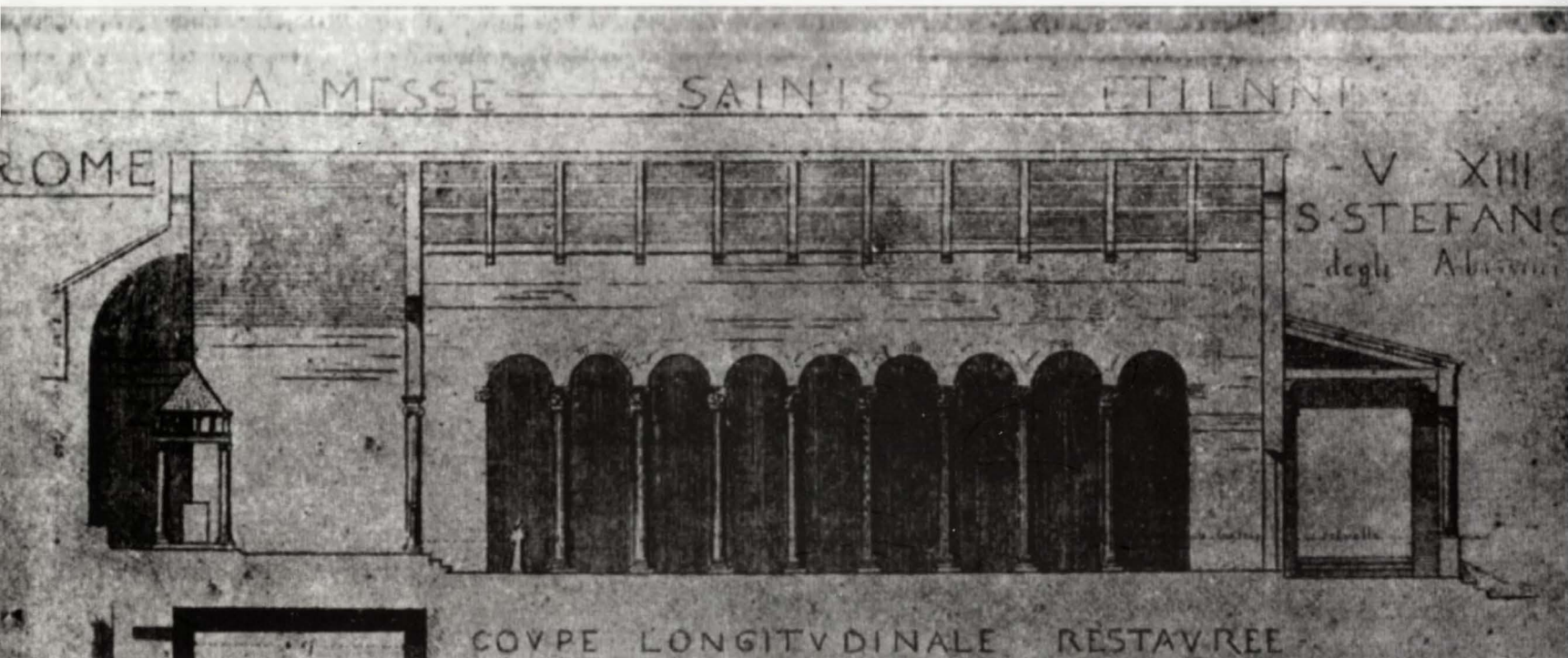


Dipartimento  
di restauro e costruzione  
dell'architettura e dell'ambiente

## Strumenti

Seconda Università di Napoli



Saverio Carillo  
**Spes contra spem**

Gustavo Giovannoni e Gino Chierici  
tra *Liturgismo* e *Conservatorismo colto*.  
Teorie, storiografia, metodologie, interventi.


Prefazione di Giuseppe Fiengo



ISTITUTO  
GRAFICO  
EDITORIALE  
ITALIANO



La scuola di Pitagora



**D**ipartimento  
di restauro e costruzione  
dell'architettura e dell'ambiente

**Strumenti**

Seconda Università di Napoli

- 1 S. CARILLO (a cura di),  
«l'odore dei limoni»  
Bibliografia di Giuseppe Fiengo  
1964-2007
  
- 2 S. CARILLO,  
Spes contra spem  
Gustavo Giovannoni e Gino Chierici  
tra *Liturgismo e Conservatorismo colto*.  
Teorie, storiografia, metodologie, interventi

LA CITTÀ COME CON-TESTO 2

LA CITTÀ COME CON-TESTO

Collana editoriale

*Direttore*

Saverio Carillo

*Comitato editoriale*

Pasquale Argenziano

Alessandra Avella

Maria Carolina Campone

Marcello Del Giudice

Manlio Montuori

Pasquale Petillo

Nicola Pisacane

*Comitato scientifico*

Pasquale Argenziano

Alessandra Avella

Luigi Borriello

Maria Carolina Campone

Lorenzo Capobianco

Saverio Carillo

Maria Rosaria Del Genio

Corrado Di Domenico

Antonio Del Giudice

Caterina Giannattasio

Maria Dolores Morelli

Gaetano Passarelli

Pasquale Petillo

Nicola Pisacane

Ernesto Rascato

Riccardo Serraglio

Saverio Carillo

## **Spes contra spem**

Gustavo Giovannoni e Gino Chierici  
tra *Liturgismo e Conservatorismo colto*.

Teorie, storiografia, metodologie, interventi.

*Prefazione* di Giuseppe Fiengo

**Spes contra spem**  
**Gustavo Giovannoni e Gino Chierici tra *Liturgimo* e *Conservatorismo colto*.**  
**Teorie, storiografia, metodologie, interventi.**

**di Saverio Carillo**



ISTITUTO  
GRAFICO  
EDITORIALE  
ITALIANO

di Rodolfo Rubino - Via Giacinto Gigante, 34 - Napoli - Tel.-Fax 081-5448998

Progetto grafico

**Dipartimento di Restauro e Costruzione dell'Architettura e dell'Ambiente**  
**II Università di Napoli**

Collaborazione grafica

**Pasquale Petillo**

Videoimpaginazione

**Ciro Imbombo**

Stampa

**Tip. Cav. Mattia Cirillo**

Corso Durante, 164 - Tel.-Fax 081-8351105 - E-Mail: [cirillomattia@virgilio.it](mailto:cirillomattia@virgilio.it) - 80027 Frattamaggiore (Na)

In copertina

**La Basilica di S. Stefano secondo il Rohault de Fleury**

(da G. Giovannoni, *La chiesa vaticana di San Stefano Maggiore*, Roma 1934)

Con il contributo della regione campania

Assessorato alla Ricerca Scientifica e Università

© 2022 Saverio Carillo

Ristampa nel formato PDF Open Access

ISBN 978-88-6542-878-8

La scuola di Pitagora editrice

Via Monte di Dio, 14

80132 Napoli

[info@scuoladipitagora.it](mailto:info@scuoladipitagora.it)

[www.scuoladipitagora.it](http://www.scuoladipitagora.it)

*A Giuseppe Carillo (1925-2005)  
adorato padre*





Indice

Giuseppe Fiengo

**Prefazione**

pag. 7

**Avvertenza**

» 11

***Tra Liturgismo e Conservatorismo colto***

» 13

**Il restauro della pontificia basilica di S. Alfonso Maria de Liguori a Pagani**

» 57

**La chiesa di S. Anna alle Paludi**

» 73

**L'ampliamento del Santuario di Pompei**

» 87

Appendici

(a cura di Pasquale Petillo)

» 107

Gino Chierici

**Religione ed arte (1926)**

» 109

Gino Chierici

**Il trasporto degli affreschi del Solimena in S. Maria Donnaregina (1933)**

» 117

Angelo Lipinski

**La chiesa di Donnaregina ed il suo restauro (1938)**

» 123

Gustavo Giovannoni

**La chiesa vaticana di San Stefano Maggiore. Trovamenti e restauri (1934)**

» 129

Antonio Muñoz

**Il restauro della basilica di Santa Sabina (1938)**

» 151

Roberto Longhi

**La toilette di Sabina (1919)**

» 164



Alla collana Quaderni del Dipartimento di restauro e costruzione dell'architettura e dell'ambiente, fondata nel 2003 e giunta al numero otto, ospitando tesi di dottori di ricerca, atti di seminari nazionali, monografie di docenti, etc, nelle serie Restauro e Tecnologia e progettazione ambientale, si è affiancata la presente, speciale sezione della stessa, motivata soprattutto da esigenze didattiche, denominata Strumenti. Ad inaugurarla è stata la bibliografia di Giuseppe Fiengo, a cui segue ora uno studio di Saverio Carillo, dal titolo *Spes contra spem. Gustavo Giovannoni e Gino Chierici tra Liturgismo e Conservatorismo colto. Teorie, storiografia, metodologie, interventi*, corredato di un'appendice documentaria a cura di Pasquale Petillo.

Il primo comprende un capitolo introduttivo, nel quale vengono passate in rassegna le nuove istanze del primo Novecento della Chiesa cattolica nei riguardi delle prescrizioni liturgiche e del rapporto con la tradizione architettonica del culto, specialmente di quella medievale, ed evidenziati i notevoli condizionamenti da esse esercitate nelle scelte relative alla costruzione del nuovo ed al restauro delle preesistenze. Seguono tre saggi, pubblicati dall'autore in riviste specializzate tra il 1999 ed il 2002, concernenti l'esame critico dell'intervento realizzato da Gino Chierici nella chiesa di Sant'Alfonso Maria de' Liguori a Pagani (Sa), del parere formulato da Gustavo Giovannoni in merito al progetto di ampliamento del santuario di Pompei (Na) redatto da Spirito Maria Chiapetta e della trasformazione della chiesa napoletana di Sant'Anna alle Paludi prevista da Alfredo Belli: tutti dei primi anni del quarto decennio del XX secolo. La seconda, invece, contiene scritti di Gino Chierici, Gustavo Giovannoni, Angelo Lipinsky, Antonio Muñoz e Roberto Longhi, datati tra il 1919 ed il 1938, la cui lettura concorre all'approfondimento delle tendenze in atto nel campo della conservazione dei monumenti tra le due guerre mondiali.

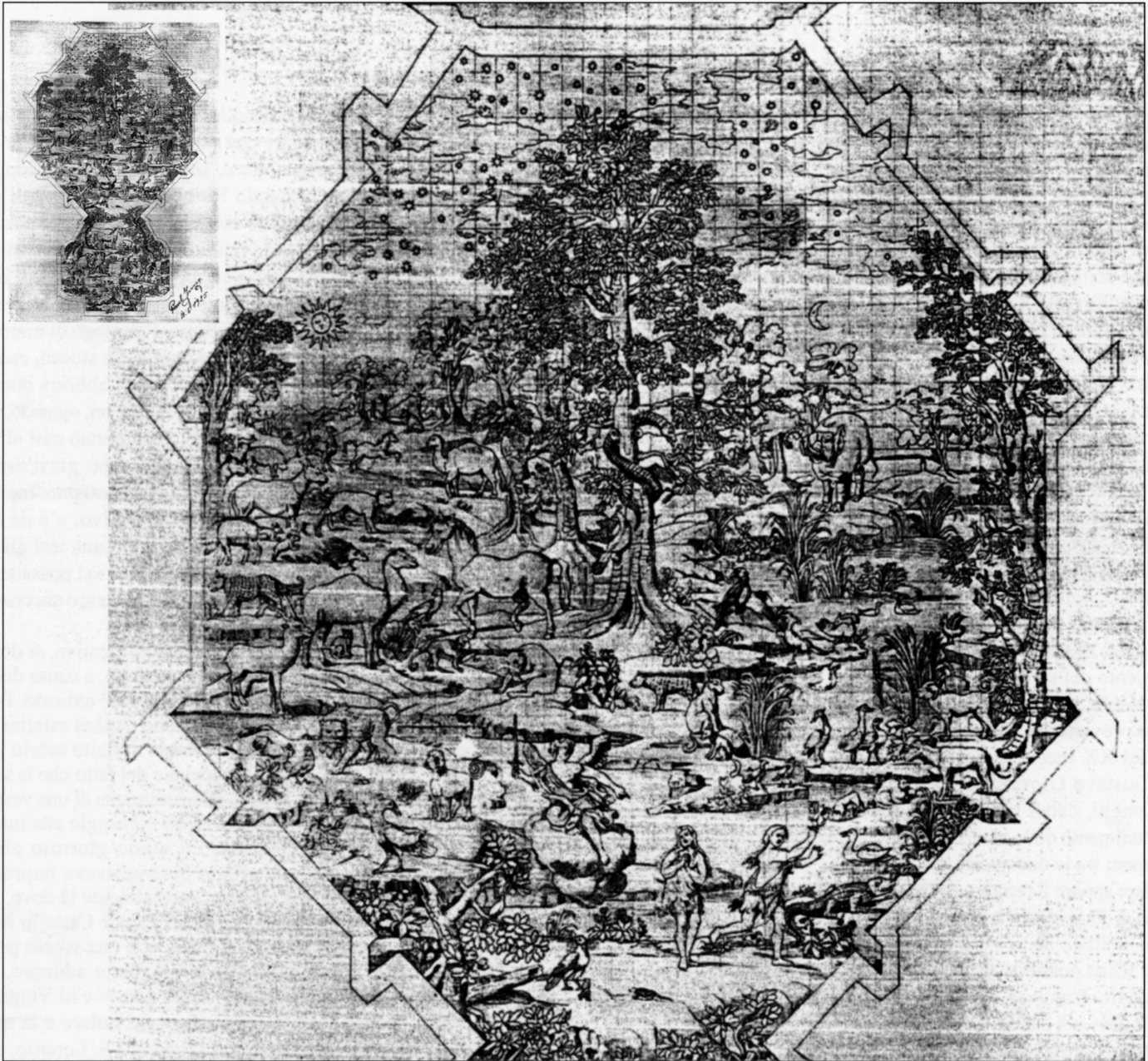
Singolare appare il restauro di Chierici, finora trascurato dalla critica, della chiesa di Pagani, eretta tra il 1756 ed il 1803, a causa dell'obiettivo perseguito, additato da A. N. Didron, già quasi un secolo prima, come la peggiore scelta possibile nei riguardi di una testimonianza del passato. L'intellettuale francese, infatti, aveva pubblicato sul «Bulletin archéologique», nel 1839, il noto assioma, più tardi fatto proprio da Camillo Boito, previa soppressione di alcune parole: «In materia di

monumenti antichi, è meglio consolidare che riparare, meglio riparare che restaurare, meglio restaurare che rifare, meglio rifare che abbellire; in nessun caso bisogna aggiungere, soprattutto niente sopprimere». Viceversa, nel 1932, adempiendo l'incarico ricevuto dall'ordine di Sant'Alfonso Maria de' Liguori di 'abbellire' l'edificio sacro dello stesso, ritenuto troppo dimesso, essendo rifinito all'interno, secondo i canoni locali della seconda metà del Settecento, con stucco bianco, il Soprintendente della Campania, osserva Carillo, effettuò un «intervento volto a impreziosirlo attraverso, soprattutto, l'impiego di marmi e pietre pregiate», eliminando così l'uniforme colore dello stucco, causa prima, a suo dire, dell'impressione di povertà che la fabbrica comunicava. Rinunziò, però, all'uso dei tradizionali intarsi marmorei, optando, invece, per un moderno repertorio formale. Avrebbe contemperato così «l'istanza di abbellimento invocata dai religiosi e quella etica, che, per il rispetto della storicità del luogo, vietava qualsiasi cosciente» mimetismo. Inoltre, dando luogo ad un atto dall'indubbio carattere innovativo, c'è da chiedersi, soggiunge ancora l'autore – peraltro, rilanciando una tesi già avanzata per casi diversi dal presente da altri studiosi – se «si possa annoverare l'operazione tra i prodromi della riflessione sul restauro successivamente definito 'creativo'».

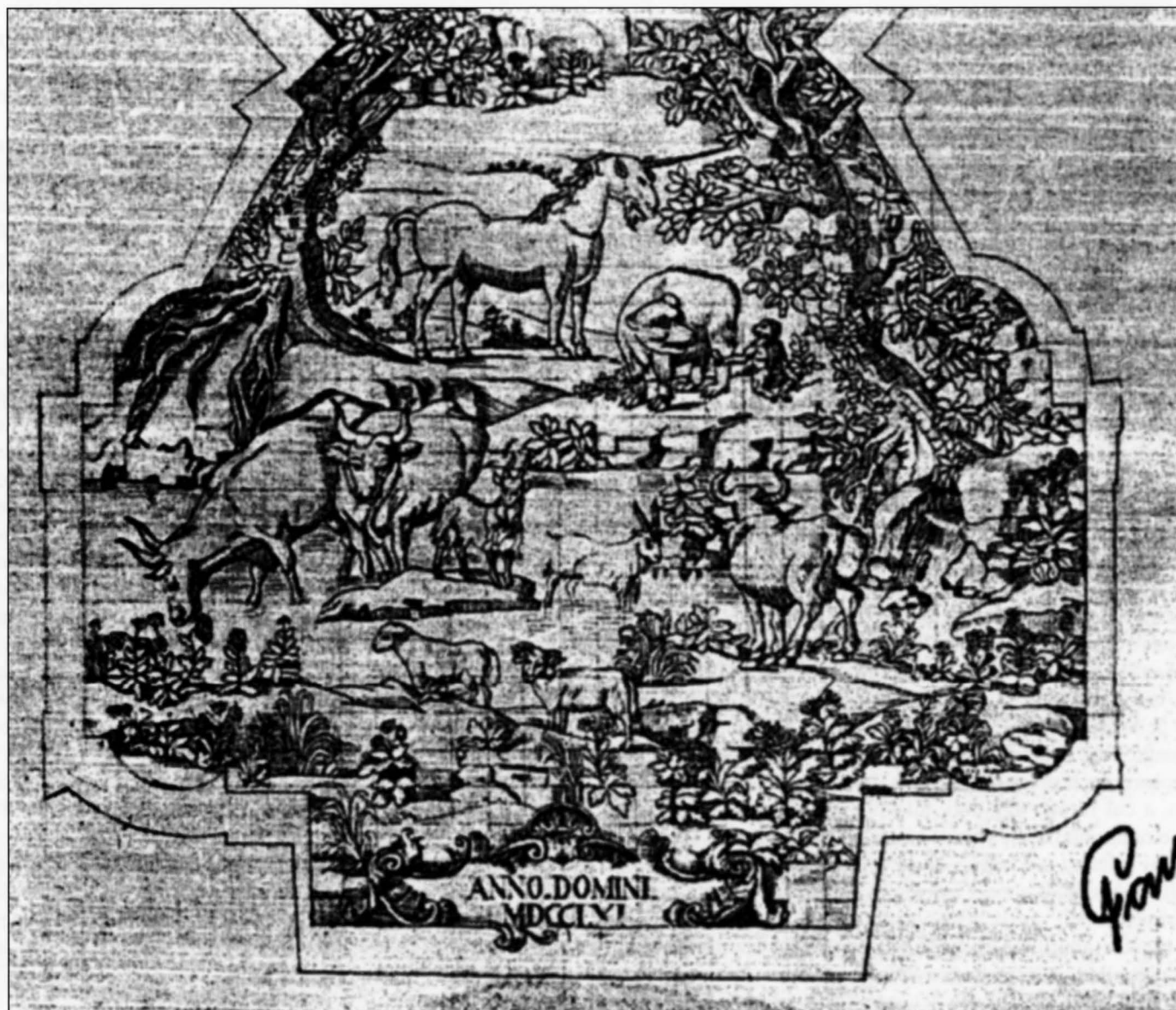
L'ipotesi appena adombrata, per quanto suggestiva, si direbbe non percorribile, per due ordini di ragioni. Innanzitutto, a causa dell'assenza in Chierici di un fondamento teorico nel senso testé indicato. Poi, perché il suo intervento non scaturì da una plausibile istanza estetica, bensì da una presunta esigenza di fede. Infatti, avendo definito sobrio l'apparato decorativo del XVIII secolo, era consapevole del fatto che la sua pretesa 'povertà' era solo apparente e la necessità comunque di una veste formale ricca dettata esclusivamente da un doveroso «omaggio alla memoria del Santo» e dal desiderio di innalzare un «inno glorioso alla Fede».

Ad un orientamento niente affatto diverso aveva improntato, nel 1925, il noto saggio *Religione ed Arte*, specialmente là dove, esaltando il sentimento religioso, esclama: «Mentre il grande Castello Aragonese, risvegliandosi da un lungo letargo, si libera con una scossa poderosa di tutte le catapecchie che gli si erano avvinghiate addosso, la chiesa dell'Incoronata va disvelando le sue forme gentili e ai Vergini escono alla luce teorie di santi, che per la vivezza del colore e la miracolosa conservazione sembrano dipinte ieri. E si lavora a S. Lorenzo, e si lavora

Paul Jung, disegno del pavimento maiolicato rappresentante il *Paradiso Terrestre* di Francesco Chiaiese del 1761, nella chiesa di S. Michele Arcangelo ad Anacapri, totale e impiantito dell'aula liturgica (1928).



Paul Jung, disegno del pavimento maiolicato rappresentante il *Paradiso Terrestre* di Francesco Chiaiese del 1761, nella chiesa di S. Michele Arcangelo ad Anacapri, impiantito dell'area d'ingresso (1928).



a S. Pietro a Maiella, e si lavora a S. Chiara, coi pochi mezzi che oggi abbiamo, nella ferma fiducia che domani non ci mancherà quanto occorre per ridonare a Napoli la grandiosa basilica francescana, il severo tempio cistercense il convento che esprime in modo incomparabile tutta la bellezza suggestiva, luminosa, gioconda dell'arte napoletana».

Insomma, l'auspicata liberazione degli invasi medievali dalle stratificazioni barocche è concepita come ricerca di ambienti espressione di una più genuina e profonda religiosità. Per tal via, sei anni più tardi, sollecitato dall'arcivescovo Ercolano Marini, esponente di spicco della cultura liturgica italiana, avviò il recupero del cosiddetto duomo vecchio di Amalfi, che ha impegnato, fino all'ultimo decennio del Novecento, altri quattro soprintendenti in uno dei più distruttivi restauri mai concepiti nell'Italia meridionale.

L'esempio della chiesa di Sant'Alfonso Maria de' Liguori non è rimasto isolato in Campania. Numerosi edifici sacri, infatti, proprio a seguito del restauro compiuto da Gino Chierici a Pagani, hanno visto profondamente alterati o soppressi gli apparati decorativi settecenteschi di stucco bianco e sostituiti con intarsi marmorei neo-settecenteschi. Il caso più clamoroso in tal senso è quello della chiesa del monastero benedettino della SS.ma Trinità di Cava, opera del XVIII secolo di Giovanni del Gaizo, 'abbellita' a partire dal 1936.

Di tutt'altro genere è l'esperienza, che Carillo sottopone all'attenzione dei lettori, relativa alla creazione dell'odierno pontificio santuario di Pompei, rivissuta attraverso il parere, fornito da Gustavo Giovannoni l'11 luglio 1933, in merito al progetto di ampliamento e di nuova costruzione dello stesso. Com'è noto, a partire dal 1876, per iniziativa di Bartolo Longo, l'ing. Antonio Cua e l'arch. Giovanni Rispoli edificarono, in chiave neobarocca, la preesistente chiesa, intitolata alla Beata Vergine del Rosario, a cui furono aggiunti, alla fine del secolo, gli odierni frontespizio e campanile; quest'ultimo, a cura dell'arch. Aristide Leonori.

Trent'anni soltanto più tardi a causa del grande fervore religioso suscitato dalla nuova fondazione, l'arcivescovo Anastasio Rossi incaricò dell'accrescimento dell'ormai insufficiente chiesa pompeiana il più accreditato tecnico pontificio in materia: il mons. ing. Spirito Maria Chiapetta, legato alla cultura neogotica ottocentesca. Nonostante tale sua predilezione, egli – forse, su espressa richiesta del committente – previde

di conservare la vecchia aula come nucleo del nuovo e ben più ampio edificio.

Gustavo Giovannoni condivise siffatto orientamento e, tenuto conto del carattere «baroccheggiante» del già costruito, sottolineò la necessità che simile indirizzo stilistico fosse esteso anche alle parti nuove; circostanza non rispettata rigorosamente dall'ing. Chiapetta, che, ad esempio, nel deambulatorio intorno al presbiterio aveva delineato una soluzione dallo «spiccato carattere stilistico quattrocentesco». Sempre in tema dell'incontro tra antico e nuovo, egli, pur ravvisando l'opportunità «di rispettare la chiesa esistente e di continuarla nel suo tipo», si chiese se «questo rispetto» dovesse essere assoluto «o se alcune prudenti modificazioni non» fossero «con esso compatibili, ed infine se qualche elemento completamente nuovo della parte aggiunta [...] una linea di maggior semplicità non» fosse «da seguire nello studio architettonico definitivo». E, rispondendo al quesito posto, ricordò le raccomandazioni espresse da Pio XI relativamente alla continuità della tradizione nella costruzione di nuovi immobili ecclesiastici, «di contro alla moda effimera che vorrebbe tutto trasformare travolgendo ogni carattere sacro, ogni continuità di sentimento e di pensiero», accettando personalmente delle tendenze dell'architettura moderna soltanto «quella della ricerca di semplicità delle linee e degli ornati, del trionfo delle masse e delle proporzioni degli spazi, della sostenuta continuità delle pareti». In definitiva, finì per accreditare il fatto che la scelta compiuta a Pompei e da lui sottoscritta si dovesse prevalentemente al desiderio della Chiesa di riaffermare la fedeltà «di sentimento e di pensiero» alla tradizione, contro «l'attuale invasione di materialismo e di 'libero esame' in tutte le espressioni, che dovrebbero essere permanenti, della civiltà e dell'Arte».

Quanto fin qui richiamato è più che sufficiente per condividere la tesi di Carillo circa l'opportunità di «riconsiderare e rimeditare tanti interventi sui monumenti, realizzati proprio in quel torno di anni, nei quali raramente, almeno per quel che concerne gli edifici religiosi, si è tenuto in conto tutto il variegato movimento culturale interno alla Chiesa che ha condizionato, sia per adesione al *Liturgismo*, sia per posizione non discorde dal *Conservatorismo colto*, non poco l'operare dei maestri del restauro».

