico pittore: ma l'umido lo irrigidì a tal punto che alla fine della fotografia era morto anche lui)», o ancora «Mostrò altre scene: La vedova del martire che fa baciare la tomba del padre (il bambino, avvertì, è il mio secondo figliuolo, cosicché il martire sarei io)».⁴⁸

Non credo, tuttavia, come è stato proposto, che la prima di queste conferenze fosse quella di Torino pronunciata a margine della grande esposizione di arte sacra del 1898: di quella conferenza si è preservato il testo, e nulla del suo contenuto fa pensare a proiezioni luminose.⁴⁹ È comunque vero che la conferenza al cospetto di

46. Albert Bettandier, "L'Archéologie au Vatican", *Revue de l'art chrétien*, XLIV/12 (1901), pp. 510-515; cfr. inoltre Orazio Marucchi, "Il Sommo Pontefice Leone XIII e gli scavi delle catacombe romane", *Nuovo bullettino di archeologia cristiana*, VII (1901), pp. 176-177.

47. "Les Catacombes de Rome", *Revue de l'art chrétien*, XLV/13 (1902), pp. 86-87, con una rassegna di elogi tratti da varie fonti; le conferenze in Belgio trovano ampio riscontro in "Procès verbaux des séances: Assemblée générale extraordinaire du mercredi 18 décembre 1901", *Annales de la Société d'archéologie de Bruxelles*, XVI (1902), pp. 176-180, riportando inoltre un *compte rendu* di Moraynes sul *XX^e Siècle* del 20 dicembre 1901.

48. "I costumi dei romani nei monumenti classici e cristiani dei primi secoli. Conferenze del barone Kanzler a Palazzo Madama", *La Stampa*, 4 gennaio 1907, p. 3.

49. PCAS, CPers/5; la proposta si legge in North, *Martyrs on the Silver Screen* (n. 17), p. 81, su una traccia, certamente eloquente, rinvenuta in "Esposizione di Arte Sacra. Le Catacombe", *La Stampa*, 23 giugno 1898, p. 3: «Ha illustrato splendidamente e dottamente questo tema, ieri, il barone Kanzler. Inutile dire che egli ha destato il più grande interesse e la più calda ammirazione. Il barone

Leone XIII non doveva essere la prima di questo genere. Da una lettera di monsignor Crostarosa, in cui sono contenuti molti dettagli circa l'organizzazione pratica dell'evento, si evince che l'«apparecchio delle proiezioni» andava posto non dietro gli spettatori, come Kanzler avrebbe fatto per una conferenza letta preventivamente nelle sale del Pontificio Seminario Romano in Sant'Apollinare, ma dietro lo schermo; del resto anche Bettandier aveva provveduto a informare i suoi lettori che «M. Marucchi e le baron Kanzler avaient fait, il y a quelques mois, des conférences très applaudies et très courues, où on avait admiré, projetées en grandeur naturelle sur un écran, les plus belles cryptes des catacombes».⁵⁰ L'occasione della festa di San Gioacchino dovette comunque essere avvertita come speciale: tanto che per l'occasione Kanzler si fece inviare una nuova lanterna magica direttamente da Londra.⁵¹

L'elenco a stampa delle fotografie proiettate in quel giorno fornisce tre accenni circa la loro aderenza ai romanzi di Wiseman e Sienkiewicz: il quadro n. 40, che indica una «Scena di S. Tarsicio»; il n. 57, che ritrae «Pancazio istruito

Kanzler, oltre ad essere un dotto scienziato, è anche un abile conferenziere. Egli ci ha fatto rivivere un po' di tempo nella dolcezza delle catacombe romane. Domani, venerdì, alle 16,30, ci farà godere ancora un poco questa serena illusione delle catacombe», ma il testo di Kanzler, senz'altro brillante, verte sul favoloso «viaggio che l'abate Giovanni faceva per ordine della Regina Teodolinda nelle catacombe romane onde raccogliere gli olii che ardevano innanzi alle tombe dei santi», per il quale nulla lascia pensare a proiezioni. Sull'esposizione e il suo rilievo cattolico, cfr. Carlo Bovolo, «“La Civiltà Cattolica” e le esposizioni torinesi (1884 e 1898)», *Diacronie*, XVIII/2 (2014); Silvano Montaldo, «Patria e religione nel 1898», in *Le esposizioni torinesi 1805-1911. Specchio del progresso e macchina del consenso*, a cura di Umberto Levra, Rosanna Roccia e Guido Abbattista, Torino 2003, pp. 111-144.

50. PCAS, b. ADS/40, fasc. 2, Pietro Crostarosa a Rodolfo Kanzler, Roma, 1 agosto 1901: «Le proiezioni sono state acetate per il giorno 18. Ieri il Maestro di Camera, il march. Sacchetti, e il cav. Mannucci, me presente, stabilirono di eseguirle nella sala del Concistoro interna dell'appartamento pontificio. Mannucci vorrebbe la tela al posto del trono, s'intende un poco in avanti quanto basta per mettervi dietro l'apparecchio delle proiezioni. Quindi comprende che è escluso il sistema da Lei tenuto in S. Apollinare, cioè di mettere l'apparecchio dietro agli spettatori»; Bettandier, «L'Archéologie au Vatican» (n. 46), p. 513.

