

ALESSANDRO PAOLO LENA*
Università di Bologna

LE VESTI DELLE CONFRATERNITE TRA CULTO E CULTURA
ALLA MOSTRA *HABITUS FIDEI*

RIASSUNTO – L’articolo prende in esame la mostra *Habitus fidei*, dedicata alle vesti delle confraternite, per indagare il ruolo dell’abito religioso come strumento di costruzione identitaria e mediazione simbolica tra individuo e collettività. Attraverso un allestimento multisensoriale, la mostra restituisce all’abito una funzione viva, capace di evocare la dimensione comunitaria, la pratica rituale e l’esperienza intersoggettiva della fede. Il testo mette a confronto *Habitus fidei* con altri modelli espositivi internazionali, evidenziando come la riflessione sull’abito religioso consenta di esplorare le tensioni tra sacro e spettacolo, memoria e contemporaneità, visibilità e appartenenza, all’interno dello spazio del museo.

PAROLE-CHIAVE: *Habitus fidei*; abito religioso; confraternite; moda; museologia

ABSTRACT – The article examines the *Habitus fidei* exhibition of Catholic confraternities’ garments in order to explore the role of religious dress as a tool for identity- construction and symbolic mediation between the individual and the community. Through a multisensory display strategy, the exhibition gives these robes back their living function, capable of evoking communal belonging, ritual practice, and the intersubjective experience of faith. The text compares *Habitus Fidei* with other international exhibition models, highlighting how the study of religious clothing offers a lens through which to explore the tensions between sacred and spectacle, memory and contemporaneity, visibility and belonging within museum space.

KEYWORDS: *Habitus fidei*; religious dress; confraternities; fashion, museology

*  alessandropao.lo.len2@unibo.it;  <https://orcid.org/0000-0002-4930-4457>

In un celebre episodio del film *Roma* (1972), Federico Fellini presenta un'audace sfilata di moda ecclesiastica, dove la religione cattolica si trasfigura in spettacolo mirabolante: su una passerella surreale, sfilano vescovi, monache e cardinali, avvolti in paramenti liturgici reinventati in chiave visionaria e accompagnati da una colonna sonora dissonante. I costumi – esageratamente lussuosi, talvolta grotteschi, e al tempo stesso ricchi di una seduzione visiva innegabile – oscillano tra l'estetica barocca, la pompa ecclesiastica e le logiche della *haute couture*, generando nello spettatore un effetto di straniamento che apre a una riflessione sul ruolo dell'abito religioso.

Fellini, infatti, non mette in scena solo una parodia dello sfarzo liturgico; egli svela, con grande acutezza, la relazione complessa tra veste, potere e rappresentazione. L'abito religioso – nei suoi aspetti formali e nei suoi eccessi ornamentali – si rivela qui come dispositivo semiotico e performativo, capace di fondere in un unico gesto la dimensione sacra della sua funzione e la spettacolarità della forma. La scena felliniana esplicita ciò che la storia della liturgia ha lungamente articolato in termini simbolici: la teatralizzazione del sacro, l'uso strategico dell'abito come forma di comunicazione visiva, la costruzione di un'identità ecclesiastica fortemente codificata e riconoscibile anche attraverso il vestiario.

Come hanno rilevato i sociologi David Inglis e Chris Thorpe,¹ la forza della rappresentazione di Fellini risiede proprio nella sua ambivalenza: l'ironia non dissolve il sacro, ma lo espone nella sua tensione tra mistero e autorappresentazione, tra trascendenza e mondanità. L'ornamento sacro, in questa prospettiva, non è né un semplice orpello estetico né un involucro neutro, ma una forma di “visibilità istituzionale”, che funziona da linguaggio codificato e normativo, in grado di generare riconoscimento, deferenza e autorità. È un abito che parla, che agisce, che prescrive ruoli e relazioni: come ha notato il sociologo Salvatore Abbruzzese, infatti, l'abito diviene il «segnale esteriore» della vita religiosa, socialmente visibile e riconoscibile all'interno della comunità.²

La scena di *Roma*, pur appartenendo a un'opera cinematografica dichiaratamente visionaria, si offre dunque come paradigma interpretativo attraverso cui osservare criticamente il ruolo dell'abito religioso nella cultura occidentale, anche nel suo rapporto con la moda. L'episodio non rappresenta una deviazione eccentrica, ma un'iperbole rivelatrice: esasperando i codici, ne espone la struttura, sicché la passerella felliniana diviene metafora della costruzione visiva del sacro e della sua messa in scena. In tal senso, l'episodio anticipa alcune delle tensioni che sono oggi al centro della riflessione critica sull'abito liturgico, soprattutto quando questo viene trasferito dal contesto originario dello spazio sacro all'ambiente espositivo laico del museo. La mostra *Habitus Fidei*³ (cfr. la Fig. 1,

¹ Cfr. D. INGLIS - CHR. THORPE, *Catwalk Catholicism: On the Ongoing Significance of Federico Fellini's Ecclesiastical Fashion Show*, «Religions», X/9, 2019, disponibile online all'indirizzo <https://doi.org/10.3390/rel10090520> (ultima consultazione: 12 ottobre 2025).

² Cfr. S. ABBRUZZESE, *Sociologia dell'abito religioso*, in *La sostanza dell'effimero. Gli abiti degli Ordini religiosi in Occidente*, a cura di G. Rocca, catalogo della mostra (Roma, Museo nazionale di Castel Sant'Angelo, 18 gennaio - 31 marzo 2000), Roma, Edizioni paoline, 2000, pp. 119-123.

³ Cfr. *Habitus Fidei. Le vesti delle confraternite: un cammino fra arte, storia e fede*, a cura di L. Cantoni e A. Tosi, catalogo della mostra (Pisa, Museo della Grafica di Palazzo Lanfranchi e Museo nazionale di San Matteo, 9 maggio - 29 giugno 2025; Lucca, Chiesa dei Ss. Giovanni e Reparata, 17 settembre - 25 ottobre 2025; Lugano, Villa Ciani, 8 novembre - 23 novembre 2025), Cinisello Balsamo, Silvana, 2025.

qui sotto), in particolare, ha recentemente messo in evidenza come gli abiti confraternali,⁴ una volta sottratti alla loro funzione devozionale, continuino a veicolare significati complessi, riconducibili alle dinamiche di riconoscimento e appartenenza e al legame con la cultura, la storia e il territorio delle comunità di riferimento. L'abito, infatti, non si limita a vestire un corpo, ma lo istituisce come figura ben identificabile all'interno della società, ne struttura la percezione pubblica e ne inscrive la presenza entro un orizzonte simbolico condiviso.



Fig. 1 – Veduta dell'allestimento della mostra *Habitus Fidei*: sezione *Dio li vestì* (Pisa, Museo della Grafica di Palazzo Lanfranchi, 2025; fotografia dell'autore).

⁴ Il termine ‘confraternale’ si riferisce a tutto ciò che attiene alle confraternite, associazioni devozionali che, nella storia del cristianesimo, hanno riunito prevalentemente laici, ma anche religiosi, nella partecipazione a un progetto spirituale e comunitario condiviso. All'interno di queste realtà, elementi come il colore della veste, la foggia del mantello, il cappuccio o l'emblema distintivo non erano meri accessori, ma strumenti visivi di coesione e riconoscimento, capaci di tradurre un'idea comune in un segno immediatamente percepibile. Storicamente, queste scelte formali hanno contribuito a definire e rafforzare l'identità del gruppo, inscrivendola in un orizzonte simbolico condiviso. Per un approfondimento sulle confraternite, si veda CH. LEFEBVRE, *Confraternita*, in *Dizionario degli Istituti di perfezione*, II, Roma, Edizioni paoline, 1975, coll. 1442-1445.