## Avvertenza

I temi trattati nel presente volume costituiscono da sempre argomenti dei miei studi; onde evitare noiose ripetizioni o costanti rimandi, di seguito, fornisco l'elenco dei più consistenti contributi limitati all'ultimo decennio, evitando così di richiamarli nel testo: *Stefano Macchiaroli e gli ecclesiastici della conservazione. Notizia sul dibattito ottocentesco in Campania*, Nota introduttiva e cura della ristampa anastatica di S. MACCHIAROLI, *Diano e l'omonima sua valle* (Napoli 1868), Teggiano 1995, pp. I-XIII; *Progetti e trasformazioni urbanistiche di metà Ottocento nell'ambito della città e diocesi di Nola. Lettura dell'esperienza della "città cristiana" di Pompei*, in T.R. TOSCANO (a cura di), *Nola e il suo territorio dal secolo XVII al secolo XIX. Momenti di storia culturale e artistica*, Castellammare di Stabia 1998, pp. 175-229; *L'impegno di Gaetano Caporale nell'ambito della commissione conservatrice di Terra di Lavoro*, in A. MONTANO (a cura di), *Gaetano Caporale (1815-1899)*, Napoli 1999, pp. 193-264; *Gustavo Giovannoni, Spirito Maria Chiapetta e l'ampliamento del pontificio Santuario di Pompei*, in «Arte Cristiana», n. 792, 1999, pp. 217-231; P. PETILLO, *Il Santuario*, e S. CARILLO, *L'ampliamento del Santuario (1933-1939)*, in M. IULIANO, S. FEDERICO (a cura di), *Bartolo Longo 'urbanista' a Valle di Pompei (1876-1926)*, Napoli 2000, pp. 78-87, e pp. 163-172; scheda, 20-21. *La basilica del Crocifisso in Amalfi*, in G. ABBATE, S. CARILLO, M. D'APRILE, *Luci ed ombre della Costa di Amalfi. I Beni Culturali ieri ed oggi* (Catalogo della mostra, Amalfi 2000), Amalfi 2001, pp. 89-92; *Gino Chierici e il restauro della pontificia basilica di S. Alfonso Maria de Liguori a Pagani*, in «Arte Cristiana», n. 802, gennaio-febbraio 2001, pp. 39-54; *Il Duomo di Nola. Un'occasione metodologica di riflessione per la storia e il restauro dell'architettura tra Ottocento e Novecento*, in T.R. TOSCANO (a cura di), *Nola fuori di Nola*, Castellammare di Stabia 2001, pp. 381-500; *Padre Antonio Bellucci e l'impegno per i beni culturali*, in «Capys», (34) 2001, pp. 149-157; *Tutela e restauro dei monumenti a nella provincia di Salerno. Gli atti della commissione archeologica (1873-1874)*, in «Apollo, Bollettino dei Musei provinciali di Salerno», n. XVII 2001, Napoli 2002, pp. 97-141; *La chiesa di Sant'Anna alle Paludi. Nota per la lettura di un progetto di restauro tra ideologia religiosa, storia e tecnologie innovative nella Napoli di età fascista*, in A. ILLIBATO, *S. Anna alle Paludi. La Chiesa-La Parrocchia*, Napoli 2003, pp. 157-173; Il contributo di interpretazioni grafiche a corredo del saggio: A. RUGGIERO, *Teologia e simbologia nell'immagine della croce preziosa descritta da Paolino di Nola nel CARM. XIX*, 608-676, in H. BRANDENBURG, L. PANI ERMINI (a cura di) *Cimitile e Paolino di Nola. La toma di S. Felice*

*e il centro di pellegrinaggio. Tent'anni di ricerche*, (Atti della giornata tematica dei Seminari di Archeologia Cristiana – École Française de Rome, 9 marzo 2000), Sussidi allo studio delle antichità cristiane, Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, Città del Vaticano 2003, pp. 245-266; *Gino Chierici e l'opuscolo "Religione ed Arte". Influenze del pensiero del Movimento Liturgico nella riflessione per la conservazione dei monumenti del Soprintendente campano*. in «Arte Cristiana», n. 817, Milano luglio-agosto 2003, pp. 279-290; *L'opera di Gino Chierici nel complesso di Cimitile*, in G. FIENGO, L. GUERRIERO (a cura di), *Monumenti e Ambienti. Protagonisti del restauro del dopoguerra*, Napoli 2004 pp. 385-406; *Le eccezioni della metanoia. A proposito del volume del Renzo Piano Building Workshop, La chiesa di Padre Pio a San Giovanni Rotondo*, in «Studi su Padre Pio», a. VII, n. 1, gennaio-aprile 2006, pp. 21-40, San Giovanni Rotondo; *L'inaffidabilità del moderno. Precetti giovannoniani nella ricostruzione post-bellica degli edifici di culto. Nota sulla scelta dei progettisti per la cattedrale di Benevento*, in «Arte Cristiana», n. 837, novembre-dicembre 2006, pp. 458-470, Milano 2006; le voci: *Beuron* (scuola di), *Conservatorismo colto*, *Costantini Celso*, *Lenz Desiderio*, *Polvara Giuseppe*, *Restauro*, *Verkade Willibrord*, in L. BORRIELLO, M.R. DEL GENIO, T. SPIDLÍK (a cura di), *La mistica parola per parola*, Milano 2007, pp. 77-78; 119; 228-229; 292; 308-309; 363; S. CARILLO, V. SEPE, P. PETILLO, *L'ampliamento con struttura in c.a. del Santuario di Pompei (1933-1939). Una tecnologia moderna a servizio dell'identità storica di un luogo sacro*, in R. IENTILE (a cura di), *Il ciclo di vita delle architetture in cemento armato: l'approccio ingegneristico e le ragioni della conservazione*, (preprint dei contributi della Giornata di studio, Politecnico di Torino, 16 maggio 2007), Torino 2007, pp. 19-20.

### Riferimenti iconografici:

Le immagini che accompagnano il volume sono, naturalmente, parte integrante di tutta la riflessione condotta. Esse si avvalgono dell'attività di ricerca di un gruppo di lavoro costituito da R. Giugliano, G. Cecere, D. Rega, A. Sperandeo, P. Petillo jr con il coordinamento scientifico di P. Petillo. Le illustrazioni che accompagnano la *Prefazione* sono tratte da: «Per l'arte sacra» a. 1928;

Il primo capitolo: «Arte Cristiana» aa. 1913, 1916, 1922, 1931, 1934, G. POLVARA, *Domus Dei*, Milano 1929; S. CARONIA ROBERTI, *Tradizione e modernismo nell'architettura religiosa*, Palermo 1936; P. PIRRI, *Il Duomo di Amalfi*, Roma 1941; G. CHERICI, *Il battistero di Lomello*, Città del Vaticano, 1942; G. CHERICI, *La chiesa di S. Satiro a Milano*, Milano 1942; A. CASSI RAMELLI, *Edifici per il culto*, Milano 1949.

Il secondo capitolo: S. CARILLO, *Gino Chierici e il restauro della pontificia basilica di S. Alfonso Maria de Liguori a Pagani*, in «Arte Cristiana» 2001.

Il terzo capitolo: A. ILLIBATO, *S. Anna alle Paludi. La Chiesa-La Parrocchia*, Napoli 2003; «Palladio» a. 1938.

Il quarto capitolo: R. PANE, *Architettura dell'età barocca in Napoli*, Napoli 1939; S. CARILLO, *Gustavo Giovannoni, Spirito Maria Chiapetta e l'ampliamento del pontificio Santuario di Pompei*, in «Arte Cristiana», n. 792, 1999.

Le Appendici: A. MUÑOZ, *La basilica di santa Sabina in Roma*, Roma 1919; G. CHERICI, *Il trasporto degli affreschi del Solimena in S. Maria Donnadregina*, Roma 1933; G. CHERICI, *Il restauro della chiesa di S. Maria Donnadregina in Napoli*, Napoli 1934; G. GIOVANNONI, *La chiesa vaticana di san Stefano Maggiore*, Città del Vaticano 1934; A. MUÑOZ, *Il restauro della basilica di santa Sabina*, Roma 1938.

### **Riferimenti Bibliografici:**

#### ***I testi proposti nelle Appendici sono tratti da:***

G. CHERICI, *Religione ed arte*, Napoli 1926; G. CHERICI, *Il trasporto degli affreschi del Solimena in S. Maria Donnadregina*, in Ministero della Educazione Nazionale, «Bollettino d'Arte», n. XII, giugno 1933, pp. 560-565; A. LIPINSKY, *La chiesa di Donnadregina e il suo restauro*, in «Arte e Restauro» a. XV, ottobre-dicembre 1938, pp. 8-10; G. GIOVANNONI, *La chiesa vaticana di san Stefano Maggiore. Trovamenti e restauri*, Atti della pontificia accademia romana di archeologia, Memorie, v. IV, Città del Vaticano 1934, pp. 1-28. tav. I; A. MUÑOZ, *Il restauro della basilica di santa Sabina*, Roma 1938, pp. 25-44; R. LONGHI, *La toilette di Sabina*, ne «Il Tempo», 8 luglio 1919, ripubblicato in R. LONGHI, *Scritti giovanili 1912-1922*, Firenze 1961, pp. 437-439.

### **Ringraziamenti:**

Ringrazio per aver letto il testo e per averne discusso i temi il mio maestro Giuseppe Fiengo. Mi è particolarmente grato esprimere i sentimenti di riconoscenza alle LL. EE. monss. B. Schettino, T. Spidlík, F. Marchisano, C. Chenis, M. Piacenza, D. Sorrentino, B. Depalma, F. Iannone, F.S. Toppi (†). Per le osservazioni e per aver influenzato i gangli emergenti delle tematiche affrontate i proff. S. Benedetti, V. Vigorelli, G. Ravasi, G. Carbonara, A. Bellini, S. Della Torre, T. Verdon, C. Varagnoli, M. Apa, L. Borriello, M.R. Del Genio, P. Ricci Sindoni, M.A. Crippa, M.L. Scalvini, H.W. Pfeiffer, L. Fusco Girard, G. Gresleri, A. Gambardella, C. Lenza, T.R. Toscano, A. Giannetti, L. Di Mauro, A.L. Maramotti Politi, A. Cangelosi, V. Pracchi, A. Aveta, G. Cacciaguerra, M.P. Gatti, S. Borsi, V. Sepe, I. Carabellese; i mons.: G. Santi, A. Ruggiero, F. Strazzullo (†), A. Illibato, G. Bonaccorso, E. Rascato, F. Capanni, G. Santarelli, G. Vicidomini, A. Corbisiero, D. De Risi, F. Asti, F. Iannone, P. Capasso, D. Panico, G. Santaniello, V. Federico, F. Barra, E: Tuccillo; i dott.: R. Chillemi, G. Andrisani, M. Podda, G. Santo, C. Macchiarola, C. Capponi, E. Verrillo, Sr. M.L. Cattaneo, G. Figini, L. Vecchine, R. D'Eliseo, R. De Luca, A. Cicalese, A. Maiello, G. Galdi, P. Petillo j., A. Esposito, P. D'Ascia; Si ringraziano inoltre i proff. R. Dalla Negra, E. Vassallo, A. Ferlenga, S. Casiello, F. Blandino, P. Belfiore, T. Kirova, P. Fancelli, F. Gurrieri, C. Gambardella, C. Blasi, G. Cruciani Fabozzi, G. Borrelli Rojo, R. D'Eliseo, R. Ientile, M.P. Sette, M.A. Giusti.

Il volume raccoglie alcuni scritti già pubblicati precedentemente e richiamati tra i miei lavori a cui si aggiunge l'ampia riflessione iniziale sull'influenza del *Liturgismo* e del *Conservatorismo colto* sulla più estesa categoria culturale che fa riferimento all'attività del restauro e della conservazione dei beni architettonici.

Il paragrafo intitolato *Il caso di un progetto di chiesa a Salerno* è di Maria Carolina Campone.

Pasquale Petillo ha curato la riproduzione dei testi nelle appendici e ha coordinato il lavoro di ricerca iconografico. Laddove è parso utile, nelle didascalie, sono stati riprodotti tra virgolette i giudizi offerti dalle riviste del tempo ed è stata apposta, tra parentesi, la data di pubblicazione dell'immagine. Giuseppe Fiengo, che ringrazio di nuovo, ha curato la *Prefazione* che offre tracce di ricerca di grande interesse.



## Tra Liturgismo e Conservatorismo colto

### *Il sentimento religioso come valore nazionalistico*

«Più che fare una conferenza ispirata ai modelli tradizionali, ho sentito il bisogno di dire semplicemente alcune verità che sono nel cuore di molti, ma che non si manifestano pel timore di essere fraintesi. Io non ho questo timore. Oggi fremiti di vita nuova scuotono il Mezzogiorno d'Italia, che per cinquant'anni ha subito tutte le accuse e tutti i soprusi. Un lavoro tenace e metodico si è già iniziato per virtù degli uomini che la Provvidenza ci ha mandato, quando ormai ogni speranza era perduta e la marea del demagogismo, dell'odio, delle basse passioni, pareva tutto sommergere». Un passaggio accalorato indirizzato, esortativamente, al cardinale Alessio Ascalesi, arcivescovo di Napoli, coglie l'attenzione del sovrintendente Chierici alle problematiche dell'arte sacra e della conservazione degli edifici religiosi della metropoli campana. Egli, rivolgendosi, nel dicembre del 1925, ad una platea prevalentemente femminile, ribadiva: «dobbiamo prendere, o donne cattoliche, animosamente il nostro posto in questa lotta magnifica, per rivelare tesori ignorati di energia, di bellezza, di fede purissima. Vi è tutto un patrimonio accumulato da secoli di operosità sapiente che non ostante il lungo abbandono, le rapine, i furti, le stolte alienazioni, rappresenta una fantastica ricchezza. Rimettiamola in onore per la gioia dello spirito nostro, per l'esaltazione del nostro sentimento religioso». Un saggio, pressoché sconosciuto<sup>1</sup>, questo di Gino Chierici intitolato *Religione ed arte* –riproposto integralmente in appendice- che permette di stabilire non poche relazioni tra l'impegno dell'insigne architetto pisano e alcuni aspetti del dibattito culturale presente nella Chiesa italiana di inizio Novecento.

Similmente interessante appare il contesto in cui viene proposta e si matura la riflessione dello studioso che, negli anni iniziali della sua vicenda napoletana, tra il 1924 e il 1935, sviluppa relazioni con non pochi esponenti religiosi locali. Una realtà, quella del clero campano, che usciva dall'esperienza della grande guerra con un desiderio di ripresa dei contenuti 'autentici' del proprio *depositum fidei* eccessivamente ideologizzato durante gli anni del conflitto<sup>2</sup>. Esperienza questa, come ricordava Arturo Carlo Jemolo, che permetteva di superare gli *anni del dilaceramento*<sup>3</sup>, dove i cattolici erano stati guardati con diffidenza circa la propria lealtà nei confronti della Patria<sup>4</sup>. Parimenti si trattava ancora di dare

un'interpretazione mistica della storia recente inverata dal fallimento della guerra, che chiedeva di giustificare l'esteso tributo di sangue comportato dal conflitto. Sono gli anni, quindi, in cui la Chiesa istituzionale promulga la festa di *Cristo re dell'Universo*, in cui viene innalzata agli onori degli altari Giovanna d'Arco e viene incentivata, in maniera esponenziale, la devozione al Sacro Cuore.

Da notare è, inoltre, il dato testimoniale personale, rappresentato dalla sincera professione di fede del sovrintendente con una chiara consapevolezza della condizione particolare che l'Istituzione cattolica stava vivendo, con secolari trasformazioni di abitudini, ruoli e compiti. La stessa circostanza di parlare ad un'assemblea femminile, facendo delle esortazioni alle proprie interlocutrici, documenta il carattere del tutto eccezionale e la metamorfosi epocale che si stava vivendo<sup>5</sup>. Se, infatti, quella terribile prima guerra mondiale qualcosa di buono aveva cogentemente lasciato al patrimonio esperenziale degli uomini del primo quarto di secolo, questo includeva l'evidente ruolo centrale dell'impegno femminile che aveva eroicamente sostenuto lo sviluppo della società europea nel momento in cui il ceto maschile era venuto a mancare per l'inopinato precetto militare.

La Chiesa dell'età di Benedetto XV e del suo successore Pio XI registrava e aggiornava le sue posizioni nei confronti della gran parte del popolo cristiano -la cui maggioranza femminile costituiva l'*humus* storico attraverso cui si perpetuava la trasmissione del dono della fede alle novelle generazioni<sup>6</sup> - individuando anche modelli inediti di santità<sup>7</sup>.

Tra le referenze culturali connesse all'impegno ecclesiale del tempo, perdurano, almeno fino a tutta la vicenda bellica, atteggiamenti di chiara derivazione *risorgimentale* volti sempre a qualificare l'attività della Chiesa come non antagonista di quella dello Stato. Sul piano morale, in questo modo, la soggezione dei credenti verso l'istituzione politica risultava maggiore della devozione che essi avrebbero dovuto avere per la medesima Chiesa.

Una nuova prospettiva già si era delineata con l'avvento, all'inizio del XX secolo, di Pio X, latore di un diverso atteggiamento ecclesiastico circa l'approccio alle vicissitudini dell'uomo contemporaneo, facendo

perno sull'*incipit* programmatico del suo primo documento ufficiale: *restaurare ogni cosa in Cristo*. «Un clero colto, pio, disciplinato, agguerrito, masse ben inquadrato, di un sol pezzo, fortificate dal cibo di Cristo; ecco il modo, il solo, di opporsi alla marea avanzante, di vincerla; minoranza dinamica da gettare, novella milizia di Cristo, nella mischia. Questo, in sostanza, lo spirito della prima sua enciclica, quella che informò tutto il suo pontificato: *Instaurare omnia in Christo*»<sup>8</sup>.

L'imperativo di papa Sarto costituisce una delle tracce più significative per poter leggere l'impegno delle realtà religiose europea e italiana del primo quarto del secolo, attente a rendere operativo simile compito, individuando nell'attività pubblica e, soprattutto, nelle manifestazioni esteriori di preghiera l'occasione propizia della corretta esposizione della fede. Su tale progetto culturale si erano impegnati in maniera esplicita alcuni monasteri benedettini che non disdegnavano di coniugare, in perfetta contiguità con il momento politico, l'adesione ai contenuti di fede con la più serrata ispirazione nazionalistica. L'abate Mariétan, riprendendo il pensiero di Guéranger, notava, tra le articolazioni della preghiera pubblica, «la caratterizzazione della liturgia come forma solenne di preservazione della tradizione, capace al contempo di svelare le false dottrine. Così, ravvivando la prima in quanti assistevano alle sue celebrazioni, la liturgia ne accresceva la capacità di resistenza alla propaganda delle seconde; inoltre, rafforzava nei credenti la fede e (rilievo più originale rispetto alla tradizione guérangeriana), insieme ad essa, l'amore per la patria»<sup>9</sup>.

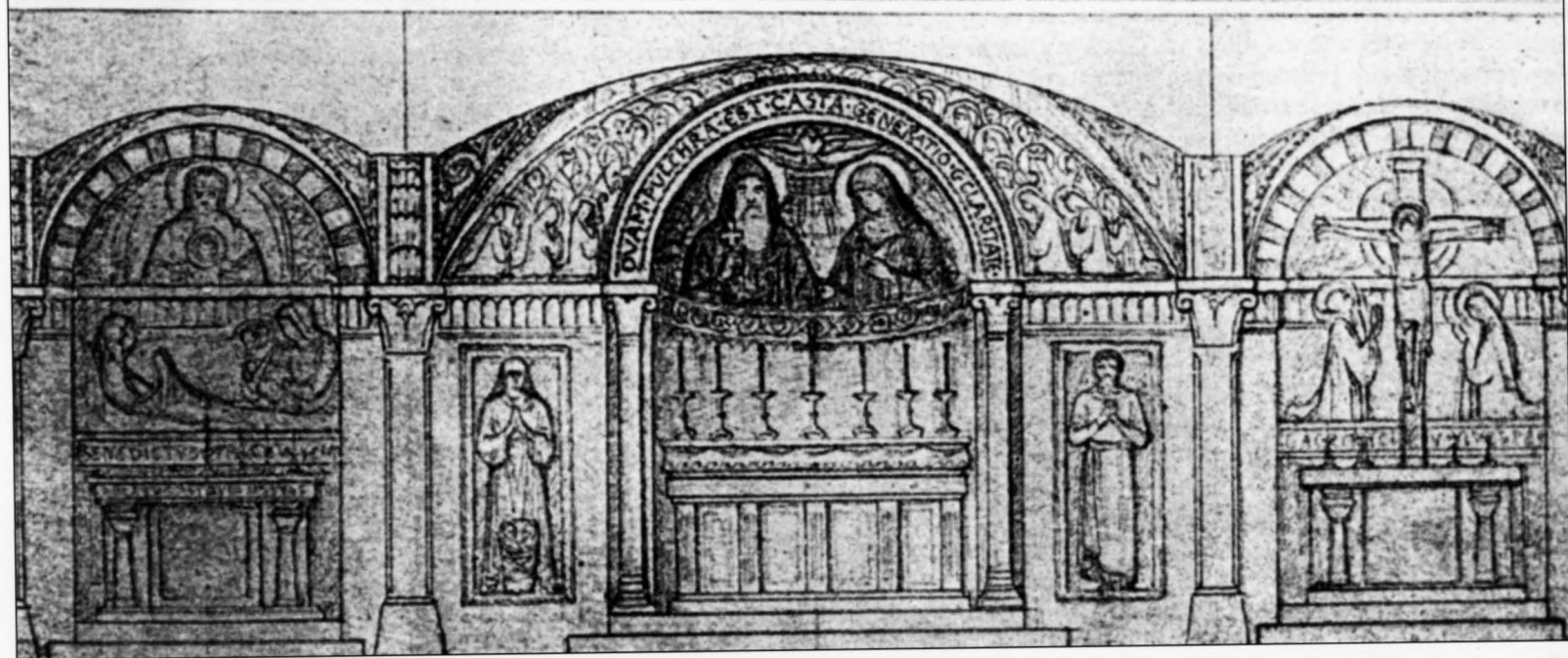
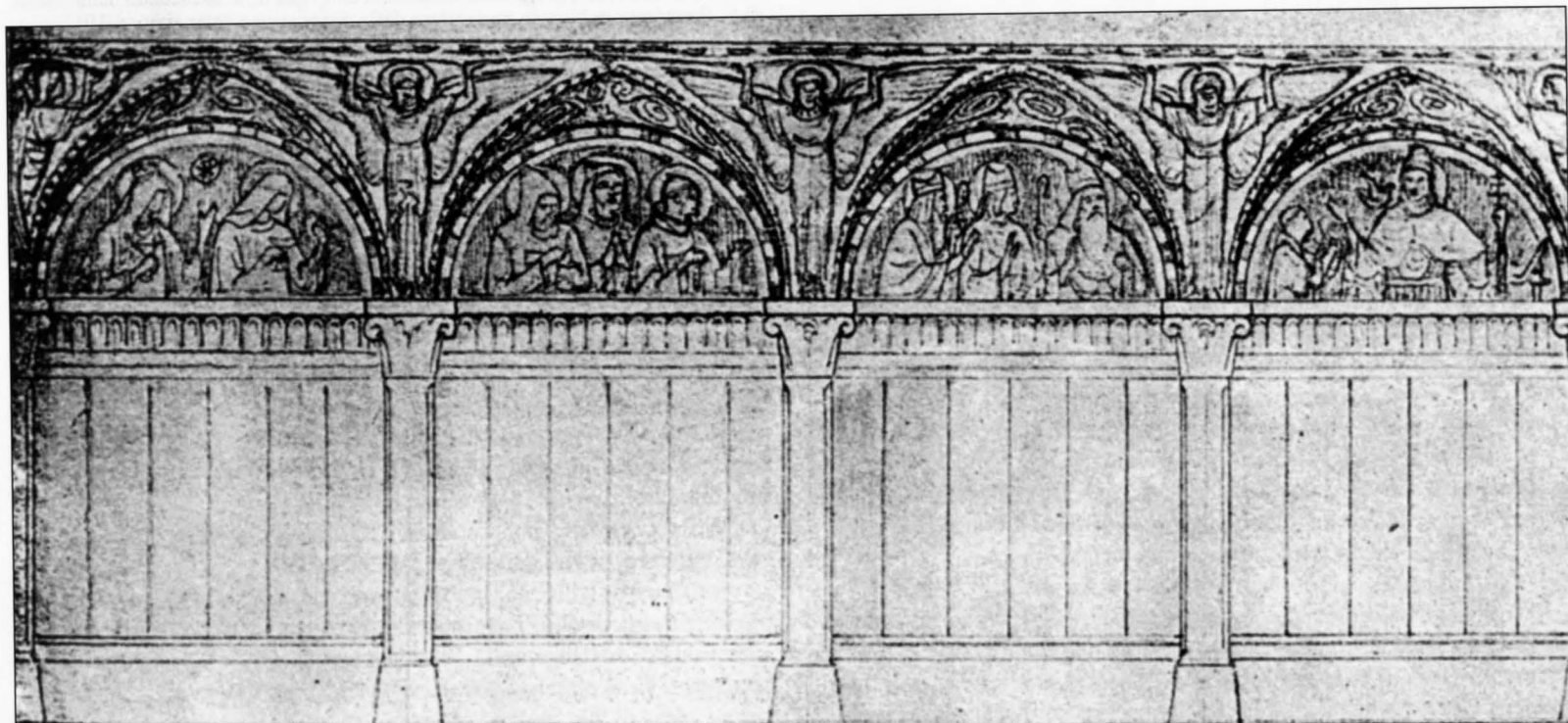
Il contesto regionale campano, da questo punto di vista, vantava esempi, esperienze e personalità che si erano distinti già dal secolo precedente soprattutto nella elaborazione di un progetto culturale cristiano ampiamente variegato che abbracciava i molteplici aspetti dell'esistenza umana e che trovava manifestazioni di eccellenza in opere come quelle di Ludovico di Casoria e Bartolo Longo. Non estranei a simili indirizzi erano anche gli studi di archeologia cristiana e di storia dell'arte per i quali un numero cospicuo di ecclesiastici e di studiosi aveva dato prove non dubbie di autorevole probità di impegno soprattutto partecipando alle attività dei nascenti organismi periferici di tutela dei monumenti. Tra il clero partenopeo spiccavano figure autorevoli quali Raffaele Garrucci, Gennaro Aspreno Galante, Cosimo Stornaiuolo, Gioacchino Tagliatella

e molti altri il cui impegno trovava negli anni a ridosso del primo conflitto mondiale l'occasione dell'avvicendamento con le più giovani energie rappresentate da Giovanni Maria Diamare, Modesto Catalano, Antonio Bellucci, Domenico Mallardo, Vitale De Rosa ed altri. Similmente anche tra gli autorevoli esperti laici della *conservazione* si annoveravano personalità assai sensibili alle istanze spirituali quali Giulio Minervini, Michele Ruggiero, Domenico de'Guidobaldi, Federico Maldarelli, Gaetano Filangieri e più giovani come Ludovico Pepe e Matteo Della Corte. La temperie culturale qui illustrata con i nomi di interpreti coinvolti in una realtà territoriale specifica non era diversa da quella di intellettuali di altri contesti, basterebbe ricordare ancora Cesare Cantù, Gian Carlo Conestabile della Staffa, Gian Battista De Rossi, Illemo Comelli, Luca Beltrami, Giacomo Boni, Gian Francesco Gamurrini solo per ricordare qualcuno dei più noti.

### ***Il filtro ideologico del Liturgismo***

L'implicazione e il condizionamento, posti dall'esortazione pontificia dell'*instaurare omnia in Christo*, costituiscono certamente la traccia significativa entro cui si muove il *Liturgismo* del ventesimo secolo per il quale sussiste forte la volontà di leggere la società attraverso immagini stabilite. Da quest'angolo visuale, la comunicazione di Chierici sembra perfettamente risentire dell'indirizzo che la Chiesa si era data trattenendo una serie di contenuti prossimi alle tematiche care al Movimento Liturgico italiano, che, com'è noto, trovò, negli anni precedenti la prima guerra mondiale, la sua stagione di fioritura, emulando le esperienze maturate nei contesti d'oltralpe<sup>10</sup>. Si intravedono, dunque, aspetti non marginali, in sede teoretica, volti a dare ragione anche di alcuni degli interventi sottoscritti dall'autorevole soprintendente che, in alternativa, sembrerebbero largamente contraddittori rispetto anche a pronunciamenti precedenti, quasi dessero luogo ad «una macroscopica, ineludibile aporia»<sup>11</sup>, conferma questa di quanto fosse dialetticamente composito il *milieu* culturale del tempo, troppe volte ricondotto a rassicuranti e semplificate categorie storiografiche, disattendendo anche la *simmetria*<sup>12</sup> implicita alle operazioni di intervento sui monumenti<sup>13</sup>.

Parimenti, ancora, il testo di quella comunicazione, sembra contenere



spunti e argomentazioni sviluppati nei primi anni Venti del Novecento da don Giuseppe Polvara dalle pagine di «Arte Cristiana» e poi successivamente raccolte in una silloge che, per la sagacia d'indagine e la freschezza di scrittura, assomiglia al 'libello' di chi, con impegno militante, si profonde a indicare, ai propri confratelli sacerdoti, le larghe strade dell'incultura liturgica e storico-artistica<sup>14</sup>.

Leggere possibili analogie o riscontrare eventuali influenze in simili occasioni significa poter immaginare provvidenziali legami di relazione tra intellettuali che, attualmente, sul piano del riscontro documentale, per quanto riguarda Chierici, sono in larga parte riconducibili ai ruoli istituzionali<sup>15</sup> ed alcune frequentazioni napoletane<sup>16</sup>.

D'altra parte, vi è da riconoscere un debito culturale o un'intersecazione, sul piano operativo degli interventi, tra i protagonisti della riflessione conservativa e i responsabili dei monumenti religiosi a cui era rimandata la cura di questi, potendo, per tal via, indicare 'suggerimenti' o 'comunanza d'intenti' tra interlocutori assai ragguardevoli nell'ambito intellettuale. Non marginale appare, ad esempio, da questa visuale, il forte legame stabilitosi tra Gustavo Giovannoni e alcuni esponenti dell'ordine benedettino, per il quale, a più riprese, formulerà progetti ed elaborerà cospicue riflessioni come quella pertinente i monasteri sublacensi<sup>17</sup>. Su simili coordinate parrebbe meno peregrino intrattenere relazioni e condivisioni di tematiche specifiche particolari, condotte con costante continuità, da alcune comunità religiose ed esplicitate in regolari attività editoriali come potevano essere la citata esperienza di «Arte Cristiana» o la parimenti interessante «Rivista Liturgica». Se la prima pubblicazione è da riconoscere quale frutto composito dell'impegno del fondatore don Celso Costantini e di don Polvara con la Comunità religiosa e Scuola d'arte che nascono attorno, la seconda si attesta nell'impegno di due monasteri benedettini che decidono di dare sfogo, in Italia, ai fermenti di ripresa spirituale del Medioevo e della tradizione cattolica con lo specifico dell'apostolato liturgico, seguendo l'esempio dei confratelli belgi<sup>18</sup>.