51. PCAS, b. ADS/40, fasc. 2, Ross L^{TD} *Manufacturing Opticians a Rodolfo Kanzler* («Baron Rangler»), London, 17 luglio 1901: «We beg to acknowledge your favour of the 14th inst. regarding Projection Lantern for the use of the Roman Commission of Sacred Archaeology, and, as requested, we have forwarded, by separate post, one of our full catalogues, and if you will be good enough to refer to the 107th and following pages, you will there find illustrations and particulars of the Projection Lanterns. The finest instrument is the Science Lantern, illustrated and fully described upon pages 108 and 109. The Combination Lanterns, listed upon pages 110 and 111 are also first class instruments, but less in cost than the preceding. For lime light projection the No. 1 model, listed on page 112, gives most excellent results. On the succeeding pages will be found particulars of the accessories for use with the Lanterns, and any further information that is necessary we shall be glad to impart on hearing from you again»; Kanzler optò per la soluzione più economica: una Ross Universal Combination Lantern with Special Alumn. & Brass Body, n. 1007 del catalogo Ross, come si evince dalla ricevuta datata agosto 1901 contenuta nello stesso fascicolo – il costo totale fu £38/s13/d1, ovvero 38 pounds, 13 shillings e 1 pence. L'informazione trova conferma in de Courten, «Une reconstitution de la vie antique» (n. 41), p. 293: «L'appareil de projection est une lanterne de Ross (Combination Lantern) avec lampe à arc de 12 à 15 ampères, – ou bien, à défaut de prise de courant, un chalumeau oxy-hydrique (le Radiant), également de Ross, de l'intensité de 2.000 bougies, alimenté par des tubes d'oxygène et d'hydrogène comprimés à 120 atmosphères, avec régulateur de pression de Mazo».

da Lucina”; e il n. 58, con cui si conclude la serie, intitolato “Licia che traccia il pesce simbolico”. Ma un ulteriore elenco, questa volta manoscritto, in cui è riconoscibile la mano di Kanzler, integra quei titoli in senso indubbiamente wisemanniano: il quadro n. 9, che nella lista a stampa è indicato come “Galleria di Priscilla con fossore”, diventa “Diogene”, il fossore di *Fabiola*; e il n. 31, relativo alla “Pittura del Battesimo e del Pescatore”, vi si trova chiosato come “Pesci di Lucina”. Sul margine di un’altra copia dell’elenco a stampa sono presenti brevi appunti che Kanzler aveva annotato sui costumi indossati dalle comparse.⁵² Ma la serie dei quadri proiettati il giorno dell’onomastico di Leone XIII non è interamente sovrapponibile con le fotografie archiviate sotto l’etichetta “Costumi Romani”: le immagini senza personaggi, relative alla parte archeologica di Marucchi, vi sono comprensibilmente escluse. Vi figurano tuttavia scene ulteriori con attori che non compaiono nell’elenco di quelle proiettate – serie di quadri relativi a un’altra conferenza con proiezioni che non venne diffusa per cartolina.

Il contenuto di questa serie rende plausibile una sua relazione con la «visione con diapositive» rappresentante il *Martirio di San Tarcisio* che stando a un articolo di Sandro Carletti, scritto nel 1938 a margine del IV Congresso internazionale di archeologia cristiana, Kanzler avrebbe realizzato «con attori improvvisati, “scugnizzi” autentici, ma dai quali la genialità del regista [...] seppe sfruttare la naturale vivacità ed espressività»; a quanto pare non ci sarebbe stata «sala parrocchiale» che non l’avesse riprodotta.⁵³ In concomitanza con la stessa occasione congressuale del 1938, Renato May Patucchi avrebbe inoltre recuperato un film

52. PCAS, b. ADS/40, fasc. 2, che contiene tutti e tre i documenti qui citati. Trascrivo qui i titoli dei quadri proiettati: «*Cimitero di Priscilla*: 1. Cappella greca, 2. Pittura della *Fractio panis*, 3. Affresco della Madonna, 4. Battistero recentemente scoperto, 5. Battistero Ponziano, 6. Altra scena del medesimo, 7. Scala d’ingresso di Priscilla con figure, 8. Galleria di Priscilla con figura, 9. Galleria di Priscilla con fossore; *Cimitero ostriano*: 10. Cripta di S. Emerenziana, 11. Basilichetta, 12. Affresco della Madonna, 14. Basilichetta con scena della Messa, 15. Vestizione di una vergine sacra, 16. Pittura della Madonna orante; *Cimitero di S. Nicomede*: 17. Scavo dal sopraterra; *Cimitero di S. Ippolito*: 18. Ingresso alla cripta, 19. Interno della cripta; *Cimitero de’ SS. Pietro e Marcellino*: 20. Primo stadio storico della cripta, 21. Secondo stadio storico della cripta, 22. Interno della cripta, 23. Pittura della Madonna, 24. Agape, 25. Cubicolo con candeliere, 26. Cubicolo del paralitico, 27. Scena dei graffiti; *Cimitero di Pretestato*: 28. Spelunca magica, 29. Sepolcro de’ SS. Felicissimo ed Agapito, 30. Basilichetta di S. Zenone; *Cimitero di S. Callisto*: 31. Pianta del cimitero, 32. Pittura del Battesimo e del pescatore, 33. Dettaglio della scena del battesimo, 34. Gruppo simbolico della Messa, 35. Altra pittura eucaristica, 36. Scena animata della Messa, 37. Altra scena animata della messa, 38. Cripta di S. Cornelio, 39. Basilichetta de’ SS. Sisto e Cecilia, 40. Scena di S. Tarcisio; *Cimitero di Domitilla*: 41. Basilica di S. Petronilla. Primo stadio, 42. Basilica di S. Petronilla. Secondo stadio, 43. Basilica di S. Petronilla. Terzo stadio, 44. Basilica Abside, 45. Basilica adornata a festa per il II Congresso di arch. crist., 46. Pittura di S. Petronilla, 47. Pittura della Madonna, 48. Scena del pozzo presso il vestibolo dei Flavi, 49. Scena dell’Agape, 50. Descenso per la grande scala, 51. Descenso per la grande scala degli Aureli, 52. Deposizione in una cripta, 53. La vedova del martire, 54. Fossore che accompagna i cristiani, 55. Ingresso nuovo di Domitilla, 56. Il poeta Prudenzio, 57. Pancrazio istruito da Lucina, 58. Licia che traccia il pesce simbolico».