A partire da queste riflessioni, si può intendere l'abito religioso non più soltanto come semplice oggetto materiale da esporre, ma come archivio di memorie, gesti e saperi che appartengono al patrimonio immateriale delle comunità. È proprio a partire da questa prospettiva che si sviluppa la mostra *Habitus Fidei*, la cui impostazione curatoriale – certamente distante per tono e registro dalla provocazione felliniana – ne raccoglie e rilancia l'intuizione centrale: l'abito religioso è forma visibile di un legame sociale e strumento per consolidare un'appartenenza culturale collettiva.

Se la passerella felliniana svela in forma iperbolica il potere comunicativo degli indumenti religiosi, lo studio dell'abito nella sua evoluzione storica e nel suo uso devozionale evidenzia come la tensione tra sacro e spettacolo, tra interiorità vocazionale e visibilità codificata, non sia un'invenzione cinematografica, ma una costante della tradizione cristiana.⁵ Dal deserto dei primi anacoreti fino alle coreografie barocche, l'uniforme del clero ha funzionato come un linguaggio tessile capace di tradurre dottrina, gerarchia e identità in segni visivi ben riconoscibili, all'interno dell'apparato performativo del culto. È su questo piano che la mostra *Habitus Fidei* ha proposto un'indagine originale, esplorando la veste religiosa delle confraternite nella sua dimensione culturale, storica e devozionale, e restituendole il ruolo di mediatore fra visibile e invisibile, fra corpo individuale e corpo collettivo.

Per comprendere questa dinamica, è necessario innanzitutto sviluppare una riflessione sull'abito religioso come dispositivo di mediazione tra soggetto e comunità, capace di integrare la prospettiva sociologica, in modo da indagare successivamente i rapporti con le forme della cultura espositiva contemporanea.⁶ In questa prospettiva, il presente saggio si articola in più sezioni complementari. Nella prima parte, viene presentata l'evoluzione della veste ecclesiastica e confraternale, volta a evidenziare la continuità e le trasformazioni dei suoi significati simbolici. Segue un'analisi della mostra *Habitus Fidei*, di cui si ricostruiscono il contesto curatoriale, le scelte espositive e le modalità di rappresentazione adottate. La terza sezione mette a confronto la rassegna con modelli espositivi internazionali, per giungere a una riflessione conclusiva, in cui l'abito religioso è letto come patrimonio culturale vivo, capace di coniugare tradizione e attualità e di fungere da dispositivo di mediazione tra dimensione personale e collettiva.

⁵ Si vedano in particolare le riflessioni del teologo domenicano A. F. AMBROSIO, *Invisible Dress: Wearing a Theology of Fashion*, «Religions», X/7, 2019, disponibile *online* all'indirizzo <https://doi.org/10.3390/rel10070419> (ultima consultazione: 12 ottobre 2025); ID., *Dio tre volte sarto. Moda, Chiesa e teologia*, Milano-Udine, Mimesis, 2020; ID., *Moda e religioni. Vestire il sacro, sacralizzare il look*, Milano, Bruno Mondadori, 2022; ID., *Il vangelo delle vanità. Moda e spirito*, Milano, Politi Segnafreddo, 2023.

⁶ Le mostre di abiti religiosi partecipano alle logiche espositive delle rassegne d'arte sacra, ma prendono anche alcuni elementi delle esposizioni legate alla moda. Per un inquadramento, sulle mostre d'arte sacra si vedano in particolare i contributi di Maia Wellington Gahtan: *Sacred Art and the Museum Exhibition / L'arte sacra e la mostra museale*, a cura di M. W. Gahtan e D. Pegazzano, Firenze, Lorenzo de' Medici Press, 2018; M. W. GAHTAN, *Exhibitions and Displays of Religious Art*, in *Oxford Research Encyclopedia of Religion*, Oxford, Oxford University Press, 2022, disponibile *online* all'indirizzo <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780199340378.013.911> (ultima consultazione: 12 ottobre 2025). Sulle mostre di moda, invece, si vedano *Fashion Curating: Critical Practice in the Museum and Beyond*, a cura di A. Vänskä e H. Clark, London, Bloomsbury, 2018; J. PETROV, *Fashion, History, Museums: Inventing the Display of Dress*, London - New York, Bloomsbury, 2019; L. MARCHETTI - H.-U. OBRIST, *Fashion Curating. Pensare la moda attraverso la mostra*, Milano, Bruno Mondadori, 2022.

L'abito religioso: tra simbolo, identità e rappresentazione

L'abito, nella sua accezione più ampia, trascende la mera funzione di protezione o copertura del corpo per assurgere a potente veicolo di significato culturale e sociale. Esso comunica in modo immediato e profondo lo status, il ruolo, l'identità e l'appartenenza di un individuo all'interno di una collettività. Nel contesto religioso, questa valenza simbolica si intensifica notevolmente, trasformando l'abito in una sorta di «seconda pelle» che incarna non solo l'identità spirituale, ma anche l'impegno e la vocazione del portatore.⁷

Secondo Salvatore Abbruzzese, nella società contemporanea l'abito religioso conserva una funzione simbolica, identitaria e relazionale che contrasta con l'appiattimento dei codici visivi della modernità.⁸ In un tempo in cui le professioni e i ruoli sociali si sono svincolati da codici estetici condivisi, e dove l'uniforme secolare ha perso gran parte del suo valore distintivo, l'abito religioso continua a testimoniare una condizione esistenziale totalizzante. Esso non segnala semplicemente una funzione, ma veicola una visione del mondo e un'appartenenza radicale. In questo senso, costituisce un segno di alterità – un'anomalia visiva che, nella società laica contemporanea, può apparire come dissonante, incompresa o persino rifiutata.

La veste religiosa è dunque più di un semplice indumento: è un «abito dell'anima»,⁹ un oggetto intimo e inseparabile che funge da segno rivelatore dell'appartenenza del singolo a uno specifico gruppo, proiettando l'identità individuale e comunitaria. In quanto strumento di comunicazione non verbale, esso rende visibili concetti fondamentali come età, genere, etnia, appartenenza religiosa e ruoli ecclesiastici. Non a caso, la cura per l'abbigliamento, soprattutto in ambito sacramentale, esprime una profonda devozione e sottolinea la distinzione tra sacro e profano. Come rileva il sociologo della moda William Keenan, l'abito religioso può essere inteso come una «teologia sartorializzata»:¹⁰ i concetti teologici e le gerarchie spirituali si materializzano nei tessuti, nei colori e nei gesti del vestire, facendo del corpo uno strumento di mediazione tra il mondo terreno e quello divino.¹¹

Tale dinamica emerge con particolare chiarezza se si considera la distinzione tra abiti liturgici, quotidiani e ceremoniali: ciascuna tipologia non si limita a rispecchiare una funzione specifica, ma contribuisce a marcare le diverse temporalità del calendario ecclesiastico – distinguendo, per esempio, l'austerità quaresimale dalla solennità della Pasqua – e a definire, al contempo, i ruoli e le gerarchie all'interno della comunità ecclesiale. L'abito religioso, così, entra in relazione costitutiva con lo sguardo dell'altro e partecipa di una spettacolarità carica di significato. In questo senso, esso si

⁷ Cfr. ABBRUZZESE, *Sociologia dell'abito religioso* cit., p. 119.