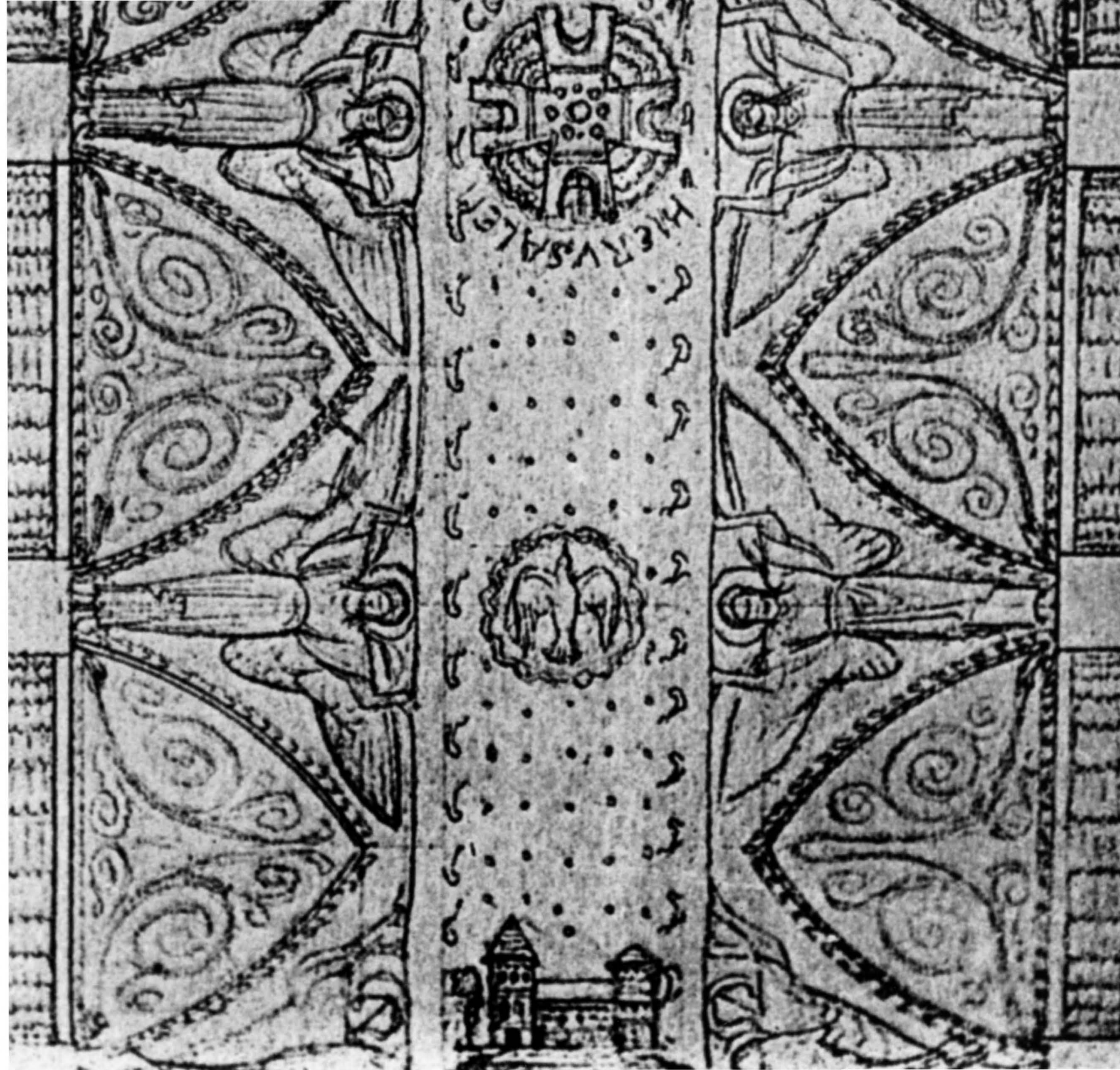
D'altro canto, attestate su simili posizioni sembrano essere altre figure di religiosi con le annesse famiglie, che mostrano costante interesse al carattere funzionale e ideologico dei luoghi di culto, non dismettendo una conseguente attività operativa, tra i quali non si possono non ricordare

domenicani come padre Berthier, storico della Basilica di Santa Sabina a Roma, o gesuiti quali Carlo Bricarelli che dalle pagine de *La Civiltà Cattolica* faceva conoscere il pensiero e l'opera di Viollet-le-Duc, non nascondendo, dati gli studi del sacerdote ignaziano, una marcata simpatia per l'approccio razionalista del maestro francese<sup>19</sup>. Il legame con le istituzioni religiose sembrerebbe potersi individuare quale concreta strada di ricerca per meglio interpretare la cultura della conservazione negli anni critici e complessi intercorrenti tra i due eventi bellici mondiali dove, pur superate incomprensioni ideologiche proprie della posizione dei cattolici del post-Unità, perduravano desideri di manifestazione esplicita della fedeltà al soglio pontificio.

Al riguardo, dunque, non possono e né devono risultare estranee alcune riflessioni del *Liturgismo* che hanno condizionato non poco gli interventi di restauro sulle preesistenze religiose. Di seguito, nelle appendici, viene proposta la trascrizione del testo di Gustavo Giovannoni sulla Chiesa di San Stefano Maggiore in Vaticano<sup>20</sup> che esplicitamente rimanda al volume di R. de Fleury, *La Messe*, documentando il debito intellettuale che tale 'reintegrazione' ha contratto con uno degli esiti figurali più rappresentativi del Movimento Liturgico europeo<sup>21</sup>. Non diversamente nella realtà campana in cui operava Chierici erano presenti religiosi come Carlo Gregorio Maria Grasso, benedettino genovese, che già sul finire del primo decennio aveva coinvolto Gustavo Giovannoni circa la trasformazione dell'Aula liturgica della Badia di Montevergine. Ancora lo stesso ecclesiastico, divenendo arcivescovo di Salerno, chiese al maestro romano la progettazione di una nuova chiesa, intitolata al Sacro Cuore, presso la stazione ferroviaria.

### ***Il caso di un progetto di chiesa a Salerno***

La vicenda della chiesa salernitana in se è grandemente istruttiva perchè documenta anche, sul piano più squisitamente operativo e per il dilazionarsi dei tempi, il progressivo avvicinarsi tra il *Liturgismo* e il *Conservatorismo colto*. Infatti, già dal quinto lustro del secolo, l'arcivescovo aveva ricevuto un elaborato che in chiave classicistica risolveva l'immagine della nuova aula di culto. Il prospetto si profilava quale scorcio terminale

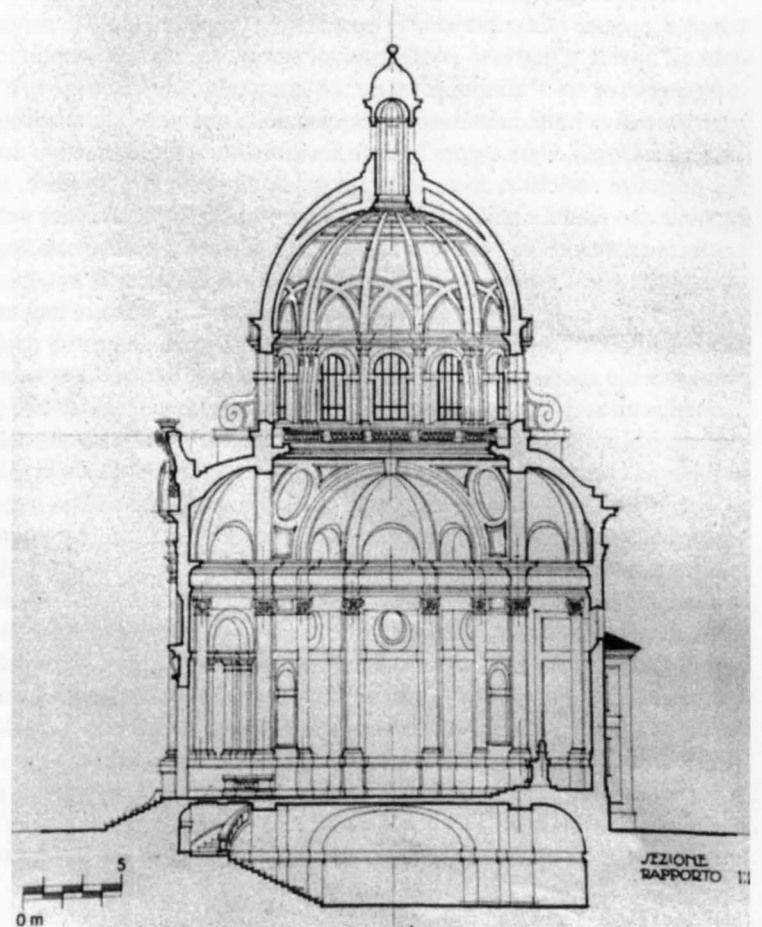
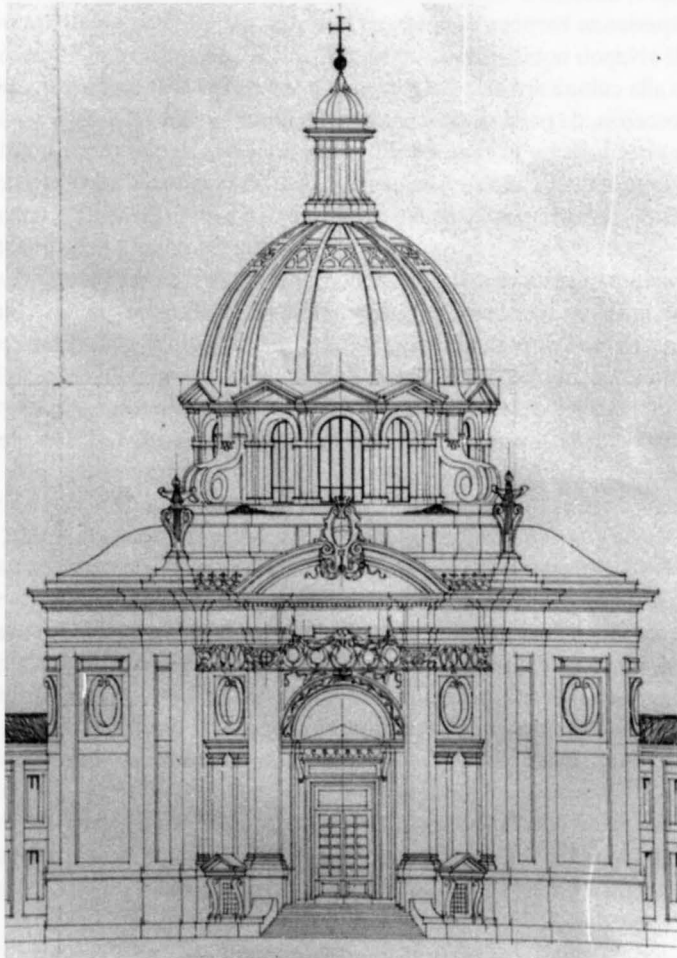
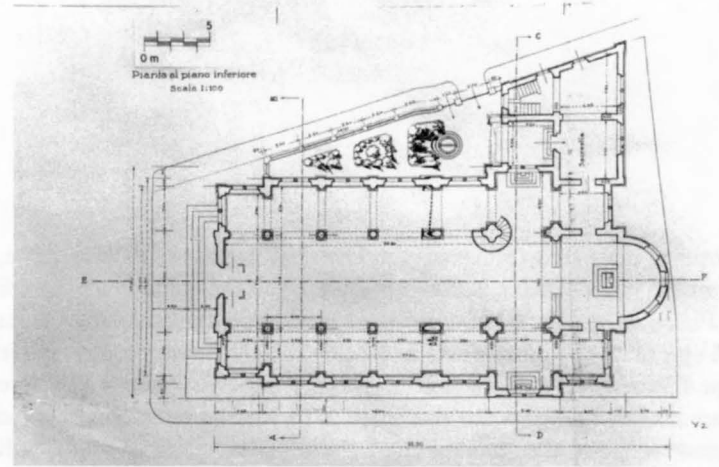
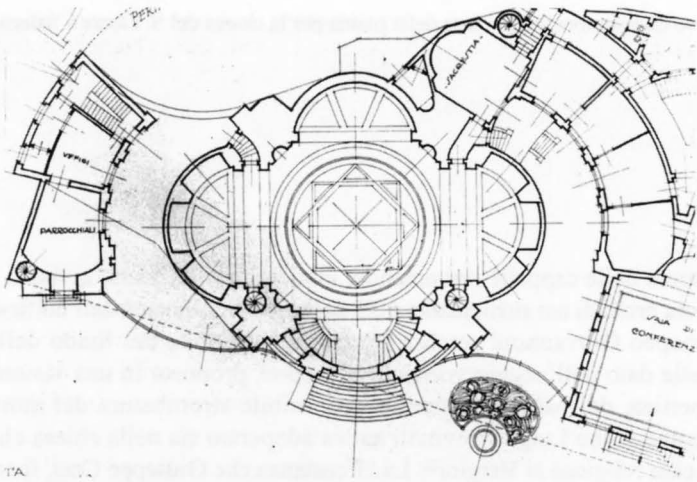


dello sviluppo urbanistico di Corso Vittorio Emanuele, l'arteria moderna che governava la contemporanea configurazione della città, supportandone l'estensione verso oriente, parallelamente alla linea della costa. Il sito prefigurato conferiva all'invaso del largo antistante la stazione ferroviaria un carattere monumentale e di compiutezza tale da garantire risultati formali di notevole interesse; il rammarico per la mancata realizzazione si fa più cogente a fronte dell'edificio effettivamente edificato che si mostra incapace di individuare note caratterizzanti l'ambiente, in gran parte eterogeneo, e progettualmente privo di autonome peculiarità. La mole del volume giovannoniano si imponeva per un frontespizio di circa quarantadue metri, con una cupola molto lievitata -impiantata su un tamburo di sei metri, per un diametro pressoché doppio-, alta quindici metri, trovava nella medesima conformazione emisferica la maggiore esemplificazione formale per la pregnante mescolanza di segni e simboli spaziali. I rimandi citazionistici alle opere del Longhena –e, segnatamente, la veneziana Santa Maria della Salute- per gli esterni e a quelle del Guarini –il San Gaudenzio di Novara- per gli interni, mostrano quanto il 'problema' progettuale stesse a cuore al maestro che non rinunciava a proporre una 'via nazionale' per le esigenze dell'architettura contemporanea. Il gioco poi degli intradossi a sezione a tutto sesto e degli estradossi a sviluppo maggiore esplicitava uno dei temi più cari al maturo Giovannoni, interprete autorevole dell'architettura italiana e della conservazione dei monumenti patrii. Una sequenza di tre timpani montati su mensoloni ritmava ed ordinava i finestrone arcuati del tamburo che, a gruppi di tre, si serravano tra i quattro contrafforti a volute dei piloni sottostanti si da suggerire palesi rimandi alla chiesa veneziana sopra ricordata. Per questa via sembrerebbe sussistere la preoccupazione dell'autore di avallare l'interpretazione dell'idioma architettonico italiano proprio nel coniugare elementi espliciti della grammatica formale ellenistica con quelli autoctoni della romanità tutti però rigorosamente attestati nella branca della 'classicità'. Il timpano che incornicia l'arco a tutto sesto e la composizione che si distende su una superficie a cilindro propongono chiavi semantiche dall'inequivocabile retaggio di riferimenti compositivi mostrando, tuttavia, la non estraneità, o la non 'forte' distanza, dalla ricerca di percorsi linguistici moderni che colleghi come Ernesto La Padula nell'episodio del Palazzo della Civiltà italiana all'Eur, a Roma, pure, a circa due decenni

di distanza, cercheranno, autonomamente di sviluppare. Al riguardo lo stesso tema religioso suggerirà soluzioni idiomatiche non lontane da quella adottata da Giovannoni a Salerno per parte non piccola della cultura architettonica moderna, è il caso tardo, ad esempio, del San Giovanni Bosco al quartiere Tuscolano a Roma di Gaetano Rapisardi, del 1959, o quello più prossimo temporalmente, di San Vitale al quartiere Fuorigrotta a Napoli di Ferdinando Chiaromonte progettata e realizzata tra il 1939 e il 1950.

D'altra parte non si può non riferire prioritariamente della configurazione di pianta, che è ricavata dall'organizzazione spaziale intorno al quadrato di base –luogo simbolico e strutturalmente fondante del sito religioso- che incrocia nei vertici i grossi piloni che “comprimono” le absidi più piccole d'ingresso e terminale, mentre suggeriscono la “dilatazione” delle maggiori laterali. I percorsi “citazionistici” non mancano e, anzi, si stratificano nella lettura della “fabbrica”. Due rampe poste nell'edera convessa d'ingresso raccordano il piano dell'aula con quello della cripta sottostante lasciando il ruolo di “guado” al prolungamento del portale principale che, con il breve tratto di pavimentazione, alla medesima quota tra chiesa e scalone d'ingresso, forma un autentico pontile per il sottoposto collegamento verticale. I rimandi di simile soluzione a Francesco Borromini considerato dagli storiografi del tempo quale anticipatore e 'normatore' del 'classicismo' che di là a un secolo e mezzo sarebbe venuto e maturato -soprattutto col pieno Settecento- lasciano intravedere come per lo studioso romano l'opportunità dell'invenzione di un'idioma formale italiano era tutta da giocare nel dipanare le argomentazioni compositive dei maestri del passato. Francesco Fichera al riguardo, offrendo una visione ideologica dell'architettura, non disdegnando di 'incensare' la propria contingente condizione politica, dà un'esegesi del fare artistico del seguente tenore: «Anche attraverso la evoluzione di questo spirito meditativo più che geniale [Vanvitelli], viene dimostrata chiaramente la legge fondamentale che governa ogni nostro processo artistico. Cioè che in arte, come in politica, non si torna mai indietro; che una sola deroga è ammessa a questa inflessibile legge: tornare a Roma, per risuscitare non le forme, ma la luce, lo spirito classico»<sup>22</sup>.

Non diversamente la chiave formale ed esperenziale del progetto

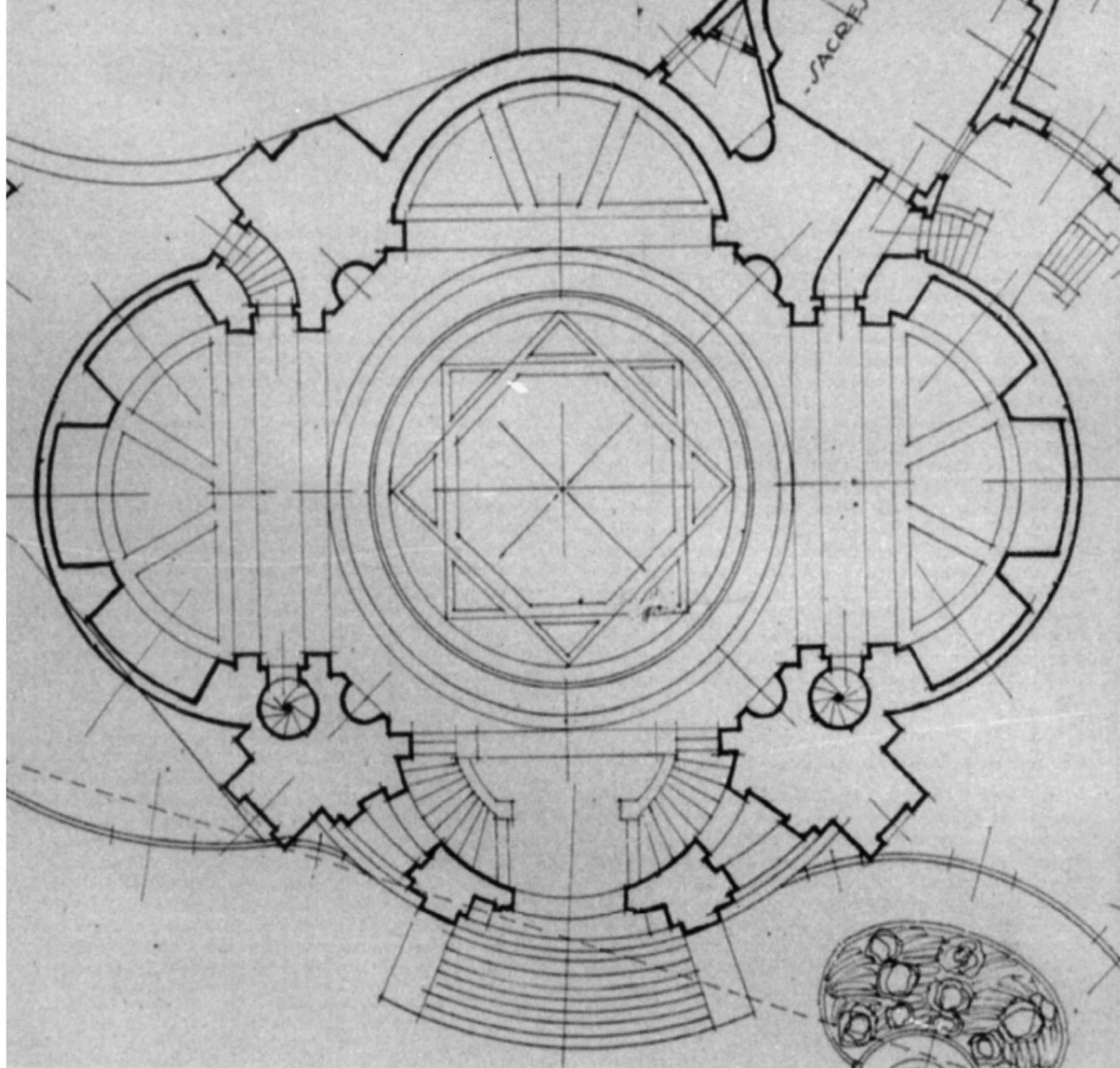


salernitano deve molto alla interpretazione bramantesca dell'autore che, soprattutto nella sezione, sembra citare esplicitamente il Tempietto di San Pietro in Montorio per il carattere semantico attribuito alla Cripta della chiesa da costruire presso la foce dell'Irno. L'aver predisposto le rampe di accesso al piano inferiore nel lato dell'ingresso permette all'autore di dare uno svolgimento 'longitudinale' all'ambiente interno, così come l'accesso scoperto alle scale ricorda gli esempi dei 'martiria' sui modelli romani del Vaticano e quello del ricordato manufatto bramantesco.

Ancora l'ingresso ricavato come 'passaggio' tra i vuoti delle due rampe di accesso alla cripta sembra occasionare l'esplicito ruolo di nartece dato all'abside d'ingresso confermando, per questa via, una continuità *interpretativa* tra l'idioma formale, chiaramente rinascimentale, e il repertorio di volumi direttamente ricercato nella tradizione romana degli ambienti termali. Ogni esedra laterale accentuando il ruolo strutturale dato dai prototipi antichi ricava, nello spazio delle possenti murature, tre cappelle con pianta a porzione di corona circolare, sì da riconoscere nella conformazione dell'insieme una mezza ruota dentata. La soluzione degli elevati per quest'aspetto della chiesa, che è nella sostanza la maggiore e più qualificata connotazione della parte inferiore dell'interno, trattiene una convincente composizione e meditazione di rimandi autorevoli risolti con notevole coerenza espressiva. Infatti le tre cappelle per lato hanno una chiusura architravata con un disegno complessivo dell'abside tale da ricordare la cortina a peristilio curvo che separa il coro dalla navata nella palladiana chiesa del Redentore, a sua volta forse filiazione della villa di Adriano a Tivoli. Nel progetto salernitano Giovannoni impiega lesene addossate alla parete cilindrica nella quale pratica le tre forature rettilinee adoperando un ordine gigante, con capitello composito decorato dal monogramma di Cristo, forse bramantianamente allusivo, quest'ultimo, della giovane età in cui il figlio di Dio compie il sacrificio supremo. Simili varchi erano stati impiegati a Roma da Borromini in S. Ivo alla Sapienza e a Napoli da Vanvitelli nella chiesa dei Padri della Missione. In questi autorevoli prototipi perdura la sottolineatura dell'accessorialità degli ambienti a cui essi immettono, non mancando anche la parcellizzazione in orizzontale della luce, sì da ospitare, in genere, un matroneo in alto ed un varco alla quota dell'aula liturgica in basso. A Salerno, invece, il docente romano non disdegna di forzare il carattere

autonomo delle cappelle rinunciando, modernamente, anche ai risalti a mensola presenti nei richiamati varchi barocchi. Similmente dall'edificio partenopeo Giovannoni sembra riprendere il motivo del fondo delle cappelle dato dall'occhio verticale ad ellisse, proposto in una visione prospettica, dal basso, sfruttando la possibile strombatura del muro perimetrale, che Luigi Vanvitelli aveva adoperato sia nella chiesa che nella casa religiosa ai Vergini<sup>23</sup>. La circostanza che Giuseppe Ceci, forse il pioniere, insieme a Luigi Serra, della scoperta e valorizzazione critica dell'esperienza barocca napoletana pubblicasse a puntate, sulla nuova serie di «Napoli nobilissima», un testo inedito di Pietro Napoli Signorelli riferito alla cultura artistica del *Regno di Ferdinando IV*<sup>24</sup>, rende plausibile la conoscenza, da parte di Giovannoni, del cospicuo episodio chiesastico di Vanvitelli anche in ragione della considerazione che proprio nello stesso volume della rivista era stato pubblicato un saggio di Carlo Calzecchi sul Duomo di Bari<sup>25</sup>, recensito dal professore romano in un scritto ospitato da «Architettura e Arti Decorative»<sup>26</sup>. La ragguardevole aula è stata, successivamente, illustrata da Roberto Pane che le riservava un giudizio assai lusinghiero proponendo quale modello di riferimento un notissimo episodio romano, rivendicando, inoltre, all'edificio dei Vergini, una compiutezza formale non riscontrabile in quello. «Assai meno nota della chiesa dell'Annunziata, sebbene altrettanto degna di interesse, è la chiesa dei padri della Missione, iniziata intorno al '60 sui disegni di Vanvitelli e completata, poi, con una brutta facciata in perfetta antitesi con lo splendido interno. Anche in questa, come per altre sue chiese di piccole dimensioni, l'autore volle compensare, con una movimentata grazia, la modestia dello spazio, traducendo quello che poteva essere un normale sviluppo rettangolare in un succedersi di volte e cupole, di architravi e di arcate, in un eccezionale gioco di prospettiva. L'idea della pianta ellittica, espressa dal Bernini nella chiesa di S. Andrea al Quirinale qui è ripresa, non solo come svolgimento di cappelle intorno all'ovale, ma anche in alcuni particolari tipici, come i coretti con balaustre al disopra delle architravi delle cappelle minori, ed i lacunari esagonali della cupola. Solo che l'idea distributiva rispetto alle due assi dell'ellisse di pianta è, nella bianca e modesta chiesa della Missione, assai più rigorosa che non nella celebre chiesa romana. Infatti si noti come in quest'ultima le arcate risultino diseguali per allargarsi in corrispondenza degli altari





SACRÉ

situati all'estremità dell'asse maggiore, così che, comprese le zone architravate, risultano tre diverse campate tra i pilastri e quindi una eccessiva discontinuità di ritmo. Si potrebbe replicare che questo non pregiudica la bellezza della chiesa berniniana perché la sontuosa policromia dei marmi non rende percepibili queste differenze, ma così è già implicitamente riconosciuta in essa la prevalenza dei valori pittorici su quelli puramente plastici, i quali, nella quasi sconosciuta chiesa napoletana, sono realizzati in maniera impeccabile per il perfetto alternarsi di due sole dimensioni in quattro archi e quattro architravi. Qui, ancora, a differenza della chiesa romana, la prospettiva dell'interno riesce visibile, simultaneamente, in tutto il suo sviluppo, perché l'ingresso è situato all'estremità dell'asse maggiore. L'autore, facendo preceder l'ovale da un atrio coperto al centro da una scodella circolare, creò il recesso che era indispensabile alla visione unitaria; e proprio in questo sembra aver fatto tesoro di un giudizio espresso dal Bernini, il quale, come riferisce lo Chantelou, consigliò l'aggiunta di un piccolo atrio per la chiesa dei Teatini a Parigi, adducendo la giusta ragione che, se una chiesa è a pianta circolare, quando vi si è entrati e si son fatti, come d'ordinario, sette o otto passi, non si riesce più ad abbracciarne la forma. Finalmente, sia per lasciare sgombro lo sviluppo ellittico, che per aumentare la profondità della visuale, l'altar maggiore è situato nel fondo, in uno spazio circolare coperto a cupola ed aperto con un'arcata simmetrica a quella d'ingresso»<sup>27</sup>.