53. Sandro Carletti, “Un documentario cinematografico d’avanguardia”, *L’Osservatore Romano*, 23 ottobre 1938, riportato in Carlo Gasbarri, *Persone e fatti di Roma tra Ottocento e Novecento*, Roma 1968, pp. 137-138.

di Kanzler da proiettarsi come evento parallelo alle conferenze.⁵⁴ La notizia di questo film, intitolato *Sepoltura di una martire cristiana in una catacomba*, emerge gregariamente in pressoché tutte le storie sul cinema muto, ma la scarsità dei riscontri ha indotto alcuni critici a dubitare della sua attendibilità.⁵⁵

Nondimeno, da un trafiletto apparso nel 1908 su *I diritti della scuola*, rivista particolarmente attenta all'uso delle proiezioni fisse per scopi educativi, si ricava che in quell'anno Kanzler e Marucchi avrebbero tenuto la loro solita conferenza al Teatro Argentina, accompagnandola con «un'azione cinematografica, rappresentante il seppellimento d'un martire nelle catacombe» – lo spettacolo, conferenze incluse, si sarebbe protratto per ben tre ore. La testimonianza è di tale rilievo che vale citarla per intero:

Giovedì scorso, al Comunale Teatro Argentina, si tenne una importantissima conferenza a beneficio dell'erigendo monumento al principe della musica: Giovanni Pierluigi da Palestrina. Il geniale e scientifico trattenimento durò per circa tre ore e fu illustrato da circa 200 proiezioni e da un'azione cinematografica, rappresentante il seppellimento d'un martire nelle catacombe. La conferenza fu divisa in due parti. Nella prima, il barone prof. Kanzler, trattenne lo scelto uditorio intorno agli usi e costumi dei primitivi cristiani; usi e costumi riflettenti i riti liturgici, la celebrazione del divin sacrificio, la sepoltura dei cristiani, le vesti liturgiche antiche, l'escavazione delle gallerie cimiteriali, l'architettura degli oratori, delle basiliche, degli altari, delle tombe, ecc. E tutte queste memorie furono illustrate con circa 100 proiezioni di effetto sorprendente, ritratte nelle catacombe, o nella stessa Pompei disseppellita. Nella seconda parte, l'egregio prof. Orazio Marucchi, con la sua parola facile e dotata, e presentando sempre molte altre proiezioni, venne illustrando le recenti scoperte delle varie catacombe romane e segnatamente quelle riguardanti l'apostolico cimitero di Priscilla sulla via Salaria, scavato fin dal primo secolo, sotto la villa dei famosi Acilii Glabroni cristiani.⁵⁶

Il passaggio dal femminile al maschile – come aveva cautamente intuito Bernardini, usando il termine in senso generico – lascerebbe pensare a un film su San

54. *Ibid.*, p. 137, ove la descrizione del film è data come «deposizione del corpo di una Martire in un cimitero sotterraneo», nonché in Fiorello Zangrando, “Rodolfo Kanzler. Uno sconosciuto pioniere del cinema”, *Lazio ieri e oggi*, IX/12 (1973), pp. 280-281, con titolo *Sepoltura di una martire cristiana in una catacomba*. Su Renato May, cfr. la scheda in Roberto Poppi, *I registi dal 1930 ai giorni nostri*, Roma 2002² (1993), p. 281.

55. Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano*, 4 voll., Roma 2001² (1979), vol. I, *Il cinema muto 1895-1929*, p. 134, indicato come *Deposizione del corpo di una martire*; Aldo Bernardini, *Cinema muto italiano. I film “dal vero”. 1895-1914*, Gemona 2002, p. 52, intitolato *Deposizione del corpo di un martire*, come anche in Id., “Les catholiques et l'avenement du cinema in Italie: promotion et controle”, in *Une invention du diable?* (n. 21), pp. 3-11, sp. p. 4, entrambi dipendenti a vario modo da Carletti e Zangrando: senza tuttavia apportare riscontri contemporanei a Kanzler; tale scarsità di riscontri, aggiunta alla non sempre impeccabile affidabilità di Zangrando, ha portato North, *Martyrs on the Silver Screen* (n. 17), p. 97, a dubitare dell'esistenza del film.

56. “Per il monumento a Pierluigi da Palestrina”, *I diritti della scuola*, IX (1907-1908), p. 64; qualche accenno sull'attenzione di questa rivista verso le proiezioni luminose è in Silvio Alovio, “Cinematografo o proiezioni luminose? Immagini fisse e animate nel primo dibattito italiano sulle proiezioni educative”, *Immagine*, XI (2015), pp. 61-103, sp. p. 62.

