PAOLA
FARIOLI

la Madonna di DON BOSCO



L'immagine di Maria Ausiliatrice
della Basilica di Torino
tra storia, arte e spiritualità

ELLEDICI



La basilica torinese di Maria Ausiliatrice, spazio denso e solenne che racchiude le più significative memorie salesiane, è un punto di riferimento fondamentale per la devozione mariana e specificatamente a Maria invocata sotto il titolo di Aiuto dei Cristiani.
In questo libro, l'autrice racconta come si è sviluppata la venerazione per l'Ausiliatrice a partire dall'Europa centrale fino ad espandersi in tutto il continente e, in seguito, sotto l'impulso dell'azione salesiana, in tutto il mondo. La pala dell'altare maggiore della Basilica, dipinta dal Lorenzone, è stato uno dei principali veicoli in questa azione di diffusione. L'autrice indaga le motivazioni del progetto iconografico nonché le tecniche adottate dal pittore nel rendere più incisiva e parlante l'immagine nella sensibilità e nella memoria dei fedeli.

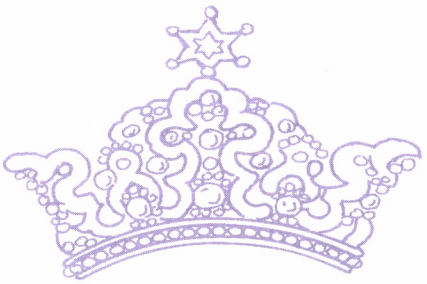
Paola Farioli, religiosa della Congregazione delle Figlie di Maria Ausiliatrice, diplomata all'Accademia di Belle Arti di Bologna e in Spiritualità alla Pontificia Facoltà di Scienze dell'Educazione "Auxilium", insegna educazione artistica, disegno, storia dell'arte e comunicazione in scuole per giovani e adulti.

ISBN 88-01-02558-0

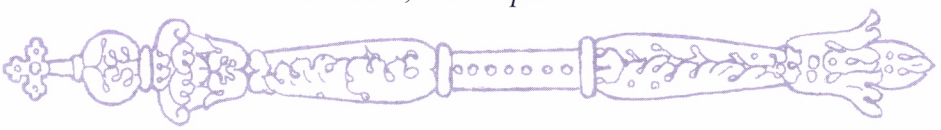
9 788801 025583

PAOLA
FARIOLI

LA *Madonna* DI DON BOSCO



L'immagine di Maria Ausiliatrice della Basilica di Torino
tra storia, arte e spiritualità



ELLEDICI

ABBREVIAZIONI

ASC = Archivio Salesiano Centrale
M.O. = Memorie dell'Oratorio di S. Francesco di Sales
M.B. = Memorie biografiche di San Giovanni Bosco
NDM = Nuovo Dizionario di Mariologia
DISB = Dizionario delle immagini e dei simboli biblici
DES = Il Grande libro dei Santi. Dizionario enciclopedico

Internet: www.elledici.org
E-mail: mail@elledici.org

© 2002 Editrice ELLEDICI - 10096 Leumann (Torino)
ISBN 88-01-02558-0

prefazione



LA REGINA CHE OSTENDE LA VIA

È compito dello storico dell'arte «far parlare» un quadro. Ma gli studi degli ultimi decenni, sempre più aperti al valore dell'interdisciplinarietà, hanno compreso che una storia dell'arte come semplice analisi dello stile non può che rimanere «muta» dinanzi ai contenuti profondi di un'opera, alla comunità che la produsse, ai testi che poterono ispirarla... La lettura di un'opera d'arte non può dunque prescindere dal concorso dei diversi strumenti di conoscenza che permettano di avvicinarci quanto più possibile alla sua *anima* – che ne è *forma corporis* – ristabilendo così l'unità fra quanto «appare» di essa, e quanto essa realmente «è», nella sua complessa unicità.

Il lavoro di Paola Farioli, che qui presentiamo, è un tentativo di ridare parola alla «Madonna di don Bosco», la famosa pala della chiesa di Valdocco, cuore della spiritualità salesiana. Esso colpisce subito per la studiata architettura del progetto, che conduce il lettore per mano attraverso isole compiute di approfondimento, alle quali si può approdare anche separatamente, seguendo l'interesse personale. A noi sembra davvero riuscito questo avvicinarsi graduale alla «meta», raccogliendo strada facendo gli strumenti per una corretta interpretazione dell'immagine della Vergine Ausiliatrice, così cara alla famiglia salesiana e a tanta parte della devozione cristiana.

Di tale immagine l'Autrice ricostruisce, prima ancora della sua ideazione, il sostrato culturale ed artistico, approfondendo, in una prima fondamentale sezione del suo lavoro, i «tratti della situazione socio-ecclesiale nella seconda metà dell'Ottocento» in Italia, al fine di poter correttamente «collocare l'opera nel suo contesto storico». La lettura di tale primo capitolo è di sommo interesse, non solo per l'ovvia utilità dei contenuti, ma anche per la vivace ed appassionante trattazione che ri-

percorre il cammino di un'esperienza di fede, quella di don Bosco, oltreché del suo «immaginario» ideale nonché iconografico, attraverso l'evolversi degli avvenimenti epocali che scossero l'Italia risorgimentale e minacciarono – ed infine provocarono – il repentino disfacimento dello Stato Pontificio e del potere temporale dei Papi. L'Autrice, così, coinvolge il lettore in un affascinante percorso che fonde mirabilmente insieme il quadro storico-politico, ecclesiale, storico-artistico, il cammino stesso della spiritualità di don Bosco, le sue esperienze, le scelte, le motivazioni profonde di un quadro che, lo si capirà, è una chiave ermeneutica fondamentale della sua opera, in un breve saggio di «storia sociale dell'arte» (per parafrasare una celebre opera citata nel testo) che si muove agilmente, appunto, sulle vie dell'interdisciplinarietà.

Auxilium Christianorum... L'invocazione inserita fra le Litanie Lauretane all'indomani della vittoria di Lepanto, e ripresa nel titolo dell'Ausiliatrice, ben rivela il messaggio «negativo» di contrasto e difesa dalle minacce rivolte al papato e, in esso, alla sicurezza stessa della Chiesa universale. Anche san Giovanni Bosco, figlio del suo tempo – e di questa sua Chiesa – si sente investito della responsabilità di «difendere» dagli attacchi di una «modernità» allora spesso non compresa la sua piccola comunità torinese e l'integrità della fede e dell'esperienza cristiana, quale era da lui compresa. Così, nello scegliere il titolo di Ausiliatrice per la nuova immagine della sua chiesa, egli non nasconde di aderire a quel sottostante messaggio ideologico, e di condividerne le ansie e le preoccupazioni.

Ma l'Ausiliatrice «disegnata» da don Bosco è diversa dalle immagini che l'hanno ispirata e preceduta. Ella non è la guerriera armata di bastone (la cosiddetta Madonna della mazza...) pronta ad abbattere i nemici; non è nemmeno la fredda e lontana regina riccamente vestita, pur serbando le insegne regali della corona e dello scettro. Quanto in negativo quel titolo richiama è invece mutato e disciolto nel «positivo» allargarsi delle sue braccia e di quelle del Figlio, nel volto aperto e sereno, nel sobrio suo aspetto che ne fa una «regina» amica, vicina, maternamente affettuosa.

Quell'arte «facile» scelta nella commissione dell'opera, che pure è stata criticata a don Bosco, si rivela non altro che una scelta precisa, che privilegiasse appunto la «facilità» di comprensione del messaggio d'amore ad essa sotteso, reso così capace di arrivare immediatamente al cuore dei fedeli.

Ella ci si rivela come la regina che appare quale «segno grandioso» degli ultimi tempi, «coronata di dodici stelle» (*Apocalisse* 12,1). Mostrando il suo Figlio, quel Re il cui «Regno non è di questo mondo» (*Giovanni* 18,36), Maria si mostra, tuttavia, estranea alla potenza ostentata della regalità terrena, lei che è l'obbediente «serva del Signore» (*Luca* 1,38), come svela l'aspetto nobile e pur umile, così lontano dall'ambigua ricchezza dell'immagine altomedievale della *Basilissa*, diffusa per breve tempo in Occidente, ma rifiutata proprio dalle comunità cristiane orientali per la confusione con l'immagine affatto spirituale dell'Imperatrice.

Ma un passaggio chiave, un'intuizione a nostro avviso illuminante e centrale, nella lettura dell'opera proposta dall'Autrice, che qui ci interessa approfondire, è l'aver collegato il tipo iconografico proposto da don Bosco a quello bizantino dell'*Odigítria*, «colei che indica la via». La Madre di Dio che nelle icone regge il Bambino con la sinistra e con la destra distesa lo indica ai fedeli quale «via, verità e vita» (*Giovanni* 14,6) potrebbe sembrare ben diversa, ad uno sguardo superficiale, dalla Vergine che campeggia nella pala salesiana. Ma se si considera il senso profondo delle braccia allargate di Maria, che insieme *ostendono* ai fedeli il Bambino ed *invitano* a lui accoglienti, gesto ripetuto da Gesù, che da tale Trono alto *si mostra* ed *invita a sé*, Sapienza divina (cf *Matteo* 11,28; *Siracide* 24,18-21) apparirà a tutti chiaro quale rilettura elevata dell'iconografia mariana è operata da don Bosco, in quest'apparente «facilità». Egli stesso ebbe a dire del Bambino, descrivendo la «sua» pala, «che ha le braccia aperte offrendo così le sue grazie e la sua misericordia a chi fa ricorso alla sua Augusta Genitrice».

Non sfugga, da queste ultime parole, il richiamo al tema della misericordia e della protezione elargite da Maria ai fedeli nel Cristo. E non possiamo che ricordare, qui, un'altra immagine cara alla devozione mariana dei fedeli, quella detta appunto della «Madonna della Misericordia», con le sue braccia ugualmente aperte ed il mantello allargato a ricoprire coloro che la invocano, non disgiunta dal Figlio: «Sotto la tua protezione cerchiamo rifugio, santa Madre di Dio…».

Né si dimentichi che il gesto di allargare le braccia è carico di ricordi figurativi lontani, come quel gesto paleocristiano dell'*orante*, gesto di abbandono fidente al Buon Pastore che salva, che per Maria è il Figlio che ella ha contenuto nel suo seno, lei «che ha contenuto l'Incontenibile» (inno bizantino *Gioia dell'universo*, 2).

La Madonna di don Bosco è anche – allargando la visuale sull'opera intera – la Vergine avvolta nel mistero della Trinità, e da essa illuminata nella sua persona e nella sua missione, immersa «in un mare di luce», come la descrisse egli stesso. È anche la Vergine della comunione ecclesiale, fra la Chiesa celeste che gode della presenza dell'Agnello e quella pellegrina sulla terra, non raffigurata nel quadro (come invece in una descrizione da lui scritta) ma idealmente presente nella raffigurazione della chiesa di Valdocco e, ancor più, nella presenza viva dei suoi ragazzi – e di ogni fedele – ai suoi piedi. Maria, nell'ostendere il Figlio, è così il centro di tale comunione, vera *imago Ecclesiæ* che continua a generare il Figlio di Dio e Figlio dell'Uomo, e a farsi «luogo» delle nozze inseparabili fra l'umano e il divino.

«Salve, Vergine Sposa di Dio, riabilitazione di Adamo, distruzione degl'inferi; salve, o Tuttapura, palazzo dell'unico Re; salve, o fulgido trono dell'Onnipotente!

Per te il mio redentore, Cristo Signore, è apparso a coloro che giacevano nelle tenebre quale Sole di giustizia, per illuminare coloro che aveva di sua mano plasmati a sua immagine. Perciò, o degna di ogni lode, per la materna confidenza che hai con lui, pregalo incessantemente di salvarci.

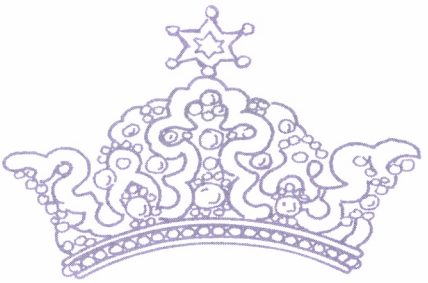
Cose gloriose sono state dette di te, città spirituale di Colui che regna per sempre, poiché per te, o Sovrana, Dio si è riconciliato con gli uomini.

Salve, talamo illibato del Verbo, causa della nostra divinizzazione; salve, o Immacolata, voce risonante dei profeti; salve, ornamento degli apostoli.

O degna di ogni lode, tu garanzia della nostra risurrezione, trai dal fango e dall'abisso del peccato quelli che in te confidano. Tu hai infatti salvato coloro che il peccato aveva sottomesso, avendo dato alla luce la Salvezza!» (inno *Degna di ogni lode*, 2.4-5.10-11).

UMBERTO UTRO

INTRODUZIONE



In pochi anni, da quando fu esposta alla venerazione, l'immagine di Maria Ausiliatrice, che don Bosco aveva fatto dipingere a Tommaso Lorenzone per la nuova chiesa di Valdocco, venne definita dalla gente «la Madonna di don Bosco». Questo non perché fosse stata una sua creazione, ma perché certo egli ne fu il più tenace diffusore, fino a renderla di larga popolarità.

C'è tutt'oggi molto interesse, nel mondo salesiano, attorno a questa immagine, e molto spesso se ne chiede la spiegazione. Così questo scritto nasce da un motivo molto semplice: offrire informazioni, non risposte chiuse, perché la riflessione possa essere arricchita dal contributo di quanti continuano oggi a venerare Maria attraverso questa immagine e sotto questo titolo.

Eredi dell'affetto filiale del santo verso l'Ausiliatrice vogliamo dedicare a Lei questo cammino, con lo scopo di entrare un poco di più nel significato della sua icona, così familiare, ormai, da essere data troppo spesso per scontata.

Certo gli interrogativi sono i più disparati, semplici o complessi, artistici o spirituali... ma le immagini parlano una loro propria lingua: tradurle in parole, in risposte, è sempre un po' artificioso. Però si possono tracciare delle piste, offrire materiali di riflessione perché l'osservatore, comprendendo meglio, possa penetrarle di più e, in un certo senso, possa permettersi di fruirle con più libertà interpretativa, senza rischiare errori fuorvianti.

Il metodo seguito nel comporre questo testo è quindi quello della curiosità, perché è proprio dalla domanda spicciola, a volte anche banale, che s'innesca il processo di collegamento di un elemento all'altro, fino a comporre un mosaico capace di darci un quadro abbastanza globale della situazione.

Diciamo allora che si tratta del metodo del mosaico, dove bisogna avere la pazienza di raccogliere varie tessere e congiungerle l'una all'altra, prima di vedere qualcosa di completo: tasselli per aumentare il proprio archivio di informazioni, al quale attingere, poi, secondo processi mentali che possono essere diversi da quelli del testo.

Cosa bisogna sapere su un'immagine per poterla capire?

Qualcosa sul contesto storico e sociale che vi era sotteso al momento della sua realizzazione e qualcosa sul contesto artistico che l'ha generata; informazioni sull'artista che l'ha creata, sulla sua storia, sulla sua personalità, sul suo stile estetico, e nel contempo bisogna cercare di capire quanto può aver influito la committenza, nel nostro caso don Bosco, che certamente condiziona sempre, in una certa misura, il risultato finale. Poi è necessario avere dei criteri di lettura ottica, per saper vedere l'opera riconoscendone le strutture visive fondamentali, come bisogna conoscere una lingua per poter leggere un romanzo. Infine, quando un'opera è così esplicitamente simbolica come la nostra, bisogna avere informazioni sui significati dei vari attributi.

Fatto questo ci si potrebbe accontentare di aver dato al lettore abbastanza presupposti, lasciando che egli li elabori e li connetta, li arricchisca da sé con ulteriori ricerche.

Ma noi abbiamo qui un'opera un po' particolare; il Comanducci direbbe che si tratta di un atto di fede più che di un'opera d'arte. Forse è riduttivo considerarla da sola, a sé stante, come se fosse qualcosa di isolato da giudicare soltanto dal punto di vista della percezione visiva.

In quel periodo a Valdocco altre immagini mariane «abitavano» l'ambiente; erano presenti nelle mani o nella mente, o, forse, nel cuore di don Bosco. Da queste emergono altri tratti mariani utili a completare maggiormente il discorso spirituale sull'Ausiliatrice.

Non lo esauriscono, certo. Chi può dire con parole oggettive cosa sia stato il rapporto d'amore materno-filiale tra Maria e don Bosco? Dentro questo mistero noi non possiamo penetrare del tutto; però possiamo, in diversi modi, aprire delle piste, dei sentieri su cui ciascuno può avviarsi e camminare.

Questo lavoro vuole aprire il sentiero la cui porta è l'immagine di Maria Ausiliatrice. Non aggiunge grandi novità a quanto già sappiamo, solo offre contenuti secondo un particolare punto di vista; forse meno razionale e più intuitivo, forse più aperto all'elaborazione personale di un rigoroso studio storico, ma anche coi limiti tipici del linguaggio verbale quando vuole spiegare una lingua di altra natura, quella iconica.

Ciò che può fare il nostro lettore è di attingere elementi, ricomporli, collegarli o semplicemente rifletterci sopra. Per questo il testo è corredato da parecchie immagini e da diversi stralci di documenti, dei quali abbiamo cercato di segnalare

le fonti più facilmente reperibili, là dove fossero stati già pubblicati, perché non è sempre facile accedere agli archivi.[1] Non abbiamo spiegato esaurientemente tutte queste fonti, con lunghe, dettagliate, noiose descrizioni: il testo avrà già qualche parte ostica per chi non sia molto addentro al linguaggio dell'arte. Abbiamo preferito dare alcune chiavi di interpretazione e, dopo averle collocate in riferimento ad un fenomeno, lasciarle semplicemente a disposizione.

I documenti vanno gustati, ne va colto lo spirito, che va oltre le parole, per metterlo in relazione con quanto scaturisce dalle immagini; e si può continuare a lungo in questo gioco che, benché basato su informazioni comuni, risulterà in parte diverso per ogni lettore, a seconda delle proprie intuizioni, della propria percettività, dei propri sentieri.

Quanto alle immagini, dopo aver cercato di informarsi e di capire razionalmente, si deve soltanto guardarle, anzi fruirle, leggendole attraverso la sensibilità, come si leggerebbe una pagina poetica.

Infine si chiude il libro e lo si mette da parte; ma viene il giorno in cui, davanti al quadro, ci si accorge che ci dice qualcosa di più, su Maria, su don Bosco, su noi stessi.

[1] Per quanto riguarda le opere di don Bosco, sono reperibili in: BOSCO Giovanni, *Opere edite*, ristampa anastatica a cura del Centro Studi Don Bosco - Università Pontificia Salesiana, LAS, Roma 1976-1977, 28 volumi; BOSCO Giovanni, *Epistolario*, Introduzione, testi critici e note a cura di MOTTO Francesco, LAS, Roma 1991-1999, 3 volumi; BOSCO Giovanni, *Memorie dell'Oratorio di S. Francesco di Sales dal 1815 al 1855*, introduzione, note e testo critico a cura di DA SILVA FERREIRA Antonio, LAS, Roma, 1991 (si abbrevierà M.O.). Altri stralci di documenti sono tratti da: LEMOYNE Giovanni Battista, AMADEI Angelo, CERIA Eugenio, *Memorie biografiche di Don Giovanni Bosco*, Scuola Tipografica e Libraria Salesiana, S. Benigno Canavese - SEI, Torino 1898-1939, 19 volumi (si abbrevierà M.B.).

«L'età nostra sembra divisa...
e perciò del continuo agitata»

1

PER COLLOCARE L'OPERA NEL SUO CONTESTO STORICO

1.1. Tratti della situazione socio-ecclesiale nella seconda metà dell'Ottocento

Nell'anno 313, con l'editto di Milano, Costantino dà inizio al sodalizio Chiesa-Stato che pone le premesse del futuro Stato Pontificio. Il 25 dicembre 800, con l'incoronazione di Carlo Magno Imperatore del Sacro Romano, si sancisce l'interdipendenza, quasi la fusione, del potere politico con l'istituzione religiosa. Nel 1870, l'esercito piemontese conquista Roma, decretando la fine del potere temporale della Chiesa, durato, tra alterne vicende, undici secoli. Come uscire indenni da un simile cambiamento?

Il modello di Chiesa istituzionale fino allora conosciuto era simile a quello in uso da secoli negli stati civili, basati su una struttura monarchica, con netta divisione di classi e con ruoli di potere riservati alle caste più alte. Immaginare un modello diverso e più democratico non era facile, anche perché la massa popolare era ignorante e poco capace di intervenire nella gestione della cosa pubblica o di dirigere il lavoro pastorale.

Nel XIX secolo, però, cominciavano ad affiorare con forza istanze nuove, idee di una Chiesa meno imbrigliata nelle questioni di politica e di potere. I nuovi cattolici maturavano sempre più la coscienza dell'impegno socio-ecclesiale, che esprimevano in innumerevoli opere e associazioni laicali di carattere caritativo e devozionale, mentre venivano fondate, a decine, nuove congregazioni religiose di vita attiva, capaci di dare concrete risposte ai reali bisogni del popolo.

Soltanto in Italia, entro la prima metà del secolo, si contavano 183 nuovi Istituti religiosi femminili,[1] che per la prima volta prevedevano suore fuori dai monasteri, al servizio diretto della Chiesa e del popolo, con opere che le elevavano spesso al di sopra del livello medio di professionalità delle altre donne. Segno di enorme novità, le donne consacrate, nell'era che vedeva nascere il femminismo, si trovavano a gestire da protagoniste imprese di grande portata, tra cui le scuole dirette all'istruzione di altre giovani donne, incentivando così un processo che oggi diremmo di autentica emancipazione femminile.

Quella dell'Ottocento fu una Chiesa molto feconda di bene. Al di là dei suoi tanti problemi e di certe evidenti incongruenze, manifestò nelle opere la sua radice cristiana più profonda e vera e la sua reale capacità di rispondere alle sfide dei tempi nuovi.

Eppure fu travagliata da un processo di cambiamento talmente veloce da non poter essere compreso completamente, a livello di pensiero, neppure da chi già ne realizzava le opere. «La vera difficoltà nasceva dalla necessità di adeguare la propria attività, le proprie strutture, al nuovo clima storico-politico. Per buona parte dell'Ottocento, il Vaticano e molta parte dell'episcopato hanno resistito a questo adeguamento, non tanto per inerzia quanto per le difficoltà intrinseche che esso implicava; non era agevole fondare teoricamente e praticamente le nuove strutture, soprattutto in un momento in cui si era attaccati da tutte le parti».[2]

L'Ottocento fu un'epoca di faticosa transizione non solo per la Chiesa. La Restaurazione, dopo la caduta di Napoleone, intendeva ripristinare in Europa l'ordinamento del passato, con stati e dinastie secondo la tradizione. Invece riuscì soltanto a vivere gli ultimi splendori delle grandi monarchie assolute, destinate a durare ancora solo alcuni decenni per trasformarsi presto in sistemi democratici e parlamentari.

La «monarchia» della Chiesa fu la prima a cadere sotto i colpi delle nuove idee, che esprimevano l'afflato, sostenuto da un certo romantico nazionalismo, di governi più moderni e partecipati, mentre anche lo sviluppo dell'economia esigeva ormai un'impostazione liberale dello Stato.

L'impulso al cambiamento era inesorabile, quasi che le innumerevoli nuove invenzioni e le potenti nuove fonti di energia avessero dato una spinta fisica anche al pensiero. Cominciava l'epoca tecnologica, che avrebbe mutato in modo irreversibile l'impianto sociale.

La coscienza di trovarsi di fronte ad una nuova era viene espressa molto bene da un documento dei Vescovi della Provincia Ecclesiastica di Torino, nel 1849: «L'e-

[1] Cf MARTINA Giacomo, *Storia della Chiesa da Lutero ai nostri giorni* III, Morcelliana, Brescia 1995, 110.

[2] MARTINA, *Storia della Chiesa*, 103.

tà nostra sembra come posta in mezzo ad ordini vecchi di cose, che vanno cadendo, e ad altri nuovi che sorgono: divisa tra le memorie del passato, e gli incerti desiderj dell'avvenire, e perciò del continuo agitata da speranze e da timori, e da un certo indefinito e tormentoso desiderare, che affannosamente la combatte».[3]

La percezione di dover gestire qualcosa di nuovo e imprevedibile era dunque chiara anche per i cattolici, così spesso tacciati di ottusità; tuttavia, forse a causa della dura aggressione del nascente Stato italiano, la Chiesa si arroccò su posizioni di difesa piuttosto rigide e conservatrici, come di chi deve lottare contro un'ingiusta e incomprensibile persecuzione.

Del resto come chiameremmo noi oggi il fenomeno? Non si trattò di una «liberazione» di territori oppressi, come sostenevano i pensatori e i politici laici, ma di un'invasione, perché tale nome assume la forza militare di uno Stato quando viola i confini di un'altra Nazione, legittimati da secoli di sovranità, ne occupa il territorio, ne incamera i beni, ne esilia i membri di spicco, ne imprigiona i capi, ne chiude d'ufficio le istituzioni secolari e fa leggi a sfavore dei suoi simpatizzanti. Questo fu quanto videro don Bosco e i cattolici a lui contemporanei, e non poterono che considerarlo un sopruso.[4]

Pio IX, nei suoi 32 anni di pontificato, passò attraverso tutto questo e lo visse intensamente, sopportando una grande sofferenza morale, non tanto per la perdita dei beni e del potere temporale, quanto perché, nella sensibilità dei cattolici dell'epoca, l'astio contro la Chiesa era inteso come manifestazione di un pensiero laicista e materialista che cominciava a permeare la società, minandone i valori cristiani e spirituali.

A livello politico, il periodo storico più complesso per l'Italia coincideva con gli anni più difficili per la Chiesa. Al suo stesso interno c'erano gruppi di diversa posizione: gli «intransigenti», conservatori e radicali nella loro opposizione allo Stato, e i «cattolici liberali», o liberali moderati, più collaborativi e aperti. Anche nella gerarchia c'erano fazioni, con una frangia di episcopato non sempre o non totalmente obbediente al Papa.

La penisola italiana era ancora divisa in vari stati, anche molto piccoli, quasi sempre soggetti a ingerenze straniere o a vere e proprie occupazioni, un po' arretrati nello sviluppo, rispetto al resto d'Europa.

Gli unici due stati che, pareva, potessero assumere il governo di tutta la Penisola eventualmente unificata, erano il Regno di Sardegna e lo Stato Pontificio.[5]

[3] *I Vescovi della provincia ecclesiastica di Torino insieme congregati al venerabile clero ed al dilettissimo popolo delle loro diocesi*, del 29 luglio 1849, in: STELLA Pietro, *Don Bosco nella storia della religiosità cattolica* II, LAS, Roma 1981, 82.

[4] Cf nell'Allegato I alcuni stralci tratti da: BOSCO Giovanni, *Storia Ecclesiastica - Ad uso delle scuole - Utile per ogni ceto di persone*, Tipografia Speirani e Ferrero, Torino 1845.

[5] Il regno dei Savoia comprendeva sia le regioni italiane Nord-Occidentali, Savoia, Valle d'Aosta, Piemonte, Liguria, sia l'isola di Sardegna da cui prendeva il nome. Le principali città erano

Il primo, sotto la monarchia sabauda, aveva la capitale a Torino. Quanto a posizione geografica, la città si trovava vicino all'Europa, ma scomodamente decentrata rispetto alla penisola italiana. Torino era in espansione industriale, demografica ed edilizia, godeva di un clima culturale abbastanza vivace e lo Stato poteva valersi anche del porto di Genova, aperto al ricco commercio internazionale e alla circolazione delle idee; tuttavia il regno dei Savoia non era ancora all'altezza degli altri stati europei.

Il secondo, il regno del Papa, si estendeva da un mare all'altro, al centro della penisola; e la capitale era Roma, ricca di antico prestigio, cuore geografico e storico d'Italia e culla della sua cultura. Non era, però, uno stato molto potente, e neppure del tutto autonomo: aveva bisogno delle promesse dell'esercito francese per sentirsi difeso e al sicuro.

Quindi l'unico vero protagonista restava il Piemonte, con la sua voglia di crescere, con l'ideale dell'unità nazionale, e con la dinastia ottocentenaria dei Savoia da proporre a tutti gli italiani, desiderosi di maggiore sicurezza, prestigio e identità nazionale.

La posizione dell'Italia, infatti, appariva fragile, tra le grandi monarchie europee che premevano ai suoi confini: c'era un impellente bisogno di consolidare uno stato più potente e temibile. Un cambiamento era perciò inarrestabile.

Se nel 1846, all'ascesa di Mastai Ferretti al soglio pontificio, l'Italia, coi suoi vari piccoli stati, accusava una scarsa e frammentata identità, alla morte del pontefice, nel 1878, la situazione era cambiata profondamente.

Non si parlava più di Piemontesi e Romani ma di Italiani. L'Italia era «unita»: un unico Stato libero e sovrano. Lo spirito del Risorgimento aveva spazzato via sia gli stranieri invasori sia lo sbarramento territoriale costituito dallo Stato Pontificio.

Il Papa, un tempo sovrano, era ormai senza terra, senza risorse e senza difesa.

Quanto a sviluppo del Paese, da un'economia ancora rurale e latifondiaria, base di una società contadina di tipo patriarcale, nella seconda metà del secolo, nel nord, cominciò ad avviarsi il processo di industrializzazione, e questo

Torino, dalle idee tradizionali e monarchiche, e Genova, il cui porto apriva al commercio, alla ricchezza e alle idee nuove. Genova, crocevia d'istanze, oltre che per i moti mazziniani repubblicani, fu una provincia turbolenta e ribelle anche per quanto riguardava il clero. Ad esempio, fu in seguito a queste vicissitudini che don Domenico Pestarino lasciò la città e tornò a Mornese, dove divenne il primo direttore del nuovo Istituto delle Figlie di Maria Ausiliatrice, fondato da don Bosco e da Maria Domenica Mazzarello, nel 1872. Lo Stato Pontificio comprendeva la Romagna, le Marche, l'Umbria e il Lazio; era quindi una vera barriera all'unificazione dell'Italia, perché la tagliava in due. Non confinava col Regno di Sardegna, tra i due c'erano una serie di Ducati, di cui il maggiore era il Granducato di Toscana; a Nord-Est confinava col Lombardo-Veneto, occupato dall'Austria. Il Sud della penisola prendeva il nome di Regno delle due Sicilie; era in mano ai Borboni di Napoli che non parevano particolarmente interessati all'espansione verso Nord.

sconvolse gradualmente ma in modo inesorabile l'ordine sociale. Cambiavano la struttura della famiglia, gli agglomerati abitativi, il modo di procurarsi le risorse per la vita.

Il popolo aveva un urgente bisogno di assumere un nuovo impianto culturale per inserirsi nella nuova società. Leggere, scrivere, discernere, possedere nuovi saperi era indispensabile alla sopravvivenza molto più di quanto lo fosse nella società contadina, omogenea e consolidata; bisognava sapersi muovere in una società sempre più complessa quanto a tecnologia, idee e comportamenti.

Se 32 anni sono un tempo lungo per un pontificato, specie quando si tratta di anni così duri, per la storia di una civiltà sono pochissimi, specie se si tratta di cambiamenti così grandi. Le conseguenze future di tutte queste novità non erano del tutto prevedibili neppure a chi le propugnava.

La caduta del potere temporale della Chiesa, all'epoca, non fu che la bandiera più visibile di questo cambiamento globale; ma non meno radicali furono altri fenomeni, come ad esempio il cedimento progressivo della classe nobile alla classe borghese, o il sorgere del proletariato, o l'inizio, ancora molto lento, dell'alfabetizzazione delle masse.

In realtà molti cattolici avevano fin d'allora un'idea abbastanza equilibrata circa il potere temporale della Chiesa: essa non voleva costituirsi come potenza politico-militare, ma, attraverso l'autonomia economica e politica, doveva rimanere affrancata da qualunque altro potere per svolgere il suo ministero universale.

Don Bosco scriverà: «Il Vicario di Gesù Cristo non solamente gode una piena autorità spirituale in tutto il mondo come Capo della Chiesa, ma eziandio come re gode ed esercita direttamente un'autorità temporale in un piccolo territorio d'Italia, come qualunque altro sovrano nei propri stati. Questo potere temporale, sebbene al Papa non sia necessario assolutamente, gli è tuttavia necessario relativamente, avuto cioè riguardo alle condizioni dei tempi. Egli di fatto circondato da tanti ostacoli, che gli si mettono innanzi anche come a capo della Chiesa Cattolica, non potrebbe liberamente, come si conviene, governare la Chiesa, provvedere al bene delle anime che gli sono affidate, se non fosse indipendente da qualsiasi potere civile, da qualsiasi sovrano».[6]

Il principio è valido ancora oggi e motiva l'esistenza dello Stato della Città del Vaticano; ma in un'epoca in cui la forza delle armi era ancora ritenuta quasi l'unica garanzia di auto-protezione e il processo economico si svolgeva per lo più all'interno del Paese, che aveva perciò bisogno di una certa vastità territoriale, era difficile immaginare come uno stato potesse vivere e rimanere autonomo se privato di queste risorse.

[6] Bosco Giovanni, *La Chiesa Cattolica e la sua gerarchia*, Tip. dell'Oratorio di S. Franc. di Sales, Torino 1869, 81-82.

Benché le idee fossero già nell'aria dall'inizio dell'Ottocento, la svolta politica avvenne relativamente in fretta tra il 1848 e il 1860, incidendo sul pensiero in tale profondità che non si può essere troppo severi nell'imputare alla generazione di quel tempo di non essere riuscita a cambiare mentalità con la stessa immediatezza. Altrettanto, non si può imputare, senza appello, alla Chiesa di non essere stata abbastanza profetica nel cogliere la fondamentale positività della perdita del suo potere temporale.

Don Bosco stesso, profeta dell'educazione, in certe sue dichiarate posizioni conservatrici in totale adesione al Papa e alla Chiesa, può apparire poco illuminato, quasi fosse stato più santo che profeta. Invece egli fu un ottimo prototipo di nuovo italiano, e anche di nuovo cattolico.

Come Pio IX, anche lui nacque nella società rurale, piccola, monarchica, religiosa, tradizionale, quieta, e morì nella incipiente società industriale, grande, complessa, pluralista, aggressiva, ricca di spinte socioculturali nuove.

Eppure egli navigò dentro la sua era con la disinvoltura seria ed impegnata di un grande capitano di uomini, capace di guidare ad imprese eccezionali le nuove generazioni, in mezzo ad un oceano ambiguo, a volte favorevole e a volte in tempesta. Con le sue affollatissime strutture educative, scuole popolari, iniziative di emancipazione e tutela delle classi più basse, svolse un ruolo da protagonista nell'evoluzione dei tempi, generando alla società migliaia di nuovi uomini in possesso di categorie di pensiero e di azione all'avanguardia, rispetto ai tempi.

Con don Bosco i poveri studiavano: questa novità era di enorme portata. Un ragazzino socialmente svantaggiato aveva ora la possibilità di un futuro socialmente significativo, libero e autonomo. «In collegio – raccontava don Orione ai suoi figli – eravamo seicento studenti e cinquecento artigiani (...) e si studiava, e si studiava tanto. Basti a dire che eravamo in buon numero che anche la notte studiavamo (...). E si mangiava nelle scodelle di piombo. Il cucchiaio era di legno; ce lo portavamo in saccoccia e ce lo lavavamo da noi, anche d'inverno, in cortile. A pranzo c'era brodo lungo. Lo chiamavamo 'la broda spartana'. Di pane ce ne davano finché ne volevamo. E poi c'era un poco d'insalata e qualche fetta di mortadella. Una volta alla settimana, ci davano una fetta di salame, e due nelle solennità grandi... e noi, contenti, alzavamo le fette di salame e dicevamo: – Si vede Superga! – E ci davano un bicchiere di vino; e il vino si faceva un'ora prima di andare in refettorio. E come si viveva felici, contenti; come si era contenti! (...) E che uomini uscivano di là!... Di là sono usciti dei generali, sono usciti grandi ingegneri, sono usciti Monsignori, Cardinali, Vescovi, che mangiavano la broda spartana».[7]

[7] ORIONE Luigi, *La parola di don Orione*, dattiloscritto, VI, 42, II, 104, Archivio della Direzione Centrale della Piccola opera della Divina Provvidenza. I padri Orionini conservano in archivio dodici volumi dattiloscritti con la trascrizione dei detti del beato Luigi Orione, che fu allievo a Valdoc-

La storia del popolo italiano andava avanti, dunque, e proprio grazie alle strutture cattoliche, nonostante la sensazione di allarme e di incombente pericolo percepita da quella Chiesa «assediata», che solo più tardi avrebbe riconosciuto, nella caduta dei suoi privilegi, il principio della sua vera libertà.[8]

Oltre alle difficoltà politiche si percepivano quelle provenienti dai vari mondi religiosi. Si annoveravano tra gli antagonisti della cattolicità i Giansenisti e i Protestanti, soprattutto i Valdesi; gli Ebrei intendevano costruire, in piena Torino, una sinagoga così grandiosa che oggi, adibita a museo, è nota come monumento simbolo della Città: la Mole Antonelliana. Tutti questi, dopo la legge del 1848 per la libertà di culto, si manifestavano liberamente facendo proseliti. Era considerata nemica anche la Massoneria coi suoi adepti, che «altro non sono che uomini, i quali si radunano in luoghi segreti per far voti, giuramenti e cospirar con implacabil odio contro i re, i Papi e preti e contro il Dio de' Cristiani».[9]

Don Bosco rileva che anche certi cattolici «appoggiavano questa asserzione sopra l'emancipazione degli ebrei e dei protestanti, cui mercé si pretendeva non esservi più distinzione tra cattolici e le altre credenze. Ciò era vero in politica, ma non in fatto di religione».[10]

Anche nella gerarchia le acque non erano calme; oltre alle diverse posizioni di pensiero, vi erano anche vescovi latentemente insofferenti della centralizzazione romana. Anche personalità fedeli e rette, come mons. Gastaldi, esprimevano qualche rimostranza nei confronti di Roma, desiderando maggiore autonomia e potere di governo nella propria diocesi; perciò non vedevano proprio di buon occhio chi, come don Bosco, si assoggettava in modo totale all'autorità romana, per di più facendone una bandiera.[11]

Nel complesso la Chiesa uscì da questo processo di separazione definitiva dallo Stato più libera e più indipendente dalle ingerenze con cui i governi, non solo in Italia, la insidiavano continuamente, alla stregua di una qualsiasi potenza terrena. Il fatto che nel Concilio Vaticano I non si convocassero più i capi degli Stati cattolici, fu il segnale di una rivendicata completa autonomia da qualsiasi condiziona-

co per tre anni, dal 1886 al 1888, quando don Bosco era ancora vivente. Ringraziamo qui don Lanza che ha estratto per noi da questi volumi diverse informazioni. Cf anche LANZA Antonio, *San Giovanni Bosco e il Beato Luigi Orione*, Tipografia S. Giuseppe, Tortona-Roma 1988.

[8] Cf MARTINA, *Storia della Chiesa*, 72-77.

[9] BOSCO Giovanni, *Storia Ecclesiastica ad uso delle scuole - Utile per ogni ceto di persone*, Tipografia Speirani e Ferrero, Torino 1845, 335. Alcuni stralci in Allegato I.

[10] BOSCO, *M.O.*, 185.

[11] A questo proposito basta considerare i titoli di alcune *Letture cattoliche* scritte da don Bosco in quegli anni. Alcuni esempi: *Dramma: Una disputa tra un avvocato e un ministro protestante; Vita infelice di un apostata; Conversione di una valdese; La Chiesa Cattolica-Apostolica-Romana; Il cattolico istruito sulla sua religione.*

mento esterno. Inoltre le file dei cattolici si strinsero di più attorno al proprio Pastore, nell'intento di opporre i valori cristiani all'avanzare del secolarismo, benché in questa resistenza ci fosse anche un aspetto di rifiuto in blocco del moderno, che guadagnò alla Chiesa la fama di ostacolatrice del progresso.[12]

1.2. I «tipi» di Madonne Ausiliatrici che Don Bosco conobbe a Roma

Abbiamo ricordato questi aspetti perché è dentro questo contesto che va collocata l'interpretazione del quadro di Maria Ausiliatrice. Non è possibile, infatti, comprendere questa immagine, nel suo simbolismo così «istituzionale», se non si legge la scelta di Don Bosco come volontà di porre un segno certo, stabile e rassicurante, in un'epoca così turbolenta: un tempo da lui percepito come di grave minaccia per la Chiesa.

Questa sua scelta non era di per sé obbligata: egli, oltre a diverse spiritualità mariane, conobbe anche diversi modelli iconografici di Madonne Ausiliatrici prima di decidere per quello dalle caratteristiche regali.

L'opzione per il titolo fu certo fortemente influenzata dal suo primo viaggio a Roma, nel 1858, quando Don Bosco poté constatare più direttamente quanto la devozione all'Ausiliatrice fosse collegata alla difesa della Chiesa, del Papa e dei Cristiani. Egli visitò diverse chiese dove questo culto era fervente, ne vide e ne venerò le immagini eppure non attinse ad alcuno di quei modelli, che pure portavano in se stessi quel grave significato ecclesiale e papale cui il santo era sensibilissimo. Oggi in alcune di queste chiese si conserva il ricordo della visita di San Giovanni Bosco, come a Santa Maria in Monticelli e a Santa Maria in Trivio; in altre, per esempio a Santa Maria della Vittoria dove sono ancora visibili i particolari descritti dal santo, tale memoria è andata perduta.[13]

Benché oggi la Madonna di don Bosco sia diventata il tipo più diffuso e conosciuto dell'Ausiliatrice, l'iconografia di quest'ultima nell'Ottocento non era così omogenea; essa ha origini molto antiche e offre all'esame alcuni tipi diversi, che nacquero appositamente per questo titolo o per titoli affini, come Madonna dell'Aiuto, del Soccorso, della Vittoria, della Guardia; Madre della Chiesa, della Provvidenza; oppure furono tratti da immagini precedenti alle quali, per qualche motivo o qualche grazia particolare, veniva attribuito il titolo in una delle sue forme:

[12] Cf MARTINA, *Storia della Chiesa*, 101-106.

[13] LEMOYNE, *M.B.* V, 801-930. Racconta minuziosamente il viaggio a Roma e tutte le visite effettuate da don Bosco accompagnato dal chierico Michele Rua. I sopralluoghi presso le varie chiese confermano diverse notizie, ma una ricerca d'archivio approfondita in questo senso esula dal nostro scopo. Se mai fosse possibile confermare con qualche documento le visite di don Bosco, occorrerebbero indagini molto minuziose.

Auxilium, Audiutrix, Advocata Christianorum.[14] Questo fu il caso, ad esempio, della Madonna di Spoleto, famosissima, al tempo di don Bosco, per il miracolo appena avvenuto.[15]

Tradizionalmente queste immagini, e il relativo culto, sono legate a situazioni di pericolo fisico o spirituale. Troviamo così, ad esempio, curiose immagini di Ausiliatrici col bastone nell'atto di bastonare decisamente il demonio, oppure armate di tutto punto come guerriere di eserciti umani, a segnalare la presenza di Maria Ausiliatrice ovunque vi fosse un qualche tipo di nemico.[16]

Molte devozioni sono direttamente legate a battaglie di eserciti cristiani contro musulmani, eretici, infedeli, di cui le più famose furono le vittorie di Lepanto e di Vienna. Anche in Italia, come vedremo, la devozione a Maria Aiuto dei Cristiani giunse dall'area germanica, da Vienna e dalla Baviera, di cui questa Madonna è patrona.

Data la precaria situazione socio-politica ed ecclesiale, nel secolo XIX la «Madonna dei tempi difficili» prese campo in modo particolare. In questo periodo il suo culto si sviluppò molto a Roma, sulla scia della personale devozione di tutti i Papi del secolo, da Pio VII, prigioniero di Napoleone, a Leone XIII, che non riuscì ancora a risolvere la Questione Romana. Il titolo, le immagini e il culto si legano strettamente agli eventi storici.[17]

Come la Madonna della Stella di Spoleto (fig. 9), anche le Ausiliatrici romane sono molto diverse dal tipo regale a noi noto. Si tratta di modelli di tipo materno, Ma-

[14] Cf GNOLFO Giovanni, *Iconografia dell'Ausiliatrice - emblemi di potenza e amore*, GM Grafica Meridionale, Villa S. Giovanni (RC) 1982. GNOLFO Giovanni, *Maria Ausiliatrice in archeologia*, in ACCADEMIA MARIANA SALESIANA, *L'Ausiliatrice nel domma e nel culto*, SEI, Torino 1950, 126-139. Per una ricerca più vasta e per le immagini: Cf TOSCANO Giuseppe Maria, *La Corredentrice*, in: *La vita e la missione della Madonna nell'arte* III, Pellerzi Editore, Parma 1990, 98-191; ibid., *La Madre della Chiesa*, IV, 9-49. TOSCANO Giuseppe Maria, *La Madonna*, in: *Il pensiero cristiano nell'arte* II, Istituto Italiano di Arti Grafiche, Bergamo 1960, 322-394; ibid., *La Chiesa*, III, 217-500. Entrambe le opere di padre Toscano hanno una ricca documentazione iconografica.

[15] Spoleto si trovava allora nel cuore dello Stato Pontificio. Quando, nel 1862, l'antica immagine parlò al piccolo Righetto Cionchi, ci furono grazie e miracoli; ne seguirono una grande fama in tutta Italia e una larga diffusione dell'immagine. L'Arcivescovo del luogo, mons. Arnaldi, diede all'effigie il titolo di Aiuto dei Cristiani, proprio con riferimento alla difficile situazione della Chiesa, alla quale era appena stata tolta una gran parte dei propri territori. Il fatto di Spoleto influenzò parecchio don Bosco nella sua opzione per l'Ausiliatrice, perché caricato di forti significati politici ed ecclesiali; tuttavia l'immagine della Madonna della Stella non incise affatto su di lui nella scelta del tipo iconografico.

[16] Cf GNOLFO, *Iconografia*, 49.

[17] Cf PEDRINI Arnaldo (a cura), *La Madonna dei tempi difficili*, LAS, Roma 1979. QUADRIO Giuseppe, *Maria e la Chiesa. La mediazione sociale di Maria nell'insegnamento dei Papi da Gregorio XVI a Pio XII*, SEI, Torino 1962. STELLA Pietro, *Don Bosco e il titolo Maria Aiuto dei Cristiani, tra politica e religiosità popolare*, in PONTIFICIA ACCADEMIA MARIANA INTERNAZIONALIS, *De cultu mariano saeculis XIX-XX*, Tip. Rotatori, Roma 1991.

donne a mezzo busto, col Bambino ma senza personaggi di contorno e senza sfondo. Sono dolci e affettuose, in atteggiamento protettivo; in alcune, ad esempio, il Piccolo si tiene stretto alla Madre, in altre c'è il gesto della donazione del Cuore.

Tutti e due questi simboli hanno dei prototipi tra le immagini di Madonne medioevali, anche se, secondo l'estetica dell'Ottocento, si esprimono in modi molto diversi.[18]

Il tipo dell'Ausiliatrice col Cuore, elemento che in sé apparteneva già ad una propria iconografia del Cuore Immacolato di Maria, si sviluppò propriamente nell'Ottocento. Il simbolo del cuore era particolarmente adatto all'epoca tardo romantica, caratterizzata da un sentimento forte di immediata portata popolare. Se si ama, si ama. Se si odia, si odia. Questo il popolo lo capiva subito, e facilmente si schierava da una parte o dall'altra. E così le immagini del Sacro Cuore di Gesù e del Cuore Immacolato di Maria vennero anch'esse ad assumere una valenza politico-sociale che, se non era del tutto razionale nella gente comune, lo era invece tra gli intellettuali.[19]

I Gesuiti, massimi diffusori dalla Francia di questo modello, ne fecero il simbolo dell'avvento del Regno di Cristo, non solo con connotazioni spirituali, ma anche nel senso sociale del termine.[20] Per questo il Sacro Cuore non poteva piacere a chi voleva costruire strutture sociali fondamentalmente laiche.

Furono perseguitati i diffusori, e quindi anche l'immagine. Benché radicato nella teologia più autentica e profonda – quella dell'amore totale di Dio per i suoi figli e della sua donazione gratuita all'uomo fino al sacrificio di Sé – il Sacro Cuore divenne anche, in questo tempo, un campo di battaglia tra politica e religione, tra

[18] L'Icona di Santa Maria del Perpetuo Soccorso, o Madonna della Passione, appartenente al modello bizantino della Madre di Dio della Passione, col Bimbo che guarda i segni della passione e si avvinghia alle mani della Madre, fu esposta dai Redentoristi nella chiesa di S. Alfonso a Roma nel 1866, proprio per invocare l'aiuto della Madonna nel difficile momento storico. È uno dei prototipi dell'Ausiliatrice materna e protettiva. Quanto al Cuore, ha un valore simbolico molto profondo perché assimilato alla donazione totale dell'amore divino, fino al sacrificio del sangue. Dal cuore del Crocifisso, squarciato dalla lancia, nasce simbolicamente la Chiesa, e con lei il Regno; nel segno del sangue e dell'acqua è vista l'unione del Signore con la sua sposa. Nelle statue gotiche nord europee lo stesso significato, la Passione, è espresso dal melograno aperto che mostra l'interno vermiglio, tenuto in mano o dalla Madre o dal Bambino.

[19] Cf CERRUTI Francesco (attribuito), *Il Cuor di Gesù e il Cuor di Maria. Analogie e confronti.* In *Bollettino Salesiano,* anno X n° 5, maggio 1886, 53-54. Uno stralcio in Allegato II.

[20] Cf MENOZZI Daniele, *Devozione al Sacro Cuore e instaurazione del Regno Sociale di Cristo: la politicizzazione nella Chiesa ottocentesca,* in: FATTORINI Emma (a cura), *Santi, Culti, Simboli nell'età della secolarizzazione 1815-1915,* Rosenberg e Sellier, Torino 1997, 161. Ibid., DE GIORGI Fulvio, *Il culto al Sacro Cuore di Gesù: forme spirituali, forme simboliche, forme politiche nei processi di modernizzazione,* 195. Le posizioni dei due autori dimostrano un punto di vista principalmente sociologico, un po' parziale nell'accentuazione della valenza politica della devozione, ma sono stimolanti e ben documentate.

il popolo, che lo amava per la semplice verità del sentimento che ispirava, e il mondo della cultura laica, che lo criticava e lo derideva per motivi affini, accusandolo di semplicioneria, pietismo, sentimentalismo sdolcinato, strumentalizzazione delle masse e, dal punto di vista estetico, di gusto *kitsch*.

Date queste implicazioni socio-politiche e nello stesso tempo amorevoli, l'immagine del Cuor di Maria si prestava a portare un titolo inerente all'aiuto, e lo assunse senza difficoltà. I vari modelli iconografici, poi, si diffondevano e si fondevano con facilità nell'Ottocento, perché passavano velocemente, da un paese all'altro, attraverso i veicoli delle stampe popolari: nei vari luoghi immaginette e illustrazioni divulgative assumevano spesso qualche variante nei simboli o nel titolo o nelle proposte di pratiche devozionali.

Ad esempio, con innumerevoli piccole varianti si diffuse la famosa immagine della Madonna del Sacro Cuore, di Pompeo Batoni (1787), che pare essere la prima del suo tipo, conservata a S. Francesco a Ripa a Roma. Il pittore, autore anche del Sacro Cuore di Gesù tutt'oggi diffusissimo, era talmente motivato da istanze spirituali che sigillò all'interno della tela una specie di testamento spirituale che legava il possesso del dipinto al suo uso pastorale e impegnava predicatore e popolo a pregare per l'anima dell'artista.[21]

Ritroviamo numerosissime derivazioni ottocentesche di questa immagine che in alcuni casi, ancora prima dei fatti di Spoleto, si arricchirono del titolo di Ausiliatrice o *Auxilium Christianorum*.[22]

Che don Bosco conoscesse il modello romano di Ausiliatrice amorevole o col Cuore ce lo testimonia egli stesso: «L'anno 1817 era compiuto un dipinto che doveva essere collocato in Roma nella chiesa di s. Maria in Monticelli diretta dai Sacerdoti della dottrina cristiana. All'11 maggio quel dipinto fu portato al pontefice in Vaticano affinché lo benedicesse, e gli imponesse un titolo. Appena egli vide la divota immagine, provò sì grande emozione di cuore, che senza prevenzione alcuna, proruppe all'istante nel magnifico preconio: *Maria Auxilium Christianorum, ora pro nobis*. A queste voci del Santo Padre fecero eco i Figli divoti di Maria e nel primo scoprimento di quello (15 dello stesso mese) vi fu un vero trasporto di popolo, di gioia e di divozione. Le offerte, i voti e le fervorose preghiere hanno continuato fino al giorno presente. Così che si può dire che quella immagine è continuamente circondata dai divoti che dimandano e ottengono grazie per intercessione di Maria aiuto dei cristiani» (fig. 2).

[21] Cf PROSPERI VALENTINI RODINÒ Simonetta, *La Madonna del Sacro Cuore*, in AMATO Pietro (a cura), *Imago Mariae*, Arnoldo Mondadori Editore - De Luca edizioni d'arte, Roma 1988, 172.

[22] Cf BORELLO Laura, *Devozione pubblica e privata - il Centro di documentazione storica e popolare mariana del santuario di Maria Ausiliatrice in Torino* (edizione del santuario), Torino 1983, 32. Riporta una di queste immagini su un reliquiario ad uso domestico.

Nello stesso scritto don Bosco riporta i fatti della Madonna di Spoleto, di cui egli descrive brevemente l'immagine e, con una sua interpretazione particolarmente materna, descrive la Madonna «nell'atto di abbracciare il Bambino Gesù».[23]

Egli venerò anzi, diffuse molto di più anche il modello e la relativa spiritualità dell'Immacolata, ampiamente divulgati in tutta la Chiesa dopo la proclamazione del dogma, nel 1854.

Nella bolla *Ineffabilis Deus* con cui Pio IX definiva il dogma dell'Immacolata Concezione di Maria, oltre alla profondità dottrinale, emerge l'esaltazione della potenza di Maria contro le forze del male operanti nella storia. Don Bosco prenderà da questo documento alcune espressioni per la famosa preghiera che inizia con le parole: «O Maria Vergine Potente».

Come la futura Ausiliatrice di don Bosco, anche l'Immacolata è una Madonna potente e vittoriosa; nell'immagine tratta dall'Apocalisse ella è coronata di stelle, con la luna sotto i piedi di cui uno, esile e inesorabile, schiaccia la testa al serpente.

La natura della lotta è escatologica: la battaglia è quella della fine dei tempi, quando il Regno sarà riconsegnato al Padre e l'Agnello vi regnerà in eterno. La «Donna vestita di sole» assume tutto il suo significato teologico e trascendente.[24] In don Bosco la scelta iconografica dell'Immacolata è senz'altro legata a questo tipo di battaglia per la salvezza eterna delle anime.

1.3. Immagini di Ausiliatrici romane nel contesto storico[25]

Nel 1476, Papa Sisto IV diede il nome di Madonna del Buon Aiuto (fig. 1) ad un'immagine del XIV-XV secolo, posta in una cappellina dove egli si era rifugiato, sorpreso per via da un pericoloso temporale. È questa un'immagine di sereno equilibrio, dove il simbolo dell'aiuto è dato dal Bambino che si tiene alla fascia della

[23] Bosco Giovanni, *Maraviglie della Madre di Dio invocata sotto il titolo di Maria Ausiliatrice*, Tipografia Dell'Oratorio di S. Francesco di Sales, Torino 1868, 94-96.

[24] Spiegato più ampiamente al cap. 4, nella simbologia degli attributi della Madonna.

[25] Cf Castano Luigi, *Il culto liturgico del titolo Auxilium Christianorum*, in *L'A. nel Domma*, 91-107. Dalla breve ricerca effettuata per la storia e le immagini delle Ausiliatrici romane, risultano documentazioni storiche e liturgiche presso le rispettive sedi che confermano sostanzialmente il contenuto dell'articolo. Sono però informazioni piuttosto sparpagliate, che si possono trarre da piccole pubblicazioni e documenti, o inserite qua e là in testi più importanti, oppure raccolte a voce da alcuni religiosi che officiano nelle varie chiese e che ne hanno studiata la storia: li ringraziamo per la disponibilità e la gentilezza. Occorrerebbe una ricerca specifica per ciascuna immagine per esaminare a fondo i documenti conservati in alcuni di questi archivi, ma questo eccede il nostro obiettivo. Cf *Le feste mariane a Roma*, in Aa.Vv. *La Madonna a Mosca e a Roma*, Edizioni Paoline - Patriarcato di Mosca, Milano-Mosca 1992, 203-249. Per il tema del «cuore Ausiliante» di Maria, cf Gnolfo, *Iconografia*, 71-72.

Madre. Tolta dal piccolo oratorio pericolante, si trova oggi nella chiesa di Santa Croce in Gerusalemme, a Roma.

Tra il 1612 e il 1620, nella chiesa di San Carlo ai Catinari, officiata dai Barnabiti, si sviluppò una devozione mariana attorno alla piccola tela di Scipione Pulzone da Gaeta (fig. 3), allievo di Raffaello. Per la dolcezza che spira dall'opera, per l'abbandono fiducioso del Bambino addormentato con la mano stretta a quella della Madonna, l'immagine fu detta «Madre della Divina Provvidenza». Nel 1744, presso questa sede venne eretta l'omonima Arciconfraternita e l'immagine diventò meta del pellegrinaggio di molti papi, fino a Giovanni Paolo II.[26] Nel 1837 Gregorio XVI le attribuì il titolo di «Ausiliatrice dei Cristiani», che venne aggiunto anche all'Arciconfraternita alla quale, nel 1847, si ascrisse Pio IX, da poco eletto papa. Davanti a questa immagine, nel 1850, egli celebrò la messa di ringraziamento per il ritorno dall'esilio di Gaeta.

Dal 1673 era giunta a Roma, da Monaco, una copia della «Maria Hilf» di Lucas Cranach (fig. 4). Il quadro fu regalato da un pellegrino tedesco e posto nella chiesa di Gesù e Maria, su via del Corso, officiata dagli Agostiniani. Si sviluppò attorno ad essa un vasto movimento devozionale finché, nel 1796, fu eretta in questa sede la Pia Unione di Maria Ausiliatrice che, arricchita di privilegi spirituali da Pio VII nel 1805 e da Leone XIII nel 1882, divenne in tutto uguale, per possibilità devozionali, all'omonima Confraternita di Monaco, alla quale si affiliavano generalmente, fino ad allora, le altre Unioni.[27] Il modello è quello bavarese, col Bambino che pare arrampicarsi sulla Madre come su una roccia salda, mentre ella, sorridente, lo avvolge teneramente con le lunghe mani. La tela è esposta ancora oggi alla venerazione col nome di «Maria Santissima del Divino Aiuto».

1815: nell'anno in cui si celebrava il Congresso di Vienna, nacque, ai Becchi di Castelnuovo d'Asti, Giovanni Bosco. Era l'epoca in cui in Europa iniziava la Restaurazione, col ripristino dei regni nazionali e delle loro monarchie dinastiche, dopo la caduta dell'impero napoleonico.

[26] L'informazione circa le due visite private fatte all'immagine dal Papa attuale ci è stata data a voce dai padri officianti oggi la chiesa. La tela si trova in una cappella privata del piano superiore, mentre nella chiesa, per ragioni di sicurezza, se ne espone una copia.

[27] De Jounghe Maurice, *Roma, santuario mariano* III, Capelli Editore, Bologna 1970, 179. *Arciconfraternita di Maria Santissima Madre della Divina Provvidenza e Ausiliatrice dei Cristiani*, Chiesa dei Santi Biagio e Carlo ai Catinari, Roma 1958. Contiene: cenni storici, scopo e regola, statuto, vantaggi, indulgenze e privilegi, devozioni e preghiere della «pia associazione»; questi elementi sono sostanzialmente invariati dalle edizioni antiche. Le Confraternite o Pie Unioni, tanto in voga nell'Ottocento, non sono semplici gruppi spontanei di devoti, ma vere e proprie associazioni con un proprio statuto e con delibere pontificie; sono federazioni di gruppi locali che fanno capo ad una prima fondazione della quale assumono lo spirito, gli scopi e le devozioni. I privilegi consistono in possibilità concrete, concesse dal Papa, di compiere celebrazioni particolari e azioni pastorali specifiche, lucrare indulgenze, dare titoli ed onorificenze alle immagini venerate, come, ad esempio, l'incoronazione, che non può avvenire senza il permesso pontificio.

Il re Vittorio Emanuele I di Savoia, al governo del Regno di Sardegna, tornò a Torino e anche il Papa, Pio VII, liberato dopo cinque anni di prigionia in Francia, tornava a Roma nel 1814 e ripristinava l'ordine tradizionale. Egli attribuì la liberazione, avvenuta il 24 maggio, alla grazia di Maria Ausiliatrice, perciò ne istituì la festa liturgica nello stesso giorno. Prese così nuovo incentivo questo titolo mariano, che venne attribuito a diverse immagini, con o senza riscontro iconografico, come accadde alla Madonna del Calice di San Gaspare del Bufalo.

Tra il 1815 e il 1837, il santo, che era stato compagno di prigionia del Papa ed era come lui devoto di Maria Ausiliatrice, aggiungeva questo titolo all'immagine della «Regina del Preziosissimo Sangue» (fig. 6) che usava nella predicazione delle missioni popolari. Oggi la tela, attribuita al Batoni, si trova nella chiesa di Santa Maria in Trivio, dove è sepolto san Gaspare. La singolare e sorridente immagine mostra la Madonna col Bambino che offre il Calice all'osservatore. Questo particolare fu fatto aggiungere da San Gaspare; probabilmente in origine il Bambino aveva in mano uno scapolare, un rosario o forse uno scettro. Il segno del sangue ha qui la stessa valenza sacrificale e salvifica del Sacro Cuore.

Nel 1817, Pio VII benedì la tela di Santa Maria in Monticelli (fig. 2) col titolo di «Maria Auxilium Christianorum» e anche attorno a questa immagine amorevole, in cui sia la Madre che il Bambino mostrano il Cuore, iniziò una viva devozione.

Intanto si manifestavano le prime avvisaglie di quel periodo infuocato che fu il Risorgimento. Il 1821 fu l'anno dei primi moti rivoluzionari in Piemonte: iniziava il tempo delle società segrete per l'eversione dello stato. In seguito ai disordini, il re abdicò e lasciò il trono al fratello, Carlo Felice, che regnerà soltanto dieci anni.

Nel 1831 alla sua morte, con cui si estingueva la linea primigenia dei Savoia, diventò re Carlo Alberto, della linea dei Savoia-Carignano. Il nuovo sovrano era di vedute più liberali, ma fu anche in seguito a forti pressioni sociali che concesse importanti riforme; il nuovo assetto politico non riuscì però ad impedire il formarsi di diverse correnti politiche sia tra i laici che tra i cattolici. Nello stesso anno diventava Vescovo di Torino mons. Luigi Fransoni.

Verso gli anni '40 cominciò lentamente lo sviluppo industriale di Torino e con questo l'espansione demografica della Città. Le enormi povertà e le nuove esigenze del popolo motivarono l'azione caritativa e sociale dei cattolici, che si espresse con grande vivacità in tutti i campi. Nel 1842 moriva San Giuseppe Cottolengo, dopo aver fondato la straordinaria opera della Piccola Casa della Divina Provvidenza per il ricovero e l'assistenza dei derelitti. Il Marchese e la Marchesa di Barolo, oggi in via di beatificazione, si distinguevano per la loro carità che toccò quasi tutti i campi del bisogno, dagli ospedali alle scuole materne, alle carceri, alle ragazze in difficoltà.

Contemporaneamente, però, andavano aumentando gli attriti fra Stato e Chiesa. Verso il 1845 il governo cominciò ad orientarsi sempre più esplicitamente

verso l'unificazione d'Italia; il capo simbolico di questo movimento divenne il re Carlo Alberto. Si diffuse una forte sensibilizzazione politica, con un atteggiamento piuttosto sospettoso verso la Chiesa. Anche don Bosco, con la sua eccezionale opera nascente, diventò un sorvegliato speciale del governo. Nel 1846 sfuggì ad alcuni attentati; aveva infatti nemici sia tra chi non vedeva bene l'emancipazione delle classi povere sia tra chi combatteva le sue idee esplicitamente papaline.