### ***Una realizzazione liturgica nel romanico giovannoniano***

Il progetto di Giovannoni, com'è noto, non trovò opportunità per essere tradotto in opera edilizia, ma, tuttavia, nel sito indicato, sorse, nella prima metà del quarto decennio del secolo un edificio realizzato secondo il progetto dell'architetto salernitano Renato De Crescenzo. La singolarità del lavoro è rappresentata dalla sostanziale diversità dalle indicazioni del maestro romano; dalle più ridotte dimensioni rispetto al problema della scena urbana, e dalla pronunciata connotazione stilistica che vede la trascrizione, in chiave neoromanica, di un'attrezzatura religiosa. Il paradosso reale è palesato dal carattere assolutamente aderente alla

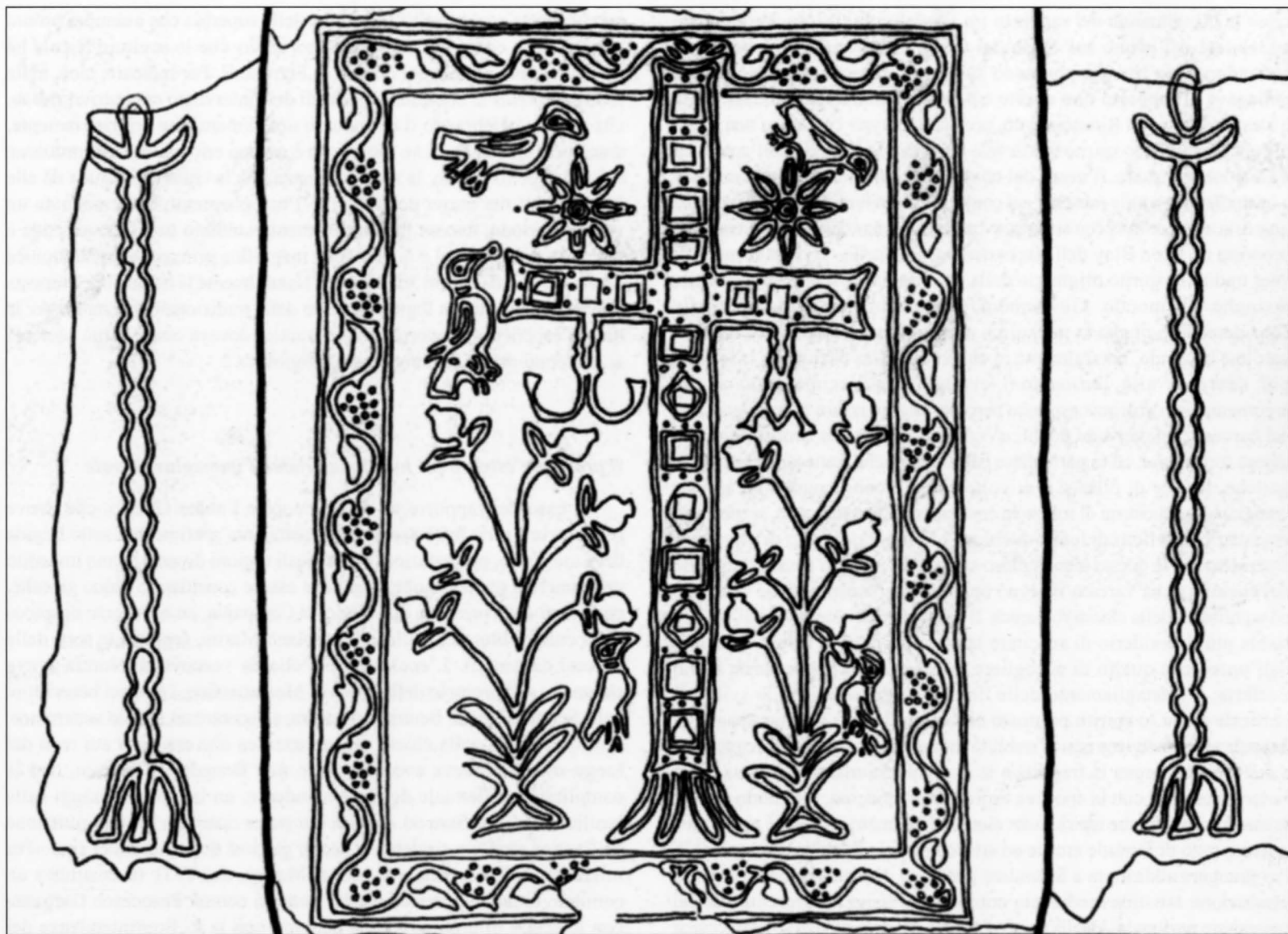
riflessione giovannoniana di quegli anni che l'edificio trattiene tanto da dover essere considerato più *giovannoniano* di Giovannoni stesso.

Se, infatti, una indicazione veniva dal fondatore delle scuole di architettura per la realizzazione di nuove aule di culto essa contemplava certamente la ripresa e la reinterpretazione del linguaggio formale romanico. Al riguardo, con la sua partecipazione alla III settimana di Arte Sacra per il clero, celebrata a Ferrara dal 13 al 20 ottobre 1935, Giovannoni intese comunicare le sue opinioni puntualizzando gangli nodali del suo ragionamento. «La stessa tenacia nella conservazione dello schema planimetrico basilicale che solo sviluppa e quasi fiorisce nel presbiterio ampio e nelle absidi multiple, ci reca la voce della tradizione e si riannoda ai mistici ricordi dei primi luoghi di riunione delle comunità cristiane»<sup>28</sup>.

In buona sostanza l'accademico linceo lascia cogliere nella tradizione costruttiva romanica la cifra più felice per interpretare le necessità specifiche dei luoghi di culto attraverso anche passaggi ideologici sottili che, in linea di massima, sebbene specialistici, sembrano essere partecipati anche da professionisti locali come, appunto, Renato de Crescenzo a Salerno<sup>29</sup>. «Ma più che influenze o ricordi, vale il sentimento come sprone all'intelletto, come causa prima nelle ricerche laboriose architettoniche e costruttive. Nel costruire la chiesa romanica gli architetti hanno veramente dato una forma spaziale alla preghiera umana, hanno, come gli oscuri poeti degli inni sacri, dato ritmica espressione, mediante i mezzi concreti forniti dalla pietra e dal mattone, al fervore della loro fede. Partiti dal santuario timidamente basso ed umile, son divenuti più confidenti ed audaci, e le chiese hanno levato la fronte e si sono vestite a festa per onorare la divinità ed i santi, hanno alzato ed illuminato le navi, si sono adornate di mille sculture. E l'associazione delle masse, la disposizione delle ombre e delle luci, della rude semplicità interna e della austera ricchezza che spesso l'esterno presenta, delle immagini e della suppellettile presbiteriale, danno coi più semplici mezzi espressivi un arcano senso di misticismo, compongono un'armonia come di un canto che si diffonda lieve da un popolo di fedeli inginocchiati avanti ad un altare»<sup>30</sup>.

Pari pari sembra comporsi e sciogliersi, in chiave nazionalistica, una profonda polemica nata all'interno del Movimento Liturgico europeo che aveva visto contrapposti il benedettino Festugière e il gesuita Navartel

Maria Carolina Campone e Saverio Carillo, rilievo della Croce gemmata della Cattedrale di Nola (V sec.), 1996

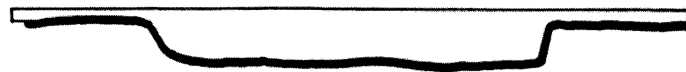
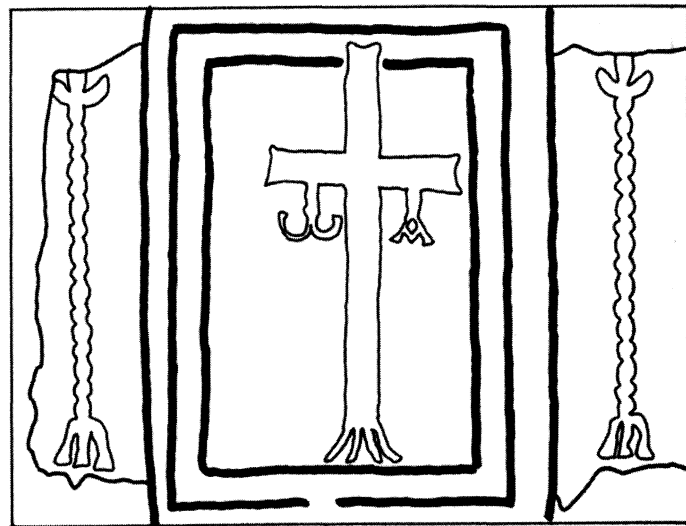
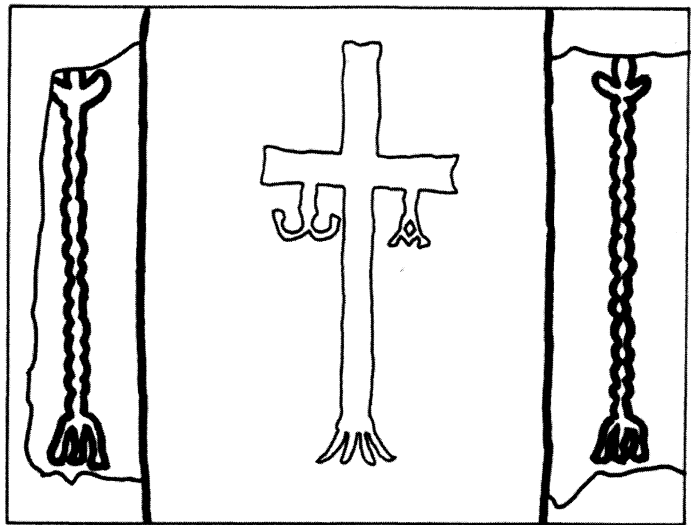
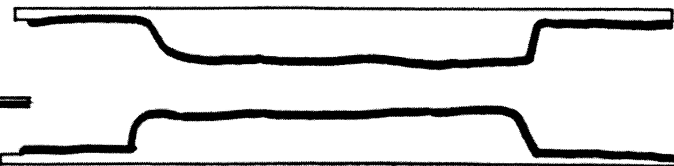
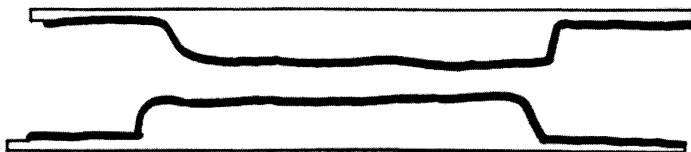
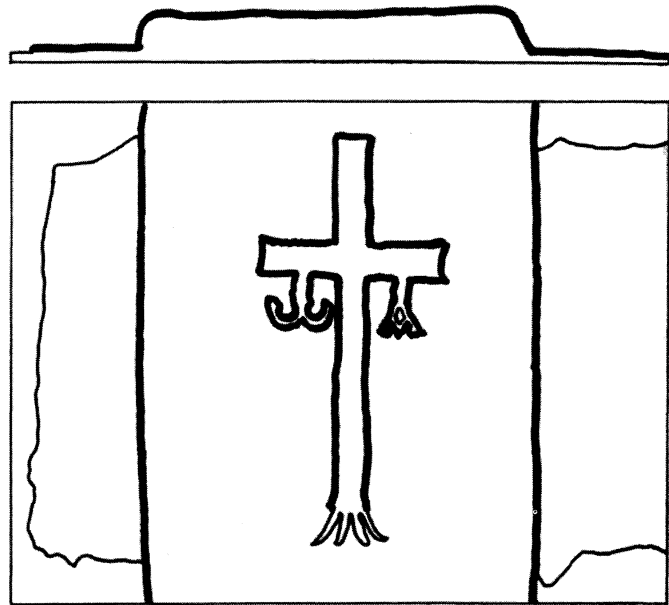
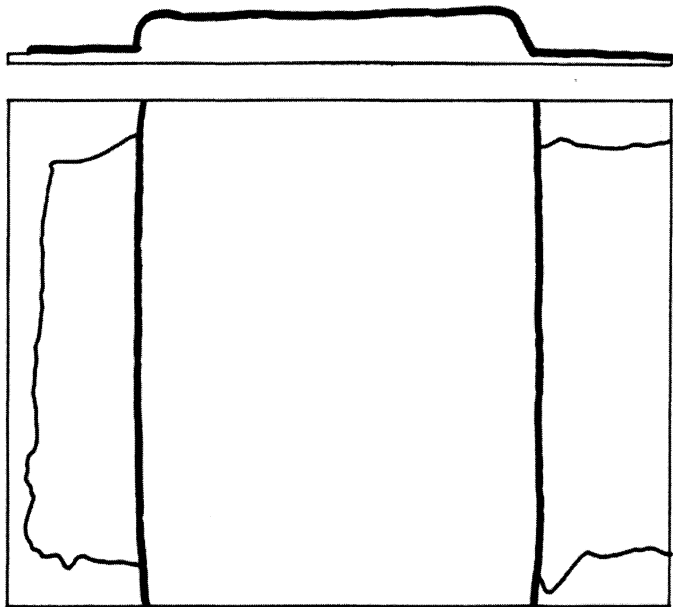


circa la dissoluzione del rapporto tra i fedeli e la Chiesa istituzionale addebitata dal primo sul conto dei Gesuiti che avevano, a suo dire, abbandonata la liturgia puntando sulla predicazione. La polemica si collegava al rapporto non risolto tra rappresentazione mondana della Chiesa inverata dal Rinascimento, accusato di esser caduto su una china paganeggiante, e lo spirito medievale considerato custode dell'autentica tradizione spirituale. Il nesso del contendere era naturalmente correlato a una polemica sottile presente nel contesto culturale cattolico di accezione linguistica francofona che accusava -basterebbe ricordare l'interpretazione proposta da Leon Bloy dell'*Ascensione* di Raffaello- la curia romana di aver tradito lo spirito originario della fede lasciandosi corrompere dalle lusinghe del mondo. Giovannoni, che sembra avvertito di quelle considerazioni, ribalta la medesima polemica, anticipandola di qualche secolo e trovando, naturalmente in chiave stilistica nazionale, la lezione più aderente alle *indicazioni* evangeliche, recuperando anche argomentazioni crociane espresse però per stigmatizzare la scenograficità del barocco, palesa i suoi dubbi: «Verranno poi per una evoluzione dalle chiese romaniche, ed in particolare dalle romaniche francesi, le cattedrali gotiche, foreste di pilastri e di volte che si ricongiungono ad altezze vertiginose, virtuosismi di soluzioni costruttive e di ornati sottili, scenografie fascinatrici di effetti di luci e di colori. Ma io mi permetto di esprimere il pensiero che in questo meraviglioso sforzo dell'ingegno umano l'orgoglio dei costruttori ha varcato il segno nel superare la espressione semplice ed equilibrata della chiesa romanica. Il carattere dell'esterno e dell'interno rivela più il desiderio di suscitare la meraviglia per l'opera compiuta dall'uomo che quello di accogliere la preghiera e presentarne a Dio l'offerta; il frastagliamento delle linee, l'esagerazione dello sviluppo verticale turba lo spirito piuttosto che esaltarlo; cui si accompagna la formula tecnica diviene non di stabilità soda e permanente ma di leggerezza a cui si accompagna la fragilità e la durevolezza mal certa, come di un *record*, per dirlo con la sportiva espressione moderna, raggiunto a gara; lo stesso simbolo che ispira i vari elementi geometrici diviene astratto ed astruso, fatto di formule arcane ed artificiose e si allontana dal popolo»<sup>31</sup>. Per giungere addirittura a formulare una sorta di sentenza-censura per la produzione artistica medievale considerata meno rappresentativa del linguaggio nazionale: «Nella chiesa gotica a me pare di vedere riaffacciarsi

sotto la veste ecclesiastica il demone della superbia che è sempre pronto vicino a noi, come in quell'*abbas porcellus* che lo scultore Nicola ha raffigurato nel portale del duomo di Ferrara»<sup>32</sup>. Per indicare, cioè, nella radice di *pietas* le coordinate generali dell'intervento costruttivo antico, che andava celebrando il divino con una dimensione prioritariamente, diaconica, cioè di *servizio*. «In questo è, se non erro, la vera affermazione dei diritti dello spirito, la serena risposta che la chiesa romanica dà alle infatuazioni dei nuovi positivisti; è l'insegnamento che emana da un grande periodo, ancora incompletamente studiato nelle sue vicende e nella sua essenza qual è quello della magnifica primavera architettonica fiorita in Italia dai secoli XI al XII»<sup>33</sup>. Naturalmente la risoluzione proposta rispondeva anche alla logica coerente della tradizione del restauro per la quale l'esperienza *temporalmente* più antica doveva essere la più aderente ai contenuti propri del linguaggio religioso.

### ***Il problema estetico dei nuovi materiali e l'immagine sacrale***

Il caso del rapporto tra Giovannoni e l'abate Grasso, che aveva prodotto una serie interessante di progettazioni sperimentali sotto l'egida del *Liturgismo*, progettazioni per le quali ragioni diverse hanno impedito una concreta realizzazione, non deve essere considerato unico giacché, negli anni della presenza di Chierici in Campania, un esponente di spicco della cultura liturgica italiana, Eercolano Marini, reggeva le sorti della diocesi di Amalfi. L'ecclesiastico, che da vescovo di Norcia aveva chiamato, sull'esempio della cripta di Montecassino, i monaci benedettini della Scuola d'arte di Beuron in Baviera, a decorare un sacello sotterraneo, creato *ex novo*, nella chiesa cinquecentesca che era sorta sui resti del luogo ove si credeva avesse abitato San Benedetto, innesca, con la complicità intellettuale del soprintendente, un lavoro di assaggi sulla basilica del Crocifisso ad Amalfi, per poter ricercare la configurazione dell'antica struttura risalente ai secoli gloriosi della storia del sito. «Per iniziativa dell'Arcivescovo Mons. Marini, nel 1931 fu costituito un comitato cittadino, presieduto dal Podestà comm. Francesco Gargano, con lo scopo di promuovere, d'accordo con la R. Soprintendenza dei

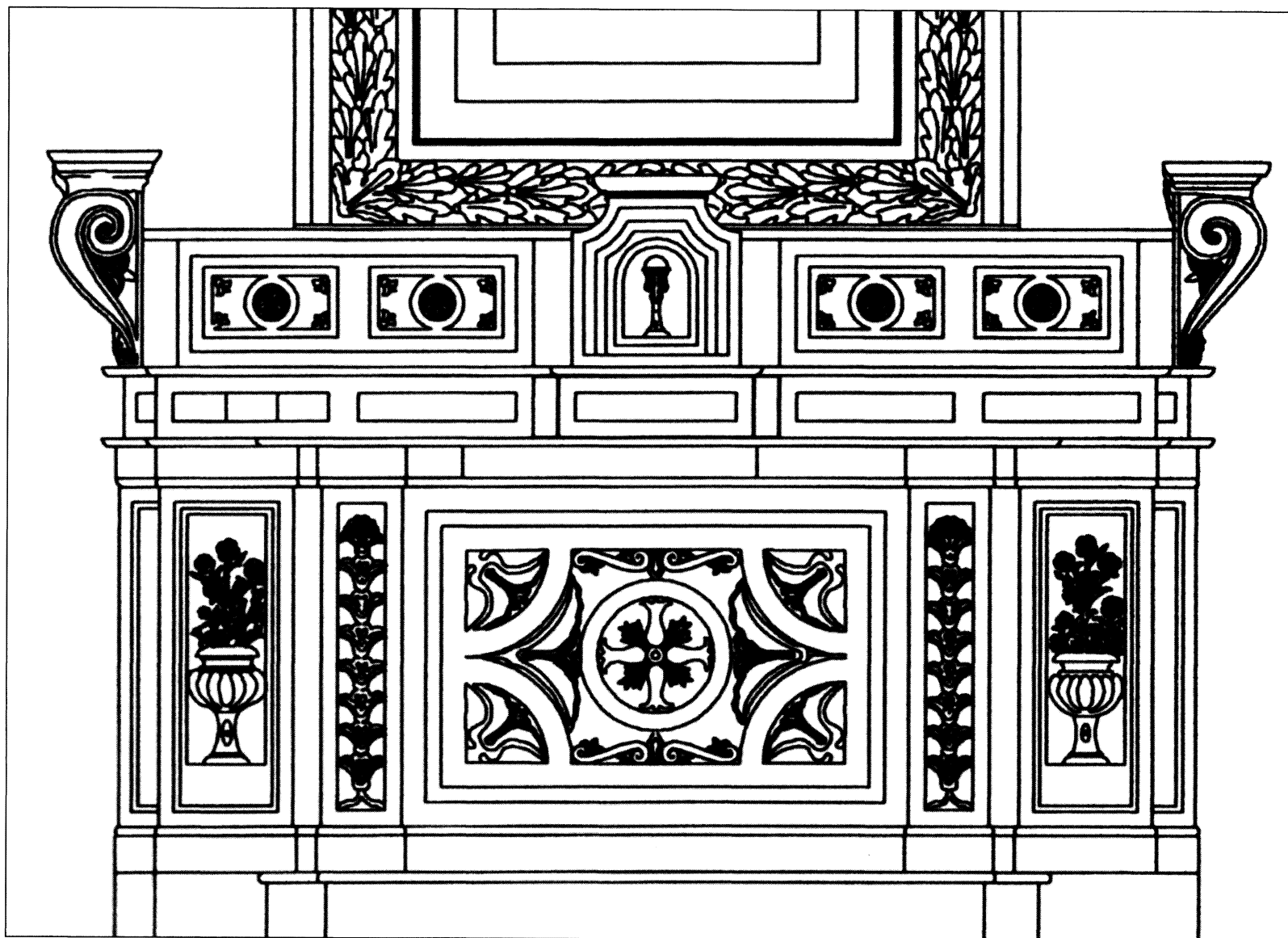


Monumenti della Campania sotto la guida del comm. Gino Chierici, il ripristino dell'antico edificio, procurando di rimettere in luce ciò che resta di originario, e di raccogliere i mezzi necessari allo scopo»<sup>34</sup>. L'esperienza narrata da un volume di Pietro Pirri -che è esso stesso in interessante prodotto del *Liturgismo*, essendo stato commissionato dal Marini al padre gesuita, continuatore dell'opera di Carlo Bricarelli e attivo redattore della rivista romana «Arte Sacra»- consegue risultati cospicui: «si scoprono parti molto caratteristiche dell'edificio antico. Sulle pareti laterali apparvero due file di vaghissime finestre, monofore e bifore, con colonnine geminate e capitelli a stampella, oblunghe e ad arco acuto. In molte parti riapparvero archi, colonne, capitelli antichi ed altri elementi strutturali di gran valore. Per quanto fin d'ora è dato presagire, essi stabiliscono, che nella chiesa del Crocifisso esisteva, e sostanzialmente esiste ancora un edificio a tre navate, distinto dalla odierna cattedrale e di forme architettoniche del tutto diverse»<sup>35</sup>. La vicenda, che si è protratta per quasi l'intero corso del Novecento e che grazie a Giuseppe Fiengo ha trovato una sua illustrazione documentando anche il tangenziale coinvolgimento di uno dei maggiori teorici del restauro come Renato Bonelli<sup>36</sup> in sé esplicita proprio il carattere diveniente delle posizioni ideologiche connesse ai luoghi di culto, ove più meditati giudizi offrono occasioni di indagine foriere di sviluppi maggiormente condivisibili.

Tuttavia, Giovannoni rimarcava che era: «a tutti noto quali enormi progressi abbia compiuto la tecnica nell'ultimo cinquantennio, partendo dalla scienza e dallo sviluppo industriale col darci nuovi materiali di alta resistenza come il ferro, l'acciaio, il cemento armato e procedimenti nuovi di costruzione e di calcolo. Ed è questa una delle più tipiche conquiste di quella moderna civiltà meccanica che sarebbe vero progresso se camminasse insieme con la civiltà del sentimento umano. Ed ecco muovere da tali mezzi nuovi teorie e tendenze che vorrebbero considerare come unico canone di bellezza architettonica la rispondenza alla costruzione. Il Le Corbusier, che ha saputo farsi credere filosofo dagli architetti ed architetto dai filosofi, ha posto come modello dell'Architettura moderna la macchina, la quale se risponde al suo scopo ed è ben costruita è soltanto per questo, ma non sempre, bella. Per il Le Corbusier e per gli altri seguaci di questo materialismo orgoglioso ed arido che si chiama razionalismo tecnico, la casa non sarebbe che una macchina per abitare e quindi la

chiesa una macchina per pregare Iddio»<sup>37</sup>. Il professore romano sembra non voler rinunciare a ripercorrere la strada storica attraverso la quale la tradizione ha consegnato, per i luoghi di culto, un'interpretazione autonoma. La lettura che fornisce è piuttosto storiografica e assomiglia a quella ideologica proposta circa un decennio addietro da Salvatore Vitale, ma proprio per questa ragione, appare maggiormente interessante. Lo studioso siciliano aveva ragionato: «il segno di Dio che noi vediamo adombrato nella bellezza armonica delle arti plastiche, e più compiutamente realizzato nell'architettura è, così, la conferma del segno divino che è dentro di noi; è, come l'Arca dell'alleanza del popolo ebreo, la prova tangibile del patto d'amore e della grande legge universale di corrispondenza che regola il mondo, è il crisma, a un tempo, della nostra divina origine, e l'affidamento sicuro della nostra finale riassunzione in essa»<sup>38</sup>. Giovannoni, nel suo ragionare, puntualizza: «Si dice infatti: noi abbiamo ormai mezzi e metodi ben diversi da quelli del passato, non solo nei nuovi elementi di costruzione, ma nelle valutazioni basate sulla scienza e non più sulla empirica intuizione delle azioni e delle resistenze. Perché dunque dovremmo indugiare in schemi e forme di una tipologia passata e non ricercare la espressione schietta del nuovo pensiero costruttivo? Come sempre nelle considerazioni unilaterali e sempliciste di cose complesse, questa argomentazione così serrata contiene una parte del vero ma non tutto il vero dell'Architettura, e meno ancora dell'Architettura chiesastica. Ed ecco intervenire con la eloquenza della storia il grande esempio del periodo architettonico da cui è partito il nostro discorso; e dirci che nelle opere aventi un alto significato spirituale la costruzione è mezzo ma non fine a se stessa; che il simbolo, il carattere espressivo dato dai ricordi subcoscienti della tradizione o dalla musicalità di un ritmo d'Arte hanno ben maggiore importanza della indicazione dell'organismo, la quale ha più valore sintetico che analitico; che infine all'Architettura delle chiese in particolare ha presieduto e deve presiedere un'alta concezione integrale, una intima unione di costruzione e di forma, espressioni di un pensiero unico e di un'unica energia»<sup>39</sup>. I presupposti dati dalla riflessione di Giovannoni non devono essere considerati avulsi dal contesto temporale e culturale italiano che in quegli anni svolgeva, con particolare attenzione, proprio su quei temi, osservazioni e produceva contributi significativi ed interessanti. Su questa traccia la lettura di alcune indicazioni di uno studioso di estetica dell'architettura

Orazio Romano, rilievo dell'altare di S. Antonio nella chiesa di Maria SS. del Carmine in Nola, prospetto elaborato per la prova finale del Corso di studi in Scienze dell'Architettura, Seconda Università di Napoli, Relatore prof. arch. Saverio Carillo, 2007



Gino Chierici, intervento di restauro al Battistero di Lomello: l'esterno dell'edificio dopo i lavori, la vasca battesimale, il disegno di pianta e la sezione sul recinto quadrangolare, 1942

come il ricordato Salvatore Vitale, non sembrano discostarsi troppo dalle asserzioni del professore romano. Infatti, quasi partecipando e risentendo delle argomentazioni anche del Movimento Liturgico europeo sintetizzava, in maniera figurativa, il complesso approccio ideologico che un'architettura religiosa doveva, a suo giudizio, comportare: «l'elevazione più alta dello Spirito individuale, la sua vera trasfigurazione, si ha quando le due forme complementari d'arte si integrano e si fondono in una realtà che le trascende entrambe, quando, ad esempio, dall'alto del coro le mille voci dell'organo precipitano come una cascata di suoni sulla folla muta dei fedeli, si diffondono con mille echi per le navate maestose della Cattedrale, impazzano in vortici canori per la selva delle colonne marmoree, si ingolfano e si attenuano nell'ombra delle cappelle, e risalgono, infine, verso la cupola e verso la luce a disperdersi liberamente nel cielo. Allora la musica e l'architettura, unendosi, creano il miracolo per cui l'arte si annulla come tale e si tramuta in religione, attingendo il fastigio supremo da cui zampilla la fede, materiata d'una speranza divenuta ormai certezza. La certezza della meta ultima e del riposo finale, in cui si acquieterà l'aspirazione perenne ed inesaurita, ed in cui si realizzerà l'unione trionfale dell'immanente col trascendente, dell'uomo con Dio»<sup>40</sup>.