Tarcisio, parallelo alla “visione con diapositive” menzionata da Carletti: in modo del tutto conforme a quanto avrebbe fatto Le Sablais qualche anno più tardi.⁵⁷

Il film sarebbe stato girato dal barone nel 1903 all’interno di un facsimile di catacomba da lui predisposto sull’area esterna del cimitero di Domitilla; tra gli attori avrebbe figurato anche il figlio Angelo.⁵⁸ Secondo Carletti, informato nel merito da monsignor Carlo Respighi, successore di Kanzler alla segreteria della Pontificia Commissione di Archeologia Sacra, l’arcosolio del martire avrebbe riprodotto le fatture di «quello celebre dell’Epifania del cimitero dei SS. Pietro e Marcellino sulla Labicana» (Fig. 10);⁵⁹ il che coincide in sostanza con quanto notato da Norbert Zimmermann per alcune tra le più movimentate fotografie a personaggi:

Eine ähnliche Sequenz von Bildern einer Bestattung in einer Katakombe ist auch in der zweiten hier vorzustellenden Gruppe von Fotos inszeniert worden, wobei diesmal als Kulisse kein originaler Schauplatz diente, sondern eine auf Holzrahmen aufgezogene und mit Scheintuffwänden gebildete Attrappe, die im Wesentlichen einem bemalten Cubiculum der Katakombe Marcellino e Pietro nachgebildet ist.⁶⁰

Non credo dunque possano esserci dubbi sull’esistenza della pellicola: di cui le lastre preservate presso l’archivio fotografico della Pontificia Commissione di Archeologia Sacra forniscono l’unica concreta testimonianza a noi oggi disponibile se non del film almeno di quella *Katakomben-Attrappe* riconosciuta come tale da Zimmermann nelle fotografie della Pontificia Commissione di Archeologia Sacra, e che Carletti avrebbe descritto come un «cubicolo, nel quale oltre i diversi tipi di loculi chiusi con lastre di marmo con relativa iscrizione o con tegole era anche un arcosolio dipinto, sotto il quale sarebbe stato deposto il martire».⁶¹

Faccio notare che Kanzler conosceva molto bene il cimitero dei SS. Pietro e Marcellino sulla Labicana, che sappiamo era incluso tra le *locations* scelte per i quadri proiettati dinanzi al pontefice nell’agosto del 1901. La notizia della sua

57. Su questo punto, in parte estraneo al tema scelto per questo saggio, mi riprometto di tornare in una seconda occasione, ma le fotografie della PCAS, CR 20106 con un fanciullo che passeggia per le vie di Pompei con la mano sinistra al petto, con la sua lapidazione ripresa in prospettiva, e altre consimili immagini sembrerebbero confermare l’ipotesi: il tutto andrà vagliato sulla base di indagini più approfondite.

58. Un notevole antecedente di questo facsimile, oltre al noto *pastiche* catacombale di Valkenburg per il quale Kanzler fornì la sua consulenza (cfr. Paul Post, “Het ontstaan van de Romeinse Katakomben in Valkenburg: Personen en patronen”, *Historische Studies Geuldal*, XX (2010), pp. 244-287, nonché Karel Diepen, *De Romeinse katakomben te Valkenburg: een nieuw monument van christelijke oudheid*, Valkenburg 1922), era stato il padiglione costruito da Giovanni Battista De Rossi per rappresentare gli Stati pontifici all’Esposizione universale di Parigi nel 1867, sulla quale cfr. Giovanna Capitelli, “L’archeologia cristiana al servizio di Pio IX: ‘la catacomba in facsimile’ di Giovanni Battista De Rossi all’Esposizione Universale di Parigi del 1867”, in *Martiri, santi, patroni: per una archeologia della devozione*, Atti del X congresso nazionale di archeologia cristiana (Università della Calabria, 2010), a cura di Adele Coscarella e Paola De Santis, Arcavacata di Rende 2012, pp. 555-566.

59. Josef Wilpert, *Die Malereien der Katakomben Roms*, Freiburg im Breisgau 1903, tav. 60.

60. Zimmermann, “Lebendige Bilder” (n. 40), p. 80.

61. *Ibid.*, p. 80, figure 13-16 (PCAS, CR 20131, 20607, 20605, 20608); Carletti, “Un documentario cinematografico d’avanguardia” (n. 53), p. 138.

scoperta era stata data da Orazio Marucchi in un articolo del 1898 apparso sul *Nuovo Bullettino di archeologia cristiana*, con una fotografia trasferita in fototipia da Cesare Danesi, che credo possa corrispondere al quadro 22: *Interno della cripta*. Tra gli otto quadri relativi a questo cimitero, il numero 27 è genericamente indicato come *Scena dei graffiti*: scena che coincide nel titolo con quelle descritte in una nota a pie' di pagina di Marucchi: «All'amico Bar. Kanzler devo poi ringraziamenti speciali per le fotografie dei graffiti eseguite da lui con molta abilità a lampi di magnesio (v. tavv. XIII-XVI) e per i disegni fornitimi con la sua nota perizia artistica della sezione della cripta e di alcuni particolari». ⁶² Ma oltre alle fotografie riportate nelle suddette tavole, Marucchi include nell'articolo anche il disegno del barone: indice, per noi, di quanto fosse dettagliata, fin dal 1898, la conoscenza di Kanzler di quella cripta, dando ragione alla scelta di quel modello per la costruzione del cubicolo in cui girare le scene del film. È altresì lecito pensare che tanta perizia venisse usata soprattutto per produrre fotografie a uso scientifico, e che molte di quelle possedute dalla Pontificia Commissione di Archeologia Sacra non incluse nel Fondo Costumi Cristiani siano da attribuirsi al barone.