Nel 1846 fu eletto Papa Giovanni Mastai Ferretti, col nome di Pio IX e manifestò subito la sua forte devozione personale all'Ausiliatrice iscrivendosi all'Arciconfraternita di S. Carlo ai Catinari.

L'atteggiamento più aperto del nuovo papa, considerato uno dei sovrani liberali e democratici d'Italia, creò eccessive aspettative nazionaliste e diede anche origine ad un malinteso circa l'eventuale entrata in guerra dello Stato Pontificio a favore dell'Italia contro l'Austria. Quando questo non avvenne, la disillusione dei propugnatori dell'unità nazionale generò un atteggiamento ancora più ostile verso la Chiesa.

Il 1848 fu l'anno rovente delle rivoluzioni e dei moti liberali in tutta Europa. Gli intellettuali reclamavano governi più democratici o addirittura, come Mazzini, repubblicani. Carlo Alberto, più o meno convinto, concesse una forma di Costituzione che prese il nome di Statuto Albertino.

Questo fu anche l'anno in cui l'Italia combatté la Prima Guerra d'Indipendenza per liberare i territori del nord-est, il Lombardo-Veneto, dal dominio austriaco. La guerra finì con una sconfitta che costò il trono al re. Questi, nel 1849, abdicò in favore del figlio, Vittorio Emanuele II. Dopo la disfatta, in parte attribuita anche al non intervento delle truppe del Papa, Torino passò un periodo di crisi economica che rese la situazione ancora più turbolenta.

Anche a Roma la situazione non era tranquilla. In seguito ai disordini sociopolitici, il 24 novembre del 1848 il Papa fuggì in esilio a Gaeta. Roma passò un breve periodo di governo repubblicano e antipapale, mentre anche l'ipotesi di concordato tra Chiesa e Stato piemontese falliva. La progressiva laicizzazione della società era ormai in atto; la prima legge emanata in questo senso riguardava la scuola laica, fino ad allora infatti l'istruzione era stata per lo più in mano ai religiosi; a ruota, ne fu approvata un'altra a favore dell'emancipazione degli ebrei, che intaccava il concetto di Stato confessionale.

Pio IX tornò da Gaeta nel 1850. Durante l'esilio, don Bosco gli aveva inviato 35 franchi raccolti dagli oratoriani per il Papa sofferente; il pontefice ne restò profondamente commosso e serbò a lungo il ricordo di questo gesto d'affetto da parte di ragazzi poverissimi.[28] Tornato a Roma, egli celebrò la fine dell'esilio e il ritorno della Città al Papa all'altare di Maria Ausiliatrice di S. Carlo ai Catinari; andava co-

[28] Cf Bosco, *M.O.*, 198-199; *M.B.* V, 859.

sì aumentando la connotazione dell'Ausiliatrice come protettrice contro le persecuzioni politiche.

Nello stesso anno, infatti, il Beato Vincenzo Pallotti donava alla chiesa di S. Carlo al Corso l'immagine *Maria Auxilium Christianorum* (fig. 5) da lui usata nelle missioni popolari. Si tratta di una Madonna del Sacro Cuore, derivata probabilmente da quella del Batoni.

Intanto in Piemonte venne emanata la legge Siccardi sulla soppressione dell'immunità ecclesiastica: il clero cominciava a perdere i suoi privilegi. Anche l'Arcivescovo Fransoni dovette subire prigionia ed esilio. Si rifugiò a Lyon, in Francia, dove morì senza poter far ritorno alla sua diocesi.

La confusione delle istanze patriottiche e religiose, sociali ed ecclesiali, l'infuriare di dibattiti e polemiche, la diversità di posizioni tra i cattolici, finirono per creare crisi anche negli Oratori cittadini, dove si concentravano giovani a centinaia. Don Bosco, anche se criticato, mantenne salda la sua posizione fedele alla Chiesa, al di sopra delle ideologie politiche.

Nel 1852, il conte Camillo Cavour divenne primo ministro. Fu lui l'artefice dell'unificazione d'Italia, propugnando uno stato laico e la libertà religiosa al motto di: «libera chiesa in libero stato». In realtà, però, le leggi si mostrarono pesanti contro le istituzioni religiose cattoliche.

Un anno dopo, nel 1853, diventata viva la lotta dei cattolici contro quanto veniva considerato propaganda protestante, don Bosco iniziò la pubblicazione delle *Letture Cattoliche* per la formazione cristiana del popolo.

Si trattava di libretti semplici, tascabili, alla portata di tutti ma ricchi di dottrina e di pietà, che avevano lo scopo di istruire i fedeli ed anche di difenderli dalle idee distorte che circolavano ora liberamente. Molti di questi volumetti erano corredati anche da piccole illustrazioni.

Nel 1854, con un atto che fu sentito dai cattolici come una vera e propria prevaricazione, la legge Rattazzi sopprimeva 35 ordini religiosi, considerati inutili o pericolosi per lo Stato. Questa ennesima ostilità contribuì a caricare la spiritualità dell'Immacolata Concezione, il cui dogma veniva proclamato in quell'anno, di alcuni tratti gloriosi e difensivi. La potenza di Maria Immacolata contro il male soprannaturale veniva letta come la sua capacità di aiuto della Chiesa nel momento storico, incentivando nei devoti l'atteggiamento spirituale del rifugiarsi e dell'abbandonarsi alla Madre e, contemporaneamente, quello dell'entrare senza paura, forti della sua protezione, nella battaglia attiva per il bene.

Intanto Cavour andava sviluppando la sua politica di apertura dello Stato verso l'Europa. Nel 1855, fece partecipare il Regno di Sardegna alla guerra di Crimea. Fu un'azione strategica per dare prestigio allo Stato e portarlo politicamente alla pari con gli altri stati europei.

Il potere dello Stato sabaudo andò così consolidandosi.

Quando don Bosco compì il suo primo viaggio a Roma nel 1858, il Regno di Sardegna si profilava ormai come una minaccia per lo Stato Pontificio.

Durante la sua permanenza in città, don Bosco la visitò minuziosamente e vide diverse immagini di Ausiliatrici venerate presso chiese della città, quasi sempre legate tradizionalmente alla difesa della Chiesa e del Papa, tra cui quella di Santa Maria della Vittoria (fig. 7) dove, ai piedi della piccola immagine sfregiata dai Protestanti, vide gli stendardi autentici strappati al nemico, considerato eretico o infedele, in diverse guerre «mariane».[29] Questi trofei, allora esposti in chiesa, sono oggi visibili nella sacrestia assieme a molti dipinti raffiguranti le battaglie e gli eroi.

Con la Seconda Guerra d'Indipendenza, nel 1859, la Lombardia venne liberata dall'Austria. Diversi piccoli Stati e territori dell'Italia del nord, tra cui parti dello Stato Pontificio, votarono con un plebiscito la spontanea annessione al Regno di Sardegna, che si trovò aumentato in territorio e in prestigio.

Il 1860 segnò la data ufficiale dell'unificazione d'Italia. Giuseppe Garibaldi, con la spedizione dei Mille, dalla Sicilia risalì la penisola, liberandola, non senza resistenze di una parte del popolo, dalla dominazione dei Borboni. Il re Vittorio Emanuele II scese dal Nord, prendendo possesso del territorio senza incontrare resistenze; i due s'incontrarono a Teano, dove Garibaldi consegnò le terre conquistate al re. La penisola divenne così un unico grande stato cui mancavano soltanto il Veneto, ancora sottoposto agli austriaci, il Lazio, che costituiva il rimanente Stato Pontificio, e soprattutto Roma, gravida di significati simbolici, sentita da molti come millenaria, storica, ideale capitale d'Italia. Il nuovo Potere, che desiderava consolidarsi, fece leva su questo anelito popolare per motivare la battaglia contro un sovrano, il Papa, che rappresentava una minaccia: lo stato doveva identificarsi con un territorio geograficamente compatto, su cui non poteva regnare che un solo re.

Le leggi anticlericali furono, dunque, estese a tutto il Regno mentre le trattative tra Stato e Chiesa continuavano a fallire. Il problema, che diventerà sempre più duro e complesso, prenderà il nome di Questione Romana, risolta soltanto nel 1929 coi Patti Lateranensi.

Il 24 maggio, a Roma, Pio IX presiedette una grandiosa celebrazione in onore di Maria Ausiliatrice a Santa Maria sopra Minerva. L'immagine venerata nella chiesa era quella antica, dipinta dal Beato Angelico, ma per l'occorrenza fu portata una statua lignea della Madonna del Rosario (fig. 8) dal vicino monastero di S. Caterina. Per alcuni anni questa chiesa diventò il centro romano del culto all'Ausiliatrice, con grandi manifestazioni di popolo a devozione di Maria e a sostegno del Papa. Le implicazioni ad esse collegate erano di natura fortemente ecclesiale e politica. Negli stessi anni di vivissimo culto, si svolgevano molte funzioni presso le varie chiese delle Ausiliatrici della Città. Nel 1862, a S. Carlo al Corso, ve ne fu una me-

[29] Cf *M.B.* V, 833.

morabile organizzata specificamente per ottenere dalla Madonna la protezione del Papa dalle persecuzioni politiche.

In questo momento particolarmente critico, tra il 1860 e il 1862 circa, si colloca l'opzione definitiva di don Bosco per l'Ausiliatrice, titolo in cui egli decise di concentrare la devozione mariana da lui proposta al popolo. È del 1862 il sogno «delle due colonne»[30], mentre nel 1863 si registrano i primi accenni di don Bosco alla costruzione di un grandioso santuario in onore di Maria Aiuto dei Cristiani, motivato dal bisogno di protezione della Madonna in tempi così difficili per i cattolici. Nello stesso anno avvenne anche il miracolo di Spoleto; la Madonna della Stella venne designata dal vescovo come Ausiliatrice e la sua fama si diffuse immediatamente in tutto il Paese.

Nel 1864, con un evidente inizio di mobilitazione verso Roma, la capitale del Regno d'Italia venne trasferita a Firenze. Torino subì una battuta d'arresto nella vita economica e culturale fino allora vivace; si manifestarono anche disordini sociali dovuti alla crisi.

Mentre la situazione della Chiesa, dopo la convenzione tra Italia e Francia con cui quest'ultima s'impegnava a ritirarsi dalla difesa dello Stato Pontificio, diventava sempre più critica, Pio IX promulgò l'enciclica *Quanta Cura*, introduttiva al Sillabo nel quale venivano condannati, con un elenco di ottanta proposizioni, gli errori della società moderna.

L'enciclica indica tre nuclei di errori: le ideologie contrarie alla fede, come il materialismo, l'ateismo, il razionalismo, il liberalismo; gli errori relativi alla società civile, soprattutto la pretesa sottomissione della Chiesa allo Stato; gli errori teologici, nella negazione della divinità di Cristo e nella divulgazione di false dottrine. I nuclei fondanti dei due documenti esprimono verità, ma le loro posizioni particolari, rigide e antimoderne, considerate dai laici assurde, procurarono alla Chiesa violente critiche di oscurantismo.

Nonostante una certa resistenza della municipalità al titolo mariano scelto da don Bosco, del cui risvolto politico si era consapevoli, nel 1865 egli ottenne i permessi relativi e iniziò la costruzione del tempio a Maria Ausiliatrice; contemporaneamente incaricò Tommaso Lorenzone dell'esecuzione della pala dell'altar maggiore, approvando un bozzetto dal contenuto chiaramente ortodosso e fedele alla Chiesa, anche se espresso in toni moderati e corretti. La scelta del tipo regale, già popolarmente diffuso da pitture e stampe dell'epoca, divenne definitiva.

1866. La terza Guerra d'Indipendenza liberava il Veneto e lo annetteva al Regno.

[30] Cf *M.B.* VII, 170. Il sogno narra di come la nave della Chiesa, guidata dal Papa, in un oceano tempestoso e assalita dai nemici, trovi ancoraggio sicuro tra due colonne: sulla prima c'è l'Eucarestia, sull'altra l'Immacolata con l'iscrizione *Auxilium Christianorum.*

Venne emanata in quest'anno la seconda legge di soppressione di ordini e corporazioni religiosi. Lo Stato incamerò i beni della Chiesa, che venne privata di terreni, edifici, beni artistici e culturali, mezzi di sussistenza. Con le ricchezze così acquisite, lo Stato poté pagare una buona parte dei suoi debiti, che ne imbrigliavano lo sviluppo.

Il tempio di Maria Ausiliatrice venne consacrato nel 1868 dal nuovo Vescovo di Torino, Mons. Alessandro Riccardi di Netro, succeduto l'anno prima a Mons. Fransoni. Assieme alla chiesa, era terminata e inaugurata anche la pala dell'Ausiliatrice. Ne seguirà una larga diffusione di immaginette, stampe devozionali e copie per le varie case salesiane, per cui questo modello diventerà il prototipo più diffuso tra i vari modelli mariani che portano questo titolo. L'immagine venne presto chiamata anche «La Madonna di don Bosco», data la fama sempre crescente del santo, dei suoi miracoli e della sua grande opera.

In questi anni egli, accreditato da entrambe le parti, compì anche una specie di informale azione diplomatica tra Stato Italiano e Santa Sede, soprattutto per la nomina dei vescovi delle molte diocesi rimaste vacanti in seguito agli avvenimenti politici.

Nel 1869 iniziarono i lavori del Concilio Vaticano I, da cui furono emanate due importanti costituzioni. Con la *Dei Filius* la Chiesa opponeva alle ideologie materialiste, razionaliste e panteiste la profonda dottrina cristiana sulla natura di Dio e sulla fede; con la *Pastor Aeternus* sanciva il primato di Pietro, da cui l'infallibilità del Papa «quando parla *ex cathedra*, cioè in qualità di pastore e maestro di tutti i cristiani».

Questa seconda dichiarazione venne interpretata dai laici come un'intollerabile volontà di accentramento di potere nelle mani del Papa e quindi aspramente condannata come offesa alla libertà di coscienza.

Il concilio sarà sospeso il 20 ottobre 1870, in seguito alla presa di Roma da parte dell'esercito piemontese, e mai più ufficialmente chiuso.

Nel 1869, appena un anno dopo l'inaugurazione della grande pala dell'Ausiliatrice, don Bosco fece dipingere al Bonetti una tela dei Sacri Cuori di Gesù e Maria (fig. 56) per la piccola cappella di sinistra della chiesa. L'impostazione figurativa richiamava vagamente la Madonna del Sacro Cuore di Roma, col Bambino in piedi vestito di bianco, come ostentato dalla Madre posta alla sua sinistra. Il soffitto della cappella fu affrescato con una gloria dell'Eucarestia vittoriosa sull'eresia e sul materialismo, dall'impostazione simile a quella della volta di Santa Maria della Vittoria di Roma (fig. 58), dedicata all'Assunta, che don Bosco aveva visto nel 1858. La tela dei Sacri Cuori si trova oggi nella casa salesiana di Caserta.

1870: il 20 settembre l'esercito italiano, che aveva ormai occupato tutto il Lazio, prese la città di Roma, e il 2 ottobre i romani votarono l'annessione al Regno d'Italia, segnando così la fine del regno del Papa. Il pontefice, in segno di protesta contro l'invasione, si dichiarò prigioniero e si recluse volontariamente in Vaticano.

L'anno dopo, 1871, Roma venne dichiarata capitale d'Italia e Vittorio Emanuele II entrò in Quirinale, dichiarando di voler rispettare la libertà della Chiesa e la sovranità del Papa, intento che doveva prendere concretezza nella legge delle Guarentige.

La legge unilaterale dello Stato italiano, però, non venne accettata da Pio IX, che continuò a rivendicare diritti anche al potere temporale, convinto che la persecuzione non avrebbe fatto «venir meno il nostro coraggio e la nostra fiducia in Dio. Per quanto – continuava il Papa nel suo discorso del 15 giugno – accanita sia la guerra, per quanto veementi le acque della tempesta che vanno a percuotere lo scoglio, esse non fanno altro che rimondarlo e chiarificarlo sempre più; e infine quelle acque frangendosi passano, e lo scoglio rimane intatto e anche più puro di prima. Questa è la Chiesa di Gesù Cristo».

Datiamo attorno a quest'anno la «seconda Ausiliatrice» (fig. 59) del Lorenzone, un po' misteriosa ma dal contenuto molto interessante.

Intanto, su proposta di don Bosco, nel 1871 veniva nominato Arcivescovo di Torino mons. Lorenzo Gastaldi.

Nel 1873 anche la provincia di Roma fu assoggettata alle leggi anticlericali. La progressiva laicizzazione della società era sempre più evidente; mentre già da due anni l'insegnamento della religione cattolica nelle scuole era stato reso facoltativo, vennero ora eliminate dalle università le facoltà di Teologia. Alla crisi delle vocazioni si unì una certa flessione di qualità nell'istruzione del clero.

Le posizioni della Chiesa continuavano a dimostrarsi piuttosto reazionarie. Nel 1874, con la bolla *Non Expedit*, venne vietato ai cattolici di partecipare alla vita politica, secondo il principio che non riteneva possibile votare o essere votati in un sistema di governo che opprimeva deliberatamente la religione. Ma il provvedimento si ritorse contro la Chiesa, perché ogni decisione politica del governo liberale al potere resterà senza alcuna opposizione. I cattolici trovarono modi alternativi di partecipazione sociale e politica, attraverso numerosissime associazioni laicali già attive da decenni; si occuparono di carità, lavoro, cultura, stampa, educazione, assistenza, pietà, recupero delle devianze. Essi davano in realtà risposte molto più puntuali e concrete di quanto non riuscisse ancora a fare lo Stato. Nel 1875 nacque l'Opera dei Congressi, antenata, per certi versi, della futura Azione Cattolica.

Il 1878 segnò in un certo senso la fine di un'epoca. Vittorio Emanuele II in gennaio e Pio IX in febbraio concludevano la loro vita terrena. Erano stati i due protagonisti del periodo più caldo della grande transizione non ancora del tutto compiuta. Al pontificato salì Gioacchino Pecci, col nome di Leone XIII; al regno, Umberto I di Savoia.

Don Bosco vivrà ancora dieci anni, sviluppando e consolidando la grande opera che egli considerava «di Maria Ausiliatrice».

Nel 1887, venne consacrata a Roma la chiesa del Sacro Cuore, ultima fatica ac-

cettata da don Bosco in obbedienza al Papa. All'altare di Maria Ausiliatrice, davanti al dipinto della Madonna eseguito dal Rollini, ex allievo dell'Oratorio di Valdocco, don Bosco si commosse fino alle lacrime celebrando la messa. Dichiarerà di aver compreso in quel momento il «sogno dei nove anni», nel quale da bambino gli fu rivelato in metafora il suo futuro.

Il 31 gennaio 1888 don Bosco moriva invocando Maria – in un grande afflato di amore, fiducia e tenerezza – non come Ausiliatrice o Immacolata ma col nome di «Madre» più volte ripetuto.[31]

Nel 1891, succeduto a don Bosco don Michele Rua, i Salesiani fecero affrescare dal Rollini la cupola della Basilica di Torino (fig. 63). Il dipinto intendeva dare compimento all'idea originaria di don Bosco, cui egli aveva dovuto rinunciare per motivi tecnici all'epoca del dipinto della pala, circa la rappresentazione della gloria di Maria Ausiliatrice.

[31] Cf *M.B.* XVIII, 537.

«Essendo questo
il vero scopo dell'arte»

2

LA TEMPERIE ARTISTICA

2.1. L'arte sacra nell'Ottocento italiano

Fino alla fine del Settecento la supremazia dell'arte italiana era riconosciuta in tutta Europa. Chi voleva dedicarsi all'arte non poteva fare a meno di trascorrere una stagione di studio in Italia, ricca della sua tradizione di classica, armonica bellezza, e del suo patrimonio di capacità tecnica, maturato in secoli di maestri e di scuole.

In Italia c'erano le testimonianze visibili della civiltà antica, origine della cultura di cui tutta l'Europa andava fiera: cominciava il tempo della grande passione per l'archeologia scientifica, il tempo dei musei e degli studi.

I governi papali furono i primi, in Europa, ad istituire strutture perché la gente comune potesse fruire tanta ricchezza.

A Roma, nel 1734, Clemente XII faceva aprire alle visite la collezione d'arte, già fondata alla fine del 1400 da Sisto IV, situata a Palazzo Nuovo sul Campidoglio: il Museo Capitolino fu il primo museo pubblico del mondo. A questo seguirà, nel 1749, la fondazione della Pinacoteca e, nel 1758, sarà istituito il Commissariato per le Antichità Romane, sotto la guida del Winckelmann;[1] infine, tra il 1771 e il 1793,

[1] Johann J. Winckelmann, storico dell'arte tedesco, con una vastissima cultura classica e umanistica, teologica e filosofica, scrisse, nel 1775, un'opera che è ritenuta il manifesto del Neoclassicismo: *Considerazione sull'imitazione delle opere greche nella pittura e nella scultura*; si originò così il mito della «nobile semplicità e calma grandezza» come criterio estetico di bellezza artistica. Quest'ideale, passato il proprio tempo, pervase ancora alcune correnti dell'arte dell'Ottocento, pur con le varianti apportate dal Romanticismo, e generò anche uno stile estetico particolarmente adatto alla tradizione della Chiesa; quest'ultimo, divenuto stereotipo, finì per condizionare troppo certa arte sacra, tra cui anche molte opere di Lorenzone.

saranno fondati i Musei Vaticani. La Città Eterna cominciava una vera politica di tutela e divulgazione del patrimonio artistico.

Si era in pieno periodo Neoclassico, che fiorì dalla seconda metà del secolo XVIII ai primi decenni del XIX; sulla sua ultima scia, lievemente fuori tempo, si formò pure il Lorenzone.

Anche don Bosco, nel 1858, resterà affascinato da questa atmosfera romana, e avrà la fortuna di visitare le catacombe di San Callisto, accompagnato nientemeno che dal de Rossi.[2]

Ma al tempo di don Bosco, da diversi anni ormai, le cose andavano cambiando: lo svantaggio politico ed economico dell'Italia, nazione dall'identità incerta, si rifletteva inevitabilmente a tutti i livelli.

Prima i periodi artistici esprimevano principi estetici ben definiti, che duravano abbastanza a lungo da caratterizzare, in modo omogeneo, un dato arco d'anni. Uno stile cambiava quando il lento scorrere del tempo portava con sé nuove idee; queste, come concentrate attorno alle personalità più forti, venivano colte da alcuni grandi artisti, capaci per primi di esprimerle nella loro opera. Di lì si generavano scuole estetiche, ciascuna con le proprie caratteristiche, che condividevano principi simili: la corrente artistica, specchio di un'epoca.

Ora, invece, per la prima volta, convivevano pressoché contemporaneamente più correnti, nate ciascuna da un pensiero e da fini diversi e con diversi tipi di sostenitori. Ognuna riteneva d'essere arte a pieno titolo, convinta che il tempo le avrebbe dato ragione.

Come la politica, anche il mondo dell'arte si trovava diviso al suo interno; le varie correnti dibattevano tra loro, ciascuna con a seguito il proprio pubblico e sostenuta da critica e committenza. I giudizi non erano sempre guidati da criteri artistici o almeno estetici, ma, ancora più che in passato, erano influenzati da ideologie.

Il bello è soggetto alle opinioni e le opinioni sono generate da principi valoriali. Se i valori in cui si crede sono tradizionali, viene ritenuto «bello», esteticamente valido, ciò che comunica e celebra il passato nella sua stabilità. Si concede il nuovo nella misura in cui assomiglia al già visto, al già sancito. Se invece si vive intensamente l'anelito del rinnovamento, la ricerca artistica si muoverà verso qualcosa di non ancora generato, capace di interpretare, spesso in anticipo, l'evoluzione dei tempi.

[2] Giovanni Battista de Rossi è ritenuto il fondatore dell'archeologia cristiana moderna. Fu un grande scopritore ed esploratore di siti e parti sotterranee di Roma, tra cui le catacombe di S. Callisto, che scoprì nel 1849. Lavorò alla sistemazione del Museo Pio Cristiano Lateranense e fu segretario della Pontificia Commissione di Archeologia Sacra, nonché presidente della Pontificia Accademia Romana di Archeologia. Recuperò e decifrò centinaia di reperti e lapidi che hanno permesso di rilevare notizie su santi, martiri e popolo cristiano dei primi secoli. Che il giovane de Rossi, 36 anni, sia stato la guida di don Bosco è riportato da *M.B.* V, 919.

È questo secondo atteggiamento che crea arte d'elevato livello, capace di trasformare la cultura. Quando l'artista non coglie e non affronta questo rischio finisce per imbrigliare e limitare la sua capacità.

Questa sorte è toccata, più o meno pesantemente, a buona parte dell'arte sacra dell'Ottocento, nonostante ci sia stata molta produzione, ed anche con pezzi di un certo valore. Ci sono, nell'Ottocento, le esperienze più note delle correnti spiritualiste come i Preraffaelliti, i Nazareni, i Puristi, che portarono un loro riconosciuto apporto all'evoluzione della cultura artistica. Nel nostro caso parliamo, invece, di artisti più provinciali che, legati alla produzione su committenza ecclesiale, sono stati ignorati dalla critica perché ritenuti incapaci di dare un contributo valido al cammino dell'arte, quasi fossero stati soltanto degli ottimi artigiani, esecutori d'immagini su richiesta.

Per arte sacra intendiamo qui quella utile al culto, eseguita per le chiese ed esposta alla devozione, alla portata del popolo.

Era l'arte ufficiale della Chiesa, che doveva essere più che mai ortodossa, in questo periodo di contestazione. Queste opere, fatte per essere comprese dal grande pubblico, dovevano soprattutto educare alla vera dottrina: non ci si poteva permettere il rischio di incentivare un «nuovo» che potesse contenere qualcosa di sovversivo. Con una parola un po' forte, ma che rende l'idea, diciamo che ci fu una certa strumentalizzazione.[3]

Nel 1874 il I Congresso Cattolico di Venezia diede inizio ad una serie di interventi coi quali la Chiesa prese una posizione fin troppo chiara sul rapporto arte-fede, misurando la prima con criteri quasi esclusivamente morali. Sancì anche chiare disposizioni sulla scelta degli artisti, che dovevano prima di tutto essere cristiani ineccepibili sia nelle posizioni dichiarate sia nella prassi di vita, secondo il criterio che la loro arte avrebbe riflettuto il loro pensiero. Veniva così messa in secondo piano la fama e addirittura l'abilità artistica dei prescelti.[4]

[3] Cf HAUSER Arnold, *Storia sociale dell'arte*, II, Einaudi, Torino 1975, 295s. Può essere interessante confrontarsi con le posizioni abbastanza decise di Hauser. L'Autore rileva come, sebbene anche in altri tempi ci fosse stata una presenza simultanea di stili diversi e un ritardo a comprendere il nuovo, «tuttavia mai era accaduto che le tendenze veramente significative dell'arte avessero così scarsa eco presso i contemporanei». La vita artistica è dominata da una produzione facile e piacevole, spesso di cattivo gusto, per una borghesia intellettualmente pigra, «mentre l'arte vera diviene esclusivo possesso di una cerchia di intenditori, che non è più in grado di offrire alcun compenso adeguato al lavoro degli artisti. Il naturalismo, che in genere contiene tutta l'evoluzione successiva, e può rivendicare le opere più significative del secolo, è una corrente di opposizione, cioè lo stile di una piccola minoranza, sia fra gli artisti che fra il pubblico. È il bersaglio dell'accademia, dell'università e della critica, insomma di tutti i circoli ufficiali ed autorevoli».

[4] Cf THELLUNG Caterina, *Due chiese e tre pittori: Don Bosco e l'arte figurativa a Torino*, in BRACCO Giuseppe (a cura), *Torino e Don Bosco* I, edizioni Città di Torino, Torino 1988, 345-364. L'interessante articolo presenta però qualche imprecisione nell'uso delle fonti salesiane.

Questo atteggiamento piuttosto chiuso della Chiesa e di quanti erano legati ai valori della Restaurazione, fece scattare l'opposizione degli artisti più aperti, e si consumò così, dopo secoli di sodalizio, una frattura tra il mondo dell'arte e quello della Chiesa che non è ancora del tutto ricucita.[5]

Il primo si lanciava con impeto nel tumulto di una società in pieno cambiamento, registrandone le tensioni ideali, le innovazioni tecniche e culturali, le nuove istanze filosofiche e spirituali; il secondo si arroccava sulla tradizione, condividendo con la classe al potere lo sforzo di mantenere stabilità ed equilibrio.[6]

C'è da dire, infatti, che questo scopo idealistico dell'arte, questa responsabilità educativa verso il sociale, non era esclusivo dell'arte sacra, apparteneva allo spirito romantico che celebrava le gesta degli eroi allo scopo di porli d'esempio per la generazione presente. Per ottenere questo si valeva dell'evocazione dei suggestivi modelli del passato, nei soggetti e negli stili.

2.2. Il mondo dell'arte a Torino

A Torino anche l'arte seguirà gli alti e bassi della capitale e del suo sviluppo politico, economico e sociale; nel complesso, però, l'ambiente artistico fu viva-

[5] Cf Pio XII, *Mediator Dei,* lettera enciclica, Roma, 1947; Chenis Carlo, *Fondamenti teorici dell'arte sacra,* LAS, Roma 1991; Ufficio nazionale per i Beni Culturali Ecclesiastici della CEI, *Spirito Creatore. Proposte per la pastorale degli artisti e dell'arte,* Edizioni Paoline, Milano 1998; Giovanni Paolo II, *Lettera del Papa Giovanni Paolo II agli Artisti,* Città del Vaticano 1999. A questo punto si apre un argomento vasto, complesso e molto interessante. Tutt'oggi la Chiesa mantiene la sua posizione circa lo scopo educativo e celebrativo dell'arte, ma è cambiato il concetto di fondo che concepiva l'educazione del popolo quasi unicamente come trasmissione di contenuti narrativi. Fino alla prima metà del XX secolo si riteneva che l'opera dovesse principalmente illustrare e descrivere un brano di Scrittura o di storia della Chiesa, o un concetto teologico o dottrinale, celebrandoli con un linguaggio fedele al testo scritto oppure con simboli codificati e riconoscibili. Per questo motivo non era accettabile l'esperienza delle Avanguardie italiane o dell'arte contemporanea del mondo occidentale, che andava disgregando la forma verso l'astrattismo, o usava un simbolismo, un linguaggio emozionale ed interiore, sconosciuto alla tradizione e poco comprensibile dal popolo, o, ancora, che appariva troppo materialista nella sua indagine sul vero. La produzione artistica, però, non si distaccò solo dal sacro cristiano, ma anche dal grande pubblico in genere, per il quale era diventata «troppo difficile», troppo «brutta». Del resto se il nostro tempo è complesso e turbato non si può pretendere che non lo sia la sua arte. La Chiesa non comprese lo spessore spirituale e di ricerca religiosa espresso, ad esempio, da certe opere del Realismo, che indagavano sulla condizione umana con le sue sofferenze e gioie quotidiane, e ancora meno poteva capire le opere a soggetto religioso di Gauguin o di Chagall. Oggi la Chiesa, non solo si mostra aperta, ma ha scelto anche una politica culturale d'incentivazione di tutte le arti, riconoscendole in se stesse come patrimonio spirituale dell'uomo. Assistiamo a magnifiche iniziative in questo senso, perché all'arte è riconosciuto un fine esistenziale che non è educativo solo per ciò che racconta, ma per la ricerca profonda che innesca nell'animo umano.

[6] Cf *Spirito Creatore,* n° 7-12.

ce[7]. Anche se non era dei più moderni, esso promuoveva la ricerca e sosteneva lo studio, offriva opportunità di scambi tra artisti e critica, diffondeva pensiero e cultura con pubblicazioni, mostre, giornali, creava occasioni di compravendita.

Il Regno di Sardegna era proteso all'Europa anche in campo artistico, c'era quindi un certo movimento di idee e di persone, soprattutto verso la Francia: Torino in quegli anni offriva l'ambiente fervido di una capitale dalle grandi ambizioni. Benché vi fosse una vena fortemente conservatrice, non si mancava di dare fiducia a chi osava di più, fino a trovare, nel 1869, Antonio Fontanesi all'Accademia in qualità di maestro di paesaggio, chiamato e sostenuto dal Marchese di Breme.[8]

Uno dei segni di questa vivacità furono proprio le tre riforme della Regia Accademia di Belle Arti: nel 1821, sotto Carlo Felice; nel 1832 con Carlo Alberto,[9] da cui il nome di Accademia Albertina, e ancora nel 1855.

Un altro importante agente nella temperie artistica torinese fu la Società Promotrice delle Belle Arti, detta semplicemente «la Promotrice», attiva dal 1842.[10] La sua grande esposizione annuale, vasta e ben strutturata per generi e tematiche, dava spazio a maestri di fama consolidata ma anche e in larga misura a giovani artisti desiderosi di farsi un nome, come Tommaso Lorenzone, che vi partecipò per la prima volta a vent'anni.

La Promotrice fu certamente un prestigioso ambiente di dibattito culturale, ma il suo pensiero era sostanzialmente laico e conservatore; la sua caratteristica più

[7] Cf CASTELNUOVO Enrico, *Premessa*, in CASTELNUOVO Enrico - ROSCI Marco (a cura), *Cultura figurativa e architettonica negli stati del re di Sardegna 1773-1861* I, Torino 1980; MAGGIO SERRA Rosanna, *La pittura religiosa a Torino ai tempi di Don Bosco*, in *Torino e D. B.* I, 321-343.

[8] Ferdinando Arborio Gattinara di Breme divenne direttore dell'Accademia nel 1855. Il suo nome, come quello del conte Cesare dalla Chiesa di Benevello, fondatore della Promotrice, è fortemente legato allo sviluppo artistico torinese della seconda metà del secolo. Personalità brillante e colta, osò chiamare all'Accademia il Fontanesi per la cattedra «ad personam» di paesaggio nel 1869; un passo ardito, nell'ambiente un po' conservatore della capitale, perché Fontanesi fu uno dei pochissimi, forse l'unico artista italiano, di formazione e di livello veramente europeo. Il suo tratto pittorico sgranato e indefinito e i suoi paesaggi malinconici, soggetti per niente ridondanti o patriottici, gli valsero critiche infinite.

[9] Carlo Alberto fu particolarmente sensibile allo sviluppo socio-culturale del regno; in effetti questo non era meno importante dell'evoluzione politico-economica promossa da Cavour, ma fu perseguita con minore tenacia. La casa reale, comunque, sostenne l'arte, sia partecipando alle iniziative di promozione che con la committenza e l'acquisto diretto di opere sul mercato. Naturalmente vendere al re o alla sua famiglia costituiva una carta di credito prestigiosa per qualsiasi artista, non è quindi banale rilevare come Lorenzone eseguì i ritratti del Principe Umberto di Savoia e del Duca Amedeo d'Aosta, presentati alla Promotrice nel 1853, e anche un piccolo acquerello col ritratto di Maria Adelaide regina di Sardegna, oggi al castello di Racconigi.

[10] Cf F. D., *La Reale Accademia Albertina*, in *Cultura figurativa*, I, 374-379; M. L., *La Società Promotrice delle Belle Arti*, in *Cultura figurativa*, II, 681-698.

moderna fu il proporsi come luogo di incentivazione del mercato, offrendo opere all'acquisto del pubblico e comprando e vendendo essa stessa.[11]

Quanto al gusto dominante, come abbiamo detto, la Restaurazione aveva accomunato la classe nobile e la Chiesa: entrambe sostenevano lo stile artistico più idoneo ai loro ideali di stabilità e ai loro scopi di governo del popolo.

Era così incentivata la cosiddetta «grande arte», dall'immediato contenuto morale o patriottico, contro l'apparente insignificanza della pittura di paesaggio o del Realismo.[12]

Il popolo, da parte sua, non avrebbe potuto fruire un'arte culturalmente difficile, e, quanto al realismo, ne vedeva forse anche troppo dal vero; desiderava quindi una pittura facile, che non aggiungesse problemi ai già tanti della vita, che fosse abbastanza evidente per ridestare una spiritualità semplice e intensa, e abbastanza bella per sognare alti ideali. Qualcosa di grandioso che, in quanto opera pubblica, appartenesse a tutti, anche ai poveri, elevandoli, in qualche modo, al di sopra dello squallore dei loro ambienti quotidiani.

Del resto è con una certa piacevole sapienza estetica che certe opere del periodo fondono insieme il solenne equilibrio compositivo dei classici con il forte sentimento ideale dei romantici e con la luminosa, calda morbidezza raffaellesca. Ne escono dipinti a prima vista curiosi, non catalogabili in modo secco, accusati spesso di una specie di sincretismo estetico senza valore.

Oggi questa valutazione appare un po' troppo sbrigativa. In realtà queste opere erano fedeli a se stesse, esprimevano l'animo di chi le faceva e di chi le compra-

[11] Troppo spesso si rischia di dimenticare che l'arte, oltre al suo indiscusso enorme valore esistenziale, dovuto alla cultura, alla filosofia, alla spiritualità che vi sottende, ha anche un costo oggettivo dovuto ai materiali, agli strumenti e al tempo di esecuzione. L'insorgere del mercato moderno fu un'importantissima svolta di sviluppo, una vera ancora di salvezza nel momento in cui finiva il tempo dei mecenati. La produzione divenne più sciolta; le opere ora venivano prima eseguite e poi offerte al pubblico, affrancandosi gradualmente dal meccanismo della committenza. Inoltre anche la borghesia, che aveva sempre maggiori possibilità economiche, poté diventare un acquirente stabile, aiutando l'arte ad uscire dal mondo privilegiato della nobiltà colta.

[12] Veniva chiamata «grande arte» quella di contenuto altamente morale, nel senso di patriottico. L'ideale romantico e un po' nazionalista ad essa sotteso, faceva scegliere soggetti storici e romanzeschi e uno stile venato di una certa solennità un po' teatrale anche dove, a prima vista, la narrazione sembrava di un realismo credibile. Inoltre questi artisti avevano spesso alle spalle una formazione neoclassica che dava loro una grande capacità esecutiva, felicità di mano, perizia nella figurazione, dominio delle composizioni complesse, perciò ottenevano risultati estetici spesso spettacolari. Quanto ai contenuti, bastano a rendere l'idea alcuni titoli; a volte erano lapidari, altre volte definivano puntigliosamente la situazione, quasi a scanso di equivoci ideali: *Il lutto in Piemonte*, di Gaetano Ferri, dove «il», quasi non vi fossero altri lutti, si riferiva alla morte di Carlo Alberto; *L'imperatore Federico Barbarossa che, dopo la disfatta di Legnano, si sottrae al campo di battaglia*, di Andrea Gastaldi, opera acquistata dal re, perché il campo della disfatta nemica è lo stesso della vittoria italiana. La Promotrice, tra i vari generi, sosteneva principalmente la grande arte.

va, di chi le perorava come la testimonianza visibile dei valori, dei pensieri, dei sentimenti in cui fermamente, e a volte un po' troppo ciecamente, credeva.

«Perché quando si tratta di far passare ai posteri qualche atto d'Eroica virtù, sia religiosa che civile, sento che lo faccio con vero amore, essendo questo il vero scopo dell'arte»,[13] scriveva il 31 ottobre 1857, da Parigi, il pittore Andrea Gastaldi al fratello Lorenzo, che già allora era una figura di spicco nella diocesi di Torino. Entrambi si faranno conoscere nella capitale: Andrea, il più giovane e turbolento dei dodici fratelli, meriterà di diventare maestro all'Accademia Albertina, e Lorenzo, personalità forte e ortodossa, sarà Arcivescovo della città dal 1871.

La condivisione di alti ideali umani e religiosi, però, non significò sempre identità di vedute. «Io mi dedico molto volentieri, perché amo il farvi qualche cosa, ad eseguire quelle mezze figure di Gesù e di Maria aventi il loro cuore in mano; solo mi pare quest'atto, prego di condonarmi, troppo materiale, e che il pittore che figurò pel primo questo soggetto, non abbia riflettuto molte cose star bene in discorso, stanno male in Pittura».[14]

Non è, quindi, che gli artisti non vedessero le incongruenze stilistiche di certe richieste, ma, alla fine, il motivo morale e ideale prevaleva in loro su quello artistico. Questa scelta non va tanto valutata come un piatto compromesso con la committenza che pagava, quanto come un sacrificio in onore di qualcosa che essi stessi ritenevano più grande delle proprie opinioni.

Le affermazioni di Andrea Gastaldi e l'identità del suo interlocutore sono emblematiche della situazione di eccessiva dipendenza in cui venne a trovarsi l'arte sacra piemontese della seconda metà del secolo, anche se poteva dirsi fiorente, perché in quegli anni, a Torino, aveva un notevole mercato.

Innanzitutto c'era il rapido espandersi della città, col nascere di tanti nuovi quartieri popolari e anche proletari, bisognosi di tutto: strutture e servizi. Lo Stato riuscì a intervenire solo con gravi ritardi; ma le chiese, invece, nascevano in fretta, costruite non solo dal pubblico, ma anche per iniziativa privata di liberi cittadini cattolici, sacerdoti, religiosi, laici che, come don Bosco, sentivano l'appello, a volte straziante, della popolazione e davano la loro risposta. Tra questi furono il Cotto-

[13] MONETTI Franco - CIFANI Arabella, *Lettere del pittore Andrea Gastaldi al fratello Lorenzo (1852-1857). Appunti sulla committenza artistico-religiosa nell'Ottocento*, in CENTRO STUDI PIEMONTESI, *Studi piemontesi*, vol. XIV, I, Torino 1985, 149-159. Esiste un esiguo carteggio tra i fratelli Gastaldi nell'Archivio Arcivescovile di Torino, fondo Gastaldi. Si tratta di sette lettere di Andrea a Lorenzo il cui contenuto è comprovato anche da un taccuino, anch'esso conservato in archivio, in cui Lorenzo annotò in breve le risposte al fratello. Due delle lettere sono riportate nell'Allegato III.

[14] *Lettere del pittore*, lettera del 9 gennaio 1871 databile con certezza allo stesso giorno non del 1871 ma del 1872. Il Taccuino di Lorenzo è ricco di annotazioni circa la commissione di questi due quadri e le sollecitazioni per averli in fretta a Stresa. In data 30 maggio, infine, Lorenzo dice «d'avere ricevuto i quadri da lui dipinti sani e interi».

lengo, il Murialdo, l'Allamano, i Barolo, per nominare soltanto chi oggi è sugli altari. E poi i parroci, le confraternite, i ricchi benefattori.

In questo modo, nell'Ottocento Torino vide la costruzione di circa quaranta chiese, raddoppiando quasi il numero dei suoi edifici di culto, cui erano attigue case canoniche e anche, non di rado, costruzioni altrettanto imponenti per l'esercizio di opere benefiche.

Le nuove chiese erano principalmente parrocchiali, situate nelle aree periferiche che andavano rapidamente espandendosi.[15] Don Bosco, invece, fin dalle origini pensava ad un'opera autonoma rispetto alle parrocchie, identificata piuttosto da un preciso scopo apostolico, che comportava strutture ben più grandi e moderne. Pietro Stella rileva come questo fosse da una parte rispondente alle esigenze della gioventù povera e dall'altra in consonanza con la sensibilità imprenditoriale della classe liberal-borghese emergente.[16]

La produzione di quadri, sculture, affreschi, vetrate, arredi, era dunque un bisogno oggettivo, anche se i mezzi economici erano scarsi e costringevano i vari «don bosco» a continue nuove collette.

C'era anche una committenza privata di immagini per la devozione domestica. Per le cappelle dei ricchi erano richiesti dipinti d'autore, per le stanze dei poveri, semplici stampe, magari acquerellate a mano.[17]

C'era pure un grande mercato di immaginette e piccoli oggetti sacri, che fu un potente veicolo di diffusione di modelli iconografici, dalle statuette di gesso o cartapesta al reliquiario prezioso, alla immensa varietà degli ex voto. Si formò così un patrimonio iconografico collettivo che divenne un vero e proprio linguaggio codificato, capito da tutti: lo stesso linguaggio apparteneva anche a don Bosco e a Tommaso Lorenzone.[18]

Quando poi la capitale fu spostata prima a Firenze poi a Roma, Torino subì una battuta d'arresto. Ci fu un calo nel movimento dell'arte, il cui mercato fu costituito, fin verso il 1872, quasi esclusivamente da arte sacra, legata alle esigenze già

[15] Cf *«Per la benedizione della Prima Pietra della Chiesa da erigersi presso l'Oratorio di S. Francesco di Sales in Valdocco». Discorso del Can. Lorenzo Gastaldi, Torino, 27 aprile 1865*, in *M.B.* VIII, 1040-1047. Uno stralcio in Allegato IV.

[16] Cf STELLA Pietro, *Don Bosco e il titolo mariano «Auxilium Christianorum» tra politica e religiosità popolare*, in AA.VV., *De cultu mariano saeculis XIX-XX*, Pontificia Accademia Mariana Internazionale, Roma 1991, 388.

[17] Ne conserviamo un esempio nell'Archivio Centrale Salesiano: ACS, fondo Maria Ausiliatrice. Si tratta di una stampa del quadro dell'Ausiliatrice acquerellata a mano dal pittore Lorenzone, che l'ha firmata. Risulta donata dalla signora Parlo Maria, via Po 35, senza data (fig. 27).

[18] Cf BORELLO Laura, *Devozione pubblica e privata*. Visitare direttamente il Centro è molto interessante, per comprendere il «sentire» mariano popolare del tempo e il meccanismo di diffusione iconografica legato alla pietà popolare.

espresse e quindi meno dipendente dall'ambiente intellettuale, il cui centro tendeva a spostarsi con la capitale.

Questi sono anche gli anni della maturità del Lorenzone che, conosciuto e stimato, lavorerà molto a Torino e in provincia, realizzando parecchie opere sacre, tra cui la pala dell'Ausiliatrice.

2.3. La scelta di don Bosco per lo stile eclettico della Basilica

Abbiamo due tendenze stilistiche, tra quelle dell'Ottocento piemontese, che interessano il nostro discorso: entrambe esprimevano un desiderio un po' nostalgico del passato.

Una attingeva nettamente al medioevo e soprattutto al gotico, elegante e austero; l'altra si spingeva più avanti nel tempo, verso il classico del primo rinascimento, dolce e plastico, fino a Raffaello, la cui estetica era considerata il limite oltre il quale l'arte aveva cominciato a degenerare dall'arcana armonia latina verso forme tormentosamente moderne.

Mentre il neogotico appariva più puro, questa seconda linea raccoglieva spesso suggestioni da diversi stili artistici, soprattutto in architettura; influenze barocche e neoclassiche, temi medioevali reinterpretati con grande libertà, vennero fusi insieme e riuscirono a generare un proprio linguaggio stranamente omogeneo e coerente a se stesso, chiamato stile eclettico.

Ancora una volta, in quest'epoca mai sazia di battibecchi, tra i cattolici c'erano partigiani per l'uno e per l'altro, ma in sostanza entrambi gli stili a servizio dell'arte sacra erano contrassegnati da una piacevolezza estetica capace di stupire, di accattivarsi facilmente il pubblico.

Questo però, nell'artista superficiale, rischiava l'accademismo vuoto, anzi, addirittura il virtuosismo di una tecnica così perfetta da concentrare su di sé tutta l'ammirata attenzione degli ingenui, eludendo la natura stessa dell'arte, che vuole andare al di là dell'illustrazione narrativa per trasmettere contenuti di significato profondo.

A Torino prevalse, poi, il neogotico, come stile più consono alla religione.[19] La scelta stilistica di don Bosco per la Basilica di Maria Ausiliatrice fu, invece, per l'altro stile.

Rosanna Maggio Serra definisce efficacemente lo stile «eclettico, orientato tra Rinascimento e Controriforma, che è preferito da San Giovanni Bosco per i suoi grandiosi centri di religiosità popolare, come mostra la pala di Maria Ausiliatrice».[20]

[19] Don Bosco opterà per lo stile neogotico nella costruzione della chiesa di San Giovanni Evangelista, posteriore alla Basilica di alcuni anni.

[20] MAGGIO SERRA Rosanna, *La pittura in Piemonte nella seconda metà dell'Ottocento*, in CASTELNUOVO Enrico (a cura), *La pittura in Italia - L'Ottocento* I, Electa, Milano 1991, 73.

Sul perché di questa preferenza possiamo offrire tre piste di riflessione: il senso del sacro, l'influenza romana, il bisogno di grandiosità.

La Basilica fu costruita certo per esigenze contingenti di spazio e di funzionalità, ma soprattutto nacque da un desiderio profondo di gratitudine alla Madonna e di celebrazione della sua regalità materna, provvidente, amorevole.

A Maria, residente nel Cielo, creatura divinizzata e resa potente da Dio, a Colei che continuava a dispensare ogni grazia e benedizione sui suoi giovani figli, alla «buona Pastora» del sogno dei nove anni[21] che non aveva mai cessato di guidare don Bosco nella realizzazione di un'opera di bene destinata, egli lo percepiva ormai, a diventare enorme, non poteva essere dedicata che un'opera di maestà proverbiale.

Il suo significato simbolico non doveva essere sminuito a causa di ristrettezze economiche; non dovevano esserci equivoci circa la natura sacra e cattolica di questo monumento, che era destinato a portare la sua testimonianza ecclesiale a molte generazioni, ben oltre agli angusti confini del quartiere di Valdocco.

Come abbiamo detto, al tempo dell'idea della Basilica, tra il 1860 e il 1863, Don Bosco era reduce dal suo primo viaggio a Roma, del 1858, dove visitò minuziosamente la città per un mese intero, riportandone una fortissima impressione.[22]

Benché lo stile eclettico fosse diffuso a Torino, dove non fu affatto esclusivo degli edifici sacri, restò forse anche, nel nostro pellegrino, la suggestione del gusto rinascimentale e secentesco della Città dei Papi, quasi fosse lo stile ufficiale della cattolicità; perciò, ancora una volta, egli fece una scelta filo-romana.

Il mondo di Don Bosco non era, del resto, ristretto a Torino; infatti, egli dichiarerà, circa le offerte per la costruzione della Basilica: «Torino, Genova, Bologna, Napoli ma più di ogni altra città Milano, Firenze, Roma furono le città che, avendo in modo speciale provata la benefica influenza della Madre delle grazie invocata sotto il nome di Aiuto dei Cristiani, dimostrarono eziandio la loro gratitudine colle oblazioni».[23]

È interessante quindi la posizione di Laura Borello: «L'Ausiliatrice, infatti, è una chiesa che non può essere definita piemontese come invece avviene per il santuario della Consolata: le offerte per la costruzione dell'edificio provengono da tutta Italia e principalmente da Milano, Firenze e Roma. È forse la prima chiesa di To-

[21] Cf *M.O.*, 36. Maria mostra al piccolo Giovanni una metafora: un campo pieno di bestie feroci che si trasformano in agnelli mansueti. «Non con le percosse ma con la carità dovrai guadagnarti questi tuoi amici».

[22] Cf *M.B.* V, 801-923. Riporta in dettaglio l'intero, gustoso resoconto del viaggio. A Don Lemoyne ne è stata possibile la ricostruzione grazie alla fedele cronaca tenuta da Michele Rua, allora chierico, che accompagnò don Bosco.

[23] Bosco, *Maraviglie*, 134. Cf anche: Bosco G., *Rimembranza di una solennità in onore di Maria Ausiliatrice*, Tip. Dell'Oratorio di S. Francesco di Sales, Torino 1869, 17-21, Allegato V.

rino ad avere un carattere marcatamente italiano. E non è un caso; gli anni in cui la città sabauda va perdendo il suo ruolo di capitale, la chiesa di don Bosco sembra in qualche modo confermarlo».[24]

Al popolo poi, come abbiamo detto, piaceva l'immagine celebrativa e solenne, oppure sentimentale e un po' stereotipata dell'arte sacra corrente, facile da capire e elevante per lo spirito.[25]

Don Bosco non era diverso dalla sua povera gente, e noi vediamo quest'anelito specchiato nella grandiosa, colorata, eclettica maestà della Basilica di Maria Ausiliatrice. Chi, come lui, conosceva i poveri, sapeva quanto fosse forte in loro il bisogno di riscatto e di emancipazione sociale; infatti, nonostante la scarsa razione a tavola, non risulta che a Valdocco ci si lamentasse delle spese per il tempio della Madonna, «nostra» Madre e Regina.

Sintetizza bene Mila Leva Pistoi: «Le costruzioni religiose sorte in Torino sotto il patrocinio di don Bosco riflettono, come è naturale, la situazione che siamo venuti fin qui illustrando. La più antica fondazione, la Basilica-Santuario di Maria Ausiliatrice, che dominava con la sua mole il povero abitato ai margini della città, obbedì a scelte non colte, ma per certo, quelle statue dorate e quel cantiere per anni in attività, erano, da un lato, assai adatti a colpire l'immaginazione popolare e, dall'altro, ciò facilitava le esigenze indispensabili all'assistenza e all'educazione dei giovani diseredati che stava più a cuore a Don Bosco di quanto non fossero i buoni gusti formali».[26]

In don Bosco si unirono così il bisogno di celebrare con sacra munificenza la grandezza di Maria, l'esigenza di una testimonianza ecclesiale, e quella di dare ai suoi giovani, alla sua gente, qualcosa di eccezionalmente bello, secondo il gusto comune, che era anche il suo.

[24] BORELLO Laura, *L'Ausiliatrice: dall'Italia al mondo*, Edizioni MC, Torino 1988, 25.

[25] Ricordiamo, ad esempio, lo stile giunto in Italia dal seminario di St. Sulpice di Parigi. Immagini sdolcinate e oleografiche stampate in quantità, dietro le quali c'era un vero intento programmatico per la formazione religiosa del popolo, che meritarono le accuse di incentivare un pietismo patetico e disincarnato. Era uno stile così diffuso che chi tra noi è meno giovane può facilmente attingerne esempi dalla propria memoria.

[26] LEVA PISTOI Mila, *Le chiese di Don Bosco nel contesto dell'architettura torinese dell'Ottocento*, in *Torino e D. B.* I, 307-320. Segnaliamo questo studio anche per una maggiore comprensione dello stile eclettico di cui abbiamo parlato.

3

IL PROFILO DI TOMMASO ANDREA LORENZONE

3.1. Cenni biografici

Di Tommaso Andrea Lorenzone (fig. 22), pittore attivo a Torino e dintorni nella seconda metà del XIX secolo, non sappiamo molto. La considerevole mole di lavoro artistico, eseguita in oltre cinquant'anni d'intensa attività, non è bastata ad annoverarlo tra gli artisti dell'Ottocento torinese più degni d'interesse.

Il Bolaffi inserisce il Lorenzone «nel filone di un gentile e tardo romanticismo» nel quale, «nonostante la fama, che gli fruttò numerose commissioni (...), il suo stile si fissò in moduli descrittivi di un edulcorato sentimentalismo, che soffocò del tutto l'iniziale abilità di mano».[1]

Frutto della temperie artistica un po' provinciale già descritta, neppure all'interno del mondo piuttosto ristretto dell'arte torinese egli riesce, oggi, a collocarsi tra i primi.

Anche se in vita provò la soddisfazione di un buon successo, dopo un secolo, dobbiamo dire che la sua fama di allora fu del tutto disattesa, soprattutto dopo la sua morte, avvenuta nel 1902, quando, finita la stagione degli Impressionisti, l'arte si lanciava verso fenomeni nuovi, che in Italia si sarebbero espressi nelle Avanguardie.[2]

[1] *Lorenzone Tommaso*, in: RUSSOLI Franco (a cura), *Dizionario enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani* VII, Giulio Bolaffi Editore, Torino 1975, 45.

[2] Citiamo i due fenomeni come a sinonimo di modernità dell'arte, il primo per la sua portata universale e per il fatto che, vicino al Piemonte, avrebbe potuto influenzare molto di più l'arte torinese, se questa vi fosse stata sensibile; il secondo perché fu il più evidente e trasgressivo fenomeno artistico italiano.

I giudizi poco lusinghieri, liquidando l'artista sempre in modo un po' sommario, hanno fatto sì che oggi non si disponga di studi approfonditi su di lui, né è stata ricostruita una mappa completa delle sue opere.

Sappiamo che il giovane Tommaso era un allievo promettente dell'Accademia Albertina. Nato a Pancalieri, Torino, il 13 febbraio 1824, nel 1838, all'età di quattordici anni, lo troviamo iscritto alla scuola di Pittura e alla scuola del Nudo di Giovanni Battista Biscarra, una delle massime personalità artistiche del momento, che fu direttore dell'Accademia per trentasette anni, proprio nel periodo della riforma Albertina.

Il Biscarra diede a tutti i suoi allievi una robusta impostazione neoclassica, da cui essi ereditarono quell'abilità figurativa e quella specie di solenne armonia che finirono per rivelarsi strumenti espressivi molto adatti alle loro opere romantiche.

Certamente il giovane Tommaso uscì dalle mani del maestro con una buona padronanza del mestiere; inoltre fu munito di quegli attestati onorevoli che l'Accademia rilasciava a coloro che avevano seguito i corsi di studio conseguendo risultati «sopra la mediocrità».[3]

Questi documenti dovevano servire ad aprire la strada a giovani artisti, confermando il loro valore agli occhi di acquirenti e committenti, con l'intento specifico di distinguere gli allievi migliori da quanti fossero solo di capacità media.

«Giovane di belle speranze, che fa studi distinti ed è savissimo di costumi», come viene definito in un registro dell'Accademia,[4] Lorenzone aveva dunque le carte in regola per offrirsi al mercato dell'arte ufficiale e particolarmente dell'arte sacra, per la quale, abbiamo detto, la moralità dell'artista era fattore fondamentale.

Anche dopo gli studi, egli continuò a frequentare almeno per una quindicina d'anni l'ambiente artistico più tradizionale, quello della Promotrice, senza tuttavia entrare in gara per il premio annuale istituito dal Marchese di Breme nel 1858. Partecipò, infatti, all'esposizione per l'ultima volta nel 1859. Eppure il premio era ambito, sia per la ragguardevole posta in denaro, ben 1000 lire, che per il prestigio e la fama che ne conseguivano.

Già in quegli anni, però, Lorenzone non aveva più bisogno né dell'una né dell'altra cosa. Forse la semplice piacevolezza dei suoi lavori, unita all'ortodossia osservante delle sue intenzioni, quella sua «fedeltà alla tradizione dei modelli devo-

[3] Cf *Cultura figurativa* I, 683; ibid., III, 1458. Naturalmente la generazione di Lorenzone conta diversi artisti, tra cui alcuni di maggior rilievo, come Francesco Gonin o lo stesso Gastaldi. Noi qui non intendiamo addentrarci in un confronto che sarebbe però necessario quando si volesse svolgere uno studio specifico sull'artista.

[4] ASC, fondo don Bosco, Documento dattiloscritto dell'Accademia Albertina, datato 18 aprile 1934, che trascrive l'informazione da un registro dell'Accademia, citato da Thellung in *Due chiese tre pittori*, 357.

zionali»[5], fecero di lui un pittore adatto a soddisfare una clientela dal gusto un po' statico.

La sua docilità ai desideri dei committenti non era però convenzionalismo ottuso o piatta convenienza; era in fondo un atteggiamento anche di altri artisti operanti in città, come abbiamo visto per lo stesso Gastaldi, ed è anzi probabile che egli condividesse in buona parte le vedute di chi gli richiedeva un lavoro, vivendo a sua volta quella «aura devozionistica sentimentale voluta dai committenti e propria degli intenti specifici dell'arte sacra contemporanea».[6]

La propensione al sacro del Lorenzone si manifestò fin dal suo primo intervento alla Promotrice, quando nel 1844, a vent'anni, vi partecipò con un tema quanto mai classico, specie in Piemonte, *S. Michele che fulmina i demoni*, continuando poi quasi ogni anno con soggetti per il culto, generalmente commissionati.

Lorenzone andrà sempre più orientandosi all'arte religiosa, anche se questo non era il genere più sostenuto dalla Promotrice, rivolta maggiormente a una pittura civile, specie alla «grande arte» di soggetto eroico, storico o letterario, quasi dal sapore di grandi illustrazioni per romanzi.

Anche il nostro artista ne presentò alcuni esemplari alle esposizioni,[7] ma tralasciò poi questo genere, continuando con qualche ritratto e con opere religiose non sempre apprezzate dalla critica.

Si manifestava, infatti, insofferenza da parte di chi rilevava che «ad ogni esposizione veggasi qualche testa di santo, qualche Madonna, qualche pala d'altare da cui appare che l'artista avrebbe preferito altro soggetto ove la catena del bisogno e la scarsità delle commissioni lo lasciassero far sempre a suo talento».[8]

La critica negativa toccò direttamente Lorenzone nel 1853, circa la tela che egli espose raffigurante una *Madonna col Bambino e con tre santi*, accusata di ripetitività e convenzionalismo, che pure era stata commissionata da Bartolomeo Rocca, un onorevole socio della Promotrice.[9]

[5] *La pittura in Italia* II, 887. L'autore prosegue definendo le opere di Lorenzone «immagini devozionali strettamente legate al culto che, in consonanza all'affermarsi di nuove forme di militanza religiosa, rispondono ad una precisa strategia educativa dell'immagine sacra. Un esempio per tutti è dato dalla pala dell'altar maggiore che Lorenzone dipinge nel 1868 per la Basilica di Maria Ausiliatrice di Torino».

[6] MERLONE Rinaldo, *Tommaso Andrea Lorenzone: pittore del sacro (1824-1902). Dalla parrocchiale di Piobesi alle opere della maturità*, in *Studi Piemontesi*, Centro Studi Piemontesi XXIII-II, Torino novembre 1994, 399.

[7] *Le ultime ore del Rinnegato tra le braccia di Egilda* nel 1846; *Rinaldo e Armida nell'isola incantata*, 1850; *Una figlia alla tomba della madre*, 1851; *Lamberto si scopre a Lisa, Le ultime ore di Ferruccio* e *Armida s'innamora di Rinaldo*, nel 1857.

[8] *Cultura figurativa* II, 698, cita l'articolo di NICOLI P.E. in *L'Opinione* n° 147 del 28 maggio 1851.

[9] *Due chiese, tre pittori*, 359. L'articolo porta come riferimento documentario un articolo de *L'Opinione* 1853, n° 148, 1° giugno, senza indagare però su eventuali altre critiche di tono positivo. Comunque la posizione è certamente corretta.

Nello stesso anno, però, l'artista presentò all'esposizione anche dieci ritratti, tra i quali due della famiglia reale, il *Ritratto del Principe Umberto* e quello del *Duca Amedeo d'Aosta*, che ci attestano come egli godesse di fama positiva anche a Palazzo.

Nel 1847 aveva esposto alla Promotrice una pala della *Madonna del Rosario con S. Francesco di Sales e la Beata Margherita di Savoia*, forse commissionata per la cappella del Regio Parco, e più tardi eseguì anche la pala di *S. Francesco di Paola con Maria Cristina di Savoia e i figli*, che oggi nella chiesa del santo è stata sostituita da altra opera. Ci rimane inoltre un ritratto ad acquerello di *Maria Adelaide Regina di Sardegna*,[10] oggi al castello di Racconigi.

Lorenzone aveva quindi pure una clientela di un certo rango. Il ritratto della *Contessa Laura Govone Vicino*, del 1859, oggi alla Galleria Civica d'Arte Moderna, e i ritratti del *Commendator Luigi Rey* e della consorte, *Rosa Cardone Rey*,[11] conservati all'archivio storico di Vinovo, ci dicono come egli servisse anche le due classi dominanti della società. Personaggi altolocati della nobiltà e dell'alta borghesia sorridono dalle sue tele, e fanno supporre come si dovesse nutrire una certa stima per l'artista in quegli ambienti, generalmente conservatori.

Per chi se lo poteva permettere, anche il ritratto era un genere richiesto, e si esprimeva in diversi modi.