⁸ Cfr. *ivi*, pp. 122-123.

⁹ A. BATTAGLIA, *L'abito dell'anima. Materiali e simboli delle vesti religiose*, in *La moda contiene la storia e ce la racconta puntualmente*, a cura di G. Motta, Roma, Nuova Cultura, 2015, pp. 177-199: 197.

¹⁰ W. KEENAN, *From Friars to Fornicators: The Eroticization of Sacred Dress*, «Fashion Theory», III, 1999, pp. 389-409: 390, disponibile *online* all'indirizzo <https://doi.org/10.2752/136270499779476063> (ultima consultazione: 12 ottobre 2025). Si veda anche AMBROSIO, *Dio tre volte sarto* cit.

¹¹ Per un approfondimento, si veda A. R. JONES - P. STALLYBRASS, *Renaissance Clothing and the Materials of Memory*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

inserisce in una lunga tradizione di visibilità istituzionale, che fa del corpo vestito il luogo di una negoziazione complessa tra interiorità e appartenenza a un gruppo sociale.¹²

Le tensioni estetiche e ideologiche legate all'abito emergono chiaramente nella polarizzazione quasi stereotipica tra la sontuosità cattolica e la sobrietà puritana: se la Chiesa cattolica ha enfatizzato l'uso di tessuti ricchi e decorazioni elaborate per glorificare Dio, la Riforma protestante ha invece puntato su un'estetica austera, opponendosi a ogni forma di mondanizzazione. Come osservano Inglis e Thorpe,

the most obvious and stereotypical division in the history of Christianity in the West involves the divide between the 'Catholic sumptuary' – involving the often-times extravagant clothing of higher-level figures in the Roman Church – and the 'Puritan plain' – encompassing the various forms of Protestant reaction, during and after the Reformation, to the perceived unseemly elaborateness of Catholic dress and ceremonial practice.¹³

Anche all'interno del cattolicesimo, permane una tensione tra Ordini religiosi dediti alla povertà evangelica e un alto clero che, in alcune occasioni, può fare uso di vesti particolarmente sfarzose.¹⁴ Questa compresenza dimostra come la moda e il sacro non siano necessariamente in opposizione; al contrario, ciò che si presenta come «oltre la moda» è spesso il frutto di una sofisticata negoziazione con essa.¹⁵

Nel tempo, l'abito ha seguito un'evoluzione complessa. In origine, i primi monaci del deserto non adottavano abiti distintivi; la loro alterità era interiore e talvolta espressa persino attraverso la nudità come gesto estremo.¹⁶ Solo in seguito, con la reintegrazione del monachesimo nella struttura ecclesiale e urbana, l'abito diviene simbolo di appartenenza e di condotta regolata. Con la progressiva istituzionalizzazione della vita religiosa, l'abito si arricchisce di segni distintivi tra Ordini e tra funzioni, rispecchiando una stratificazione sociale ed ecclesiale sempre più articolata. L'adozione di vesti differenziate diventa uno strumento per segnalare gerarchie, ruoli – come la predicazione o la cura del prossimo – e per comunicare una distanza simbolica tra il religioso e il secolare.¹⁷

Se chi lo porta si consacra a Dio e l'abito ne è il segnale sociale, allora questo stesso segnale non può non essere esso stesso riempito di sacralità, almeno sul piano della percezione sociale: così i religiosi, nei primi secoli del monachesimo, non si priveranno dell'abito, nemmeno durante la notte; i laici vedranno in questo stesso abito una via per la salvezza; il movimento confraternale che, in un periodo successivo, si sviluppa accanto ai monasteri domanderà e riceverà un abito simile a quello dell'Ordine religioso al quale intende richiamarsi.

¹² Si veda INGLIS - THORPE, *Catwalk Catholicism* cit.

¹³ *Ivi*. Si veda anche KEENAN, *From Friars to Fornicators* cit., p. 392.

¹⁴ Cfr. ABBRUZZESE, *Sociologia dell'abito religioso* cit., p. 120.

¹⁵ *Ivi*, pp. 120-121; cfr. anche KEENAN, *From Friars to Fornicators* cit., p. 394.

¹⁶ Cfr. ABBRUZZESE, *Sociologia dell'abito religioso* cit., p. 119.

¹⁷ *Ivi*, p. 120.

Già dal tardo Medioevo si può parlare di una vera e propria “moda clericale”,¹⁸ in dialogo con le tendenze aristocratiche e cortigiane. L’apice di questa teatralizzazione si raggiunge nella Roma barocca, dove la liturgia si configura come performance coreografata e l’estetica del potere si esprime nel tripudio di colori, accessori e ceremoniali elaborati,¹⁹ trasformando l’abito in un elemento cardine per la costruzione del sacro e la manifestazione delle gerarchie.

Tuttavia, a partire dal Novecento, e ancor più nel mondo contemporaneo, questo linguaggio simbolico si è fatto più problematico:²⁰ l’abito rischia di essere percepito come segno autoreferenziale, residuo estetico o strumento di potere, più che espressione autentica di una vocazione. Di conseguenza, molte comunità religiose hanno scelto di semplificare, modificare o persino abbandonare l’uso dell’abito tradizionale, privilegiando l’invisibilità come segno di umiltà e discrezione. Talvolta, esso sopravvive come marcatore identitario interno alla comunità, ma non più come dichiarazione pubblica.

Se un tempo era il segno visibile di un’esistenza “altra”, oggi l’abito religioso appare come un elemento carico di memoria e tensioni. Tuttavia, la sua storia testimonia tanto la profondità del legame tra corpo, simbolo e spiritualità, quanto la costante oscillazione tra appartenenza al divino e presenza nel mondo. Non è un semplice retaggio del passato, ma un dispositivo performativo, che riflette le contraddizioni e le trasformazioni della religione in quanto fenomeno vivo. Come ha mostrato *Habitus Fidei*, l’abito religioso rappresenta uno snodo in cui si intrecciano riconoscibilità e anonimato, memoria e attualità – un luogo privilegiato per interrogare il modo in cui il sacro si manifesta, e come tale visibilità venga negoziata, accolta o respinta nello spazio pubblico contemporaneo.

Habitus Fidei: le vesti delle confraternite

La mostra *Habitus Fidei* è stata concepita come un cammino «fra arte, storia e fede», con l’intento di far emergere il significato devozionale, culturale e comunitario dell’abito confraternale (o «sacco»).²¹ Lungi dal ridursi a una semplice rassegna di tessuti e ornamenti, l’esposizione propone una lettura stratificata del vestire cristiano, attraverso un percorso che unisce la dimensione materiale e quella spirituale della veste. Curata dal Lorenzo Cantoni e Alessandro Tosi, la mostra si propone di analizzare la radice profonda dell’abito confraternale, che richiama all’unione del devoto con Gesù Cristo nella fede: una forma visibile di adesione a un’identità condivisa, religiosa e sociale, collettiva e personale al tempo stesso.