In questo senso l'immagine dell'architettura doveva essere rappresentativa del carattere medesimo e del significato che l'edificio acquistava. Lo studioso siciliano dando una lettura mistica dell'aula di culto non faceva altro che richiamare interpretazioni *evocative* del valore dell'architettura stessa. Egli nel connettere sul piano artistico musica e architettura, citando esplicitamente il dialogo *Eupalino* di Paul Valéry, dato in versione italiana in quel torno di tempo, focalizza la propria riflessione sul valore matematico del *ritmo* che a suo dire costituiva la sintesi dialettica tra *essere* e *non essere*<sup>41</sup>. Il dialogo francese in qualche misura era come mutuasse una *immedesimazione* tra l'uomo e l'ambiente tra l'*essere* dell'individuo e il *non essere* del luogo: «l'hai mai dunque provato quando assistevi a qualche festa solenne o partecipavi ad un banchetto, e l'orchestra inondava la sala di suoni e di fantasmi? Non ti sembrava che allo spazio primitivo si sostituisse uno spazio concreto e mutevole, o piuttosto che il tempio ti circondasse da ogni parte? Tu allora vivevi in un edificio mobile, ad ogni istante nuovo, che si ricostruiva in sé per consacrarsi interamente alle trasformazioni di un'anima: l'anima

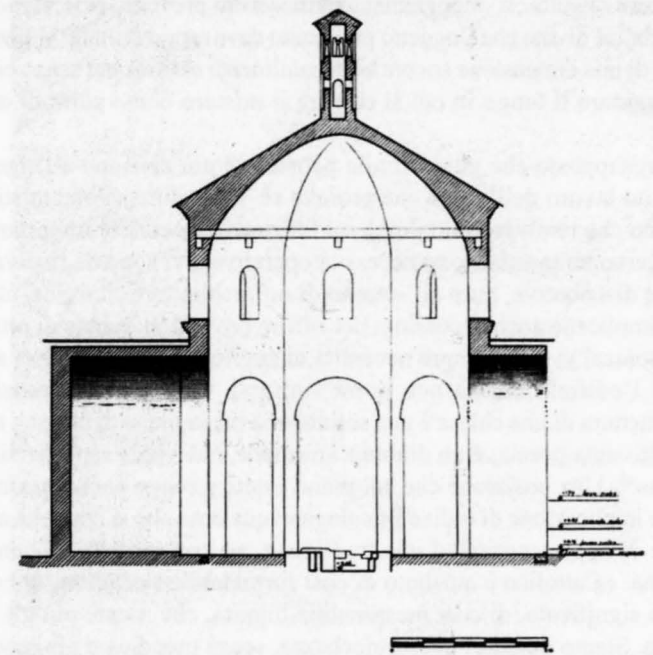
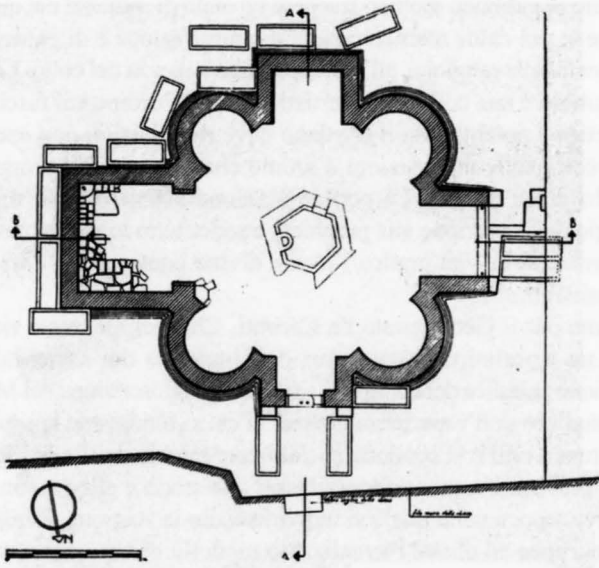
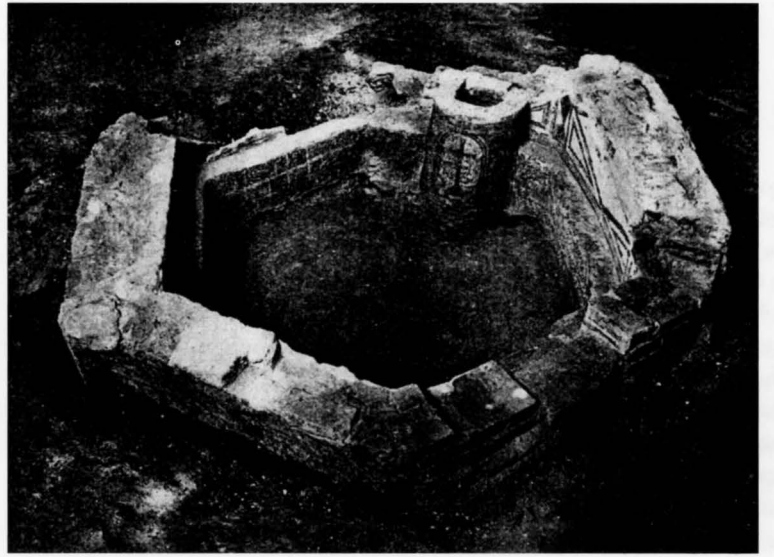
dell'estensione. Una pienezza mutevole, analoga ad una fiamma instinguibile, illuminava e riscaldava tutto il tuo essere con un'interrotta combustione di ricordi e di presentimenti, di rimpianti e di presagi, e d'infinite emozioni senza cause precise»<sup>42</sup>.

Il passaggio di identificazione tra l'uomo partecipe dell'evento liturgico, all'interno dell'aula di culto, costituiva una coordinata irrinunciabile nel più ampio panorama di proposte per l'introduzione di innovazioni dell'architettura sacrale. L'ambiente doveva risultare consono all'evento sacro che accadeva e doveva celebrare il mistico incontro tra l'uomo e Dio nella cornice più idonea per onorare il sommo Significato. «L'architettura ecclesiastica avrà sempre bisogno di colonne, di basi, di capitelli, di quel minimo di trabeazioni, che rappresentano esigenze irrinunciabili del razionalismo costruttivo e decorativo: sì – come si è detto – per le chiese, vi è un razionalismo anche decorativo, perché esse non sono delle sale d'aspetto di una stazione»<sup>43</sup> aveva sentenziato Celso Costantini.

### ***Le distanze dal Novecentismo: il Conservatorismo colto come devotio estetica***

Ancora l'ecclesiastico friulano argomentava l'«architettura novecentista cerca soprattutto la funzionalità, la praticità, la comodità. Ciò corrisponde mirabilmente all'indole di certe costruzioni, come magazzini, rimesse, uffici burocratici ecc. Ma ciò non basta per le chiese. Non basta neppure per una caserma. Semplicità sì, ma non sciatteria; praticità sì, ma non volgarità. Il Le Corbusier subisce l'incantesimo delle macchine; dice che “il concetto di macchina rigetta ogni organo parassita, non tollera che gli elementi attivi – attivi sul nostro corpo e sulla nostra sensibilità”. Ma noi diciamo che, se una officina, un sanatorio, una rimessa, anche una casa possono fare a meno delle pitture e delle sculture, ciò non può affatto applicarsi alla chiesa, perché le pitture e le sculture sono un elemento necessario al culto, oltre che un elemento del più alto decoro ornamentale»<sup>44</sup>. A suo dire l'idea di adoperare categorie funzionalistiche per poter definire l'architettura sacra, anche sul piano estetico, risultava ipotesi interpretativa dei canoni di bellezza assolutamente





insostenibile sul piano quasi filosofico giacché *funzione* principale dell'architettura liturgica era proprio la connotazione artistica del luogo. La *bellezza* costituiva un *presupposto*, un *contenuto* che il popolo orante, la Chiesa insomma offriva a Dio. «I novecentisti dicono che la bellezza della nuova architettura si sprigiona dal senso geometrico delle linee, da una specie di *matematica sensibile*: volumi, superficie piani. Io non nego che in fondo a ogni buona architettura si trovi la legge della proporzione, che si trovi cioè una occulta substruttura regolata dai rapporti geometrici: ma altra cosa è la geometria, che è scienza, e altra cosa è l'arte, che è ispirazione. L'arte contiene, se si vuole, la geometria: non la geometria l'arte. Non si confonda la grammatica con la poesia: la poesia può essere bella, ma non si dirà bella la grammatica»<sup>45</sup>.

Uno dei principi cardini del Conservatorismo colto è rappresentato dalla rinuncia alle implicazioni utilitaristiche per ciò che concerne le architetture di culto. L'atteggiamento sottoscritto prevede, cioè, il ruolo di "offerta" al divino che l'oggetto progettato deve rappresentare; si tratta, dunque, di una dimensione ancora sostanzialmente estetica nel senso cioè di immaginare il luogo in cui si celebra il mistero come parte di una *devotio*.

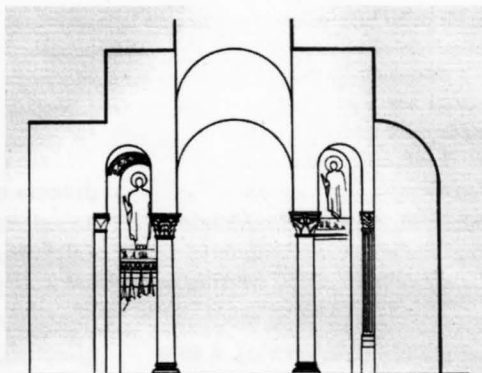
Il presupposto che guida simile pensiero è più consono a leggere l'implicito lavoro dell'uomo che proietta sé nella dimensione mistica col divino che risolvere solo problemi funzionali, ancorché importanti.

Se certamente sussistono necessità operative e vi sono da risolvere esigenze distributive, pure all'interno di un'architettura liturgica, che, quindi, implicano anche occasioni per offrire prove non dubbie di prosa architettonica, vi sarà sempre necessità di cogliere nessi ideologici alti ai quali l'edificio chiesa non potrà sottrarsi. Costantini sentenza: «L'architettura di una chiesa è una solidissima prosa piena di maestà; ma anche altissima poesia; è un dramma spirituale, che vuole esprimersi in bellezza»<sup>46</sup>. Una posizione che sul piano estetico regge anche qualche ulteriore implicazione di ordine psicologico; qualcosa che si connette alla fierezza di appartenenza ad una tradizione, ad una sorgente di senso autonoma. «Cattolico è attributo di così formidabile ricchezza, di così assoluto significato, di così inestimabile dignità, che niente più gli va aggiunto. Siamo degni di questa ricchezza, senza mendicare gli stracci vistosi degli altri. Anche in arte. Non aiutiamo anche noi gl'inquieti

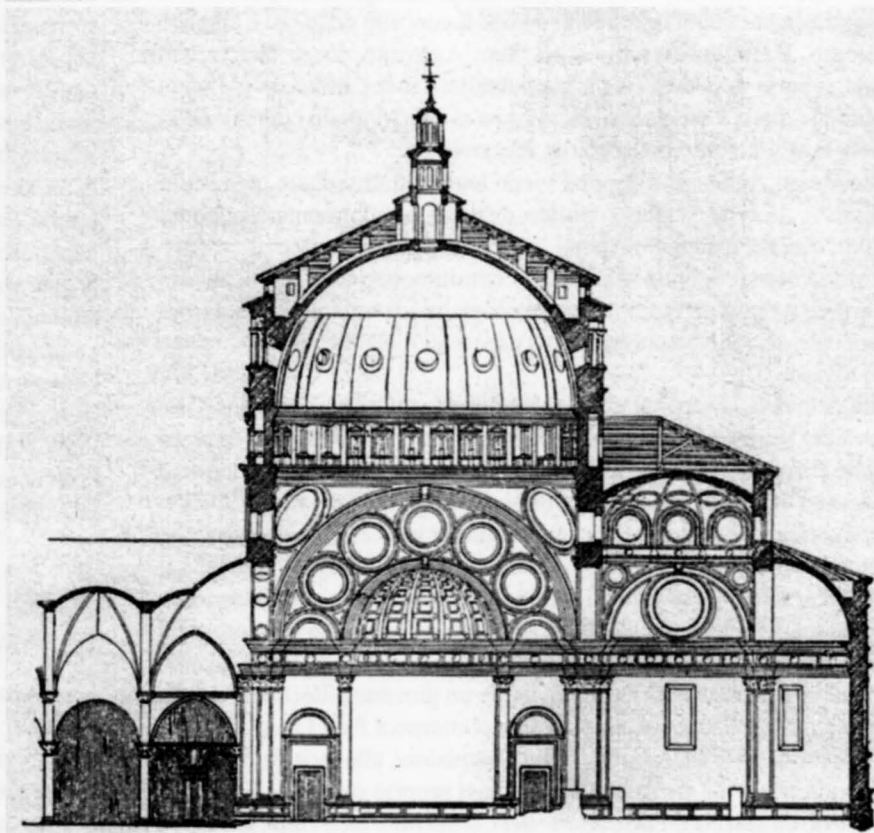
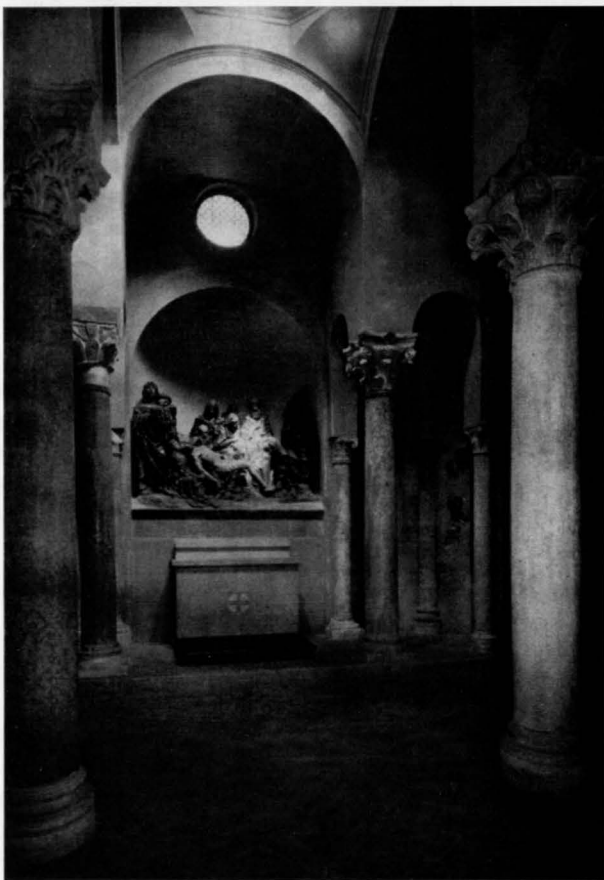
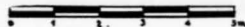
cercatori di novità. A chi grida tutti i momenti novità, rispondiamo: tradizione. Noi, anzi, da questa rivista rispondiamo: medioevo. Che non è un modo di retrocedere, come fingono di pensare gli imbecilli; ma di salvare un po' di assoluto in mezzo al troppo rapido passare delle mode»<sup>47</sup>.

Lo sforzo del Movimento Liturgico era stato chiaramente orientato alla lettura pubblica dell'impegno religioso, attraverso le cui forme esteriori si manifestava l'autenticità di un sentimento di fede, che si riconosceva nella tradizione cattolica romana<sup>48</sup>. Di questo atteggiamento specifico si era reso interprete, in Italia, anche il benedettino Emanuele Caronti, fornendo non poche indicazioni del disagio e della dissonanza che si viveva tra la partecipazione esteriore all'esperienza sacramentale della messa e i contenuti propri del mistero eucaristico. Egli, a proposito della liturgia quale rimedio al *dilettantismo culturale*, affermava: «Châteaubriand ha fatto impressione sui suoi contemporanei. Li indusse a prendere contatto colla Chiesa mediante l'emozione del senso estetico. Perché il romanticismo religioso non è cessato, Huysmans ha potuto presentare al pubblico scettico francese un ciclo di romanzi nei quali sono riservate le più calde manifestazioni di ammirazione e di entusiasmo ai monumenti della religione, all'incomparabile bellezza del culto. La liturgia senza dubbio è una costruzione artistica di prim'ordine e il fascino della sua estetica è potente. Ma il cristiano deve ricordarsi di non andare alla Chiesa con quelle disposizioni d'animo che lo possono accompagnare entrando in un museo. La contemplazione artistica deve operare il passaggio dall'emozione alla preghiera e sopra tutto lo stimolo imperioso ad incarnare nella vita pratica l'ideale divino contemplato a traverso le forme sensibili»<sup>49</sup>.

Come per il Génie citato da Caronti, Chierici, nel testo ricordato, coglie, tra i portati non secondari dell'impegno dei sostenitori della promozione pubblica del culto, una sostanziale sottoscrizione del Medioevo quale età d'oro dell'esperienza umana, in cui si fondevano la professione di fede resa a tutti e la condotta socialmente morale dell'individuo. Sono dunque presenti i caratteristici richiami alla storia e alle personalità del Medioevo, epoca nella quale si individuavano la stagione di inizio della civiltà europea ed anche l'irrealizzato modello di socialità sotteso alla tarda riflessione neoguelfa<sup>50</sup>. Secondo quest'indirizzo la religione rappresentava il fattore principe della civilizzazione della realtà occidentale,



Gino Chierici, intervento di restauro alla chiesa di S. Satiro annessa alla chiesa di S. Maria a Milano: l'interno prima dei restauri, dopo i lavori e la sezione della cappella con la quota dell'antica pavimentazione. Il disegno inferiore è la sezione di S. Maria delle Grazie, prototipo bramantesco per le progettazioni di ambienti liturgici



essendone strumento esplicito la liturgia<sup>51</sup>.

I dubbi sulle sincere ragioni della modernità, sulle vere aspirazioni del nuovo portano anche a cercare, nelle età delle origini della fede, le radici più profonde del pensiero religioso e a cercare, ancora, testimoni e interpreti di quel retaggio. «“L’acuità ed espressiva sensibilità moderna” di cui è parola nel proclama di questo movimento [Novecento], è solo una frase. Non è vero che si sia acuita questa sensibilità; si è anzi ottusa. Si è ottusa perché ha smarrito la visione d’insieme del creato, la nozione dell’essere, il senso del concreto; perché ha disdegnato la personalità umana; ha distrutto con imprudenti analisi il concetto cristiano e classico dell’uomo. Basta un esempio solo, Sant’Agostino. Lo si cita spesso quando si parla di Proust (ma è già passatista anche lui). Ora c’è tanta “sensibilità” nelle *Confessioni*, che Proust al confronto diventa un inetto scolaro. E ci sono quindici secoli di mezzo»<sup>52</sup>.

Lo stesso Agostino d’Ippona viene letto ed individuato, per il suo *confessare* la fede, come autentico testimone di conversione: come modello, insieme a tanti altri vocati, e per tutti, sul piano estetico-artistico si ricorda Paolino di Nola -del quale a Cimitile, in quegli anni Chierici scavava e studiava le memorie archeologiche- di un approccio di vita seriamente coinvolto con la realtà, ma capace di relazionarsi intimamente con il divino.

La *fede delle opere* sul piano figurativo aveva colto, nella temperie europea del tempo, anche un singolare interprete nell’olandese Willibrord Verkade che, da seguace di Gauguin, si ritrova a monacarsi nel monastero benedettino e scuola d’arte di Beuron in Baviera. Il libro che racconta la sua conversione diventerà, almeno in Italia, in vero e proprio best-seller e costituirà un monito efficace per realizzare un fare artistico che ha il suo fine non nell’*arte per l’arte*, ma nella *compartecipazione* all’esperienza del divino operante nella storia. *Il divino tormento*, che chi scrive ha proposto di sottotitolare con l’espressione *Le confessioni di un nabi*<sup>53</sup>, racconta, in maniera autobiografica, come un giovane pittore aderente al movimento dei *Profeti*, che si era formato attorno a Paul Gauguin, trovi risposte, similmente all’Agostino delle *Confessioni*, alle inquietudini della vita, dando sfogo all’attesa di Dio insita nel proprio cuore.

Non diversamente un altro *leader* del *Conservatorismo colto*, Giuseppe Polvara sostiene: «l’Artista è veramente, in senso lato, un creatore perché

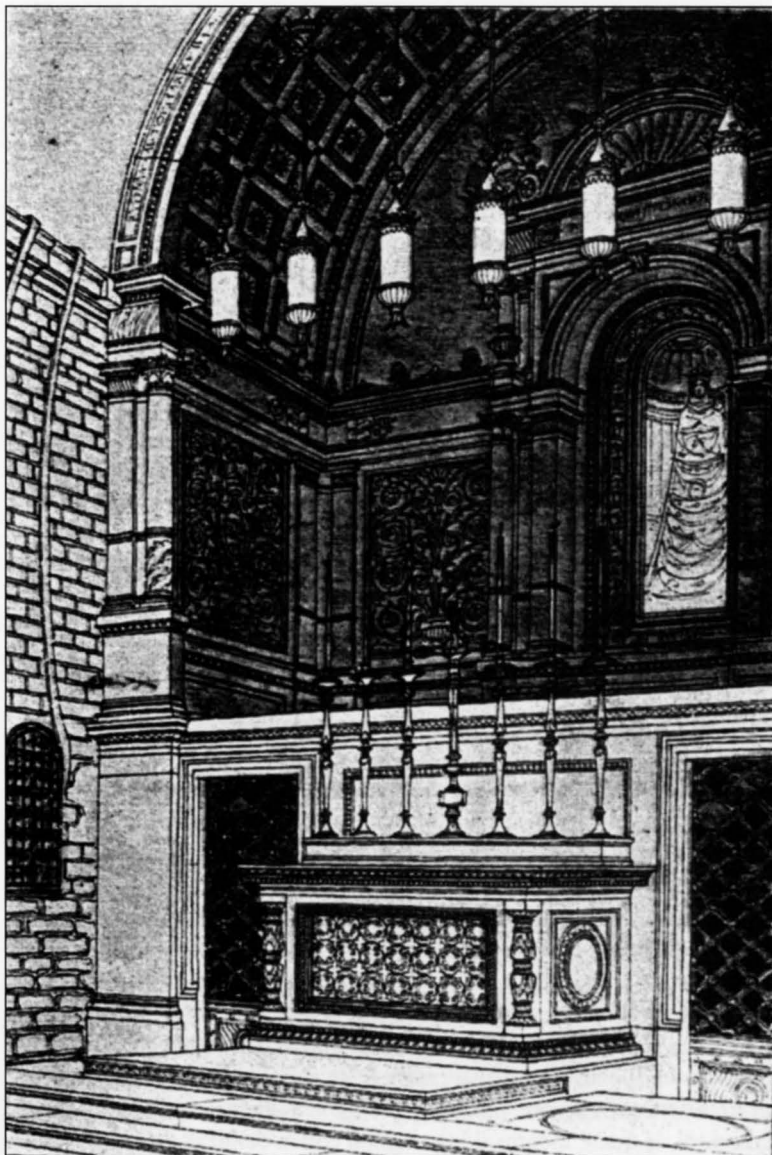
diventa quasi partecipe come strumento dell’atto creativo di Dio. La creazione che si evolve nel tempo avviene anche colla collaborazione delle creature, come avviene per la concezione e la nascita di ogni uomo nel mondo. E a questa creazione che si evolve spiritualmente in sempre nuove manifestazioni di bellezza, il Signore ha voluto che collaborassero gli artisti, portando il loro genio correttore, ricostruttore, rivelatore, dopo che tutto era stato sconvolto dal peccato»<sup>54</sup>. Secondo Timoty Verdon «Polvara vedeva una sola via aperta per la risurrezione dell’arte: “Riportare il Cristo nella Società e riportarlo nella vita degli artisti. Risorga dunque”, scrive, “la teologia, risorga la liturgia; insieme con esse risorgerà anche la vera Arte Cristiana”»<sup>55</sup>. Una posizione, questa di Polvara, sostanzialmente condivisa da non pochi interpreti della produzione artistica legata al messaggio religioso che era cospicuamente interessante perché inverava soprattutto l’atteggiamento di un *operatore* del mondo dell’arte. L’idea di riportare tutto attorno alla persona del Figlio di Dio e quindi di *restaurare* anche l’arte cristiana intorno alla figura centrale della Rivelazione costituisce il nodo saliente dell’azione “conservatrice” condotta da simili artisti per i quali occorreva intravedere, nel solco della continuità, gli sviluppi moderni dell’espressività sacrale. Al riguardo Giuseppe Polvara commentando le pagine del libro della Genesi inerenti la creazione sostiene che con la disobbedienza a Dio: «tre sono gli ordini andati in rovina alla caduta dell’uomo: l’ordine della bontà, l’ordine della sapienza, l’ordine della bellezza»<sup>56</sup>. L’attività artistica, in questa prospettiva diviene una complessa opera di partecipazione e riparazione alla ricomposizione di una unità originaria messa in crisi dall’errore primigenio.

### ***Una discriminazione ideologica per i materiali moderni***

Nella prospettiva indicata il menzionato sacerdote lombardo trova modo di trascrivere, in chiave contemporanea e anche attraverso un linguaggio stilistico, l’opportunità di ‘allestire’ un’architettura cristiana. Il suo testo più famoso, *Domus Dei* del 1929, suggerisce, ad esempio, l’opportunità di impiegare lo ‘stile basilicale’ nelle nuove realizzazioni, naturalmente adoperando i prodotti contemporanei dell’industria edilizia

Guido Cirilli, progetto di sistemazione liturgica dell'interno della Santa Casa nel Santuario di Loreto (1922).