Ad esempio, nella cappella delle Suore di S. Anna a Torino rimane la tela della *Trinità*, del 1876 (fig. 25). L'impostazione è simile a quella dell'Ausiliatrice, la Trinità è posta al centro in alto ed è come coronata simmetricamente dai santi: Maria e Giuseppe, Anna e Gioacchino e, ai piedi, la dimensione dell'oggi terreno rappresentata dalle figure ritratte della Marchesa Giulia di Barolo nel gesto di offrire a Dio e ai Santi l'Istituto religioso da lei fondato, rappresentato da alcune suore, tra cui la Beata Enrichetta Dominici, allora superiora generale della Congregazione.[12]

Ancora, troviamo che nella *Pala di S. Giuseppe* della Basilica di Maria Ausiliatrice (fig. 24) «l'angiolo della verga ha le fattezze di una cara bimba, figlia della Marchesa Fassati, morta ustionata anni prima».[13] Mentre la tradizione vuole che il Lorenzone si sia autoritratto nel S. Rocco della *Pala della Sacra Famiglia* di Pancalie-

[10] *Ritratto di Maria Adelaide Regina di Sardegna*, in *Cultura figurativa* II, 664. Un cenno sui clienti di rango reale, 887.

[11] *Tommaso Andrea Lorenzone*, 397-405. Immagine 407.

[12] Archivio Generale delle Suore di S. Anna, Roma, Cronaca dell'anno 1876, volume I, pag. 20. Riporta la cronaca della festa per la benedizione e la collocazione del quadro; l'opera è firmata ma non ha data. La Marchesa, morta nel 1864, vi è raffigurata con gli stessi abiti ritratti nei quadri degli anni della sua piena maturità, quando, dopo la morte del marito, si ritirò completamente dalla vita di società, per abbracciare uno stile di vita del tutto sobrio. Il dipinto non fu commissionato dalla Marchesa ma da Sr. Enrichetta Dominici, in memoria della benefica fondatrice dell'opera. Il ritratto non fu quindi eseguito dal vero ma da un altro dipinto.

[13] *M.B.* IX, 200. Allegato VI.

ri[14], da una foto conservata nell'Archivio Salesiano Centrale, si direbbe ci sia una certa somiglianza del pittore, Tommaso Andrea, con il S. Andrea del quadro dell'*Ausiliatrice*. Del resto quello di «firmare» in qualche modo le opere col proprio ritratto mescolato alla folla dei personaggi era, per i pittori, un uso ereditato dai secoli.

Lorenzone ebbe quindi sempre molto lavoro, una buona fama, una rete di committenti abbastanza vasta e sicura da garantirgli un'adeguata possibilità economica.

Mentre altri, alle esposizioni della Promotrice, proponevano dipinti fatti precedentemente in proprio, che venivano posti in vendita soltanto durante la mostra, lui esponeva per lo più opere che erano già state acquistate.

Dal 1859, ritirato dal mondo della Promotrice, egli produsse moltissime opere sacre, in cui primeggiano, come soggetti, Madonne, Sacri Cuori, Sacre Famiglie, S. Giuseppe, seguiti da altri santi vari.

Se la sua opera più famosa è la *Pala dell'Ausiliatrice*, quella ritenuta forse la migliore di tutta la sua produzione, è la *Pala del Beato Sebastiano Valfrè* (fig. 23), eseguita nel 1870 per la chiesa di S. Filippo Neri. Caratterizzata da un certo piacevole realismo narrativo essa appare più libera, fresca ed immediata.

Non gli mancavano, quindi, estimatori, e la buona opinione su di lui doveva essere anche abbastanza diffusa se don Bosco, riprendendo la critica apparsa su *L'unità cattolica*, poteva affermare che «il quadro è lavoro del Lorenzone, la cui valentia, massime in opere di soggetto religioso, non abbisogna di parole per essere conosciuta» e continua rilevando che «amici e nemici dell'artista» gli riconoscevano grande abilità nel destare vivi affetti di pietà.[15]

La testimonianza così benevola di don Bosco continua con una descrizione della *Pala di S. Giuseppe* che, assieme ad un secondo testo pubblicato dal santo nel 1868,[16] in fondo non fa che confermare la tesi di un'eccessiva dipendenza del Lorenzone dalla committenza. Constatiamo infatti che nel 1868 don Bosco è in grado di descrivere un quadro che sarà eseguito solo nel 1872 e inaugurato nel 1874. Lo scritto discorda in qualche particolare dal lavoro finito, ma vi somiglia abbastanza da testimoniare come il pittore abbia sostanzialmente aderito all'idea del committente.[17]

[14] *Tommaso Andrea Lorenzone*, immagine, 406.

[15] Bosco Giovanni, *Maria Ausiliatrice col racconto di alcune grazie ottenute nel primo settennio della chiesa a Lei dedicata*, Tip. Dell'Oratorio di S. Franc. di Sales, Torino 1875, 52-53. *M.B.* X, 1248, riporta l'articolo apparso su «L'unità Cattolica» del 7 maggio 1874. Allegato VII.

[16] Bosco, *Maraviglie*, 125-126.

[17] È interessante confrontare le due versioni, Allegato VI, a proposito delle quali facciamo una parentesi di carattere spirituale sul ruolo di Maria. Secondo la prima descrizione, supponiamo la prima idea di don Bosco, il panierino di rose veniva offerto da Gesù Bambino a Maria, la quale rimandava a Giuseppe, «assoluto dispensiero» delle grazie; un atteggiamento molto più attivo nella mediazione di quello realizzato poi nel quadro e descritto nel 1875, in cui la Vergine è «in atto divotissimo, e tutta rapita nella contemplazione». Don Bosco in origine intendeva forse sottolineare di più la funzione ausiliatrice di Maria.

Quello di don Bosco non era l'unico giudizio positivo. Già prima di questi anni, nel 1855, la *Gazzetta Ufficiale* si esprimeva considerando il pittore come uno dei «pochi costanti seguaci della buona scuola italiana» rammaricandosi che la pala da lui eseguita per la chiesa parrocchiale di Piobesi non fosse stata esposta al pubblico, «il quale avrebbe rimeritato l'artista di suffragio e di incoraggiamento».[18]

Fu questo facile successo che addormentò un poco la sua ricerca estetica? O forse l'eccessiva identificazione del proprio lavoro con una missione etico-religiosa, secondo l'idea di artista-apostolo diffusa in Italia dai Puristi, e in Europa dalle correnti spiritualiste?

Non abbiamo dati in proposito. Noi registriamo soltanto che anche nell'Ottocento, come ai nostri giorni, i giudizi della critica e degli esperti non collimano sempre con i gusti del grande pubblico.

Il parere più mite, e anche il più equilibrato, su questo pittore ci pare quello di Rinaldo Merlone: «Avendo dato uno sguardo il più ampio possibile alla produzione figurativa di Lorenzone, è indubbio che egli seppe inserirsi, a volte in forma anche originale e personale, nella realtà artistica e religiosa dell'Ottocento. Non fu però un "pittore di corte", e pertanto dovette privilegiare soggetti religiosi, adattandosi alle varie circostanze e committenze. Seppe in ogni caso mantenere costante il suo stile che, passando attraverso i canoni classicistici e romantici, approdò gradualmente verso un realismo di sapore religioso. Questo processo iniziò con la pala dell'altare di Piobesi (...) e maturò con le due grandi pale dell'*Ausiliatrice* e del *Valfrè*. Nell'una Lorenzone ripiegò sui canoni dell'ortodossia cattolico-romana, nell'altra su quelli del realismo imperante nella fase post risorgimentale».[19]

La fedeltà a se stesso è certo una sua caratteristica. Dalle prime opere ai diversi *Sacro Cuore* degli anni settanta, alla pala di *Nostra Signora della Salette* del 1881, vediamo i suoi criteri mantenersi ed esprimersi ancora nelle ultime opere, dal *Transito di S. Giuseppe* di S. Francesco di Paola a Torino, 1893, fino ai suoi ultimi anni, con la *pala della Consolata* e quella del *Sacro Cuore* della chiesa di S. Lorenzo di Giaveno, eseguite tra il 1898 e il 1900.

3.2. Per un riscatto dell'artista e della sua opera

È difficile dare per questo artista chiavi di lettura più precise. La sua estetica desta una strana impressione dovuta al misto di morbidi sfumati e panneggi rinascimentali o seicenteschi appoggiati sopra figure umane del XIX secolo.

[18] *Tommaso Andrea Lorenzone* 399, cita: *Gazzetta Ufficiale*, 30 ottobre 1855 n° 263 d.

[19] Ibid., 402.

Ogni epoca produce stereotipi di bellezza e canoni comunicativi attraverso i quali è possibile datare facilmente le sue immagini; ma qui, sopra costumi sommariamente antichi, invece che acconciature da paggetto alla Raffaello o incolte criniere alla Michelangelo, troviamo capelli dal taglio alla Risorgimento e barbe ben curate, quasi scolpite nelle loro forme appuntite: mancherebbero soltanto i favoriti alla Vittorio Emanuele per aver l'immagine di un perfetto gentiluomo dell'Ottocento.

Dame e madonne dai visi color confetto, con le piccole bocche morbide e rosa, quasi sensuali, e le palpebre ombreggiate a rendere gli occhi profondi, dolci, un po' languidi. «L'armonia e la scelta dei colori, il pregio delle fisionomie, la disposizione e l'abbigliamento delle figure rendono i personaggi conformi ai canoni classici, proiettandoli nello stesso tempo in un'atmosfera tardo romantica».[20]

A proposito del rapporto tra stile estetico e contenuto dell'opera d'arte, poi, ci si potrebbe porre una domanda: questa pittura definita piacevole, liscia, senza traumi, non potrebbe nascondere, nel messaggio, una rigorosità quasi ideologica? È giusto dire «facile» un'arte alla quale pare sotteso l'intento di avvicinare ed istruire all'ortodossia una popolazione poco colta o un po' troppo adagiata sulla tradizione?

Certo, nessuno può porre in dubbio le buone intenzioni di don Bosco circa la funzione educativa e promozionale di tutte le sue strutture, comprese quelle artistiche. Tuttavia può esserci il rischio che quadri di questo genere potessero apparire, all'epoca, come delle prese di posizione, quasi strumenti per creare opinione dentro il contesto socio-politico e culturale che abbiamo precedentemente descritto.

Ma c'è un fondamentale elemento di riscatto per l'artista.

Il virtuosismo, piuttosto accademico, di Lorenzone nella rappresentazione della bellezza e la sua ricerca della perfezione formale-compositiva erano il mezzo per rappresentare animi umani dagli ideali cristallini; questo concetto è tipico dello spirito del periodo, dove l'esterno era percepito come specchio dell'interno e la bellezza non poteva che provenire dall'integrità dell'animo.

È evidente che Lorenzone non subì ma scelse il suo stile, tra i vari che gli erano possibili. Troviamo nelle sue opere citazioni di Verismo, come nel *Sebastiano Valfrè* o nel *Transito di San Giuseppe*, e di Spiritualismo, come nella pala di Piobesi; figurazioni classiche e caratterizzazioni romantiche, spirito ottocentesco nel ritratto e nel genere storico romanzesco, anche un po' di pittura di genere, come in *L'aura del mattino* del 1859. Pare manchi al suo repertorio solo un po' di paesaggio fontanesiano, ma questo sarebbe stato davvero impossibile.

Egli conosceva le correnti artistiche a lui contemporanee, e non abbiamo motivo di credere che non le stimasse; le assaggiò, ma non vi aderì del tutto, scegliendo invece una sua via: una strada da cattolico che non era proprio la più comoda

[20] Ibid., 399.

nella Torino del 1860. Forse avrebbe mantenuto amicizie più influenti continuando a fare il ritrattista o assecondando il gusto dominante con un po' di «grande arte» da esporre alla Promotrice.

Dobbiamo anche riconoscere che l'insieme di tanti vari elementi, nella sua pittura, riesce a non essere stridente: essi si fondono in un unico stile con un'abilità che può appartenere solo a chi è figlio di una temperie artistica fondamentalmente eclettica.

L'opera di Lorenzone può infine dirsi gradevole nel tocco gentile, e quasi ingenua nel suo contenuto esplicito: non ci sono misteri dietro i suoi quadri sacri, quasi a rispondere all'appello del Vangelo a proclamare la verità dai tetti: nulla di nascosto che non debba essere rivelato.

Non ci sarà stato in questo una sorta di mite sfida alla dominante cultura liberale? Possiamo fare nostro il giudizio sintetico del Comanducci: «Fu pittore onesto, e i suoi lavori, all'infuori di qualche eccezione, sono, più che delle opere d'arte, atti di fede».[21]

Resta, a proposito di fede, ancora una pista da sondare su questo pittore cristiano, ed è quella un po' sconcertante che ci lasciano le *Memorie Biografiche.*

Sappiamo bene con che cura le informazioni in esse contenute siano state raccolte e redatte da Lemoyne. Possiamo ammettere che il punto di vista di questi primi Salesiani, testimoni diretti degli avvenimenti, sia un po' agiografico, ma non possiamo in nessun modo dubitare che i fatti narrati siano avvenuti.

Perché dunque, ci chiediamo, Lorenzone «scoppiò in un pianto dirotto» quando vide il suo quadro innalzato nella sua sede, sopra l'altare maggiore della Basilica? Cosa significano le sue parole: «Non sono io che dipingo, c'è un'altra mano che guida la mia»?[22]

Certo, chi ha fatto l'esperienza di dipingere, scolpire, danzare, suonare, recitare, sa che cosa significa il «momento d'ispirazione».

La psicologia moderna direbbe che è il momento in cui la parte destra del cervello prende il sopravvento su quella razionale, portando a compimento il processo della creazione artistica in modo quasi istintivo. È il momento in cui, nell'artista, tutte le facoltà si fondono in un'armonia totale, perfetta. Egli è contemporaneamente tecnico e razionale nell'uso degli strumenti e impulsivo nel creare, profondo nella riflessione.

Usa il suo linguaggio con la perfezione di uno studioso e con l'estro, appunto, di un artista; è insieme logica e sentimento, un unico movimento di lavoro fisico, intellettuale, spirituale ed emotivo.

[21] COMANDUCCI Agostino Mario, *Lorenzone Tommaso,* in *Dizionario illustrato dei pittori, disegnatori e incisori italiani moderni e contemporanei* II, Leonilde M. Patuzzi, Milano 1962, 127-128.

[22] *M.B.* VIII, 5. Allegato VIII.

Questa esperienza di perfetta sinergia di tutto l'essere scava l'animo in profondità; è certamente emozionante, capace di dare contemporaneamente grande soddisfazione e dura sofferenza, fuse in un senso di pienezza. Ed è sempre una grande fatica, fisica, nervosa ed anche interiore, che, ultimata l'opera, lascia esausti, fino a produrre anche crisi depressive.

Ma era questa la situazione del pittore di fronte a questo suo lavoro, costruito in modo così razionale, così condizionato dalla committenza da farci sospettare che appartenesse poco al cuore dell'artista? Che cosa ha giocato nella sua emozione finale?

Forse lo commosse il fatto di aver compiuto un'opera gigantesca ed impegnativa, di tre anni di lavoro, l'opera pittorica principale per una chiesa che, già nel suo nascere, era circondata da un alone miracolistico, quasi leggendario, per il modo prodigioso con cui era stata eretta dal nulla e per la fama dei fatti straordinari avvenuti per mano del suo promotore.

O ancora, da bravo cattolico, ebbe forse coscienza di aver innalzato un monumento immortale, in un'epoca di «persecuzione», a Maria Aiuto dei Cristiani alla cui immagine sarebbero per sempre rimaste abbinate le parole profetiche «Hic domus mea, inde gloria mea»?[23]

Non possiamo dire niente di preciso in proposito, non sappiamo che valore dare a questa fonte; però non è escluso che Lorenzone, già pittore del sacro per scelta, abbia fatto, con la pala dell'Ausiliatrice, un'esperienza religiosa e mariana particolarmente intensa, che l'abbia ancor più determinato a mettere per il resto dei suoi anni il suo talento a servizio quasi esclusivo della fede.[24]

[23] *M.O.*, 130. Queste parole furono rivolte da Maria a Giovanni Bosco nel sogno dell'ottobre del 1844, quando al santo fu mostrata l'opera di Valdocco, con l'Oratorio e la Basilica, come venne poi a realizzarsi nei successivi vent'anni circa.

[24] Per un'inquadratura cronologica generale dell'opera di Lorenzone, vedi Allegato IX.

4

LA PALA DI MARIA AUSILIATRICE

4.1. Impianto generale

Nel suo contenuto essenziale la *Pala di Maria Ausiliatrice* (fig. 29) è di facile comprensione; lo era anche di più per chi, al tempo di don Bosco, possedeva ancora un retroterra comunicativo di matrice cristiana.

Allora, più di oggi, gli stereotipi e i simboli ricorrenti, usati come veicoli della dottrina, appartenevano al patrimonio di significati del popolo, abituato a fruirli nelle immagini sacre delle chiese e in quelle diffuse dalle stampe.

Nonostante le diverse lingue nazionali, l'arte sacra europea si esprimeva con una specie di comune lingua corrente. Gli attributi iconografici passavano le frontiere senza particolari difficoltà e, pur assumendo caratteristiche regionali, mantenevano intatto il loro sostanziale messaggio.

La religione e, quindi, l'arte cristiana traggono i loro elementi da dati storici e scritturistici: da ciò derivò, nei secoli, il formarsi di un codice iconografico molto preciso.

La Sacra Scrittura, la storia della Chiesa e l'agiografia dei santi offrono certamente molti spunti narrativi; la teologia, la filosofia e la storiografia cristiane godono di un'enorme ricchezza di scritti, testimonianze e tradizioni. È dall'interpretazione figurativa di tutto questo che si sono via via codificati elementi di comunicazione visiva con valenza di simboli universali: come riusciamo a riconoscere i santi dai loro attributi, desunti dalla loro storia, così distinguiamo, ad esempio, il Cristo Pantocratore dal Buon Pastore, l'Annunciata dall'Assunta e l'Immacolata dall'Addolorata.

Data la fedeltà di Lorenzone a tali modelli, la descrizione della tela non darebbe alcun problema di interpretazione anche se non avessimo le parole di don Bo-

sco a confermarla. Egli, infatti, ci ha lasciato due descrizioni della pala, ed una terza è riportata nelle *Memorie Biografiche*.[1] Nessuna delle tre, neppure quella del 1875, corrisponde perfettamente all'immagine del quadro.

Posto anche che don Bosco abbia steso la versione del 1868 prima di aver visto l'opera finita, della quale in ogni caso conosceva il bozzetto, è strano che egli si sia preso la libertà di descrivere il dipinto con alcuni particolari diversi rispetto a ciò che vedeva realmente.

Del resto gli era propria questa disinvoltura nel dare della realtà l'interpretazione più consona ai suoi scopi, sempre educativi; oggi questo ci torna utile, perché, attraverso gli elementi ricorrenti nelle descrizioni, possiamo rilevare ciò che il santo ha ritenuto importante evidenziare.

Nelle parole di don Bosco permangono chiaramente, forse più evidenti ancora che nel dipinto, alcuni messaggi.[2]

È ricorrente l'ambiente «cielo» definito da «angeli»; la maestà di Maria viene espressa col termine «assisa», benché la figura sia in piedi, ed è definita dalla sua posizione «in alto», «in un mare di luce». Il ruolo della Trinità è specificato dalla funzione di ciascuna delle tre Persone, ma non appare, nel quadro, alcuna scritta entro il raggio di luce che si posa su Maria. Abbiamo poi gli Apostoli e gli Evangelisti in venerazione, e infine la dimensione terrena dove, curioso, don Bosco inserisce i fedeli «in atto di alzare le mani e chiedere aiuto», anche se né nel quadro né nel bozzetto se ne vedono affatto.

Probabilmente per lui la rappresentazione dei «figli» di Maria era importante: la dimensione del rapporto materno tra la Madre e i figli è una delle radici più profonde nella spiritualità mariana di don Bosco.

L'ambientazione dell'opera è teologica, non terrena; il tempo e lo spazio che vi sono rappresentati sono posti al di là di quelli da noi conosciuti. La scena si svolge in Cielo, benché questo si affacci sulla Terra, e in particolare sulla terra di Torino Valdocco.

[1] Bosco, *Maraviglie* 126-127; *M.A. col racconto di alcune grazie* 54-56. Anche *M.B.* VIII, 4, Allegato X. Innumerevoli scritti e riflessioni del mondo salesiano hanno sancito, trasmesso e quindi istituzionalizzato questa spiegazione del quadro, riproponendo costantemente queste fonti. Si tratta di documenti di tutti i tipi: circolari dei Rettori Maggiori o delle Superiore Generali delle Figlie di Maria Ausiliatrice, atti di Capitoli Generali e di convegni, corsi di esercizi spirituali, diversi libretti ed opuscoli vari ed anche alcuni studi provenienti dal mondo accademico della Pontificia Università Salesiana e della Pontificia Facoltà di Scienze dell'Educazione Auxilium. Le interpretazioni non variano molto e spesso prescindono dall'analisi artistica, tuttavia nel linguaggio sottolineano aspetti spirituali diversi a seconda delle sensibilità, offrendo così un campo di ricerca e confronto tra le epoche che meriterebbe di essere aperto, perché la spiritualità mariana derivata dal quadro è diventata ormai patrimonio collettivo della Famiglia Salesiana.

[2] Cf schema comparativo dei tre testi, Allegato X.

Il cielo si apre a due livelli. Il primo squarcio è definito da un cerchio di creature celesti, gli angeli. All'interno di questo spazio circolare e luminoso, sede di Dio, troviamo la Trinità e la Madonna: il Padre è rappresentato dall'Occhio racchiuso nel triangolo trinitario situato alla sommità dell'ancona, lo Spirito Santo dalla Colomba dalle ali spiegate su Maria e il Figlio dal Bambino a braccia aperte sostenuto dalla Madre. La funzione delle prime due Persone è di «far piovere» raggi di luce mentre quella del Figlio è di «offrire grazie».

La composizione viene quindi ad inglobare Maria dentro lo spazio riservato alla divinità, come a affermare che è entrata ormai perfettamente nella comunione trinitaria. Infatti, con la stessa perfezione con cui è situata nel cerchio celeste, ella rientra anche nel triangolo luminoso che, con il vertice nell'Occhio del Padre, attraverso le ali dello Spirito, si allarga verso il basso interrompendosi, quanto a percezione visiva, al livello in cui viene intersecato dal circolo degli angeli. È un tracciato discendente che sottolinea l'elezione di Maria.

Oltre ai quattro protagonisti, poi, dentro questo spazio si trovano a rientrare anche due degli attributi mariani scelti da don Bosco per caratterizzare il suo modello; entrambi sono strettamente correlati alla Storia della Salvezza. Uno è un simbolo di ordine teologico: la «corona di dodici stelle» che apparteneva già all'iconografia dell'Immacolata. Non è molto visibile perché composta da stelle bianche su fondo giallo, che si dispongono su un cerchio piuttosto largo, non molto vicino alla testa della Madonna. È un attributo escatologico desunto dal capitolo 12 dell'*Apocalisse*, dove è descritto il momento della grande battaglia finale che, con la vittoria su satana, porterà a compimento la salvezza.[3]

L'altro è costituito dai simboli della regalità di Madre e Figlio tratti dalla tradizione monarchica: le due corone e lo scettro, a sancire l'autorità di Maria, potente come lo è una Regina madre, e la sua facoltà di governare e guidare i figli.

Posto nel punto di massimo peso visivo, il tipo mariano viene così definito in modo inequivocabile.

Da questo livello la figura di Maria collega il campo della Trinità con quello della Chiesa Gloriosa, rappresentata nella sua gerarchia dal cerchio degli Apostoli.

Tra questi, nella parte inferiore del quadro, il cielo viene a sfondarsi una seconda volta e appare il nostro mondo terreno; un paesaggio buio a confronto della luce gloriosa che si espande di sopra, quasi tenebroso, come minacciato dal balenare di un aere rosso, basso sull'orizzonte.

Il paesaggio, che per esigenze compositive è piccolo, davanti alla grandiosità del Paradiso risulta minuscolo, lontano e tribolato, quanto mai bisognoso della protezione del Cielo e desideroso della sua serena e soave bellezza.

[3] Non a caso il capitolo 12 è anche il testo della liturgia specifica della festa di Maria Ausiliatrice.

Se Maria collega la Trinità con la Chiesa, gli Apostoli e gli Evangelisti collegano la dimensione celeste e trascendente con quella terrena, immanente. Essi sono creature già perfettamente redente, ma in virtù della loro storia umana, sono totalmente solidali con l'umanità che vive ancora nella dimensione storica.

Viene espresso così il concetto di un legame saldo di continuità tra la Chiesa Gloriosa e la Chiesa Militante:[4] un concetto di Chiesa completo, storico e mistico, così come, con perfetta coscienza teologica, l'intendeva don Bosco.

Tra le diverse possibili rappresentazioni del collegio apostolico, qui è stata scelta quella degli Apostoli in qualità di martiri o di missionari. I personaggi sono riconoscibili ad uno ad uno grazie ai simboli che portano con sé, quasi trofei conquistati in una vita di fedeltà ed offerti alla maestà di Dio.

In altre immagini gli Apostoli perdono la loro identità personale per assumere quella collettiva di «Chiesa», come accade, ad esempio, in certe icone medioevali dove sono rappresentati nel simbolico numero di dodici pur comprendendo anche Paolo, Luca e Marco. Qui invece, dato che sono contrassegnati da specifici attributi, non sono soltanto figure simboliche. I discepoli sono quindici, i dodici più i tre, perché sono figure storiche precise; ciascuno di loro ha eseguito, sulla Terra, la propria missione ed ora ne porta a testimonianza il segno glorioso: l'oggetto del martirio o quello attraverso il quale ha collaborato al Regno di Dio.

Queste accezioni sono importanti da ricordare per il carattere attivo dell'Ausiliatrice. Maria non è posta tra schiere di beati estatici ma tra discepoli che hanno lavorato, battendosi coraggiosamente fino alla fine. Anche qui sono presenti contemporaneamente la storia e l'eternità.

Risulta evidente il senso della posizione centrale di Maria, verticale come un asse di collegamento tra le due sfere: quanto a spazi, è Regina del Cielo e della terra; quanto a creature è Regina degli Angeli e dei Santi, di tutta la Chiesa.

La divisione in *pars caelestis* e *pars terrestris*, composizione che simboleggia Cielo e Terra, è assolutamente classica e può essere ricondotta indietro, attraverso modelli barocchi e rinascimentali, fino ai primi secoli.

Spesso nelle absidi basilicali, lo spazio superiore era riservato alla divinità di Cristo, quello inferiore alla sua umanità, pur sempre gloriosa; in quest'ultimo trovavano posto gli apostoli e la Chiesa, mentre la Vergine Madre costituiva quasi un ponte tra le due realtà. Altre volte, come in certe icone, i piani potevano essere an-

[4] Il principio dei tre stati della Chiesa, Gloriosa, Purgante e Militante, appartiene alla tradizione ecclesiale: «Fino a che il Signore non verrà nella sua gloria e tutti gli angeli con lui e, distrutta la morte, non gli saranno sottomesse tutte le cose, alcuni dei suoi discepoli sono pellegrini sulla terra, altri che sono passati da questa vita stanno purificandosi, altri infine godono della gloria contemplando chiaramente Dio uno e trino qual è». CONCILIO ECUMENICO VATICANO II, *Lumen Gentium*, Costituzione Dogmatica sulla Chiesa, 21 novembre 1964, in *Acta Apostolicae Sedis* 57 (1965), 49.

che tre, quello all'apice, abitato dal raggio tripartito di Dio, uno intermedio avvolto dalla luce trascendente in mezzo alla quale sono collocati Maria e gli apostoli, ed uno inferiore, scuro e separato, rappresentante il mondo.[5]

Da secoli esisteva questo simbolo dove dall'alto, regione di Dio, l'aura sacra scendeva in modo praticamente gerarchico fino a raggiungere i fedeli. Lorenzone aveva già fatto uso di questo modello in diverse opere, e certamente esso era familiare anche a don Bosco.

Lo dimostrano cinquemila immagini (fig. 44) che, nel 1852, egli fece stampare come segno di riconoscenza a Maria per lo scampato pericolo allo scoppio della polveriera di Borgo Dora, molto vicina a Valdocco. Il crollo di diversi edifici vicini fece ventotto vittime e anche «la casa dell'Oratorio, che era di cattiva costruzione, ne soffrì assai; e i deputati ci mandarono l'offerta di f. 300 per aiutare la riparazione».[6]

In quell'immagine la Madonna col Bambino, esattamente la Consolata, è assisa tra gli angeli su un trono di nubi sotto le quali, a terra, è rappresentata la città e, in lontananza, l'esplosione.

La funzione di collegamento tra realtà celesti e realtà terrene è svolta da alcune figure – giovinetti, bambini, un adulto e un prete – che, qui sì, sono in preghiera a braccia levate ai piedi di Maria. Sopra, se non fosse abbastanza chiaro, il messaggio dice: «Nei pericoli e nei bisogni ricorrete a Maria».

La mediazione tra cielo e terra può dunque essere svolta non solo da santi canonizzati ma anche dal comune uomo devoto, da colui che si pone davanti a Dio e alla Madre con consapevolezza di fede, riconoscendo e testimoniando la loro azione di grazia.

Quest'immagine corrisponde alla descrizione dei fedeli immaginari che don Bosco farà, come abbiamo detto, quindici anni dopo a proposito della pala dell'Ausiliatrice; il reperto è quindi abbastanza importante, perché avalla una sua idea ricorrente.

Considerando insieme le nostre fonti iconografiche e verbali, possiamo costruire un'unica catena ascendente o discendente, che dalla Terra, distesa buia e inerte, passando attraverso i fedeli in preghiera, i Santi, i Martiri, gli Apostoli, gli Angeli, la santa Madre di Dio, il Figlio, giunge fino alla gloriosa Trinità.

Dentro questa rappresentazione, che oggi può apparire un po' fastidiosa nella sua accezione gerarchica, c'è in realtà il profondo concetto della Comunione dei Santi in Cristo, come unico Corpo Mistico universale: si arriva alla salvezza attraverso la comunità ecclesiale, assieme ai fratelli che ci hanno preceduti e che ver-

[5] Cf Toscano Giuseppe Maria, *La vita e la Missione della Madonna nell'arte* IV, Carlo Pellerzi Editore, Parma 1990, 98-133.

[6] Per l'immagine: ASC, fondo Maria Ausiliatrice. Per l'episodio, cf Bosco, *M.O.* 210-211.

ranno; la Chiesa guidata dalle sue figure esemplari e dalle sue funzioni di governo, è il Popolo di Dio.

Nelle descrizioni don Bosco non nomina la Chiesa o il Papa, tuttavia il quadro vuole esprimere senz'altro anche un'idea di gerarchia ecclesiale nel senso istituzionale del termine, soprattutto attraverso le figure di Pietro e Paolo, disposte nello spazio compositivo centrale che, dopo quello di Maria, è il più visibile e importante.

La composizione di Maria «figura della Chiesa» sostenuta dagli apostoli Pietro e Paolo è molto antica. Spesso la Vergine vi è maestosamente assisa in trono, col Bambino sulle ginocchia, nella posa di imperatrice. Maria appare così sede di Dio come lo è la Chiesa, luogo in cui Gesù è presente e vivo. In queste rappresentazioni la Madonna è spesso assistita dall'alto, diciamo adombrata, dal Padre e dallo Spirito e coronata da apostoli, santi, martiri, vergini.

«Nei tempi moderni il tema è stato ripreso dal Lorenzone. La sua grande tela di Maria Ausiliatrice venerata nella basilica omonima di Torino, ci mostra la vergine col Bambino in mezzo agli apostoli. È stato osservato che la composizione di Maria in mezzo agli apostoli è una delle più solenni di tutta l'iconografia cristiana. Uno dei modi per rappresentare l'apostolicità della Chiesa fu di farla sostenere, sotto forma di edificio, dagli apostoli Pietro e Paolo. Talora, però, al posto dell'edificio della Chiesa vi è Maria col Bambino in braccio. Anche in questi casi Maria rappresenta la Chiesa, fondata sugli apostoli e difesa dalla loro dottrina e dal loro sangue».[7]

Nella pala, a differenza di quelle degli altri apostoli, le figure di Pietro e Paolo sono intere e in piedi e, anche se meno ieratiche di quella dell'Ausiliatrice, hanno una postura più solenne di quella degli altri: sono l'autorevole piedistallo della Madre di Dio.

Tra i due si apre la *pars terrestris*. Non a caso è esattamente tra loro che viene a collocarsi lo spazio-tempo terreno cui appartiene l'osservatore.

Infatti, colui che guarda, secondo la sensibilità spirituale dell'Ottocento, non può avere dubbi circa il proprio posto nella composizione: egli è il minuscolo ometto che abita la piccola casa di quello spazio scuro, aperto tra due giganti della santità. Anche quella che per lui è una grandiosa Basilica, lì pare quasi una chiesetta persa nella campagna.

Eppure questa consapevolezza non desta angoscia ma fiducia. Il cromatismo vivace e lo sfumato morbido, la familiarità delle figure così consuete, la dolce espressione di questa potente Madre e del «Bambino che ha le braccia aperte offrendo così le sue grazie e la sua misericordia a chi fa ricorso alla sua Augusta Genitrice»,[8]

[7] Toscano, *La vita e la missione* 101.

[8] Bosco, *Maraviglie* 127.

tutto questo in mezzo a un allegro cielo giallo, fanno sì che l'ometto si senta al sicuro, pur abitando una valle oscura.

Avvolto tutto intorno dal calore di tali amici, immerso totalmente nella Chiesa, egli può affrontare l'impegnativo compito della sua vita cristiana, conducendo anch'egli la sua battaglia.

È un po' questa la semplice magia che scaturisce dall'immagine che, se quanto ad arte può dirsi mediocre, recupera il suo significato a livello di una spiritualità semplice, evidente, ma profonda e corretta.

«Ma il pregio che non mai perderà, è l'idea religiosa che genera una divota impressione nel cuore di chiunque la rimiri»,[9] ripeterà in tutti e due gli scritti don Bosco.

Non dobbiamo mai dimenticare, infatti, gli obiettivi educativi del santo; la sua famiglia era composta da ragazzi poverissimi per i quali le esperienze dell'abbandono e della paura, della miseria e del disprezzo erano state pregnanti. Ed erano le stesse che aveva provato Giovanni Bosco da ragazzo.

4.2. Lettura visiva dell'opera

La lettura ottica di un'opera è inesauribile; dipende spesso dagli schemi culturali dell'osservatore, dalla sua sensibilità e dalla sua personale percezione visiva. Gli schemi che seguono, perciò, non sono assoluti ed esaurienti, ma solo indicativi; tuttavia, per la loro evidenza, destano ancora qualche considerazione.

I particolari compositivi del quadro rispecchiano con chiarezza la formazione classica dell'artista, egli non trascura neppure una delle «regole d'oro» dell'antichità per la bella composizione, e svelano l'origine di questa meticolosa costruzione armonica, dove ciascun elemento sembra voler cercare il suo perfetto equilibrio formale nella simmetria ad ogni costo.

Non ci fermiamo sull'analisi della struttura delle figure umane, perché Lorenzone era in grado di rappresentarle con correttezza e proporzione nelle loro posizioni ispirate in modo abbastanza evidente ai maestri del Rinascimento. Ci limiteremo a decodificare le strutture comunicative fondamentali, perché da queste emerge il pensiero soggiacente all'opera.

Schema I (fig. 33). Le dimensioni della tela sono determinate in base alla *Proporzione Aurea*,[10] studiata e applicata dai greci, passata all'arte romana e da qui alla

[9] Bosco, *Maraviglie* 125-128; *Maria Ausiliatrice col racconto* 54-56.

[10] La sezione aurea era considerata la misura perfetta di ogni proporzione e in base a questa venivano progettati gli edifici, soprattutto se sacri. Il nostro occhio «latino» ha ormai assunto questa proporzione come se fosse un elemento naturale invece che culturale, ed è diventata la base della nostra percezione visiva. Noi usiamo il termine «proporzione» senza renderci conto che andrebbe sempre rapportato a qualcosa: in base a cosa un oggetto è o non è proporzionato? Se il ter-

cultura europea, che la ripropose costantemente nei secoli, specie nei periodi neoclassici, acquisendola come patrimonio visivo basilare e collettivo.

Il *rettangolo aureo* era considerato la perfezione nella definizione dello spazio bidimensionale; si ottiene ribaltando la diagonale del semi-quadrato di partenza sul prolungamento del suo lato. La misura del lato lungo del rettangolo corrisponde a quella del lato corto moltiplicata per la radice di tre.[11]

Schema II (fig. 34). Se costruiamo il *rettangolo aureo* partendo dal quadrato superiore, notiamo come il centro di questo sia anche il centro del semicerchio dell'ancona, il cui diametro corrisponde alla lunghezza del lato corto del rettangolo. Il centro dell'arco risulta essere anche il centro perfetto della figura della Madonna, che si trova così ad occupare lo spazio visivo centrale, quello che l'occhio percepisce con più facilità e immediatezza.

Schema III (fig. 35). Continuando nella lettura della zona centrale della composizione, notiamo che questa si dispiega in uno spazio appena mosso dalle forme tondeggianti delle nuvole, che ne ammorbidiscono un poco l'impostazione statica.

I diversi elementi sono distribuiti lungo una linea compositiva zigzagante che nella parte superiore s'impone con una certa evidenza, dando forza agli elementi che attraversa. La percezione visiva corre lungo un percorso che cade in modo perfettamente verticale dall'Occhio del Padre alla colomba dello Spirito, e poi sulla Madonna, che attraversa diagonalmente in modo deciso toccando scettro e Bambino, per diventare più morbida nella parte inferiore, quasi dissolvendosi tra le nubi, pur conducendo l'occhio a particolari importanti, come le chiavi di Pietro e le costruzioni a terra.

Schema IV (fig. 36). Il sistema delle altre linee o assi di costruzione compositiva è praticamente parallelo. Queste si dispongono in un gioco di lievi divergenze e convergenze contrapposte che danno alla composizione un minimo di lento e solenne dinamismo. Al triangolo discendente dall'alto si oppongono le verticali poco divaricate della Madonna, e sotto di Lei le due «V» in parallelo di S. Pietro e S. Paolo.

Dietro ciascuno di loro ecco due figure portate simmetricamente da un'asse corta e una lunga: i quattro Evangelisti. Sopra questi, altre due «V», Tommaso a sinistra e Filippo-Giacomo a destra, si aprono oblique dalla metà dei lati verso il cen-

mine di paragone non viene esplicitato, la nostra mente lo riferisce automaticamente alla sezione aurea, in base alla quale diciamo di una persona che è troppo alta, o definiamo un edificio basso e largo, un giardino stretto e lungo, eccetera. La proporzione aurea fu infatti studiata a partire dalle dimensioni umane. Rispettare questa proporzione è perciò ritenuto principio massimo di armonia.

[11] Dal quadrato di partenza a-b-c-d, individuarne il centro O e proiettarlo sul lato c-d; puntare in O1 con apertura O1-a per trovare a1 sul prolungamento del lato c-d. Portare a1 sul prolungamento del lato a-b per ottenere il rettangolo. Puntare poi in O e aprire su O1 per tracciare il semicerchio superiore.

tro, conducendo l'attenzione dell'occhio alla Madonna; sopra, i restanti sei apostoli sono disposti tre per parte, lungo piccoli assi verticali di minor peso.

Schema V (fig. 37). Nello spazio della tela sono percepibili abbastanza chiaramente alcune dimensioni ottiche, disposte in circoli che si restringono verso il centro visivo, quasi come a centrare un bersaglio.

Quelle della parte superiore possono ascriversi in cerchi quasi perfetti. Il cerchio è il simbolo geometrico che rappresenta la perfezione e quindi in molti casi viene usato come spazio riservato per eccellenza alla divinità.

Quelle della parte inferiore, meno rigorose, rientrano ugualmente in una struttura che si svolge per cerchi concentrici, i quali, oltre a rendere possibile la differenza di profondità dei piani, determinano anche una specie di gerarchia dei personaggi.

Nell'opera infatti, più che una prospettiva geometrica, si coglie una prospettiva «d'importanza», dove le figure principali appaiono in primo piano e le secondarie sempre più lontane, fino al confondersi delle teste degli angeli tra le nubi. Abbiamo in primo piano Pietro, Paolo e gli Evangelisti; in secondo piano Giacomo il Maggiore, Filippo e Tommaso e in terzo piano i sei apostoli meno noti. Così, nella *pars caelestis*, in primo piano troviamo Maria e Gesù cui è dedicata l'opera, in secondo piano lo Spirito e il Padre, e poi cerchi di angeli a scalare.

Schema VI (fig. 38). In conseguenza a questo principio gerarchico, il parallelismo compositivo è minuziosamente studiato, perché vuole essere rigoroso, ma nello stesso tempo non vuole apparire esattamente identico, per non rendere l'insieme troppo monotono. L'occhio inesperto può anche essere meno consapevole della stringente simmetria, ma percepisce nell'insieme una facile leggibilità. Sono stati rilevati graficamente i livelli più evidenti d'altezza e di distribuzione delle figure, ma è possibile continuare l'esercizio e trovare molti altri parallelismi, appena sfalsati, tra i particolari.

Schema VII (fig. 39). Il computer ha rilevato chiaramente come anche le masse principali siano disposte su tre diversi piani di profondità visiva, per sottolineare la loro progressiva lontananza. Esse sono costituite da gruppi di personaggi disposti parallelamente, 3+1+3, sempre più «leggeri» verso l'alto, dove domina invece il «peso» di Maria. Solo Giacomo il Maggiore esce dal rigore dei numeri. Siccome i personaggi sono in numero dispari, per ovviare all'inconveniente il discepolo viene inglobato nello spazio che sarebbe di Filippo: la figura scura inferiore s'incunea in quella chiara superiore formando un unico blocco. La grande massa dei due fusi insieme, abbastanza «pesante», è bilanciata, a sinistra dell'osservatore, dal campeggiare chiaro ed evidente della figura di Tommaso inginocchiato su una nuvola bianca.

Questa inevitabile asimmetria numerica ha dovuto far riflettere il pittore che, per assorbirla nell'insieme, ha reso appena un po' più movimentata la composizio-

ne di destra, perché in quella più semplice e compatta di sinistra un elemento in più avrebbe comportato una non conformità.

Dal disegno di studio del Lorenzone (fig. 28) si vede che la figura di Matteo è stata spostata da un lato all'altro, forse perché portatrice di un elemento compositivo in più costituito dall'angelo; questa figuretta, luminosa e chiara, mentre articola un poco la composizione, rinforza in un'unica massa il gran manto bianco dell'apostolo, offrendo così uno stabile piedistallo ottico alle cinque figure superiori, coi loro «pesanti» attributi.

Il «peso» della Madonna, con il suo rosso e blu poggiante su una nube non proprio leggiadra, è sostenuto dalle grandi figure, ammantate di colori vistosi, di Pietro e Paolo, e dal paesaggio di fondo molto scuro.

Schema VIII (fig. 40). Il contrasto tra zone chiare e zone scure continua il gioco degli equilibri simmetrici e alternati. Ne sono esempio i quattro evangelisti: «scuro» Giovanni, «chiaro» Matteo. Marco poggia la schiena chiara contro lo scuro di Giovanni, mentre il suo profilo si staglia scuro contro le nubi chiare. Viceversa, Luca ha il viso e il petto chiari contro lo sfondo scuro, e la nuca e la spalla scuri sul manto bianco di Matteo. Questa scelta estetica continua per tutta la tela, stemperandosi in toni meno evidenti nei sei discepoli in terzo piano. Questo fa sì che le figure si staglino con precisione nei loro contorni e le rende perfettamente riconoscibili all'osservatore.

Attraverso l'equilibrio dei toni caldi e freddi (cf fig. 29), il cromatismo segue fondamentalmente la stessa regola, con solo qualche eccezione, o meglio con qualche campo di contrasto un po' meno evidente. A partire dalla Madonna, col suo classico contrasto rosso-blu, passiamo al Bambino, arancione caldo-verde freddo; Pietro e Paolo, dai manti caldi, hanno tuniche di colori appartenenti alla gamma dei freddi, verde e viola, anche se piuttosto riscaldati nella tonalità.

Matteo e Luca, avvolti di colori freddi e con tuniche arancio, hanno il loro opposto in Marco e Giovanni. Il verde vivace di Giovanni pareggia anche Giacomo, tutto «freddo», che trova i suoi esatti colori complementari in Filippo: secondo le leggi ottiche, il colore complementare del blu è l'arancione e quello del giallo è il viola. Anche questo dimostra che le due figure costituiscono un'unica massa visiva.

Per non togliere evidenza al gruppo colorato di Maria e Gesù, i discepoli dello sfondo sono dipinti in colori più smorti; tuttavia Simone ha un manto di un bell'arancio e un abito verde chiaro che bilanciano a sinistra quelli di Gesù; questi, a destra, sono messi in equilibrio dal protendersi vistoso del braccio di Filippo.

Simone, Tommaso e Giovanni generano anche un piccolo carosello di colori vivaci e contrastanti, nuvole bianche e teste nere comprese, che cerca di bilanciare il carosello delle forme più articolate della composizione di destra.

Abbiamo anche altri giochi di richiamo di colore; il più evidente è quello degli abiti dei due gruppi in basso, dove troviamo sia a destra che a sinistra: verde,

rosso, tono di arancio, bianco, una macchia violacea nella tunica di Giacomo ed una in quella di Pietro. Anche molte chiome sono opposte le une alle altre: bianchi Pietro e Marco, scuri Paolo e Luca; la giovane testa scura di Giovanni si oppone a quella di Matteo resa chiara da un espediente un po' anomalo per una testa maschile, perché la testa velata o coperta dal manto è più tipica delle figure femminili. Continuando troviamo scuro Tommaso, bianco Filippo; uno chiaro e l'altro scuro sono anche Andrea e Bartolomeo, corrispondenti nei colori degli abiti.

Più indistinti sono Giuda Taddeo, con la sua ascia grigia come i capelli, e Mattia, che, viceversa, ha il capo avvolto in un unico tono caldo. Un drappo verde scuro non riesce del tutto a strappare Giacomo il Minore dal suo anonimato, ma serve a sostenere il peso del drappeggio blu della Madonna.

Il cerchio giallo del cielo è bilanciato dalle nubi bianche ai piedi di Maria, mentre i raggi di luce che si dipartono dall'alto sono come prolungati dai due triangoli gialli, Tommaso e Filippo, che puntano i loro vertici verso la Madonna, riconducendo a lei l'attenzione. Offrendo contrasto al manto blu, essi rinforzano la luminosità dell'insieme, e giustificano l'impressione descritta da don Bosco di vedere Maria che «campeggia in un mare di luce».[12]

Schemi IX-X (fig. 41-42). Quanto alla distribuzione della luce, la possiamo dire diffusa, perché le ombre sono marcate solo quel tanto che basta a dare plasticità all'insieme.

Oltre al suo gusto per il colore brillante e per la chiarità dei toni, Lorenzone ha considerato probabilmente le dimensioni dell'ancona e la sua posizione finale, sull'altare maggiore di una navata di lunghezza ragguardevole, in una basilica illuminata, all'epoca, solo da candele. Perché il contrasto con l'ambiente non fosse eccessivo, i colpi di luce dovevano essere morbidi, e perché l'immagine non sprofondasse nell'oscurità, le ombre dovevano essere moderate.

Nel dipinto la luce ha due punti di origine, e questo come valore simbolico può apparire un po' incongruente. Infatti una fonte di luce posta in basso a sinistra ha quasi la stessa potenza e intensità luminosa della fonte principale, quella divina, che viene dall'alto. Quest'ultima, però, se fosse stata l'unica e più intensa, avrebbe sprofondato le zone d'ombra periferiche in un buio caravaggesco e misterioso, contrastante con lo spirito semplice e solare dell'opera.

Grazie alle due fonti, riusciamo così a vedere, arrotondate da sfumati morbidi, zone di colore che, a rigor di logica, dovrebbero essere coperte dall'ombra di drappi o di figure antistanti ad esse.

Ma Lorenzone è abile. Utilizzando la luce ai suoi scopi illustrativi, riesce a non far notare, nell'insieme, l'esistenza della seconda fonte: l'attenzione è catturata solo dalla luce che viene dall'alto.

[12] Bosco, *Maraviglie*, 126; *Maria Ausiliatrice col racconto*, 54.

La luce, nell'insieme, non sviluppa, però, grandi suggestioni. Diffusa con una maestria classica che riesce a destare una certa sorpresa, essa serve al pittore soprattutto per accarezzare gli incarnati e i drappeggi, avvolgendoli di lievi sfumati moderati, ma giocati sapientemente, che restituiscono all'insieme la sua tipica, plastica vivacità cromatica.

Per quanto riguarda il disegno, è interessante il confronto con lo studio preparatorio a matita (fig. 28). Il bozzetto appare molto più fresco e sciolto del disegno della pala.

La simmetria è meno rigorosa nella disposizione delle figure, che appaiono più naturali e caratteristiche. Pietro, ad esempio, un po' «rustico», assume un aspetto maggiormente aderente alla personalità dell'apostolo come è trasmessa dai Vangeli, ed anche Paolo, forte e focoso, appare più simile all'indomito missionario dei gentili. La dinamica rotazione di alcune teste, come quelle di Àndrea e Bartolomeo, dà loro maggiore plasticità espressiva. Anche le manichette corte del Bambino servono a dargli un po' più di vita.

Già nel bozzetto a tempera (fig. 26) e soprattutto nell'opera finita, il disegno, ottimamente curato, si è come fissato lungo linee troppo precise e pulite, quasi a voler eliminare ogni possibile imperfezione, secondo gli schemi solenni dell'arte sacra del tempo, rendendo piuttosto rigido e formale l'insieme. Rimane comunque un disegno sapientemente descritto.

Lorenzone era dunque un bravo pittore di scuola, un competente professionista con un suo stile armonico e caratteristico.

Sono tipici la sua tavolozza luminosa, che tende alla chiara vivacità dei toni, la sua pennellata liscia e pastosa e il buon disegno, imparato dallo studio accurato dei maestri, che dà alla sua pittura una certa eleganza.

Anche se gli si muove una critica per la mancata originalità nell'interpretazione dei soggetti, gli si deve riconoscere, come fecero i suoi maestri, una capacità esecutiva «sopra la mediocrità».

4.3. La simbologia

Decodificare la simbologia degli attributi dei personaggi (legenda, fig. 32) è relativamente semplice.[13] Sebbene essa ci giunga da tradizioni antiche e profonde, così come viene proposta nel quadro è generalmente comprensibile ai cristiani, nei suoi elementi essenziali, secondo gli scopi educativi di don Bosco. Chiunque può al-

[13] Cf rispettive voci in: LURKER Manfred, *Dizionario delle immagini e dei simboli biblici*, Edizioni Paoline, Milano 1990; LEONARDI Claudio - RICCARDI Andrea - ZARRI Gabriella (a cura), *Il grande libro dei santi. Dizionario enciclopedico*, Edizioni S. Paolo, Milano 1998; DE FIORES Stefano - MEO Salvatore (a cura), *Nuovo dizionario di Mariologia*, Edizioni San Paolo, Milano 1996.

meno intuire che si tratta di una gloria di Maria Regina e riconoscervi i personaggi principali.

Vogliamo ora aggiungere qualche elemento di riflessione in più, anche se è probabile che i criteri simbolici attraverso cui l'opera si esprime siano stati semplicemente attinti dalla tradizione, che Lorenzone conosceva bene, senza una riflessione teologica personalizzata da parte dell'artista.

4.3.1. Il cielo e la terra

1. La rappresentazione di Dio Padre o di Dio Trinità come un *occhio* iscritto in un triangolo rimanda all'onniscienza di Dio, alla sua onnipresenza. Egli è Colui che tutto vede e tutto comprende, il Creatore capace di sondare ogni cosa, la Provvidenza che interviene per la salvezza dei figli.

Benché sia un simbolo positivo, che sottolinea la presenza premurosa del Padre nella storia dell'uomo, esso rimanda con forza al Mistero, e quindi all'atteggiamento del «timore di Dio», inteso come deferenza riconoscente e sottomissione creaturale.

Quello dell'occhio è uno stereotipo molto antico, che appartiene alla sfera del simbolismo astrale e a molte antiche religioni pagane, come quella egizia, dove il sole e la luna sono gli occhi di Horus, dio del cielo.

Nella Bibbia viene considerato espressione della luce divina: «Gli occhi di Dio sono miriadi di volte più luminosi del sole» *(Sir 23,19)*. È anche segno di un'azione di controllo o tutela di Dio sul mondo: «Gli occhi di Dio proteggono la scienza» *(Pr 22,12)*.

L'uso di un solo occhio divino, simbolo di perfezione, fu precedente a quello trinitario dell'occhio inserito nel triangolo, che si sviluppò dopo la Riforma Protestante, periodo in cui la Chiesa Cattolica si preoccupava di esplicitare, in modo sempre più chiaro e inequivocabile, i misteri della fede.

2. Nell'arte cristiana la *colomba* può avere significati molto diversi. Nella Bibbia essa poteva rappresentare la pace del Signore *(Gn 8,11)* o la bellezza della sposa *(Ct 1,15)* o colui che confida in Dio *(Sl 74,19)*. Da quest'ultimo significato derivò nell'arte paleocristiana delle catacombe e fino al medioevo l'uso di rappresentare con una colomba l'anima salvata.

Il significato che nell'arte occidentale ha preso predominanza, però, è quello della colomba come simbolo di Dio Spirito Santo, dall'episodio evangelico dove si dice: «Appena battezzato, Gesù uscì dall'acqua: ed ecco, si aprirono i cieli ed egli vide lo Spirito di Dio scendere come una colomba e venire su di lui» *(Mt 3,13)*.

3. Gli *angeli* e le *nuvole*, che definiscono il confine dei «cieli aperti», sono elementi iconografici tipici delle teofanie gloriose, che si sono imposti soprattutto a partire dal XVI secolo e per tutto il periodo barocco della Chiesa della Controriforma.

Hanno la funzione di separare in modo chiaro lo spazio trascendente da quello terreno, sottolineando la maestà e la gloria di Dio o dei santi. Per questo loro spirito e per l'opportunità decorativa che offrivano, erano un elemento molto utile all'arte sacra dell'Ottocento, e quindi riproposto spesso. Lorenzone non vi rinuncerà nemmeno nella sua opera più naturalista, il *Sebastiano Valfrè*.

La rappresentazione degli angeli come esseri simili agli uomini ma alati, ha radici precristiane. Le ali erano attributi di creature connesse alla divinità già per gli egizi e i greci; anche nelle civiltà mesopotamiche esistevano animali alati, come il leone e il toro che sono entrati nella simbologia cristiana come attributi degli evangelisti Marco e Luca.

L'essere alato ha quindi caratteristiche superiori a quello terrestre; per questo, nel medioevo, anche i demoni mostruosi cominciarono ad essere muniti di ali a membrana fornite di artigli. Il simbolo è immediato, poiché si riferisce al pipistrello, nero abitatore della notte.

Le nubi, data la loro duttilità, sono state utilizzate nei modi più svariati nell'arte dei vari secoli. Il loro luogo naturale è il cielo, perciò esse sono l'elemento che avvolge il mistero di Dio. Già nell'antichità, ad esempio, Dio poteva essere rappresentato come una mano che sporgeva dalle nubi o da un nimbo iridato, o come il busto di un vecchio affacciato alle nuvole come ad una finestra.

Nella Scrittura ne troviamo molti esempi sia nell'Antico che nel Nuovo Testamento, sempre con significato epifanico. Nell'*Esodo*, la «Gloria del Signore» appariva nella colonna di nube, che proteggeva il popolo di giorno, come in quella di fuoco, che lo guidava di notte; nel Vangelo il «cielo aperto» prelude alla manifestazione esplicita di Dio in una delle Persone della Trinità; la troviamo nel battesimo di Gesù, nella trasfigurazione, nelle parole profetiche che promettono «vedrete il Figlio dell'uomo venire sulle nubi con grande potenza e gloria» *(Mc 13,26)*.

4. La *Basilica di Superga*, una delle più famose opere del grande architetto Filippo Juvarra,[14] è di notevole pregio artistico. Sorge su un colle nei pressi di Torino, dunque l'averla rappresentata all'orizzonte del paesaggio di fondo è in sé un elemento realistico nel quadro. Posta in lontananza alla Basilica dell'Ausiliatrice, vuole significare la continuità della devozione dei torinesi alla Madonna.

Perché don Bosco ha voluto citare Superga, invece della Consolata? Potrebbe trattarsi di semplice credibilità illustrativa, infatti la Consolata non poteva essere all'orizzonte, perché sorge in città, nel quartiere limitrofo a Valdocco; ma, certa-

[14] Filippo Juvarra (1678-1736), architetto e scenografo, fu una delle più spiccate personalità artistiche del periodo barocco. Fu il primo architetto di corte di Vittorio Amedeo II di Savoia, per il quale lavorò dal 1714, nel periodo della sua più felice attività. Eseguì diverse opere civili e sacre. Ricordiamo il famoso casino di caccia reale di Stupinigi.

mente, la scelta fu fatta soprattutto per i valori simbolici in essa esplicitati, cari a don Bosco.

Superga infatti, oltre ad appartenere alla memoria della dinastia dei Savoia, è legata ad una di quelle «vittorie di Maria» cui si riferisce il culto dell'Ausiliatrice. Terminata nel 1718, fu fatta erigere da Vittorio Amedeo II come ex voto per la battaglia sostenuta il 7 settembre 1706, insperabilmente vinta contro i francesi.[15]

5. Rappresentata ai piedi di Maria, troviamo la *Basilica di Maria Ausiliatrice* con la fabbrica dell'*Oratorio di S. Francesco di Sales*, così come appariva nel 1868. Anche se non così isolata, la zona di Valdocco era all'epoca l'ultima periferia della città.

Ecco come descrive il quartiere il Canonico Lorenzo Gastaldi nel 1865, nel discorso per la benedizione e la posa della prima pietra del santuario: «Ringraziamo il santissimo Iddio che in questa parte della città, dove in un distretto parrocchiale di 26.000 abitanti non è che una piccola chiesa, si alzi ora questo sacro edifizio (...). Le più gloriose rimembranze e le più dolci speranze le fanno corona. Esso si eleva nella valle che i nostri padri chiamarono *degli uccisi (vallis occisorum)* perché quivi è tradizione, che i Santi Martiri Avventore, Solutore ed Ottavio versassero il loro sangue per la S. Fede. Questo è perciò un terreno cosparso del sangue dei martiri e quindi favorito dal cielo di speciali benedizioni, come attestano i molti e venerabili istituti di carità che lo circondano».[16]

4.3.2. La Madonna e il Bambino

Il primo elemento simbolico evidente è costituito dalla posizione del gruppo *Madonna-Bambino* (fig. 30) all'interno dello spazio visivo. Come abbiamo detto, il suo centro corrisponde a quello del quadrato generatore del rettangolo aureo, che segna le proporzioni del quadro. L'asse verticale della figura in piedi che si pone tra cielo e terra è una scelta precisa, il cui senso visivo più evidente appare la mediazione, ma anche la prontezza nell'azione a favore dei figli.

L'immagine della Madre-Regina seduta in trono che porge il Bambino all'adorazione è una delle rappresentazioni più antiche, ieratiche e solenni di Maria; qui invece la Madonna è in piedi, in posizione verticale.

Secondo il De Fiores, il concetto di «dominante della verticalità» come simbolo mariano è relativo agli elementi messianici e celesti, riferibili all'Immacolata e alla Madre di Dio: luna, stella, aurora, trono o altare di Dio, luogo alto e santo, tor-

[15] Cf MARENGO Benedetto, *La Basilica di Superga, cenni storici del più grande monumento juvarriano* (edizione del santuario), Torino 1997.

[16] Cf l'intero testo in: *M.B.* VIII, 1040-1047. *Per la benedizione della Prima Pietra della Chiesa da erigersi presso all'Oratorio di S. Francesco di Sales in Valdocco - Discorso (del Can. Lorenzo Gastaldi). 27 aprile 1865.* Ne riportiamo uno stralcio nell'Allegato IV.

re di Davide[17]. La verticalità esprime così l'ascensione verso la sfera divina, in cui la creatura è consacrata a Dio, entra a far parte del suo mondo.

Come abbiamo già accennato, Maria è glorificata con due corone: la *corona di stelle* e il *diadema regale.*

Le *stelle* come segno di trascendenza e di vicinanza alla divinità erano usate già nelle civiltà antiche, in Egitto e in Mesopotamia, proprio per il fascino misterioso che scaturisce da esse e per la grandiosa testimonianza che danno al loro Creatore; per la bellezza e per l'insondabile armonia dell'universo sono anche assunte come segno di saggezza e perfezione *(Dn 12,3).*

Le dodici stelle sul capo della donna dell'*Apocalisse* hanno alcune possibili interpretazioni; possono rappresentare le dodici tribù d'Israele o anche i dodici Apostoli, col significato della totalità dei redenti che fanno corona alla donna; oppure i dodici segni dello zodiaco, simbolo della perfezione cosmica rotante attorno alla donna.

Nel nostro quadro le stelle hanno sei punte. Questo è un attributo mariano, tratto dai sarcofagi dei primi secoli cristiani. La stella a sei punte, già simbolo della casa di Davide da cui discende il Messia, ci riporta al mistero dell'Incarnazione anche perché costruita con due triangoli intersecati l'uno nell'altro: nell'antichità fu attribuita come simbolo a Maria, luogo d'incontro tra Cielo e Terra.

Anche se poco visibili, nell'immagine voluta da don Bosco le dodici stelle sono un particolare da non dimenticare, perché è quanto vi rimane dell'iconografia dell'Immacolata; dietro a questo simbolo il santo volle raccogliere probabilmente tutta la spiritualità legata al dogma appena emanato che, oltre ad essere tipica del tempo, gli apparteneva profondamente; egli propose sempre sia la spiritualità dell'Ausiliatrice che quella dell'Immacolata, anche sovrapponendole.

Corona d'oro e scettro sono segno della sovranità. Questi due simboli avevano una pregnanza molto forte in un sistema sociale monarchico, ed erano di immediata comprensione per tutti.

La *corona* ha acquisito nei secoli un potenziale simbolico molto forte, diventando, come attributo del sovrano, immagine del popolo intero e quindi tesoro per eccellenza. C'erano diversi tipi di corone, tutte segno di dignità e prestigio. La corona d'oro ornata di preziosi è propria delle divinità, porta in sé il significato del sole e della pienezza di potere. Nella Bibbia essa equivale alla dignità del re e alla prosperità della Nazione, infatti la caduta della corona dal capo del sovrano assume il significato di rovina o maledizione per tutto il regno *(Sl 21,4; Ger 13,18).* La corona, quindi, è un segno di reciproca appartenenza, l'oggetto che suggella il patto tra il

[17] De Fiores Stefano, *La figura di Maria nel Trattato della vera devozione,* in *Maria Immacolata* n° 19, 1983, 59-61. Cogliamo suggestioni come questa, piuttosto complesse, nel modo più sintetico possibile per dare materiale di riflessione, non perché riteniamo che siano state una scelta consapevole del pittore o del santo, di cui non possiamo in alcun modo essere certi.

popolo e il re. In questo senso è di grande suggestione anche il diadema posto sulla fronte del primo sacerdote, Aronne: una lamina di oro puro con inciso il motto «sacro al Signore» con cui egli assumeva il suo ruolo presso il popolo *(Es 28,36)*.

Per quanto riguarda il gesto-simbolo di incoronare Maria, pur trovando un suo archetipo biblico nell'incoronazione della regina Ester *(Est 2,16-18)*, è soprattutto una tradizione cristiana dei primi secoli, probabilmente legata al dogma di Maria Madre di Dio, dichiarato nel Concilio di Efeso del 431.

Nell'iconografia cristiana, dietro l'influenza dei segni pagani, corona e ghirlanda di foglie si sovrappongono e si possono trovare entrambe, anche se il senso più propriamente regale resta legato alla corona d'oro, mentre la corona di foglie è più attinente alla celebrazione della gloria di eroi o martiri, secondo l'uso romano.

Corona e scettro appartenevano al tipo mariano della «Basilissa», l'imperatrice d'oriente, che fu rappresentata, però, dagli occidentali. Maria è raffigurata come una regina adorna dei simboli del potere: è vestita sontuosamente, incoronata, scettrata, del tutto simile, nell'abbigliamento, nei gioielli, negli attributi simbolici, ad una sovrana del mondo. A Roma, in Santa Maria Antiqua, nel 550 troviamo già un affresco dove gli arcangeli Michele e Gabriele porgono scettro e corona alla Madonna Basilissa.