¹⁸ Si veda S. BAILEY, *Clerical Vestments: Ceremonial Dress of the Church*, Oxford, Shire, 2013.

¹⁹ Si vedano P. RIETBERGEN, *Power and Religion in Baroque Rome*, Leiden, Brill, 2006, pp. 190-196; BAILEY, *Clerical Vestments* cit., p. 34.

²⁰ Cfr. ABBRUZZESE, *Sociologia dell’abito religioso* cit., pp. 121-122.

²¹ Si segnala che, al momento della stesura del presente contributo, il catalogo della mostra non era ancora stato pubblicato. Gran parte delle informazioni presentate in questa sezione si basano su un’intervista con Alessandro Tosi, condotta dall’autore a Pisa il 5 giugno 2025.

Si tratta di un'esposizione itinerante, che ha inaugurato la prima tappa a Pisa negli spazi del Museo della Grafica di Palazzo Lanfranchi e del Museo nazionale di San Matteo.²² Le successive sedi espositive sono Lucca e Lugano, dove l'allestimento è rielaborato adattando contenuti e nuclei tematici alle specificità delle confraternite locali. In ogni tappa, infatti, il progetto si arricchisce di nuovi materiali e testimonianze, con l'intento di restituire la pluralità delle espressioni confraternali nei diversi contesti territoriali.



Fig. 2 – Veduta dell'allestimento della mostra *Habitus Fidei*: sezione *Quando preghi...* (Pisa, Museo della Grafica di Palazzo Lanfranchi, 2025; fotografia dell'autore).

Il nucleo centrale dell'esposizione è costituito dalle vesti delle confraternite: abiti semplici o solenni, spesso segnati dalla presenza di alcuni elementi specifici, come il cappuccio o la mozzetta, simboli di penitenza, carità e appartenenza a un determinato gruppo devozionale (cfr. la Fig. 2). Accanto agli abiti veri e propri, la mostra presenta anche altri materiali come dipinti, documenti

²² La mostra si sviluppa principalmente negli spazi del Museo della Grafica di Palazzo Lanfranchi, instaurando al contempo un dialogo con la collezione permanente del Museo nazionale di San Matteo. In questa sede, infatti, le opere inserite nel percorso espositivo di *Habitus Fidei* sono segnalate mediante apposite didascalie.

archivistici, stampe e fotografie che attestano l'importanza pubblica della presenza confraternale nei secoli. Tra i pezzi più significativi si segnalano la *Madonna in trono con Bambino e i santi Benedetto abate, Scolastica, Orsola e Giovanni Gualberto* (ca. 1480-85) di Benozzo Gozzoli, proveniente dal Museo di San Matteo di Pisa, e gli acquerelli preparatori per le vetrate della chiesa dell'Immacolata a Pistoia di Sigfrido Bartolini, raffiguranti le *Sette opere di misericordia* (2005) e prestati dalla Casa Museo “S. Bartolini” di Pistoia.

L'esposizione *Habitus Fidei* non si limita a presentare una sequenza ordinata di oggetti, ma li inserisce in una narrazione proponendo un percorso multisensoriale, pensato per coinvolgere il visitatore a più livelli. L'itinerario propone un'interpretazione dell'abito non solo come indumento, ma come veicolo di senso, ponte tra interiorità e manifestazione esteriore, strumento attraverso il quale la fede si incarna in forme riconoscibili e condivise.²³ Per rendere percepibile questa dimensione simbolica e spirituale, la mostra è stata suddivisa in sei sezioni, ciascuna intitolata con un'espressione tratta dalle Scritture o dalla prassi liturgica: *Dio ti vestì, Spogliò se stesso, Rivestiteri di*

²³ Il titolo della mostra *Habitus Fidei* può essere tradotto sia con «veste della fede» sia con «virtù della fede». In questo secondo significato, il concetto di *habitus*, derivato dal latino *habere*, compare infatti nel pensiero di Boezio nel secolo VI, come traduzione del termine greco *hexis* (ἕξις), impiegato da Aristotele nell'*Etica Nicomachea* (350 a.C.), per designare una disposizione morale stabile e virtuosa, acquisita ma profondamente interiorizzata, capace di orientare il comportamento e le percezioni attraverso la ragione, distinguendosi così dall'*ethos* (ἦθος), che rimanda invece alla ripetizione passiva di azioni e condotte. In tale accezione il termine è ripreso da Tommaso d'Aquino nella *Summa Theologica* (1265-73), dove l'*habitus* viene descritto come proprietà pertinente, la predisposizione durevole di una cosa, situandosi tra la pura potenzialità (*potentia pura*) e l'atto compiuto (*purus actus*). Il concetto di *habitus* è ripreso poi da Pierre Bourdieu, il quale, pur non ignorando le radici antiche e medievali del termine, ne riduce sensibilmente il rilievo, sviluppando il concetto all'interno di una riflessione ancorata alla filosofia e alle scienze sociali contemporanee. Una fonte decisiva in questa rielaborazione è rappresentata dallo studio di Erwin Panofsky *Gothic Architecture and Scholasticism* (1951), la cui edizione francese fu curata da Bourdieu stesso (E. PANOFSKY, *Architecture gothique et pensée scolaistique*, trad. fr. a cura di P. Bourdieu, Paris, Éditions de Minuit, 1967). Nella postfazione, il sociologo francese presenta l'*habitus* come principio che consente di individuare la collettività inscritta nell'individualità sotto forma di cultura, rivelando l'unità stilistica tra l'opera e lo spirito del tempo: attaccando il mito della creazione individuale, Bourdieu afferma che è la collettività, interiorizzata sotto forma di *habitus*, «qui oriente et dirige, à son insu, ses actes de création les plus uniques en apparence» (P. BOURDIEU, *Postface*, in PANOFSKY, *Architecture gothique* cit., pp. 135-167: 142). Le competenze incorporate nell'*habitus* non sono innate né universali, ma vengono acquisite attraverso processi di socializzazione e formazione, e si esprimono all'interno «de la symbolique d'une époque et d'une société» (BOURDIEU, *Postface* cit., p. 148). Per ulteriori approfondimenti si vedano P. MOUNIER, *Pierre Bourdieu, une introduction*, Paris, Pocket - La découverte, 2001, p. 42; B. KRAIS - G. GEBAUER, *Habitus*, trad. it. a cura di S. Maffei, Roma, Armando, 2009, p. 25; J.-L. DÉOTTE, *Bourdieu et Panofsky: l'appareil de l'habitus scolaistique*, «Appareil», 2010, disponibile online all'indirizzo <https://doi.org/10.4000/appareil.1136> (ultima consultazione: 12 ottobre 2025); G. PAOLUCCI, *Introduzione a Bourdieu*, Bari-Roma, Laterza, 2011, pp. 40-41; T. SPARROW - A. HUTCHINSON, *A History of Habit: From Aristotle to Bourdieu*, Lanham, Lexington, 2013, p. 293; L. WACQUANT, *Brève genealogia e anatomia del concetto di habitus*, «Anuac», IV/2, 2016, pp. 67-77, disponibile online all'indirizzo <https://doi.org/10.7340/anuac2239-625X-2005>; M. AIELLO, *Habitus. Per una stratigrafia filosofica*, «Consecutio Rerum», I, 2016, pp. 189-214: 192; *Dictionnaire international Bourdieu*, a cura di G. Sapiro, Paris, CNRS, 2020, p. 387; L. CORCHIA, *La teoria bourdieusiana dell'habitus. Pensare con e contro Durkheim*, «Lo sguardo – Rivista di filosofia», II/31, 2020, pp. 99-123, disponibile online all'indirizzo <https://doi.org/10.5281/zenodo.5018528> (ultima consultazione: 12 ottobre 2025).