Per le fotografie scattate a Roma e a Pompei, Kanzler si era avvalso della consulenza di Carlo Fiorilli, direttore generale delle Antichità e belle arti; di Augusto Bevignani, l'ispettore delle catacombe di cui poi sarebbe diventato erede testamentario; del pittore Francesco Rinaldi e dell'ingegnere Federico Mannucci, che in sede di presentazione avrebbe manovrato il proiettore. Le località, oltre a Pompei, erano state individuate nelle catacombe di Priscilla, Ostiano, di Nicomede, di Pretestato, di Sant'Ippolito, dei Santi Pietro e Marcellino, San Callisto e Santa Domitilla. ⁶³ Sulla costruzione del facsimile di catacomba servito poi per girare il film, Kanzler invece avrebbe tenuto tutti all'oscuro, attirandosi, a quanto pare, il biasimo di Marucchi, «che a cose fatte non mancò di protestare benevolmente anche perché temeva, prima di assistere alla proiezione del film, che non si fosse rispettata con fedeltà la realtà storica». ⁶⁴ A scanso di tutto ciò, Marucchi non avreb-

62. Orazio Marucchi, "La cripta storica dei SS. Pietro e Marcellino recentemente scoperta sulla via Labicana", *Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana*, IV/3-4 (1898), pp. 137-193, sp. p. 139; è da notare che le tavole XIII-XVI, a differenza della tav. I, rappresentante l'interno della cripta, non recano la firma della ditta Danesi. Il dettaglio sui «lampi di magnesio» utilizzati per illuminare le catacombe è precisata in de Courten, "Une reconstitution de la vie antique" (n. 41), pp. 292-293: «Trois appareils ont été employés: une chambre 21x27 de Mackenstein (dont la résistance à l'humidité a été merveilleuse) avec double anastigmat de Goerz; une sténo-jumelle de Joux avec objectif Zeiss, donnant d'excellents dispositifs par contact; enfin, un vérascope Richard (41/2x41/2 centimètres), objectifs Zeiss, dont les dispositifs tirés par agrandissement supportent admirablement la projection à 36 mètres carrés! L'éclairage, ainsi qu'il est dit plus haut, était obtenu par des capsules de magnésium, deux ou trois pour la lumière principale, une à deux pour les effets secondaires; environ cinq foyers de lumière au total. Il est à remarquer que le tuf dans lequel sont creusés les souterrains possède des qualités très variables de réflexion et d'absorption des rayons lumineux, d'où une sérieuse difficulté pour un réglage convenable».

63. Marucchi, "Il Sommo Pontefice Leone XIII e gli scavi delle catacombe romane" (n. 46), pp. 176-177.

64. Carletti, "Un documentario cinematografico d'avanguardia" (n. 53), p. 138.

be disdegnato di includere il film nelle conferenze con proiezioni proferite insieme a Kanzler – come nel caso, già riferito, dello spettacolo al Teatro Argentina.⁶⁵

Non so quanta fede sia da prestare a questa testimonianza di Carletti, che comunque in quanto ispettore della Pontificia Commissione di Archeologia Sacra doveva essere bene informato sui fatti. Ma è singolare che una simile reazione di Marucchi sia riferita anche da Bino Sanminiatielli, in merito, questa volta, alla presenza dell'insigne archeologo sul set della *Fabiola* di Guazzoni: «Si fermò come sopraffatto da tanto agitarsi di gente camuffata, da tanto incrociarsi di luci, fra tanta confusione di gesti e di comandi da cui sarebbe uscito un grande movimento perfettamente silenzioso. “Tutto si volge nei limiti dell'onesto, vero Rodolfo? Nei limiti dell'onesto...” Ma voleva, al tempo stesso, vedere ogni cosa, e tutto insieme; era affannato e sudava».⁶⁶ È probabile che si tratti di un cortocircuito di memorie. Date le cose, mi chiedo allora cosa avrebbe potuto intendere Marucchi con quella domanda: l'onesto, secondo Sanminiatielli, avrebbe avuto a che fare con il rigore archeologico delle scene. Ma stento quasi a credere che dopo aver collaborato a tante proiezioni luminose con Kanzler, stimandone perizia e dottrina, Marucchi temesse davvero che la reputazione dell'archeologia cristiana non fosse in buone mani. Basta dare uno sguardo alle fotografie di Guglielmo Plüschow, scattate a Pompei sullo scadere del secolo, per accorgersi subito della differenza con quelle ben più “oneste” del barone (Fig. 11): indice di come sensualità, devozione e rigore archeologico battevano in quegli anni strade parallele – suscitando, forse, non poca ansietà.⁶⁷

65. “Per il monumento a Pierluigi da Palestrina” (n. 56), p. 64.

66. Bino Sanminiatielli, “I film da due soldi”, *Cinema*, XVIII/89 (1940), pp. 140-141, sp. p. 140, poi incluso come “Cinema muto”, in Id., *L'omnibus del corso*, Milano-Napoli 1971, pp. 64-70.

67. Marina Miraglia, Massimo Osanna, *Pompei: la fotografia*, Milano 2015, pp. 140-144, nel cui bel repertorio Kanzler avrebbe avuto tutto il diritto di figurare.



Fig. 1a. Alexandre Falguière, *Tarcisus, martyr chrétien*, 1868, marmo, Metropolitan Museum of Art, New York.

Fig. 1b. Modello per il Tarcisus di Falguière, fotografia di atelier (da Bénédite, *Alexandre Falguière* [n. 9], p. 14).



Fig. 2. Enrico Guazzoni, *Fabiola*, 1918, Palatino Film, Roma; sequenza di Fabiola che ferisce Syra con uno stiletto, Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale, Roma (© Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale).

Fig. 3. *Fabiola, o Los mártires cristianos*, s.d., cartolina postale, serie 8 (56591), n. 1, Amatlter Marca Luna, Barcellona, collezione privata.