Non fu quindi nuova l'idea espressa dalle statue dei pinnacoli della basilica di Valdocco, dove Gabriele, dalla guglia di destra, porge alla Madonna della cupola una corona di alloro, mentre Michele, a sinistra, innalza verso di lei l'asta da cui sventola la bandiera della vittoria (fig. 52).

Quanto alla corona del Bambino, come quella della madre, è di tipo regale. Non è, ad esempio, un qualsiasi diadema prezioso, che indicherebbe soltanto splendore e ricchezza, o una corona imperiale, come appare in altre immagini di Madonne col Bambino.

La scelta di questo tipo di corona potrebbe avere un significato teologico: mentre l'imperatore governa l'insieme di diversi popoli distinti, magari soggiogati, il re, unico capo di un unico popolo, appartiene alla sua Nazione che si riconosce in lui quasi come in un padre. La Bibbia concepisce il legame tra il re e il popolo come vitale ed indissolubile, parallelamente a quello che lega l'unico gregge all'unico Pastore.

Sia la corona di Maria che quella del Bambino sono sormontate al centro da una stella. *Stella Maris* vuole significare orientamento: Maria è colei che guida al porto sicuro. Come attributo di Cristo, la stella significa anche divinità e compimento della salvezza perché Gesù è «stella del mattino», astro che sorge da oriente portando la speranza di un nuovo giorno *(Ap 22,16; 2 Pt 1,19)*.

Anche il bastone prezioso, lo *scettro*, è insegna regale di potere e di governo. La simbologia del bastone, legata anche alla magia, al giudizio, all'investitura dei sovrani, ai miti e alle favole, è vastissima e trasversale a diverse epoche e culture, ma si riferisce sempre ad un agire effettivo: è lo strumento attraverso il quale ciò che viene deciso diventa operativo. «Terrai in mano questo bastone, con il quale tu com-

pirai prodigi», comanda Dio a Mosè prima di mandarlo in missione, tanto che egli partendo «prese in mano anche il bastone di Dio» *(Es 4,17-20)*.

Più volte poi la Bibbia si riferisce allo scettro come ad uno strumento del governo del regno di Dio. Questo senso attivo del segno, simbolo di chi compie un'opera, ha particolare significato nell'iconografia dell'Ausiliatrice, la quale si manifesta come una regina che opera concretamente per il suo popolo; anche nel senso pastorale del termine, lo scettro di Maria diviene simile al bastone del Buon Pastore.

Rileviamo ancora una volta che non si tratta di una Madonna estatica, contemplante, orante, ma «agente», e questo rientra perfettamente nella spiritualità di don Bosco e nella sua percezione della Vergine come di una madre che guida, protegge, addirittura combatte per i figli, accanto ai quali è presente in modo costante. In alcune immagini dell'Ausiliatrice, infatti, il bastone da gioiello gemmato si trasforma in mazza o in lancia, con le quali la Vergine abbatte vigorosamente il demonio.[18]

Lo scettro nella mano destra di Maria si riferisce dunque ad un mandato ricevuto da Dio, attraverso il quale la Regina Madre assume e condivide col Figlio l'azione regnante che sarebbe propria del Cristo Re *(Eb 1,8; Ap 12,5; 19,15)*. In questo attributo appare chiaramente la «Vergine potente» di cui parla don Bosco nella sua famosa antifona.[19]

Se vogliamo dare una sfumatura diversa ai due segni, diciamo che la corona esprime chi è Maria, la sua dignità elettiva, mentre lo scettro definisce ciò che lei fa, la sua funzione nel piano della salvezza.

I simboli regali dell'Ausiliatrice non si esauriscono nella corona e nello scettro. Un simbolo fortemente biblico consiste nella *posizione della Madre rispetto al Figlio.* Mentre per una mamma sarebbe più logico tenere il suo bimbo col braccio destro, Maria Regina lo tiene a sinistra. Ella si viene così a trovare alla destra del Re, secondo il privilegio espresso nel *Salmo 44,10:* «Alla tua destra la regina in ori di Ofir».[20]

Essere posti alla destra del Re era il massimo dell'onore, e ritroviamo questo segno celebrato nelle immagini fin dall'antichità, anzi, l'immagine regale della Madre alla destra del Bambino adorato dai Magi è la più antica immagine mariana che ci rimanga; già nelle catacombe se ne conservano esempi a partire dal IV secolo. Sia-

[18] Cf GNOLFO *Iconografia*, 50-58; TOSCANO *La vita e la missione*, 139.

[19] *O Maria Vergine Potente*, in *M.B.* XVII, 309. Allegato XI.

[20] Cf SARTOR D. - SERRA A. - DE FIORES S., *Regina*, in *NDM*, 1070. Nella cultura biblica, come in quelle pagane ad essa contemporanee, la regina aveva un certo potere di intercessione, a volte con risvolti notevoli, come nel caso della regina Ester. Ad avere, però, un potere effettivo non era la regina sposa ma la regina madre, che veniva chiamata «Ghebirah», padrona, come il re era detto «Adon», signore. Un esempio è il rapporto tra Davide, Betsabea e Salomone. In quanto sposa del re Davide, Betsabea «si inginocchiò e si prostrò davanti al re» definendosi sua schiava *(1 Re 1,17)*; in quanto madre del re Salomone, invece, «il re si alzò per andarle incontro, si prostrò davanti a lei, quindi si sedette sul trono facendo collocare un trono per la madre del re» *(2,19)*.

mo perciò certi che la venerazione di Maria nella qualità di Regina perché Madre di Dio risale a un'epoca molto antica, anche se soltanto nel 1954 verrà sancita dall'enciclica *Ad caeli Reginam* di Pio XII. Regina anche del Cielo, cioè dell'intero Regno del Figlio: se non fosse Madre, Maria non sarebbe né regina né potente.[21]

Anche la testa e il volto di Maria e del Bambino (fig. 31) offrono una notevole concentrazione di significati.

I *capelli scoperti* e sciolti della Madonna esprimono la verginità, perché nel costume antico erano propri delle giovani non sposate. La donna sposata, invece, portava i capelli coperti, quindi quando Maria viene rappresentata come Madre appare con il velo e spesso anche con la cuffia sotto di esso.

L'Ausiliatrice è madre, perché ha il Bambino, ma ha i capelli scoperti: Vergine e Madre insieme, uno dei concetti più profondi e belli della teologia mariana, strettamente collegato al mistero dell'Incarnazione.

Un ulteriore significato, anche se lo riteniamo secondario nella nostra immagine, può essere quello dell'autonomia sovrana di questa donna, che appare perfettamente libera nell'assumere la propria maternità. Il velo o il mantello posto sul capo, infatti, simboleggiavano l'appartenere allo sposo, che, nelle nozze, compiva il gesto di coprire la sposa col proprio manto come segno di protezione ma anche di possesso e di dominio. Da quel momento la donna onorata non era più libera di mostrare i capelli, la sua bellezza, se non al marito.

Nella tradizione cristiana, però, dove lo sposo è il Cristo, il velo diviene un segno di grande preziosità affettiva e sacrale. Significa l'essere serbata per Dio, in molti casi è legato ancora oggi alla consacrazione femminile.

Dal medioevo questo simbolo generalmente prevale nell'iconografia mariana su quello dei capelli sciolti, proprio perché, dopo il momento dell'iconoclastia con la sua violenta lotta alle immagini sacre, si voleva evitare l'accusa di voler fare di Maria una dea, situandola invece correttamente nel suo ruolo subordinato di Madre di Dio.[22]

Ma nella spiritualità dell'Ottocento la verginità fu uno dei valori dominanti, ed ecco allora i capelli scoperti. Anche la cintura, altro elemento molto ricco di simbologia, sottende alla concezione verginale, ma non si può dire con certezza che nella nostra immagine voglia avere questo esplicito scopo.

[21] Il tema della regalità di Maria e dei suoi molteplici significati non può trovare qui spazio sufficiente. Anche come simbolismo è affascinante e presenta molti risvolti di carattere teologico ed anche pastorale che meriterebbero di essere approfonditi per comprendere appieno la spiritualità dell'Ausiliatrice. Si può trovare un'ottima sintesi e adeguata bibliografia nell'articolo citato alla nota precedente.

[22] Cf Bernard A., *Simbolismo*, in *NDM*, 1293-1304; De Fiores S. - Serra A., *Verginità*, in *NDM*, 1419-1475; Amato P., *Arte-Iconologia*, in *NDM*, 138-153.

Abbiamo quindi una giovane regina, vergine e madre, che pare corrispondere alla profezia di Isaia al re Acaz: «Il Signore stesso vi darà un segno. Ecco: la vergine concepirà e partorirà un figlio, che chiamerà Emmanuele» *(Is 7,14)*.

L'Ausiliatrice pare così la sintesi di due tipi regale-occidentale e materno-orientale, di cui parla Pietro Amato: «Se l'occidente produce questo tipo (la Maestà in trono col *Logos* sulle ginocchia), l'oriente sviluppa un'altra iconografia, la Vergine di tipo Hodigitria, colei che mostra la Via».[23]

Se la Regina coronata diventa trono su cui siede il Re, possiamo dire che nella nostra opera Gesù è quasi intronizzato sul braccio dell'Ausiliatrice; come l'Hodigitria fissa lo sguardo sui fedeli e indica loro il Figlio, Via, Verità e Vita, anche l'Ausiliatrice non trattiene il Bambino a sé, ma lo propone, in un gesto di offerta, all'osservatore.

Entrambe le immagini sono fortemente cristologiche e contemporaneamente ecclesiali e le possiamo ritrovare negli atteggiamenti, negli sguardi e negli attributi dell'Ausiliatrice e del Bambino.

La *somiglianza dei visi* di Madre e Figlio non è casuale, come non lo è la loro bellezza, piuttosto stereotipata ed irreale, nel suo sforzo di perfezione.

Abbiamo già detto come il Lorenzone avesse alle spalle una formazione classica, che gli imponeva di correlare strettamente la bellezza esteriore con quella interiore. La perfezione estetica doveva significare la più alta nobiltà dell'anima, la purezza della santità.

Ma dietro al risultato un po' ingenuo c'è da recuperare un concetto teologico profondo nonché la fedeltà a norme di ortodossia cui l'artista desiderava aderire.

La preoccupazione di restare fedeli al prototipo d'immagine tramandato dalla tradizione, che lo attribuiva al pennello di S. Luca, fu presente fin dai primi secoli e fu riproposta con particolare forza dal Concilio di Trento, i cui principi dominavano ancora l'Ottocento.

Il concetto venne espresso chiaramente dal cardinale Federigo Borromeo, che sottolineava come fosse indispensabile la fedeltà alle Scritture nella ricostruzione pittorica delle scene sacre. Egli ribadisce che Maria «per colorito tendeva a quello del frumento, capigliatura bionda, occhi penetranti con le pupille chiare e quasi del colore dell'oliva. Le sopracciglia incurvate e di un bel nero, il naso lunghetto, le labbra tonde e soffuse della soavità delle parole; la faccia non rotonda né acuta, ma alquanto allungata, parimenti le mani e le dita piuttosto lunghe...».[24]

La descrizione del Borromeo ricalca quella lasciataci da Epifanio nell'VIII-IX secolo, a sua volta da porre in relazione all'immagine di Gesù, del VII-VIII secolo,

[23] AMATO P., *Arte-Iconologia*, in *NDM*, 141.

[24] BORROMEO Federigo, *De pictura sancta*, Milano 1624, citato da AMATO P., *Arte-Iconologia*, in *NDM*, 149.

trasmessa da S. Andrea di Creta, che si rifaceva alla testimonianza dello storico Giuseppe Flavio: «(Maria) era di alta statura, benché alcuni dicono che superasse solo i limiti della media. Il colorito, leggermente indorato dal sole della patria, ritraeva il colore del frumento. Biondi i capelli, vivaci gli occhi, il naso un po' allungato, le labbra rosse e colme di soavità nel parlare. Il viso, né tondeggiante né aguzzo, ma elegantemente ovale; le mani e le dita affusolate...»; «Ma anche il giudeo Giuseppe (Flavio) racconta che il Signore era stato visto nella stessa maniera: con sopracciglia congiunte, con occhi belli, con viso lungo, alquanto curvo, di buona statura, come certamente appariva dimorando assieme agli uomini; similmente all'aspetto della Madre di Dio, come oggi si vede (dall'immagine) che taluni chiamano romana».[25]

Questi tratti somatici si fissarono particolarmente nella tradizione delle icone; dobbiamo ammettere che, nella descrizione, corrispondono anche ai visi dipinti dal Lorenzone.

Il Borromeo ribadiva poi il concetto secondo il quale la tradizione aveva tramandato la forte somiglianza dei due volti, tanto che «chiunque guardi la Madre o il Figlio potrà facilmente riconoscere dalla Madre il Figlio e dal Figlio la Madre».

In questa perfetta somiglianza è insito il concetto della santità immacolata di Maria, creatura incontaminata in cui si rispecchia perfetta l'immagine di Dio, come fu per l'uomo prima del peccato originale. Purezza verginale, maternità e santità vengono così a trovarsi fuse in un'unica immagine di bellezza ideale e santa del volto di Maria.

Gli *abiti di Maria*, tunica e manto, sono semplici ma vogliono essere in qualche modo regali. La loro ricchezza è data soprattutto dall'abbondanza del drappeggio e dal colore, ricco e contrastato, di forte tradizione simbolica.

L'abbondanza delle vesti di Maria si contrappone simbolicamente alla nudità di Eva, che indica lo stato di prostrazione e miseria in cui la prima donna è lasciata dal peccato.

Maria è interamente ricoperta della ricchezza della grazia, secondo la bella immagine espressa dal profeta Isaia: «Io gioisco pienamente nel Signore, la mia anima esulta nel mio Dio, perché mi ha rivestito con le vesti della salvezza, mi ha avvolto con il manto della giustizia, come uno sposo che si cinge il diadema, come una sposa che si adorna di gioielli» *(Is 61,10)*.

Segue, nel capitolo 62, una simbologia sponsale ricchissima di contenuti simbolici, dove s'intrecciano i temi della regalità della donna, che è anche città santa e terra rigogliosa, sposa prediletta e feconda, quasi madre di tutti i popoli.

Il *cromatismo*, che appartiene all'iconografia mariana classica, aggiunge agli

[25] GHARIB Georges, *Le icone mariane, storia e culto*, Città Nuova, Roma 1987, 75-76.

abiti altri significati.[26] Mentre l'Immacolata è vestita di bianco, la Madre è solitamente vestita di rosso, colore che nel nostro caso prende una sfumatura rosata: quel «vermiglio o rosa» che S. Ambrogio, decifrando il significato dei colori dello Sposo del Cantico dei Cantici, collega all'Incarnazione.[27]

Per la sua grande carica emotiva, il rosso è sempre stato il tipico colore simbolico in tutte le culture, con significati plurimi ed anche opposti. Fondamentalmente rappresenta il sangue o il fuoco, con tutti i loro significati.

In occidente è principalmente legato al senso del sacrificio del Cristo e dei martiri; ma dall'oriente ci giunge il significato del rosso come sangue pulsante, collegato alla vita donata da Dio;[28] simboleggia quindi l'infinito amore del Creatore che ha voluto porre in essere e redimere il mondo. Collegato all'atto generativo di Dio Padre, il rosso-sangue-vita viene anche inteso come origine e ricchezza della vita che Maria porta nel mondo con la sua maternità divina.

Poiché la lingua ebraica definisce i colori attraverso oggetti caratteristici – bianco come la neve, verde come la palma... – l'espressione diventa facilmente una metafora.

Alcuni oggetti in particolare furono convenzionalmente legati in modo fisso ad un colore. Dire «colore della terra» indicava il rosso, che per estensione, assumeva anche il significato di fertilità, di fecondità di vita.

Come colore regale, il rosso è legato alla porpora. Data la preziosità del pigmento cromatico ricavato dal mollusco della porpora, i tessuti di porpora erano appannaggio di re, imperatori e divinità anche nelle civiltà precristiane. La Bibbia ce ne porta moltissimi esempi *(Es 25-28; Lev 8)*, a partire dalla descrizione della tenda dell'Arca e delle vesti dei sacerdoti, specificando anche le diverse tonalità del colore come «porpora rossa» e «porpora viola», considerata anche blu, anch'esso colore nobile.

Il blu o l'azzurro di cui Maria è avvolta può assumere diversi significati. Spesso è riferito alla sua umanità, e rimanda alla natura umana del Figlio incarnato in lei.

[26] *Ibid.*, 81. È citata un'ipotesi di Florenskij: «La Santissima vergine Maria viene doppiamente onorata, in sé come Sempreverginee e in rapporto a Cristo come Deipara, e nelle sue apparizioni porta manti e vesti di colori differenti. Quando si mostra come Sempreverginee, come prima monaca, come protettrice della verginità, cioè vergine per essenza, porta un manto azzurro o celeste. Invece quando appare come Deipara, cioè come Madre per essenza, il suo manto è purpureo (il colore della dignità regale e della spiritualità), oppure rosso (il colore della sofferenza e dell'amore infuocato)».

[27] LURKER M., *Rosso*, in *DISB*, 176.

[28] Questo simbolo è trasversale a molte culture antiche, anche primitive. Presso diverse popolazioni preistoriche i morti venivano cosparsi di terre ocra e rosse, per rievocare, col colore del sangue, la vita stessa. Per contro, però, sempre dalle civiltà precristiane, è giunto a noi anche il significato del rosso come colore infernale, segno di violenza e di vendetta, o anche di vizio e prostituzione. L'*Apocalisse* usa spesso questi segni negativi.

In altri casi, di cui il più esplicito e noto è forse quello della misteriosa immagine della Vergine di Guadalupe,[29] il manto blu significa Cielo, l'elemento divino da cui l'eletta dal Padre viene interamente e abbondantemente rivestita e che spesso da lei ricade sulla terra.

Il colore blu aveva questa accezione fin dalla civiltà egizia, in cui il dio Amon o anche altre divinità con parrucche o barba blu, compresi i faraoni, appartenevano alla dimensione cosmica.

Maria rivestita di blu dall'Alto può avere lo stesso significato di «eletta», «piena di Grazia».

Se mettiamo in relazione tunica rossa e mantello blu, possiamo cogliere la suggestione di una terra fertile, accogliente, ricoperta, come irrorata con abbondanza di vita, da un cielo fecondo, così come la Vergine è adombrata dalla grazia dello Spirito.

È probabile, però, che Lorenzone, pur conoscendo l'accezione del blu-celeste e del rosso-regale, con l'uso di questi colori abbia fatto principalmente una scelta tradizionale, dalla capacità comunicativa immediata secondo un codice conosciuto dal popolo. Anche il resto del cromatismo dell'opera infatti rientra in ragioni tradizionali o compositive.

Cogliamo anche la suggestione secondo la quale la preziosità del fermaglio del manto darebbe a quest'ultimo la qualità di piviale sacerdotale, col senso molto forte della partecipazione di Maria al sacerdozio regale di Gesù. Ma ancora una volta ci pare eccessivo attribuire un tale simbolo a quest'opera, le cui scelte stilistiche appaiono più semplici.

Riteniamo più plausibile l'idea del grande manto di Maria, decisamente troppo abbondante per essere realistico, come elemento che copre e protegge i figli. Questa idea era cara a don Bosco; già dalla sua prima descrizione egli desiderava per la Madonna un manto tanto grande da dover essere sostenuto da angeli.

Forse le immagini che esprimono di più il sentire di don Bosco circa questo simbolo sono quelle espresse nei sogni «dell'elefante» e «dell'inondazione».

Nel primo egli narra di aver visto un enorme e feroce elefante nel cortile dell'Oratorio devastare e sfracellare con grande violenza i poveri giovani terrorizzati. Quand'ecco apparire Maria che prende ad alzare le braccia, ad allargare il manto e a gridare a gran voce: «Venite tutti a me!» e continua a chiamare «affannata e rossa

[29] L'immagine della Madonna di Guadalupe, XVI sec., apparve miracolosamente, sotto gli occhi di diversi testimoni, sulla «tilma», il mantello, dell'indio Juan Diego. Presenta molti aspetti misteriosi. Il più famoso è il particolare delle pupille, nelle quali è impressa l'immagine degli astanti presenti al miracolo, Juan Diego, il Vescovo ed altri. Non meno interessante è l'abbondante manto blu, dove le stelle, apparentemente sparse, sono disposte invece in modo tale da rappresentare gli emisferi celesti Nord e Sud con relative costellazioni.

in viso» coloro che non si curano di rifugiarsi sotto la sua protezione. Finito il pericolo e scomparso il demonio, Maria parla ai giovani e il discorso finisce con «abbiate in me un'illimitata confidenza e il mio manto vi sarà ognora di rifugio».[30]

Anche l'altro sogno si svolge in una scena terrificante durante un'inondazione apocalittica in cui molti giovani vanno perduti. Salito con un certo numero di loro su una barca, don Bosco dice: «Maria è la Stella del Mare. Essa non abbandona chi in Lei confida: mettiamoci tutti sotto il suo manto; Ella ci salverà dai perigli e ci guiderà a porto tranquillo». E infatti, giunti alla vigna «sicura», vi trovano un «gran» castello con un «regale» giardino protetto da «forti» mura. In una cappella dalle volte «guarnite e ricche» di marmo, d'argento, d'oro e di preziosi, ecco una «magnifica» statua di Maria Ausiliatrice che ad un tratto si anima, muove gli occhi e le mani: «E infatti lentamente aprendo le braccia essa sollevava il manto come per accoglierci tutti sotto di quello. Le lagrime scorrevano per forza di commozione sulle nostre guance. – La Madonna muove le labbra! – dissero alcuni. Si fece un silenzio profondo; la Madonna aperse la bocca e con una voce argentina, soavissima, ci diceva: – Se voi sarete per me figlioli devoti, io sarò per voi Madre pietosa!».[31]

Rappresentare *Gesù a braccia aperte*, in questo tipo di immagini, non è molto consueto, perché il Bambino-Re in genere ha la mano benedicente, o può tenere in mano il libro o il rotolo, oppure il globo. Si tratta dunque di una scelta simbolica precisa per sottolineare la gratuità con cui Gesù si dona a noi: don Bosco stesso lo spiega, nelle sue descrizioni del quadro, come segno dell'elargizione di grazie e di amore.

Dal punto di vista espressivo il segno non ha raggiunto una grande potenza, a causa forse di diversi fattori stilistici, come il visetto un po' bamboleggiante di Gesù o l'eccessiva staticità dell'insieme; è importante, però, come elemento visivo della spiritualità salesiana, perché vuole essere l'espressione dell'amore incondizionato e assoluto di Dio che si dona e della Madre che offre il suo bene più prezioso.

L'alternativa a questo gesto, per esprimere l'amorevolezza, poteva essere il simbolo del Sacro Cuore; nello schizzo a matita della pala, infatti, questo segno sembrerebbe abbozzato sul petto di Maria, ma infine venne eliminato.

I *colori di tunica e manto di Gesù*, nella loro tonalità tersa e vivace, appaiono piuttosto inconsueti, anche se il verde e l'arancione possono rientrare nel cromatismo tradizionale del Cristo.

Il Bambino della Consolata è vestito di questi colori, ma nelle tonalità scure e brunite delle icone. Questo può essere stato un suggerimento per don Bosco e Lorenzone, anche perché la statuetta della Consolata che don Bosco acquistò per la

[30] *M.B.* VII, 365.

[31] *M.B.* VIII, 275-282.

sua prima chiesetta[32] (fig. 50), riproducendo con gusto popolare la Madonna del santuario, ne portava i colori vivacizzati, e quindi all'Oratorio era già tradizione vedere il Bambino vestito così.

L'accezione positiva del verde nella Bibbia si riferisce agli eletti, ai giusti rigogliosi come erba fresca, che verdeggiano come alberi piantati lungo i corsi d'acqua, come ulivi, come palme, e daranno ancora frutti nella loro vecchiaia *(Sl 1,2; 92,12-15)*. È un colore vitale, che è assunto a simbolo della speranza ed anche della giovinezza. Il cedro del Libano, maestosa conifera sempreverde, è il simbolo del Cristo, germoglio della stirpe di Iesse che non avvizzisce mai.

Nel quadro, però, è più realistico pensare a una scelta dettata dalla tradizione e anche da esigenze compositive. Nella tradizione simbolica il bianco sta per sacro, buono, perfetto, puro, perciò è tipico del Cristo glorioso; ma vestire il bambino di bianco avrebbe significato confonderlo con lo sfondo chiaro; allo stesso modo, dato l'abito di Maria, non era possibile ammantarlo di rosso, colore del manto del Risorto e del Sacro Cuore.

Possiamo attribuire l'arancione del manto alla tradizione iconografica antica, perché esso, assieme al giallo e all'oro, rientra nella gamma dei colori solari, e quindi divini, attribuiti al Cristo.

Anche alcuni colori regali scuri, bruni e anche neri, appartengono alla tradizione medioevale per l'iconografia di Gesù, ma questi toni non potevano essere scelti in una pala dal cromatismo così delicato.

Il significato dei *piedi nudi* di Maria e di Gesù ci è stato tramandato dalla tradizione salesiana come segno di umiltà e povertà. È una spiegazione accettabile sia dal punto di vista iconografico che spirituale.

Un ulteriore significato lo si scorge in relazione all'iconografia dell'Immacolata che schiaccia la testa al serpente col piede nudo e inerme, perché l'unico suo potere viene da Dio, al quale ella aderisce con perfezione e totalità. La sua vittoria escatologica è dunque condotta solo attraverso le armi della purezza, della perfetta santità allo stesso tempo umile e invincibile; oggi dietro a questo simbolo proporremmo forse come massimo valore l'esempio di una lotta non violenta, ma in don Bosco e nel suo tempo dominava certamente il valore della verginità come fonte di forza interiore, donata da Dio e a Lui ordinata.

4.3.3. Gli Apostoli e gli Evangelisti (fig. 32)

Pietro (10), fratello di Andrea, era di Cafarnao. Fu uno dei primi discepoli chiamati dal Signore alla sua sequela *(Mc 1,14-16)*.

[32] La statuetta è oggi conservata nella Cappella Pinardi del complesso di Valdocco.

Il primato a lui attribuito da Gesù è sancito in molti episodi evangelici, di cui quello passato all'iconografia cattolica in modo più caratteristico è la «consegna delle chiavi» *(Mt 16,17-19)*, che segue alla sua professione di fede: «Tu sei il Cristo», afferma l'apostolo, «Tu sei Pietro», risponde Gesù «e su questa pietra edificherò la mia Chiesa, e le porte degli inferi non prevarranno contro di essa. A te darò le chiavi del Regno dei Cieli, e tutto ciò che legherai sulla terra sarà legato anche nei cieli, e tutto ciò che scioglierai sulla terra sarà sciolto anche nei cieli».

Che Pietro sia stato un capo tra i discepoli lo dimostra anche il fatto che egli fu tra i primi ad essere perseguitato e incarcerato da Erode Agrippa, nell'anno 42 *(At 12,1-17)*. In seguito andò a Roma, dove morì martire, come vuole la tradizione, su una croce rovesciata. Il presbitero Gaio, nel II secolo, ci lasciò l'indicazione del luogo della sua sepoltura, sul colle Vaticano. La piazza e la Basilica occupano oggi l'area dell'antico circo di Nerone e del cimitero romano che lo costeggiava. Le esplorazioni archeologiche fatte eseguire da Pio XII tra il 1939 e il 1949 hanno dato piena ragione alla tradizione, infatti è stato ritrovato il tropaion sepolcrale dell'apostolo che oggi si può visitare.

Secondo la tradizione, Pietro subì il supplizio della croce o nello stesso circo o in un luogo poco distante, ricordato oggi dalla chiesetta di S. Pietro in Montorio al colle Gianicolo. Entrambe le zone si trovano, rispetto ai sette colli di Roma, al di là del fiume Tevere; erano periferiche ma vicine alla città. Le crocifissioni, infatti, riservate alle classi basse, agli schiavi e agli stranieri pagani, dovevano essere esecuzioni esemplari e quindi visibili.

Pietro, data la sua bassa estrazione sociale, è spesso rappresentato con una capigliatura folta, ricciuta e un po' incolta. Considerato dalla tradizione un po' più vecchio di Gesù, il «tipo» di Pietro ha spesso i capelli bianchi; fondamento a questo attributo è la profezia del Maestro nel Vangelo di Giovanni, che ne ribadisce anche il primato: «– Simone di Giovanni mi ami tu più di costoro? – gli rispose – Certo, Signore, tu lo sai che ti amo. – Gli disse: – Pasci i miei agnelli (...) quando sarai vecchio tenderai le tue mani, un altro ti cingerà la veste e ti porterà dove tu non vuoi. – Questo gli disse per indicare con quale morte egli avrebbe glorificato Dio» *(Gv 21,16-19)*.

Paolo (11) invece, essendo cittadino romano, ebbe diritto a una morte meno dolorosa e infamante; venne ucciso nel 64, durante le persecuzioni di Nerone. Fu decapitato in una zona lontana dalla città, dove furono giustiziati circa diecimila romani cristiani, quasi tutti soldati. La tradizione circa il luogo della sua sepoltura, sulla via Ostiense, dove ora sorge la basilica di S. Paolo fuori le mura, ci viene sempre dal presbitero Gaio; al IV secolo risale invece quella delle Acque Salvie come luogo del martirio, dove oggi esiste il complesso di edifici sacri detto delle Tre Fontane.

Paolo, di Tarso, di una famiglia di forte tradizione giudaica e quindi dotto nelle scritture, conosceva la lingua e la cultura greche. Grazie alla sua estrazione so-

cio-culturale, dopo la conversione in seguito alla quale cambiò anche il nome da Saulo che significa «chiamato» a Paolo, «piccolo», egli fu in grado di dedicarsi alla missione tra i pagani, alla quale si deve la prima diffusione del cristianesimo. Per questo e per l'abbondanza dei suoi scritti viene considerato l'apostolo della Parola di Dio, e poiché egli associa la Parola al simbolo della spada, questa è divenuta segno stereotipo della sua iconografia *(Ef 6,17; Eb 4,12)*.

Il testo apocrifo *Atti di Paolo*, della fine del II secolo, ci ha tramandato la sua descrizione fisica: piccolo di statura, testa calva, gambe curve, sopracciglia congiunte, naso un po' sporgente, «pieno di bontà». Sappiamo inoltre che doveva essere più giovane di Pietro; si data infatti la sua nascita ad alcuni anni dopo Cristo. Da queste caratteristiche attorno al IV secolo si fissò il suo tipo iconografico che lo rende facilmente riconoscibile in molte rappresentazioni.

Pur conoscendo bene il glorioso martirio dei due grandi apostoli, don Bosco scelse di rappresentarli, secondo la più classica e ortodossa tradizione, con gli attributi della loro specifica missione ecclesiale. L'immagine attesta chiaramente il primato di Pietro, e quindi del Papa, e la stabilità della Chiesa, mentre Paolo è il prototipo del missionario, portatore della Verità in mezzo al mondo.

Le due figure, poste a mediazione tra Maria e la terra, sono come complementari tra loro. Pietro guarda al Cielo ed indica la terra, offrendo le chiavi della Chiesa alla Madre di Dio in richiesta di protezione; Paolo, rivolto fuori dal quadro, guarda la terra e indica il Cielo: investendo con una certa potenza l'osservatore gli ricorda di affidarsi all'Ausiliatrice dei Cristiani. È un gioco scelto e studiato. Rinforza la dialettica tra Cielo e Terra: dall'uno stabilità, autorità, gloria, protezione; dall'altra devozione filiale, fiducia, fedeltà, affidamento.

Questa iconografia di santi mediatori appartiene alla tradizione. Innumerevoli santi e vescovi, a volte anche signori o santi patroni laici, offrono in molte immagini le loro città o la loro gente alla Vergine. Qui Pietro le indica con precisione l'Oratorio di Valdocco.

Quanto allo sguardo di Paolo che vuole dialogare coi fedeli, è anch'esso ispirato agli antichi. Ricordiamo, ad esempio, l'angelo della *Vergine delle rocce* di Leonardo, che cattura l'osservatore indicandogli, con l'indice teso, una scena che pare svolgersi senza alcuna relazione con il pubblico. Lorenzone aveva già usato questa strategia, che ritroviamo nella pala di Piobesi del 1855.

Giovanni (12), fratello di Giacomo, è il popolarissimo autore del quarto Vangelo e dell'*Apocalisse*. Fu il discepolo fedelissimo, dalla prima memorabile giornata di Cafarnao fino alla croce. La tradizione lo vuole operante per lunghissimi anni ad Efeso, dove morì in età straordinariamente avanzata; fu sepolto sulla collina di Ajiasoluk, dove Giustiniano fece erigere una basilica.

Testimone dell'ultimo sangue versato da Gesù, nel nostro dipinto Giovanni è rappresentato con il calice in mano, ma più spesso egli viene identificato da altre ca-

ratteristiche iconografiche, relative alla sua predominante missione di evangelista e profeta; anche gli esegeti, infatti, tendono ad interpretare il soprannome di «figli del tuono» dato da Gesù ai due fratelli, non come accezione popolaresca circa il loro carattere focoso, ma come definizione di un preciso compito: essere «voce di Dio».

Nei primi secoli esistevano due tipi iconografici dell'apostolo, uno giovanile ed uno senile. In occidente prevalse il primo, che lo raffigura giovane e senza barba, con carta e penna, vestito abbastanza spesso di verde, il colore del pieno rigoglio della vita.

In pittura egli trova posto quasi sempre accanto a Maria, con la quale restò ai piedi della croce, entrando così nella simbologia mariana ed ecclesiale in qualità di «figlio di lei», e rappresentando in questo ruolo tutti i fedeli: «Gesù allora vedendo la madre e lì accanto a lei il discepolo che egli amava, disse alla madre: – Donna, ecco il tuo figlio! – E al discepolo: – Ecco la tua madre!» *(Gv 19,25-27)*.[33]

La tradizione ha attribuito a ciascun evangelista uno dei «quattro esseri viventi» dell'Apocalisse. Quello di Giovanni è l'aquila, segno di elevatezza spirituale e di acutezza nel penetrare il mistero, perché i suoi testi furono tradizionalmente considerati i più alti e teologicamente complessi; perciò l'evangelista è sempre riconoscibile da questo uccello.

Di Matteo (13) esistono poche e frammentarie notizie. Il nome significa «dono di Dio», ma egli è ricordato dai sinottici come Levi, un pubblicano, esattore delle tasse. Non sappiamo il perché della sovrapposizione dei due nomi. Tradizionalmente si considera morto martire, ma sono incerte le notizie al riguardo. I Padri attribuiscono la sua santità alla sua obbedienza, all'umiltà e alla generosità e al suo indefesso lavoro apostolico; la sua area di evangelizzazione sembra essere stata piuttosto vasta: Etiopia, Persia, Siria, Ponto, fino all'Irlanda.

Le più antiche rappresentazioni di Matteo si trovano a Ravenna, in S. Vitale e in S. Apollinare in Classe. Egli è rappresentato con il libro o rotolo del suo Vangelo, che fu scritto in lingua aramaica; ma il suo simbolo specifico è un uomo-angelo che, nella leggenda, gli avrebbe dettato il testo sacro. La scelta del vivente simile a un figlio d'uomo per Matteo potrebbe essere attribuita al suo interesse per la storicità di Cristo, uomo e Messia, in continuità con gli scritti dell'Antico Testamento. Egli, ri-

[33] A don Bosco fu cara questa scena, che fece rappresentare da Enrico Reffo nell'abside della chiesa di S. Giovanni Evangelista a Torino. Quando, nel 1869, fu stampato il manuale per i devoti di Maria Ausiliatrice, don Bosco compose un «Atto di filiazione con cui si prende per Madre Maria Vergine» il cui nucleo centrale era: «Vi supplico di rinnovare in favor mio quel misterioso amorevole Testamento, che avete fatto sulla Croce, dando al prediletto Apostolo s. Giovanni la qualità e il titolo di figliuolo della vostra Madre Maria. Ditele anche per me queste parole: Donna, ecco il tuo Figlio. Fatemi grazia di poter appartenere a Lei come figliuolo, e averla per Madre in tutto il tempo della mia vita mortale su questa terra». Bosco Giovanni, *Associazione de' divoti di Maria Ausiliatrice*, Tip. Dell'Oratorio di S. Franc. di Sales, Torino 1869, 58.

volgendosi a giudeo-cristiani, chiama Gesù «Figlio di Davide» e inizia il suo Vangelo con la dichiarazione della sua genealogia umana. Siccome i quattro «esseri viventi» dell'Apocalisse hanno una natura sacra, furono corredati di ali; così, nel tempo, «l'uomo» si trasformò in «angelo» e divenne lo stereotipo iconografico di Matteo.

Luca (14) è nominato tre volte da Paolo, che lo definisce «il buon medico» *(Col 4,14)*. Egli non appartiene ai Dodici, ma fu loro discepolo; fu autore di un Vangelo e degli *Atti degli Apostoli*.

Secondo la tradizione del II secolo Luca era cittadino di Antiochia, da dove si accompagnò a Paolo, di cui fu collaboratore fedele anche nel periodo della prigionia. Imitando il suo maestro fino al martirio, che subì a 84 anni, fu ucciso a Patras, in Boezia, assieme ad Andrea. Il suo corpo, privo del capo, sarebbe conservato nella basilica di S. Giustina a Padova.

Luca è ritenuto dalla tradizione anche pittore, e gli si attribuiscono molti ritratti di Maria, perché nel suo Vangelo ha tratteggiato meglio degli altri la figura della Vergine. Per questo motivo nella tradizione d'Oriente viene rappresentato mentre dipinge. In Occidente invece prevale l'iconografia del toro alato. Dei quattro viventi dell'Apocalisse gli è stato assegnato questo forse perché il suo Vangelo si apre con il sacrificio offerto a Dio da Zaccaria.

Con Marco (15) evangelista s'identifica probabilmente Giovanni Marco, più volte nominato nel Nuovo Testamento. Marco conobbe Pietro quando questi, dopo la prigionia, «si recò a casa di Maria, madre di Giovanni detto anche Marco, dove si trovava un buon numero di persone raccolte in preghiera» *(At 12,12)*. I due nomi, uno ebraico e l'altro greco-latino, fanno pensare ad una famiglia benestante, che parlava anche greco e che intratteneva rapporti col mondo greco-romano.

Marco accompagnò Paolo e Barnaba, di cui era cugino, nel loro primo viaggio fino a Perge *(At 15,39-40)*. Fu poi un caro collaboratore di Pietro che lo chiama «mio figlio» *(1 Pt 5,13)*. Questa notizia è confermata anche da altre fonti, attraverso Eusebio di Cesarea, da Papia e da Giovanni il Presbitero, che riferisce: «Marco divenuto interprete di Pietro, scrisse esattamente non in modo ordinato, quanto si ricordò delle cose o pronunciate o operate dal Signore. Egli non udì il Signore e non fu al seguito di Lui, bensì di Pietro»;[34] per questo gli è attribuito un Vangelo la cui fonte fu lo stesso capo degli apostoli; probabilmente fu il primo dei quattro *Vangeli canonici* ad essere scritto, tra gli anni 50-70.

La tradizione agiografica ritiene che Marco sia il fondatore della chiesa di Alessandria d'Egitto, città di cui egli fu vescovo e dove morì martire. Pare che abbia poi passato un periodo ad Aquileia, per cui le sue reliquie riposano nella vicina Venezia, nella splendida basilica del santo, dove furono trasferite nel IX secolo.

[34] Leonardi C. - Riccardi A. - Zarri G. (a cura), *GLS*, II, 1289.

L'iconografia lo rappresenta anziano e canuto, accanto al leone alato dell'*Apocalisse*, che è diventato anche il simbolo della città veneta. Il segno gli fu attribuito forse in relazione al ruggito del leone che si ode nel deserto, perché il suo Vangelo inizia con la predicazione del Battista *(Mc 1,1-8)*.

Tommaso (16) venne detto Didimo, che significa «doppio», «gemello». Entrambi i nomi vengono dalla stessa radice ebraica, ma l'agiografia popolare a volte ha inteso «doppio» nel senso negativo di ambiguo, legando il nome all'incredulità dell'apostolo *(Gv 20,25-28)*, riscattata però nello stesso brano dalla sua dichiarazione di fede: «Mio Signore e mio Dio». Nel nostro quadro, unico personaggio a capo chino, egli sembra voler ancora chiedere perdono della sua inaudita incredulità. La tradizione ci riferisce di una sua predicazione nelle regioni orientali, Siria, Persia, India, dove avrebbe subito il martirio a Calamina, ucciso da un colpo di lancia. I cristiani dell'India di rito malabarico si dicono «Cristiani di Tommaso», tramandandosi la tradizione dell'evangelizzazione ricevuta direttamente dall'apostolo. Attribuiti a Tommaso esistono alcuni scritti apocrifi: un vangelo, un'apocalisse e un testo di atti.

Filippo (17), di Betsaida, viene collocato al quinto posto negli elenchi dei Vangeli sinottici e degli Atti degli Apostoli *(Mt 10,3; Mc 6,18; Lc 6,14; At 1,13)*. I vangeli lo ricordano in molti episodi significativi e popolari, dove appare come uomo generoso, fedele, semplice e molto vicino a Gesù, dopo Pietro, Giacomo, Giovanni e Andrea. Attribuiti a lui, esistono anche due apocrifi: il *Vangelo di Filippo* e gli *Atti di Filippo*.

Non ci sono di lui molte notizie, ma avrebbe patito il martirio sulla croce o lapidato, perciò i suoi attributi iconografici principali sono la croce o la pietra.Viene rappresentato anche con un drago che, secondo la tradizione, egli avrebbe domato alla presenza dei pagani.

Giacomo «il Maggiore» (18) è così definito per distinguerlo dall'altro, in base alla maggior rilevanza data alla sua figura negli scritti neotestamentari, ed anche perché l'altro è definito «piccolo» dal vangelo di Marco. Giacomo è fratello di Giovanni, i loro genitori sono citati in Zebedeo e Salome *(Mc 16,1; Mt 27,56)*. Negli elenchi occupa sempre il secondo o terzo posto, accanto a Pietro e Giovanni, come uno dei tre prediletti da Gesù. Egli godeva quindi di un grande prestigio nel gruppo, e la sua importanza è confermata dal fatto che fu tra le prime vittime scelte da Erode Agrippa *(At 12,1-2)* quando, per compiacere i giudei, decise la persecuzione del cristianesimo nascente.

Nonostante la sua precoce morte di spada, la tradizione vuole che sia stato l'evangelizzatore della Spagna, ma pare che siano state soltanto le sue reliquie ad essere state portate a Compostella nel IX secolo. La città di Santiago, posta sulla costa dell'oceano «ai confini della terra», divenne così meta dei grandi pellegrinaggi medioevali attraverso l'Europa, che segnarono tante vie di comunicazione. Per questo egli è rappresentato col tipico bastone del pellegrino, recante alla sommità la zucca per l'acqua o la conchiglia delle rive dell'oceano usata dai pellegrini per bere e

mendicare; unendo in sé i simboli dell'acqua, del cammino di penitenza e di conversione, la conchiglia divenne anche un segno del Battesimo.

Andrea (19), di Betsaida, era fratello di Simon Pietro. Già discepolo del Battista, fu il primo dei Dodici ad essere chiamato dal Signore. Viene nominato sempre tra i primi quattro discepoli, segno di un suo prestigio nel gruppo primitivo, tanto che ciò fu utilizzato dalla Chiesa di Bisanzio per confutare il primato di Pietro alla Chiesa Romana, perché fu Andrea a condurre Pietro dal Signore *(Mt 4,18-22; Mc 1,16-20)*. Dalla Scrittura appare anche una sua stretta amicizia con Filippo *(Gv 12,21-22)*.

La tradizione ci tramanda la sua predicazione nel Ponto, nella Bitinia e nella Siria. Sarebbe stato crocifisso a Patrasso su una croce decussata, a incrocio diagonale, detta appunto croce di S. Andrea. Le sue reliquie, prima a Costantinopoli, furono portate ad Amalfi nel XIII secolo, e la testa fu portata in S. Pietro a Roma, presso la tomba del fratello, nel 1462. Il Papa Paolo VI, nel 1964, la restituì al vescovo metropolita di Patrasso come segno di fraternità con la Chiesa Ortodossa, che venera particolarmente Andrea apostolo.

Nell'apocrifo narrativo del II-III secolo chiamato *Atti di Andrea*, viene descritto il volto ascetico, severo e barbuto dell'apostolo, che è divenuto una sua caratteristica iconografica.

Secondo la tradizione ebraica, Bartolomeo (20) è un nome composto: «Bar», cioè «figlio di», e «Tolmaj». Si può trattare di un soprannome; è plausibile che, come interpretano molti esegeti, egli sia identificabile con Natanaele, l'uomo di Cana invitato da Filippo alla sequela di Gesù, che il Maestro definisce «un israelita in cui non c'è falsità» *(Gv 1,41-51)*.

Sulla sua attività non ci sono chiare informazioni, anche se si ritiene che egli abbia predicato il vangelo di Matteo in una zona geografica orientale, definita genericamente India. Gli è attribuito anche un vangelo apocrifo del III secolo. Fu martirizzato in oriente, crocifisso o decapitato. La tradizione vuole che egli abbia patito il supplizio dello spellamento, per cui viene rappresentato col coltello o con la propria pelle in mano. Le sue reliquie sarebbero state portate a Roma nel 983, per essere venerate nella chiesa di S. Bartolomeo all'Isola.

Giuda Taddeo (21), sempre accuratamente distinto da Giuda Iscariota, il traditore, viene detto anche Giuda di Giacomo *(Lc 6,16; At 1,13)*, e questo esprime forse un rapporto di parentela con Gesù, attraverso Giacomo di Alfeo, di cui potrebbe essere fratello o anche figlio. A lui è attribuita una delle lettere cattoliche del Nuovo Testamento, dove egli si definisce appunto fratello di Giacomo *(Gc 1,1)*. I Vangeli non dicono molto di lui; a lui il Signore rivolge il discorso sull'amore del Padre *(Gv 14,23)*, e questo andrebbe d'accordo col significato del nome: Taddeo o Lebbeo, che significa dal cuore grande.

Secondo la tradizione, Giuda avrebbe predicato il Vangelo in Palestina, Siria e Mesopotamia, per morire decapitato ad Edessa. Le reliquie si trovano in Francia,

a Reims e a Tolosa, e il culto è diffuso soprattutto in Austria e in Polonia. L'iconografia lo rappresenta con lo strumento del martirio: scure, spada, alabarda o mazza.

Mattia (22) è l'unico dei Dodici non scelto direttamente da Gesù, ma designato dalla comunità, per sostituire Giuda Iscariota: «Bisogna dunque che tra coloro che ci furono compagni per tutto il tempo in cui il Signore Gesù ha vissuto con noi, a cominciare dal battesimo di Giovanni fino al giorno in cui è stato di tra noi assunto in cielo, uno divenga, assieme a noi, testimone della sua resurrezione» *(At 1,21-22)*.

Secondo la tradizione, Mattia avrebbe predicato il vangelo in Etiopia, dove fu martirizzato con la lapidazione. Il suo segno iconografico è una pietra, ma viene rappresentato anche con l'accetta. Le sue reliquie sono venerate a Roma in S. Maria Maggiore e a Treviri, in Germania, di cui è patrono. Gli viene attribuito un vangelo apocrifo del II secolo detto *Le tradizioni di Mattia.*

Simone (23), ricordato sempre accanto a Giuda Taddeo, viene qualificato anche come lo zelota, nel senso forse di zelante religioso o perché appartenente, prima di incontrare Gesù, alla setta integralista degli Zeloti che opponeva una forte resistenza, a volte anche violenta, alla dominazione straniera. L'appellativo ce lo mostra quindi come un ebreo fervoroso e magari intransigente circa la Legge e le tradizioni dei padri.

Il nome di Simone appare nella lista dei fratelli di Gesù assieme a Giacomo, Giuseppe e Giuda *(Mt 13,55; Mc 6,3)*. Un'ipotesi è che si tratti proprio dell'apostolo, forse anch'egli della famiglia del Signore.

Secondo una tradizione sarebbe stato crocifisso, mentre secondo altre avrebbe subito il martirio di essere segato vivo, ma non si hanno notizie precise; l'iconografia lo rappresenta nell'uno o nell'altro modo.

Il secondo Giacomo (24) viene detto Minore per distinguerlo dall'altro e perché il Vangelo lo definisce figlio di Alfeo e di Maria, «madre di Giacomo il piccolo» *(Mc 15,40; Mt 27,56)*. Questa era una delle donne al seguito di Gesù, identificata dagli esegeti in Maria di Cleofa, parente di Maria madre di Gesù. Cleofa e Alfeo sono due derivazioni aramaiche dello stesso nome ed indicano il marito della donna *(Mt 10,3; Lc 6,15; At 1,13; Gv 19,25; Lc 24,10)*. Giacomo il Minore, assieme a Joses (o Giuseppe), Simone e Giuda, risulta quindi essere parente di Gesù, come è detto dai Vangeli *(Mc 6,3; Mt 13,15)*. Anche Paolo, secondo l'uso ebraico di chiamare fratelli tutti i congiunti, lo dice fratello del Signore *(Gal 1,19)*.

Non sappiamo molto di lui, ma negli Atti egli appare come un membro autorevole della Chiesa di Gerusalemme, dove pare sia sempre rimasto. Secondo Giuseppe Flavio, fu martirizzato dai giudei attorno all'anno 62. La tradizione vuole che sia stato precipitato dalle mura del tempio e poi finito a colpi di clava, per cui l'iconografia lo rappresenta con una clava o un grosso bastone. Il suo sepolcro si trova a Gerusalemme, mentre il cranio è venerato nel duomo di Ancona. A lui è attribui-

to un vangelo apocrifo, mentre la *Lettera di Giacomo* del Nuovo Testamento è forse più tarda della sua epoca.

4.4. Considerazioni sull'analisi del linguaggio dell'opera

L'analisi delle strutture linguistiche della pala dimostra che si tratta di un lavoro costruito in modo estremamente razionale, secondo l'uso rigorosamente accademico dell'Ottocento, tipico soprattutto della pittura sacra. Bisogna partire da questa consapevolezza per determinare quanto abbia influito la committenza sull'artista, per tentare di capire quanto nel quadro sia dovuto a don Bosco e quanto al Lorenzone.

Benché in nessuna fonte si parli in modo esplicito di un'esperienza mistica al riguardo, la tradizione salesiana, giunta a noi dalle *Memorie Biografiche*, ha circondato il dipinto di un senso di stupore, instaurando l'idea di un'immagine ispirata, quasi dettata a don Bosco da una sorta di visione, da uno di quei sogni che gli erano propri; ma questa ipotesi pare eccessiva.

Non vogliamo eliminare l'intuizione simbolica del santo, anzi, non è improprio definire l'immagine come l'espressione di una precisa ispirazione carismatica alla quale è legata la spiritualità salesiana: nella *Pala dell'Ausiliatrice* don Bosco ha certamente voluto esprimere un preciso modo di intendere Maria.

Sappiamo, però, che durante il dialogo in cui Lorenzone, misure alla mano, ricondusse don Bosco alla ragione delle esigenze tecniche, il santo dovette retrocedere dalla sua grandiosa commissione iniziale. Mentre egli riduceva via via la sua idea, l'artista probabilmente andava strutturando nella mente l'impianto classico dell'opera, secondo la lingua visiva che gli era propria.

Non sembra possibile che don Bosco fosse talmente addentro al discorso compositivo e artistico da aver definito e richiesto esplicitamente un'opera tanto classica al pittore, il quale l'avrebbe poi eseguita quasi passivamente. Appare più credibile che egli abbia accettato genericamente l'idea finale di rappresentare soltanto la Madonna con Apostoli ed Evangelisti e alcuni angeli, rimandando poi l'approvazione definitiva all'esame del bozzetto (fig. 26), che ancora oggi si conserva a Valdocco.[35]

Forse con un po' di coraggio in più, o forse con un po' più di talento, l'artista avrebbe potuto proporre lo stesso soggetto con più creatività e con un linguaggio più moderno e inquietante, che già altri artisti andavano maturando nella sua epoca. Probabilmente il risultato sarebbe stato messo in discussione nel 1868, ma oggi avremmo un'opera di maggiore valore artistico.

[35] Il bozzetto, tempera su legno, è conservato al Centro di Documentazione Mariana della Basilica di Maria Ausiliatrice di Valdocco.

Esprimiamo questa ipotesi solo come provocazione, perché essa non ha alcun senso: non possiamo cambiare l'opera o l'artista. Non ci troviamo di fronte a una genialità artistica superiore, libera e spregiudicata; l'ideale di Lorenzone era quello di un'ortodossia formale, forse ancora più canonica di quella di don Bosco, in virtù della quale egli era tanto apprezzato come artista del sacro.

Possiamo dire quindi che nel risultato finale c'è tanto del santo quanto dell'artista. È difficile andare oltre con le ipotesi. Come dice il Crida, «sebbene l'idea fu dettata da don Bosco, l'ispirazione, l'anima del quadro la si deve al pittore».[36]

Altri due particolari, nello schizzo a matita (fig. 28), lasciano un punto di domanda. Sul petto di Maria è chiaramente visibile la bozza di un cuore: perché è scomparso nell'opera finita? E il manto, già molto abbondante nella pala, perché nello schizzo è tanto evidente da essere sproporzionato? Forse don Bosco aveva richiesto questi due oggetti che poi furono eliminati?

Il Sacro Cuore di Gesù e il Cuore Immacolato di Maria erano un soggetto familiare al Lorenzone; li aveva rappresentati diverse volte, quindi è improbabile che dal quadro sia stato tolto il cuore per un gusto estetico dell'artista. Anche nella pala della Trinità dipinta per le suore di S. Anna, che pure giunge al realismo del ritratto, sul petto del Figlio campeggia il Sacro Cuore. La ragione dev'essere stata un'altra, forse decisa dal committente che, nella basilica, dedicò poi un'apposita cappella ai Sacri Cuori di Gesù e di Maria.

Quanto alla riduzione del manto, invece, propendiamo per l'ipotesi che abbia vinto il gusto moderato dell'artista. Un drappeggio così abbondante avrebbe richiesto di completare il simbolo divenuto troppo evidente, magari attraverso elementi che già appartenevano all'iconografia di Maria Aiuto o Madre della Chiesa. Questo si poteva realizzare, ad esempio, ponendo sotto il manto un gruppo di fedeli, o con un elemento solennizzante della figura, come angeli che sostengono e aprono il manto. Deduciamo dalle descrizioni che tutte e due le ipotesi si erano affacciate alla mente di don Bosco.

Ci chiediamo allora se il santo fosse davvero soddisfatto del dipinto. Benché avesse ormai il suo quadro, doveva persistere in lui l'idea di una celebrazione di Maria più gloriosa e trionfale attraverso un'immagine complessa, composta da molti gruppi di figure ricche di attributi simbolici. Infatti questa è rimasta in eredità ai suoi figli, che nel 1891 la fecero affrescare sulla cupola della Basilica da Giuseppe Rollini, un ex allievo dell'Oratorio.

Il desiderio di colui che chiamavano «il nostro caro padre» doveva essere chiaro nei salesiani, come anche la descrizione dell'immagine d'insieme col suo messaggio di spiritualità mariana. Sapevano dove collocare la Vergine col Bambino e

[36] Cf Crida Paolo Giovanni, *Il quadro di Maria Ausiliatrice*, in Accademia Mariana Salesiana, *L'Ausiliatrice della Chiesa e del papa*, SEI, Torino 1953, 189-190.

quali categorie di cristiani rappresentare ai loro piedi, sapevano di dover celebrare le glorie di Maria sia con stendardi e condottieri che con l'espansione apostolica e missionaria. I salesiani non rinunciarono affatto all'idea originaria di don Bosco, mentre egli aveva dovuto cedere alle ragioni dell'arte.

Il tono con cui egli esprime il suo giudizio globale sull'opera, alla fine, non è trionfale; diciamo che è equilibrato e forse meno entusiasta di quello riservato al quadro di S. Giuseppe. Afferma semplicemente che «in generale il lavoro è bene espresso» e che il suo vero pregio è «la divota impressione» che lascia nell'osservatore.[37]

Se intendiamo chiamare arte solo un fenomeno di portata eccezionale nell'espressività umana, qualcosa che è nello stesso tempo frutto e agente di cambiamenti radicali e irreversibili nella cultura e nel pensiero, possiamo anche noi ammettere che circa la pala di Maria Ausiliatrice «nessuno parla d'arte, e su questo punto non c'è riscatto».[38]

Possiamo però chiamare arte anche opere minori di pittori di provincia, che non possono considerarsi soltanto artigianato, perché vanno oltre la decorazione o la funzionalità e portano nella propria estetica l'animo di un'epoca, di una zona geografica, di un gruppo sociale, di un dato modo di pensare e di sentire. Anche questa, infatti, è autentica cultura umana.

In questo senso il quadro dell'Ausiliatrice ha diritto alla dignità dell'arte. Certo, si tratta di un'immagine appartenente soprattutto alla cultura salesiana, ma dobbiamo riconoscere che nel proprio mondo essa è stata capace di parlare un linguaggio universale, di inculturarsi, di diffondersi trasversalmente in tutto il mondo, di assumere caratteristiche tipiche dei vari periodi di tempo e dei diversi popoli, diventando veicolo di significati per milioni di persone.

Può infatti accadere che l'arte più popolare diventi un mezzo di elevazione umana più efficace ed immediato di un capolavoro, che ha bisogno di un alto livello culturale o di un'adeguata mediazione per essere compreso. Sotto questo fenomeno c'è una concezione un po' strumentale dell'arte; ciononostante non sarebbe giusto disconoscere a priori il valore di queste opere minori, care ad intere generazioni di fruitori.

[37] Cf Allegato X.

[38] Monetti - Cifani, *Lettere del pittore*, 154.

«... ch'Ella ricopre
col suo celeste manto»

5

DERIVAZIONE DEL «TIPO REGALE» DELL'AUSILIATRICE

5.1. Il culto e le immagini

Benché il titolo Auxilium Christianorum risalga ad un testo di litanie pre-lauretane del 1524,[1] la storia dell'iconografia dell'Ausiliatrice, come abbiamo già accennato, si dipana dai primi secoli dell'era cristiana ad oggi, attraverso vari modelli.

All'inizio il culto di Maria come «aiuto» non è stato legato ad un'immagine precisa, ma a diversi tipi iconografici, di cui alcuni ricorrenti: ciascuno porta in sé l'espressione di particolari intuizioni di fede trasformate ben presto in devozioni mariane. Queste, legate ad episodi prodigiosi e vissute all'inizio per semplice religiosità popolare, nel tempo hanno rivelato radici teologiche delle più profonde e complete.

Ogni simbolo iconico religioso è composto dall'immagine e dai significati ad essa attribuiti, che si consolidano nel tempo anche attraverso preghiere, liturgie, canti, tradizioni. Abbiamo visto come nell'icona di Maria Ausiliatrice si raccolgano molti simboli: l'Incarnazione del Figlio e la maternità verginale di Maria, l'elezione a Regina della Madre di Dio e la relativa concessione di potere; la natura della Chiesa nei suoi aspetti mistici, trascendenti, e terreni; la definizione di Maria come Madre della Chiesa[2]; l'Immacolata Concezione di Maria con i suoi risvolti dottrinali e pastorali legati ai Novissimi. A tutto questo sottende la dottrina della Storia della Sal-

[1] Cf BERTETTO Domenico, *Valore sociale del titolo Maria Auxilium Christianorum*, in *L'A. nel domma*, 17.

[2] Don Bosco usò l'espressione «Madre della Chiesa» prima che fosse sancita in modo ufficiale dal Magistero: «Un'esperienza di diciotto secoli fa vedere in modo luminosissimo che Maria ha continuato dal cielo e con più gran successo la missione di Madre della Chiesa e d'Ausiliatrice dei Cristiani, che aveva incominciato sulla terra». *Maraviglie*, 45.

vezza nel suo svolgersi temporale, guidato da interventi di Dio che opera anche per mano di Maria.

Tutta questa densità di contenuto è come raccolta nell'anelito salvifico che pervade la spiritualità dell'Ausiliatrice, offrendo alla nostra consapevolezza aspetti molto attuali.

Da una parte, con Maria Regina e Immacolata, si aprono i più grandi misteri escatologici ed ecclesiali; dall'altra, proprio sull'idea della potenza di Maria, Madre decisa nella difesa dei suoi figli, s'innesta la scelta prioritaria per i poveri: aiutare senza indugio chi è nel bisogno, soprattutto i piccoli.

Siamo infatti di fronte ad una Vergine schierata a battaglia, una Madonna che prende chiaramente posizione nella lotta ancestrale tra il Bene e il Male, si dichiara apertamente per Dio, per la Chiesa e per i figli contro il «serpente antico» e tutti i suoi emissari, attivi nell'immanente e nel trascendente.

Una tale ricchezza di teologia cristiana non è estemporanea, si è accumulata su questo titolo e sulla sua immagine nel corso dei secoli, anche attraverso episodi storici ed esperienze che oggi a noi possono sembrare incomprensibili.

Abbiamo già visto le vicissitudini delle Ausiliatrici «materne» di Roma conosciute da don Bosco; ora tracceremo i passaggi principali inerenti al tipo regale, per ricordare come l'immagine giunse a Torino e che cosa esisteva prima di quella collocata nella Basilica di Valdocco.[3]

Il salesiano Giovanni Gnolfo, in una delle sue sintesi a volte bizzarre eppure dense d'informazioni veritiere, rileva diverse diciture o incisioni che riguardano l'Ausiliatrice a partire dal IV secolo; egli attinge alle tradizioni orientali ed egizie e cita brani di scritti apocrifi suggestivi e poetici, di contenuto sapienziale o addirittura teologico: «O Madre della Luce, prega per il mondo dal quale stai per uscire», chiedono i discepoli a Maria nel momento del suo «transito», quando, secondo la tradizione, stava per passare ad altra vita. Maria intona allora una lunga e intensa preghiera d'intercessione al Figlio perché Egli adempia «in questa e nell'altra vita la speranza di chiunque chieda il Tuo aiuto nel mio nome»; e il Signore risponde alla Madre: «Ti concedo quanto chiedi e seguendo la tua preghiera non li priverò mai della mia grazia e della mia misericordia».[4]

[3] Di GNOLFO, oltre a *Iconografia* e *M. A. in archeologia*, cf: *Il titolo mariano Auxilium, svolgimento storico*, Tipografia Cortese, Napoli 1972; *L'Ausiliatrice, due millenni di culto*, GM Grafica Meridionale, Villa S. Giovanni (RC) 1979; *Maria nelle monete*, (s.e.) Catania 1975; *I trionfi di Maria Ausiliatrice*, (s.e.) S. Pietro M. (CZ); *Mater Dei Audiutrix - sigilli bizantini*, (s.e.), Catanzaro 1983. Della ACCADEMIA MARIANA SALESIANA, oltre a *L'A. nel domma* e *Tempi difficili*; cf *L'Ausiliatrice della Chiesa e del Papa*, SEI, Torino 1953; *L'Immacolata Ausiliatrice*, SEI, Torino 1955; *Aiuto dei Cristiani, Madre della Chiesa*, PAS-Verlag, Torino 1968.

[4] GNOLFO, *M. A. in archeologia*, in *L'A. nel domma*, 132. Allegato XV.

A questo tipo di spiritualità sarebbe legata una delle prime immagini mariane cui si può attribuire un valore di «aiuto» o «mediazione»; è quella detta «dell'orante», abbondante nell'iconografia antica, dove Maria è rappresentata frontalmente, a mani levate e la sua funzione ausiliante è svolta nella preghiera.

La consapevolezza dei cristiani dei primi secoli circa il ruolo e il potere di Maria, balza più esplicita dall'epigrafia del V-VI secolo, ritrovata in Egitto ed anche a Roma dallo stesso De Rossi, con diciture come *Maria Aiuba nos*, oppure *Santa Maria adiuva nos*;[5] diciture simili si rilevano anche in monete o anelli databili tra il V e il VII secolo.