Cristo (cfr. la Fig. 3), *La veste confraternale*, *Quando fai l'elemosina...*, *Quando preghi...* Ogni tappa invita il pubblico a riflettere su una diversa declinazione del vestire, in rapporto alla rivelazione cristiana, alla vita comunitaria, al servizio, alla preghiera e alla carità.

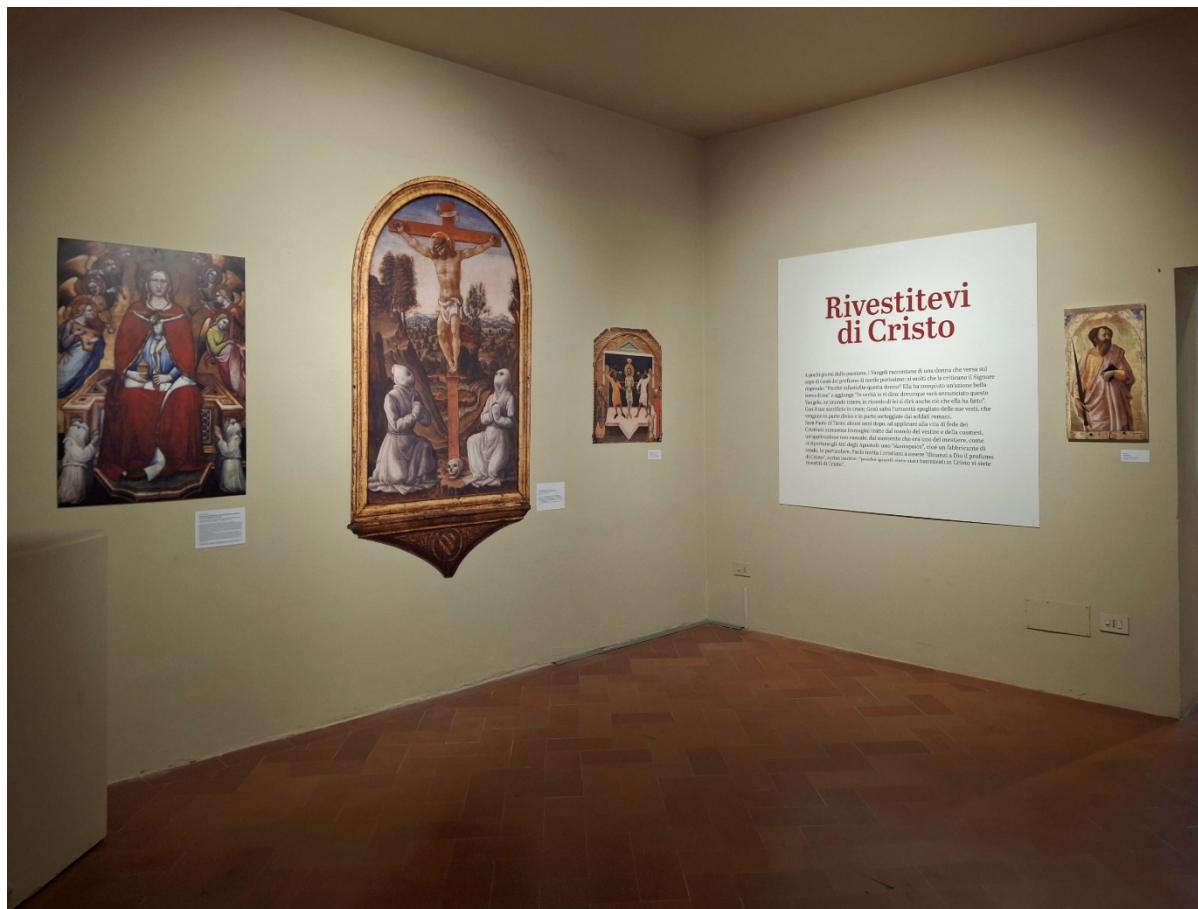


Fig. 3 – Veduta dell'allestimento della mostra *Habitus Fidei*: sezione *Rivestitevi di Cristo* (Pisa, Museo della Grafica di Palazzo Lanfranchi, 2025; fotografia dell'autore).

A rendere ancora più evocativo il percorso è la presenza di una specifica dimensione olfattiva, attraverso l'uso di fragranze diffuse negli spazi espositivi in corrispondenza delle diverse sezioni e utilizzato tanto per veicolare i significati immateriali delle collezioni, quanto per coinvolgere emotivamente i visitatori. Il muschio bianco apre la mostra con il racconto della Genesi nella sezione *Dio li vestì* (cfr. la Fig. 4, qui alla p. 141), seguito dalla mirra che accompagna *Spogliò se stesso*, alludendo al sacrificio di Cristo. Il profumo di nardo, noto per la sua associazione evangelica con l'episodio dell'unzione di Betania, viene impiegato in *Rivestitevi di Cristo*, mentre alla fragranza della rosa è affidata la sezione *Quando fai l'elemosina...* Infine, l'incenso – simbolo della preghiera che sale al cielo – connota lo spazio dedicato a *Quando preghi...* L'uso delle fragranze non ha una funzione ornamentale, ma rimanda alla tradizione liturgica e devozionale, in cui l'olfatto contribuisce alla costruzione dello spazio sacro come ambiente dotato di una specifica *atmosfera*, in grado di orientare corpo

e spirito.²⁴ In questo senso, la presenza di un video con l'intervista a Pietro Lattao, *fragrance expert*, chiarisce i significati associati ai profumi nella Bibbia e spiega la selezione delle cinque fragranze impiegate nel percorso. Le sue parole offrono una chiave interpretativa che amplia la ricezione sensoriale dell'allestimento, restituendo una prospettiva culturale sul profumo nelle sue valenze simboliche.



Fig. 4 – Muschio bianco, mostra *Habitus Fidei*: sezione *Dio li vestì* (Pisa, Museo della Grafica di Palazzo Lanfranchi, 2025; fotografia dell'autore).

All'interno dell'itinerario, inoltre, trovano spazio altri tre contributi video che arricchiscono e completano la fruizione delle opere, offrendo al visitatore ulteriori strumenti per interpretare la mostra. Gian Paolo Vigo, priore della Confraternita della SS. Trinità e S. Giovanni Battista (Misericordia) di Serravalle Scrivia, è presente con due interventi distinti. Nel primo, riflette sul significato dell'abito confraternale, sulla sua evoluzione storica e sul valore spirituale della veste del penitente, tra anonimato, servizio e devozione. Nel secondo, offre una testimonianza sulle processioni

²⁴ Sul concetto di ‘atmosfera’ e sull’ambiente specifico della chiesa, si rimanda a G. BÖHME, *Atmospheric Architectures: The Aesthetics of Felt Spaces*, London, Bloomsbury, 2017, pp. 167-179, disponibile online all’indirizzo <https://doi.org/10.5040/9781474258111> (ultima consultazione: 12 ottobre 2025).

confraternali, illustrandone il senso comunitario e rituale, e restituendo al visitatore un'immagine vivente e partecipata di queste tradizioni. A questi contributi si affianca l'intervista a Cinzia Moresi, designer a capo dell'atelier sartoriale che ha realizzato la nuova veste della Confraternita di S. Rocco di Lugano: sono illustrate le scelte simboliche e tecniche alla base della sua creazione, testimoniando la continuità tra arte tessile, devozione e identità locale.