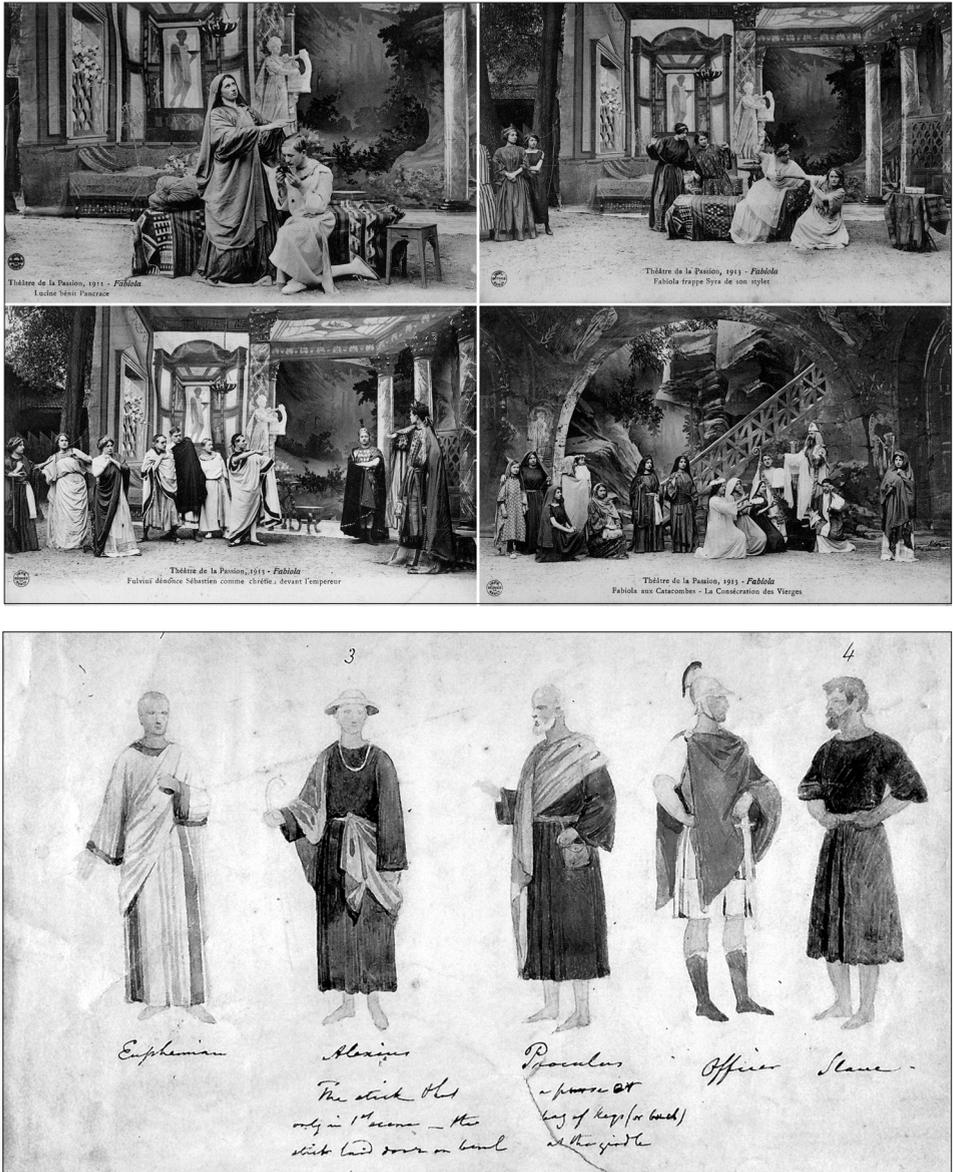


Fig. 4. *Fabiola*, 1913, cartoline postali, tratte dallo spettacolo teatrale prodotto a Nancy, Théâtre de la Passion: a) Lucine bénit Pancrace; b) Fabiola frappe Syra de son stylet; c) Fulvius dénonce Sébastien comme chrétien devant l'empereur; d) Fabiola aux Catacombes - La Consécration des Vierges, collezione privata.

Fig. 5. Nicholas P. S. Wiseman, costumi per il dramma "The Hidden Gem", 1858, grafite, penna, inchiostro colorato su carta, Ushaw College, Durham, UC/H104 (© Ushaw College).



Fig. 6. Honoré Le Sablais, *Saint Tarcisus*, 1909, lastre per proiezioni luminose, Archives Bayard, Montrouge (© Archives Bayard).