È commovente leggere su oggetti tanto personali come un anello, magari nuziale, l'invocazione di qualche antico cristiano: *Mater Dei adiuva servum tuum Gioras*, *Sancta Maria adiuva Loris*, ed altre senza nomi propri: *Mater Dei Adiuva*, *Sancta Maria adiuva servos*. Fino all'anello più antico che viene datato al IV secolo, addirittura prima dell'editto di Milano con cui Costantino poneva fine all'epoca delle persecuzioni: *Mater Dei adiuva servum tuum Michael*.

Molti anelli portano le iscrizioni in lingua greca e sono ornati da piccole immagini mariane incise o smaltate su oro o argento.[6] Il ripetersi della formula fa pensare che la devozione fosse diffusa e comune, quasi una giaculatoria, segno dell'affetto di molte generazioni verso Maria.

Dopo i modelli paleocristiani dell'Orante e della Madre, rinvenuti già nelle catacombe, troviamo il modello della Basilissa, la regina bizantina rappresentata però principalmente in occidente, nei mosaici delle prime basiliche.

Superando poi la burrasca del periodo iconoclasta, VIII-IX secolo,[7] giungiamo al Medioevo, con la sua arte simbolica per eccellenza. Ci fu allora l'affermarsi del tipo regale, scettrato e coronato, in innumerevoli esemplari, espressione della sensibilità monarchica che riemergeva col nascere del Sacro Romano Impero.

Poco dopo, nei periodi Romanico e Gotico, per rappresentare gli atteggiamenti d'aiuto di Maria si produssero, assieme ai modelli tradizionali, anche una gran varietà di segni più curiosi.[8] Troviamo Madonne con le ali, simbolo della protezione di Dio desunto dall'Apocalisse, e Vergini con la bilancia intente a «pesare le anime» per il Giudizio; troviamo, ad esempio, la mazza da guerra nella Madonna del

[5] Ibid., 134.

[6] Ibid., 135.

[7] L'iconoclastia infuriò per quasi due secoli, distruggendo moltissime immagini che a noi oggi sarebbero preziose. Dietro questa lotta, oltre a dinamiche socio-politiche, c'erano diverse concezioni teologiche che coinvolgevano lo stesso mistero dell'Incarnazione. Chi si schierava contro le immagini riteneva che il mistero di Dio non potesse essere rappresentato con figure terrene, ritenute idoli, mentre l'altra parte le riteneva lecite, in base al fatto che il Cristo si era realmente fatto uomo, valorizzando così tutto il mondo sensibile.

[8] Cf GNOLFO, *Iconografia*, 20-50.

Soccorso di Palermo del 1306, mentre l'Ausiliatrice del Purgatorio di Chieti, dell'XI secolo, ha il seno scoperto da cui schizza il latte a raggiera verso la bocca riarsa delle anime del Purgatorio.

Nonostante siano propri dell'oriente, oggi per noi sono più familiari i classici modelli medioevali delle icone: l'*Hodigitria*, che indica il Figlio come unica via di salvezza, o l'*Heleusa*, in atteggiamento amorevole e protettivo verso il Bambino.[9]

L'Ausiliatrice assunse un'identità sempre più precisa nei secoli seguenti, a partire dal XVI e fino al XIX, quando si affermarono due principali modelli, entrambi d'origine bavarese. Può considerarsi una heleusa la *Maria Hilf* dipinta da Lucas Cranach il vecchio (1472-1553) (fig. 15), mentre è una regina la *Patrona di Baviera*,[10] solenne statua del Krumper che Massimiliano I fece porre sulla facciata del suo palazzo residenziale di Monaco nel 1616 (fig. 16).

L'emergere di questi due tipi all'epoca delle battaglie di Lepanto e di Vienna, segnò un nuovo e più netto inizio della devozione a Maria Aiuto dei Cristiani. Il grande movimento di popolo che ne seguì diede origine ad una caratteristica spiritualità mariana; anche l'iconografia si definì in modo più specifico e si diffuse su largo raggio.

La tela di *Maria Hilf*, in seguito alla Riforma protestante, fu tolta dal luogo di culto e posta nel museo di Dresda, ma nel 1611 fu donata al vescovo cattolico di Passau, città in cui ne rimase una copia, mentre l'originale fu portato ad Innsbruck nel 1625.

Dalle due città devozione e immagine si diffusero velocemente in più di duecento città europee, fino a giungere a Vienna nel 1660.

Nel 1683 cominciò a costituirsi a Monaco di Baviera la Confraternita di Maria Ausiliatrice, sancita dalla bolla del Papa del 18 agosto 1684; con le sedi aggregate, la pia associazione raccolse un numero enorme di soci; sono tuttora conservate, in quaranta volumi, circa un milione di domande d'ammissione, di cui circa ottantamila italiane.

In Italia infatti troviamo le prime sedi associate in varie regioni a partire dal 1683; le ricerche del Gnolfo hanno rilevato, iscritte alla confraternita di Monaco, diverse città del Piemonte: Torino, Biella, Vercelli, Carmagnola, Dusino, Galonga, Su-

[9] Di questo tipo fa parte anche la Madonna del Perpetuo Soccorso, detta anche della Passione, in cui il piccolo si stringe alle mani della Madre come angosciato dai segni della passione che gli sono mostrati dagli angeli. Una di queste immagini, portata a Roma nel 1498, scomparve durante l'occupazione napoleonica e fu ritrovata nel 1865, quando Pio IX la donò ai Redentoristi di S. Alfonso M. de Liguori che la custodiscono. È considerata una delle Ausiliatrici romane, ma don Bosco non la vide, nel 1858, e non sappiamo se conosceva il tipo.

[10] Anche Maria Hilf è Patrona di Baviera, anzi, fu designata tale prima dell'altra; noi usiamo le due definizioni per distinguerne i tipi.

no, Cuorgnè. Sui registri è presente anche la Liguria, con Genova ed altri centri. Milano vi si trova iscritta soltanto tre mesi dopo la battaglia di Vienna, seguita da altre città lombarde. Si aggregarono Napoli ed altre città del sud; si stabilirono sedi in Veneto, in Emilia Romagna e certamente nel Lazio e a Roma, dove esistevano già gruppi devozionali precedenti.

Occorrerebbe uno studio minuzioso per ricostruire con esattezza la mappa di diffusione della devozione all'Ausiliatrice con le relative immagini: copie di quelle ufficiali oppure tipi d'origine locale, o anche derivate dalla fusione di diversi modelli.

Rileviamo quindi che i temi e l'iconografia erano popolari in Italia almeno a partire dalla fine del 1600; si consolidarono poi durante il secolo successivo per affermarsi ed emergere particolarmente nell'Ottocento. Negli anni di don Bosco esse rappresentavano l'espressione d'istanze piuttosto comuni.

Tra i diversi modelli conosciuti da don Bosco, quello da lui preferito fu il tipo regale, simile alla *Patrona di Baviera.*

5.2. Il prevalere del tipo regale a Torino

La devozione all'Ausiliatrice giunse dunque a Torino dall'area austriaca e tedesca attraverso i soliti canali popolari, assumendo ufficialità grazie alla benevolenza dei Savoia e ai loro rapporti politici e parentali coi sovrani del nord. Nella dinastia ci furono anche alcuni personaggi di spicco che si dimostrarono particolarmente devoti al titolo, in periodi in cui vennero quasi a coincidere la storia civile e quella della Chiesa.[11]

All'epoca l'Europa cristiana era minacciata dal potentissimo impero Ottomano che avanzava conquistando terreno con la strage. Questo fece sentire in modo particolarmente forte il bisogno dell'intervento di Maria proprio in qualità di protettrice dei Cristiani, arroccati attorno al loro capo spirituale, il Papa, «*Pastor fidelium*, ch'Ella ricopre col suo celeste manto».[12]

Alla battaglia di Lepanto, del 7 ottobre 1571, la flotta cristiana, per espresso ordine del comandante in capo, portava sul pennone dell'ammiraglia l'immagine di *S. Maria succurre miseris*, d'origine napoletana. L'anno prima i Turchi, sotto Selim II, avevano assaltato Cipro, strappando a Venezia uno dei suoi più ricchi possedimenti e conquistando una piazzaforte molto pericolosa per l'Europa. La loro intenzione infatti, oltre al provento economico che poteva derivare da un'espansione

[11] Cf GNOLFO, *Il titolo A.*, 33-50; *L'A. due millenni*, 27-34; *M. nelle monete*, 14; *I trionfi*, 3. Per il ruolo dei papi cf: MONDIN Battista, *Pio V*, in: *Dizionario enciclopedico dei papi – storia e insegnamenti*, Città Nuova, Roma 1995, 339-346; ibid., *Innocenzo XI*, 394-399.

[12] GNOLFO, *M. A. in archeologia*, in *L'A. nel domma*, 132.

verso il Mediterraneo, era quella di conquistare le terre cristiane per soggiogarle all'Islam.

Il pontefice Pio V, voce di un sentire comune del popolo e degli stati cristiani, auspicò un'alleanza che si consolidò sotto la guida di Giovanni d'Austria, con la partecipazione di Venezia, Roma, Genova, Spagna e Piemonte.

«Fra le preghiere che il santo Pontefice aveva ordinato pel giorno di quella grande battaglia fu il rosario, e nell'ora stessa che si compieva quell'avvenimento, lo recitava egli stesso con una schiera di fedeli con lui raccolti. In quel momento gli apparve la santa Vergine rivelandogli il trionfo delle navi cristiane, il quale trionfo S. Pio V annunziò tosto per Roma prima che alcuno avesse in altra guisa potuto portare quella notizia. Allora il santo Pontefice in riconoscenza a Maria, al cui patrocinio attribuiva la gloria di quella giornata, ordinò che nelle Litanie Lauretane si aggiungesse la giaculatoria: *Maria Auxilium Christianorum, ora pro nobis*».[13]

In seguito all'insperato esito positivo della guerra, fu istituita la festa di S. Maria della Vittoria. Gregorio XIII la fece poi coincidere con quella della Madonna del Rosario, con una sovrapposizione parziale dei due significati.

La battaglia di Lepanto acquistò un valore simbolico molto forte per la cristianità. Venezia, in memoria dei fratelli Venier e degli altri suoi eroi di Lepanto, nel venticinquesimo della vittoria, 1596, pose una statua scettrata dell'Ausiliatrice nella chiesa di S. Giorgio (fig. 18); dall'edificio, tre secoli dopo, doveva trarre spunto l'architettura della basilica di Valdocco.

Nel nord, intanto, il difficile periodo storico era contrassegnato da gravi problemi sociali: epidemie, guerre turche, conflitti di religione. Questa situazione diede campo alla devozione all'Ausiliatrice, più che mai Madonna dei tempi difficili, venerata fino allora attraverso il modello di *Maria Hilf*.

Quindi, con la decisione di proclamare Maria Ausiliatrice Patrona di Baviera, Massimiliano I fece un atto di devozione autentica e condivisa, sentita tanto dal principe quanto dal popolo. Dopo la statua della facciata del palazzo egli ne fece innalzare una seconda, nel 1638, sulla piazza principale della città. Emblematica l'iscrizione del monumento rivolta a Maria: «Re, Regno, Governo e Religione sono stati restaurati sotto il tuo presidio» (fig. 17).

Le caratteristiche del monumento sono particolarmente trionfali. Si tratta di un'Immacolata Ausiliatrice posta su un'alta colonna che poggia solennemente su quattro fiere: il drago, il basilisco, il leone e il serpente, rappresentanti la fame, il colera, la peste e la guerra, soggiogati da quattro angeli; il monumento ha così un impianto possente, quasi una «mariofania» dal sapore apocalittico. La Madonna è una regina coronata, con la destra leva alto lo scettro verso il cielo e porta sul braccio si-

[13] Bosco, *Maraviglie*, 75.

nistro il Bambino benedicente, anch'egli con corona, che tiene in mano il globo sormontato dalla croce.

Il drappeggio del manto, la chioma sciolta, l'impostazione generale richiamano con evidenza l'Ausiliatrice di don Bosco.

Pochi anni dopo, anche Torino ebbe la sua Ausiliatrice (fig. 19) di tipo regale, che si affermò tra il 1653 e il 1657 con una scultura di Giovanni Carlone di Milano; l'immagine è simile al tipo bavarese anche se con alcune diversità. Il Cardinale Maurizio di Savoia la fece installare nella chiesa di S. Francesco di Paola e da lì ne fu promosso il culto in città.

Anche don Bosco, duecento anni dopo, avrebbe venerato l'Ausiliatrice davanti a questa statua; nel suo libretto del 1868 ricorda come il cardinal Maurizio, nella sua devozione alla Madonna, volle che il proprio cuore fosse tumulato presso l'altare dall'Ausiliatrice.[14] Maurizio era il secondogenito del sovrano del Piemonte, Carlo Emanuele I; suo fratello maggiore, Carlo Emanuele II, ereditò il titolo, mentre la sorella Adelaide nel 1650 sposò Massimiliano di Baviera, il devotissimo dell'Ausiliatrice.

Il monumento bavarese fu copiato anche da altre città europee, tra cui Varsavia, dove fu innalzato per iniziativa del principe Sobiesky, e Vienna, dove Ferdinando III imperatore lo fece erigere nel 1677.

Passati più di cento anni dalla sconfitta navale, nel 1682 l'esercito turco ritentò la conquista dell'occidente per via di terra, con l'intento di arrivare a Roma.

Mohamed IV scatenò l'offensiva, giungendo fino a Vienna. Approfittando della instabile situazione europea, molto delicata a causa delle continue pressioni di Luigi XIV di Francia verso quasi tutti gli altri stati, aveva dichiarato la guerra all'impero austriaco con un editto ferale. Il linguaggio del documento ci trasmette il clima rovente ed angoscioso dell'evento: «Condurrò con me tredici re e un milione e trecentomila soldati... con ferro e fuoco spazzerò i vostri insignificanti regni» diceva, promettendo atroci torture a tutti, senza riguardo per l'età.[15]

Leopoldo I d'Austria si rifugiò a Passau, dove già era vivo e in piena diffusione il culto dell'Ausiliatrice. Da lì, infervorati dai sermoni del cappuccino padre Marco di Aviano sulla certa protezione del *Signum Magnum Maria dell'Apocalisse*, gli alleati cristiani raccolti da Papa Innocenzo XI mossero verso Vienna assediata.

Dopo non facili accordi tra i molti Stati della coalizione, il comando giuridico dell'impresa restò a Leopoldo, mentre venne designato comandante in campo il principe Giovanni Sobiesky di Polonia, che condusse l'esercito alla riscossa, per vincere miracolosamente, con ottantamila uomini, lo sterminato esercito tur-

[14] Cf Bosco, *Maraviglie*, 104-105. Allegato XIV.

[15] Gnolfo, *I trionfi*, 2. Allegato XIII.

co.[16] Ciascuno degli alleati, per ordine dell'imperatore, portava a vessillo un'insegna mariana: l'*Ausiliatrice* per l'Austria, *Maria Hilf* per la Baviera, la *Madonna di Czestokova* per la Polonia, l'*Assunta* per il Piemonte. L'esercito piemontese era guidato da Eugenio di Savoia-Carignano, pronipote del cardinal Maurizio e di Adelaide e Massimiliano di Baviera; egli fu una figura di grande spicco, non solo come eroe militare ma anche quanto a qualità umane e cristiane.

La guerra si concluse il 12 ottobre 1683, giorno in cui, in seguito alla vittoria, Innocenzo XI istituì la festa del Nome di Maria.[17]

Nove anni dopo, nel 1692, il culto ormai così popolare culminò con la consacrazione dell'Impero d'Austria alla Vergine.

A Carlo Emanuele II di Savoia successe il figlio ancora bambino, Vittorio Amedeo II. Il principe, orfano a nove anni, cominciò a subire le ingerenze di Luigi XIV di Francia. Assunto il ducato all'età di quattordici anni, andò rendendosi conto dei tentativi che venivano attuati per fare di lui un sovrano-burattino nelle mani dei francesi: «Da lungo tempo mi trattavano come un vassallo, ora mi trattano come un paggio. È giunto il momento di mostrarmi principe libero e onorato».[18]

Nel 1706, Vittorio Amedeo sfidò il poderoso e bene armato esercito francese di 60.000 uomini, con un esercito poco attrezzato di 6.600 soldati e 5.000 poliziotti e con l'aiuto di 28.000 soldati austriaci. Dal colle di Superga vide la situazione disperata di Torino assediata e, nella chiesetta che già esisteva sulla collina, fece voto di erigere una grande basilica alla Madonna per la salvezza della città. Il giorno 7 settembre 1706, dopo quattro mesi di estenuante assedio, in una sola giornata di battaglia l'esercito francese fu sgominato e la città liberata.

Il giorno dopo, 8 settembre, festa della natività di Maria, alla quale il tempio venne poi dedicato, il principe ordinò una processione che dalla città, per diversi chilometri, giunse a quella che il popolo chiamò la *Madonna del soccorso*, alla quale nel Santuario rimane dedicata la cappella detta del Voto.

Nonostante le disastrose condizioni economiche del regno e della città distrutta, fu affidato il progetto della nuova chiesa al Juvarra: con i sacrifici di dieci anni, il sovrano e la popolazione mantennero fede al voto, terminando la basilica nel 1718.

Vittorio Amedeo II fu il primo dei Savoia ad ottenere il titolo di re. Egli farà anche coniare una moneta mariana, come già aveva fatto suo padre. La moneta

[16] Cf BERTETTO, *Valore sociale del titolo*, in *M.A. nel domma*, 21. L'autore asserisce che l'esercito musulmano era di oltre 300.000 soldati. Sui numeri non si è certi, le fonti non sono concordi; certo è che il vantaggio dei Turchi, dal punto di vista numerico, era schiacciante anche se fossero stati la metà o un terzo di quanto dichiarato nell'editto di guerra ed anche se i cristiani fossero stati qualche decina di migliaia di più. La vittoria risultò certamente un fatto prodigioso.

[17] Cf BOSCO, *Maraviglie*, 76-81.

[18] MARENGO Benedetto, *La Basilica di Superga, cenni storici del più grande monumento juvarriano*, (edizioni del santuario), Torino 1997, 6.



Fig. 1

Fig. 1. *Madonna del Buon Aiuto*, XV secolo, Roma, chiesa di Santa Croce in Gerusalemme. Il titolo fu attribuito da Papa Sisto IV nel 1476.

Fig. 2. *Maria, Auxilium Christianorum*, 1817, Roma, chiesa di Santa Maria in Monticelli. Il titolo fu dato all'immagine da Papa Pio VII. Liberato dalla prigionia francese il 24 maggio 1814, il Papa deliberò che in questo giorno si celebrasse la festa di Maria Ausiliatrice dei Cristiani.

Fig. 3. *Madre della Divina Provvidenza - Ausiliatrice dei Cristiani*, dipinto ad olio di Scipione Pulzone da Gaeta (1550-1597), Roma, chiesa dei Santi Biagio e Carlo ai Catinari. La tela fu esposta alla pubblica devozione nel 1612. Il titolo d'Ausiliatrice fu attribuito da Papa Gregorio XVI nel 1837, e fu così aggiunto anche al nome della Pia Associazione mariana, già sorta nel 1744, che divenne così: "Arciconfraternita di Maria Santissima Madre della Divina Provvidenza Ausiliatrice dei Cristiani".



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4

Fig. 4. *Maria Santissima del Divino Aiuto*, XVII secolo, Roma, chiesa di Gesù e Maria. L'immagine è una copia della "Maria Hilf" del Cranach. Fu portata a Roma e regalata ai Padri Agostiniani da un pellegrino, tra il 1673 e il 1675.

Fig. 5. *Maria Auxilium Christianorum*, XIX secolo, Roma, chiesa di San Carlo al Corso. L'immagine fu donata alla chiesa dal beato Vincenzo Pallotti, che usava portarla con sé nella predicazione delle missioni popolari. Il tipo è una derivazione della Madonna del Sacro Cuore di Pompeo Batoni, della quale nell'Ottocento ci fu una larga diffusione.

Fig. 6. *Regina del Preziosissimo Sangue, Ausiliatrice*, XVIII secolo, attribuito a Pompeo Batoni, Roma, chiesa di Santa Maria in Trivio. Il quadro si trova presso la tomba di San Gaspare del Bufalo, perché era l'immagine che egli usava durante le predicazioni. Il santo, prigioniero di Napoleone assieme a Papa Pio VII, aggiunse all'immagine il titolo d'Ausiliatrice nel 1815. Il calice ha lo stesso significato simbolico di salvezza, amore e sacrificio espresso, in altre immagini, dal cuore.



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8

Fig. 7. *Santa Maria della Vittoria*, Roma, chiesa di Santa Maria della Vittoria. Si tratta di una copia del 1833 dell'antico originale andato distrutto in un incendio. La chiesa è legata alla vittoria "della Montagna Bianca", ottenuta da Massimiliano I di Baviera sul protestante Federico di Sassonia, il giorno 8 novembre 1620. L'immagine, sfregiata sugli occhi di tutte le figure tranne quella di Gesù, era stata ritrovata dal padre domenicano Domenico di Gesù e Maria, che la portò sul campo di battaglia. La narrazione del miracolo asserisce che, nel momento di maggior pericolo, raggi di luce partirono dagli occhi vuoti dalla Madonna e misero in rotta il nemico.

Fig. 8. *Madonna del Rosario*, statua lignea del XIX secolo, Roma, chiesa di Santa Maria sopra Minerva. La statua fu portata nella chiesa dal vicino monastero di Santa Caterina nel 1860, per diventare l'emblema delle grandi manifestazioni cittadine in onore a Maria Ausiliatrice.

Fig. 9. *Auxilium Christianorum*, detta popolarmente Madonna della Stella, santuario della Madonna della Stella, Spoleto. Il titolo fu apposto dall'Arcivescovo Arnaldi nel 1862.



Fig. 9



Fig. 10

Fig. 10. *Notre Dame Marie Auxiliatrice*, XVIII secolo, stampata a Lyon da Rusard Libraire. Questa immagine fu diffusa nel nord Italia dalla Francia. Si tratta di un'interessante sintesi iconografica dell'Immacolata, del Sacro Cuore e dell'Ausiliatrice.



Fig. 11

Fig. 11. *Nostra Signora Ausiliatrice*, primi decenni dell'Ottocento, stampata a Torino da Paravia. L'immagine contiene molti degli attributi iconografici che diventeranno propri dell'Ausiliatrice di don Bosco.

Fig. 12. *Nostra Divina Madre Ausiliatrice*, metà dell'Ottocento circa, stampata a Torino dalle Stamperie Arcivescovili. L'iscrizione dei cartigli dice «Omnia subjecit pedibus Eius» (Tutto ha sottoposto ai suoi piedi).

Fig. 13. *Nostra Signora Ausiliatrice*, 1860, stampata a Brescia da Tipografia Gilberti. L'immagine dimostra che il tipo andava codificandosi con attributi precisi.

Fig. 14. *Nostra Signora Ausiliatrice*, 1860, stampata a Torino da Speirani. L'iconografia è quella dell'Immacolata.



Fig. 12



Fig. 13

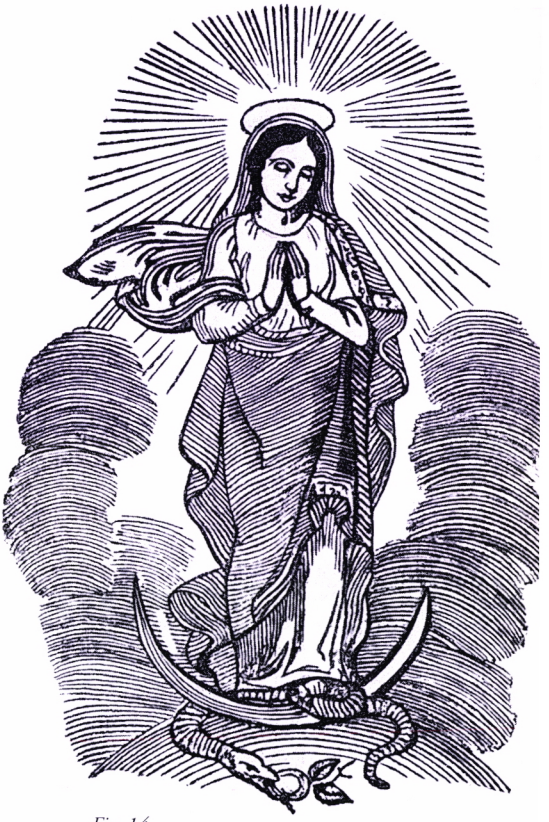


Fig. 14



Fig. 15



Fig. 16

Fig. 15. *Maria Hilf,* Maria l'Aiuto. Si tratta del modello amorevole ideato dal Cranach e venerato a Innsbruck e a Passau.

Fig. 16. *Maria Ausiliatrice Patrona di Baviera*, 1616, Monaco, palazzo di Massimiliano I. L'immagine contribuì molto a rendere definitivo il tipo regale.



Fig. 17

Fig. 17. *Maria Ausiliatrice Patrona di Baviera,* 1638, Monaco, Piazza Maria Ausiliatrice. Persistono i simboli dell'Immacolata assieme a quelli della regalità.



Fig. 18

Fig. 18. *Maria Ausiliatrice,* 1596, Venezia, chiesa di San Giorgio. La statua fu insediata per celebrare il 25° della vittoria di Lepanto.



Fig. 19

Fig. 19. *Maria Ausiliatrice*, 1653, Torino, chiesa di San Francesco di Paola.
La statua fu fatta collocare nella rispettiva cappella dal Cardinale Maurizio di Savoia; egli volle che il suo cuore fosse inumato in una parete accanto alla Madonna. Da questa chiesa si diffuse il culto all'Ausiliatrice nella città.



Fig. 20



Fig. 20. *Maria Ausiliatrice*, 1815, Mornese, presso la frazione dei Mazzarelli, borgo natale di Santa Maria Domenica Mazzarello, confondatrice con Don Bosco delle Figlie di Maria Ausiliatrice.
La chiesetta fu distrutta da un terremoto; dalla vecchia fotografia sono ancora visibili lo scettro e il Sacro Cuore di Gesù.



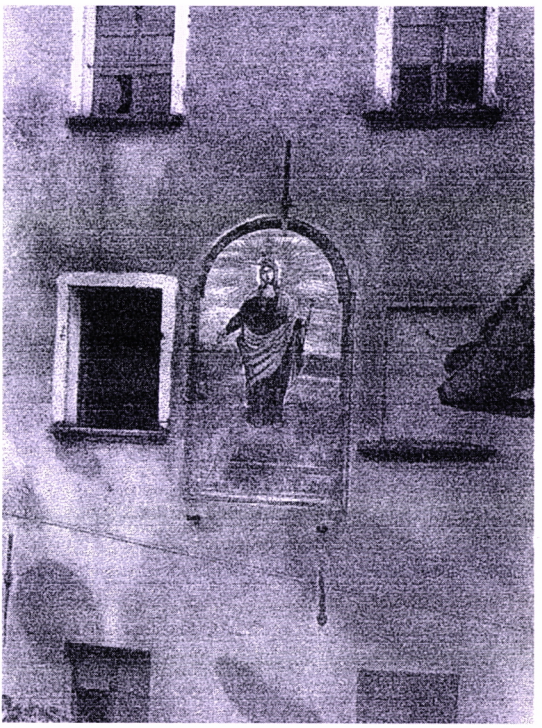


Fig. 21

Fig. 21. *Maria Ausiliatrice*, primi decenni dell'Ottocento, Mornese.
Si tratta dell'Ausiliatrice di Via Valgelata, dove Santa Maria Domenica Mazzarello visse negli anni della gioventù. L'immagine, oggi perduta, fu probabilmente trasportata da una casa all'altra perché il primo edificio, posto di fronte alla casa "del tifo", dove Maria Domenica fu gravemente malata, venne demolito.

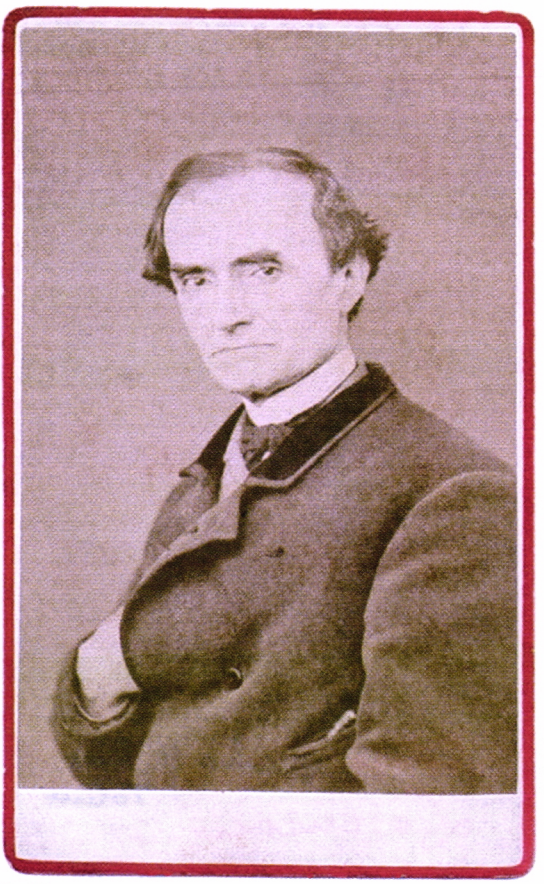


Fig. 22

Fig. 22. *Tommaso Andrea Lorenzone* (1824-1902) in una fotografia conservata nell'Archivio Salesiano Centrale, Roma.

Fig. 23. Lorenzone, *Il Beato Sebastiano Valfrè soccorre un ferito durante l'assedio di Torino nel 1706,* 1870 circa, Torino, chiesa di S. Filippo Neri.



Fig. 23



Fig. 24. Lorenzone, *S. Giuseppe col Bambino e la Vergine*, 1872-1874, Torino, basilica di Maria Ausiliatrice.

Fig. 24

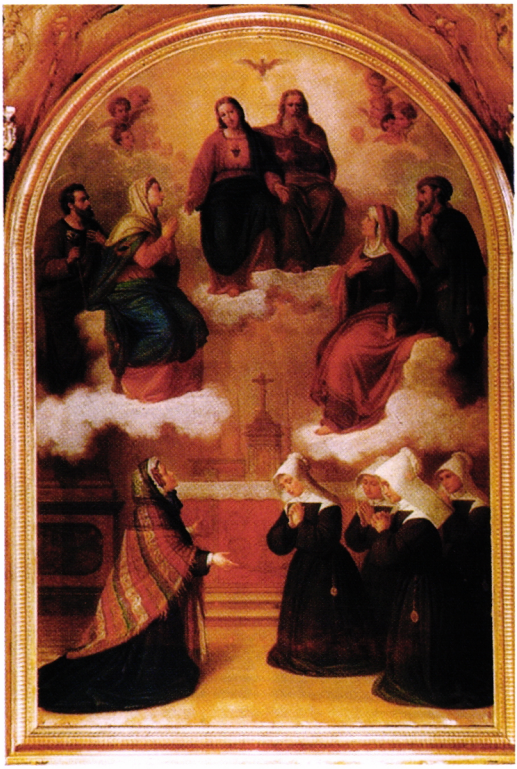


Fig. 25

Fig. 25. Lorenzone, *La Trinità con la Vergine e S. Giuseppe, S. Anna e S. Gioacchino*, 1876, Torino, cappella dell'Istituto delle Suore di S. Anna. Nel quadro sono ritratte la Marchesa Giulia di Barolo e Suor Enrichetta Dominici, per entrambe è in corso la causa di beatificazione.

Fig. 26. Lorenzone, *Bozzetto per la pala di Maria Ausiliatrice*, tempera su legno. Torino-Valdocco, camerette di don Bosco.

Fig. 27. Lorenzone, *Disegno a penna su cartone, o forse stampa litografica, della pala di Maria Ausiliatrice acquerellata a mano e firmata dell'autore*, senza data, Archivio Salesiano Centrale, Roma. L'immagine porta la scritta "proprietà dell'autore"; la nota d'archivio rileva che fu donata ai salesiani dalla signora Parlo Maria di Via Po, 35.



Fig. 26

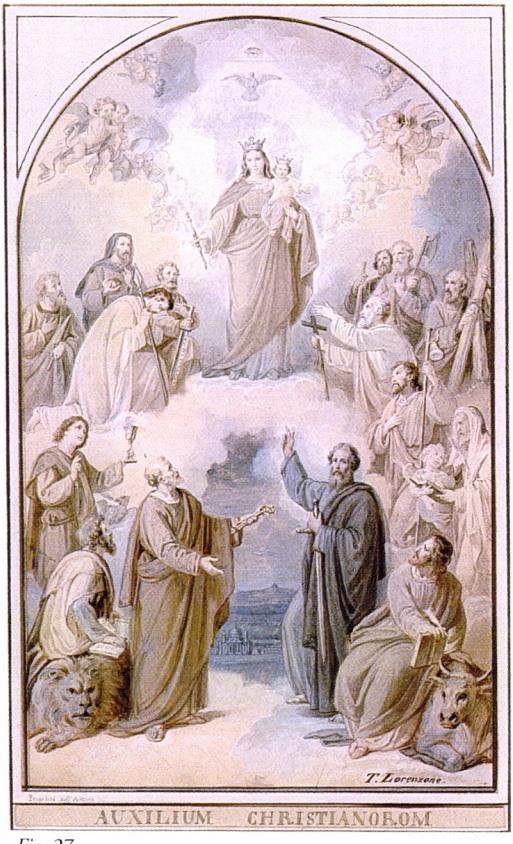


Fig. 27



Fig. 28. Lorenzone, *Studio preparatorio per la pala di Maria Ausiliatrice*, disegno su carta.
Centro di documentazione storica e popolare mariana della Basilica di Maria Ausiliatrice di Torino.



Fig. 29. Lorenzone, *Pala di Maria Ausiliatrice*, 1865-1868, Torino, basilica di Maria Ausiliatrice.



Fig. 30. *Pala di Maria Ausiliatrice*, particolare: *la Madonna e il Bambino.*



Fig. 31

1. Occhio inserito nel triangolo: Dio Padre e la Trinità
2. Colomba: Dio Spirito Santo
3. Angeli e nubi: la gloria di Dio
4. La Basilica di Superga
5. Valdocco: la Basilica di Maria Ausiliatrice e l'Oratorio di San Francesco di Sales nel 1868
6. Maria Ausiliatrice e il Bambino - Dio Figlio
7. La corona di dodici stelle
8. Le corone regali di Maria e di Gesù
9. Lo scettro
10. Pietro, con l'insegna delle chiavi
11. Paolo, col simbolo della spada
12. Giovanni, con gli attributi del calice e dell'aquila
13. Matteo, con l'angelo
14. Luca, con il toro
15. Marco, col leone
16. Tommaso, ucciso con la lancia
17. Filippo, morì crocifisso
18. Giacomo il maggiore, col bastone da pellegrino
19. Andrea, con la croce "di Sant'Andrea"
20. Bartolomeo, col coltello con cui fu scorticato
21. Giuda Taddeo, che fu decapitato
22. Mattia, morì lapidato
23. Simone, subì il martirio della sega
24. Giacomo il minore, ucciso a colpi di clava

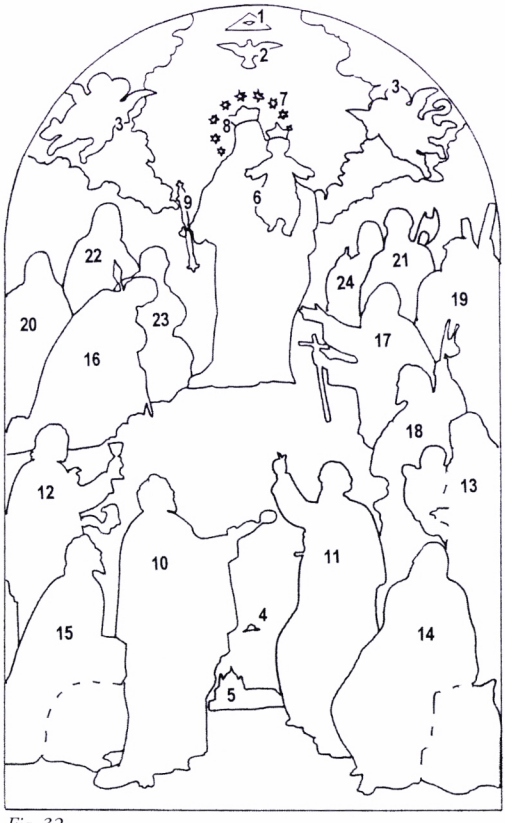


Fig. 32

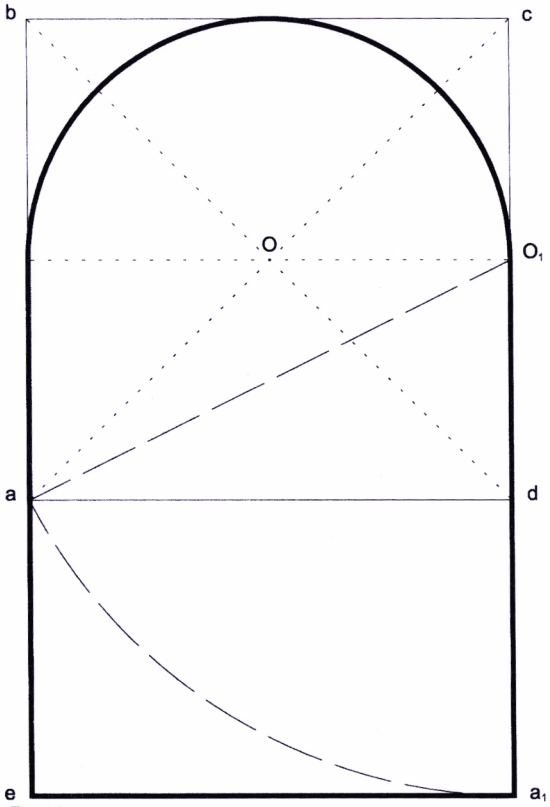


Fig. 33


Fig. 34

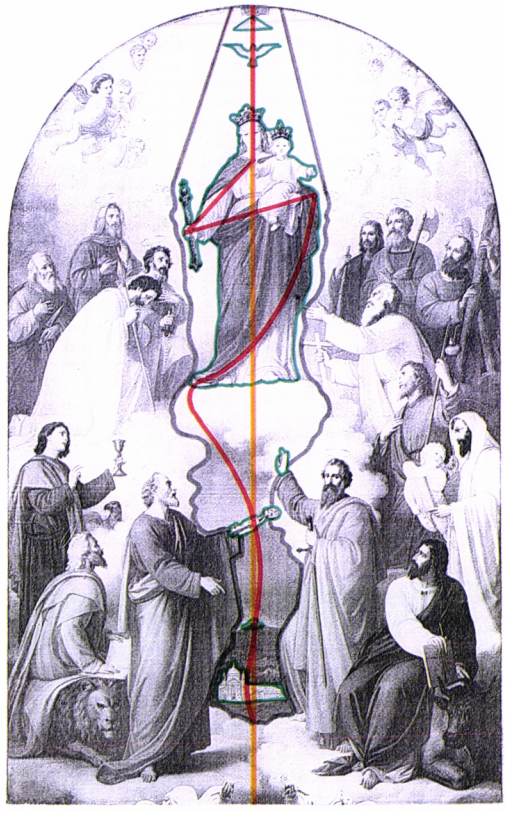

Fig. 35

Fig. 31. *Pala di Maria Ausiliatrice*, particolare:
i due volti.

Fig. 32. *Pala di Maria Ausiliatrice*:
legenda dei particolari.

Fig. 33. *Schema visivo I:*
le dimensioni della pala sono calcolate
sulla geometria del rettangolo aureo,
simbolo della proporzione perfetta, dell'armonia
e della bellezza ideale secondo i Classici.

Fig. 34. *Schema visivo II:*
quanto a percezione visiva, nell'impianto dell'opera,
il campo più visibile è riservato alla Madonna.

Fig. 35. *Schema visivo III:*
lo spazio centrale è attraversato da una
"linea di forza" che si snoda dall'alto, portando
l'occhio ad osservare particolari importanti.



Fig. 36

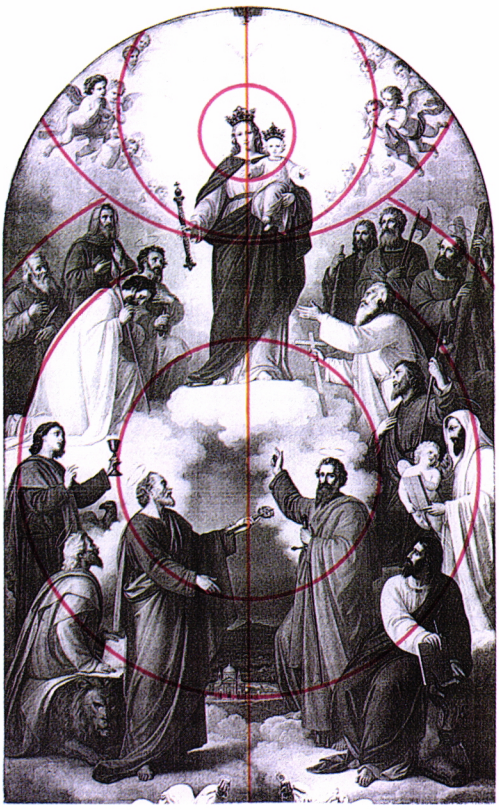


Fig. 37

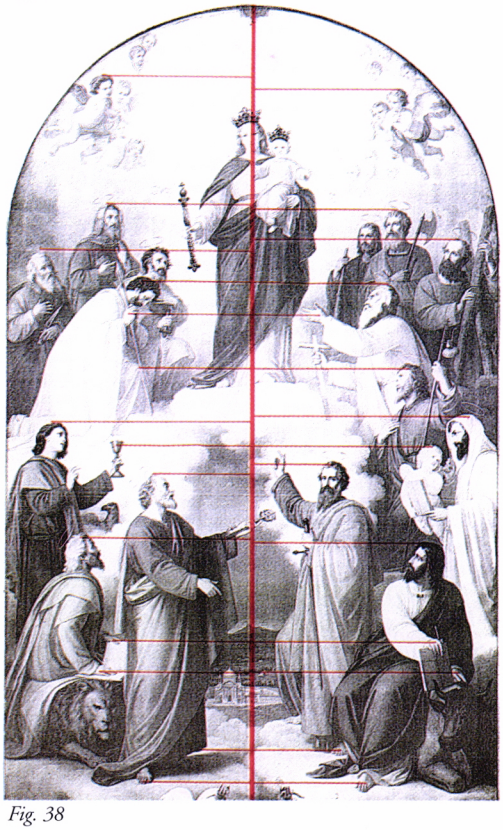


Fig. 38

Fig. 36. *Schema visivo IV:* gli assi di composizione delle figure fanno convergere lo sguardo alla Madonna.

Fig. 37. *Schema visivo V:* i personaggi sono disposti secondo una "prospettiva gerarchica" che colloca i più importanti nei campi maggiormente visibili.

Fig. 38. *Schema visivo VI:* la composizione è simmetrica e distribuisce le forme secondo un equilibrio quasi perfetto.

Fig. 39. *Schema visivo VII:* le masse appaiono soprattutto grazie all'intensità del colore, attraverso il quale è ottenuto l'effetto di profondità che sottolinea la priorità di alcuni personaggi su altri.

Fig. 40. *Schema visivo VIII:* il contrasto dei colori e del chiaroscuro è curato in modo tale da far risaltare ciascuna figura, che risulta stagliata dal proprio sfondo con un interessante, benché ingenuo, gioco di opposizioni simmetriche.

Fig. 41. *Schema visivo IX:* la fonte di luce principale scende dall'alto, inondando il campo della divinità.

Fig. 42. *Schema visivo X:* la fonte di luce ausiliaria viene da sinistra, dà plasticità alle figure, addolcisce i contrasti e rende visibili i colori anche nelle zone d'ombra.

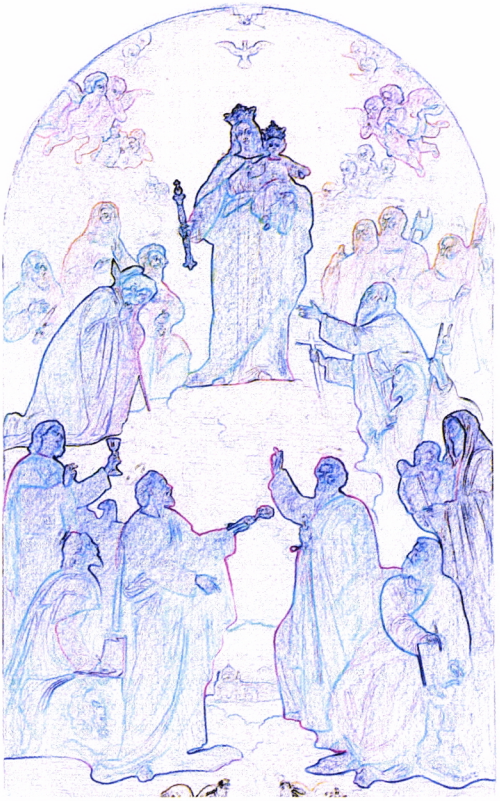


Fig. 39

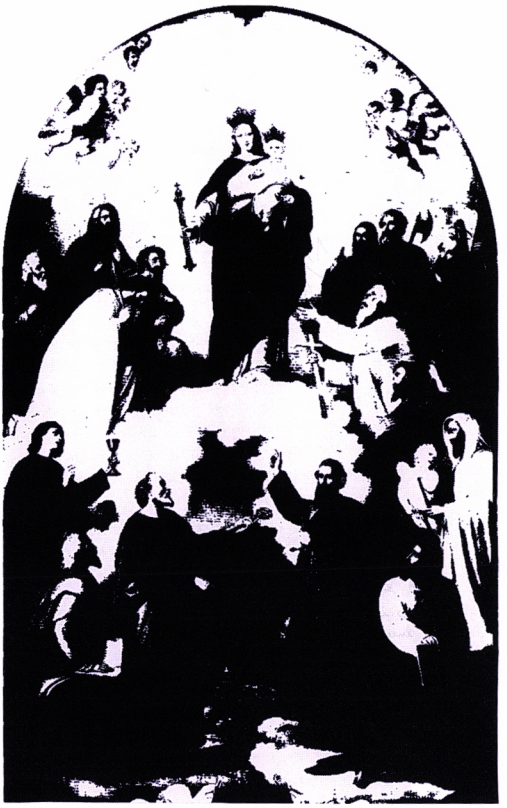


Fig. 40



Fig. 41



Fig. 42

IL

MESE DI MAGGIO

CONSACRATO

A

MARIA SS. IMMACOLATA

AD USO DEL POPOLO

PER CURA

DEL SACERDOTE

BOSCO GIOVANNI



TORINO

TIP. G. B. PARAVIA E COMPAGNIA

1858.

Fig. 43



I FIGLI DELL'ORATORIO DI S. FRANCO DI SALES
a M. Consolatrice

Noi dalle accese polveri
Per tua mercé scampati
A' piedi tuoi, gran Vergine,
Grazie rendiam prostrati.

Fig. 44



EPOCA SESTA.

Dal rapimento di Pio VI nel 1798 *fino ai tempi presenti; racchiude anni* 47.

Fig. 45

Fig. 43. *Frontespizio di Il mese di maggio consacrato a Maria SS. Immacolata*, Torino 1858. Don Bosco fece stampare l'opuscolo con l'immagine del Sacro Cuore Immacolato di Maria.

Fig. 44. *Immaginetta della Madonna Consolata* fatta stampare da don Bosco, in cinquemila copie, nel 1852, come ringraziamento per lo scampato pericolo allo scoppio della polveriera di Borgo Dora. ASC, Roma.

Fig. 45. *Frontespizio di Epoca sesta*, cioè quella contemporanea a don Bosco, in *Storia ecclesiastica ad uso delle scuole - utile per ogni ceto di persone*, Torino 1847. L'immagine amorevole ricorda vagamente quella di Maria Hilf.

Fig. 46. *Frontespizio di Maraviglie della Madre di Dio invocata sotto il titolo di Maria Ausiliatrice*, Torino 1868. Riporta l'immagine della pala di Maria Ausiliatrice, che cominciava ad essere diffusa.

Fig. 47. *Frontespizio di Rimembranza di una solennità in onore di Maria Ausiliatrice*, Torino 1868, con la facciata della basilica sulla quale è già posta la statua della Madre della Misericordia.



IMMAGINE DI MARIA SS^ma AUSILIATRICE
VENERATA NELLA CHIESA A LEI DEDICATA IN TORINO

PREGHIERA DI S.S PIO IX

Signore Dio onnipotente, che permettete il male per ricavarne il bene, ascoltate le nostre umili preghiere, colle quali Vi domandiamo di restarvi fedeli in mezzo a tanti assalti, e perseverare fedeli fino alla morte. Nel resto datevi forza colla mediazione di Maria Ss^ma di poter sempre uniformarci alla Vostra Ss^ma Volontà

Il S. Padre il 15 giugno 1862 concesse 100 giorni di indulgenza da lucrarsi una volta al giorno.

MARAVIGLIE

DELLA MADRE DI DIO

invocata sotto il titolo di

MARIA AUSILIATRICE

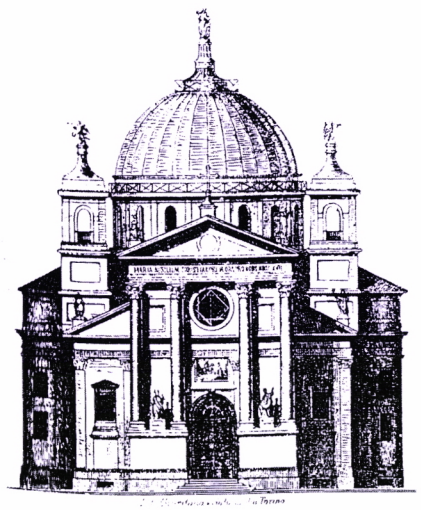
Raccolte dal Sacerdote

GIOVANNI BOSCO

Aedificavit sibi domum.
PROV. c. IX, v. 1.
Maria si edificò Ella stessa una casa.

TORINO
TIP. DELL'ORATORIO DI S. FRANC. DI SALES.
1868.

Fig. 46



PROSPETTIVA
della Facciata della Chiesa dedicata
A MARIA SS^ma AUSILIATRICE
in TORINO-VALDOCCO

RIMEMBRANZA

DI

UNA SOLENNITÀ

in onore

DI

MARIA AUSILIATRICE

pel sacerdote

GIOVANNI BOSCO

O Gesù così mansueto ed umile di cuore, rendete il mio cuore simile al vostro.

(Indulgenza di 300 giorni.
Pio IX. 25 *gennaio* 1868*).*

TORINO
Tip. dell'Oratorio di S. Francesco di Sales
1868.

Fig. 47



MARIA AUSILIATRICE

COL

RACCONTO DI ALCUNE GRAZIE

OTTENUTE NEL PRIMO SETTENNIO
dalla Consacrazione della Chiesa a Lei dedicata

IN TORINO

per cura del sacerdote

GIOVANNI BOSCO

TORINO, TIPOGRAFIA e LIBRERIA
DELL'ORATORIO DI S. FRANCESCO DI SALES
1875.

Fig. 48. *Frontespizio di Maria Ausiliatrice col racconto di alcune grazie ottenute nel primo settennio della chiesa a Lei dedicata*, Torino 1875. L'immagine della Madonna di don Bosco si era imposta ormai come icona definitiva dell'Ausiliatrice.



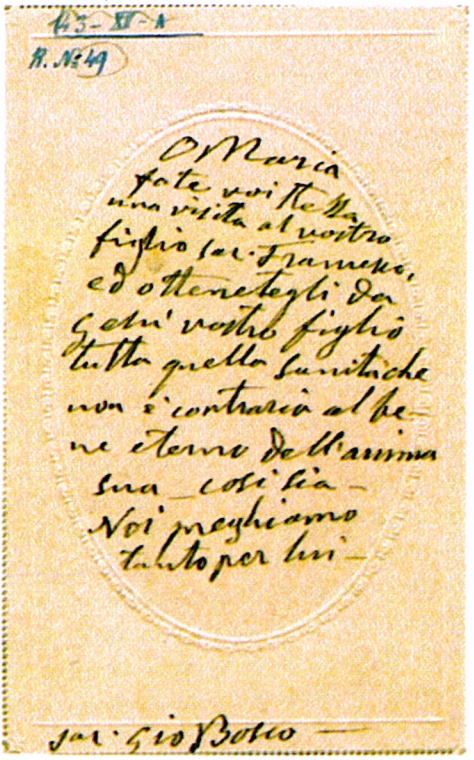


O Vergine pia, l'aiuto
tuo forte - dà all'ani-
ma mia in punto di
morte -

Sac. Gio Bosco

I giovanetti sono la
delizia di Gesù e di
Maria -

Sac. Gio Bosco



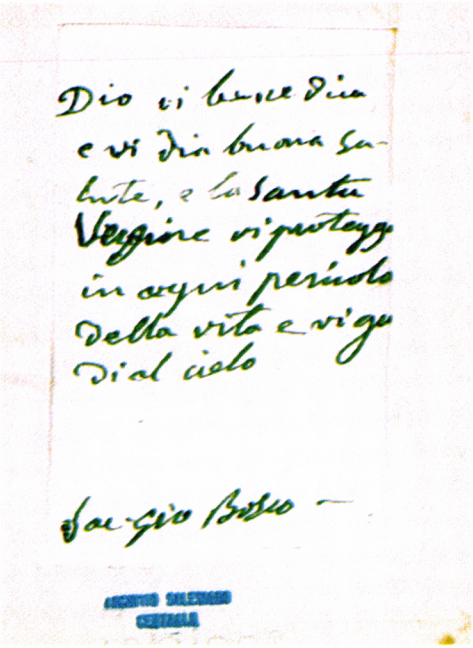


Fig. 49. *Immaginette devozionali con autografi di don Bosco*, ASC, Roma. Nell'Archivio Centrale Salesiano si conservano molte immaginette con dediche del santo, tutte rappresentano la pala del Lorenzone.
Le dediche sono molto interessanti: "O Vergine pia, l'aiuto tuo forte dà all'anima mia in punto di morte"; "O Maria, fate voi stessa una visita al vostro figlio sac. Francesco, ed ottenetegli da Gesù vostro figlio tutta quella sanità che non è contraria al bene eterno dell'anima sua - così sia - Noi preghiamo tanto per lui."; "I giovinetti sono la delizia di Gesù e di Maria"; "Dio vi benedica e vi dia buona salute, e la Santa Vergine vi protegga in ogni pericolo della vita e vi guidi al cielo". Tutte sono firmate "Sac. Gio Bosco".



Fig. 50. *La Consolata della cappella Pinardi*, Torino-Valdocco. Fu la prima statuetta di Maria acquistata da don Bosco per l'Oratorio; fu tenuta nascosta per quarant'anni da un salesiano, don Giacomelli, che temeva potesse andare perduta durante le continue ristrutturazioni dell'Oratorio.



Fig. 51. *La Madre della Misericordia*, Torino, cupola della basilica di Maria Ausiliatrice. Don Bosco non scelse, per la sommità della cupola, né un'Immacolata né un'Ausiliatrice, ma una Madonna che egli definì come Madre misericordiosa, pronta ad elargire grazie a tutti i suoi figli. La mano benedicente, che è attributo del Cristo, rende questa immagine piuttosto rara e significativa.



Fig. 52

Fig. 52. *Gli angeli dei pinnacoli*, con la bandiera di Lepanto (Arcangelo Michele) e la corona della vittoria (Arcangelo Gabriele). Don Lemoyne afferma di aver visto l'originario progetto in cui Gabriele teneva in mano una bandiera con la misteriosa data "19.." dove mancavano le ultime due cifre.



Fig. 53. *L'Immacolata dei miracoli*, oggi situata a Valdocco, alla sommità destra del porticato del primo cortile.

Fig. 54. *L'antica sacrestia* dove era collocata l'Immacolata dei miracoli. In questo luogo avvennero molte guarigioni e conversioni prodigiose.



Fig. 53



Fig. 54



Fig. 55. *La Madonna di Luigi Orione,* oggi conservata dai Padri Orionini nel seminario di Fromista, in Spagna. La statua, eseguita dal canonico Michele Cattaneo, fu regalata a don Bosco e posta alla venerazione prima della pala dell'Ausiliatrice. Era cara a Luigi perché il Cattaneo veniva dal suo stesso paese. Davanti a questa statua il ragazzo pregò e rinnovò il voto di dare la propria vita per la salvezza di don Bosco, nel gennaio del 1888.

Fig. 56. Bonetti, *Pala dei Sacri cuori di Gesù e di Maria*, eseguita nel 1869 per commissione di don Bosco e posta nella prima cappella di sinistra della basilica. Oggi è conservata nella casa salesiana di Caserta.



Fig. 56

Fig. 57. *L'affresco della volta della cappella dei Sacri Cuori*, eseguito dal Rollini su istruzioni di don Bosco. Rappresenta il trionfo dell'Eucaristia sulle eresie della Riforma e del Materialismo.

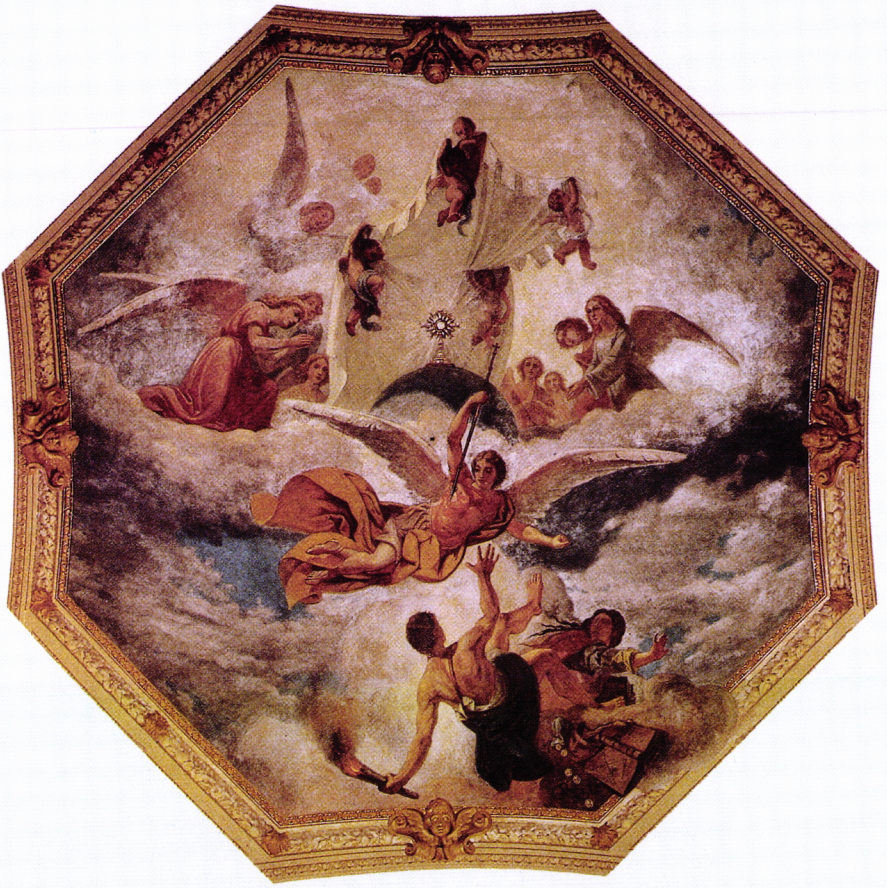


Fig. 57



Fig. 58

Fig. 58. *L'affresco della volta di Santa Maria della Vittoria di Roma.* Don Bosco lo vide nel 1858, e forse si ispirò ad esso per la cappella dei Sacri Cuori. La Madonna è caratterizzata da attributi regali.



Fig. 59

Fig. 59. Lorenzone, *L'Ausiliatrice del 1871*, un disegno o bozzetto o piccolo quadro andato disperso. L'iconografia è di grande interesse: vi sono fusi gli attributi dell'Immacolata, dei Sacri Cuori e dell'Ausiliatrice. Il discorso politico ed ecclesiale è estremamente esplicito, perché l'asta dello stendardo ancora arrotolato è posta su Roma, appena conquistata dai piemontesi. Questa immagine si può mettere in relazione ai vaticini che don Bosco comunicò al Papa in questi anni di grande sofferenza.

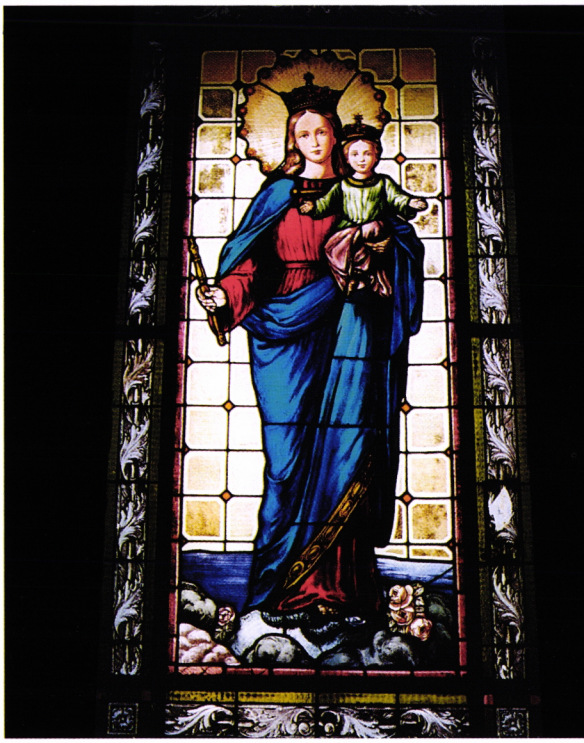


Fig. 60

Fig. 60. Piccola *vetrata dell'Ausiliatrice Immacolata* che, prima della ristrutturazione della basilica, era situata all'altare di S. Pietro, collocato dove ora si trova l'altare di don Bosco. Oggi la vetrata si trova lungo la scala che conduce agli uffici dell'Ispettoria Salesiana, a Valdocco.

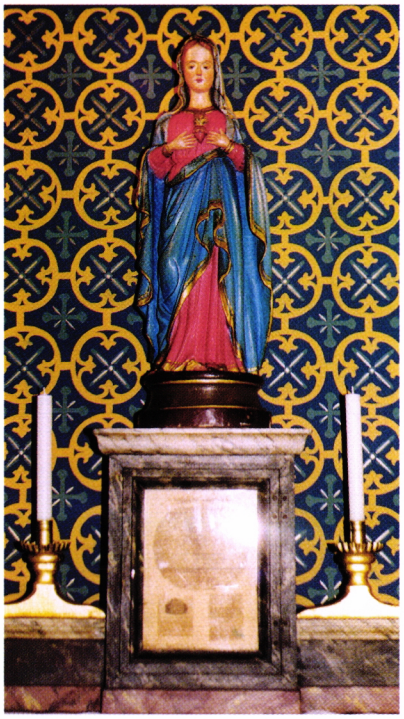


Fig. 61



Fig. 62

Fig. 61. Statuetta della *Madonna dal Sacro Cuore* situata nell'altare a muro dell'anticamera di don Bosco a Valdocco. A questo altare il santo, ormai anziano, tra il 1875 e il 1886, celebrava la messa quando non poteva scendere in chiesa per motivi di salute.

Fig. 62. *Immagine di Nostra Signora del Sacro Cuore* della cameretta romana di don Bosco. È conservata nel piccolo museo dell'Istituto Sacro Cuore di Roma, collocato nelle camerette abitate dal santo nei suoi ultimi viaggi.



Fig. 63. Rollini, *Affreschi della basilica di Maria Ausiliatrice*, 1891. I Salesiani hanno fatto realizzare nella cupola la grandiosa idea che don Bosco voleva esprimere nella pala di Maria Ausiliatrice. Ai piedi della Vergine e del Bambino sono rappresentate le vittorie della cristianità e della Chiesa, tutte le categorie dei credenti e l'espansione nel mondo e nel tempo della Famiglia Salesiana: don Bosco attribuì più volte a Maria la fondazione dell'intera opera salesiana e la sua sorprendente, immediata diffusione.



Fig. 63/a

Fig. 63/a. *Affreschi della cupola: lo sviluppo dell'Opera Salesiana,* particolare. Sotto san Francesco di Sales e ad altri santi della spiritualità salesiana, troviamo don Bosco con i primi missionari, Salesiani e Figlie di Maria Ausiliatrice evangelizzatori della Patagonia.