La proposta espositiva, che integra sensi, *storytelling* e contemplazione, mira a restituire il significato vivente e comunitario degli oggetti sacri. Il *display* favorisce un incontro personale con i temi proposti, invitando il visitatore a lasciarsi interpellare tanto dalle opere quanto dall'apparato allestитivo. L'obiettivo non è solo informare, ma proporre un'esperienza: della bellezza austera di un abito, del peso simbolico di un cappuccio che cela il volto, della luce che illumina uno stendardo portato in processione, del profumo che accompagna la preghiera, della voce che racconta il significato di un gesto rituale. In questo senso, *Habitus Fidei* si pone come laboratorio di riflessione sul corpo credente, sulla dimensione ecclesiale dell'identità e sulla continuità tra tradizione e attualità della pietà popolare.

L'allestimento risponde anche all'assenza di alcune opere che non è stato possibile includere nel percorso della mostra per ragioni conservative o logistiche, affidando alla scenografia il compito di colmare le mancanze: una riproduzione dello stendardo processionale di Jacopo Zanguidi detto Bertoja (1564), per esempio, accoglie i visitatori nella prima sala, evocando la presenza dell'originale attraverso il *display*. Tali soluzioni museografiche non si limitano a supplire all'assenza fisica di specifici materiali, ma contribuiscono a ricostruire l'esperienza devozionale legata agli oggetti mediante l'apparato di mediazione per favorire una lettura consapevole del patrimonio confraternale.

La mostra trova in Pisa una cornice particolarmente significativa, non soltanto per la ricchezza del suo patrimonio storico-artistico, ma anche per il ruolo che la città ha svolto, e continua a svolgere, nella vita confraternale. Collocata lungo il tracciato della Via Francigena, Pisa è stata per secoli un crocevia di pellegrini, mercanti e intellettuali, rappresentando un luogo in cui la dimensione religiosa si è intrecciata profondamente con la produzione culturale. Come in molte città italiane, anche qui le confraternite hanno costituito un elemento portante della vita spirituale e sociale, assumendo un ruolo chiave tanto nella devozione, quanto nelle pratiche assistenziali.

Habitus Fidei, infatti, si radica nel territorio che di volta in volta la ospita, mettendo in relazione il patrimonio materiale e immateriale locale con quello di altri contesti confraternali, in un confronto che mira a valorizzare le specificità territoriali e, al tempo stesso, a evidenziarne la dimensione culturale condivisa. Nell'allestimento pisano, un'attenzione speciale è dedicata alla Venerabile Arciconfraternita di Misericordia e Crocione di Pisa, testimone autorevole di sette secoli di carità (cfr. la Fig. 5, qui alla p. 143). Fondata nel 1330 con il nome di Confraternita di sant'Orsola, essa è una delle istituzioni più antiche della città, seconda solo alla Veneranda Opera del Duomo. Aggregata nel 1350 alla Venerabile Arciconfraternita della Buona Morte di Roma, ha assunto successivamente diverse denominazioni, affrontando soppressioni, rifondazioni e fusioni, fino a prendere l'attuale nome nel 1956. La sua lunga storia ha visto susseguirsi sedi e luoghi di culto, dalla chiesetta di S. Bibiana in Soarta all'oratorio di S. Gregorio in via san Frediano, e ha avuto tra le sue finalità costanti l'assistenza ai malati e la sepoltura dei defunti. Queste opere di misericordia – corporee e spirituali – si sono espresse anche attraverso le vesti indossate dai confratelli, simboli di umiltà, servizio e appartenenza. Esporre oggi questi abiti significa riportare all'attenzione una memoria concreta, legata a forme di devozione che, pur attraversando i secoli, hanno saputo rinnovare la propria funzione all'interno del tessuto sociale. Il “sacco” della Misericordia non è soltanto un abito liturgico, ma un segno visibile di una teologia del servizio: un dispositivo che tutela l'anonimato, proteggendo tanto chi presta aiuto quanto chi lo riceve, configurandosi come un codice simbolico capace di comunicare prossimità e cura.



Fig. 5 – Veduta dell'allestimento della mostra *Habitus Fidei*: la Misericordia di Pisa (Pisa, Museo della Grafica di Palazzo Lanfranchi, 2025; fotografia dell'autore).

Tra storia, fede e moda: il racconto dell'abito religioso in mostra

Per comprendere a fondo il valore e la specificità di *Habitus Fidei*, è fondamentale inquadrarla nel panorama delle mostre internazionali dedicate all'abito religioso, un tema che ha suscitato negli ultimi decenni un crescente interesse da parte dei musei. Tra le esperienze espositive più significative spiccano due grandi iniziative che, per ispirazione, metodo e risonanza, possono essere considerati come due paradigmi espositivi antitetici: da un lato *La sostanza dell'effimero*, mostra filologicamente molto rigorosa, dall'altro *Heavenly Bodies*, evento spettacolare e di grande richiamo mediatico. Analizzare questi due modelli permette di inquadrare le scelte curatoriali e i valori alla base della mostra *Habitus Fidei*, un progetto che propone un delicato equilibrio tra approfondimento storico e coinvolgimento emotivo, tra fedeltà ai contesti confraternitali e capacità di dialogo con il presente.

La sostanza dell'effimero. Gli abiti degli Ordini religiosi in Occidente,²⁵ inaugurata nel gennaio 2000 al Museo nazionale di Castel Sant'Angelo di Roma, rappresenta la prima impresa espositiva in Italia a offrire un'indagine sistematica e multidisciplinare sul vestire religioso, ancora oggi punto di riferimento per gli studi sugli abiti ecclesiastici. Il percorso, curato da Giancarlo Rocca, ripercorreva un arco cronologico vastissimo, dalle comunità anacoretiche del deserto fino alle riforme postconciliari del secolo XX, passando per le esperienze di cenobitismo in Egitto e in Siria, la codificazione dei canonici di sant'Agostino, la proposta mendicante di san Francesco e san Domenico, l'istituzionalizzazione degli Ordini militari, l'espansione delle congregazioni femminili e la nascita dei nuovi Ordini caritativi. La capacità di coniugare rigore filologico e profondità teologica è testimoniata dalla ricchezza delle sezioni e dal monumentale catalogo: ogni ambito disciplinare – storia dell'arte, sociologia, studi sui tessuti, analisi diagnostica – è rappresentato da contributi originali che collocano l'abito all'interno di una «teologia del costume», ovvero un'analisi in cui elementi quali il taglio del mantello, la foggia del cappuccio, la scelta del colore e del materiale diventano chiavi di lettura delle identità monastiche e delle relazioni di potere con il contesto secolare.²⁶

L'allestimento, impostato come un'antologia ragionata, alternava esposizioni di paramenti autentici – dal semplice saio francescano al sontuoso piviale barocco – a schede iconografiche, riproduzioni di miniature medievali e citazioni normative estratte dai capitolari. Di particolare rilevanza erano i confronti tecnici su tinture e fogge: analisi cromatografiche identificavano pigmenti come la porpora di Tiro o l'eresia teutonica, mentre approfondimenti sui materiali mettevano a fuoco le ragioni economiche e simboliche che ispirarono la preferenza per seta, lana o lino. Non mancavano dettagli dedicati alle differenze di genere: le vesti femminili delle Clarisse e delle Agostiniane venivano presentate accanto alle regole di clausura e ai rituali di consacrazione, mettendo in luce come l'abito fosse anche mezzo di disciplina sociale e di controllo delle dinamiche interne all'istituzione religiosa.