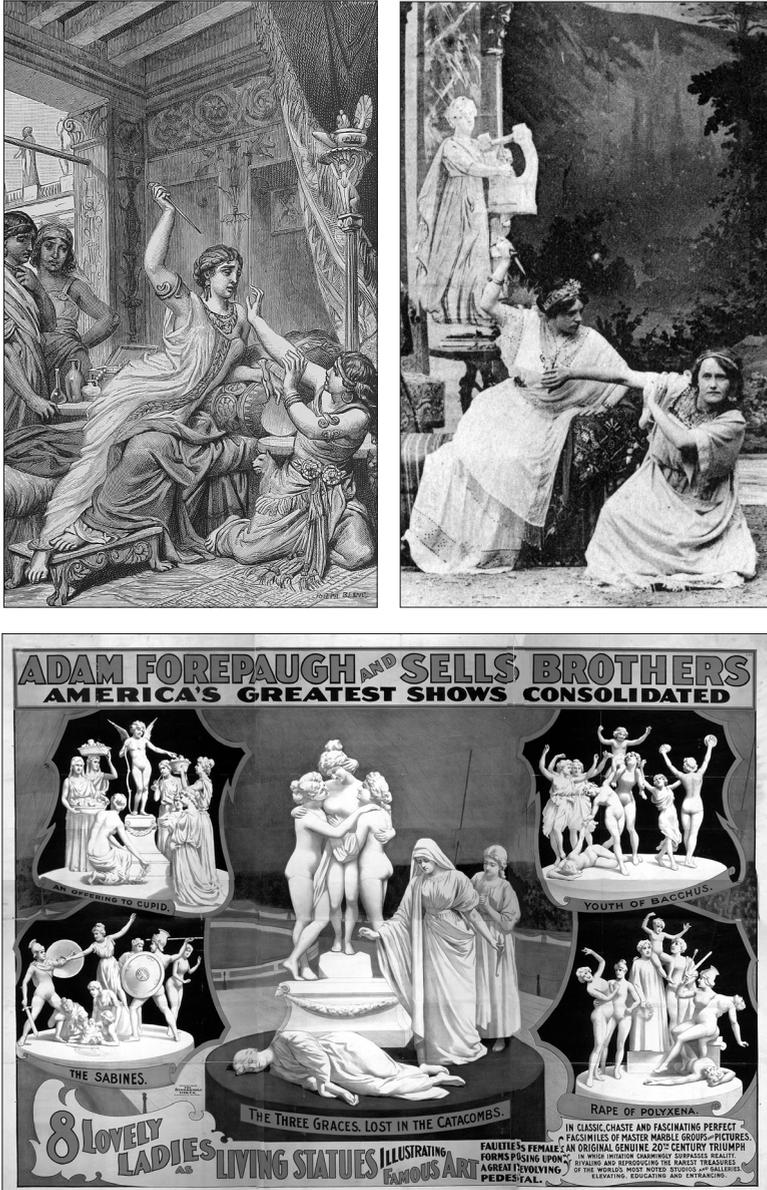


Fig. 7a. Joseph Blanc, *Fabiola saisit son stilet de la main droite, et en frappa Syra presque au hasard*, incisione (da Nicholas P. S. Wiseman, *Fabiola*; ou, *L'Église des catacombes*, Richard Viot trad., nouvelle édition, Tours 1887, frontespizio); Fig. 7b. *Fabiola frappe Syra de son stilet*, cfr. Fig. 4. Fig. 8. *Adam Forepaugh and Sells Brothers America's greatest shows consolidated 8 lovely ladies as living statues illustrating famous art*, 1896, cromolitografia, Library of Congress, Washington DC (© Library of Congress).

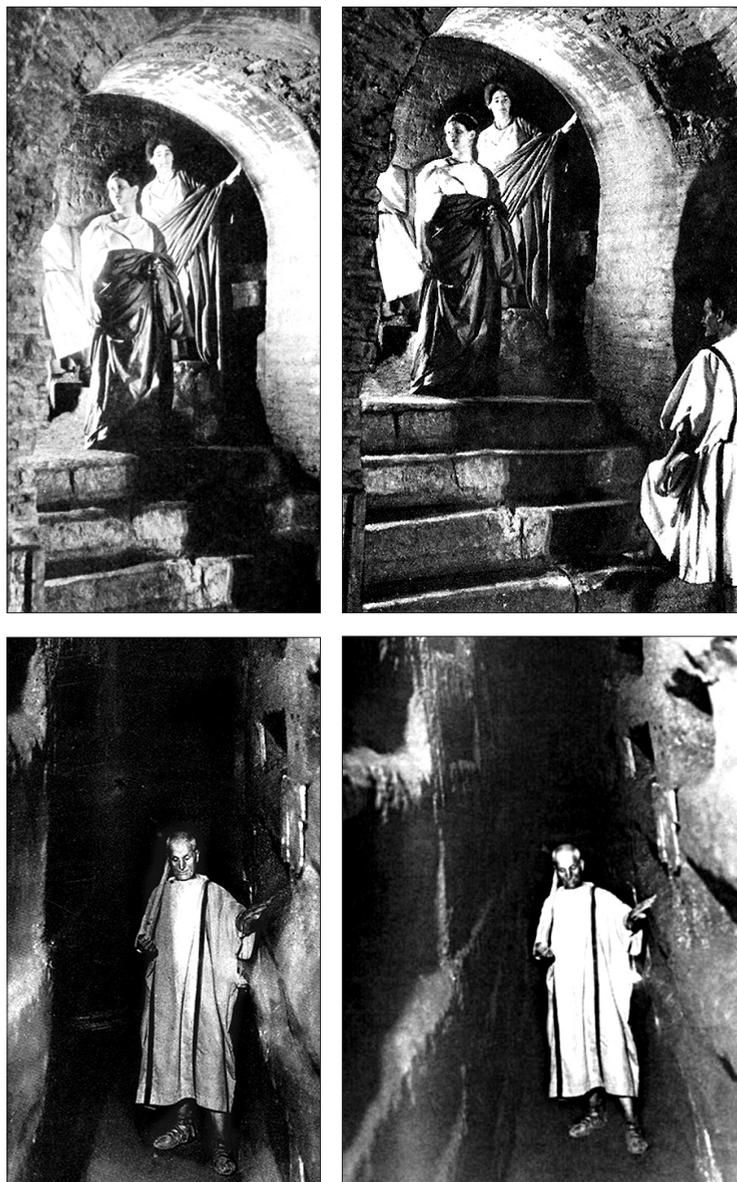


Fig. 9a. Rodolfo Kanzler, *Descente de l'escalier des catacombes* (da de Courten, "Une reconstitution de la vie antique" [n. 41], p. 291).

Fig. 9b. Scala d'ingresso di Priscilla con figure, cartolina postale, ser. *Vita cristiana*, Amici delle catacombe, Roma.