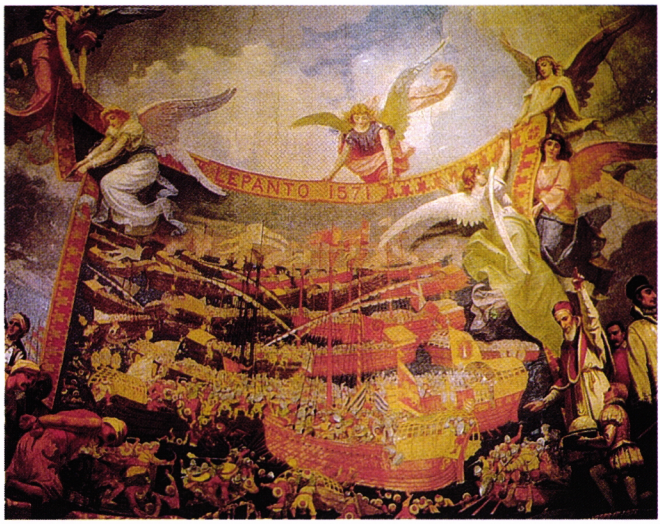


Fig. 63/b

Fig. 63/b. *Affreschi della cupola: gli angeli sorreggono un arazzo dove è illustrata la battaglia di Lepanto,* particolare. A destra, col braccio levato, la figura di Pio V.



Fig. 63/c

Fig. 63/c. *Affreschi della cupola: gli Ordini religiosi, Trinitari e Mercedari, che si occupavano del riscatto degli schiavi cristiani dai musulmani,* particolare.

portava una Madonna regale, scettrata, simile a molte che fin dal XIV secolo erano in circolazione in diversi stati e città italiani, spesso con frasi relative al ruolo protettivo di Maria.

Et rege eos leggiamo sulle monete mariane di Genova, *Protege tege Virgo Pisas* su quelle di Pisa; *Tuo confisi praesidio* a Siena; *Sub tuum praesidium* attorno all'Immacolata di Piombino del 1664; *Iter para totum* sotto quella di Fano del 1769; o frasi ancora più esplicite, come nella moneta di Correggio che portava l'antica antifona *Sub tuum praesidium confugimus sancta Dei Genitrix.* Anche lo Stato Pontificio aveva coniato monete mariane, di cui la prima che si conservi è di Leone X, 1513-1521; in alcune il riferimento al ruolo di Maria-Aiuto è esplicito, come quella di Pio VI del 1765 che porta l'effigie di Maria figura della Chiesa e l'iscrizione *Auxilium de sancto.* [19]

La moneta è un veicolo importante, la si dice corrente appunto perché circola: per diversi secoli fu un buon canale di divulgazione delle immagini mariane, di Madonne regali o esplicitamente Ausiliatrici.

A ricordarci il persistere in casa Savoia della devozione all'Ausiliatrice, abbiamo una lettera autografa del 1789, vergata da Maria Clotilde, sposa del re Carlo Emanuele IV, all'Abbadessa delle Benedettine di S. Michele di Ivrea. La regina parla della festa di Maria Ausiliatrice celebrata nella chiesa di S. Francesco di Paola e delle immagini della Madonna mandate al Convento.[20]

La devozione a Torino continuava ad aumentare; con una Bolla Pontificia di Pio VI del 9 febbraio1798, la Confraternita già esistente presso la chiesa di S. Francesco di Paola fu resa autonoma da quella di Monaco, mantenendone gli stessi benefici e privilegi spirituali. I motivi della separazione erano esclusivamente di ordine pratico, dato il numero crescente delle domande di iscrizione e le difficoltà di comunicazione col paese straniero.[21] Anche a Torino fu quindi accolta con entusiasmo la dichiarazione della festa liturgica di Maria Ausiliatrice decretata da Pio VII nel 1815.

Dal 1832 al 1865, in un registro della Confraternita di Torino, che pare contenga solo una parte degli ascritti, risultano 4000 nomi. Gli aderenti appartenevano ad ogni categoria di persone, popolo, nobiltà, clero ed anche intere famiglie religiose. Fu il momento di massimo splendore della devozione all'Ausiliatrice.[22]

In quegli anni sorsero molte altre confraternite in altri centri piemontesi periferici. Alcune, che furono anche abbastanza importanti per il loro raggio di influen-

[19] GNOLFO, *M. nelle monete*, 13-25. AMATO, *Imago Mariae*, 174-175.

[20] *M. B.* VIII, 91. Allegato XVI.

[21] BERTETTO, *Valore sociale del titolo*, in *L'A. nel domma*, 41-43. Riporta anche uno stralcio della Bolla conservata nell'archivio della chiesa di S. Francesco di Paola.

[22] Ibid., 46-47. L'autore appunta laconicamente: «La pia istituzione ebbe vita rigogliosa nella prima metà dell'Ottocento; nella seconda, col sorgere dell'astro di Valdocco, comincia il declino; agli inizi del nostro secolo era completamente estinta».

za, avevano una nota amorevole nel titolo. Il primo di questi, *La S. Confraternita ossia Confederazione del Santo Amore di Nostra Signora Ausiliatrice*, risale al 1799, ma ne fiorirono anche nella prima metà del secolo, come ad esempio quella di Bruino del 1838, la *Confederazione ossia confraternita del S. Amore di nostra Divina Madre Ausiliatrice.*

Questo particolare desta interesse, col suo esplicito fondere l'elemento amorevole con quello dell'aiuto; ci dice come fosse comune collegare l'azione potente di Maria con la sua dolce funzione materna.

Ogni confraternita disponeva naturalmente di una propria immagine di venerazione; al tempo di don Bosco c'era quindi ormai una certa sensibilità visiva al tipo dell'Ausiliatrice, sostenuta dalle stampe che si diffondevano largamente (fig. 10-14). Certamente don Bosco ne conosceva diverse, perché a Torino l'attività tipografica era intensa, e inoltre gli stampati circolavano anche oltre le frontiere degli allora piccoli stati italiani, in aree più larghe di quella della loro emissione.

Il tipo regale era ampiamente diffuso in Piemonte. Ancora una volta constatiamo che vi si vedevano accorpati diversi simboli, soprattutto appartenenti all'Immacolata, alla Patrona di Baviera, e a volte anche al Sacro Cuore, sebbene meno sovente. Gli elementi iconici cui aderirà don Bosco vi erano interamente contenuti, anche se egli non li avrebbe scelti tutti.

Possiamo rilevare, dalle immagini, i caratteri ricorrenti, che appartenevano inequivocabilmente al prototipo dell'Ausiliatrice dal 1615. La Madonna è sempre in campo celeste e mai terrestre, la terra però è visibile ai suoi piedi. È contornata di nubi ed angeli, come posta nel cielo aperto. Ha spesso qualche attributo dell'Immacolata: luna, serpente o dodici stelle. È avvolta da un manto abbondante e drappeggiato. È Madre, poiché ha il Bambino, e quasi sempre ha i capelli scoperti, segno di verginità. Di solito ha scettro e corona, o almeno uno dei due. Spesso il Bambino-Re porta in mano il globo ed è come ostentato dalla Madre, offerto ai fedeli che benedice con la destra.

Annotiamo che immagini popolari simili a queste erano diffuse anche nelle campagne, dipinte in edicole o cappelline locali, come quelle di Mornese, del 1815. La chiesetta della frazione Mazzarelli, luogo natale di Santa Maria Domenica Mazzarello confondatrice con don Bosco dell'Istituto delle Figlie di Maria Ausiliatrice, fu distrutta e poi ricostruita, ma nell'Archivio Generale delle FMA esiste una fotografia (fig. 20) dell'antica facciata affrescata con un'Ausiliatrice scettrata il cui Bambino pare aver in mano il Cuore. Altre due foto (fig. 21) di due angoli del paese mostrano due immagini di un'Ausiliatrice scettrata talmente simili che potrebbero essere lo stesso dipinto, trasportato da un posto all'altro.[23]

[23] Dalle interviste fatte agli anziani del paese, si rileva la memoria di una casa situata in via Valgelata, di fronte a quella di Maria Mazzarello detta «la casa del tifo», sulla cui parete esterna era situata l'immagine. Questo edificio crollò e l'Ausiliatrice, probabilmente salvata dalla rovina, fu posta sulla ca-

Sappiamo ormai che l'immagine voluta da don Bosco non fu creata appositamente, ma si ispirò a modelli precedenti. È l'ultimo perfezionamento di un processo di genesi durato secoli, che si è cristallizzato proprio nella Madonna di don Bosco. Questa fissazione del tipo avvenne probabilmente per diversi motivi: forse perché era ormai giunto il tempo della riproduzione meccanica perfetta che ne permise la diffusione, forse per lo zelo dei Salesiani che, nella loro esplosiva espansione la portarono velocemente in tutto il mondo; ma probabilmente anche perché parla un linguaggio suo proprio che, al di là di ogni disquisizione, piace ai semplici e interroga i dotti.[24]

sa di fronte. Abbastanza recentemente questa immagine andò perduta e fu sostituita, sull'altro lato dell'angolo, da un'Ausiliatrice di nuovo modello, quello di don Bosco, ancora oggi visibile.

[24] Ancora si dibatte circa il sogno-visione che don Bosco avrebbe avuto prima di descrivere l'immagine della Madonna, perché il fatto prodigioso pare in contrasto con la derivazione storica del modello. Noi non entriamo nel merito e rinunciamo a mettere in relazione le esperienze mistiche col substrato culturale e psicologico di un santo. Diciamo soltanto che, se si parla di ispirazione, le due cose non sono necessariamente incompatibili.

6

ALTRE IMMAGINI MARIANE A VALDOCCO

6.1. Non solo l'Ausiliatrice

La devozione mariana di don Bosco fu sempre d'ampio respiro e non ristretta ad un solo titolo o ad un'immagine.[1] Tuttavia, egli cominciò a manifestare l'opzione particolare per l'Ausiliatrice verso il 1860, un anno politicamente impegnativo, che diede inizio alle ostilità armate del nuovo Regno d'Italia contro lo Stato Pontificio.

In quest'anno, per la prima volta don Bosco fece inserire nel calendario de *Il Galantuomo* la segnalazione della festa di Maria Ausiliatrice, il 24 maggio. Nel 1861 egli fece aggiungere alla semplice segnalazione un messaggio: «SS. Vergine col titolo ben meritato di Ausiliatrice dei cristiani, *Auxilium Christianorum*».[2]

Nel suo affettuoso commento don Fedele Giraudi dice che «questa indicazione, per quanto destinata a figurare nel giorno 24 maggio di un modesto almanacco,

[1] Cf STELLA, *D. B. nella storia* II, 147-175; e *Tra politica e religiosità* 278-398. DESRAMAUT Francis, *Don Bosco e la vita spirituale*, Elledici, Torino1967, 82-87. BERTETTO Domenico, *Il culto mariano in san Giovanni Bosco (1815-1888)*, in *De cultus*, 343-364. BROCARDO Pietro, *San Giovanni Bosco apostolo del titolo Maria Auxilium Christianorum*, in *L'A. nel domma* 35-90, e *Maria Ausiliatrice, la Madonna di Don Bosco*, in *Tempi difficili* 97-134. VALENTINI Eugenio, *Don Bosco e la devozione al Cuore Immacolato di Maria*, in *L'Immacolata A.* 101-112.

[2] BOSCO Giovanni, *Il Galantuomo 1860*, Paravia, Torino 1860, 60; id., *Il Galantuomo 1861*, Paravia, Torino 1861, 25. «Il Galantuomo» era un almanacco edito dalle «Letture Cattoliche» alla fine d'anno. Veniva dato in omaggio agli abbonati e conteneva un po' di tutto; oltre al calendario riportava aneddoti, giochi e facezie, apologie, preghiere, articoli formativi spesso con prese di posizione politiche un po' intransigenti.

ci rivela però chiaramente che nella mente e nel cuore di Don Bosco maturava il disegno di promuovere il culto della Vergine Ausiliatrice dei Cristiani. La Madonna, infatti, cominciava ad essere presente nei suoi sogni col titolo di Ausiliatrice. La sera del 30 maggio Don Bosco raccontava ai suoi giovani il sogno delle due colonne».[3]

Il senso del conosciutissimo sogno è esplicito: la nave della Chiesa, guidata dal Papa in mezzo ad un mare burrascoso e assalita da molti nemici, trova ancoraggio sicuro tra due colonne, sulla più alta delle quali campeggia l'Eucarestia, mentre sull'altra sta l'Immacolata, con l'iscrizione *Auxilium Christianorum.*[4]

In questi anni don Bosco comincia anche a confidare ad alcuni collaboratori i suoi progetti di costruzione della grande chiesa che sarà intitolata all'Ausiliatrice; abbiamo le testimonianze di don Albera circa il suo colloquio del 30 maggio 1862 col santo, e di don Cagliero che, nello stesso anno, registrò la celebre espressione di don Bosco: «la Madonna vuole che noi la onoriamo sotto il titolo di Maria Ausiliatrice; i tempi corrono così tristi che abbiamo proprio bisogno che la Vergine ci aiuti a conservare ed a difendere la fede cristiana».[5] In una lettera circolare del 1863 il santo confida: «vennemi il pensiero di tentare un novello edifizio da consacrarsi al divin culto in onore della B. V. Immacolata sotto il titolo di *Maria Auxilium Christianorum*».[6]

La scelta, già definitiva in don Bosco, prese concretezza nel 1865, con l'inizio della costruzione vera e propria della Basilica e con la commissione della grande pala al Lorenzone.

A questo punto, certo, l'opzione per l'Ausiliatrice divenne irreversibile, perché legata a monumenti duraturi. Secondo la loro natura, questi ne avrebbero fissata la memoria attraverso caratteri stereotipi definiti con esattezza inequivocabile, ricchi di valori e di concetti destinati ad essere condivisi da molti. I monumenti d'ar-

[3] Giraudi Fedele, *Il Tempio di Maria SS. Ausiliatrice in Torino*, in *L'Ausiliatrice della Chiesa e del Papa*, 184.

[4] Cf *M.B.* VII, 170.

[5] Ibid., 333-334. Colloquio con Paolo Albera, 30 maggio 1862: «La nostra chiesa di S. Francesco di Sales è troppo piccola e non può più contenere tutti i giovani. Ne fabbricheremo adunque un'altra più bella, più grande, che sia magnifica e le daremo il titolo di chiesa di Maria Ausiliatrice». Colloquio con Giovanni Cagliero: «Ricordo che Don Bosco meditava l'erezione di una chiesa grandiosa e degna della Vergine Santissima. – Sinora abbiamo celebrato con solennità e pompa la festa dell'Immacolata, perché l'8 dicembre ebbero principio le opere nostre. Ma la Madonna vuole che noi la onoriamo sotto il titolo di Maria Ausiliatrice; i tempi corrono così tristi che abbiamo proprio bisogno che la Vergine ci aiuti a conservare ed a difendere la fede cristiana. E sai tu un altro perché? – Credo, rispose Cagliero, che sarà la chiesa Madre della futura nostra Congregazione, e il centro dal quale emaneranno tutte le altre opere nostre a favore della gioventù! – Hai indovinato, rispose Don Bosco, la Madonna è fondatrice e sarà la sostenitrice delle opere nostre».

[6] Motto Francesco (a cura), *Giovanni Bosco – Epistolario* I, LAS, Roma 1991, lettera circolare n° 630, del 1 febbraio 1863, 550-551.

te innalzati da don Bosco alla «sua» Madonna, l'avrebbero così resa durevole e significativa oltre la vita della prima generazione di devoti.[7]

Già alla sua origine, nel pensiero di don Bosco, l'icona di Maria Ausiliatrice conteneva un forte ed esplicito spessore teologico; ma serbava anche altre intuizioni.

Spesso le immagini sacre sono valutate come stereotipi fissi nel contenuto e nell'estetica. Si definisce un'opera *Madonna col Bambino* o *Crocefissione* come se non ci fosse nient'altro da dire. Diversamente da quello che in genere si crede, invece, esse crescono con le generazioni umane a cui si rivolgono, perché vengono studiate, meglio comprese, approfondite, arricchite di significati simbolici propri d'ogni epoca.

Questo accadde anche a quest'opera. Col mutare, nel tempo, della sensibilità culturale e spirituale e con l'espandersi dell'opera salesiana tra i popoli di tutto il mondo, la sua densità di contenuto si arricchisce di nuove interpretazioni e va come svelandosi: un oggetto d'arte non finisce mai di accumulare valore, perché è caricato, nel tempo, della sapienza e dell'esperienza di generazioni umane, per le quali rimane significativo in modo durevole, al di là delle contingenze della storia. La riflessione continua a maturare in nuove sfumature, intuizioni, consapevolezze. La spiritualità propria e specifica di questo titolo mariano e della sua immagine viene come ad essere nutrita per crescere secondo ciò che chiamiamo inculturazione.

Dato che il nostro obiettivo è di dare materiale a questa riflessione, non possiamo trascurare alcune altre immagini che ritroviamo all'Oratorio attorno agli anni in cui venne fatta la pala ufficiale dell'Ausiliatrice, perché furono prodotte sotto la diretta influenza di don Bosco o almeno da lui approvate.

In queste immagini c'è a volte una sovrapposizione, altre volte una complementarietà di significati simbolici capaci di darci una visione più completa della spiritualità di don Bosco. Certo l'apparire a Valdocco di alcune statue o immagini mariane può essere stata anche casuale; inoltre le scelte di don Bosco, per quanto possano essere spiegabili con delle ragioni, erano anche semplicemente dettate dalla tradizione o dall'affetto, e non necessariamente dipendenti da un mero processo intellettuale. Decodificare, perciò, tutti i significati delle varie Madonne di Valdocco in modo razionale, separandoli nettamente l'uno dall'altro, potrebbe essere artificioso.

[7] Fissando il proprio codice comunicativo, qualcosa di simile a ciò che noi oggi diremmo logotipo, un'immagine acquista la capacità di circolare, può transitare da un gruppo umano all'altro ed essere riconosciuta, comunicando il valore di cui è veicolo anche al di là delle barriere linguistiche, e diventare così base di una più vasta cultura comune. In questo la pala dell'Ausiliatrice riscatta pienamente il suo profondo significato, al di là dei suoi limiti artistici. Può quindi considerarsi un'opera di successo, poiché è servita perfettamente allo scopo per cui è nata, e lo testimoniano le infinite sue riproduzioni, anche inculturate, fatte in tutto il mondo.

Noi daremo perciò soltanto degli spunti per penetrare di più l'intreccio di istanze che vi sono sottese, consapevoli però che l'opera d'arte o l'immagine simbolica è un momento di comunicazione sintetica e va fruita in modo globale.

Come dal pensiero e dalla parola di don Bosco, così dalle immagini delle Madonne da lui scelte o approvate Maria Ausiliatrice pare specificarsi in tre principali messaggi teologico-spirituali: Maria Immacolata nella dimensione escatologica, Maria Presidio della Chiesa nella dimensione storica, Maria Madre Amorevole nella dimensione umana. Tutti e tre questi aspetti sottintendono un concetto d'intervento salvifico di Maria reale e diretto, ausiliario a quello del Cristo.

6.2. I «cartoni» mariani di Don Bosco

Parecchi anni prima del 1868 appaiono due documenti iconografici che riguardano la pietà mariana personale di don Bosco. Sono due serie di immagini che non furono esposte al pubblico, ma soltanto furono appese dal santo nei propri ambienti di vita, come poste alla sua personale attenzione e devozione. Egli stesso le scelse per sé, e proprio per questo sono per noi particolarmente significative: sono tracce dei suoi percorsi interiori.[8]

Il primo, il *cartone delle cinque immagini*, apparve nel 1849. Si tratta di cinque immaginette devozionali incollate sul cartone di un calendario dell'anno precedente, il 1848. Alcune portavano già stampate frasi per la pietà alle quali don Bosco aggiunse note di suo pugno.

Don Francesco Giacomelli, che fu custode di questo reperto per circa quarant'anni, ci dice: «D. Bosco sopra un cartone, sul quale era stampato il lunario del 1848, attaccava, nel 1849, non so per qual sua idea, cinque immagini rappresentanti Maria SS. Tre portavano l'effigie dell'Immacolata. La prima di queste ritrae varij giovani in un campo intorno ad un sacerdote, alcuni in ginocchio, altri in piedi e tutti rivolti verso Maria SS., la quale appare tra le nubi corteggiata dagli angioli colle mani giunte, coronata di dodici stelle, e colla luna e il serpente sotto il piede. Il sacerdote addita loro la Madonna e sopra l'immagine sta il motto: *Figlioli miei, siate sempre divoti di Maria SS.* La seconda porta la scritta: *Sia sempre benedetta la Santa Immacolata Concezione.* E la terza una preghiera: *O Vergine Immacolata, Tu che sola portasti vittoria di tutte le eresie vieni ora in nostro aiuto: noi di cuore ricorriamo a te: Auxilium Christianorum ora pro nobis.* Sotto, D. Bosco vi aveva aggiunto di sua mano queste parole: *Inde expec-*

[8] Si ritiene che i documenti si trovino nell'ASC. Poiché portano autografi del Santo dovrebbero essere nel fondo Don Bosco, ma, nonostante le ricerche fatte, non sono stati rinvenuti. A causa dei lavori in corso nell'Archivio per la riorganizzazione informatica dei fondi, non si è stati in grado di rintracciarli. Sono certo documenti preziosi che ci auguriamo di poter vedere, per poterne rilevare i particolari iconografici, che potrebbero serbare ancora qualche sorpresa.

tamus consolationem. La quarta immagine è quella di N. S. delle Vittorie coll'invocazione: *Refugium peccatorum, ora pro nobis.* Nella quinta, Maria SS. siede col Bambino in braccio presso un tavolino, coperto con un tappeto e sul quale sta un canestro colmo di frutta. Il bambino colla sinistra solleva il velo che scende sul viso della madre, e a lei colla destra pare che metta in mano un pane o altro commestibile da distribuire ai bisognosi. Si legge, sotto queste figure: *Mater pauperum.* E quindi: *Venite a me, o voi tutti che mi amate, e vi ricolmerò dei beni dei quali sono la sorgente (Ecclesiastico).* Sotto queste immagini D. Bosco appiccò una carta geografica della Palestina e appese quel cartone alla parete della sua stanza. Ma io, D. Giacomelli, conoscendo intimamente l'animo dell'amico, intravvidi in questa immagine come l'intero programma della sua vita, e volendo avere una memoria della sua divozione a Maria SS. Immacolata ed Ausiliatrice, segretamente tolsi per me quel cartone e lo ritenni come preziosa reliquia fin dopo la morte di D. Bosco, cioè per quasi quarant'anni. Allora, temendo che, stante la mia cadente età, potesse essere tra breve distrutto, lo consegnai ai Superiori dell'Oratorio perché fosse conservato e tenuto in debito conto».[9]

La descrizione del Giacomelli è abbastanza minuziosa, ma non sufficiente per fare un commento sulla simbologia delle immagini che, alla vista, potrebbero rivelare qualche sorpresa. Rileviamo, nella prima descritta, la somiglianza del tema del particolare dei devoti in preghiera con l'immaginetta della Consolata fatta stampare da don Bosco dopo lo scoppio della polveriera di Borgo Dora.

A proposito dell'immagine di *Nostra Signora delle Vittorie*, supponiamo si tratti di quella di Parigi o di una sua derivazione, legata alla devozione del Sacro Cuore di Gesù e del Cuore Immacolato di Maria. Don Valentini asserisce: «Don Bosco conobbe tale divozione [al S. Cuore] fin dal 1849, e ne divenne fervente propagandista. Nel celebre cartone, infatti, sottratto da Don Giacomelli alla camera di don Bosco e ove si ha una delle prime testimonianze della sua devozione all'Ausiliatrice, tra le cinque immagini di Maria ivi apposte, la quarta era quella di N. S. delle Vittorie».[10]

Questo dato, così precoce in don Bosco, è interessante, perché anche da altre fonti rileviamo questo affetto di don Bosco ai due Sacri Cuori, nel cui simbolo si fondono amore, donazione, sacrificio, dolore, ardore,[11] tanto che dedicherà ad essi una cappella nella basilica dell'Ausiliatrice.

[9] *M.B.* III, 589-590.

[10] VALENTINI, *D. B. e la devozione al Cuore*, in *L'Immacolata A.* 105. Non sappiamo se don Valentini abbia visto il cartone, ma appare chiaro che associa la quarta immagine a quella del Cuore Immacolato di Maria, che, come abbiamo detto al capitolo primo, era di derivazione francese.

[11] La devozione di don Bosco ai Sacri Cuori di Gesù e di Maria è ampiamente documentata nei suoi scritti, in libri da lui divulgati e in studi successivi sulla sua spiritualità, perciò non la trattiamo qui, dovendo privilegiare il percorso delle immagini. Se ne può trovare una rapida e documentata sintesi nell'articolo di Valentini citato. Cf anche PEDRINI Arnaldo, *Don Bosco e la devozione al Sacro Cuore*, Opera Salesiana del S. Cuore, Roma 1987, estratto dalla rivista *Pio IX* (1987-1988).

Nel museo delle camerette di don Bosco, a Valdocco, è conservato l'altare a muro che si trovava nell'anticamera delle stanze abitate dal santo. Egli, già anziano, vi celebrava la messa quando non era in grado di scendere in chiesa, a partire dal 1875. Questo altare, che fu anche testimone di alcuni fatti mistici, è sormontato da una piccola statua della Madonna del Sacro Cuore (fig. 61): eppure in quegli anni sarebbe stato certamente possibile procurare, per don Bosco, una statuetta dell'Ausiliatrice.

Anche a Roma, presso la basilica del Sacro Cuore, nel piccolo museo allestito nelle camerette dove egli abitava quando si recava nella Capitale, i Salesiani conservano un'immagine che la tradizione orale ritiene fosse da lui particolarmente venerata (fig. 62). La Madonna, che schiaccia il serpente, porta con la sinistra il Bambino e con la destra tiene il Cuore di Gesù, circondato di spine. Il Bambino indica con la sinistra il proprio cuore e con la destra benedicente pare indicare la Madre: come un invito a chiedere a lei, signora del cuore del Figlio. Madre e Figlio sono incoronati, simbolo di potere. L'iscrizione, in francese e in italiano, dice che l'immagine fu approvata da Pio IX nel 1875, con cento giorni di indulgenza. È molto caratteristica del periodo, nella sua sintesi di elementi iconici e spirituali.

Un altro spunto interessante è dato dall'apparire sul cartone della *Mater pauperum*, la Madre dei poveri che elargisce beni in abbondanza a coloro che l'amano. Vedremo poi come don Bosco recuperi questo sentimento e lo esprima a proposito della Madre di Misericordia che egli fece porre sulla cupola della Basilica di Valdocco. Maria che ama, che dona, che consola, Maria che è rifugio dei peccatori, sono dunque temi paralleli a Maria potente che distrugge le eresie.

Un secondo documento, che diremo *cartone delle tre immagini*, ci viene descritto dalle Memorie Biografiche.[12]

Sotto l'immagine litografata dello scoppio della polveriera del 1852, don Bosco applicò tre immagini. Sulla prima la didascalia diceva: «Ricordo del mese mariano nella chiesa della SS. Trinità in Torino l'anno 1858» e la frase esortativa diceva: «Madre del bello Amor, io l'amo, il sai; deh! fa ognor più ch'io l'ami, e l'ami assai».

Sulla seconda era scritto: «Rimembranza del mese di Maria celebrato nella chiesa delle Adoratrici, 1858» con l'invocazione: «Vergine Maria, Madre di Gesù, fateci santi».

La terza era un'Immacolata a mani giunte con la preghiera: «O Vergine Immacolata, Tu che sola portasti vittoria di tutte le eresie, vieni ora in nostro aiuto; noi di cuore ricorriamo a Te. *Auxilium Christianorum ora pro nobis*». Alla già interessante invocazione, don Bosco aggiunse a matita: *Terribilis ut castrorum acies ordinata* attribuendo a Maria la definizione di «terribile esercito spiegato a battaglia» che entrerà poi nella composizione dell'antifona *O Maria Vergine Potente.*

[12] *M.B.* VI, 16-17.

Pietro Stella, nel commentare il significato globale dei due cartoni e mettendoli in relazione con quanto il santo scrive ne *Il mese di maggio*, ritiene giustamente che per don Bosco «ella sarà protettrice in vita ma soprattutto in morte, quando maggiore sarà il pericolo».[13]

Ci viene così ricordata la complessità di significati che andavano concentrandosi attorno al titolo mariano che da lì a pochi anni don Bosco avrebbe scelto, escludendone altri da lui ugualmente amati.

Per quanto riguarda ulteriori immaginette devozionali diffuse personalmente dal Santo, quelle conservate nell'ASC (fig. 49) che portano sue dediche autografe,[14] rappresentano tutte, in varie edizioni, la pala del Lorenzone.

La stessa immagine è riportata nei frontespizi di *Maraviglie della Madre di Dio* (fig. 46) e de *Il cattolico provveduto*, del 1868. Su *Rimembranza di una solennità in onore di Maria Ausiliatrice*, sempre del 1868, è rappresentata la facciata della Basilica (fig. 47); mentre in *Maria Ausiliatrice col racconto di alcune grazie*, del 1875, vediamo, grande e intera, soltanto l'immagine della Madonna del quadro (fig. 48).

Invece, diversi anni prima, per *Il mese di maggio consacrato a Maria SS. Immacolata*, del 1858, don Bosco aveva scelto un ovale con una Madonna dal Sacro Cuore Immacolato trafitto dalla spada, secondo la classica iconografia del tempo (fig. 43). Questo libretto, non essendo ancora attiva la tipografia dell'Oratorio, fu stampato dalla tipografia Paravia, dalla quale uscirono anche tante immaginette devozionali simili le une alle altre; don Bosco disponeva quindi di molti modelli; ciò non toglie che, tra tutte le immagini, abbia approvato proprio questa.

6.3. Le statue

La prima immagine tridimensionale di Maria nell'Oratorio di Valdocco fu la statuetta della *Consolata della Cappella Pinardi*, conservata ancora nello stesso luogo (fig. 50). Non pare che questo oggetto abbia avuto un seguito quanto a riproduzioni, né che questa devozione, in secondo piano rispetto all'Immacolata, abbia mantenuto la rilevanza che aveva nei primi tempi dell'Oratorio; nel senso che la spiritualità propria dell'Oratorio non maturò attorno alla devozione alla Consolata, pur conosciuta, venerata e amata.

Certo don Bosco era in grado di trarre beneficio da qualsiasi forma di pietà mariana, secondo ciò che era proprio di ciascuna, e quindi parlò e infervorò i giovani

[13] Cf STELLA, *D. B. nella storia*, 162.

[14] ASC, fondo Don Bosco. Sono deliziose alcune di queste dediche, anche a volte ripetute su diverse immagini: «O Santa Maria, l'aiuto tuo forte dà all'anima mia in punto di morte. Sac. Gio Bosco», «I giovanetti sono la delizia di Gesù e di Maria – Sac. Gio Bosco», «O Maria, fate Voi una visita al vostro figlio Sac. Francesco e ottenetegli da Gesù vostro Figlio tutta quella sanità che non è contraria al bene eterno dell'anima sua – così sia – Noi vi preghiamo tanto per lui – Sac. Gio Bosco».

anche riguardo alla Consolata.[15] L'acquisto della statuetta però fu dovuto piuttosto a motivi contingenti; al nascere dell'Oratorio don Bosco aveva semplicemente proposto alla venerazione dei giovani l'immagine della Madonna di Torino, di cui si poteva facilmente trovare un simulacro a buon prezzo; inoltre faceva parte del suo stile pastorale da grande educatore fare scelte devozionali molto vicine al gusto del popolo.

In seguito arrivò all'Oratorio una seconda *statua della Consolata.* Come rileva Laura Borello, per un certo periodo s'intrecciano le curiose vicende della statua processionale della Consolata con quella dell'Ausiliatrice; la prima, sostituita nel santuario della città da una nuova, finì a Valdocco, regalata a don Bosco dal marchese Fassati.[16] L'informazione è confermata anche da don Giraudi. La sua testimonianza è preziosa, perché ci dice come tale statua nel 1948, quando egli scriveva, fosse ancora «collocata nella chiesa di S. Francesco di Sales, dove tuttora si venera»;[17] infatti, la scultura andò distrutta in modo accidentale negli anni Sessanta, mentre veniva spostata dalla sua nicchia.

Probabilmente, però, anche se la Beata Vergine delle Consolazioni era di certo onorata a Valdocco, la presenza di questa statua fu dovuta più all'occasione presentatasi che a un desiderio spirituale specifico del Santo. La statua era bella, conosciuta e già venerata come la statua delle processioni cittadine, non costava niente perché era un dono, era carica di una forte spiritualità e il suo messaggio di sofferenza e amore consolatore era un tema tipico dell'Ottocento. Aveva molte caratteristiche per andar bene a don Bosco.

A Valdocco era poi presente l'Immacolata, rappresentata con tutti i suoi attributi o soltanto citata con qualcuno di essi. Quest'ultimo è il caso della grande statua dorata della Vergine che svetta sulla cupola della chiesa (fig. 51), della quale è facile sentir dire, a Valdocco, che è l'Immacolata. Dato che evidentemente non è un'Ausiliatrice, a un certo punto dev'essersi instaurata popolarmente questa definizione,

[15] Bosco Giovanni, *Il giovane provveduto*, Torino, Paravia 1847, 327-344. Don Bosco indica ai giovani pratiche di pietà legate all'Addolorata, inni e lodi di contenuto mariano, di cui una a Maria Consolatrice, dove s'intrecciano i temi che già abbiamo colto come principali in don Bosco. Ne riportiamo alcuni stralci, nell'Allegato XIX, perché i testi poetici hanno le stesse caratteristiche di comunicazione simbolica delle immagini, e si può cogliere nelle loro brevi strofe, un'espressiva sintesi della spiritualità mariana di don Bosco. Sono fonti che meriterebbero uno studio a sé stante.

[16] Cf Bosco, *M.O.* 213. Borello Laura, *Le statue processionali della Consolata a Torino*, in *Studi Piemontesi*, Centro Studi Piemontesi, Torino 1987, XVI-I, 155-156. Giraudi, *Il tempio*, in *L'A. della Chiesa*, 182-283. Su tale statua le notizie raccolte non sono definitive. La stessa Dott.ssa Borello mi scriveva in data 12.10.'99, che si tratta di un argomento che ha sempre desiderato approfondire. Nell'indice delle materie dell'edizione critica di *M.O.* citata, alla voce «Maria Santissima», Da Silva chiama la statua regalata dal Fassati «statua nella cappella Pinardi», ma alla pagina segnalata si parla della chiesa di S. Francesco di Sales.

[17] Giraudi Fedele, *Il santuario di Maria Ausiliatrice, chiesa madre dei Salesiani di Don Bosco in Torino*, SEI, Torino 1948, 17.

ed anche questo ci dimostra come la tradizione del mondo salesiano ritenga normale la scelta dell'Immacolata per don Bosco. La statua, poi, è incoronata di dodici stelle, e poiché di lontano questo è l'attributo più visibile, forse le è valso il titolo.

Dal punto di vista dei simboli però non può dirsi esattamente né Ausiliatrice, né Immacolata, né, tantomeno, Consolata.

È vero, c'erano stati dei problemi per far accettare alle autorità civili la dedicazione della chiesa all'Ausiliatrice, perché c'era consapevolezza del contenuto politico del titolo. Don Bosco era ricorso quindi a qualche stratagemma, come quello di mandare al sindaco di Torino la richiesta per la costruzione parlando di una «Chiesa a Maria Immacolata sotto il titolo di *Auxilium Christianorum*».[18]

Ma nel progetto presentato e firmato dall'ingegner Antonio Spezia e dal sacerdote Giovanni Bosco, sta scritto chiaramente: «Pianta di una chiesa dedicata a *Maria Auxilium Christianorum* da erigersi in Valdocco di Torino con oblazioni di divoti». Il disegno porta la data del 14 maggio 1864.[19] È vero anche che la statua fu collocata sulla cupola nel 1867, prima dell'esposizione della pala del Lorenzone, ma don Bosco conosceva certamente dai bozzetti del pittore quale sarebbe stato il modello mariano definitivo.

Se le idee del Santo erano così chiare, perché non esprimerle con un'Ausiliatrice sulla cupola? Egli sapeva bene che il monumento sarebbe divenuto un segno di grande potenza visiva, e avrebbe esercitato un impatto emotivo attraente per la gente semplice che egli voleva affezionare alla sua Madonna.

Questa Madonna invece non ha scettro, né corona, né Bambino; non ha sotto i piedi la luna o il serpente, anche se è coronata dalle dodici stelle; è fissata in un gesto di solenne benedizione che non appartiene a nessuno dei due tipi. Il gesto benedicente della mano, che sarebbe proprio ed unico del Cristo, rende questa immagine piuttosto originale; l'attributo della benedizione dà a Maria una qualità sacerdotale di una potenza ancora superiore a quella dello scettro, sebbene di carattere più materno.[20]

E infatti don Bosco la definisce *Maria Madre di Misericordia*, benché la dedica fatta incidere sul piedistallo dai benefattori che la pagarono dice «in ossequio a Maria Ausiliatrice».[21]

[18] *M.B.* VII, 379.

[19] BRACCO, *Torino e D. B.* III, tavola VII, riproduzione anastatica dall'ASCT (Archivio Storico Città di Torino) – Progetti edilizi 1864, n° 110/5.

[20] Di queste Madonne sacerdotesse n'esistono pochissimi tipi. Tra gli studiosi intervistati, padre Fiorenzo Gobbo ritiene che questa statua sia di grande interesse iconografico, tanto da meritare uno studio a parte. Sarebbe interessante cercare il prototipo al quale don Bosco si è ispirato, ma lo sarebbe ancora di più, dal punto di vista spirituale, dimostrare che è stata una sua intuizione particolare.

[21] BOSCO, *Maraviglie*, 121-123. Allegato XVII.

Il riferimento alla Madre della Misericordia diventa per noi un segnale importante: dall'alto della cupola Maria non minaccia battaglia, non annuncia i Novissimi, ma elargisce amorevolmente grazie e benedizioni. Don Bosco termina la sua descrizione con un monito di Maria in latino, che ha questo significato: «Io abito nelle altezze, per ricolmare di ricchezza i tesori di coloro che mi amano».

Dobbiamo ricordare anche un altro particolare a proposito degli angeli Michele e Gabriele, sempre in bronzo dorato, posti sui due pinnacoli ai lati della cupola, a gloria della Madonna benedicente (fig. 52).

A destra della Madonna, l'arcangelo Michele porta lo stendardo di Lepanto, mentre a sinistra Gabriele le offre la corona d'alloro. Ci dice don Lemoyne: «In un primo disegno che noi abbiamo visto, anche il secondo angelo sollevava una bandierina sulla quale era, pur a traforo, la cifra 19.. seguita da due fori. Indicava una nuova data e cioè millenovecento, omesse le decine e le unità di anni. Si mise, come si è detto, in mano all'angelo una corona: ma noi non abbiamo mai dimenticato quella data misteriosa, la quale, a parer nostro, indicava un'altra vittoria della Madonna».[22]

Quindi, se colleghiamo la Madonna della cupola all'impianto visivo generale del tempio, recuperiamo appieno gli attributi dell'Ausiliatrice. Oltre ai due arcangeli gloriosi coi loro emblemi di vittoria e di pace, troviamo l'iscrizione sull'architrave: *Maria Auxilium Christianorum ora pro nobis* che corona la sommità della facciata dichiaratamente ispirata alla chiesa di S. Giorgio di Venezia legata all'Ausiliatrice della battaglia di Lepanto.

Nel tempo la facciata sarebbe stata completata con messaggi ancora più espliciti, fino a raggiungere l'aspetto attuale[23]. Pare così che l'Immacolata o Madre della Misericordia della cupola sia sostenuta come da un enorme piedistallo costituito dalla Basilica stessa, tutto inneggiante all'Ausiliatrice.

Una *Immacolata* che si presenta tale senza ombra di dubbio è invece quella che chiameremo dei *miracoli* (fig. 53), perché si trovava nella sagrestia della Basilica dove don Bosco, già famosissimo taumaturgo, riceveva le persone sofferenti per im-

[22] *M.B.* IX, 583.

[23] Facciata: oltre alla Madonna e agli Arcangeli di rame indorato, sul timpano abbiamo le tre statue in marmo dei martiri torinesi, Avventore, Solutore e Ottavio che, secondo quanto la Madonna ha rivelato in sogno, versarono il loro sangue proprio sulla terra dove ora sorge la basilica. Dentro il timpano, lo stemma della Società Salesiana; nel mezzo della facciata, sopra il portale, Gesù tra i fanciulli; tra le colonne due altorilievi rappresentanti S. Pio V che annuncia la vittoria di Lepanto e Pio VII che, incoronando la Madonna di Savona, decreta la festa di Maria Auxilium Christianorum al 24 maggio; su ciascuno di essi, nei riquadri, due angeli mostrano le date dei due avvenimenti. Negli alzati laterali, oltre ai due orologi, troviamo sugli spigoli S. Massimo, primo vescovo di Torino, e S. Francesco di Sales; nelle nicchie sottostanti, S. Giuseppe, protettore della Società Salesiana, e S. Luigi Gonzaga, modello per i giovani.

partire loro la benedizione di Maria Ausiliatrice. Questa statua vide quindi parecchie guarigioni e conversioni prodigiose.

Era collocata, come si vede in una foto dell'epoca (fig. 54), in un'alta nicchia circondata da numerosissimi ex voto, andati in buona parte perduti quando la sacrestia fu abbattuta per l'ampliamento della Basilica.[24]

Si tratta di una scultura a grandezza naturale, in marmo bianco, di buona fattura classica, dolce e piacevole; iconograficamente assomiglia alla *Madonna della Medaglia Miracolosa*, con braccia distese e mani in atteggiamento di dono; fu regalata a don Bosco da benefattori francesi nel 1868. Oggi si trova sotto il porticato del primo cortile di Valdocco in un punto non molto visibile, all'estremità opposta a quella della Cappella Pinardi; allora, all'interno della scura sacrestia, doveva certo essere un evidente polo d'attrazione, anche perché circondata dalle numerose testimonianze di grazie ricevute.

C'era poi una terza statua di una certa imponenza, che diremo *Madonna di Luigi Orione*, una scultura dorata, tale almeno appare oggi, simile alle statue processionali (fig. 55). Anche per questa si trattava di un dono. La scultura fu eseguita dal canonico don Michele Cattaneo che la regalò a don Bosco in segno di stima e di amicizia. Il Cattaneo era di Pontecurone, lo stesso paese da cui, nel 1885, giunse all'Oratorio il giovane Luigi Orione.

In virtù di questi comuni natali, il ragazzo era particolarmente legato a quella immagine. Egli stesso, molti anni dopo, narrò ai suoi sacerdoti, in una buona notte: «Adesso vi racconto un fatto curioso che vi farà ridere. Quando c'era qualche esame o qualche difficoltà particolare, io andava davanti alla statua del Canonico Cattaneo e pregava così: cara Madonna, anche tu sei del mio paese, perciò tu mi devi aiutare!».[25]

Si ritiene che davanti a questa statua Luigi pregò insistentemente negli ultimi giorni del gennaio 1888, rinnovando il voto, fatto durante la messa, di donare la propria vita per la salvezza di quella di don Bosco.[26] Per questo motivo padre Lorenzo Nicola, fondatore dei seminari di don Orione in Spagna, chiese ed ottenne la statua da don Ziggiotti, allora Rettor Maggiore dei Salesiani; essa fu quindi posta nel seminario di Fròmista, Spagna, dove oggi si conserva.[27]

[24] La foto è conservata all'Archivio Fotografico della SEI; appare anche in diverse pubblicazioni salesiane e nell'esposizione fotografica del corridoio di destra della basilica.

[25] ORIONE, *La Parola di D.O.*, dattiloscritto V, 49. Avuto cortesemente da don Antonio Lanza, direzione generale della Piccola Opera della Divina Provvidenza, Roma.

[26] Ibid., dattiloscritti VIII, 67,131; X,55; XII, 73. Cf *M.B.* XVIII, 538-539. Il giorno 24 gennaio 1888, festa di S. Francesco di Sales, don Berto celebrò una messa all'altare di S. Anna, in cui assieme a lui sei giovani dell'Oratorio, imitati poi da altri sei, offersero la vita per la salvezza di quella di don Bosco, che sarebbe morto il giorno 31.

[27] RECTORES DE SANTUARIOS INSPECTORIALES DE MARIA AUXILIADORA EN ESPAÑA (a cura), *Maria Auxiliadora en España*, Central Catequistica Salesiana, Madrid 1984, 24. 66. L'articolo sostiene che la

Anche questa immagine è in un certo senso sincretica, perché mette insieme diversi elementi che potrebbero dirla Madre, Immacolata, Ausiliatrice, Mediatrice. La Madonna calpesta luna e serpente, gestisce lo scettro, ha in braccio il Figlio. I suoi capelli sono coperti. Il Bambino, rivolto ai devoti, indica loro la Madre con tutte e due le braccia, esplicito invito a porsi sotto la protezione e la guida di una così amorevole Mediatrice, pronta ad elargire grazie.[28]

Sia che si trattasse di immagini scelte da don Bosco oppure di doni ricevuti e poi valorizzati da lui, è interessante notare come tra le varie Madonne di Valdocco ci fosse una continua fusione, un continuo rimando di significati che, nel complesso, offrivano l'opportunità di una conoscenza abbastanza profonda e articolata, sebbene popolare, della Madre di Dio attraverso i suoi diversi attributi.

Senz'altro esistevano all'Oratorio molte altre statuette o immagini, perché era volere di don Bosco che in ogni stanza, in ogni cortile, in ogni luogo dove i ragazzi vivevano ci fossero ricordi visivi di Gesù, di Maria o di santi, che aiutassero il giovane a mantenersi alla presenza di Dio, come rimedio alla sbadataggine tipica dell'età. Perciò era permesso ai ragazzi stessi di costruire piccoli luoghi di culto, altarini con immagini di cui potevano disporre.

Ci limitiamo alla statuetta della cappella Pinardi e a queste quattro grandi statue perché ne abbiamo testimonianze dirette e perché nel loro insieme esse mettono in campo i grandi temi mariani di don Bosco: la santità immacolata di Maria fonte del suo potere sul male, la sua maternità consolante e misericordiosa nel momento del dolore e, mettendo in relazione la Madonna della cupola con i suoi due angeli, l'Ausiliatrice vittoriosa, Presidio della Chiesa.

Le statue di don Bosco non erano piccola cosa, in un contesto povero come quello di Valdocco. Egli tanto era pratico ed essenziale negli edifici ad uso quotidiano, quanto esprimeva, in ciò che era sacro, il suo caratteristico gusto per il grandioso, per il monumentale, che non risparmiava niente per la gloria di Dio.

C'era in lui una chiara distinzione tra la dimensione divina e quella umana, e questo ci permette un'altra considerazione, anche se meno immediata. Anche la

statua si trovava nella Basilica «al posto» del quadro del Lorenzone, cioè prima del 1868. La definizione del luogo però appare imprecisa. Noi sappiamo che la statua era ancora a Valdocco negli anni in cui Luigi Orione visse all'Oratorio, ma non siamo riusciti a identificare dove fosse sistemata. Certamente era esposta alla devozione in un luogo conveniente, forse dentro la stessa Basilica o in altro punto dignitoso.

[28] Cf BORELLO, *L'A. dall'Italia al mondo* 35. Dal 1891 al 1918, la prima nicchia a destra dell'entrata della Basilica, dove ora si scende per la cripta delle reliquie, era abitata da una *Madonna delle Grazie*, poi vi prese posto l'Addolorata che ora si trova lungo la scala della cripta. L'iconografia della *Madonna di Luigi Orione* (nota precedente), dove il Bambino rimanda alla Madre col gesto delle mani, potrebbe identificarla come *Madonna delle Grazie*. Se si fosse trattato della stessa statua, rileviamo che si sarebbe trovata di fianco alla cappella di S. Anna, dove Luigi Orione fece il suo voto.

maestà dei quattro monumenti, come quella della pala, esprime per contrasto la piccolezza dei figli, una piccolezza fiduciosa, di sapore propriamente evangelico.

Maria, questa creatura eletta da Dio a Regina potente, lotta con determinazione contro il nemico non per il gusto della guerra, ma in quanto difende i propri piccoli. Il Potente Aiuto dei Cristiani non fa in alcun modo paura ai suoi figli, ma protegge, benedice, intercede, dona grazie, compie miracoli per chi si affida a lei.

Di chi dunque Maria doveva essere considerata Ausiliatrice? Se lo era di tutta la Chiesa nel suo insieme, all'Oratorio assumeva l'identità di Madre benefica degli indifesi, ragazzi abbandonati alla miseria e alla disperazione, senza voce di fronte allo sfruttamento e alla prevaricazione. E le lotte, le angustie, i pericoli nei quali essa interveniva erano sia di ordine storico che soprannaturale.

Ispirata a Maria Ausiliatrice, si delineava già da allora una spiritualità dell'azione che si esprimeva, come diciamo oggi, nella scelta prioritaria per gli ultimi, specialmente per i giovani più poveri e più indifesi.

6.4. La cappella dei Sacri Cuori di Gesù e di Maria

Nel 1869, soltanto un anno dopo l'installazione della pala di Maria Ausiliatrice sull'altar maggiore, venne collocato un nuovo quadro nella prima cappella a sinistra entrando, voluta da don Bosco per il «SS. Cuor di Gesù».[29]

In realtà il dipinto sopra l'altare aveva un tono fortemente mariano, tant'è che nello stesso testo don Bosco specifica: «Il dipinto principale del *Sacro Cuore di Gesù e di Maria* sono (sic) dell'artista torinese sig. Bonetti» (fig. 56).

L'opera, che oggi si trova all'Istituto Salesiano di Caserta,[30] potrebbe ricordare vagamente le Madonne romane del Sacro Cuore che don Bosco aveva visto nel 1858. La Vergine è in piedi, il capo coperto, in un campo di angeli e nubi; tiene il Bambino alla sua destra, anch'Egli è in piedi, le braccia allargate, vestito di una tunichetta bianca su cui spicca il Cuore, proporzionatamente più piccolo di quello della Madre.

In effetti è difficile dire che la figura dominante sia il Cristo col suo Sacro Cuore; questa immagine così impostata non potrebbe fare a meno di Maria, per cui possiamo dire senz'altro che ci fu in don Bosco l'intenzione di avere in Basilica l'immagine del Sacro Cuore di Maria.

[29] Bosco, *M. A. col racconto* 51. Uno stralcio in Allegato XVIII.

[30] Giraudi Fedele, *L'Oratorio di Don Bosco*, SEI, Torino 1935, 193; *Il santuario di M.A.*, 46. La cappella, già affrescata dal Rollini nel 1874, nel 1891 fu dedicata a S. Francesco di Sales, e fu nuovamente dipinta dallo stesso pittore con episodi della vita del santo. Oggi è dedicata a San Domenico Savio, di cui si conserva l'urna sotto l'altare. Del ciclo di pitture volute da don Bosco rimane solo l'affresco della volta. Il Sacro Cuore continua ad essere venerato in basilica, ma attraverso un'immagine del Cristo adulto, dipinto di Carlo Morgari, situato in una cappellina a sinistra.

È interessante collegare il quadro alle altre pitture della cappella; grazie alla minuziosa descrizione che ne fa, don Bosco non lascia dubbi sulle sue intenzioni: un vero progetto iconografico dove tutto doveva servire a «rilevare con simboli, fatti e parabole del Vangelo la bontà e la misericordia del Salvatore verso gli uomini».[31]

A parte la rappresentazione di S. Margherita Alacoque, apostola del Sacro Cuore, ritroviamo nelle pitture della cappella tanti temi che sono divenuti cari alla spiritualità salesiana: l'istituzione dell'Eucarestia; il ravvedimento della Samaritana, Gesù nel Getsemani davanti all'imminente passione redentrice, Gesù amorevole tra i fanciulli e il Buon Pastore.

Il timbro sacramentale è specchiato nell'affresco della volta (fig. 57). È un dipinto di grande interesse perché dà una chiave di lettura chiaramente eucaristica a tutto l'insieme, rivelando la radice profondamente teologica della devozione ai Sacri Cuori in don Bosco: ancora una volta il santo intende esprimere l'amore di un Dio dal «cuore di Madre» capace di dono e di sacrificio totali, ed è questa forte oblazione di sé che egli pone come esempio ai suoi educatori quando parla di amorevolezza.

Nello stesso affresco, poi, emerge, quasi esplode, il tema della difesa e della vittoria della cattolicità: infatti l'Eucarestia, troneggiante sul globo terrestre, travolge l'eresia della Riforma e del Materialismo. La descrizione che ne fa don Bosco è quasi più vivida dell'effetto del dipinto.

L'idea di tale dipinto non era originale; quello della vittoria degli angeli e del precipitare dei demoni, con le sue varianti, era un tema frequente nella pittura sacra dell'epoca, specie in Piemonte. Ma per la scelta di don Bosco dobbiamo anche tornare per un momento a Roma, nella chiesa di *Santa Maria della Vittoria*, che abbiamo già citato (fig. 58).

Forse tra le visite romane di don Bosco questa fu un po' particolare. Fu qui, infatti, che egli vide gli stendardi strappati in battaglia ai nemici della fede cattolica, musulmani e protestanti posti ai piedi di Maria come trofei conquistati.

Tali stendardi, che ancora oggi offrono all'occhio un certo impatto nella loro reale storicità, si conservano nella sacrestia della chiesa, assieme a molti dipinti raffiguranti le grandi battaglie vinte da Maria; i carmelitani che custodiscono la chiesa, testimoniano che erano appesi al cornicione interno dell'abside, al cui centro, incorniciata da una gloria dorata di nubi, si trova l'immagine venerata della Madonna, non più grande di poche decine di centimetri.

Il quadretto, oggi una copia dell'originale distrutto da un incendio, rappresenta una natività con Maria in adorazione del Bambino. Ha una forte carica emotiva, dato lo sfregio particolarmente crudo che subì per mano di protestanti che cava-

[31] Bosco, *M. A. col racconto* 48-52. Allegato XVIII.

rono gli occhi a tutte le figure, tranne che a quella di Gesù.[32] Da terra non è quasi visibile; forse don Bosco ne vide una riproduzione o forse no, ma certamente ne conobbe la storia, probabilmente molto toccante per lui. Don Lemoyne commenta che «Don Bosco fu a venerarla perché quel titolo rispondeva troppo bene a quell'altro di Aiuto de' Cristiani, che egli doveva rendere popolare in tutto il mondo. Quanto dovette rimaner commosso nel vedere i trofei della potente protezione di Maria».[33]

Di maggiore interesse per noi, però, è l'affresco della volta, anche questo abbastanza carico d'emozione, come è proprio dell'arte barocca. Rappresenta il trionfo di Maria sulle eresie.

La Madonna, assisa su un trono di nubi, incoronata di stelle, gestisce alto lo scettro in mezzo ad un tripudio di angeli. Di questi, alcuni offrono corone di vittoria, altri suonano strumenti ed altri sono guerrieri, intenti a scaraventare tra i serpenti le eresie, con i loro denari e con i loro libelli.

La stessa impostazione la ritroviamo a Valdocco nella volta della cappella del Sacro Cuore dove però è protagonista il SS. Sacramento.

Per volere di don Bosco, questi elementi gloriosi, uniti agli altri misericordiosi delle pareti e del quadro dell'altare, legano insieme ancora una volta l'amore e la guerra: è per amore dell'uomo e per la sua salvezza eterna che la potenza di Dio e di Maria si scaglia in una battaglia senza tregua contro il male.

6.5. L'Ausiliatrice del 1871

Un'altra immagine, che chiameremo l'Ausiliatrice del '71 o seconda Ausiliatrice del Lorenzone (fig. 59), desta un forte interesse per la formidabile sintesi tematica che offre alla vista, per un po' di mistero che la circonda, per il contesto in cui supponiamo sia nata per poi scomparire subito.

Non abbiamo oggi l'originale; ne conosciamo l'immagine riprodotta sul Bollettino Salesiano del maggio 1972, accompagnata soltanto da una didascalia che recita:

[32] ARCESE Luca (a cura), *La Chiesa di Santa Maria della Vittoria*, ATS, Roma 1999. L'altare maggiore fu distrutto da un incendio nel 1833; fu possibile eseguire una copia del quadro originale grazie ad un disegno che ne era stato fatto in precedenza. L'intero altare fu ricostruito solo nel 1880, non sappiamo perciò se don Bosco vide l'immagine venerata, ma certo ne conobbe la storia, vide gli stendardi e la volta, dipinta alla fine del XVII - inizio XVIII secolo. La chiesa è legata al ricordo della battaglia della Montagna Bianca, presso Praga, 8 novembre 1620, dove Massimiliano di Baviera sconfisse i protestanti di Federico di Sassonia. La vittoria fu attribuita a Maria, la cui immagine sfregiata, portata in campo dal Ven. Padre Domenico di Gesù e Maria, compì il miracolo di disperdere i nemici con vivissimi raggi di luce che furono visti uscire dagli occhi bucati della Madonna. È interessante notare come, di fronte ad un piccolo gioiello d'arte barocca che è questa chiesa, con un capolavoro come la «Estasi di Santa Teresa» del Bernini, don Bosco sia stato colpito soltanto dagli stendardi.

[33] *M.B.* V, 833.

«Un quadro oggi introvabile. Tommaso Lorenzone, l'autore del grande quadro di Maria Ausiliatrice che si venera nella Basilica di Torino, per commissione di don Bosco e seguendone l'ispirazione ha qui rappresentato l'Ausiliatrice con le caratteristiche volute dal suo apostolo: il Cuore (la Madre), lo scettro (la Regina), il serpente infernale (Ausiliatrice Immacolata), il mondo (Regina Mundi), le principali vittorie attribuite alla Madre e Ausiliatrice della Chiesa e del Papa (Lepanto, Vienna, Roma). Forse fu davanti a questa figurazione della sua Ausiliatrice che don Bosco compose la celebre invocazione che comincia: *O Maria, Vergine potente, Tu grande e illustre presidio della Chiesa*».[34]

Facendo un passo indietro, ricordiamo come esistesse già, nella basilica, l'immagine di un'Ausiliatrice Immacolata (fig. 60), in piedi sul globo terrestre mentre schiaccia il serpente. Si tratta di una piccola vetrata che, nella prima costruzione, era collocata in una delle finestrelle laterali dell'altare di San Pietro, oggi dedicato a San Giovanni Bosco. I simboli visivamente predominanti sono quelli dell'Ausiliatrice, e basterebbero già a rendere l'immagine suggestiva nel controluce colorato a brillante del vetro. Il particolare del serpente è certo meno visibile: la scelta fu certamente più spirituale che decorativa. Nella ristrutturazione della basilica la vetrata fu tolta, ed ora si trova lungo la scala interna che conduce agli uffici dell'Ispettoria, sede della direzione provinciale dei Salesiani.

Questa immagine è un'ulteriore prova di quanto fosse familiare per don Bosco la fusione dei due temi. Non ci sorprende affatto, quindi, ritrovarli in questa strana Ausiliatrice del '71.

Dalla fotografia di quest'ultima, nel giornale pubblicata in bianco e nero, si possono fare solo alcune supposizioni sulle caratteristiche dell'opera. Potrebbe essere un quadro finito o un bozzetto ben dettagliato, in previsione di una vera e propria opera grande; potrebbe anche essere un semplice disegno fine a se stesso.

Oltre l'arco che ne definisce lo spazio superiore sono visibili due angoli come decorati da piccoli fregi o forse parti finali di un cartiglio, ma non si può dire se il

[34] ZERBINO Pietro (attribuito), *Un quadro oggi introvabile*, in *Bollettino Salesiano*, anno XCVI, n° 9, SEI, Torino, maggio 1972, 3. Il trafiletto non è firmato, alcuni salesiani intervistati ritengono di poterlo attribuire al defunto don Zerbino, allora direttore del Bollettino. La SEI non conserva l'immagine in archivio, poiché dopo la pubblicazione, gli originali furono restituiti ai proprietari. Molto materiale antico è ancora accumulato nei solai di Valdocco, mentre altro è stato trasportato a Roma, nell'archivio dell'economato generale; tra i salesiani interpellati c'è chi ritiene che il quadro sia andato distrutto, o per incuria o anche perché il contenuto simbolico era troppo forte. C'è chi pensa che possa essere stato riposto in qualche luogo e poi dimenticato; altri hanno supposto che potesse essere in mano agli eredi del Lorenzone, ma egli morì celibe e senza eredi diretti, al Cottolengo. Si è ipotizzato addirittura che fosse uno schizzo inviato al Papa assieme ai vaticini. Per ora le ricerche non hanno dato esito, ma certo le soffitte e i ripostigli delle case salesiane potrebbero contenere ancora delle sorprese. In tutti i modi, la pubblicazione dell'immagine attesta che doveva esistere almeno una fotografia dell'opera, e questo fino a pochi anni fa.

tutto fosse come incorniciato in una specie di teca o semplicemente disegnato. La riproduzione però è buona, l'immagine non appare molto sciupata o rovinata; questo ci dice che fu tenuta con una certa cura. Probabilmente era un lavoro a colori, dallo sfumato morbido e curato, come è tipico del Lorenzone. Questo si può ottenere col colore ad olio su tela, o anche con un pastello o un acquerello su carta, dati con grande maestria.

La firma evidente del pittore ci rivela che, in proporzione, l'immagine non doveva essere grande, al massimo vicino al metro di altezza, se fosse stato un quadro, più piccolo, se fosse stato un disegno o un bozzetto, ma è difficile valutarlo.

Tra le varie opinioni raccolte, c'è anche chi pensa possa trattarsi di una stampa, ma l'ipotesi lascia perplessi, data la forte carica politica dell'immagine, che la rendeva pericolosa non solo nella Torino degli anni settanta, ma in tutta Italia, compresa Roma, che era ormai occupata dai piemontesi. Una stampa presuppone una diffusione, ma dove e da chi poteva essere diffusa quell'immagine in quegli anni? Non vediamo nemmeno dove potesse essere esposta al pubblico, in quell'epoca, una tale Madonna, emblema di un trionfo temporale della Chiesa, poi mai avvenuto.

Potremmo dire, infatti, che se l'Ausiliatrice di Valdocco regna sulla Chiesa, questa del 1871 appare davvero schierata a battaglia. Una tale immagine poteva giusto appartenere privatamente a don Bosco o magari essere inviata come messaggio di profezia augurale proprio al Papa, o forse conservata in custodia dal pittore in attesa degli eventi, ma certo non poteva essere pubblicamente diffusa.

Il viso è lo stesso della prima Ausiliatrice, ma la testa coronata è coperta da un lembo del manto che, fissato dalla corona e fermato sotto il collo, richiama quasi un elmo medioevale, una cotta di maglia di ferro. Con la chioma nascosta, Maria ha come un'aria più austera e virile.

Lo scettro è levato con gesto imperioso e pone in alto, al di sopra di tutto, la sua piccola croce; una posizione certamente molto combattiva, che non allude al governo quanto al comando, alla vittoria, alla potenza.

Anche qui l'ambientazione è simbolica. Maria è in cielo, anzi potremmo dire nell'Universo, e la terra posta ai suoi piedi non è il piccolo quartiere di Valdocco ma l'intero globo, disposto secondo il punto di vista più idoneo a mostrare l'Italia, simbolicamente grande, con Roma ben visibile. L'Immacolata, impassibile e vittoriosa, coronata di stelle, con la luna ai piedi, schiaccia la testa al serpente, mentre il suo manto ricade abbondante sul globo, quasi un tetto per Roma.

Attorno, tre angioletti mostrano trionfanti gli emblemi delle vittorie di Maria; le diciture degli stendardi sono chiare: «Pio V, 1571, Lepanto; Innocenzo XI, 1683, Vienna; Pio IX, 1871...». Roma? Effettivamente l'asta dello stendardo che il terzo angioletto sta per srotolare è proprio piantata su Roma, presa dai piemontesi il 20 settembre 1870 e non più dominio del Papa.

E questa è la seconda bandierina misteriosa e profetica che incontriamo, dopo quella che si voleva mettere in mano all'angelo del pinnacolo di destra della Basilica.