Per la sua completezza encyclopedica e il confronto di diverse metodologie di indagine, *La sostanza dell'effimero* resta ancora oggi un riferimento imprescindibile per chi voglia comprendere la complessa stratigrafia del costume religioso occidentale, non come semplice oggetto da catalogare, ma come testimone di uno spirito culturale che ha saputo tradursi in forme visibili, in norme di vita e in segni perpetui di appartenenza.

Se la rassegna romana si fondava su rigore documentario e profondità teologica, la mostra *Heavenly Bodies: Fashion and the Catholic Imagination*, tenutasi al Metropolitan Museum of Art di New York nel 2018, ha rappresentato l'estremo opposto del paradigma espositivo: un evento di massa, spettacolare e mediatico, che ha saputo catturare l'immaginazione globale e allo stesso tempo provocare un acceso dibattito sui rapporti tra moda e Chiesa.²⁷

²⁵ Cfr. *La sostanza dell'effimero. Gli abiti degli Ordini religiosi in Occidente*, a cura di G. Rocca, catalogo della mostra (Roma, Museo nazionale di Castel Sant'Angelo, 18 gennaio - 31 marzo 2000), Roma, Edizioni paoline, 2000.

²⁶ All'interno del catalogo, si veda in particolare G. ROCCA, *Il guardaroba religioso*, in *La sostanza dell'effimero* cit., pp. 35-61.

²⁷ Cfr. *Heavenly Bodies: Fashion and the Catholic Imagination*, a cura di A. Bolton, catalogo della mostra (New York, Metropolitan Museum of Art, 10 maggio - 8 ottobre 2018), New York, The Metropolitan Museum of Art, 2018.



Fig. 6 – Veduta dell'allestimento della mostra *Heavenly Bodies: Fashion and the Catholic Imagination* (New York, The Metropolitan Museum of Art, 2018; fotografia di Regan Vercruyse, CC BY-NC-ND 2.0, <https://www.flickr.com/photos/rverc/51918479058/in/album-72157697553815685>).

Curata da Andrew Bolton, l'esposizione si proponeva di esplorare l'influenza dell'immaginario cattolico sull'elaborazione stilistica della moda contemporanea, attraverso un confronto tematico e visivo tra arte sacra medievale e abiti d'alta moda dei secoli XX e XXI (cfr. la Fig. 6). L'idea curitoriale si fondava sulla considerazione che l'immaginario cattolico opera secondo una logica narrativa e simbolica, in cui il racconto, il segno e l'ornamento contribuiscono alla costruzione di un'estetica specifica. In mostra, questa dimensione veniva attivata attraverso accostamenti tra materiali liturgici storici e creazioni di importanti stilisti di moda, secondo una logica di risonanza formale, iconografica e materica.

L'allestimento rifletteva inoltre un'intenzione dichiaratamente esperienziale, ispirata alla struttura del pellegrinaggio: un percorso che si articolava tra diverse sedi del museo – dall'Anna Wintour Costume Center, dove erano esposti i paramenti e gli accessori pontificali provenienti dalla sacrestia della Cappella Sistina, attraverso le gallerie bizantine e le sale dedicate all'arte medievale della sede sulla Fifth Avenue, fino ai Met Cloisters (cfr. la Fig. 7, qui alla p. 146). L'itinerario era concepito come una progressiva immersione nelle forme storiche della religiosità cattolica, cui corrispondevano riferimenti nella moda a temi come il culto mariano, gli angeli, le gerarchie ecclesiastiche e le tradizioni monastiche.



Fig. 7 – Abito da sposa (Balenciaga, 1967) nella Cappella Fuentidueña, *Heavenly Bodies: Fashion and the Catholic Imagination* (New York, The Metropolitan Museum of Art, 2018; fotografia di simplethril, CC BY-NC-ND 2.0, <https://www.flickr.com/photos/jnc/albums/72157694031280960/>).

Al di là dell'impatto visivo, l'esposizione sollecitava una riflessione sul rapporto tra devozione e rappresentazione, tra funzione rituale e appropriazione estetica, illustrando come l'immaginario religioso fosse stato rielaborato in ambiti espressivi esterni al contesto liturgico attraverso abiti d'alta moda ispirati al sacro: creazioni firmate da Balenciaga, Dolce & Gabbana, Galliano, Gaultier,

Lagerfeld, Valentino, Versace testimoniavano il potere evocativo della religione cattolica nella moda.²⁸

Il successo di pubblico fu enorme: con più di un milione e mezzo di visitatori in poco meno di cinque mesi di apertura, *Heavenly Bodies* divenne la mostra più visitata nella storia del Met, superando il record stabilito quarant'anni prima dalla rassegna su Tutankhamon.²⁹

Nonostante la grande popolarità, *Heavenly Bodies* ha suscitato alcuni giudizi critici, in particolare per quanto riguarda l'impostazione curatoriale e i saggi proposti nel catalogo. L'esposizione, pur dichiarando di voler indagare l'influenza dell'immaginario cattolico sulla creatività dei designer contemporanei, si è limitata a una lettura prevalentemente formale dei capi esposti. Le informazioni fornite in mostra e nel catalogo risultavano spesso riduttive, con testi che si soffermavano sulle somiglianze estetiche tra gli abiti e i paramenti sacri, oppure sulla ripresa di determinate iconografie – come la croce, la corona di spine o il cuore immacolato di Maria³⁰ – senza però collocare le opere all'interno dei loro specifici contesti socioculturali.³¹

Questa semplificazione si riflette anche nella struttura del catalogo: se da un lato i saggi principali sono affidati a studiosi di storia dell'arte e teologia, come David Morgan, dall'altro le sezioni dedicate agli abiti di moda consistono prevalentemente in brevi schede descrittive. Ne deriva una narrazione in cui la moda appare subordinata alla dimensione religiosa, che non corrisponde all'effettivo focus della mostra.

²⁸ La collezione *Alta sartoria* di Dolce & Gabbana, presentata a Roma davanti a Castel Sant'Angelo il 15 luglio 2025, costituisce un recente esempio dell'influenza dell'immaginario cattolico sulla moda contemporanea. La sfilata ha reinterpretato i codici estetici ecclesiastici negli abiti maschili, trasformando pianete, cappe e stole in creazioni d'alta moda. L'evento evidenzia la capacità della moda di appropriarsi di simboli religiosi e di rielaborarli in chiave visiva e scenografica, sollevando interrogativi sul rapporto tra spiritualità, rappresentazione e spettacolarizzazione nell'ambito culturale contemporaneo. Sulla mostra, si veda la pagina <https://www.vogue.com/article/dolce-gabbana-alta-sartoria-2025> (ultima consultazione: 12 ottobre 2025).