Fig. 9c. Fossore, cartolina postale, ser. *Vita cristiana*, Amici delle catacombe, Roma.

Fig. 9d. Fossore (Diogene), lastra per proiezioni luminose, Pontificia Commissione di Archeologia Sacra, Roma, CR 20128 (© Pontificia Commissione di Archeologia Sacra).

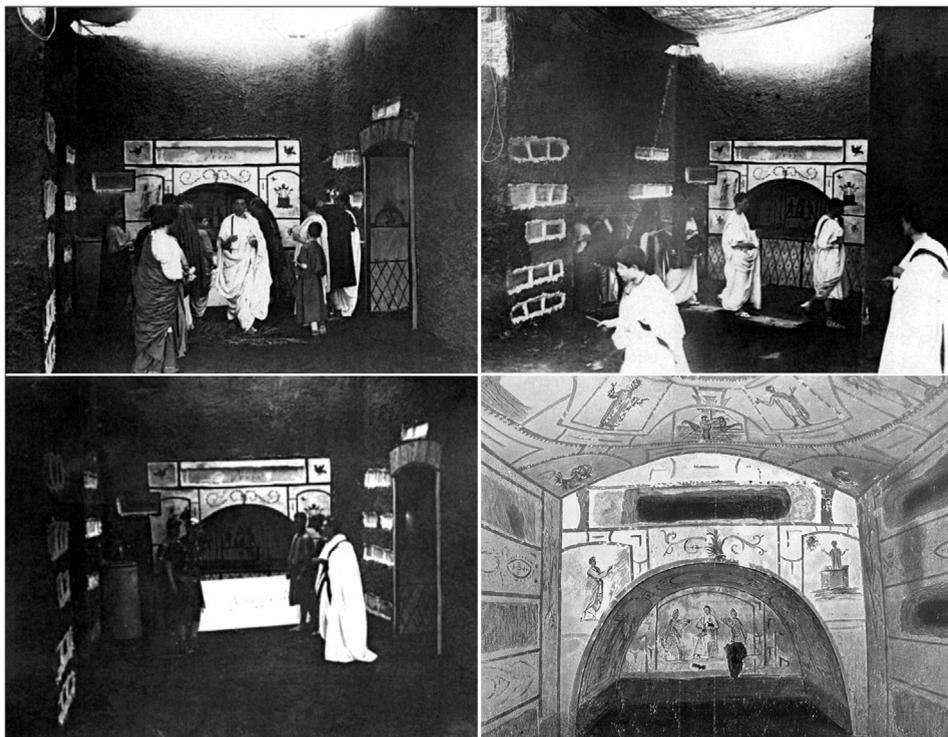


Fig. 10a-c. Rodolfo Kanzler (attribuito), Facsimile di catacomba sul modello del cubicolo 69 del Cimitero dei SS. Pietro e Marcellino, lastre per proiezioni luminose, Pontificia Commissione di Archeologia Sacra, Roma, CR 20605, CR 20607, CR 30608 (© Pontificia Commissione di Archeologia Sacra).

Fig. 10d. Cubicolo 69 del cimitero dei SS. Pietro e Marcellino, Roma (da Wilpert, *Die Malereien der Katakomben Roms* [n. 59], tav. 60).

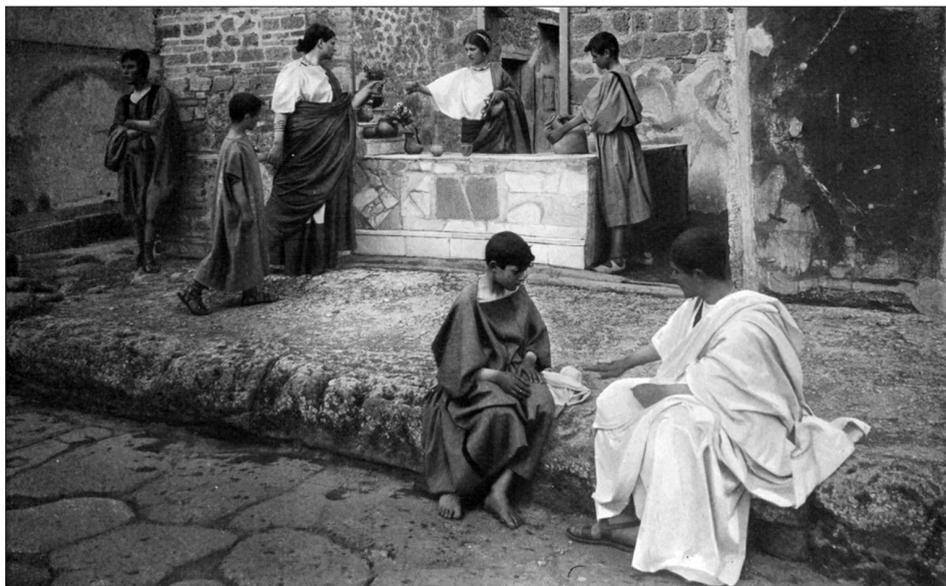


Fig. 11a. Rodolfo Kanzler, *Marchands de fleurs à Pompéi* (da de Courten, “Une reconstitution de la vie antique” [n. 41], immagine fuori testo [p. 288], coincidente con PCAS, CR 20107).

Fig. 11b. Guglielmo Plüschow, *Quattro bambini, variamente atteggiati, mettono in scena il vivere quotidiano di Pompei*, 1890 circa, albumina, Strasburgo, Université de Strasbourg, Institut d'archéologie classique, I.T.IV.A. c. 38 (© Université de Strasbourg, Institut d'archéologie classique).