Cecilio Arpesani, progetto dell'interno di una chiesa neoromanica (1916)



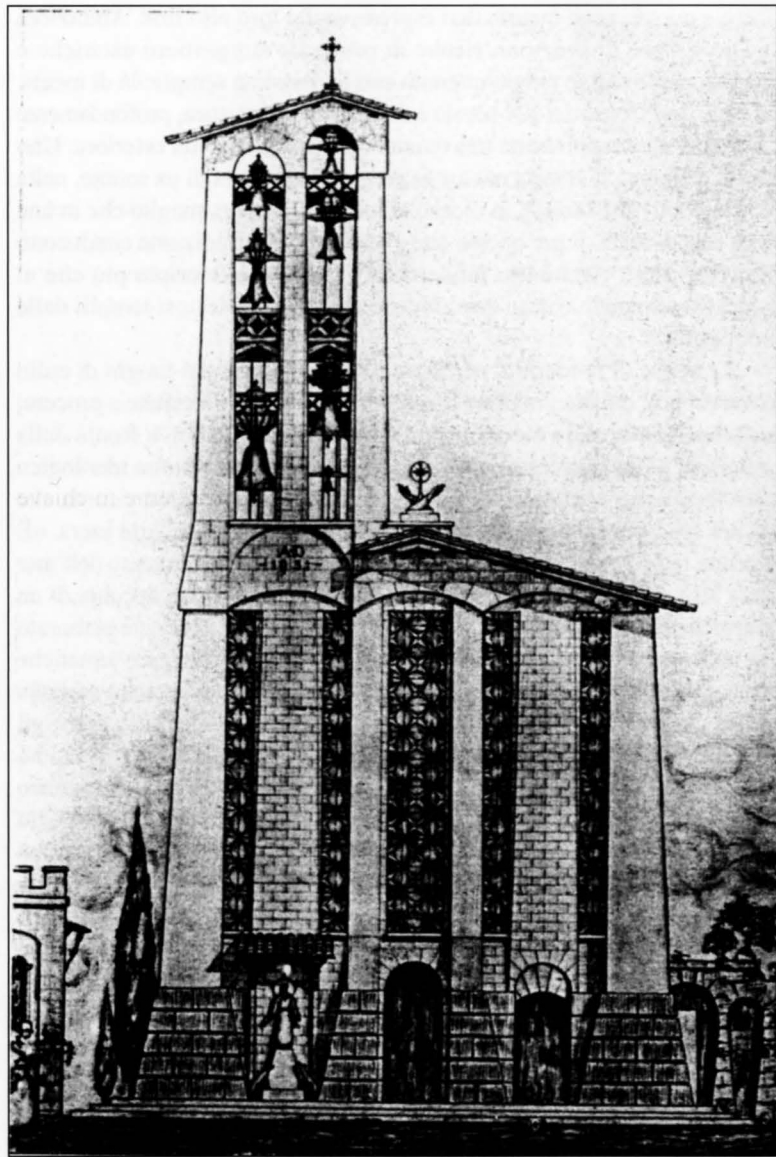
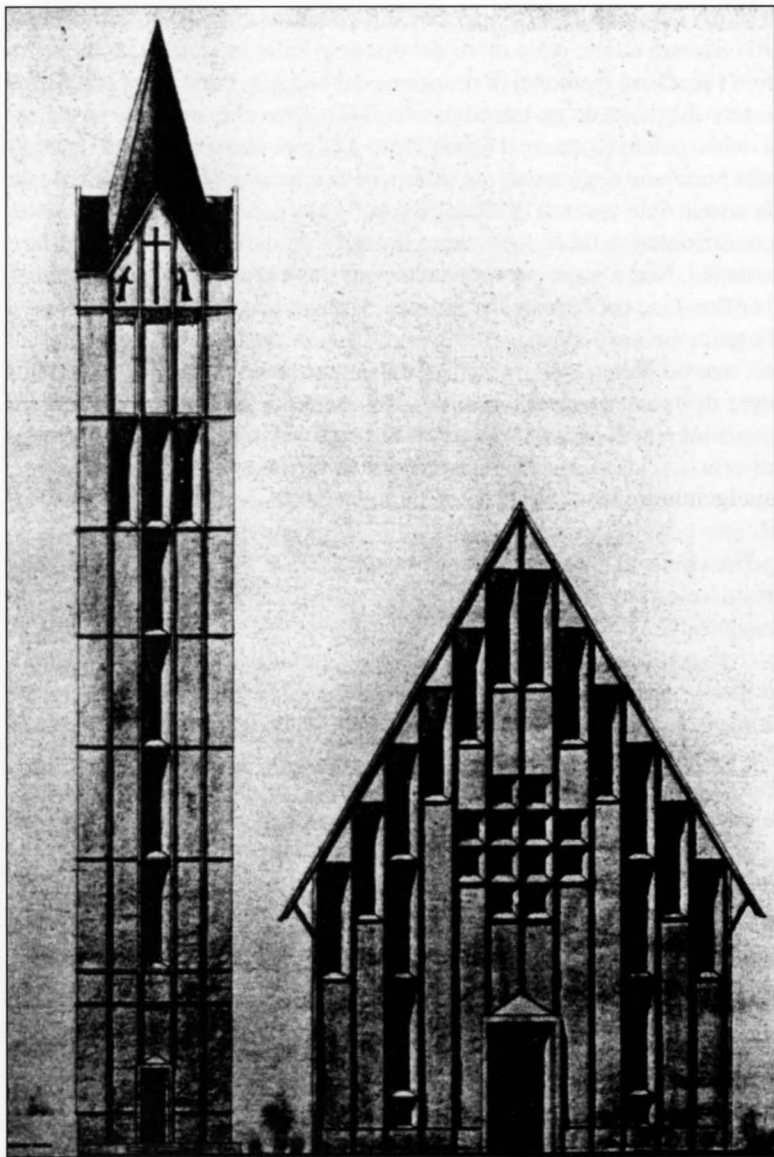
e, primi tra tutti, il cemento armato e i laterizi forati. «Chi non sa oramai che un sistema di tetto risolto con travi di cemento armato, oltre a legare tutto il fabbricato, può sfidare i secoli e resistere anche agli incendi che furono tanto dannosi per le basiliche antiche? Se la nostra basilica dovesse avere una camera d'aria, formata dal soffitto piano sotto il tetto, anche allora un buon criterio costruttivo consiglierebbe a studiare tutte le travi ed anche le solette miste di cotto e di cemento armato sempre per le ragioni già dette, della maggiore solidità, della maggior durata e soprattutto per la resistenza al fuoco. Ma capriate di cemento armato, tabelloni di cotto, oppure travi e solette in cemento, vengono subito a modificare il senso del tetto e del soffitto antico ed a conferire all'ambiente un'impressione nuova. E allora a me pare che l'architetto invece di stare a scervellarsi nell'imitazione costosa e impossibile del legno col cemento, colla terracotta e coi colori, dovrebbe senz'altro risolvere colla massima semplicità in senso nuovo il suo problema»<sup>57</sup>. Insieme alle raccomandazioni dovute alla convenienza dell'adozione di soluzioni moderne in chiave espressiva storicizzata Polvara legittima il ricorso all'antico sistema di configurazione di architettura liturgica perché «esso è il più suggestivo dal lato spirituale; poi perché è stile nostro italiano, nato fra noi e che si adatta al nostro clima; e finalmente perché essendo di una semplicità infantile, niente può opporsi che, anche oggi, venga ricostruito come nei primi tempi della Chiesa»<sup>58</sup>. La prospettiva di uno stile basilicale che significava l'impiego di uno schema planimetrico dato e del quale non si aveva difficoltà a reperire esempi significativi grazie al complesso lavoro e alla solerte attività di soprintendenti come Antonio Muñoz, dello stesso Chierici o studiosi come Agnoldomenico Pica, che non disdegnava di studiare e recuperare gli antichi complessi romanici lombardi, poteva risolvere diversi dei problemi della modernità.

Lo scenario che si delinea, dunque, per l'impiego di nuove configurazioni da utilizzare per i progetti di ambienti per il culto è diversificato sotto non pochi aspetti, soprattutto per le reciproche inferenze tra riflessione del clero e progettualità degli architetti aspetti entrambi in notevole cambiamento perché dialetticamente posti nei confronti delle trasformazioni della società e di cui il 'prodotto' più alto, paradossalmente, si andava palesando nell'eredità che le sordide ceneri del secondo conflitto mondiale andranno di lì a poco a consegnare.

Ancora nel 1935 un professore siciliano scriveva: «in materia di Architettura questo carattere di rapidità nell'evoluzione è stato accentuato da quella autentica conquista nel campo della tecnica costruttiva che fu il cemento armato, inventato nel 1870 dal giardiniere Francesco Giuseppe Monnier a Boulogne e disciplinato da calcoli scientifici dall'Hennebique nel 1887. Il cemento armato rese possibili schemi strutturali senza precedenti nella scienza architettonica di tutti i secoli, sovvertì il senso delle proporzioni nella cosiddetta stabilità apparente, rivelò straordinarie risorse utilitarie in piena rispondenza col carattere utilitario della civiltà contemporanea. Fu per questo che divenne mezzo facile ed ubbidiente per le grandi realizzazioni costruttive moderne. Era naturale che ne venisse tentato l'impiego anche nella costruzione di Chiese, dove gli ardimenti dei torrioni, di campanili, di cuspidi e di grandi zone vetrate, che erano costati in altri tempi mezzi e fatiche di eccezione, potevano col cemento armato attuarsi con mezzi modesti e normali»<sup>59</sup>. Salvatore Caronia Roberti, svolgendo un discorso nell'aula magna della facoltà di Ingegneria di Palermo nel dicembre di quell'anno, organizza la sua comunicazione ricordando il notevole valore di novità che il cemento armato aveva rappresentato per l'industria delle costruzioni. Egli presenta anche le non poche sperimentazioni fatte, soprattutto in Francia e ad opera dei fratelli Perret, per spiegare che i tentativi che si erano visti in un quarantennio circa non erano sembrati dei più convincenti: «di tutte può dirsi con Monsignor Costantini che vi si possono ammirare bensì capolavori di tecnica, ma in nessuna si ritrova la Chiesa. Questi tentativi non felicemente riusciti possono bastare per dire che il cemento armato, per la sua originalità essenziale di nuova tecnica costruttiva mal si riallaccia a qualsiasi tradizione di classicismo, che per il suo continuo impiego in costruzioni utilitarie non si accosta ancora allo spirito delle costruzioni religiose e che quindi si presenta arduo il compito di farne uno strumento a servizi dell'Arte religiosa: ma non bastano per affermare che questa conquista tecnica sia organicamente inadatta a creare una nuova Architettura religiosa e che quindi sia pregiudizievole da escludere. Perché dobbiamo escludere che un Artista di genio potrà domani piegare questo mezzo ai fini della Fede? Se usciamo da questo particolare argomento del cemento armato e parliamo di Architettura in genere, non mancano tra le modernissime Chiese alcune creazioni, le quali, mentre si impongono con la bellezza delle loro forme

Riccardo Bertoia, frontespizio di chiesa «Buon tentativo d'architettura moderna ispirato all'arte gotica ma coll'applicazione del cemento armato» (1931)

Germano Veronesi, chiesa di S. Francesco «trovata nuova realizzabile coi moderni mezzi di costruzione» (1931)



libere e nuove, sono quanto mai espressive dal loro alto fine. Abitazioni di Dio e Case di orazioni, ricche di profonde suggestioni estetiche e mistiche nello stesso tempo ottenuto con la massima semplicità di mezzi. La Fede dell'Uomo del XX secolo è contemplativa, mistica, profondamente spirituale; essa rappresenta una reazione contro la sua vita esteriore. Uno spirito religioso di questa natura sa pregare sulla vetta di un monte, nella profondità di una foresta, in mezzo al mare sconfinato, meglio che in una ricca sala di feste. È per questo che gli spunti della tradizione conducono di preferenza l'Architetto moderno ad ispirarsi alle cripte più che al santuario alle nude chiese dei conventi più che ai maestosi templi delle metropoli»<sup>60</sup>.

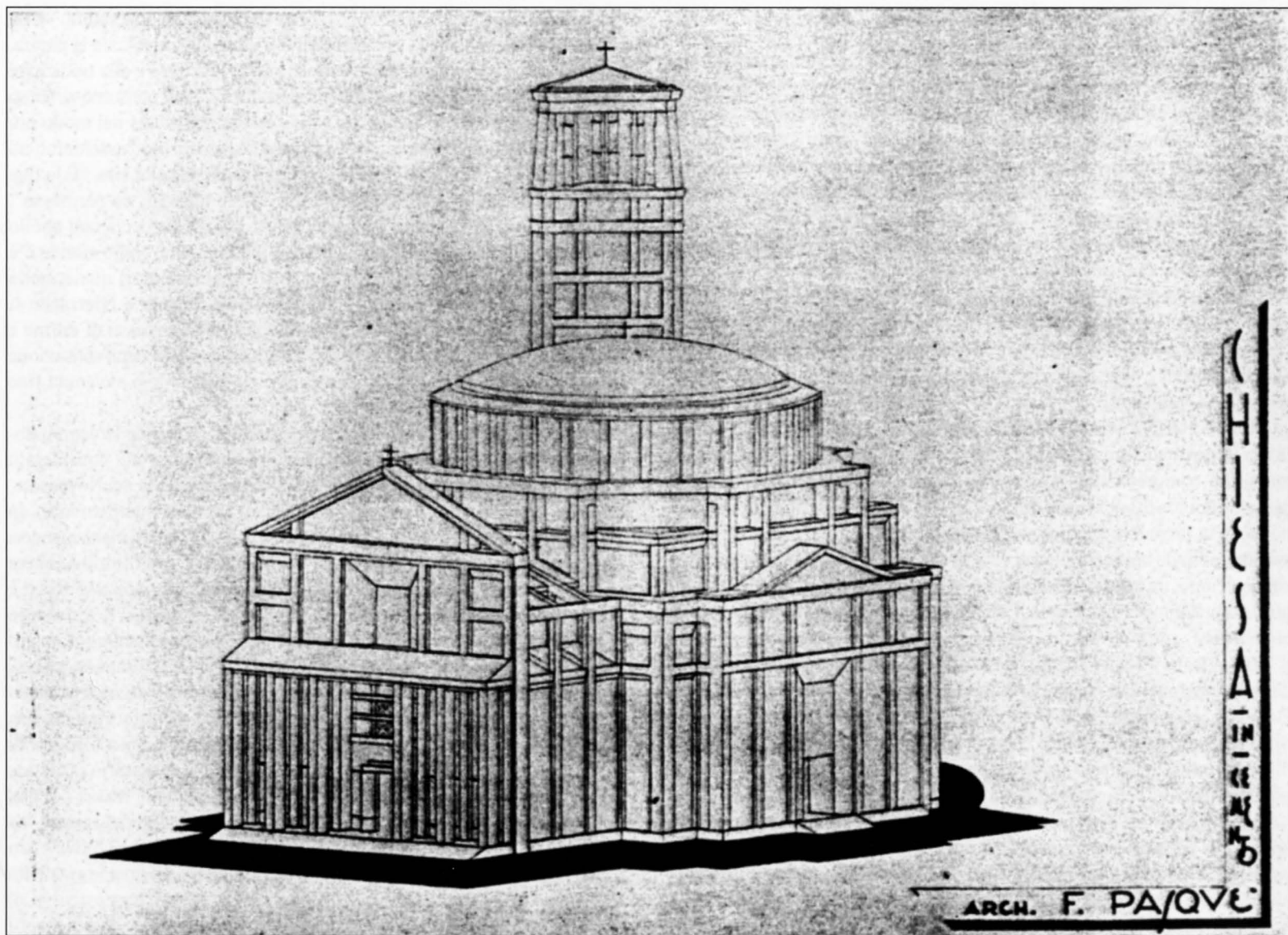
Le attese di modernità per la tradizione artistica dei luoghi di culto troverebbero, dunque, ragione d'essere piuttosto nell'adesione a processi evolutivi, innescando meccanismi considerati automatici, a fronte della pretesa di poter reggere e governare le sorti della riflessione ideologica circa la natura significale degli atti liturgici. Timoty Verdon ricorda che già nel 1932 era stato prodotto un *Manifesto futurista* per l'arte sacra. «È la prima risposta programmatica al problema dell'aggiornamento dell'arte sacra allo spirito del Novecento, ma -notiamo bene- è già vecchia di un quarto di secolo. Inserisce l'opera sacra nel quadro concettuale elaborato nel 1909 per il primo *Manifesto Futurista*, invitando a leggere tematiche cristiane attraverso Mach, Freud e Bergson. Invita l'arte sacra, invecchiata e snervata, a convertirsi al "Futurismo, distributore di energie", come gli autori lo chiamano. Le argomentazioni di Marinetti e Fillia lasciano a desiderare. Affermano che la luce elettrica col suo fulgore bianco-azzurro puro e celestiale deve essere preferita nelle chiese "a quello rosso-giallo lussurioso delle candele". Soltanto gli artisti futuristi, "ricchi di una immaginazione illimitata", possono dipingere o costruire un inferno tale da terrorizzare le generazioni che hanno vissuto la Grande Guerra; soltanto gli aeropittori futuristi, abituati a dipingere in volo dall'alto, possono esprimere plasticamente "il fascino abissale e le trasparenze beate dell'infinito", cantando sulla tela "la multiforme e veloce vita aerea degli Angeli e l'apparizione dei Santi"; soltanto i futuristi possono dare all'immagine "la potenza di sorpresa magica necessaria per esprimere miracoli" ed "esprimere chiaramente, con adeguate compenetrazioni del tempo-spazio, i dogmi simultanei del culto cattolico, come la Santa

Trinità, l'Immacolata Concezione e il Calvario di Dio»<sup>61</sup>. Singolare è considerare come, nelle more del discorso sulla modernità, nonostante tutti i proclami iperbolici di rimozione del *vecchio*, l'arte sacra non debba essere disgiunta da un intendimento *didascalico* che, in buona sostanza, avrebbe potuto costituire il reale terreno dell'innovazione. Ancora riguardo alla posizione degli artisti qui offerta nella sintesi di Verdon va ricordata la sostanziale assenza di dialogo con il ceto sacerdotale segnatamente condizionato dalla connotazione liturgica da dare all'impiego del fare artistico. Non a caso, per richiamare uno degli argomenti caratterizzanti la riflessione concettuale dei futuristi, il mondo ecclesiastico si mostrava largamente sospettoso dell'impiego di *materie* quali la luce elettrica all'interno delle chiese. «Sugli altari non possono usarsi che candele di cera di buona qualità; è quindi assolutamente proibito collocarvi, in qualsiasi punto, candele a lampada elettrica, sia pure unitamente a quelle di cera. [...] Avanti a sacre immagini collocate al di sopra degli altari, anche se separatamente da questi, sono esclusivamente permesse candele di cera o lampade a cera; e avanti alle sacre immagini, che con regolare permesso siano in venerazione fuori degli altari, si tollera che si appongano candele e lampade a luce elettrica, sotto [...] speciali condizioni e cautele»<sup>62</sup>.

Risultavano certamente più affidabili, quindi, le posizioni di Chierici o di un Giovannoni secondo il quale «La Chiesa cattolica apostolica romana è tutta basata sulla tradizione, nel linguaggio nelle preghiere, nei sacri riti, e deve esserlo in quella "preghiera in muratura" che è nell'architettura degli edifici chiesastici. Oltre alla rispondenza funzionale ai dati della liturgia, deve esservi una rispondenza di sentimento, senza di che si cade quasi in un libero esame da protestante»<sup>63</sup>. La prospettiva così delineata veniva condivisa dalla gerarchia ecclesiastica che si trovava a dover far convivere istanze di rinnovamento con la necessità di una complessa risemantizzazione dei luoghi di culto attraverso l'azione e il portato ideologico proprio del *Conservatorismo colto* per il quale Giovannoni sembrerebbe declinare un vero e proprio strumento normativo<sup>64</sup> d'intervento che espunge connotazioni figurali prive di quelle rassicuranti della tradizione.



Felice Pasqué, «Progetto di chiesa a carattere sanamente moderno coll'applicazione razionale del cemento armato» (1931)



Mario Paniconi e Giulio Pediconi, chiesa di S. Felice da Cantalice al quartiere Centocelle di Roma (1934); Marcello Piacentini, chiesa di Cristo Re all'EUR a Roma (1931), esterni del fronte e dell'area absidale

### ***Prospettive di desistenza e caute aperture verso il nuovo***

Non diversamente, nel contesto europeo, anche nell'ambito della progettazione sacra del nuovo, si attribuiva notevole valore al discorso liturgico, trovando in uno degli intellettuali più raffinati del tempo, Romano Guardini, un punto di riferimento sostanziale. «L'invito pressante di Guardini a recuperare il valore dei santi segni, a recuperare una differenza tra le cose del mondo e quelle di Dio, a sperimentare la presenza di una santità delle cose, in primo luogo nella celebrazione liturgica, è il primo essenziale nodo da recuperare, perché l'arte e l'architettura ritrovino condizioni reali di dialogo col patrimonio cristiano»<sup>65</sup>. Il rimando e il valore dei segni liturgici erano sottolineati dallo studioso nell'attenzione posta anche alla tradizione medievale, comune, in questo senso, con l'impegno ideologico dei benedettini belgi sebbene indicasse anche dei distinguo rispetto alle semplicistiche identificazioni tra esperienza di fede e *religione* della patria.

Chierici stesso, nel testo citato all'inizio, che sembra inoltre attualizzare la sua riflessione attraverso impliciti riferimenti letterari<sup>66</sup>, auspica «una maggiore comprensione dello spirito che ha pervaso l'Arte Sacra del passato sarà lo strumento più efficace di rieducazione artistica del nostro popolo e ci preparerà le chiese belle, le belle immagini di domani». Egli, ancora, tessendo nel suo testo una vera apologia del Medioevo, documenta, nel contempo, un atteggiamento fiducioso riguardo le prospettive a venire, lasciando supporre, per tal via, l'adesione a posizioni dialogiche con la *modernità*.

Su questa traccia, forse, si potrebbe stabilire una relazione con l'interpretazione data da Roberto Masiero della riflessione di Romano Guardini, considerata occasione formidabile per il superamento della diffidenza rispetto alla tecnica che, come si è visto, pervade la riflessione di quegli anni, e che in Germania, dopo la drammatica prova della prima guerra mondiale, veniva sintetizzata nella dicotomia *Kultur e Zivilization*. Le argomentazioni di Masiero potrebbero essere utilmente adoperate anche per fornire una chiave di lettura del tecnicismo del *restauro scientifico* italiano -che proprio per tale ragione viene immaginato da alcuni come manifestazione del pensiero tardopositivista- individuando nell'interpretazione di Guardini la possibilità del superamento dell'*impasse*

ideologica dettata dalla contrapposizione della tecnica alla natura: «Con l'imperativo della tecnica vengono infranti i legami antichi con la natura, viene violato tutto ciò che appartiene al suolo, alla terra e alla tradizione e si rompe ogni equilibrio organico. La produzione e il consumo si fanno 'sfrenati', si inventa la forma che possa essere fabbricata nel modo più veloce e in grandi quantità. Ci si affida allo *standard* e "assistiamo ad una spontanea confusione di forme" non più radicata nella vita. "È la fine di ogni ordine gerarchico e ciascuno crede che tutto gli sia permesso". Il tema della tecnica, dello sviluppo industriale, si intreccia con quello della massificazione e delle nuove forme della politica. Nello sfondo c'è indubbiamente il dibattito su *Kultur e Zivilization* con il quale, nella cultura tedesca, da Schiller a Fichte, da Schopenhauer a Nietzsche si contrappone l'espressione della natura umana al complesso di norme e di valori esteriori e convenzionali, si avverte soprattutto una sensazione di profonda frustrazione e l'angoscia per una possibile o avvenuta fine dell'epoca o della stessa civiltà»<sup>67</sup>.

Le indicazioni che pervengono al rapporto tra il grande teologo italo-tedesco, Romano Guardini, e l'architetto Rudolf Schwarz, considerato uno dei massimi innovatori della produzione sacra europea del Novecento, lasciano cogliere la prospettiva dialettica ed evolutiva dell'irrisolto, in Italia, avvicinarsi tra tradizione e modernità. Masiero, infatti, richiamandosi anche alle epistole scritte dal lago di Como, annota: «Nell'ultima lettera intitolata *Il nostro compito*, Guardini rileva che sono apparse forze e condizioni "nuove che l'uomo antico non sapeva dominare. È necessario quindi 'aderire'" ad esse, non andare contro. Noi stessi siamo il nostro tempo. Non dobbiamo tendere, né alla costruzione di un mondo nuovo, né ad una adesione incondizionata. Non si può dominare la tecnica partendo dalla tecnica, ma dall'uomo. Un uomo che deve essere formato da una più profonda spiritualità, libertà, interiorità. Non abbiamo bisogno di ridurre la tecnica, ma al contrario di accrescerla. È necessario accettare la scomparsa dell'aristocrazia, accettare l'emergere della massa per una nuova gerarchia dei valori. Va elaborata una cultura non del sapere, ma dell'essere. Accettare il nuovo senza farsi dominare dal nuovo»<sup>68</sup>. Un tentativo di apertura di credito all'indirizzo inaugurato dal grande architetto tedesco e da Guardini sembra si possa sintetizzare nella posizione di Giovanni Battista Montini: «non esito a condividere l'idea di quelli



che sostengono che la meta dell'arte sacra futura sia l'espressione del realismo, teologico e dogmatico, e perciò ontologico, soprannaturale e mistico, della nostra religione. La preoccupazione dominante ha da essere questa. Se il tempo bastasse si potrebbe subito rilevare come le forme religiose a tendenza soggettiva siano anche tendenzialmente manchevoli di espressione artistica, fino a contentarsi, in luogo dell'opera d'arte, di certa interiore emotività. Ma quello che preme osservare è come la determinazione di tale tendenza maturi sopra radici assolutamente moderne; anzi sopra quelle radici che danno al nostro tempo vegetazione sua propria, diversa da quella dei tempi passati. La nostra età è l'età della scienza; ricerca del reale nel sapere e nell'essere. L'età della critica; ricerca riflessa e approfondita sul contenuto della conoscenza, e perciò pericolosamente ricurva sopra se stessa fino a pretendere di chiudere nella circolarità soggettiva dello spirito il campo dell'universo; ma, pure essa, per altre ragioni, preoccupata dell'originario, dell'assoluto, dell'universale, vale a dire di ciò ch'è Unico, Primo, Necessario. L'età della storia, ricerca e classifica di momenti e cose diverse, non più agglomerate nella contaminata visione di scorci rassegnati ad assurdi anacronismi; ma ripulite, ricostruite, secondo la lor propria forma e natura; cosa questa benissimo osservabile dagli stessi cultori dell'arte, nei restauri con cui essi ricompongono i monumenti antichi, non con altra legge che con quella della più scrupolosa fedeltà a ciò che quelli furono. Età dell'essenziale; dove le retoriche son stonature e le lungaggini insopportabili; e dove d'ogni cosa complessa si cerca il nocciolo, il sistema, la forza primigenia, la logica fondamentale»<sup>69</sup>.

L'impiego della tecnica non è né contro la natura né la storia dell'uomo, è la dimensione della modernità che si afferma<sup>70</sup>, ma questa non è detto che sia assiologicamente estranea o, peggio ancora, ostile all'uomo contemporaneo. «Come non cadere in una tecnica pensata come semplice attrezzo nella sua "brutale utilità"? Attraverso la spiritualità. E in questo Schwarz si accorda perfettamente alle direttive indicate nell'ultima lettera di Guardini. Una spiritualità non contemplativa, ricca di forme e di azione, gonfia di sangue e vita. Viva nelle sue forme. Forme che non possono che nascere dal ritmo, cioè dal tempo, nella libertà di una creazione che sa tener conto dello scopo, come dell'ordine, dell'attrezzo come dell'uso»<sup>71</sup>.

I richiamati punti di convergenza tra la riflessione di Romano Guardini e quella dell'architetto Rudolf Schwarz, commentati da Masiero, così

come il giudizio di Montini, aprono non piccoli margini dialettici, soprattutto sulla cospicua e complessa stagione culturale sviluppatasi a ridosso della drammatica vicenda del primo conflitto mondiale. Un'età questa sapidamente ricca di germi nuovi sul piano dei contenuti ideali, volti anche a dare ai tradizionali ambiti dell'esperienza artistica contenuti inediti e metodiche di esemplificazione mai impiegate. Lo smarrimento della società europea è il terreno di coltura e di sperimentazione di un nuovo processo di significazione e di valutazione della realtà. La maturazione e la codificazione di *itinerari ermeneutici* configura nessi significativi e logiche esegetiche naturalmente bisognosi di ripartire da un'origine o, comunque, intenti a sperimentare il 'nuovo' non eludendo il vaglio dell'*antico*. Un grande progettista moderno, punto di riferimento per non pochi contesti culturali internazionali, scriveva nel 1919: «Dall'esame delle opere di architettura è possibile formulare un giudizio sulle condizioni spirituali di un periodo storico in quanto l'architettura è spiritualità materializzata, e le pietre sono eloquenti. Sì, le pietre parlano, poiché altro non sono che un'idea realizzata in forma artistica. Per questo motivo l'arte architettonica ha valore eterno e i monumenti suscitano in noi una commossa venerazione: sono i monumenti che fanno la storia ed è la storia che fa i monumenti. Si ergono, muti ma eloquenti, in mezzo e al di sopra della vita sociale. La morte dei singoli uomini non li tocca, perché la morte individuale significa ben poco in quel continuum che è la storia di una collettività. Ciò che invece colpisce i monumenti è la scomparsa di un intero popolo, perché i monumenti sono figli spirituali di un popolo, e insieme con il loro popolo nascono e muoiono»<sup>72</sup>.

Il compito che si viene a delineare per l'arte cristiana, sia nell'accezione più singola e personale di pittura o scultura, sia in quella dai risvolti più sociali come l'architettura, consiste nel dar corpo alle prospettive spirituali dell'uomo contemporaneo che aveva necessità anche di dar corso al proprio sentire.

Gino Chierici, ancora in *Religione ed Arte*, sostiene: «è precisamente il sentimento che forma il substrato dell'Arte cristiana la quale, da principio, doveva essere fatta più di idee che di forme» mentre per i Pagani «l'Arte aveva un fine assolutamente plastico racchiuso in una forma convenzionale che svegliava il senso del bello», a fronte dell'esperienza per la quale «per i cristiani il fine fu tutto mistico e santo:

la Chiesa volle che la rappresentazione di Dio fosse intellettuale e morale, perché essa si serviva dell'Arte principalmente come strumento di religione e di propaganda» fa intuire come per l'autore il fare artistico aderisse a poetiche precise. Altre formule che l'autore utilizza come: «Ma, comunque, l'opera d'arte, in quanto essa è tale, è sempre l'espressione di un'impressione, cioè, a differenza di un oggetto costruito meccanicamente, è qualcosa di vivo, di comunicativo», siccome «L'artista dà forma a ciò che è nel suo animo; egli vede quello che altri sente soltanto e intravede. Egli è interprete dei sentimenti confusi che ci agitano; li scopre, li illumina, li determina. La differenza di una statua di Giovanni da Nola e quella di carta pesta di una fabbrica leccese è la stessa che corre fra un uomo in carne ed ossa e una scimmia impagliata. Questa è la caricatura di quella: una caricatura fredda, senza espressione, senza vita» lasciano immaginare un pensiero articolato, che forse, partendo da alcune pagine dell'*Archeologia e Belle Arti* di Cesare Cantù<sup>73</sup>, padre e 'sistematizzatore storiografico' della riflessione cattolica del secondo Ottocento, giunge ad alcuni svolgimenti del giovane Croce<sup>74</sup>. Implicazioni queste di Chierici assai interessanti anche se formulate con un intento dichiaratamente didascalico se, su coordinate non dissimili, quasi in contemporanea, un ecclesiastico che avrebbe segnato profondamente le sorti della Chiesa del XX secolo, scrive: «La prima ragione della sacra bellezza, che andiamo cercando, non naviga in astratte ragioni ideali; non posa in perfette forme, solo contente dell'armonia delle loro linee, non discende nell'inconscia emozione del sentimento; ma splende, dove la Verità si manifesta qual è, vita divina. L'essenza e l'intelligenza, quali la rivelazione palese e feconda, sono i primi fattori di questa estetica dell'arte sacra per il secolo nostro. Ne viene, altra conseguenza, che l'arte sacra e il culto sacro si affratellano nell'amplesso dei tempi primitivi; quando non altro culto si offriva a Dio che non avesse lo sforzo e il profumo di una bellezza rivelata da conquistare e da esprimere; e non altra arte sacra si ammetteva che non avesse utilità alla preghiera. E ancora: l'arte sacra si affranca così da ogni vincolo puramente formale al passato, che più non la sovrasta, che più non le intima imitazioni manierate, ma solo la richiama nell'alveo della tradizione a avanti la spinge; al nuovo la sollecita, mentre all'antico la conserva. E più di tutto: l'arte sacra si trova davanti il sommo problema di esprimere l'ineffabile; e ciò che le arti letterarie spiritualistiche già avvertono, anch'essa può sperimentare: occorre iniziarsi alla mistica, e

raggiungere con l'esperienza dei sensi qualche riverbero, qualche palpito della Luce invisibile. Ma dov'è, e come si arriva a questa Luce invisibile? Quando ciò si comprende e si vuole, si vede anche dove e come nasca la vera arte sacra: dall'artista pio e credente, orante, desiderante, che veglia nel silenzio e nella bontà, in attesa della sua Pentecoste»<sup>75</sup>.