²⁹ 1.659.647 visitatori: <https://www.metmuseum.org/press-releases/heavenly-bodies-most-visited-exhibition-2018-news> (ultima consultazione: 12 ottobre 2025).

³⁰ Cfr. A. BOLTON, *Introduction*, in *Heavenly Bodies* cit., pp. 95-96: 95.

³¹ Questo avviene, per esempio, con Alexander McQueen, il cui rapporto con la Chiesa era molto più conflittuale e complesso di quanto non suggerisca il catalogo. I riferimenti alle opere d'arte sacra presenti nelle creazioni di McQueen, infatti, si inseriscono coerentemente nel tema più ampio di ciascuna collezione. Questi richiami all'immaginario religioso raffigurano spesso figure legate alla salvezza, momenti di intenso pathos religioso o scene di cruenta persecuzione. Nel catalogo, la *Corona di spine*, da lui realizzata in collaborazione con Shaun Leane nel 1996, viene descritta nei termini più basiliari: «two carved oak panels from a magnificent set of thirty-five depict the Crowning with Thorns (page 308), a subject that has stirred several designers. Alexander McQueen collaborated with the jeweler Shaun Leane to create a silver headpiece modeled on Christ's crown of entwined briars» (BOLTON, *Heavenly Bodies* cit., p. 300). Il pezzo, in realtà, richiamava il dolore fisico di Cristo coronato di spine ed era parte della collezione *Dante* (1996), che affrontava il tema della religione come causa di guerra nella storia: allestita all'interno di una chiesa, la Christ Church di Londra, la sfilata si svolgeva su una passerella a forma di croce illuminata da candele, con uno sfondo di vetrate istoriate retroilluminate e lampeggianti. La colonna sonora iniziava con musica sacra vittoriana, che veniva però presto sovrastata dal rumore degli spari, seguito da una traccia techno tipica dei club underground. Si veda C. EVANS, *Desire and Dread: Alexander McQueen and the Contemporary Femme Fatale*, in *Body Dressing*, a cura di J. Entwistle ed E. Wilson, Oxford - New York, Berg, 2001, pp. 201-214: 210.

Heavenly Bodies ha offerto una poderosa operazione estetica, capace di catalizzare l'immaginario collettivo attraverso l'interazione tra moda e simbolismo cattolico. Tuttavia, la scelta di enfatizzare l'aspetto visivo e spettacolare, a discapito dell'approfondimento critico, solleva interrogativi sulla funzione culturale ed educativa dell'istituzione museale, mostrando i limiti di un approccio che privilegia l'impatto visivo rispetto all'analisi storica, politica e sociale dei fenomeni espressivi contemporanei.

L'abito religioso come patrimonio culturale vivo

L'analisi dell'abito religioso come sistema complesso di segni e pratiche si conferma fondamentale per comprendere le dinamiche culturali e spirituali che attraversano le comunità di fede. L'abito non si limita a essere un mero ornamento o a svolgere una funzione puramente estetica, bensì agisce come un dispositivo simbolico attraverso il quale si veicolano norme di comportamento, gerarchie sociali, valori teologici e identità collettive. La materialità del tessuto, le scelte cromatiche, le forme e gli accessori sono elementi che partecipano a una «teologia del costume», capace di raccontare la storia dei rapporti tra individuo, comunità e istituzione ecclesiastica. Di conseguenza, lo studio degli abiti liturgici e confraternali offre una chiave privilegiata per decifrare non solo aspetti rituali, ma anche le tensioni sociali, i processi di inclusione ed esclusione e le trasformazioni culturali all'interno della storia della Chiesa.

Il progetto *Habitus Fidei* si pone come un tentativo di valorizzare questa dimensione stratificata e polifonica, alla quale concorrono valori materiali e immateriali. La scelta di Pisa, città dalla lunga tradizione confraternale e centro storico di intensa attività religiosa e sociale, non è casuale, ma si radica in una storia pluriennale in cui il rapporto tra fede, carità e vita comunitaria ha assunto forme particolarmente rilevanti. In questo senso, l'esposizione non si limita a una mera presentazione di reperti museali, ma si configura come un gesto di restituzione e di riattualizzazione di una memoria incarnata, capace di intrecciare saperi storici con esperienze devozionali ancora vive nel presente.

L'allestimento della mostra si distingue per l'attenzione con cui riesce a integrare rigore scientifico e riflessione teologica con un approccio multisensoriale, che coinvolge il visitatore non solo sul piano cognitivo ma anche emotivo. L'utilizzo di luci, suoni, profumi e scenografie studiate consente di evocare il contesto rituale e spirituale in cui l'abito religioso assume senso, superando così una mera dimensione documentaria o estetica. Questa modalità di esposizione contribuisce a recuperare la centralità del corpo nella pratica religiosa, mostrando come l'abito, indossato e vissuto, sia parte integrante di un'esperienza che coinvolge sensibilità, devozione e appartenenza.

Il confronto con due paradigmi espositivi di rilievo internazionale – *La sostanza dell'effimero* e *Heavenly Bodies* – permette di evidenziare in modo critico le scelte e le specificità di *Habitus Fidei*. La prima, concepita come un'indagine storica rigorosa, ha rappresentato un punto di riferimento imprescindibile per lo studio dell'abito religioso. La seconda, invece, ha privilegiato la spettacolarizzazione e l'impatto visivo, spingendosi verso una dimensione di massa e di incanto estetico che, pur incontrando un enorme successo di pubblico, mostra alcuni limiti nello sviluppo di una riflessione teorica più profonda.

Pur nella diversità di scala e di intenti rispetto alla mostra romana e a quella newyorkese, *Habitus Fidei* rivela la capacità di trovare un equilibrio tra i due modelli opposti: da un lato il rigore metodologico e la profondità teorica usate per raccontare le vesti delle confraternite, dall'altro la dimensione sensoriale e comunicativa di un'esperienza espositiva capace di coinvolgere emotivamente il visitatore.

Particolarmente rilevante è la scelta di focalizzare l'attenzione sulla funzione originaria e attuale dell'abito liturgico quale segno di appartenenza e servizio. Questa prospettiva permette infatti di

affrontare tematiche fondamentali per gli studi religiosi, quali la dimensione comunitaria, la pratica rituale e l'esperienza intersoggettiva della fede. In questo modo, la mostra pone una questione basilare circa il senso stesso del costume religioso nel presente, invitando a riflettere sulle modalità di trasmissione della memoria e sul ruolo delle pratiche vestimentarie come strumenti di coesione sociale e di mediazione culturale.

Al contempo, *Habitus Fidei* non elude le difficoltà legate a un tema tanto complesso e sensibile, evitando gli eccessi di spettacolarizzazione e le semplificazioni interpretative. Il progetto si confronta con la necessità di mantenere un equilibrio critico tra rispetto per la tradizione e consapevolezza delle trasformazioni contemporanee, inclusa la pluralità delle identità e delle appartenenze religiose nel mondo globalizzato. In questa prospettiva, la rassegna si inserisce in un dibattito più ampio sul significato e sulle modalità di rappresentazione del sacro nella cultura visiva contemporanea, interrogandosi sui confini tra devozione, estetica e mercificazione. Di fronte alle sfide della modernità e della secolarizzazione, la mostra evidenzia dunque la necessità di preservare e valorizzare il patrimonio materiale e immateriale, non solo come testimonianza storica, ma come elemento vivo di una cultura in continuo divenire.