Tutto l'insieme avrebbe un carattere eccessivamente combattivo se non campeggiassero in mezzo al petto di Maria e di Gesù i rispettivi Sacri Cuori, coi loro attributi di rose, di spine, di fiamme.

Perché fosse ancora più chiaro il messaggio, il Bambino, rivolto ai fedeli, indica con la destra il proprio Cuore e con la sinistra quello della Madre, che è grande e centrale ed offre un notevole impatto visivo.

«O Maria, Vergine potente, tu grande e illustre presidio della Chiesa, tu aiuto meraviglioso dei Cristiani, tu terribile come esercito ordinato a battaglia, tu che da sola hai distrutto ogni eresia in tutto il mondo, nelle nostre angustie, nelle nostre lotte, nelle nostre strettezze, difendici dal nemico, e nell'ora della morte accogli l'anima nostra in Paradiso». L'autore del Bollettino Salesiano ha giustamente posto in relazione il quadro con questa preghiera del Santo dell'Ausiliatrice, che ancora si recita tradizionalmente nel mondo salesiano.

Abbiamo visto queste parole emergere in don Bosco nel corso di diversi anni, annotate sotto immaginette o riprese da strofe di canti sacri. Queste accezioni però, prima di apparire sulla sua bocca, erano già abbondanti nel magistero di Pio IX,[35] che a sua volta aveva attinto sia le idee che le espressioni da tradizioni più antiche.

Già nel XVI secolo, ad esempio, era in uso l'antifona: *Gaude, Maria Virgo: cunctas haereses sola interveniste in universo mundo* – gioisci Vergine Maria: in tutto il mondo tu da sola hai distrutto ogni specie di eresia.[36]

«Sicurissimo rifugio, potentissima mediatrice, fulgidissima bellezza e ornamento della Chiesa e Sua saldissima difesa, fedelissimo aiuto di tutti coloro che sono in pericolo». La bolla *Ineffabilis Deus*, con cui il Papa l'8 dicembre del 1854 proclamava il dogma dell'Immacolata Concezione di Maria, rendeva ancora più correnti queste espressioni, per cui non è una sorpresa trovarle nel vocabolario di don Bosco, che pare coincidere con quello di Pio IX: «...e ricorrano con ogni fiducia a questa dolcissima Madre di misericordia e di grazia, in tutti i pericoli, in tutte le an-

[35] Cf QUADRIO, *Maria e la Chiesa*, 29-53.

[36] TOSCANO, *Il pensiero cristiano*, 234-242. Padre Toscano attesta come «l'attività vittoriosa di Maria fa parte del suo ufficio di Madre della Chiesa. Perché Madre della Chiesa, Maria difende la Figlia da ogni attacco d'errore. Ma specialmente dopo che i Protestanti negarono i privilegi del suo immacolato concepimento, la sua perpetua verginità e la sua maternità divina, agli occhi dei teologi sembrò che la rappresentazione di Maria Immacolata vincitrice del demonio non fosse altro che la prima di una lunga serie di vittorie di Maria sul demonio, nascosto, attraverso i secoli, sotto le spoglie dei suoi molti satelliti, gli eretici nemici di Dio. Ecco perché nel '500 e nel '600 a Maria Immacolata, vincitrice del demonio, fu tanto spesso attribuita anche la vittoria sugli eserciti dell'eresia».

gustie, in tutte le necessità, in tutti i dubbi e in tutte le trepidazioni (...) poiché Ella ha un cuore materno per noi e, mentre tratta gli affari che riguardano la salvezza di ciascuno di noi, è sollecita di tutto il genere umano. Costituita da Dio Regina del Cielo e della terra, ed esaltata al di sopra di tutti i cori degli Angeli e le schiere dei Santi, sta alla destra del suo Figlio Unigenito, Nostro Signore Gesù Cristo, e con le sue potentissime preghiere di Madre, supplica; trova ciò che cerca e non può rimanere inascoltata».[37]

Ma altri elementi contribuiscono a destare il nostro interesse verso questa immagine. Il 1871 fu infatti un anno particolare per molti versi. Il terzo centenario della battaglia di Lepanto corrispondeva anche al 25° di pontificato di Pio IX , «un avvenimento faustissimo», scrive don Bosco al Papa, che fa dimenticare ai cattolici «per un istante il dolore che li opprime per le afflizioni in cui versa il loro comune Padre».[38]

Inoltre, particolari sogni e profezie si manifestarono a don Bosco attorno a questi eventi, tra il 1870 e il 1874. È difficile commentarli;[39] noi rileviamo soltanto che possono essere messi in relazione alla Seconda Ausiliatrice senza molte forzature, quasi che don Bosco abbia tentato di esprimere anche attraverso la potenza sintetica di un'immagine cose che «sebbene di forma e di apparenza sensibili, tuttavia non si possono se non con grande difficoltà comunicare ad altri con segni esterni sensibili», perché «ivi è la Parola di Dio accomodata alla parola dell'uomo».[40]

La sensazione che spira da questi documenti è inquietante, specie se, consapevoli dei veritieri fenomeni mistici manifestatisi in don Bosco, si deve constatare che diversi di questi fatti possono considerarsi avverati.

Alcuni mesi prima della presa di Roma il vaticinio di don Bosco recita: «E di te, o Roma che sarà? Roma ingrata, Roma effeminata, Roma superba!» e continua dicendo che il Signore visiterà quattro volte la città con quattro flagelli. «La terza vol-

[37] PIO IX, lettera apostolica *Ineffabilis Deus*, Roma 8 dicembre 1854. Il testo tradotto in italiano è tratto da: TODINI Amleto (a cura), *Le encicliche mariane*, Angelo Belardetti Editore, Roma 1954, 55-56.

[38] MOTTO (a cura), *Epistolario*, III, 339. Lettera 1547, al Papa Pio IX, da Torino, 16 giugno 1871.

[39] Cf STELLA, *D. B. nella storia* II, 532-547. L'autore asserisce che questi vaticini su avvenimenti politico-religiosi del 1870-1874 «hanno una certa importanza, perché destinati a personaggi come Pio IX e l'imperatore d'Austria Francesco Giuseppe. Inoltre contengono esplicite dichiarazioni sulla loro natura soprannaturale. Infine, sui vaticini profetici del '70 destinati a Pio IX abbiamo delucidazioni scritte nel 1874. In esse don Bosco ci si presenta come interprete dei propri vaticini e ci indica quanto ritiene compiuto e quanto invece è ancora da attendere». Un'interpretazione è offerta anche da don AMADEI in *M.B.* X, 59-69, dove sono riportati anche i testi interi: *I. Venne comunicata il 12 febbraio 1870 al Santo Padre*, 59; *II. 24 maggio1873 - 24 giugno 1873*, 63; *All'imperatore d'Austria, luglio 1873*, 65.

[40] *M.B.* IX, 779-784. Vaticinio del 5 gennaio 1870. Don Lemoyne attesta: «È lo stesso Servo di Dio che scrisse quanto vide e udì». L'intero lungo testo fu inviato al Papa il 12 febbraio. Riportiamo stralci dei vaticini negli Allegati XX-XXI.

ta – afferma – abbatterò le difese e i difensori ed al comando del Padre sottentrerà il regno del terrore, dello spavento e della desolazione».

In mezzo a questa apocalisse due volte emerge Maria come segno di speranza; al Papa viene detto: «I giorni corrono veloci, gli anni tuoi si avanzano al numero stabilito; ma la gran Regina sarà sempre il tuo aiuto, e come nei tempi passati così per l'avvenire sarà sempre *magnum et singulare in Ecclesia praesidium*». E oltre: «Ma l'Augusta Regina del Cielo è presente. La potenza del Signore è nelle sue mani; disperde come nebbia i suoi nemici».

Le profezie finiscono col tono di una grande vittoria che arriderà alla Chiesa dopo molto dolore. Nella lettera al Papa del 14 giugno, don Bosco asserisce: «Noi intanto profondamente afflitti pei mali che affliggono Santa Chiesa, mentre viviamo nella piena fiducia di un vicino trionfo».

Di questo vicino trionfo egli aveva già parlato al Papa due mesi prima, nella lettera del 14 aprile, in cui dice di «un tempo di mezzo, che si teme assai grave per Roma e pei suoi figli; ma Dio suggerirà al suo Vicario quello che dovrà fare, e in tutti i casi si tiene per certo che V.B. deve fra non molto sostenere una burrasca terribile, di cui vedrà la fine con un trionfo che forse non avrà mai riscontrato nei tempi andati».[41]

In queste due lettere don Bosco non parla di Maria, ma il suo ruolo di Ausiliatrice potente della Chiesa sarà ribadito nel vaticinio del 1873, in cui due angeli porgono uno stendardo al Papa dicendo: «Ricevi il vessillo di Colei che combatte e disperde i più forti eserciti della terra». E su di esso era scritto, da un lato *Regina sine labe Concepta* e dall'altro *Auxilium Christianorum.*

Questa immagine di Ausiliatrice del 1871, o forse del 1870, desta una sensazione interrogativa e di sconcerto un po' simile a queste profezie; è come trovarsi di fronte a un messaggio che non si capisce del tutto e che, per quel che si può intuire, non è molto piacevole.

Non ci piace, oggi, l'idea di una Madonna immischiata in guerre politiche e neppure il dover ammettere che la Chiesa in mezzo al mondo è destinata a soffrire. Non sappiamo che cosa sia questa vittoria che fino ad ora non ci pare di aver visto, questo momento in cui «in tutto il mondo apparirà un sole così luminoso quale non fu mai dalle fiamme del Cenacolo fino ad oggi, né più si vedrà fino all'ultimo dei giorni». Tutto ciò che sfugge alla nostra razionalità, ci inquieta.

Anche questa immagine, così chiara nel suo contenuto visivo, ci disturba un po' col suo messaggio emotivo. Non la si può capire se non ricomponendo in essa tutte le caratteristiche della spiritualità mariana di don Bosco, e forse non basta ancora.

Maria che ama la Chiesa e ciascuno dei suoi figli con Cuore di Madre; Maria potente sul male perché, Immacolata, non ne è mai stata intaccata; Maria, incoro-

[41] MOTTO, *Epistolario* III, lettera 1530, 322.

nata Regina del Cielo e della Terra perché Madre di Cristo Re, con lo scettro del comando nella destra, non solo desidera ma può, è in grado di essere nostro Aiuto in ogni circostanza materiale e spirituale.

«Vivo amante di quella Signora», è il titolo di un'antica lode. Possiamo con proprietà attribuire questa qualità a don Bosco, perché, pur conoscendo tutte queste cose, soltanto cercando di penetrare quel suo grande amore di figlio, possiamo intuire la sua profonda, assoluta fede in Maria Ausiliatrice, che egli vide realmente attiva tanto nel momento escatologico che nella concreta storia del secolo presente, con le sue vicissitudini, i suoi travagli e le sue speranze.

CONCLUSIONE. DALL'IMMAGINE ALLA SPIRITUALITÀ

1. Spunti per fruire l'immagine

Le diverse parti di questa indagine, un po' sommaria, vogliono soltanto aprire piste su alcuni temi, ciascuno dei quali sarebbe degno di maggior interesse. Sarebbe importante approfondire maggiormente il contesto storico-artistico del quadro e i suoi fenomeni di contorno: come don Bosco conobbe e scelse il suo tipo, come lo modificò, e, pur continuando a portarli nel cuore, a quali caratteri d'altri tipi rinunciò e perché.

Dovendo aprire un ventaglio molto vasto di informazioni da mettere in relazione tra loro, abbiamo dovuto dire soltanto l'essenziale di ciascuna.

Era tuttavia necessario cercare di toccare molti temi per dare un'inquadratura generale, dato che lo scopo di questo lavoro è di preparare alla fruizione personale dell'opera. Quanto abbiamo detto è un terreno di base sufficiente per iniziare il gioco appassionante della ricerca, della riflessione e della interiorizzazione.

A questo fine è importante anche fare lo sforzo, che a qualcuno potrebbe sembrare un po' noioso, di studiare l'immagine in modo tecnico, per imparare a vederla correttamente e a comprenderne i valori espressivi, non attraverso il «media» verbale ma attraverso quello visivo, sapendo che tutto quanto qui abbiamo cercato di spiegare razionalmente non deve essere altro che il mezzo: uno strumento da usare per la comprensione globale dell'opera.

La fruizione è fatta di consapevolezza e di pensiero razionale stemperati nell'emozione, nella sensibilità personale, nella propria capacità di entrare in comunicazione con l'immagine e col suo contenuto: vedere, capire ciò che si vede e ri-

fletterci sopra. Bisogna provare emozione, stupirsi, interrogarsi; capire di nuovo e cogliere suggestioni da riportare al proprio vissuto.

Quando s'impara a fruire di un'immagine, questa non smette mai di parlarci, svelandoci sempre nuove ricchezze e maggiori chiavi d'interpretazione, sia della storia sia del nostro mondo interiore e relazionale. Questo processo, che ci permette di crescere in umanità, è un fenomeno culturale fondamentale.

Come sintetizza perfettamente Amato, «l'iconologia considera l'oggetto d'arte come espressione di cultura globale che per svilupparsi ha bisogno di un ambiente appropriato: teologia, liturgia, mistica, sociologia, politica. Man mano che si assimilano i contenuti del linguaggio figurativo si accede alla rivelazione di una realtà interiore che i credenti d'ogni tempo hanno affidato a noi tutti quale voce di fede e presenza del Cristo nella sua Chiesa».[1]

Qui però s'intende parlare di arte di alto livello, mentre la nostra immagine, è vero, dal punto di vista artistico ha dei limiti. Troppo razionale, troppo costruita, forse addirittura un po' strumentale, come se fosse la spiegazione ordinata di un bel discorso di catechesi perfettamente ortodosso.

Non si disconosce lo scopo educativo dell'arte sacra, ma se questa si pone principalmente l'obiettivo di tradurre i contenuti della fede con un linguaggio diverso da quello verbale, non si può affrontare il testo artistico, né per farlo né per leggerlo, unicamente con la logica e la razionalità con cui si affronta un testo scientifico; per fruire l'arte è necessaria una buona parte di intuizione, anche se siamo tutti consapevoli che per imparare a decodificare e ad usare il linguaggio artistico c'è bisogno anche di parole e di spiegazioni.

Parole e icone sono strumenti interdipendenti che si svelano a vicenda; difficile dire, a volte, se è l'immagine che traduce il testo verbale o se sono le parole che decodificano l'immagine, perché sono due trascrizioni di una medesima realtà religiosa.

2. Spunti per una valutazione artistica

A questo punto qualcuno potrebbe chiedersi: infine questo quadro cos'è? Che valore ha? È brutto o bello? È arte o no?

Francamente esprimere un giudizio in questi termini un po' commerciali non ha molto senso per un'opera che non andrà mai valutata in termini economici. Un'immagine ha una struttura comunicativa tale da non poter mai essere giudicata in sé, a prescindere dal complesso sistema culturale che l'ha generata.

Gli archetipi simbolici dell'arte sacra generati da un'epoca sono sempre motivati dal desiderio di comprendere con l'intuizione e l'esperienza emotiva le veri-

[1] AMATO, *Arte/Iconologia*, in *NDM* 138.

tà della fede, e possiamo dire che a questo compito la pala del Lorenzone ha risposto, soprattutto nel suo tempo; ma per non cadere nella superficialità di lettura o addirittura nel pietismo, bisogna sviluppare una profonda e lucida sensibilità ai simboli che possono aiutare a penetrarla.

I simboli, anche quelli usati dalla letteratura, dalla musica, dalla danza, dal teatro, sono, infatti, i mezzi più idonei per aprire la persona al trascendente, come il punto d'incontro tra il mondo immanente e quello dello spirito.

L'arte è come una parabola: qualcosa di abbastanza piccolo e breve, in fondo, ma capace di esplodere in grandi significati, oggetto di sempre nuove interpretazioni. È come un titolo sacro che dietro a ciascuna parola apre un intero mondo: Maria, Aiuto, Cristiani, Sacro, Cuore, Immacolato... Su ciascun termine si possono scrivere pagine. È come una storia narrata, un racconto capace di sintetizzare in simboli i processi conoscitivi della ragione e dell'intuizione, quelli del sentimento e quelli ideali, fino a farne una spiritualità unitaria.

Superata la tentazione di una valutazione materialistica, si può aprire quella estetica, l'eterno dibattito su cosa sia bello e cosa sia arte.

Se si ritiene che le strutture di comunicazione proprie dell'arte debbano essere principalmente libere e creative, il limite della nostra opera, come già detto, consiste nell'aver utilizzato il linguaggio del bello in un modo troppo stereotipato, argomentando il contenuto secondo le leggi estetiche degli antichi, rigidamente applicate; ma nel 1868 la teorizzazione dell'estetica non era ancora passata attraverso le Avanguardie, l'Impressionismo non aveva ancora fatto storia e l'artista era certamente convinto che la bellezza ideale, e dunque adatta al sacro, non potesse essere che quella classica.

Del resto noi tutti, di solito, diciamo «bello» qualcosa che ci coinvolge profondamente, che ci emoziona e ci cambia, anche se fosse oggettivamente brutto dal punto di vista estetico. Può essere definito bello un film dal realismo crudo, il volto decrepito di un vecchio, un deserto nudo, la misera casetta dei Becchi dove nacque don Bosco, per non fare l'esempio troppo complesso di certa arte moderna. Di solito viene ritenuto bello ciò che ci arricchisce di significati e ci fa crescere, e in questo l'arte è un canale privilegiato.

L'arte, spesso relegata ingiustamente in secondo piano come mezzo di conoscenza rispetto al pensiero razionale, alla filosofia, alla scienza, in realtà racchiude in sé la completezza delle capacità umane. Non si può creare né godere bellezza solo col sentimento o solo con la ragione, solo con un moto intuitivo o solo con la razionalità della coscienza, solo con l'ispirazione o solo con la tecnica. Per entrare nel mistero dell'arte l'uomo deve attivare insieme ogni sua risorsa.

In questo modo è possibile uscire dall'angusta strada della norma, anche buona, ma sempre un po' stretta per il solo fatto d'essere norma. Attraverso la bellezza possiamo fare un'esperienza più intensa di libertà e di gioia, perché è possibile

sperimentare che il bello è ciò che dà corpo alle istanze più profonde del proprio essere, dando qualità alla nostra umanità.

Questa è la radice profonda dell'estetica e va molto al di là della sola percezione visiva, di quanto si vede o si ascolta, ma raggiunge la nostra sfera interiore per risvegliare in noi il nostro meglio. Ciò che, a volte, noi stessi non sapevamo di avere, non riuscivamo a discernere o a descrivere, davanti all'opera lo riconosciamo come nostro; l'arte lo pone davanti a noi, limpido e vero, rivelando alla nostra coscienza aspetti ignoti di noi stessi, o facendoci incontrare con una verità.

Tutto questo eccede forse la nostra opera, che ha livelli espressivi più modesti. Eppure non possiamo negare l'evidenza che essa è stata, ed è tuttora, l'espressione amata di un grande movimento di persone, di cuori, di menti. È diventata un veicolo di cultura transnazionale, uno strumento educativo potente per la spiritualità mariana salesiana, un simbolo forte di comunione e d'identità; ha creato profonda commozione e anche conversione. Quando un simbolo è denso di significato per centinaia di migliaia di persone nel mondo, chi può dire quale sia il suo oggettivo valore?

Diciamo soltanto che dalle tessere di tutto questo mosaico, si può intuire, più che capire, qualcosa di più su questa immagine e sull'esperienza spirituale mariana ad essa sottesa.

3. Spunti di spiritualità

Gli spunti spirituali che emergono dalle immagini che abbiamo guardato non sono diversi da quelli ricorrenti negli scritti di don Bosco, rilevati già da molti studiosi.[2]

Abbiamo visto come l'immagine di Maria Ausiliatrice si rifranga in tre principali icone teologico-spirituali: l'Immacolata, la Madre, Maria Presidio della Chiesa.

La lotta escatologica, di cui Maria Immacolata Ausiliatrice è paladina, è propria di tutta la Chiesa e di ciascun cristiano. Il termine «escatologica» non va qui inteso come «fine del mondo» ma per definire la battaglia estrema, in atto anche ora, il combattimento per eccellenza, la lotta ultima contro il male, l'unica che determina la salvezza o la perdizione dell'uomo.

Si tratta di una battaglia da combattere già in questa vita, per giungere al suo culmine nel momento della morte: la posta in gioco è il Cielo, il Paradiso, che è l'ambiente visivo di tutte le Immacolate e le Ausiliatrici.

[2] Cf BERTETTO, *Il culto mariano in S.G.B.*, in *De cultus* 344-364. STELLA, *D. B. nella storia* 147-175. VALENTINI, *Don Bosco e la devozione al Cuore Immacolato di Maria*, in *L'Immacolata A.* 101-112. BROCARDO, *Maria Ausiliatrice, la Madonna di Don Bosco*, in *Tempi difficili* 97-119. DESRAMAUT Francis, *Don Bosco e la vita spirituale*, Elledici, Torino 1969, 69-95.

Questa battaglia chiede a ciascun credente di schierarsi in modo chiaro, come Maria, la cui presa di posizione è inequivocabile. Coinvolge la libertà personale e la scelta definitiva per Dio. È la lotta di cui Maria chiama a prendere coscienza attraverso gli attributi visivi dell'Immacolata: l'esile e potente piede che schiaccia il serpente e la testa gloriosamente coronata di stelle, divengono per il cristiano un simbolo di grande speranza e un incentivo alla determinazione personale.

Il potere di vincere il male è dato a Maria dalla sua perfetta santità. Nell'icona bianca e celeste dell'Immacolata e in quella luminosa dell'Ausiliatrice questa perfezione, fonte di forza e di nobiltà, si chiama purezza. Nell'unione con Dio, e dunque anche nella vita morale, la pura bellezza di Maria diventa per i giovani un modello da imitare per avere la forza interiore e concreta di superare questa battaglia.

La purezza è anche fonte d'amore. L'Ausiliatrice è, infatti, Madre amorevole perché pura nel suo amore totalmente oblativo. Il Cuore Immacolato di Maria si esprime nella donazione completa di sé: la Madre, come il Cristo, è votata interamente al bene dell'umanità.

L'atteggiamento della Madre è quello del dono gratuito e preventivo, che non pretende corresponsione, ma la ottiene come risposta libera ad un amore liberante.

«Avere il cuore in mano» è ancora oggi un adagio per esprimere una generosità pronta, disinteressata, buona e sincera. Erede anche di questo gesto, l'Ausiliatrice ha in mano Gesù, l'amore più grande di Maria: il suo stesso cuore.

L'atto è senz'altro di dono: il Bambino, che pare buttarsi in avanti a braccia aperte, è nello stesso tempo donato dalla Madre e accogliente per i fratelli. Tutti gli abbracciati da quelle piccole braccia diventano così figli di Maria, posti sotto la sua protezione.

Maria Ausiliatrice è poi Presidio della Chiesa. Man mano che i contorni storico-politici legati alla nascita del tipo iconografico si sfumano, ne rimane il nucleo di significato più autentico e duraturo.

La Chiesa è la comunione dei Santi, il Corpo di Cristo rappresentato nel quadro dal suo nucleo originario: i primi testimoni e seguaci di Gesù diventano segno della totalità dei salvati che, attraverso il peregrinare nella storia, costruiscono il Regno, destinato a durare per l'eternità.

Maria è incoronata regina potente di questo Regno: è posta alla destra del Re a difesa della Chiesa fondata su Pietro e sugli Apostoli, sulla loro parola e sul loro sangue, ma oggi intesa anche in senso ecumenico: è aiuto di tutti i cristiani. A lei è dato lo scettro, il potere di agire direttamente compiendo azioni di salvezza, e non solo intercedendo presso il Figlio: «È Maria che ha fatto tutto!», dirà don Bosco parlando della realizzazione concreta delle sue opere.

Maria Ausiliatrice è Madre della Chiesa perché, genitrice del Corpo di Cristo, continua a tesserlo e a costruirlo negli altri figli, guidandolo in mezzo alle insidie del

secolo. Ne consolida la gerarchia, centro d'unità; ne sostiene i martiri, seme fecondo; ne educa i santi, edificatori del Regno; ne rallegra gli angeli, che glorificano in lei le grandi opere di Dio. E ne protegge il popolo, piccolo e indifeso, abbandonato a lei come un fanciullo.

L'Ausiliatrice si schiera dalla parte di chi si trova ad attraversare quel piccolo mondo oscuro rappresentato ai suoi piedi: è lei che ha posto in mezzo a quella valle la costruzione bianca di Valdocco.

È Madre dei poveri, dei puri, dei miti inermi, dei perseguitati a causa della giustizia, di coloro che non possono nulla se non abbandonarsi a lei, e verso di lei alzare le braccia, come direbbe don Bosco, in un gesto che ricorda quello dei bambini verso la mamma. Non è una forzatura, oggi, vedere in essi tutti i poveri del mondo, anche non cristiani.

Emerge così, all'ombra del suo manto, il popolo delle Beatitudini. Anche quando si batte in guerra, concetto a noi così desueto, Maria si schiera dalla parte dei perdenti, di chi non ha altro scampo che Dio.

È nel momento dell'estremo pericolo, quando la Chiesa sta perdendo, la Verità sta per essere cancellata, i piccoli stanno per essere travolti, che, nel segno dello scettro, la Regina si erge «come esercito spiegato», a protezione degli oppressi; oppure, nel segno di dolore del cuore trafitto, la Madre oppone una tenace, silenziosa, invincibile resistenza al male.

Maria assume così l'atteggiamento proprio di Dio, quello di una paternità che Egli ci ha mostrato fin dall'Antico Testamento, attraverso l'esperienza di figure come Abramo, Mosè, Davide, e anche di donne come Giuditta o Ester, che ne sono emblema folgorante. In tutti i pericoli narrati dalla Bibbia, infatti, l'intervento di salvezza di Dio è riservato a chi si trova in condizioni di inferiorità a grave rischio della vita e, ingiustamente perseguitato, si abbandona al proprio Padre con la fiducia di un bambino. Non è dunque in primo piano la distruzione dei nemici, ma la salvezza dei figli.

L'umile fa così una forte esperienza di salvezza elargita gratuitamente da Dio per amore paterno-materno che l'Ausiliatrice rende particolarmente attivo nel momento estremo di maggior bisogno; il massimo della sua azione, infatti, si esprime nella salvezza eterna; abbiamo visto come don Bosco termina la sua antifona a Maria dicendo: «Tu, nell'ora della morte, accogli l'anima nostra in Paradiso».

Il contenuto del simbolo è di natura soteriologica, da non confondersi con la vendetta o la punizione o il trionfalismo.

Dal punto di vista pastorale, proprio attraverso l'elemento della potenza dell'Ausiliatrice, si delinea una spiritualità che, a imitazione di Maria, si esprime nell'amore concreto e fattivo ai giovani più bisognosi, i più pericolanti, come diceva don Bosco.

L'Immacolata schiaccia il serpente, la Madre ama e dona il cuore, la Regina governa e gestisce lo scettro. Queste immagini mariane non sono come l'Orante in

preghiera estatica o l'Annunciata in ascolto: tutte e tre le icone di don Bosco sottintendono un concetto di attività. Queste Madonne stanno lavorando, fanno qualcosa di concreto per il Regno.

Sul dato di fatto che Maria agisce, fa, s'impianta una concreta spiritualità dell'azione, del lavoro, dell'impegno nella storia, del sacrificio personale senza risparmio a favore dei figli. Questo comprende da una parte l'accettare con determinazione eventuali battaglie in loro favore, dall'altra il saper portare i fardelli con serenità e fiducia nella Provvidenza, anche quando fossero pesanti.

La fatica pastorale non spaventa i figli di una tale Madre, ai quali lei stessa ripete il messaggio che diede a don Bosco nel sogno dei nove anni: «Renditi umile, forte e robusto»,[3] perché c'è tanto lavoro da compiere per la salvezza delle anime.

La spiritualità di Maria Ausiliatrice vissuta nel quotidiano esprime dunque persone fiduciose, concrete, semplici, capaci di resistere anche dove la situazione è svantaggiata; persone coraggiose perché, pure provando paura, coscienti della propria piccolezza, non rinunciano facilmente alla battaglia, imitando in questo la loro potente Alleata.

Questi atteggiamenti, contrassegno della spiritualità salesiana, nella loro radicalità comportano una fede profonda e limpida. Non è possibile viverli se non con un abbandono totale e realistico all'amore della Madre, fonte di una calda gioia vitale che si esprime in gratuità, in pace ed anche in allegria.

La sintesi della dimensione spirituale personale del devoto di Maria Ausiliatrice può veramente rispecchiarsi nel discorso della montagna *(Mt 5,1-12)*.

4. Spunti per percorsi affini

Abbiamo fatto un volo di carattere spirituale che potrebbe essere approfondito attraverso altre ricerche o altre interpretazioni sulle immagini. L'indagine potrebbe continuare.

Sarebbe interessante vedere quali altri progetti iconografici sviluppò don Bosco in vita, come quello di S. Giovanni Evangelista a Torino dove emerge il tema di Maria sotto la croce, e quali altri i suoi figli hanno continuato a sviluppare dopo di lui.

Si potrebbe cercare tra gli ex voto e le immaginette popolari quale amore a Maria sviluppavano i giovani e i devoti all'ombra di don Bosco.

Si potrebbe analizzare come l'immagine si è inculturata in tutti i paesi del mondo dove è arrivata la Famiglia Salesiana, e cercare in Ausiliatrici esotiche i valori tipici dei vari popoli.

Si può indagare sulle immagini più vicine al nostro tempo, prodotte nel nostro secolo, che ha visto un rinnovamento così grande della Chiesa e nell'arte, e

[3] Bosco, *M.O.* 36.

scoprire l'attualità di questo titolo e di questa immagine apparentemente tanto ottocenteschi.

I valori fondamentali, però, non cambierebbero. La Madonna di don Bosco si rivelerebbe sempre una Madonna attiva nella Chiesa e viva accanto a noi, che continua ad agire nella storia della Salvezza, Ausiliatrice del Regno di Cristo: una Madonna apostolica per eccellenza, dedita alla felicità degli uomini, nell'oggi e nell'eternità.

«Tempo verrà, in cui ogni buon cristiano insieme alla devozione al SS. Sacramento e al Sacro Cuore di Gesù, farassi un voto di professare una divozione tenerissima a Maria Ausiliatrice» scrive don Bosco ne *La nuvoletta del Carmelo*,[4] paragonando Maria alla piccola nuvola che il profeta Elia, dal monte Carmelo, vede spuntare all'orizzonte, segno della fine della siccità, segno di vita, segno di benedizione di Dio. Segno di una grande speranza la cui realizzazione è certa e imminente.

[4] Bosco Giovanni, *La nuvoletta del Carmelo, ossia la divozione a Maria Ausiliatrice premiata di nuove grazie*, Tipografia e libreria S. Vincenzo de Paoli, S. Pier d'Arena 1877, 5.

ALLEGATI



ALLEGATO I

Da: *Storia Ecclesiastica* di Giovanni Bosco, Torino, 1845[1]

D. *Quali osservazioni fate voi su quest'epoca?*

R. *Non vi fu mai tempo che la Chiesa sia stata più combattuta, e che abbia portato più insigni vittorie, quanto in quest'epoca quinta (1517-1798 n.d.r.). Un diluvio d'eretici arditamente l'assale; molti suoi ministri invece di sostenerla si ribellano, e le fanno profondissime piaghe; a questi s'unirono i principi del secolo, che col ferro, colla strage e col saccheggiamento l'opprimono e la vogliono annichilita. Il demonio si nasconde sotto il manto di società segrete, di moderna filosofia; eccita ribellioni, suscita sanguinose persecuzioni. Ma essa è opera di Dio, perciò sono vani gli sforzi tutti dell'inferno. Nuovi Missionarii instancabili, Apostoli insuperabili, Pontefici grandi per santità, zelo e dottrina, tutti insieme di un cor solo, ed una sola mente, dall'onnipotente braccio confortati, confusero lo spirito di menzogna, difesero vali-*

[1] Le immagini della *Storia Ecclesiastica* sono interessanti per il presupposto di contenuto che comportano. In copertina: Cristo consegna solennemente le chiavi a Pietro. L'immagine è sovrastata dalle insegne pontificie e porta la citazione *Et tibi dabo claves regni caelorum – Matth. 16.19. Epoca prima*: la natività. *Epoca seconda*: allegoria in un'unica figura di donna con Croce-Fede, Ancora-Speranza, Calice-Ostia-Eucarestia, Palma-Martirio, Corona di spine-Passione. *Epoca terza*: la Trinità. *Epoca quarta*: ostensorio eucaristico nella gloria. *Epoca quinta*: figura di Dio-Cristo: è benedicente, seduto su un trono di nubi e col globo in mano come i Pantocratori, però porta un'aureola triangolare invece che crociata. Sotto le braccia due angeli che richiamano piuttosto Gesù che abbraccia i fanciulli. Inginocchiate ai due lati le figure aureolate di un santo e una santa religiosi, forse ad indicare le numerose fondazioni del periodo. La *Epoca sesta*, quella contemporanea a don Bosco, porta l'immagine di una Madonna col Bambino (fig. 45) a lei avvinto, in una posizione affettuosa e protettiva che ricorda molto la *Maria Hilf*, uno dei modelli dolci dell'Ausiliatrice.

damente la verità cattolica, e portarono la luce del Vangelo fino agli ultimi confini della terra. Così sebbene non senza gravi danni, lungi però dall'essere distrutta, si ebbe anzi la Chiesa nuove conquiste e più grandiosi trionfi. (287-288)

D. *Qual fu la causa della caduta di Napoleone?*

R. *Tutti i monarchi che dalla nascita di Cristo in qua ebbero relazione con la Chiesa, dovettero confessare che il favorirla fu principio della loro grandezza, e il perseguitarla principio di loro rovina. Napoleone non voleva crederlo e lo provò col fatto. La sua possanza faceva tremare tutta l'Europa, il suo nome era temuto per tutto il mondo. Ma quando cominciò a prendersela col Papa, cominciò pure la sua caduta (...) Napoleone è perso, e fatto prigioniero, vien condotto a Fontinebleau in quello stesso palagio in cui tenne in ceppi il santo Padre, e là bagna colle lagrime della sua disperazione quei luoghi stessi, ove ha fatto scorrere quelle del Vicario di Gesù Cristo.* (366-367)

D. *Quali furono gli effetti della persecuzione contro la Chiesa romana?*

R. *La persecuzione Francese, come quella degli imperatori Romani, non fece altro che procurare nuovo splendore alla Chiesa di Gesù Cristo. (...)* (370).

D. *Qual è lo stato presente della religione cattolica?*

R. *La religione cattolica nelle Missioni è in progresso, e quantunque in alcuni luoghi perseguitata, nullameno trionfa. Nell'Europa poi ella fiorisce bensì, ma incontra molti ostacoli, i quali di mano in mano che nascono vengono superati, e le oppressioni che alcuni paesi fanno sentire ai cattolici, pare che preparino una reazione con vantaggio universale del cattolicesimo. (...)* (386)

D. *Che cosa dobbiamo imparare dalla Storia Ecclesiastica?*

R. *Dalla Storia Ecclesiastica noi dobbiamo imparare primeriamente, che tutti quelli che si sono ribellati contro la Chiesa, perlopiù hanno provato i divini castighi anche nella vita presente (...) In ogni tempo fu sempre col ferro o cogli scritti combattuta, ed ella sempre trionfò. Ella ha veduto i regni, le repubbliche, e gl'imperi a sé dintorno crollare e rovinar affatto; essa sola è rimasta ferma ed immobile. Corre il secolo decimonono dacché fu fondata, e si mostra tutto giorno più florida in età. Verranno altri dopo di noi, e la vedranno sempre fiorente, e retta dalla mano Divina supererà gloriosa tutte le vicende umane, vincerà i suoi nemici, e si avanzerà con piè fermo a traverso dei secoli e dei rivolgimenti sino al finir dei tempi, per fare di tutti i suoi figli un solo regno nella patria dei beati.* (387-388)

Bosco Giovanni,
Storia Ecclesiastica - Ad uso delle scuole - Utile per ogni ceto di persone,
Tipografia Speirani e Ferrero, Torino 1845, 287-388

ALLEGATO II

Da: *Il Cuor di Gesù e il Cuor di Maria. Analogie e confronti.*

(...) Tenuissime le origini del culto pubblico al Cuor di Gesù, tenuissime quelle del culto pubblico al Cuor di Maria; un'immagine, un altarino, ecco gli esordii di queste due divozioni, che nella decrepitezza religioso-morale del mondo dovevano abbracciare tutta quanta l'umanità per ricondurla a Dio. (...). Benedetta la Divina Provvidenza! Quando un naturalismo pagano aveva guaste pur esse le radici già così sane delle lettere e delle arti, separandole sacrilegamente da Gesù Cristo, quando una superba filosofia, prescindendo dalla rivelazione e dal sistema dei doveri, solo e tutto traendo dalla natura dell'uomo, dava corpo e vita alla forma più funesta, perché più ipocrita, del razionalismo, Dio misericordioso veniva in aiuto alla povera umanità, riannodando con le divozioni del Cuor di Gesù e del Cuor di Maria quel vincolo fra l'ordine naturale e l'ordine sovrannaturale, su cui riposa tutto quanto il cristianesimo e senza cui non sarà mai possibile che società alcuna possa dirsi cristiana, cioè umana. (...) Novelli farisei (...) pretendono scorgere idolatria dove vi è la più rigorosa precisione di dottrina e sovrana armonia di culto (...) Sì, bisogna pur dirlo. Mentre il genio davvero cattolico ravvisa nel Cuor di Gesù le origini, le ragioni e come la forma spirituale della Chiesa (1), l'ingegno idolatra della città dei sette colli lancia inverecondi lazzi sulla Roma della festa del Sacro Cuore, che a lui pare una minuzia, un accessorio (2)».

(Alla nota 1, in calce alla pagina, l'autore cita: V. Fornari, Della vita di Gesù Cristo, lib. II. Alla 2: Gioberti, Il Gesuita moderno, tomo III.)

CERRUTI Francesco (attribuito),
Il Cuor di Gesù e il Cuor di Maria. Analogie e confronti.
in: *Bollettino Salesiano*, anno X, n° 5, maggio 1886, 53-54

ALLEGATO III

Due lettere di Andrea Gastaldi al fratello Lorenzo

Torino 9 gennaio 1851

Carissimo Fratello,

Ritardai alquanto a rispondere all'ultima tua, in data 26 Xbre perché, come mi avevi scritto, scrissi a Nizza, ove si trovava il Raimondi, che, in risposta venne lui stesso a Torino.

L'ultimo prezzo che mi chiese delle statue fu 500 franchi l'una.

Il prezzo, a mio giudizio, non è poco nè troppo, perché bisogna badare che per far bene in legno, è necessario fare nel modo medesimo come fosse in marmo, vale a dire, prima fare le statue in creta, poi formarle in gesso, poscia tirarle col compasso sul legno.

Io mi dedico molto volentieri, perché amo il farvi qualche cosa, ad eseguire quelle mezze figure di Gesù e Maria aventi il loro cuore in mano; solo mi pare quest'atto, prego condonarmi, troppo materiale, e che il pittore che figurò pel primo questo soggetto, non abbia riflettuto molte cose star bene in discorso, stanno male in Pittura, e così viceversa; di più non mi ricordo di aver visto, nelle gallerie di Roma e di Firenze, dove primeggiano soggetti Sacri, Gesù e Maria col loro cuore in mano. Tuttavia, se dietro a queste poche osservazioni, voi foste della medesima opinione, io, come dissi, sono disposto ad ubbidirvi. Il prezzo è di franchi 400 tutti e due.

Salute

Il tuo affezionatissimo Andrea

Parigi 31Xbre 1857

Carissimo Fratello,

Ti ringrazio caramente d'avermi procurato i rischiarimenti necessarii per eseguire il martirio del Francesco Jaccard, e t'assicuro che farò il possibile d'eseguire questo quadro, non dico pari all'altezza del soggetto, ma almeno che s'approssimi. Perché quando si tratta di far passare ai posteri qualche atto d'Eroica virtù, sia religiosa che civile, sento che lo faccio con vero amore, essendo questo il vero scopo dell'arte. Non mancherò di presentarmi al seminario delle missioni straniere per pregare il rettore acciò mi voglia far vedere il ritratto del martire, e ricavarne tutte le notizie possibili. Non so se, per far vedere più a chiaro che il martire dipinto sia Cristiano, debba far vedere nell'alto del Cielo qualche angioletto come per significare che l'anima sua sarà fra pochi istanti tra i beati. Questo si fa quando si rappresenta i Santi già canonizzati; epperciò non so se in questo soggetto possa prendermi questa licenza senza incorrere nella disapprovazione vostra.

Ci penserai e mi farai noto il tuo consiglio. Che certamente si potrebbe rappresentare sul suo petto un Crocifisso, ma tuttavia se potessi fare una gloria di Angeli il Martirio mi parrebbe ancor più chiaro; ma come dissi mi rimetto alla tua idea.

In quanto all'esecuzione del quadro per il mese d'aprile; come già mi pare averti detto mi riuscirebbe quasi impossibile, rapporto al lavoro che sto facendo, e che se intraprendessi il suddetto quadro non potrei in nessun modo terminare il dipinto intrapreso per la prossima esposizione (Promotrice 1857 n.d.r.) di modo che pregoti di voler fare le mie scuse al Sig. Canonico Ortalda, dicendogli tuttavia che sarà la mia prima occupazione, dopo che sarà libero, di servirlo al più presto; il che spero sarà alla fine di Maggio; cioè a quest'epoca avrò terminato il quadro del martirio.

Intanto ti ringrazio dei buoni auguri che mi fai e ti prego aggradire tutti i voti di felicità che io ti fo per l'anno che cominciamo, e per tutta la tua vita sì nobilmente da te occupata. T'abbraccio di tutto cuore; il tutto

tuo affezionatissimo

Andrea

P.S. - L'ultima volta che ebbi il piacere di vederti a Parigi lasciasti a casa mia i tuoi guanti di lana nera; andai subito al collegio degli Irlandesi, dietro il Pantheon, dove m'avevi detto saresti andato, ma là non ebbi la fortuna di trovarti; se hai qualche occasione di qualche conoscenza che andando a Londra passi a Parigi incaricala di venirli a prendere.

Vale.

MONETTI Franco - CIFANI Arabella,
Lettere del pittore Andrea Gastaldi al fratello Lorenzo. (1852 - 1857). Appunti sulla committenza artistico-religiosa nell'Ottocento,
in CENTRO STUDI PIEMONTESI, *Studi piemontesi* XIV-I, Torino 1985, 149-159

ALLEGATO IV

Da: *Per la benedizione della Prima Pietra della Chiesa da erigersi presso l'Oratorio di S. Francesco di Sales in Valdocco. Discorso del Can. Lorenzo Gastaldi. Torino, 27 aprile 1865.*

(...) Ma dov'è specialmente che s'impara e si pratica la religione? Egli è senza dubbio in quegli edifizi, che sono destinati esclusivamente ad onorare il nostro Creatore, ed i quali perciò che in essi abita il suo divin Figliuolo, con ogni buon diritto sono chiamati casa di Dio, e presentano un'immagine viva della Gerusalemme celeste. Oh! Quanto egli è da desiderare, che sorgano in mezzo a noi in gran numero questi sacri edifizi, e vi sia gran numero di sacerdoti, i quali colla parola di vita e colla virtù dei sacramenti li renda fonti inesausti di grazie divine. (...)

L'operosità umana cresce ogni dì più e la gran massa dei cittadini si trova involta come in un turbine di affari, ed in un tale di agitazione giornaliera da non saper trovare che poco tempo per le necessità dell'anima. Epperò la massima parte degli abitanti di una città ove non possa in breve spazio di ora soddisfare alle esigenze della religione, vale a dire, quando non abbia la chiesa a pochi passi dalla sua dimora, vivrà come se la sua esistenza non fosse altro che materia, e per lei tutto avesse a finir nella tomba. (...)

Le vie spaziose, gli splendidi palagi, le lunghe file di magnifici portici, i giardini ameni, le piazze ampie e regolari possono dilettare gli occhi per breve tempo, ma non hanno virtù di sollevare la mente a sublimi pensieri, e molto meno di infondere nel cuore quei sentimenti di pace, di calma, di speranza e di amore, che pure formano la sua vita.

Siamo esuli, fratelli miei, siamo pellegrini fuori dalla patria celeste; e quindi tutte le bellezze ed amenità di questo mondo, se non hanno il potere di sollevare i nostri sguardi e portare i nostri desideri verso del cielo, rimangono sempre cose di questa misera valle di esiglio, e mancano di quella nobiltà e di quella sublimità, che è un elemento della vera bellezza. Egli è l'aspetto della chiesa, che risveglia in noi il sentimento della nostra dignità, e che ci fa dire con S. Paolo: noi non siamo estranei e forestieri al cielo: ma siamo concittadini degli abitanti di lassù, facciamo parte della casa di Dio. Questa è la ragione per cui nelle età passate i cristiani andavano a gara per abbellire

le loro città di chiese, che erano portenti di architettura, e che, colle loro cupole ed aguglie fendendo le nubi, parevano voler portare a viva forza verso il cielo i cuori di chi le contemplava. Quest'è la ragione per cui i nostri maggiori ornavano di varie chiese le vie principali della città, fra le quali quella ove riposano i S.S. Martiri torinesi, la quale è tutta marmi e bronzi (...)

E frattanto ringraziamo l'Altissimo Iddio che in questa parte della città, dove in un distretto di 26.000 abitanti non è che una piccola chiesa, s'innalzi ora questo sacro edifizio (...) fa fede l'Oratorio qui attiguo ove sono da 700 giovani che vi ricevono educazione cristiana i quali salveranno almeno una parte della crescente generazione dal naufragio dell'incredulità e della scostumatezza.

Questa chiesa inoltre prenderà il titolo glorioso di Maria Auxilium Christianorum. E chi è di noi fratelli che non si senta il cuore rallegrato dalle più dolci speranze in pensare che quivi sarà uno dei luoghi, dove Maria apre i tesori delle sue misericordie? (...)

Ma e non sono anche giorni di prova e di prova terribile i giorni presenti? Ah purtroppo Satana mentre adopera tutte le armi per distruggere la Chiesa e con essa sovvertire ogni ordine, è riuscito ad ingannare sì gran numero di gente, che dai più non si vede l'abisso, in cui stiamo per rovinare. Si fa guerra a Dio, al suo divin Figliuolo Gesù Cristo, alla sua Chiesa, al suo Vicario (...)

Rallegriamoci adunque, perché questa nuova chiesa sorga ad onor di Maria, e speriamo, che essa sarà di stimolo a tutti noi a tosto arricchire ed abbellire la città di nuove chiese che sono così necessarie: e che nei tempi avvenire sarà mostrata quale monumento della protezione di Maria e della nostra costanza nella fede. Perché si dirà: quando l'eresia voleva spegnere la fede a Torino, i Torinesi fabbricavano questa Chiesa.

GASTALDI Lorenzo,
Per la benedizione della Prima Pietra della Chiesa da erigersi presso l'Oratorio di S. Francesco di Sales in Valdocco. Discorso del Can. Lorenzo Gastaldi. Torino, 27 aprile 1865.
in: *M.B.* VIII, 1040-1047

ALLEGATO V

Don Bosco parla del favore di Pio XI verso la costruzione della nuova chiesa

Diciamolo ad onore della verità e a gloria del regnante Pio IX: se questa chiesa poté compiersi in tanto breve spazio di tempo ne siamo specialmente a lui debitori. Egli ne incoraggiò la costruzione, fece la prima donazione, mandò la sua apostolica benedizione a tutti gli oblatori.

Non mancò di concorrere con altre oblazioni e con doni da porsi in lotteria; di più nel 12 gennaio 1867 concedette a tutti quelli che avevano concorso per questa Chiesa:

1° L'apostolica benedizione con Indulgenza Plenaria in articolo di morte;

2° Indulgenza plenaria tutte le volte che eglino si fossero accostati degnamente alla Santa Comunione;

3° Queste indulgenze sono applicabili per modo di suffragio alle anime del Purgatorio.

Avvicinandosi poi il tempo della Consacrazione della medesima Santità Sua donava uno stupendo cereo con molta maestria lavorato, offerto al S. Padre dalla Basilica Lateranense con queste parole scritte nel cereo stesso: Basilica Lateranensis caput et mater omnium Ecclesiarum.

È questa l'iscrizione che sta sopra la porta maggiore di questa veneranda Basilica. Così noi in certo modo avevamo il Vicario di Gesù Cristo che teneva davanti all'altare maggiore una fiaccola accesa per ricordare che la nostra fede per essere viva e fruttuosa deve sempre essere illuminata e guidata dal Vicario di Gesù Cristo.

Per animare poi tutti a prendere parte a questa solenne Consacrazione aprì i tesori della Chiesa concedendo grandi favori spirituali col seguente decreto:

Pio Papa IX

A tutti quei fedeli Cristiani, che leggeranno la presente, salute e apostolica benedizione. – Intenti con pio zelo a promuovere la religione nei fedeli e il bene delle anime coi celesti tesori della Chiesa, a tutti quei fedeli dell'uno e dell'altro sesso, che veramente pentiti e confessati e nutriti di Santa Comunione, religiosamente visiteranno la Chiesa dedicata in Torino a Maria Vergine Immacolata sotto al titolo di MARIA AUSILIATRICE *nel giorno in cui detta Chiesa sarà consacrata, o in uno de' sette giorni immediatamente dopo, da eleggersi a piacimento di ciascuno, e che quivi pregheranno Dio per la concordia de' principi cristiani, per l'estirpazione delle eresie e per la esaltazione di S. Madre Chiesa, in quel giorno dei predetti che ciò faranno, concediamo per la Misericordia di Dio la Plenaria Indulgenza e remissione di tutti i loro peccati, la quale potranno applicare per modo di suffragio alle anime di quei fedeli che congiunte a Dio nella carità passarono da questa vita.*

Dato in Roma presso S. Pietro sotto l'anello pescatorio addì 22 maggio 1868.

Del nostro pontificato anno vigesimo secondo.

Per l'Em. mo Paracciani Clarelli.

Luogo del sigillo.

G. B. Brancaleoni Cancel.

Il concorso dei favori materiali e spirituali del Santo Padre eccitarono in molti il desiderio di mirare co' propri occhi un'opera, per cui si dava tanta sollecitudine lo stesso supremo Gerarca della Chiesa.

BOSCO Giovanni,
Rimembranza di una solennità in onore di Maria Ausiliatrice,
Tip. Dell'Oratorio di S. Francesco di Sales, Torino 1868, 17-21

ALLEGATO VI

Don Bosco descrive due volte la pala di S. Giuseppe

Nella crociera di sinistra avvi l'altare dedicato a s. Giuseppe. Il quadro del santo è lavoro dell'artista Lorenzone. La composizione è simbolica. Il Salvatore è presentato in età fanciullesca nell'atto che porge un canestro di fiori alla santa Vergine quasi dicendo: flores mei, flores honoris et honestatis. L'Augusta sua Madre dice di offerirlo a s. Giuseppe suo sposo, affinché per mano di esso siano regalati ai fedeli che a mani levate li stanno attendendo. I fiori figurano le grazie che Gesù offre a Maria, mentre essa ne costituisce s. Giuseppe assoluto dispensiero, come appunto lo saluta Santa Chiesa: constituit eum dominum domus suae.

BOSCO Giovanni,
Maraviglie della Madre di Dio invocata sotto il titolo di Maria Ausiliatrice.
Tip. Dell'Oratorio di S. Franc. di Sales, Torino 1868, 125-126

Nella crociera di sinistra avvi l'altare dedicato a s. Giuseppe. Il quadro è lavoro del Lorenzone, la cui valentia, massima in opere di soggetto religioso, non abbisogna di parole per essere conosciuta. Amici e nemici del valoroso artista riconoscono del pari che in ciò che dicesi sentimento, ossia espressione d'affetto religioso, che parla all'anima e che desta vivi e svariati affetti nel cuore di chiunque rimiri la pittura, egli non è secondo a veruno dei pittori dei nostri tempi. Il concetto che informa il lavoro è semplice, ma divoto quanto mai, e adattato alla capacità del popolo per fargli conoscere ad una semplice occhiata la sublimità e la potenza del patrocinio del gloriosissimo Sposo della Madre di Dio. Il Santo, ritto in piedi sopra una nuvola, attorniato da angioli in atteggiamenti varii e tutti divoti, ha in braccio il bambino Gesù, il quale tiene sulle ginocchia un panierino di rose. Il bambino piglia le rose dal panierino e le dà a s. Giuseppe, e questi a mano a mano le fa piovere sulla chiesa di Maria Ausiliatrice che vedesi di sotto. L'atteggiamento del bambino Gesù è preziosissimo, perché, rivolto al suo caro Padre putativo, gli sorride con infinita dolcezza. A quel divino sorriso sembra imparadisirsi il santo Patriarca, e si direbbe che la celeste letizia del divino Infante si raddoppia nel riflettersi in quell'amato volto. A compiere questo delizioso gruppo sta a lato del bambino Gesù, ritta in piedi ed in bella movenza, la sua santissima madre Maria Vergine, la quale, in atto divotissimo, e tutta rapita nella contemplazione di quel dolce scambio di ineffabile amorevolezza per il suo divin Figlio ed il suo purissimo Sposo, sembra fuori di sé per l'infinita gioia che inonda il suo cuore.

BOSCO Giovanni,
Maria Ausiliatrice col racconto di alcune grazie nel primo settennio della chiesa a Lei dedicata,
Tip. Dell'Oratorio di S. Francesco di Sales, Torino 1875, 52-54

ALLEGATO VII

L'inaugurazione della pala di S. Giuseppe

Il 26 aprile (1874), festa del patrocinio di S. Giuseppe, nel Santuario di Maria Ausiliatrice, finalmente si vedeva il quadro del santo Patriarca sul suo altare e veniva solennemente benedetto. Don Bosco stesso compì la sacra cerimonia, della quale Don Francesco Piccollo, dopo tanti anni, scriveva questi ricordi:

Lo sguardo di tutti si concentrò sulla tela che copriva il quadro, in un'ansia vivissima di vedere se proprio era bello come l'avevano descritto. Quando l'immagine soave di San Giuseppe comparve quale Don Bosco l'aveva suggerita al Lorenzone, nella tinta così ben contemperata di colori, si intese nel tempio un sommesso bisbiglio generale: tutti commentavano sottovoce esprimendo la proprie impressioni.

– Com'è bello San Giuseppe! – diceva un compagno. – Guarda com'è soave il Bambino che adagia il capo sul petto del Santo...

– Vedi il cesto di rose – diceva un altro – sulle ginocchia del bambino? Dà le rose a San Giuseppe che le fa cadere sull'Oratorio...

– Sono simbolo delle grazie che ci vuol fare – aggiungeva un terzo...

– Non è un quadro che vediamo – disse uno; – è una predica; basta vedere per capire subito che così è la devozione a San Giuseppe e quanto Egli s'interessa di noi!

Un suono di campanello ristabilì il raccoglimento tra i fedeli, mentre la voce argentina di Don Bosco intonava il «Deus in auditorium» e invocava quei sacri carismi di cui Dio arricchisce i quadri allorché con la benedizione del sacerdote cessano di essere cosa profana per diventare cosa sacra. E Don Bosco benedisse la sacra immagine che pareva sorridere a quella moltitudine di giovinetti che in Lui riponevano la loro viva fiducia: poscia cantò anche la messa solenne. Io ero vicino all'altare ed ho potuto ammirare il divoto slancio del Servo di Dio che spesso innalzava gli occhi al quadro, e cantava con voce commossa le orazioni del Santo. Anche il coro di cento e più voci giovanili che dall'orchestra cantarono il «Quasi arco rifulge Giuseppe tra le nubi di gloria: è come cespo di rose nei giorni invernal», ravvivò nella massa dei fedeli arcane ebbrezze di elevazione spirituale. Le rose in mano a San Giuseppe e quelle ricamate dalle argentine voci di cento giovani ci danno l'impressione di trovarci in un giardino abbellito dallo splendore e dalla maestà di San Giuseppe e profumato dall'aroma delle virtù del grande apostolo della gioventù che gli stava ai piedi raccolto nell'estasi della sua pietà. (...)

Ancora un particolare. Don Francesco Giacomelli, già compagno di seminario del Santo e dopo la morte del Teol. Golzio suo confessore, narrava come avendo osservato che le rose che S. Giuseppe lasciava cadere dalle sue mani, erano rosse e bianche, domandò a Don Bosco: «– Che cosa vogliono significare queste rose bianche e rosse? – Egli non rispose, e allora io gli dissi: – Mi pare che le rose bianche figurino le grazie che piacciono a noi, e le rose rosse quelle che piacciono più a Dio. Che ne dici? – Va bene, mi rispose, le rosse sono le migliori!»

M.B. X, 1247-1249

ALLEGATO VIII

La commissione della pala dell'Ausiliatrice

Ma il gran pensiero di Don Bosco era il quadro di Maria SS. Ausiliatrice da collocarsi sull'altar maggiore del santuario in costruzione.

Quando tenne la prima seduta col pittore Lorenzone che doveva dipingerlo, fece meravigliare tutti coloro che erano presenti per la grandiosità delle sue idee. Espresse il suo pensiero così: – In alto Maria SS. tra i cori degli Angeli; intorno a lei, più vicini gli apostoli, poi i cori dei martiri, dei profeti, delle vergini, dei confessori. In terra gli emblemi delle grandi vittorie di Maria e i popoli delle varie parti del mondo in atto di alzar le mani verso di lei chiedendo aiuto. – Parlava come d'uno spettacolo che avesse già visto, precisandone tutte le particolarità. Lorenzone lo ascoltava senza tirar fiato e come Don Bosco ebbe finito:

– E questo quadro dove metterlo?

– Nella nuova chiesa!

– E crede che ci starà?

– E perché no?

– E dove troverà la sala per dipingerlo?

– Ciò sarà pensiero del pittore.

– E dove vuole che io trovi uno spazio addattato a questo quadro? Ci vorrebbe piazza Castello. A meno che non voglia una miniatura da guardarsi al microscopio.

Tutti risero. Il pittore colle misure alla mano, colle regole della proporzione, dimostrò il suo assunto. D. Bosco fu un po' spiacente, ma dovette convenire che il pittore aveva ragione. Quindi fu deciso che il dipinto avrebbe compreso solo la Madonna, gli apostoli, gli evangelisti e qualche angelo. A piedi del quadro, sotto la gloria della Madonna, si porrebbe la casa dell'Oratorio.

Preso in affitto un altissimo salone del Palazzo Madama, il pittore si mise all'opera: il lavoro doveva durare circa tre anni. Il quadro era già quasi finito, quando si accorse che il magnifico leone posto al fianco di S. Marco attraeva così a sé lo sguardo, da distogliere alquanto l'attenzione dal soggetto principale. Dovette quindi dargli una posa meno viva. La Madonna gli riuscì veramente stupenda.

«Un giorno, narra un prete dell'Oratorio, io entrava nel suo studio per vedere il quadro. Era la prima volta che m'incontrava con Lorenzone. Egli stava sulla scaletta dando le ultime pennellate al volto della sacra immagine di Maria. Non si volse al rumore che io feci entrando, continuò il suo lavoro, di lì a poco scese, e si mise ad osservare come fossero riusciti quei suoi ultimi tocchi. A un tratto si accorge della mia presenza, mi prende per un braccio e mi conduce in un punto della luce del quadro e: – Osservi, mi dice, come è bella! Non è opera mia, no; non sono io che dipingo; c'è un'altra mano che guida la mia. Ella a quel che mi pare appartiene all'Oratorio. Dica adunque a D. Bosco che il quadro riuscirà come desidera. – Era entusiasmato oltre ogni dire. Quindi si rimise al lavoro».

E noi aggiungiamo che allorquando il quadro fu portato in chiesa e sollevato al suo posto, Lorenzone cadde in ginocchio prorompendo in un dirotto pianto.

M.B. VIII, 3-5

ALLEGATO IX

Appunti cronologici

13 febbraio1824. *Nasce Tommaso Andrea Lorenzone, a Pancalieri (TO).*

Giovanni Bosco ha nove anni, l'epoca del primo sogno.

Anni '30. Sotto Carlo Alberto l'arte torinese riceve incentivazione. Oltre alla riforma dell'Accademia vede il nascere della Regia Pinacoteca (oggi Galleria Sabauda), del Museo Egizio e della Quadreria Mossi di Morano.

1838. *Lorenzone risulta iscritto alla Regia Accademia Albertina di Belle Arti di Torino, esattamente alla scuola di Pittura e alla scuola del Nudo di Giovani Battista Biscarra. Dall'abilissimo maestro riceve una formazione fondamentalmente classicista che assorbirà però anche altre influenze del tempo, come quelle romantiche, puriste e, in minor misura, seicentesche.*

1842. Il Conte Cesare dalla Chiesa di Benevello fonda la Società promotrice delle Belle Arti, aprendo all'arte un mercato più moderno di quello ristretto alla committenza. L'istituzione promuoverà soprattutto la «grande arte». Torino diventa un centro di cultura e di mercato d'arte.

1844. *Lorenzone prende parte per la prima volta all'esposizione annuale della Società Promotrice delle Belle Arti con la pala di «San Michele che fulmina i demoni». Continua negli anni successivi con:*

1845: *«Un voto alla Madonna» e Sacra Famiglia»*

1846: *«Le ultime ore del Rinnegato tra le braccia di Egilda», tema di ispirazione romantica, come altri che produrrà per l'esposizione*

1847: *«Madonna del Rosario con S. Francesco di Sales e la Beata Margherita di Savoia». Più tardi eseguirà anche la «Pala di S. Francesco di Paola con Maria Cristina di Savoia e i figli»*

1850: *«Rinaldo e Armida nell'isola incantata»*

1851: *«Una figlia alla tomba della madre» e un «Ritratto»*

Nello stesso anno muore Giovanni Battista Biscarra, direttore e riformatore dell'Accademia e maestro di Lorenzone.

1852. Antonio Fontanesi invia per la prima volta un'opera alla Promotrice. Il dibattito tra i sostenitori della «grande arte» e quelli della moderna pittura di paesaggio è acceso.

1853. *Lorenzone ha fama e clientela. È alla Promotrice con «Madonna col Bambino e santi» e con dieci piccoli ritratti tra cui quelli del Principe Umberto di Savoia e del Duca Amedeo d'Aosta. Degli stessi anni è il ritratto di «Maria Adelaide Regina di Sardegna».*

1855. *Esegue la Pala della «Vergine col Bambino coi santi Giovanni Battista, Antonio Abate, Sebastiano e Rocco» per la chiesa parrocchiale di Piobesi.*

1855-56. Il Marchese di Breme, nuovo direttore dell'Accademia, la apre a maestri italiani ed europei. Mentre il genere sacro va affermandosi sempre più, aumenta il dibattito sulla pittura di paesaggio.

Francesco Gonin fonda il periodico «L'arte moderna», che sostenendo l'arte ufficiale, colloca il Paesaggio in secondo piano rispetto alla figura. La critica si pone anche contro il nuovo genere del Realismo per i suoi contenuti poco eroici e non abbastanza etici.

1857. *Lorenzone partecipa alla Promotrice con «Lamberto si scopre a Lisa», «Sacra famiglia con S. Giacomo», «Le ultime ore di Ferruccio», «Armida s'innamora di Rinaldo». Esegue anche la «Pala della Sacra Famiglia» con S. Giovannino e coi santi Gioacchino, Anna e Rocco per la parrocchiale di Pancalieri.*

Intanto a Torino si va stabilizzando il successo del «Circolo degli Artisti», associazione più popolare e creativa della Promotrice.

1858. Il Di Breme istituisce, alla Promotrice, un premio annuale di 1000 lire per l'opera migliore tra quelle presentate che avessero un alto contenuto morale e patriottico.

La «grande arte», sostenuta da intellettuali, stampa, poteri pubblici e famiglia reale, trova il suo massimo esponente in Andrea Gastaldi.

1859. *Lorenzone esegue il «Ritratto della Contessa Laura Govone Vicino».*

Nello stesso anno espone alla Promotrice con «L'aura del mattino».

1860. Andrea Gastaldi è ormai maestro affermato all'Accademia Albertina.

Si va diffondendo a Torino il gusto per la «tranche de vie», garbato realismo borghese con ricostruzione fine e un po' virtuosista dell'ambiente.