Il giudizio di Chierici sul valore di sintesi dell'arte<sup>76</sup> -per la quale ricorda l'attività dell'interprete che traduce un'impressione<sup>77</sup>- come esperienza condivisa di un linguaggio che per la sua storia, pur adoperando simboli, era generalmente compreso dal popolo dei credenti, aveva bisogno di una risemantizzazione, attraverso la quale sostenere il progetto di *restaurare tutto in Cristo*, sottoscritto dalla Chiesa di quel primo quarto di secolo. Il passaggio che mutua il discorso del soprintendente, intento a dare significato all'impressione attraverso il carattere figurativo dell'espressione, coglie, almeno per il restauro, un tratto sottile di quello che sarà considerato il compito sostanziale, cogente, dell'arte sacra: «davvero penso che tocchi ai nostri artisti cristiani a preparare con le opere loro uno stato di spirito dove si ricomponga in Cristo la nostra spirituale unità, ora lacerata; l'unità, dico, che riconcilia in debita armonia l'impressione e l'espressione; il mondo interno e l'esterno; lo spirito e la materia; l'anima e la carne; Dio e l'uomo. Pace è nel canto dell'arte pia. Quell' "omnia instaurare in Cristo" sono prima i santi a divinarlo e a promuoverlo; ma sono gli artisti i primi, che, nella sfera loro propria, possono perfettamente raggiungerlo»<sup>78</sup>.

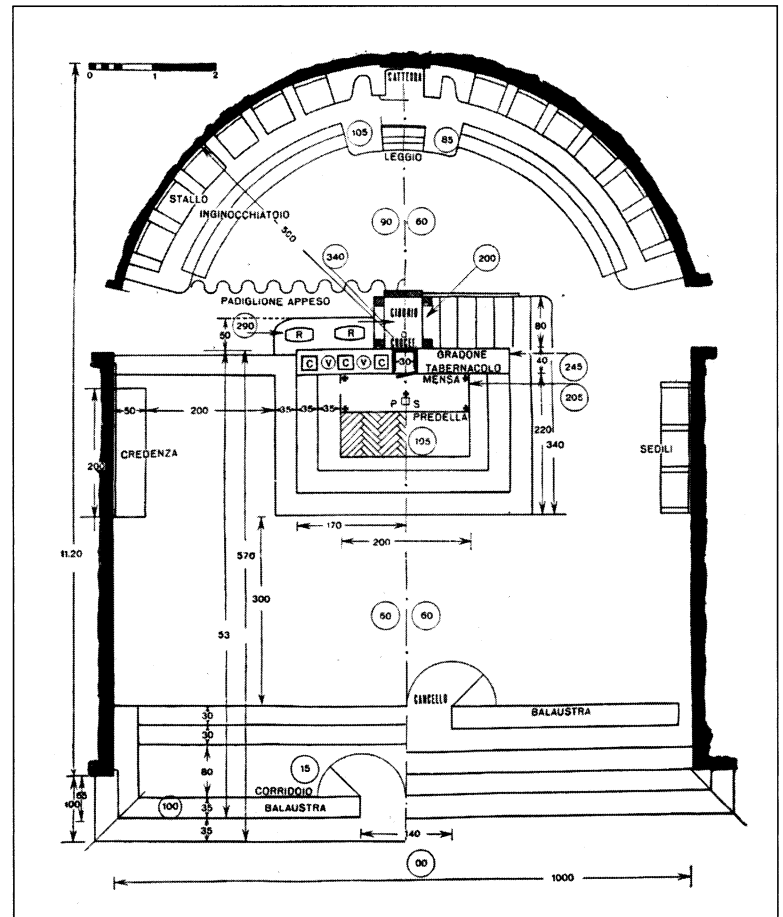
Il testo di Chierici, *Religione ed arte*, e le considerazioni che sono state proposte come accompagnamento alle posizioni di Giovannoni, Costantini, Polvara, Montini, Marini, Caronti, Casnati, Vitale, Caronia Roberti ed altri, dunque, possono costituire un'occasione interessante per riconsiderare e rimeditare tanti interventi sui monumenti, realizzati proprio di quel torno di anni, nei quali raramente, almeno per ciò che concerne gli edifici religiosi, si è tenuto in conto tutto il variegato movimento culturale interno alla Chiesa che ha condizionato, sia per adesione al *Liturgismo*, sia per posizioni non discoste dal *Conservatorismo colto*, non poco l'operare dei maestri del restauro<sup>79</sup>. La rimozione di stucchi o di finiture povere, assumerebbe, nelle riflessioni esposte, un significato affatto differente e ben più complesso, sostanzialmente tutto da investigare, vicenda per vicenda, forse suggerendo inedite e, sicuramente, più articolate coordinate complessive cui far riferimento<sup>80</sup>.

Antonio Cassi Ramelli, schema distributivo-liturgico e illustrazione dimensionale dell'area tipologica del santuario di una basilica (1944)

Agnoldomenico Pica, restauro grafico del campanile mancante di San Biagio a Montepulciano (1924)

<sup>1</sup> Il primo studioso che ha fornito un'interpretazione e parti dell'intero discorso del dicembre del 1925 è A. BELLUCCI, *Gino Chierici come l'ho visto io*, in «Archivio Storico di Terra di Lavoro» v. III (1960-64) Caserta 1964, pp. 563-583, nel paragrafo *Tendenze del Chierici in "Religione ed Arte"*, pp. 567-572.

<sup>2</sup> Al riguardo sembra interessante riportare alcune notazioni in margine alla posizione di esponenti del clero campano circa il coinvolgimento dell'Italia nell'esperienza bellica: «Un gruppo di vescovi, minoritario, accolse gli orientamenti della borghesia nazionalista, mutuandone l'interpretazione della guerra come prosiegua e conclusione delle remote guerre d'indipendenza, unendo i termini di Patria e Religione, "rinverdendo una apparente idealità neoguelfa, mentre in realtà del neoguelfismo è perduto il contenuto più autentico di civiltà e cristianesimo sul piano universale dello spirito". Questi vescovi si trovavano principalmente nell'Italia meridionale. Fra quelli della Campania, il vescovo di Benevento, Ascalesi, invitava a pregare "per la grandezza d'Italia in vittoria più gloriosa ... rapidamente e completamente arrida alla diletta Italia nostra". L'arcivescovo di Sorrento scriveva: "Concordi nel voler la guerra che Dio ha voluto, che l'autorità legittima ha ordinato... ad inviare i nostri cari più intimi a prestare l'opera loro... a rendere sempre più grande e gloriosa l'Italia Nostra». Il vescovo di Cava e Sarno, Mons. Lavitrano, giovane prelado ischitano, futuro cardinale, si appellava agli "alti destini" assegnati all'Italia dalla Provvidenza: "Nell'ora trepida presente, l'Italia nostra impugna un vessillo dai tre colori fatidici, e in mezzo risplende una Croce, simbolo del più sublime sacrificio, ma insieme simbolo dei più gloriosi trionfi". Mons. Giovanni Scotti, ordinario di Cariati ma anch'egli originario di Ischia, ricordava ai generosi soldati che "il vero genio tutelare d'Italia è Cristo che, nato semita, per questo appunto volle farsi romano".[...] Su questa azione caritatevole, al di là delle deformazioni propagandistiche degli anticlericali, si può leggere ciò che ne scriveva "Il Mattino", quotidiano non cattolico. Fra i tanti può citarsi l'articolo del 25-26 agosto 1915 che riferiva: "l'attività di bene e di interessamento alle famiglie dei richiamati in guerra, svolta dai molteplici comitati di signori e signore, costituiti nelle singole Parrocchie di Napoli e dintorni, è stata di tale sollievo ... e tanto efficace nelle sue varie e multiformi esplicazioni, che senza alcun clamore di *reclame*, è stata universalmente rilevata, lodata e additata come esempio". Inoltre il prefetto Menzinger nominò, nella commissione provinciale per i servizi dell'organizzazione civile, l'on. Giulio Rodinò, Alberto Marghieri, Dario Ascarelli, Arnaldo Bruschetti, Francesco Galdo, nonché le signore Leonardi-Cattolica, Grandi principessa di Candriano, la Nitti-Persico, ecc. Tutto ciò non significa che i cattolici avessero assunto improvvisamente un atteggiamento bellicista, salvo alcuni casi particolari. La posizione di De Matteis, direttore de "La Libertà", può simboleggiare quella di molti altri cittadini, che





accettavano malvolentieri la guerra, ma non per questo inducevano al disfattismo; anzi operavano per preparare gli uomini ad una giusta pace e per mantenere alto il morale del fronte interno. A questo scopo essi partecipavano o talora organizzavano conferenze dal tono più o meno patriottico, come quella tenuta il 5 marzo 1916 da padre Ciuti sul tema “Albania eroica”, o l'altra del 1° agosto, tenuta nel teatro Politeama da padre Gemelli sul tema “L'anima del nostro soldato”. [...] In Campania continuava l'opera dei vescovi più nazionalisti, pochi di numero ma la cui propaganda era amplificata dagli organi di stampa governativa. Ricordiamo il vescovo di Alife, mons. Felice Del Sordo, che in una lettera del 16 aprile 1918 al ministro guardasigilli Sacchi, affermava: “Fin dalla prima ora che scoppiava la guerra contro il secolare nemico della nostra diletta Italia l'animo mio senti l'alto dovere di concorrere con tutte le energie alla vittoriosa riuscita della santa causa”; o il già citato mons. Lavitrano, che rivendicava alla propria diocesi un primato di patriottismo fra le diocesi italiane. E di nuovo va ricordata la voce dell'arcivescovo di Benevento, Alessio Ascalesi, che invitò il clero a raddoppiare gli sforzi per la mobilitazione civile e per l'assistenza: “Sia dunque o fratelli - così egli esortava i suoi sacerdoti - la nostra parola e la nostra opera calda, efficace, continua, instancabile, per dar conforto a chi soffre, generare in tutti temperanza e tener alto lo spirito dei popoli, senza di che non è possibile la resistenza e la vittoria. Oggi devono tutti essere convinti che resistere è per noi necessità suprema, per evitare mali peggiori e il disonore che graverebbe sulla nostra diletta Italia molto più che non le privazioni presenti”. Così mons. Giuseppe Signore, vescovo di Telesse Sannita dal giugno 1918, era indicato, nelle informazioni inviate dalle autorità locali al Ministero di Grazia e Giustizia, come “fervido propugnatore delle cause che determinarono l'Italia ad entrare nel conflitto attuale”; e di mons. Giuseppe Ramiro Marcone, abate dell'Abazia di Montevergine, erano ricordati i 36 mesi di servizio quale cappellano militare ed una medaglia al valore. Proprio l'Abazia di Montevergine ci ricorda il fatto di essere stata sottoposta a perquisizione dalle autorità militari, perché si era sparsa la voce che in essa vi fossero depositi di benzina per il rifornimento del dirigibile austriaco, che il 25 marzo 1918 aveva bombardato Napoli, causando 16 morti e 40 feriti. Vi fu, quindi, una lettera di protesta per questa azione dei militari, scritta da mons. Gregorio Grasso, amministratore apostolico dell'Abazia, al presidente del Consiglio V.E. Orlando». M. MENDELLA, *Napoli di parte guelfa*, Napoli 1985, pp. 412-416.

<sup>3</sup> Cfr. A.C. JEMOLO, *Chiesa e Stato in Italia negli ultimi cento anni*, (1 ed.), Einaudi, Torino 1948, pp. 241-367.

<sup>4</sup> Il padre oratoriano Antonio Bellucci, qui richiamato per il profilo offerto dell'opera di Chierici a Napoli, bene rappresenta il ruolo e il contributo dei credenti nell'impegno bellico per il quale si rimanda alla nota 2.

<sup>5</sup> Circa l'impegno e il ruolo pubblico delle donne nel culto cfr. C. BIANCHISSI, *Formazione alla liturgia: l'attività della Gioventù Femminile di Azione Cattolica dal 1918 al 1943 sotto la presidenza di Armida Barelli*, in F. BROVELLI (a cura di), *Ritorno alla liturgia. Saggi di studio sul Movimento Liturgico*, Roma 1989, pp. 139-163; su Armida Barelli cfr. M.R. DEL GENIO, *Armida Barelli. Un'esperienza di mistica apostolica laicale*, Roma 2002.

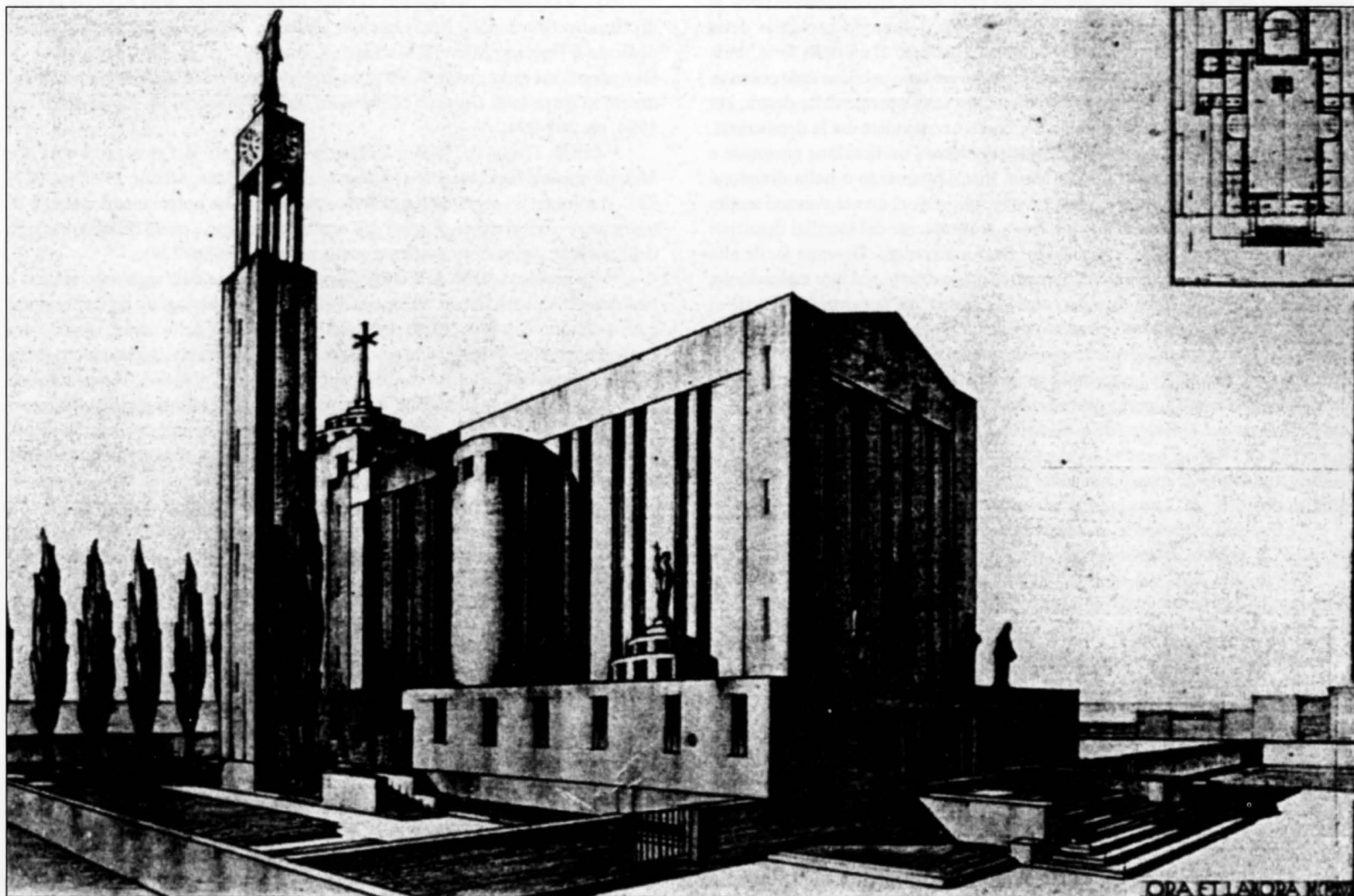
<sup>6</sup> Cfr. M.R. DEL GENIO, v. *Donna*, in L. BORRIELLO, E. CAURANA, M. R. DEL GENIO, N. SUFFI (a cura di), *Dizionario di Mistica*, Città del Vaticano 1998, pp. 432-435.

<sup>7</sup> È appena il caso di ricordare, come s'è detto, che proprio negli anni Venti, dopo molti secoli, viene santificata una complessa figura di giovane donna, la *pulzella di Orléans*, simbolo esplicito anche dell'ideologia filo nazionalistica e bellicista che pure attraversava, dall'interno, la Chiesa Cattolica: Giovanna d'Arco. Similmente interessante è l'apertura di credito per le *santità minori* rappresentate da testimoni della fede giovanissimi o di età infantile: Teresa di Lisieux, Maria Goretti o, addirittura, Antonietta Meo. Quest'ultimo caso - da collegare a quello dei coetanei portoghesi che, nel 1917, dialogarono con la Vergine a Fatima - è maggiormente intrigante e, forse, relazionabile in misura cospicua, con la riflessione della cultura della conservazione giacché la piccola Nennolina era addirittura una mutilata. Sul piano dei contenuti cfr. L. BORRIELLO, *Giustificazione per una teologia dell'infanzia spirituale*, in L. BORRIELLO, “*Con occhi semplici*”. *Antonietta Meo-Nennolina*, Città del Vaticano 2001, pp. 7-61. Le analogie tra la vita dei monumenti e le vicissitudini umane presenti in Ruskin e in Boito sono riprese, nei primi decenni del Novecento da G. Giovannoni, al riguardo cfr. la schematica, ma ancora per certi versi utile, disamina di L. SANTORO, *Il contributo italiano alla definizione concettuale e metodologica del restauro*, in «*Restauro*» n. 43, Napoli 1979, pp. 27-36. Ancora in relazione al rapporto infanzia e restauro cfr. n. 63.

<sup>8</sup> F. DE CARLI, *Pio X e il suo tempo*, Firenze 1941, pp. 91. L'autore sintetizza: «Pio X possedeva sì la forma, derivatagli da quella gran maestra che è la Chiesa, e dalla pietà, che addolcisce ogni atto; e derivatagli altresì dai molti e vari posti occupati e dalla continua ascesa nella sua carriera. Ma possedeva la forza, la volontà, l'ardore dell'umile e del primitivo. Era uomo di profondo intuito e di alta intelligenza; aveva capito e sapeva dove occorreva porre mano. Era giunto al pontificato all'inizio del secolo in cui le ideologie, i partiti e gli errori dell'epoca sembrava avessero raggiunto il loro culmine, il loro punto cruciale. L'Italia era stata formata cinquant'anni prima da una monarchia illuminata e guerriera e da un gruppo scelto di uomini che si definivano liberali, ma erano sostanzialmente cattolici, comunque di destra. Era stata una via di mezzo tra i grandi filosofi ligi



Vincenzo Bonati e Ceschi, progetto di chiesa «È evidente la ricerca di una sensazione moderna» (1931)



alla tradizione italiana cattolica, primo fra tutti Gioberti, sognanti un'Italia cattolica riconciliata con la Chiesa, e le sette, spiritualmente e politicamente ispirate dalle ideologie di oltr'Alpe che volevano un'Italia antipapale, rigorosamente laica. Il papato, preteso nemico dell'unità italiana! Ecco il comodo bersaglio della democrazia massonica che vedeva fin da allora il pericolo di un'Italia forte, unita dal fattore monarchico e religioso. Anche se, come nessuno in buona fede contesta, le più grandi azioni e conquiste del secolo erano state operate dalla destra, chi chiacchierava e si arrogava il diritto di dominare e comandare era la democrazia. Cosa facile, in un periodo di stanchezza susseguente l'unificazione nazionale e l'immane sforzo compiuto; era facile nel disorientamento e nella divisione spirituale e politica che ne conseguiva, puntare sulle masse; queste avevano sentito meno il problema nazionale; semplici, erano ora scontente dei sacrifici finanziari richiesti cui non era seguito il benessere fatto intravedere. Divenne facile alla democrazia, ma fu anche delittuoso, puntare su queste masse, sul loro malcontento, sulla facile suggestione, sul depresso senso religioso, per accaparrarle via via ai partiti e principii più estremi. Le classi dirigenti, ma anche le masse operaie, e fortunatamente un po' meno quelle agricole, erano divise, sbandate, non diciamo dalla questione del potere temporale, ma, dal problema religioso vero e proprio. Chi andava in chiesa era prete, cioè nemico della patria e del progresso. Stato di cose in parte dovuto al flettersi della disciplina, quale conseguenza della tormentata lotta per l'unificazione, e anche all'assenza di una soda cultura, del senso di unità nei dirigenti cattolici, spesso anche nel clero, buono, ma non agguerrito; buon somministratore di sacramenti, ma non milite, soldato» (pp. 88-90).

<sup>9</sup> M. PAIANO, *Liturgia e società nel Novecento. Percorsi del movimento liturgico di fronte ai processi di secolarizzazione*, Roma 2002, p. 47.

<sup>10</sup> Le finalità e gli impegni del "Movimento liturgico classico", nato nel settembre del 1909, dal quale prende le mosse successivamente il "Movimento liturgico italiano" sono sinteticamente illustrati in F. DELL'ORO, *Rivista liturgica tra storia e ... cronistoria*, in «Rivista Liturgica», a. LXXXII, n. s. n° 5-6 (settembre-dicembre) Finalpia 1995, pp. 7-25. Esse sono, altresì, oggetto di attenta osservazione da parte di non pochi studiosi, per brevità si rimanda a F. BROVELLI, *Ritorno alla liturgia*, cit., Roma 1989 e M. PAIANO, *Liturgia e società...*, cit., soprattutto pp. 31-73. Non marginalmente interessanti appaiono i rilievi formulati circa la scarsa attenzione alla problematica teologica del Movimento liturgico italiano fatti da Alceste Catella giustificati soprattutto, per gli anni iniziali, da un sostanziale indirizzo operativo a cui sembra aderire profondamente la comunicazione di Chierici. Cfr. A. CATELLA, *Il Card. Schuster e la «Rivista Liturgica»*, in «Rivista Liturgica», a. LXXXIII, n.s., n. 5-6, Torino settembre-dicembre 1996, pp. 779-790, soprattutto pp. 779-780; A. CATELLA, *Il pensiero e l'opera di Mons. Giuseppe*

*Polvara nel movimento liturgico italiano*, in «Arte Cristiana», v. LXXXIX, fasc. 797, Milano marzo-aprile 2000, pp. 121-128, soprattutto 121-124.

<sup>11</sup> C. VARAGNOLI, *Sui restauri di Gustavo Giovannoni*, in M.P. SETTE (a cura di) *Gustavo Giovannoni, riflessioni agli albori del XXI secolo* (giornata di studio dedicata a Gaetano Miarelli Mariani), Roma 2005, p. 21. Per la posizione di Giovannoni sul restauro cfr. A. BELLINI, *Brevi note per una discussione su alcuni aspetti di un testo di Gustavo Giovannoni*, in «Palladio» n. 14, luglio-dicembre 1994, pp. 291-294.

<sup>12</sup> Cfr. P. TORSSELLO, *Figura lapidis*, in R. MASIERO, R. CODELLO (a cura di), *Materia signata-haecceitas Tra restauro e conservazione*, Milano 1990, pp. 227-233. «Le forme e i segni dell'antico mostrano, così, un potere inedito: quello di trasfigurare e con-fondere gli spazi dell'analisi sul passato e quelli della costruzione del futuro, la logica storiografica e quella progettuale» (p. 229).

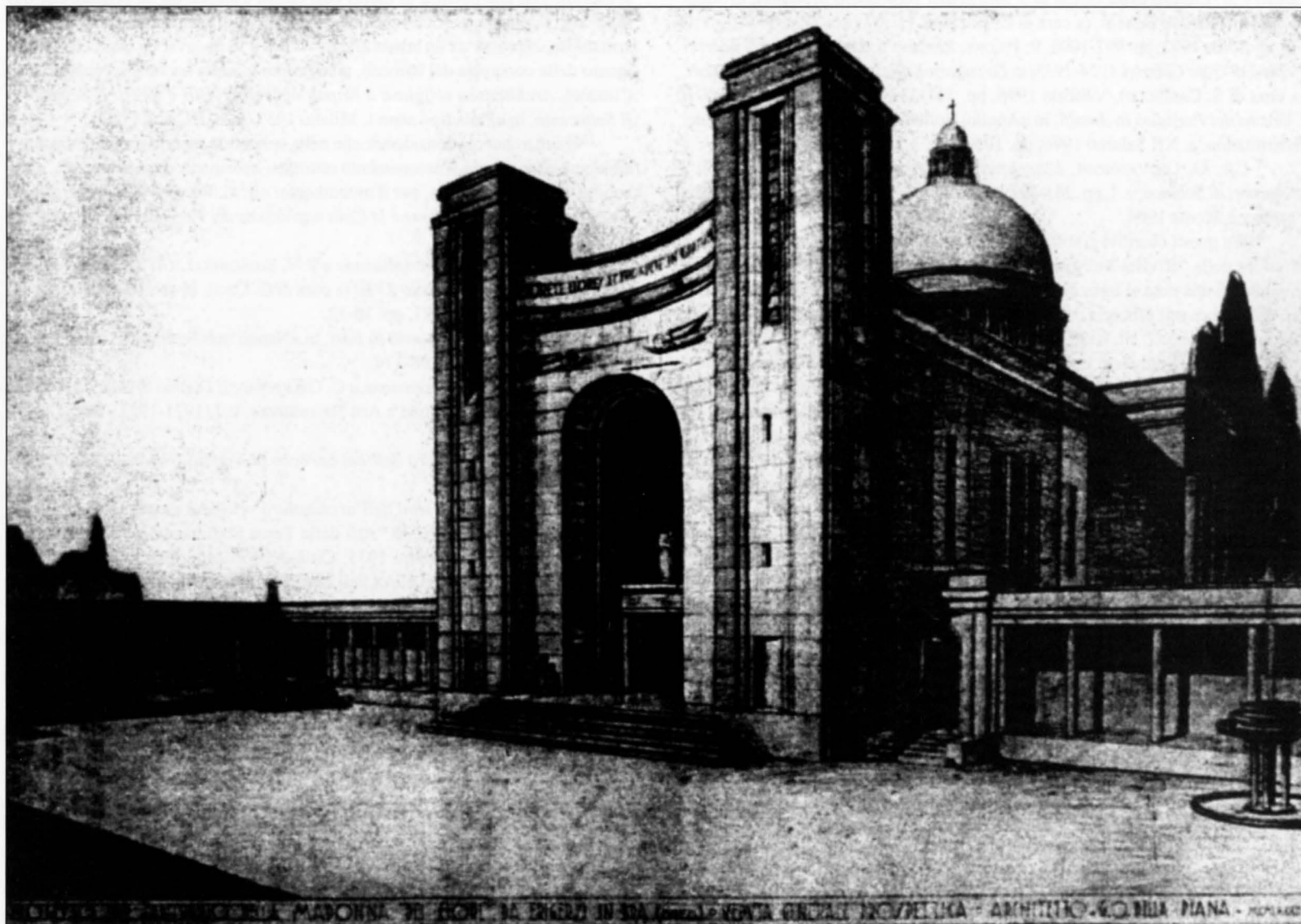
<sup>13</sup> La problematicità dell'atteggiamento culturale dell'architetto pisano è ricordata da Amedeo Bellini: «L'opera di Gino Chierici, storiografo dell'architettura e restauratore, è di particolare rilevanza nella vicenda della conservazione dei beni architettonici in Italia, svolgendosi dagli anni che vedono apparire l'esigenza di dare oggettività agli interventi di restauro superando la pratica della ricostruzione stilistica. Gli orientamenti che lentamente si vanno affermando nella tutela istituzionale si fondano su presupposti storiografici fortemente connessi: il rifiuto di una discriminazione delle stratificazioni storiche per epoca, riconoscendo a ciascuna di esse valore testimoniale relativamente al proprio tempo, concessa, anzi richiesta, l'eliminazione di quelle ritenute puramente utilitarie, prive di qualità storica o artistica; l'esigenza che la ricerca, per lo più intesa nell'ambito di un filologismo classificatorio ed evolucionista, verifichi il reale svolgimento delle vicende dell'edificio con lo studio dei documenti e delle tracce materiali, determini il valore relativo di ciascuna parte e del complesso». A. BELLINI, *Presentazione a L. GALLI, Il restauro nell'opera di Gino Chierici (1877-1961)*, Milano 1989, p. 9.