Con un genere del tutto opposto, Antonio Fontanesi comincia a riscuotere successo, convalidato da acquisti della casa regnante. Nel decennio sarà attiva la «Scuola di Rivara», gruppo frequentato da moderni paesisti fontanesiani e sostenuto dal Di Breme tra le polemiche della critica.

1863. Inaugurazione a Torino del Museo Civico dedicato alle glorie patrie, con pezzi che venivano definiti «di arte antica, arte moderna e contemporanea».

1865. *Lorenzone riceve la commissione per la Pala dell'Ausiliatrice e inizia l'opera in un alto salone di Palazzo Madama affittato per la circostanza.*

1868. *Termine e inaugurazione, assieme alla Basilica, della Pala dell'Ausiliatrice, che pare essere stata per l'artista una esperienza religiosa particolarmente forte.*

Nello stesso anno esegue il «Ritratto del Commendatore Luigi Rey».

1869. Don Bosco fa eseguire al Bonetti la tela dei «Sacri Cuori di Gesù e di Maria» per la cappella a loro dedicata nella Basilica di Maria Ausiliatrice.

1870. *Lorenzone esegue quella che è considerata la sua opera migliore, la «Pala del Beato Sebastiano Valfrè» per la chiesa di S. Filippo Neri; per la stessa chiesa realizzerà anche la «Pala del Sacro Cuore». Esegue inoltre la «Pala del Sacro Cuore di Gesù» e quella della «Madonna delle Grazie» per la chiesa degli Oblati di Maria Vergine a Pinerolo.*

Nello stesso anno Pittara riceve la medaglia d'oro alla Esposizione Nazionale di Belle Arti di Parma, ufficializzando il contributo del Piemonte al verismo italiano. Inizia la partecipazione dei piemontesi alle esposizioni nazionali.

1871. *Collochiamo qui la tela o bozzetto della «seconda Ausiliatrice» del Lorenzone, oggi introvabile.*

1872. *L'artista esegue la «Pala di S. Giuseppe» per la Basilica di Maria Ausiliatrice.*

1873. *«Ritratto di Rosa Cardone Rey».*

1874. *«Pala di Nostra Signora del Suffragio con S. Francesco e S. Chiara» per la chiesa delle Cappuccine di Torino, distrutto durante la II Guerra Mondiale. Per la stessa chiesa eseguirà la «Pala del Sacro Cuore».*

1876. *«Pala della Trinità» per la cappella delle Suore di S. Anna, a Torino.*

1875-80. Verso la fine degli anni settanta emerge un nuovo genere religioso, quello biblico drammatico di tipo letterario, che si pone contro il Realismo naturalista.

1881-82. *Lorenzone dipinge la «Pala di Nostra Signora della Salette» per la chiesa di S. Secondo a Torino.*

1884. Tissot realizza il Borgo Medioevale del Valentino con una ricostruzione fine e precisa, per il grande evento dell'Esposizione Nazionale, nella quale il maggior successo andrà all'area tecnico scientifica; questa tendenza incentiverà l'arte applicata all'industria e alla produzione.

Intanto, a seguito della questione operaia, comincia ad emergere in arte il Realismo Sociale.

1890. Muore Andrea Gastaldi. L'Accademia si rinnova, pur facendo tesoro della tradizione del maestro, coi maestri Gilardi e Grosso.

1891. *Lorenzone esegue la «Pala di S. Giuseppe col Bambino accanto alla Vergine» per la chiesa degli Oblati di Pinerolo.*

Giuseppe Rollini, ex allievo dell'Oratorio, affresca la cupola della Basilica di Maria Ausiliatrice, portando a compimento l'idea grandiosa del trionfo di Maria percepita da don Bosco che Lorenzone non aveva potuto esprimere nel quadro.

Intanto la generazione dei Veristi-Realisti ricopre ormai tutti i posti di rilievo nel mondo dell'arte, che va evolvendosi verso forme più moderne.

1892. Si festeggia il 50° della Società Promotrice delle Belle Arti.

Vanno emergendo anche altri ambienti; dal «Circolo degli Artisti» nasce la «Società dei pastellisti ed acquerellisti».

1893. *Lorenzone lavora ancora. L'anziano pittore esegue la «Pala del Transito di S. Giuseppe» per la chiesa di S. Francesco di Paola a Torino. Forse dello stesso periodo una «Pala del Sacro Cuore» per la parrocchiale di Casalgrasso (CN).*

1898? *«Pala della Consolata coi santi Luigi Gonzaga, Vincenzo de Paoli, Giorgio martire, Ignazio di Loyola, Francesco di Sales» per la chiesa di San Lorenzo di Giaveno.*

1899? *«Pala della Sacra Famiglia» per la chiesa di S. Paolo di Asti.*

1900? *«Pala del Sacro Cuore di Gesù con la Beata Caterina da Racconigi e i santi Stefano, Domenico, Antonio Abate, Francesco d'Assisi» per la chiesa di S. Lorenzo di Giaveno.*

6 giugno 1902. *Tommaso Lorenzone muore, celibe e senza eredi diretti, all'Ospedale San Giuseppe Cottolengo di Torino.*

ALLEGATO X

Don Bosco parla della pala dell'Ausiliatrice - confronto tra le tre fonti

1865 ***Memorie Biografiche VIII, (1912)***	*1868* ***«Maraviglie della Madre di Dio…»***	*1875* ***«M.A. col racconto di alcune grazie…»***
Ma il gran pensiero di Don Bosco era il quadro di Maria SS. Ausiliatrice da collocarsi sull'altar maggiore del santuario in costruzione.		
	Ma il più glorioso monumento di questa chiesa è l'ancona, ossia il gran quadro che sovrasta l'altare maggiore. Esso è parimente lavoro del Lorenzone.	*Ma il più glorioso monumento di questa chiesa è l'ancona, ossia il gran quadro che sovrasta l'altare maggiore. Esso è parimente lavoro del Lorenzone.*
Quando tenne la prima seduta col pittore Lorenzone che doveva dipingerlo, fece meravigliare coloro che erano presenti per la grandiosità delle sue idee. Espresse il suo pensiero così:		
	La sua altezza è di oltre sette metri per quattro.	*La sua altezza è di oltre sette metri per quattro.*
«In alto Maria SS.	*Si presenta allo sguardo come una comparsa di Maria Ausiliatrice nel modo seguente:*	*Si presenta allo sguardo come una comparsa di Maria Ausiliatrice nel modo seguente:*
	La Vergine campeggia in un mare di luce e di maestà, assisa sopra di un trono di nubi.	*Maria SS. vi campeggia in un mare di luce e di maestà, assisa sopra di un trono di nubi*
	La copre un manto che è sostenuto da una	

		e coronata di stelle nonché del diadema con cui è proclamata Regina del cielo e della terra.
Tra i cori degli Angeli;	*schiera di Angeli, i quali facendole corona le porgono ossequio come loro Regina. Colla destra ella tiene lo scettro, simbolo della sua potenza, quasi alludendo alle parole da lei proferite nel santo Vangelo: Fecit mihi magna qui potens est. Colui, Dio, che è potente, fece a me cose grandi. Colla sinistra tiene il Bambino che ha le braccia aperte offrendo così le sue grazie e la sua misericordia a chi fa ricorso all'Augusta sua Genitrice. Da una parte superiore discende un raggio di luce celeste che dall'occhio di Dio va a posarsi sul capo di Maria.*	*Una schiera di angeli, facendole corona, le porgono ossequio come loro Regina. Colla destra ella tiene lo scettro, simbolo della sua potenza, quasi alludendo alle parole da lei proferite nel santo Vangelo: Fecit mihi magna qui potens est. Colui, che è potente, fece a me cose grandi. Colla sinistra tiene il Bambino che ha le braccia aperte offrendo così le sue grazie e la sua misericordia a chi fa ricorso all'Augusta sua Genitrice. Nell'alto del quadro Iddio Padre e lo Spirito Santo. Da essi piovono raggi di luce tutt'intorno a Maria SS.*
	In esso sono scritte le parole: Virtus Altissimi obumbrabit tibi, la virtù dell'Altissimo Iddio ti adombrerà, cioè ti coprirà e ti fortificherà. Dall'opposta parte superiore calano altri raggi dalla colomba dello Spirito Santo, che vanno eziandio a posarsi sul capo di Maria con in mezzo le parole.	*quasi per dirle: Virtus Altissimi obumbrabit tibi, la virtù dell'Altissimo ti adombrerà, ti coprirà;*

	Ave Maria gratia plena - Dio ti salvi, o Maria, tu sei piena di Grazia. Questo fu il saluto fatto a Maria dall'Arcangelo Gabriele quando a nome di Dio le annunziò che doveva diventar Madre del Salvatore.	*Ave Maria gratia plena - Dio ti salvi, o Maria, tu sei piena di Grazia.*
Intorno a Lei più vicini gli Apostoli,	*Più in basso i santi Apostoli e gli Evangelisti s. Luca, s. Marco in figura alquanto maggiore del naturale. Essi trasportati da dolce estasi quasi esclamando: Regina Apostolorum ora pro nobis, rimirano attoniti la Santa Vergine che loro appare maestosa sopra le nubi.*	*Più in basso i santi Apostoli e gli Evangelisti s. Luca, s. Marco in figura alquanto maggiore del naturale. Essi trasportati da dolce estasi quasi esclamando: Regina Apostolorum ora pro nobis, rimirano attoniti la Santa vergine che loro appare maestosa sopra le nubi.*
Poi i cori dei martiri, dei profeti, delle vergini, dei confessori. In terra gli emblemi delle grandi vittorie di Maria e i popoli delle varie parti del mondo in atto di alzar le mani verso di lei chiedendo aiuto. (...)	*Finalmente in fondo del dipinto avvi la città di Torino con vari divoti che ringraziano la S. Vergine dei benefizi ricevuti e la supplicano a continuare a mostrarsi madre di misericordia nei gravi pericoli della presente vita. In generale il lavoro è bene espresso, proporzionato, naturale; ma il pregio che non mai perderà, è l'idea religiosa che genera una divota*	*Finalmente in fondo del dipinto avvi la città di Torino con vari divoti che ringraziano la S. Vergine dei benefizi ricevuti e la supplicano a continuare a mostrarsi madre di misericordia nei gravi pericoli della presente vita. In generale il lavoro è bene espresso, proporzionato, naturale; ma il pregio che non mai perderà, è l'idea religiosa che genera una divota*

	impressione nel cuore di chiunque la rimiri.	*impressione nel cuore di chiunque la rimiri.*
(...) Quindi fu deciso che il dipinto avrebbe compreso solo la Madonna, gli apostoli, gli evangelisti e qualche angioletto. Ai piedi del quadro, sotto la gloria della Madonna, si porrebbe la casa dell'Oratorio.	Bosco Giovanni, *Maraviglie della Madre di Dio invocata sotto il titolo di Maria Ausiliatrice*, Tip. Dell'Oratorio di S. F. di Sales, Torino 1868, 126-127	Bosco Giovanni, *Maria Ausiliatrice col racconto di alcune grazie ottenute nel primo settennio della chiesa a Lei dedicata*, Tip. Dell'Oratorio di S. F. di Sales, Torino 1875, 54-56
M.B. VIII, 4		

Allegato XI

Il testo della preghiera di don Bosco *O Maria Virgo Potens*

«O Maria, Virgo Potens,
tu magnum et praeclarum in Ecclesia praesidium:
tu singulare Auxilium Christianorum:
tu terribilis ut castrorum acies ordinata:
tu cunctas haereses sola interemisti in universo mundo:
tu in angustiis, tu in bello, tu in necessitatibus
nos ab hoste protege,
atque in aeterna gaudia in mortis hora suscipe».

M.B. XVII, 309

Traduzione:
O Maria, Vergine Potente,
tu grande ed eccelso-illustre presidio della Chiesa,
tu singolare-speciale-meraviglioso Aiuto dei Cristiani,
tu terribile come esercito ordinato-pronto-schierato per la battaglia,
tu sola-da sola hai vinto-abbattuto tutte le eresie in tutto il mondo,
tu nelle angustie, tu nelle guerre-lotte-battaglie, tu nelle necessità,
dal nemico proteggici-difendici,
e nell'ora della morte portaci-accoglici nell'eterna gioia-gaudio eterno.

ALLEGATO XII

Il commento alla pala del pittore Paolo Giovanni Crida, che lavorò ai dipinti della «seconda generazione» della Basilica

Il quadro dell'Ausiliatrice, come fu dipinto dal Lorenzone, si può considerare come un particolare del grande poema che Don Bosco aveva affidato ad un pittore, perché lo trascrivesse sulla tela.

Si trattava cioè di una concezione così vasta che l'artista, per esigenze elementari di proporzioni e di spazio dovette limitarsi a realizzarne il particolare di centro, studiando il modo di dare alla figura della Madonna, la posizione non solo centrale, ma anche unitaria di tutto il quadro. E vi riuscì, collocando la sua figura tra cielo e terra, tra le creature ultraterrene e le mortali, tutte assorte nella contemplazione ed esaltazione di Colei che è Regina del Cielo e Ausiliatrice della Cristianità.

Il cielo le si apre splendente sul Capo, con una raggiera di luci che si dipartono dallo Spirito Santo, in forma di colomba, librata ad ali aperte sulla Madonna, e attorno le si spiega con movenze lievi la schiera degli angeli, alla quale risponde, con composizione armonica, la schiera degli Apostoli ed Evangelisti, in piani sottostanti, con gli emblemi della loro umanità martirizzata e vittoriosa. Spiccano, in primo piano, i due principi degli Apostoli, S. Paolo e S. Pietro, simbolo, il primo della conquista missionaria, e il secondo del Pontificato Romano: le due istituzioni che ebbero un posto di predilezione nel cuore di Don Bosco.

Sotto le figure dei Celesti, ecco la terra, affiorare dal basso con il caratteristico sfondo di Superga e il Santuario di Maria Ausiliatrice: i due segni della devozione che, per opera dell'Apostolo Piemontese, da Torino si è irradiata in tutto il mondo.

Il pittore ha preso dal santo Fondatore dei Salesiani le idee del quadro, ma di suo vi ha messo l'anima, l'ispirazione, e quel cromatismo moderato che fanno di questa pala se non proprio quello che si dice tecnicamente un'opera d'arte, certo una composizione di vivo e immediato sentimento religioso.

CRIDA Paolo Giovanni,
Il quadro di Maria Ausiliatrice,
in ACCADEMIA MARIANA SALESIANA, *L'Ausiliatrice della Chiesa e del Papa,*
SEI, Torino 1953, 189-190

ALLEGATO XIII

Dichiarazione di guerra di Mohamed IV all'imperatore d'Austria, Costantinopoli, 1682

Io, Mohamed, glorioso e potente imperatore di Babilonia e Giudea; dall'Est all'Ow Re sopra tutti i re: Re della santa Arabia e Mauritania; glorioso Re di Gerusalemme; Signore e Governatore della Tomba del Crocefisso-Dio degli infedeli (cristiani): invio la mia sacra parola a

te, imperatore di Roma e a te, reuccio di Polonia, come pure a tutti i vostri collaboratori. Io ho in animo di invadere la vostra regione.

Condurrò con me 13 Re e 1.300.000 soldati, con cavalleria e fanteria: per schiacciare il vostro insignificante paese. Lo distruggerò col ferro e col fuoco. Soprattutto ti comando (o imperatore dei Romani) di attendermi nella tua residenza, a Vienna; perché possa tagliarti la testa!

E tu pure, reuccio di Polonia, aspettami! distruggerò te e i tuoi soldati! Cancellerò ogni traccia d'infedeli dalla terra: senza riguardo di età, farò sottoporre tutti ad atroci tormenti, prima di dar loro la morte; spazzerò i vostri insignificanti regni e disperderò le popolazioni. Risparmierò te (imperatore) ed il re dei polacchi; unicamente per darvi tempo sufficiente per vedere il compimento del mio Editto: stabilito nel 40° di mia vita, 29° del nostro onnipotente Impero.

GNOLFO Giovanni,
I trionfi di Maria Ausiliatrice,
Grafica Sud, S. Pietro Maida (CZ), 2

ALLEGATO XIV

Don Bosco parla della devozione all'Ausiliatrice del Cardinal Maurizio di Savoia

Divozione e progetto di una chiesa a Maria A., in Torino.

Prima di parlare della chiesa eretta in Torino ad onore di Maria Ausiliatrice stimo bene di notare, come la divozione dei Torinesi verso questa celeste Benefattrice rimonta a' primi tempi del cristianesimo. S. Massimo primo vescovo di questa città ne parla come di un fatto pubblico e antico.

Il santuario della Consolata è un meraviglioso monumento parlante di quanto diciamo. Ma dopo la vittoria di Lepanto i Torinesi furono de' primi ad invocare Maria sotto il titolo speciale di Ausiliatrice. Il cardinale Maurizio principe di Savoia ha grandemente promossa questa divozione, e sul principio del secolo decimo settimo fece costrurre nella chiesa di s. Francesco di Paola una cappella con altare e con una bellissima statua dedicata a Maria Ausiliatrice, di marmo prezioso ed elegante. La Vergine è presentata tenente in mano il Divino Fanciullo.

Questo principe era fervoroso divoto di Maria Ausiliatrice, e siccome vivendo faceva sovente l'offerta del cuore alla sua celeste Madre, così morendo lasciò per testamento che appunto il cuore, qual pegno più caro di se stesso, fosse deposto in una cassa e collocato nel muro a destra dell'altare.

Il tempo avendo logorato e resa questa cappella alquanto abbietta, il re Vittorio Emanuele II ordinò che ogni cosa fosse a sue spese ristorata.

BOSCO Giovanni,
Maraviglie della Madre di Dio invocata sotto il titolo di Maria Ausiliatrice,
Tip. Dell'Oratorio di S. Franc. di Sales, Torino 1868, 104-105

ALLEGATO XV

Preci dell'Ausilio.
Commento al *Libro arabo del Transito della B. Vergine*

Maria, dice il testo apocrifo, pregò per i giusti, per i peccatori, per le imprese terrestri e per quelle celesti (...).

Nel capo IV di detta opera si parla della visione che la Vergine ebbe dell'inferno e del Paradiso: «prego il Signore – Ella disse – che abbia pietà dei peccatori e che li tratti più dolcemente». Detto capitolo è tutto un susseguirsi di atti adiutorici mariani, che costituiscono un vero inno alato di fede e di amore verso la Madonna da parte della primitiva Chiesa nascente, anche se costituite d'ingenua poesia sul tipo della Leggenda Aurea del nostro medioevo.

«92 navi sono travolte da una tempesta; i marinai invocano l'aiuto di Maria e sono tutti salvi!»

«Alcuni viaggiatori incappano nei briganti; invocano l'aiuto di Maria e sono liberati!»

«Il figlio di una povera vedova cade nel pozzo; la madre grida: – O Maria aiutami! – e il bimbo è salvo!»

«Un uomo da 16 anni soffriva di un male incurabile; – O Maria guariscimi! – grida fiducioso e fu salvo!» (...)

«Due donne erano state assalite da un dragone: – Salvaci o Maria! – gridano disperate.» La Madonna le aiuta spezzando con un potente pugno il capo del dragone «fino alle orecchie», dice il fantasioso testo. (...)

Come si vede questo elenco di grazie e di aiuti mariani sono per i diversi casi della vita. Segno evidente che fin dall'antichità il pensiero dei fedeli era quello di rivolgersi alla Madonna in ogni circostanza materiale e spirituale. Si noti pure che l'epicentro di questi miracoli è, come afferma il testo, Roma: quasi ad indicare che la Vergine «appare» più di frequente colla sua grazia proprio là ove risiede il Pastor Fidelium ch'Ella ricopre col suo celeste manto. (...)

Questo libro apocrifo del «Transito di Maria», nel capo IV ha un'altra bellissima preghiera della santa Vergine al divin Figlio per l'umanità.

«I discepoli si avvicinarono e dissero a Maria: – O Madre della luce, prega per il mondo dal quale stai per uscire –

E la Beata Maria rispose piangendo: – O mio Signore e mio Dio, mio maestro Gesù Cristo; Tu che per volontà del Padre e l'Aiuto dello Spirito Santo e per effetto di una divinità unica e di una volontà unica, hai creato il cielo e la terra e tutto ciò che contengono, Ti prego di ascoltare la preghiera che io Ti rivolgo per i Tuoi servi e per i figli del battesimo: per i giusti e per i peccatori, dona loro la Tua grazia.

Ricevi quelli che si riuniscono nel Tuo nome, quelli che offrono doni nel Tuo nome, quelli che T'invocano nelle loro preghiere, nei loro desideri, nelle loro sofferenze, fa che siano liberati da tutte le pene e che ottengano quanto avranno sperato nella loro fede e storna da essi i mali che si vorrebbero infliggere loro: guarisci le loro malattie, aumenta le loro ricchezze, mol-

tiplica i loro figli, assecondali in tutte le imprese di questo mondo e concedi loro infine la felicità di avere il Tuo regno.

Allontana da loro il nemico, Satana, pieno di malizia, aumenta la loro forza e includili nel gregge del Pastore buono e dolce, clemente e misericordioso; adempi in questa e nell'altra vita la speranza di chiunque prega e chiede il Tuo aiuto nel mio nome; la Tua assistenza li protegga come hai promesso, Tu che sei fedele alla Tue promesse; che abbondi nella misericordia e il cui nome è degno di essere glorificato in tutti i secoli. Amen.»

A questa fervida invocazione che ci mostra la Madonna premurosa di noi, il Signore così risponde: «Ti concedo quanto richiedi e seguendo la tua preghiera non li priverò mai della mia grazia e della mia misericordia.»

Come orazione finale di detto libro apocrifo vi è questa bellissima, commovente preghiera di S. Giovanni: «O Madre mia, la Tua benedizione si diffonde ovunque si volgono i Tuoi occhi. Io spero nella Tua preghiera e nella Tua intercessione; libera il mondo dalle sue pene e fa che gli uomini percorrano la via della giustizia e della verità; fa che l'amore di Dio non venga meno ad Adamo ed alla sua stirpe che il Signore ha creato colla sua mano e che il nemico degli uomini sia allontanato da essi in grazia della misericordia del Signore.»

A questa accorata supplica per l'Aiuto mariano, la «Beata Maria» rispose: «Amen» (...)

GNOLFO Giovanni,
Maria Auxilium Christianorum in archeologia,
in AA.VV., *L'Ausiliatrice nel domma e nel culto*, SEI, Torino 1950, 131-133

ALLEGATO XVI

Lettera di Maria Clotilde di Savoia all'Abbadessa delle Benedettine di S. Michele di Ivrea

Maria Clotilde di Savoia,
Viva Gesù e la SS. Vergine, S. Giuseppe, S. Teresa.

1° Maggio 1798

Reverendissima e Carissima Madre,

Essendo stata incaricata da una buona anima, di mandarle per tutte le Sue Religiose queste Sacre Immagini della SS. Vergine Auxiliatrice, di cui se n'è fatta la festa, in S. Francesco di Paola, la seconda domenica dopo Pasqua come pure ne ho mandato a Madre di S. Christina ed a quella della SS. Annunziata mi approfitto con grande piacere di questa occasione per abbracciarla teneramente, e assicurarla del mio più sincero e tenero affetto pregandola caldamente a non mai scordarsi del Re e di me nelle Sue orazioni, e particolarmente nella Santa Comunione.

La prego ancora a salutare tutta la nostra cara Comunità, ed infine riguardarmi sempre tutta sua come lo sarò sempre.

Maria Clotilde,
Sposa del Re Carlo Emanuele IV
in data 1° Maggio 1798
M.B. VIII, 91

ALLEGATO XVII

Madre della Misericordia. La statua dorata sulla cupola della Basilica di Valdocco

L'anno 1867 fu terminata la statua rappresentante Maria madre di misericordia in atto di benedire i suoi divoti. A Piè della statua avvi questa iscrizione: Angela e Benedetto coniugi Chirio in ossequio a Maria Ausiliatrice FF. Queste parole ricordano i nomi dei benemeriti oblatori di questa statua che è di rame battuto. L'altezza è di circa quattro metri, sormontata da dodici stelle dorate che fanno corona sopra il capo della gloriosa Regina del cielo. Quando la statua venne collocata al suo posto era semplicemente bronzata: la qual cosa rilevava assai bene i lavori dell'arte, ma a qualche distanza diveniva appena visibile, laonde si giudicò bene di indorarla. Una pia persona già per molti titoli benemerita s'incaricò di quella spesa. Ora risplende luminosa a chi la guarda di lontano al momento che è battuta dai raggi del sole, sembra che parli e voglia dire: Io sono bella come la luna, eletta come il sole: Pulcra ut luna, electa ut sol. Io sono qui per accogliere le suppliche de' miei figli, per arricchire di grazie e di benedizioni quelli che mi amano. Ego in altissimis abito ut ditem diligentes me, et thesauros corum repleam.

BOSCO Giovanni,
Maraviglie della Madre di Dio invocata sotto il titolo di Maria Ausiliatrice,
Tip. Dell'Oratorio di S. Franc. di Sales, Torino 1868, 121-123

ALLEGATO XVIII

Don Bosco parla dell'altare dei SS. Cuori di Gesù e Maria nella Basilica di Valdocco

L'altare, che gli è di fronte a sinistra di chi entra, forma esso pure, come il primo, cappella con balaustra ed inferriata. Esso è dedicato al SS. Cuor di Gesù. Vi si ammirano sette dipinti, tutti a fresco, dell'artista Giuseppe Rollini, già allievo dell'Oratorio di S. Francesco di Sales. Gli ornati in chiaroscuro furono eseguiti dal sig. Felli Costantino.

Il soggetto dei dipinti è coordinato a rilevare con simboli, fatti e parabole del Vangelo la bontà e la misericordia del Salvatore verso gli uomini.

Anzitutto nella volta campeggia una medaglia ottagonale di 20 metri quadrati di superficie, in cui è rappresentata l'adorazione del SS. Sacramento, composizione di 18 figure.

Nel centro della medaglia sta il mondo, su cui posa un ostensorio d'oro, splendente di viva luce. Si volle con ciò indicare la condizione felicissima degli uomini, che hanno fra di loro e possono non solo adorare, ma ricevere, sotto le specie sacramentali, il Dio dell'universo; condizione invidiata dagli angeli medesimi, di cui alcuni circondano riverenti il loro Signore, altri volano di lontano con l'ali bramose a porgere anch'essi omaggio al mistero dell'Eucaristia.

Nella parte superiore un gruppo di puttini tien sollevata una tenda di color purpureo, formando quasi un baldacchino al di sopra del raggio.

Più in basso l'angelo messaggero di Dio, bello di gioventù e forza, caccia l'Eresia, gruppo di due figure; cioè 1° la Riforma in figura di donna, che al vedere gli angeli riverenti, i quali adorano il SS. fugge spaventata portando nell'una mano la bibbia adulterata e abbandonando dall'altra, quali armi spuntate, la maschera dell'ipocrisia e le monete corruttrici, con cui tenta di recar guerra al SS. Sacramento; 2° il Materialismo in figura d'uomo di forme atletiche, il quale stringendo una fiaccola accesa onde portare incendio e distruzione dovunque passa la Riforma, esso pure è rovesciato dall'angelo, e rotolando dall'alto sembra si stacchi dalla volta per piombare a capofitto sul pavimento.

Le mezze lune poste immediatamente sotto la volta hanno ciascuna metri 4 di diametro. In quella di destra è dipinta l'apparizione del Redentore col suo cuore raggiante alla beata Margherita d'Alacoque; in quella di sinistra l'ultima cena di Gesù, rappresentata nel momento che in mezzo ai discepoli meravigliati Egli istituisce l'Eucaristia.

Sulla parete laterale a destra è dipinto Gesù in mezzo ai fanciulli in atto di prodigare ad essi consigli amorevoli e carezze affettuose.

Più in là v'è la Samaritana che ascolta le parole di vita che il Nazareno le porge, scoprendole i misteri delle colpe passate. Sul volto della Samaritana trapela la maraviglia, il turbamento, la nuova determinazione a far bene, e su quello di Gesù la santa serietà del riprensore, ma riprensore clemente.

A sinistra presso l'altare è figurata l'agonia di Gesù nel Getsemani, mentre sorretto dall'angelo riceve il calice. L'artista si sforzò di stampare su quel volto divino il dolore profondo che lo dovette investire al pensiero della vicina passione.

Nel dipinto a fianco viene raffigurato il buon pastore che ritrova la pecorella smarrita.

Bellamente vi è espresso lo stato infelice della pecora meschina caduta fra i rovi sull'orlo di un precipizio, e la cura amorosa del mistico Pastore, che inginocchiato sul ciglio del burrone si affanna a trarla di là illesa, mentre in distanza il gregge fedele è attruppato intorno all'ovile segnato da una croce luminosa.

Il dipinto principale del Sacro Cuore di Gesù e Maria sono dell'artista torinese sig. Bonetti. L'arte, la naturalezza, la vivacità dei colori e della espressione vi brillano maestrevolmente.

Bosco Giovanni,
Maria Ausiliatrice col racconto di alcune grazie, ottenute nel primo settennio della consacrazione della Chiesa a Lei dedicata in Torino,
Tipografia e libreria dell'Oratorio di S. Francesco di Sales, Torino 1875, 48-52

ALLEGATO XIX

Stralci di lodi sacre a Maria tratti da *Il giovane provveduto*, 1847

A MARIA CONSOLATRICE

... O Purissima Maria / il tuo piede immacolato / Schiacciò il capo avvelenato / Del serpente insidiator.// Tutti i secoli son pieni / O Maria, di tue glorie / E di tenere memorie / Di prodigi e di favor. // ... O del sole assai più bella / Della luna più leggiadra / Più terribile che squadra / Di accampati belletor.// ... O Maria nostra Avvocata / L'universo in te confida / Perché sei rifugio e guida / All'uom giusto e al peccator.//...

IL CUORE DI MARIA[2]

Cor di Maria che gli Angioli / Ammiran come il core / In cui dopo il Signore / Splende maggior bontà // Sei cor di Madre tenera (...) // Di Cristo il core giubila / Sovra il tuo cor sì puro / Due mai non ne furo / più simili in amor // Come possiam noi rendere / omaggi a te graditi / noi figli indeboliti / Da' falli e dal timor? // A me venite o figli / (così Maria risponde) / chi tante preci effonde / Respingere io non so // Intorno a me stringetevi / statemi sempre accanto / Vi coprirò col manto / Difesa a voi sarò. //

I FIGLI DI MARIA

Noi siam figli di Maria / Lo ripetan l'aure e i venti / Lo ripetan gli elementi / con piacevole armonia / Noi siam figli di Maria // Se gradisci un sì bel dono / E ci stringi al sen materno / Contro noi pur frema inferno / S'arma invan di rabbia ria / Noi siam figli di Maria... // Senza il tuo potente aiuto / Noi meschini veniam meno / Siam qual pianta cui il terreno / alimento più non dà //...

BOSCO Giovanni,
Il giovane provveduto,
Paravia, Torino 1847, 327-344

ALLEGATO XX

Dal vaticinio del 5 gennaio 1870

Dio solo può tutto, conosce tutto, vede tutto. Dio non ha passato, né futuro; ma a Lui ogni cosa è presente come in un punto solo: Davanti a Dio non v'è cosa nascosta, né presso di lui avvi distanza di luogo o di persona. Egli solo nella sua infinita misericordia e per la sua gloria può manifestare le cose future agli uomini.

La vigilia dell'Epifania dell'anno corrente 1870 scomparvero tutti gli oggetti materiali della camera e mi trovai alla considerazione di cose soprannaturali.

[2] A questa lode, scritta da Silvio Pellico, Don Bosco fece aggiungere le ultime due strofe dicendo essergli state rivelate in sogno dalla Madonna. Cf *M.B.* VII, 40-41.

Fu cosa di brevi istanti, ma si vide molto. Sebbene di forma, di apparenze sensibili, tuttavia non si possono se non con grande difficoltà comunicare ad altri con segni esterni e sensibili. Se ne ha un'idea da quanto segue. Ivi è la parola di Dio accomodata alla parola dell'uomo (...).

Ora la voce del Cielo è al Pastore dei pastori. Tu sei nella grande conferenza coi tuoi assessori;[3] *ma il nemico del bene non istà un istante in quiete; egli studia e pratica tutte le armi contro di te. Seminerà discordia tra i tuoi assessori; susciterà nemici tra i figli miei. Le potenze del secolo vomiteranno fuoco, e vorrebbero che le parole fossero soffocate nella gola ai custodi della mia legge. Ciò non sarà. Faranno male, male a se stessi. Tu accelera; se non si sciolgono le difficoltà siano troncate.*

Se sarai nelle angustie, non arrestarti, ma continua finché non sia troncato il capo all'idra dell'errore. Questo colpo farà tremare la terra e l'inferno, ma il mondo sarà assicurato e tutti i buoni esulteranno. Raccogli adunque intorno a te anche solo due assessori, ma ovunque tu vada, continua e termina l'opera che ti fu affidata. I giorni corrono veloci, gli anni tuoi si avanzano al numero stabilito; ma la gran Regina sarà sempre il tuo aiuto, e come nei tempi passati così per l'avvenire sarà sempre magnum et singulare in Ecclesia praesidium.(...) E di te Roma che sarà? Roma ingrata, Roma effemminata, Roma superba! Tu sei giunta a tale punto che non cerchi altro, né altro ammiri nel tuo Sovrano, se non il lusso, dimenticando che la tua gloria e la sua sta sul Golgota. Ora egli è vecchio, cadente, inerme, spogliato; tuttavia colla schiava parola fa tremare il mondo.

Roma!... io verrò quattro volte a te!

Nella 1° percuoterò le tue terre e gli abitanti di esse.

Nella 2° porterò la strage e lo sterminio fino alla tue mura. Non apri ancor l'occhio?

Verrò la terza, abbatterò le difese e i difensori ed al comando del Padre sottentrerà il regno del terrore, dello spavento, della desolazione. (...) Le cose succedonsi troppo lentamente. Ma l'Augusta Regina del cielo è presente. La potenza del Signore è nelle sue mani; disperde come nebbia i suoi nemici. Riveste il Venerando Vecchio di tutti i suoi antichi abiti.

Succederà ancora un violento uragano.

L'iniquità è consumata, il peccato avrà fine e, prima che trascorrano due plenilunii del mese dei fiori, l'iride di pace comparirà sulla terra. Il Gran Ministro vedrà la sposa del suo Re vestita a festa. In tutto il mondo apparirà un sole così luminoso quale non fu mai dalle fiamme del Cenacolo fino ad oggi, né più si vedrà fino all'ultimo dei giorni.

M.B. IX, 779-783

[3] Parla del Concilio Vaticano I, aperto nel 1869, che si stava celebrando con una certa difficoltà e che non potrà essere mai ufficialmente chiuso, perché interrotto dall'occupazione di Roma, nel settembre del 1870. In questo concilio fu proclamata, non senza contrasti, l'Infallibilità del Papa.

ALLEGATO XXI

Dal vaticinio del 24 maggio - 24 giugno 1873

(Descrive una notte oscura, con un furioso temporale, dove non era possibile orientarsi, in cui una processione, con alla testa il Pontefice, segue una splendidissima luce del cielo)

(...) Dopo aver camminato per uno spazio che corrisponde a dugento levate del sole, ognuno si accorse che non erano più in Roma. Lo sgomento invase l'animo di tutti, ed ognuno si raccolse attorno al Pontefice per tutelarne la persona ed assisterlo nei suoi bisogni.

In quel momento furono veduti due angeli che portando uno stendardo l'andarono a portare al Pontefice dicendo: – Ricevi il vessillo di Colei che combatte e disperde i più forti eserciti della terra. I tuoi nemici sono scomparsi, i tuoi figli colle lagrime e coi sospiri invocano il tuo ritorno. – Portando poi lo sguardo nello stendardo vedevasi scritto ad una parte: Regina sine labe concepta; e dall'altra Auxilium Christianorum. Il Pontefice prese con gioia lo stendardo, ma rimirando il piccolo numero di quelli che erano rimasti intorno a sé divenne afflittissimo. I due angeli soggiunsero: – Va' tosto a consolare i tuoi figli. Scrivi ai tuoi fratelli dispersi nelle varie parti del mondo, che è necessaria una riforma ne' costumi degli uomini. Ciò non si può ottenere se non spezzando ai popoli il pane della Divina Parola. Catechizzate i fanciulli, predicate il distacco dalle cose della terra. È venuto il tempo, conchiusero i due angeli, che i poveri saranno evangelizzatori dei popoli. I leviti saranno cercati tra la zappa, la vanga e il martello, affinché si compiano le parole di Davidde: Dio ha sollevato il povero dalla terra per collocarlo sul trono dei principi del suo popolo.

M.B. IX, 999-1000

BIBLIOGRAFIA



Fonti

Archivio Salesiano Centrale
Archivio Generale delle Figlie di Maria Ausiliatrice
Archivio Generale delle Suore di S. Anna
Archivio Centrale della Piccola Opera della Divina Provvidenza

BOSCO Giovanni, *Associazione de' divoti di Maria Ausiliatrice*, Tip. Dell'Oratorio di S. Franc. di Sales, Torino 1869.

–, *Epistolario*, III, Introduzione, testi critici e note a cura di MOTTO Francesco, LAS, Roma 1999.

–, *Il giovane provveduto*, Paravia, Torino 1847.

–, *Il Galantuomo 1860*, Paravia, Torino 1860.

–, *Il Galantuomo 1861*, Paravia, Torino 1861.

–, *La Chiesa Cattolica e la sua gerarchia*, Tip. Dell'Oratorio di S. Franc. di Sales, Torino 1869.

–, *La nuvoletta del Carmelo, ossia la divozione a Maria Ausiliatrice premiata di nuove grazie*, Tipografia e libreria S. Vincenzo de Paoli, S. Pier d'Arena 1877.

–, *Maraviglie della Madre di Dio invocata sotto il titolo di Maria Ausiliatrice*, Tip. Dell'Oratorio di S. Franc. di Sales, Torino 1868.

–, *Maria Ausiliatrice col racconto di alcune grazie ottenute nel primo settennio della chiesa a Lei dedicata*, Tip. Dell'Oratorio di S. Franc. di Sales, Torino 1875.

–, *Memorie dell'Oratorio di S. Francesco di Sales dal 1815 al 1855*, introduzione, note e testo critico a cura di DA SILVA FERREIRA Antonio, LAS, Roma 1991.

–, *Storia Ecclesiastica ad uso delle scuole - utile per ogni ceto di persone*, Tipografia Speirani e Ferrero, Torino 1845.

LEMOYNE Giovanni Battista, AMADEI Angelo, CERIA Eugenio, *Memorie Biografiche di Don Giovanni Bosco*, Scuola Tipografica Libraria Salesiana, S. Benigno Canavese 1898 - SEI, Torino 1948, 19 volumi.

ZERBINO Pietro (attribuito), *Un quadro oggi introvabile,* in *Bollettino Salesiano*, anno XCVI, n° 9, SEI, Torino, maggio 1972, 3.

Studi

AA.VV., *La Madonna a Mosca e a Roma*, Edizioni Paoline - Patriarcato di Mosca, Milano-Mosca 1992.

ACCADEMIA MARIANA SALESIANA, *Aiuto dei Cristiani, Madre della Chiesa*, PAS-Verlag, Torino 1968.

–, *L'Ausiliatrice della Chiesa e del Papa*, SEI, Torino 1953.

–, *L'Ausiliatrice nel domma e nel culto*, SEI, Torino 1950.

–, *L'Immacolata Ausiliatrice*, SEI, Torino 1955.

AMADEI Angelo, *Memorie Biografiche di Don Giovanni Bosco* X, SEI, Torino 1939.

AMATO Pietro (a cura), *Imago Mariae*, Arnoldo Mondadori Editore - De Luca edizioni d'arte, Roma 1988.

ARCESE Luca (a cura), *La Chiesa di Santa Maria della Vittoria*, ATS, Roma 1999.

Arciconfraternita di Maria Santissima Madre della Divina Provvidenza e Ausiliatrice dei Cristiani, Chiesa dei Santi Biagio e Carlo ai Catinari, Roma 1958.

BERNARD Charles André, *Simbolismo*, in DE FIORES Stefano - MEO Salvatore (a cura), *Nuovo dizionario di Mariologia*, Edizioni San Paolo, Milano 1996.

BERTETTO Domenico, *Il culto mariano in san Giovanni Bosco (1815-1888)*, in PONTIFICIA ACCADEMIA MARIANA INTERNATIONALIS, *De cultu mariano saeculis XIX-XX*, Tipografia Rotatori, Roma 1991, 343-364.

–, *Valore sociale del titolo Maria Auxilium Christianorum*, in ACCADEMIA MARIANA SALESIANA, *L'Ausiliatrice nel domma e nel culto*, SEI, Torino 1950, 3-34.

BORELLO Laura, *L'Ausiliatrice: dall'Italia al mondo*, Edizioni MC, Torino 1988.

–, *Devozione pubblica e privata - Il Centro di documentazione storica e popolare mariana del santuario di Maria Ausiliatrice in Torino* (edizione del santuario), Torino 1983.

–, *Le statue processionali della Consolata a Torino*, in *Studi Piemontesi*, Centro Studi Piemontesi, Torino 1987, XVI-I, 155-156.

BORROMEO Federigo, *De pictura sancta*, Milano 1624.

BRACCO Giuseppe (a cura), *Torino e Don Bosco* I- II- III, Città di Torino, Torino 1988.

BROCARDO Pietro, *Maria Ausiliatrice, la Madonna di Don Bosco*, in PEDRINI Arnaldo (a cura), *La Madonna dei tempi difficili*, LAS, Roma 1979, 97-134.

–, *San Giovanni Bosco apostolo del titolo Maria Auxilium Christianorum*, in ACCADEMIA MARIANA SALESIANA, *L'Ausiliatrice nel domma e nel culto*, SEI, Torino 1950, 35-90.

CASTANO Luigi, *Il culto liturgico del titolo «Auxilium Christianorum»*, in ACCADEMIA MARIANA SALESIANA, *L'Ausiliatrice nel domma e nel culto*, SEI, Torino 1950, 91-107.
CASTELNUOVO Enrico - MARCO Rosci (a cura), *Cultura figurativa e architettonica negli stati del re di Sardegna 1773-1861*, Torino 1980.
CASTELNUOVO Enrico (a cura), *La pittura in Italia - L'Ottocento*, Electa, Milano 1991.
CERIA Eugenio, *Memorie Biografiche di Don Giovanni Bosco* XVIII, SEI, Torino 1937.
CHENIS Carlo, *Fondamenti teorici dell'arte sacra*, LAS, Roma 1991.
COMANDUCCI Agostino Mario, *Lorenzone Tommaso*, in *Dizionario illustrato dei pittori, disegnatori e incisori italiani moderni e contemporanei*, II, Leonilde M. Patuzzi, Milano 1962, 127-128.
CONCILIO ECUMENICO VATICANO II, *Lumen Gentium*, Costituzione Dogmatica della Chiesa, 21 Novembre 1964, in *Acta Apostolicae Sedis* 57 (1965), 5-71.
DE FIORES Stefano - MEO Salvatore (a cura), *Nuovo Dizionario di Mariologia*, Edizioni San Paolo, Milano 1986.
DE FIORES Stefano, *La figura di Maria nel Trattato della vera devozione*, in *Maria Immacolata*, n° 19, 1983, 59-61.
DE GIORGI Fulvio, *Il culto al Sacro Cuore di Gesù: forme spirituali, forme simboliche, forme politiche nei processi di modernizzazione*, in FATTORINI Emma (a cura), *Santi, Culti, Simboli nell'età della secolarizzazione 1815-1915*, Rosenberg e Sellier, Torino 1997, 195-211.
DE JOUNGHE Maurice, *Roma, santuario mariano*, III, Capelli Editore, Bologna 1970.
DESRAMAUT Francis, *Don Bosco e la vita spirituale*, Elledici, Torino 1967.
FATTORINI Emma, *Romanticismo religioso e culto mariano*, in FATTORINI Emma (a cura), *Santi, Culti, Simboli nell'età della secolarizzazione 1815-1915*, Rosenberg e Sellier, Torino 1997, 213-223.
GHARIB Georges, *Le icone mariane, storia e culto*, Città Nuova, Roma 1987.
GIOVANNI PAOLO II, *Lettera del Papa Giovanni Paolo II agli Artisti*, Città del Vaticano 1999.
GIRAUDI Fedele, *Il santuario di Maria Ausiliatrice, chiesa madre dei Salesiani di Don Bosco in Torino*, SEI, Torino 1948.
–, *L'Oratorio di Don Bosco*, SEI, Torino 1935.
–, *Il tempio di Maria SS Ausiliatrice in Torino*, in ACCADEMIA MARIANA SALESIANA, *L'Ausiliatrice della Chiesa e del Papa*, SEI, Torino 1953, 181-187.
GNOLFO Giovanni, *I trionfi di Maria Ausiliatrice*, Grafica Sud, S. Pietro Maida (CZ) (s.d.).
–, *Iconografia dell'Ausiliatrice, emblemi di potenza e di amore*, G.M. Grafica Meridionale, Villa S. Giovanni (RC) 1982.
–, *Il titolo mariano Auxilium, svolgimento storico*, Tipografia Cortese, Napoli 1972.
–, *L'Ausiliatrice, due millenni di culto*, GM Grafica Meridionale, Villa S. Giovanni (RC) 1979.

–, *Maria nelle monete*, Sicilgraf, Catania 1975.
–, *Mater Dei Audiutrix - sigilli bizantini*, (s.e.), Catanzaro 1983.
HAUSER Arnold, *Storia sociale dell'arte*, II, Einaudi, Torino 1975.
LANZA Antonio, *San Giovanni Bosco e il Beato Luigi Orione*, Tip. S. Giuseppe, Tortona-Roma 1988.
LEMOYNE Giovanni Battista, *Memorie Biografiche di Don Giovanni Bosco* III, Scuola Tipografica e Libraria Salesiana, Torino 1903.
–, *Memorie Biografiche di Don Giovanni Bosco* V, Scuola Tipografica e Libraria Salesiana, Torino 1905.
–, *Memorie Biografiche di Don Giovanni Bosco* VI, Scuola Tipografica e Libraria Salesiana, Torino 1907.
–, *Memorie Biografiche di Don Giovanni Bosco* VII, Libreria Salesiana Editrice, Torino 1909.
–, *Memorie Biografiche di Don Giovanni Bosco* VIII, Libreria Salesiana Editrice, Torino 1912.
–, *Memorie Biografiche di Don Giovanni Bosco* IX, SAID, Torino 1917.
LEONARDI Claudio - RICCARDI Andrea - ZARRI Gabriella (a cura), *Il grande libro dei santi. Dizionario enciclopedico*, Edizioni S. Paolo, Milano 1998.
LEVA PISTOI Mila, *Le chiese di Don Bosco nel contesto dell'architettura torinese dell'Ottocento*, in BRACCO Giuseppe (a cura), *Torino e Don Bosco* I, Città di Torino, Torino 1988, 307-320
LURKER Manfred, *Dizionario delle immagini e dei simboli biblici*, Edizioni Paoline, Milano 1990.
MAGGIO SERRA Rosanna, *La pittura in Piemonte nella seconda metà dell'Ottocento*, in CASTELNUOVO Enrico (a cura), *La pittura in Italia - L'Ottocento*, 65-86.
–, *La pittura religiosa a Torino ai tempi di Don Bosco*, in BRACCO Giuseppe (a cura), *Torino e Don Bosco*, I, Città di Torino, Torino 1988, 321-343.
MARENGO Benedetto, *La Basilica di Superga, cenni storici del più grande monumento juvarriano* (edizione del santuario), Torino 1997.
MARTINA Giacomo, *Storia della Chiesa da Lutero ai nostri giorni* III, Morcelliana, Brescia 1995.
MENOZZI Daniele, *Devozione al Sacro Cuore e instaurazione del Regno Sociale di Cristo: la politicizzazione nella Chiesa ottocentesca*, in FATTORINI Emma (a cura), *Santi, Culti, Simboli nell'età della secolarizzazione 1815-1915*, Rosenberg e Sellier, Torino 1997, 116-193.
MINDERA Carlo, *L'origine della divozione a Maria Ausiliatrice in Germania e la sua diffusione in Italia per mezzo della Confraternita di Monaco*, in ACCADEMIA MARIANA SALESIANA, *L'Immacolata Ausiliatrice*, SEI, Torino 1955, 203-272.
MONDIN Battista, *Dizionario enciclopedico dei Papi. Storia e insegnamenti*, Città Nuova, Roma 1995.

MONETTI Franco - CIFANI Arabella, *Lettere del pittore Andrea Gastaldi al fratello Lorenzo (1852-1857). Appunti sulla committenza artistico-religiosa nell'Ottocento*, in CENTRO STUDI PIEMONTESI, *Studi Piemontesi* XIV-I, Torino 1985, 149-159.

ORIONE Luigi, *La parola di don Orione* II, 42; IV,104, dattiloscritto (12 volumi), Archivio della Direzione Centrale della Piccola Opera della Divina Provvidenza, Roma.

PEDRINI Arnaldo, *Don Bosco e la devozione al Sacro Cuore*, Opera Salesiana del S. Cuore, Roma 1987, estratto dalla rivista *Pio IX* (1987-1988).

PIO IX, *Ineffabilis Deus*, lettera apostolica Roma, 8 dicembre 1854, testo italiano in TODINI Amleto (a cura), *Le encicliche mariane*, Angelo Belardetti Editore, Roma 1954.

PIO XII, *Mediator Dei*, lettera enciclica, Roma 1947.

PROSPERI VALENTINI RODINÒ Simonetta, *La Madonna del Sacro Cuore*, in AMATO Pietro (a cura), *Imago Mariae*, Arnoldo Mondadori Editore - De Luca edizioni d'arte, Roma 1988, 172.

QUADRIO Giuseppe, *Maria e la Chiesa*, SEI, Torino 1962.

RECTORES DE SANTUARIOS INSPECTORIALES DE MARIA AUXILIADORA EN ESPAÑA (a cura), *Maria Auxiliadora en España*, Centrel Catequistica Salesiana, Madrid 1984.

RUSSOLI Franco (a cura), *Lorenzone Tommaso*, in *Dizionario enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani* VII, Giulio Bolaffi Editore, Torino 1975, 45.

STELLA Pietro, *Don Bosco e il titolo mariano «Auxilium Christianorum» tra politica e religiosità popolare*, in AA.VV., *De cultus mariano saecula XIX-XX*, Pontificia Accademia Mariana Internationalis, Roma 1991, 388.

–, *Don Bosco nella storia della religiosità cattolica*, II, LAS, Roma 1981.

THELLUNG Caterina, *Due chiese e tre pittori: Don Bosco e l'arte figurativa a Torino*, in BRACCO Giuseppe (a cura), *Torino e Don Bosco* I, Città di Torino, Torino 1988, 345-364.

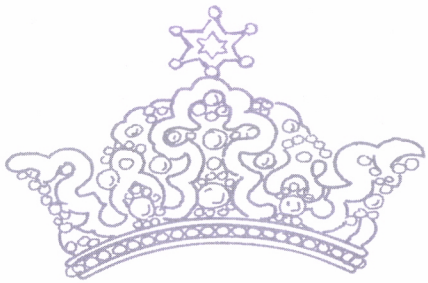
TOSCANO Giuseppe Maria, *Il pensiero cristiano nell'arte* I-III, Istituto Italiano di Arti Grafiche, Bergamo 1960.

–, *La vita e la Missione della Madonna nell'arte* I-IV, Carlo Pellerzi Editore, Parma 1990.

UFFICIO NAZIONALE PER I BENI CULTURALI ECCLESIASTICI DELLA CEI, *Spirito Creatore. Proposte per la pastorale degli artisti e dell'arte*, Edizioni Paoline, Milano 1998.

VALENTINI Eugenio, *Don Bosco e la devozione al Cuore Immacolato di Maria*, in ACCADEMIA MARIANA SALESIANA, *L'Immacolata Ausiliatrice*, SEI, Torino 1955, 101-112.

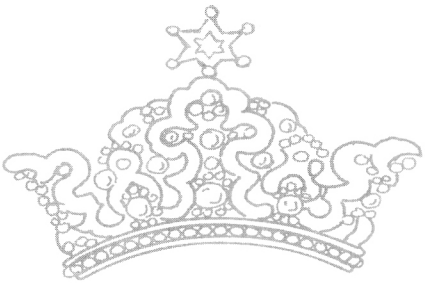
INDICE DEI DOCUMENTI ALLEGATI



I. Da: *Storia ecclesiastica* di Giovanni Bosco, Torino 1845 . . . . . pag. 127
II. Da: *Il Cuor di Gesù e il Cuor di Maria*, Bollettino Salesiano 1886 » 129
III. Due lettere di Andrea Gastaldi al fratello Lorenzo . . . . . » 129
IV. Da: *Per la benedizione della Prima Pietra della Chiesa da erigersi presso l'Oratorio di S. Francesco di Sales in Valdocco. - Discorso del Can. Lorenzo Gastaldi. Torino, 27 aprile 1865* . . . . . » 131
V. Don Bosco parla del favore di Pio IX verso la costruzione della nuova chiesa . . . . . » 132
VI. Don Bosco descrive due volte la pala di S. Giuseppe . . . . . » 134
VII. L'inaugurazione della pala di S. Giuseppe . . . . . » 135
VIII. La commissione della pala dell'Ausiliatrice . . . . . » 136
IX. Appunti cronologici . . . . . » 137
X. Don Bosco parla della pala dell'Ausiliatrice. Confronto tra le tre fonti . . . . . » 140
XI. Il testo della preghiera di don Bosco *O Maria Virgo Potens* . . . » 143
XII. Il commento alla pala dell'Ausiliatrice del pittore Paolo Giovanni Crida, che lavorò ai dipinti della «seconda generazione» della Basilica . . . . . » 144
XIII. Dichiarazione di guerra di Mohamed IV all'imperatore d'Austria, Costantinopoli 1682 . . . . . » 144
XIV. Don Bosco parla della devozione all'Ausiliatrice del Card. Maurizio di Savoia . . . . . » 145

XV. Preci dell'Ausilio. Commento al *Libro arabo del transito della Beata Vergine* . . . . . pag. 146
XVI. Lettera di Maria Clotilde di Savoia all'Abbadessa delle Benedettine di S. Michele di Ivrea . . . . . » 147
XVII. *Madre della Misericordia.* La statua dorata sulla cupola della Basilica di Valdocco . . . . . » 148
XVIII. Don Bosco parla dell'altare dei SS. Cuori di Gesù e Maria nella Basilica di Valdocco . . . . . » 148
XIX. Stralci di lodi sacre a Maria, tratti da *Il giovane provveduto*, 1847 » 150
XX. Dal vaticinio del 5 gennaio 1870 . . . . . » 150
XXI. Dal vaticinio del 24 maggio - 24 giugno 1873 . . . . . » 152

ELENCO DELLE FIGURE



1. *Madonna del Buon Aiuto*, 1476, chiesa di Santa Croce in Gerusalemme, Roma
2. *Maria Auxilium Christianorum*, 1817, chiesa di Santa Maria in Monticelli, Roma
3. *Madre della Divina Provvidenza, Ausiliatrice dei Cristiani*, XVI sec., chiesa dei SS. Biagio e Carlo ai Catinari, Roma
4. *Maria Santissima del Divino Aiuto*, 1673, chiesa di Gesù e Maria, Roma
5. *Maria Auxilium Christianorum*, XIX sec., chiesa di S. Carlo al Corso, Roma
6. *Regina del Preziosissimo Sangue, Ausiliatrice*, XVIII sec., chiesa di Santa Maria in Trivio, Roma
7. *Santa Maria della Vittoria*, copia del 1833, chiesa di Santa Maria della Vittoria, Roma
8. *Madonna del Rosario, Ausiliatrice*, XIX sec., chiesa di S. Maria sopra Minerva, Roma
9. *Madonna della Stella*, Spoleto
10. *Notre Dame Marie Auxiliatrice*, XVIII sec., stampata da Rusard Libraire, Lyon, area francese e nord italiana
11. *Nostra Signora Ausiliatrice*, primi decenni dell'Ottocento, stampata da Paravia, Torino
12. *Nostra Divina Madre Ausiliatrice*, metà dell'Ottocento, stampata da Stamperie Arcivescovili, Torino
13. *Nostra Signora Ausiliatrice*, 1860 ca., stampata da Tipografia Gilberti, Brescia
14. *Nostra Signora Ausiliatrice*, 1860, stampata da Speirani, Torino
15. *Maria Hilf*, XVI sec., di Lucas Cranach, Innsbruck
16. *Maria Ausiliatrice Patrona di Baviera*, 1616, facciata del palazzo di Massimiliano I, Monaco

17. *Maria Ausiliatrice Patrona di Baviera*, 1638, colonna della piazza omonima, Monaco
18. *Maria Ausiliatrice*, 1596, chiesa di San Giorgio, Venezia
19. *Maria Ausiliatrice*, 1653, chiesa di San Francesco di Paola, Torino
20. L'*Ausiliatrice dei Mazzarelli* di Mornese, 1815
21. Le due foto dell'*Ausiliatrice di via Valgelata* di Mornese, prima metà dell'Ottocento
22. *Foto ritratto di Tommaso Andrea Lorenzone* (1824-1902), ASC, Roma
23. Lorenzone, *Il Beato Sebastiano Valfrè soccorre un ferito durante l'assedio di Torino del 1706*, 1870 ca., pala per la chiesa di San Filippo Neri, Torino
24. Lorenzone, *San Giuseppe col Bambino e la Vergine*, 1872-1874, pala per l'altare di S. Giuseppe della basilica di Maria Ausiliatrice, Torino
25. Lorenzone, *La Trinità con la Vergine, S. Giuseppe, S. Anna e S. Gioacchino, e con la Marchesa Giulia di Barolo*, 1876, pala per la cappella delle Suore di S. Anna, Torino
26. Lorenzone, *Bozzetto di studio per la pala di Maria Ausiliatrice*, 1864-1865, Cameretta di Don Bosco, Torino
27. Lorenzone, *Stampa della pala di Maria Ausiliatrice*, acquerellata e firmata dall'autore, senza data, ASC, Roma
28. Lorenzone, *Disegno di studio per la pala di Maria Ausiliatrice*, 1864-1865, Torino
29. Lorenzone, *Pala di Maria Ausiliatrice*, 1865-1868, basilica di Maria Ausiliatrice, Torino
30. Pala di Maria Ausiliatrice, *La Madonna e il Bambino*, particolare
31. Pala di Maria Ausiliatrice, *I due volti*, particolare
32. Pala di Maria Ausiliatrice, *legenda dei particolari*
33. Schema di lettura visiva I – Il rettangolo aureo
34. Schema di lettura visiva II – La posizione di massima visibilità della Madonna
35. Schema di lettura visiva III – La linea di forza nella zona centrale
36. Schema di lettura visiva IV – Le linee di composizione
37. Schema di lettura visiva V – La prospettiva «gerarchica» dei personaggi
38. Schema di lettura visiva VI – L'equilibrio simmetrico delle figure
39. Schema di lettura visiva VII – La preponderanza delle masse visive
40. Schema di lettura visiva VIII – Il chiaroscuro
41. Schema di lettura visiva IX – La fonte di luce principale
42. Schema di lettura visiva X – La fonte di luce ausiliaria
43. Frontespizio di *Il mese di maggio*, pubblicato da Don Bosco nel 1858
44. *Immaginetta devozionale della Consolata*, fatta stampare da Don Bosco in 5000 copie nel 1852, dopo lo scampato pericolo per lo scoppio della polveriera di Borgo Dora
45. Frontespizio di *Epoca sesta*, da *Storia ecclesiastica*, pubblicata da Don Bosco nel 1847

46. Frontespizio di *Maraviglie della Madre di Dio*, pubblicato da Don Bosco nel 1868
47. Frontespizio di *Rimembranza di una solennità in onore di Maria Ausiliatrice*, pubblicato da Don Bosco nel 1868
48. Frontespizio di *Maria Ausiliatrice col racconto di alcune grazie*, pubblicato da Don Bosco nel 1875
49. *Immaginette devozionali con autografi di Don Bosco*, distribuite dal santo a partire dal 1868
50. *Statuetta della Consolata della Cappella Pinardi*, la prima acquistata da Don Bosco
51. *Madre della Misericordia*, statua in bronzo dorato situata sulla cupola della basilica nel 1868
52. *Statue dorate degli angeli* situate sui pinnacoli della basilica, ai lati della cupola maggiore
53. *Immacolata dei miracoli*, statua in marmo donata a Don Bosco dagli exallievi francesi, nel 1868
54. *L'antica sacrestia* dove era collocata l'Immacolata dei miracoli
55. Michele Cattaneo, *La Madonna di Luigi Orione*, statua di una Madonna delle grazie o Immacolata Ausiliatrice presente in basilica, probabilmente prima del quadro dell'Ausiliatrice
56. Bonetti, *Pala dei Sacri Cuori di Gesù e di Maria*, eseguita per l'omonima cappella della basilica nel 1869
57. *Affresco della volta della cappella dei Sacri Cuori*, 1869
58. *Affresco della volta di S. Maria della Vittoria*, Roma, che Don Bosco vide nel 1858
59. Lorenzone, *L'Ausiliatrice del 1871*, disegno o bozzetto o piccolo quadro oggi disperso
60. Piccola *vetrata dell'Ausiliatrice Immacolata* posta all'altare di S. Pietro, prima della ristrutturazione della basilica
61. Statuetta della *Madonna del Sacro Cuore* dell'altare a muro dell'anticamera di don Bosco a Valdocco
62. *Nostra Signora del Sacro Cuore*, particolarmente venerata dal santo, è conservata a Roma , Istituto Sacro Cuore, nella cameretta di Don Bosco
63. Giuseppe Rollini, *Affreschi della cupola della basilica di Maria Ausiliatrice*, 1891

INDICE



PREFAZIONE . . . . . pag. 3

INTRODUZIONE . . . . . » 7

1. PER COLLOCARE L'OPERA NEL SUO CONTESTO STORICO
   1.1. Tratti della situazione socio-ecclesiale nella seconda metà dell'Ottocento . . . . . » 11
   1.2. I «tipi» di Madonne Ausiliatrici che Don Bosco conobbe a Roma . . . . . » 18
   1.3. Immagini di Ausiliatrici romane nel contesto storico . . . » 22

2. LA TEMPERIE ARTISTICA
   2.1. L'arte sacra nell'Ottocento italiano . . . . . » 32
   2.2. Il mondo dell'arte a Torino . . . . . » 35
   2.3. La scelta di Don Bosco per lo stile eclettico della Basilica » 40

3. IL PROFILO DI TOMMASO ANDREA LORENZONE
   3.1. Cenni biografici . . . . . » 43
   3.2. Per un riscatto dell'artista e della sua opera . . . . . » 48

4. LA PALA DI MARIA AUSILIATRICE
   4.1. Impianto generale . . . . . » 52
   4.2. Lettura visiva dell'opera . . . . . » 58
   4.3. La simbologia . . . . . » 63

4.3.1. Il cielo e la terra . . . . . pag. 64
4.3.2. La Madonna e il Bambino . . . . . » 66
4.3.3. Gli Apostoli e gli Evangelisti . . . . . » 76
4.4. Considerazioni sull'analisi del linguaggio dell'opera . . . » 84

5. Derivazione del «tipo regale» dell'Ausiliatrice
5.1. Il culto e le immagini . . . . . » 87
5.2. Il prevalere del tipo regale a Torino . . . . . » 91

6. Altre immagini mariane a Valdocco
6.1. Non solo l'Ausiliatrice . . . . . » 98
6.2. I «cartoni» mariani di Don Bosco . . . . . » 101
6.3. Le statue . . . . . » 104
6.4. La cappella dei Sacri Cuori di Gesù e di Maria . . . . . » 110
6.5. L'Ausiliatrice del 1871 . . . . . » 112

Conclusione: dall'immagine alla spiritualità
1. Spunti per fruire l'immagine . . . . . » 119
2. Spunti per una valutazione artistica . . . . . » 120
3. Spunti di spiritualità . . . . . » 122
4. Spunti per percorsi affini . . . . . » 125

Allegati . . . . . » 127

Bibliografia . . . . . » 153

Indice dei documenti allegati . . . . . » 158
Elenco delle figure . . . . . » 160

Stampa: SIA Torino