<sup>14</sup> Cfr. G. POLVARA, *Veritatem facientes in charitate*, Milano 1935.

<sup>15</sup> Per una prima indagine su documenti d'archivio su Chierici Cfr. L. GALLI, *Il restauro...* cit., pp. 49-119.

<sup>16</sup> I legami di Chierici con il mondo culturale partenopeo sono tratteggiati dal profilo di A. BELLUCCI, *Gino Chierici...* cit., pp. 563-583. Per l'esperienza napoletana che lo vide in attività nel decennio successivo al 1924: F. STRAZZULLO, *L'Incoronata di Napoli e il suo restauro*, in "Fede e Arte", a. X, Roma 1962, pp. 334-347; S. CASIELLO, *Restauri a Napoli nei primi decenni del Novecento*, in «Restauro», nn. 68-69, Napoli 1983, segnatamente il capitolo *Gino Chierici e il restauro della chiesa di S. Maria Donnaregina*, pp. 32-67; F. LA REGINA, *Il*

Giovanni Oreste Della Piana, Secondo progetto del Santuario per la Madonna dei Fiori in Bra «Il rivestimento della Facciata è previsto in travertino di Tivoli. La struttura portante è in cemento armato con riempimento in muratura di mattoni a paramento nei fianchi e nell'abside. La cupola, illuminata con luce naturale e artificiale indiretta, è costituita in nervature di cemento armato partenti dall'anello circolare impostato sull'imbasamento ortogonale. Riempimento degli spicchi con Eraclit a doppio strato con intercapedine. Copertura della vela e della cupola con laminati in alluminio» (1934)



*cantiere di restauro della chiesa di S. Maria dell'Incoronata in Napoli*, in *Saggi in onore di Renato Bonelli*, (a cura di C. BOZZONI, G. CARBONARA, G. VILLETTI) vol. II, Roma 1992, pp. 997-1006; R. PICONE, *Restauri a Napoli tra le due guerre: l'opera di Gino Chierici 1924-1935*, in *La cultura del restauro. Teorie e fondatori*, (a cura di S. CASIELLO), Venezia 1996, pp. 311-333. G. FIENGO, M. RUSSO, *Il Chiostro del Paradiso in Amalfi*, in «Apollo, Bollettino dei Musei Provinciali del Salernitano», a. XII Salerno 1996, pp. 105-123.

<sup>17</sup> Cfr. G. GIOVANNONI, *L'architettura dei monasteri sublacensi*, in *I Monasteri di Subiaco*, v. I, pp. 261-403, a cura e spese del Ministero della Pubblica Istruzione, Roma 1904.

<sup>18</sup> «Su questi obiettivi si soffermava il benedettino Emanuele Caronti, primo direttore della "Rivista liturgica" fondata nel 1914 dai monasteri di Praglia e Finalpia, in una nota al testo di Beaudin *La piété de l'Eglise*, in cui assumeva le tesi dell'autore sull'efficacia della liturgia per il loro conseguimento». M. PAIANO, *Liturgia e società...*, cit. p. 88.

<sup>19</sup> Di padre Berthier si ricordano J.J. BERTHIER, *L'église de Sainte-Sabine à Rome*, Roma 1910, e *Le couvent de Sainte-Sabine à Rome*, Roma 1912, studi propedeutici al restauro della Basilica condotto da A. Muñoz tra la primavera del 1914 e l'estate del 1918. A confermare l'attenzione del gesuita ai problemi del restauro resta C. BRICARELLI, *Eugenio Viollet-le-duc (1814-1879)*, in «La Civiltà Cattolica» a. 66 (1915), v. I, (q. 1553) pp. 561-575, e (q. 1554) pp. 697-717, Roma 1915.

<sup>20</sup> Per l'attività di Giovannoni in Vaticano cfr. S.A. CURUNI, *Gustavo Giovannoni architetto della fabbrica di S. Pietro*, in G. SPAGNESI (a cura di), *L'architettura della basilica di S. Pietro. Storia e costruzione* (Atti del Convegno internazionale di studi, Roma Castel S. Angelo, 7-10 novembre 1995), Roma 1997, pp. 409-412.

<sup>21</sup> A ragione, di recente, Claudio Varagnoli ha definito l'«intervento forse più sconcertante di Giovannoni ... dove la demolizione dell'interno barocco non può più innescare ormai, nel 1931, una reinvenzione della basilica originaria, ma si limita ad indicare una lettura didascalica delle sue 'reliquie'». C. VARAGNOLI, *Sui restauri ...*, cit. p. 29.

<sup>22</sup> F. FICHERA, *Luigi Vanvitelli*, Roma 1937, p. 172. Non diversamente Gino Chierici, a proposito della chiesa dell'Annunziata di Napoli definita «la più compiuta costruzione religiosa di Luigi Vanvitelli», ribadisce il concorde giudizio circa il grande valore della composizione ispirata ai caratteri tradizionali: «Ma l'importanza vera della chiesa deriva da altri fattori. Mentre nella facciata il Vanvitelli non sa staccarsi dalla superficie concava a lui cara, che prova quanto fosse profonda l'influenza subita dal Borromini, nell'interno il suo classicismo

si esprime con una potenza di mezzi così chiara e sicura, da far pensare che qui raggiunga la piena maturità. Ed è un classicismo non arido e pedante, ma caldo, armonioso, espresso da un artista che lo viveva e lo godeva; un classicismo non ignaro delle conquiste del barocco, anzi pronto talvolta anche a servirsene». G. CHIERICI, *Architettura religiosa a Napoli nei secoli XVII e XVIII. Il Seicento e Il Settecento*, in «Palladio» anno I, Milano 1937, fasc. III, p. 108.

<sup>23</sup> È rimarchevole considerare che nella splendida esperienza partenopea gli ambienti inferiori con il coronamento rettilineo abbiano in corrispondenza, nella cupola, la finestra ellittica, per il monumento: cfr. G. FIENGO, F. STRAZZULLO (a cura di), *I preti della Missione e la Casa napoletana dei Vergini*, Arte Tipografica, Napoli 1990.

<sup>24</sup> Cfr. N. CORTESE, *Introduzione* a P.N. SIGNORELLI, *Gli artisti napoletani della seconda metà del secolo XVIII* (a cura di G. Ceci), in «Napoli nobilissima», II serie, vol. II, Napoli 1921, pp. 10-12.

<sup>25</sup> C. CALZECCHI, *Il Duomo di Bari*, in «Napoli nobilissima», II serie, vol. II, Napoli 1921, pp. 57-63; 108-114.

<sup>26</sup> G. GIOVANNONI, *Recensione* a C. CALZECCHI, *Il Duomo di Bari*, in «Napoli nobilissima», in «Architettura e Arti Decorative», v. I (1921-1922), Roma 1922, p. 501.

<sup>27</sup> R. PANE, *Architettura dell'età barocca in Napoli*, Napoli 1939, pp. 269-273.

<sup>28</sup> G. GIOVANNONI, *I temi dell'architettura religiosa moderna e gli esempi dell'architettura romanica*, in «Atti della Terza Settimana d'Arte Sacra per il clero» (Ferrara 13-20 ottobre 1935, Città del Vaticano 1936, p. 243. Il testo continua: «Il tiburio che si eleva nell'incontro del transetto, e che è l'inizio da cui si svolgeranno le cupole di Pisa, di Siena, di Ancona fino a quella brunelleschiana di S. Maria del Fiore, è l'esaltazione del centro sacro, quasi la continuazione dell'altare. Nella distribuzione delle varie parti, nella proporzione dei vari elementi non manca il riflesso delle norme simboliche di cui è piena tutta la letteratura religiosa del Medio Evo da S. Paolino di Nola, a S. Eucherio, a Onorio di Autun, e Guglielmo vescovo di Mende. Nello stesso concetto costruttivo non è privo di significato il ricordo di Roma che appare evidente nella somiglianza di soluzioni, come quelle del S. Ambrogio di Milano o del duomo di Parma alla sala dei Mercati traiane recentemente liberata sulle pendici del Quirinale, od in quelle dei grandi battisteri come a Parma, a Brescia ed a Pisa, che continuano i tipi di costruzioni centrali romane coperte a cupola, come il Pantheon, e la tomba di S. Elena, e S. Costanza in Roma e S. Giorgio di Tessalonica. Al grande tramonto di Roma gli uomini del Medio Evo fissano lo sguardo in un pensiero di grandezza e vedono nella religione tornata ad aver Roma per centro la eredità di una civiltà

Scuola Beato Angelico -Milano-, chiesa di S. Maria Beltrade in Milano, intelaiature della capriata in c.a. con l'arco portante poligonale, 1929



e di un ordine ben saldo, onde, secondo la espressione di Dante, “Cristo è romano”» pp. 243-244.

<sup>29</sup> Cfr. V. DODARO, *Salerno durante il Ventennio. Gli edifici pubblici, l'edilizia popolare, l'urbanistica*, Salerno 1997, (*La chiesa del sacro Cuore*) pp. 96-100.

<sup>30</sup> G. GIOVANNONI, *I temi dell'architettura...*, cit., pp. 244-245.

<sup>31</sup> G. GIOVANNONI, *I temi dell'architettura...*, cit., p. 244. La polemica tra il benedettino Festugière e il gesuita Navatel sosteneva, secondo uno schema proprio della *storiografia intransigente*, che col Rinascimento era avvenuto l'abbandono del divino e che i padri ingnazziani avevano sottoscritto l'adozione di una spiritualità individuale, mutuandola dal protestantesimo, riducendo la portata sociale del culto pubblico cattolico che avrebbe garantito un freno alla scristianizzazione contemporanea. Sulla vicenda A. GIROLIMETTO, *Liturgia e vita spirituale: il dibattito sorto negli anni 1913-1914*, in F. BROVELLI (a cura di), *Liturgia. Temi e autori. Saggi di studio sul movimento liturgico*, Roma 1990, pp. 211-274, soprattutto pp. 246-256.

<sup>32</sup> G. GIOVANNONI, *I temi dell'architettura...*, p. 244. Il testo continua: «In Italia per quel bell'equilibrio dello spirito latino, sereno e mite, intero e dritto, che ritroviamo in tutti i nostri grandi santi, da S. Benedetto a S. Francesco ed a S. Tommaso d'Aquino, il gotico vero non ha quasi mai prevalso, ed il romanico si è pur nell'ultimo periodo del Medio Evo sviluppato col suo senso di ampiezza, di eutritmia, di proporzioni classiche, di accentuazione longitudinale, di sobrietà decorativa negli interni, pur sotto la veste provvisoria di alcune forme archiacute, di alcuni ornati sottili. Ed è, a me sembra, questa la vera chiesa, unione armonica di chiara architettura costruttiva, che non vuole esageratamente imporre le sue ragioni, e talvolta le mostra discretamente, tal'altra le attenua o le nasconde; e di architettura della bellezza e del sentimento, che nella unione musicale delle masse e delle linee si svincola dalla materia e si eleva talvolta nelle alte regioni del simbolo. È tutta la città che prega elevando a Dio lo sguardo, senza la vana pretesa di giungere al cielo; che circonda la cattedrale di reverenza negli spazi sacri che vi si distendono intorno, che vi si raccoglie a cercare, come dice una bella iscrizione in S. Michele di Pavia, rifugio e consolazione».

<sup>33</sup> G. GIOVANNONI, *I temi dell'architettura...*, cit., pp. 243-244.

<sup>34</sup> P. PIRRI, *Il Duomo di Amalfi e il Chiostro del Paradiso*, Roma 1941, p. 11.

<sup>35</sup> P. PIRRI, *Il Duomo di Amalfi ...* cit., p. 12.

<sup>36</sup> G. FIENGO, R. BONELLI, *Lettura storico-critica della basilica del Crocifisso nel duomo di Amalfi*, in «Napoli nobilissima», vol. XXXVI, fasc. I-VI, Napoli, gennaio-dicembre 1997, pp. 27-32.

<sup>37</sup> G. GIOVANNONI, *I temi dell'architettura...*, cit., p. 246.

<sup>38</sup> S. VITALE, *L'estetica dell'architettura. Saggio sullo sviluppo dello spirito*

*costruttivo*, Bari 1928, p. 35.

<sup>39</sup> G. GIOVANNONI, *I temi dell'architettura...*, cit., pp. 246-247.

<sup>40</sup> S. VITALE, *L'estetica dell'architettura...*, cit., p. 35.

<sup>41</sup> Cfr. S. VITALE, *L'estetica dell'architettura...*, cit., p. 34.

<sup>42</sup> P. VALERY, *Eupalino o dell'architettura*, (versione di R. Contu), con una nota di P. Valery e un commento di G. Ungaretti, s.l., 1932, pp. 50-51.

<sup>43</sup> C. COSTANTINI, *Arte Sacra e Novecentismo*, Roma 1935, p. 75.

<sup>44</sup> C. COSTANTINI, *Arte Sacra e...*, cit., pp. 60-61.

<sup>45</sup> C. COSTANTINI, *Arte Sacra e...*, cit., p. 61.

<sup>46</sup> C. COSTANTINI, *Arte Sacra e...*, cit., Roma 1935, p. 59.

<sup>47</sup> F. CASNATI, *Novecento*, Milano 1932, p. 103.

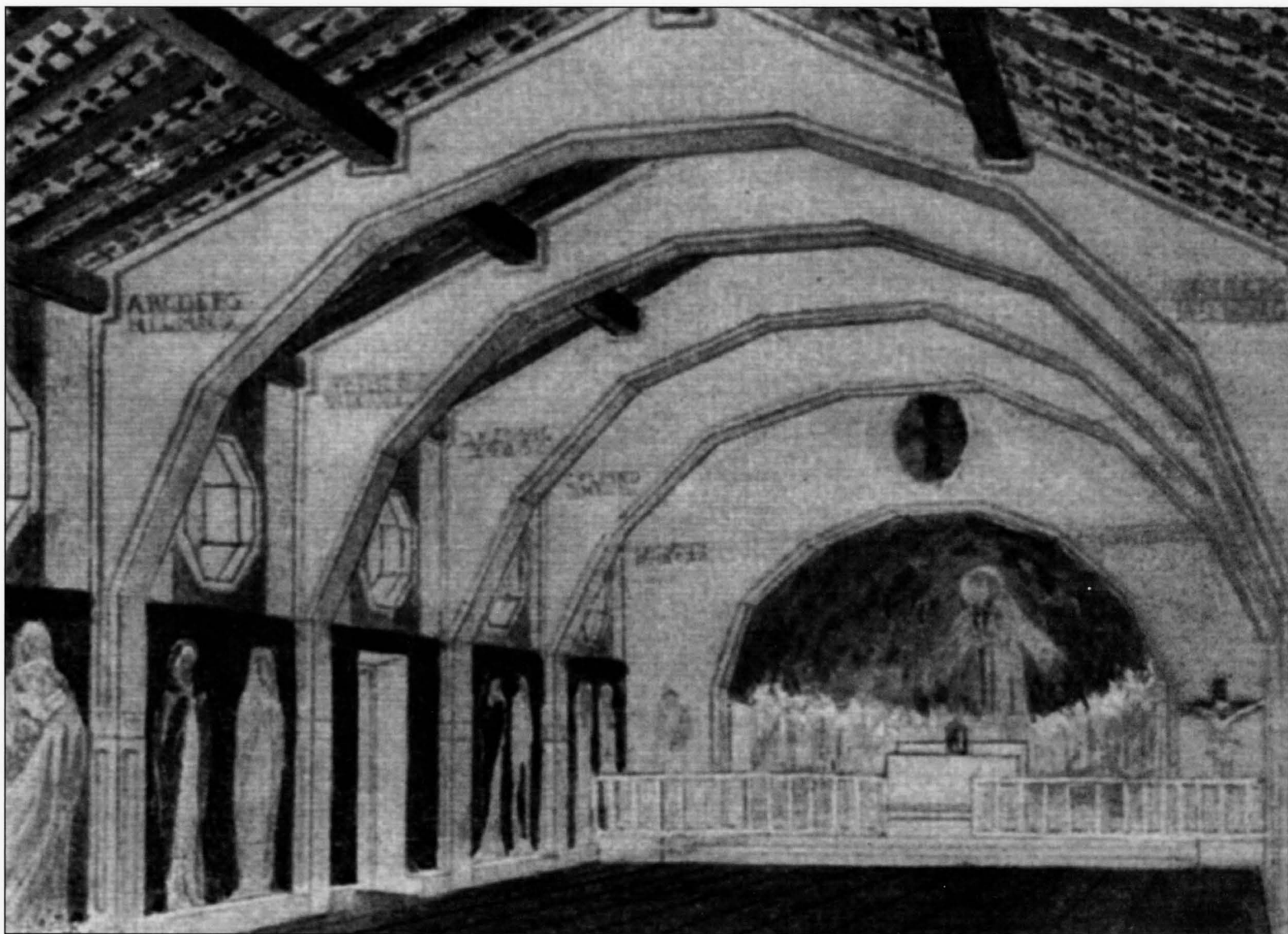
<sup>48</sup> Nel quarto capitolo di un suo volume E. Caronti, oltre a stigmatizzare l'azione del protestantesimo sul cattolicesimo, individua sei forme di *deviazione della pietà*: l'individualismo religioso, la religione dello spirito, il pragmatismo, il formalismo religioso, il dilettantismo culturale, la mondanità del culto, cfr. E. CARONTI, *La pietà liturgica*, Torino 1920, pp. 102-109.

<sup>49</sup> E. CARONTI, *La pietà liturgica*, cit., pp. 118-119; il testo continua: «Fermarsi alla soddisfazione emozionale dell'arte religiosa è un disconoscere la finalità che si propone la Chiesa, chiamando il genio ai servizi della liturgia. Nello studio del dilettantismo viene spontaneo il pensiero del figliuol prodigo, di cui nella parabola si dice, che quando ebbe tutto dissipato e sopraggiunta nel paese la carestia, cominciò ad aver fame. I nostri contemporanei, dopo essersi snervati, in un ambiente saturo di incredulità e di materialismo, hanno cominciato a sentire il bisogno di Dio. Allora hanno scosso il capo al suono delle campane, sono entrati nella Chiesa, vi hanno respirato il profumo dell'incenso, ascoltato i canti misteriosi, ammirato le divine bellezze dell'architettura e della pittura. Essi si credono rapiti, si reputano trasformati, ma in realtà il loro cuore non si è risolto in dolore. Come il figliuol prodigo, dovrebbero avere il coraggio di una radicale rinunzia del passato e ritornare colla condotta pratica della vita a Dio. Allora sperimenterebbero la forza vera della liturgia e per essa le seducenti carezze del Padre»

<sup>50</sup> Sul clima culturale degli ultimi decenni del XIX secolo e il fallimento dell'esperienza neogotica B. CROCE, *Il pensiero e l'ideale*, in B. CROCE, *Storia d'Italia, dal 1871 al 1915*, Bari 1985 (IV ed), pp. 121-137, soprattutto pp. 121-123.

<sup>51</sup> «Questi obiettivi si chiarivano in una parte successiva del saggio, in cui Festugière riprendeva pressoché tutti gli argomenti apologetici della storiografia sulle origini del monachesimo benedettino e sul ruolo civilizzatore e cristianizzatore che quest'ultimo avrebbe svolto nel medioevo proprio attraverso la liturgia. Rivelava così l'uso fatto di quest'ultima in passato dai monaci per attrarre e

Scuola Beato Angelico -Milano-, elaborato prospettico del progetto per la Cappella del collegio Arcivescovile di Saronno (1929)



plasmare o in senso cristiano sia la coscienza individuali e sia tutta la società, e questo attraverso la forza trainante dell'esempio delle loro comunità di vita di cui la liturgia costituiva la principale attività». M. PAIANO, *Liturgia e società ...*, cit. pp. 66-67.

<sup>52</sup> F. CASNATI, *Novecento*, Milano 1932, p. 103.

<sup>53</sup> Cfr. V. VERKADE, *Il divino tormento. Ricordi autobiografici di un pittore-monaco*, (trad. di C. Orsenigo), Milano 1924.

<sup>54</sup> G. POLVARA, *Trattazione teorico pratica di principi estetici. L'Arte*, II. ed., Casa Editrice d'Arte e Liturgia "Beato Angelico", Milano 1952, p. 19.

<sup>55</sup> T. VERDON, *L'arte sacra in Italia. Dai mosaici paleocristiani alle espressioni contemporanee*, Milano 2001, p. 333.

<sup>56</sup> G. POLVARA, *Trattazione teorico...*, cit., p. 13.

<sup>57</sup> G. POLVARA, *Domus Dei*, Società Editrice Amici dell'Arte Cristiana, Milano 1929, p. 23.

<sup>58</sup> G. POLVARA, *Domus Dei*, cit., p. 20.

<sup>59</sup> S. CARONIA ROBERTI, *Tradizione e modernismo nell'architettura religiosa*, Palermo 1936, pp. 32-33.

<sup>60</sup> S. CARONIA ROBERTI, *Tradizione e modernismo...*, pp. 34-35.

<sup>61</sup> T. VERDON, *L'arte sacra...* cit., pp. 331-332.

<sup>62</sup> *Disposizioni dell'Em. Card. Vicario per l'uso della luce elettrica nelle chiese di Roma*, in «Rivista Liturgica», a. 1932, p. 125.

<sup>63</sup> G. GIOVANNONI, *Le chiese nei vecchi quartieri della città*, in G. GIOVANNONI, *Architetture di pensiero e pensieri sull'architettura*, Roma 1945, p. 167.

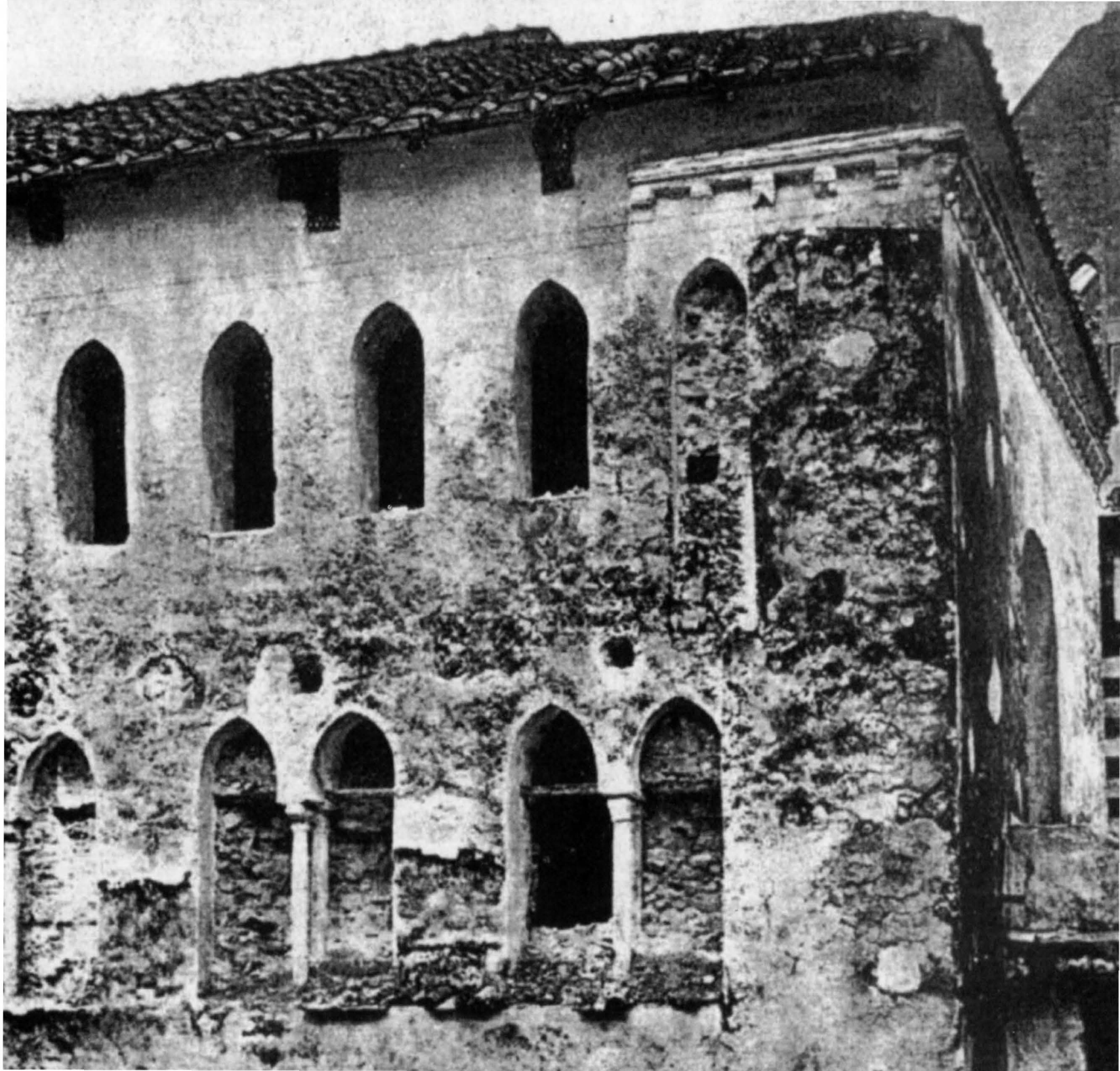
<sup>64</sup> Gustavo Giovannoni sembra tracciare le norme di riferimento per dare luogo ai prodotti edificati e contrassegnati da simile esperienza: «Il confronto tra due periodi distanti otto secoli già ci ha mostrato la unilateralità e la irreligiosità delle teorie materialiste che vorrebbero nell'Architettura confondere il corpo con l'anima. Ma altri precetti architettonici non trascurabili possono trarsene; ed io li enuncerò in modo rapido e sommario come premesse di un vasto programma, come canoni della nuova Architettura chiesastica: 1° Lavorare sulla tradizione, rinnovandola con umile e paziente lavoro, intendendo per tradizione il sentimento architettonico classico considerato nelle sue varie manifestazioni, cioè sentimento di masse equilibrate e di proporzioni armoniche, di ritmo basato su applicazioni modulari, di colore, di luce; ed in tali forme non abbandonare l'arco che in quelle architetture succedutesi nel grande ciclo è stato sempre elemento dominante. 2° Valersi dei mezzi costruttivi nuovi, come quelli basati sul ferro o sul cemento armato, per innestare nella tradizione nuovi motivi e nuovi effetti, ma senza voler esagerare nella espressione tecnica, ricordando che la costruzione deve nelle

Amalfi, esterno della chiesa del Crocifisso con a vista le serie di monofore e bifore medievali dell'edificio (1941)

architetture che hanno un fine spirituale rimanere come mezzo di realizzazione di un concetto d'arte e considerando che il cosiddetto razionalismo ed il cosiddetto funzionalismo cadono nell'utilitarismo arido e scialbo se non sono sorrette da un *quid* di ordine superiore, che è simbolismo in senso lato in cui i ricordi hanno parte essenziale. 3° Adottare gli schemi stabiliti dalla liturgia cattolica, che da circa quattro secoli non ha più mutato essenzialmente, e che nei canoni fissati dal Concilio di Trento, nelle istruzioni date in proposito da S. Carlo Borromeo, nelle tante chiese erette con unità di concetto per tutto il mondo dal tempo della Controriforma, ha avuto un commento architettonico di una vastità grandiosa, da cui non è possibile prescindere. 4° Tener conto delle condizioni di ambiente, sia nell'adeguarsi al sentimento dell'Arte locale, sia nel costituire alla chiesa un adatto quadro urbanistico, collegandola, come sempre è stato in passato, alle piazze di tipo raccolto e racchiuso, agli edifici prossimi, uniti possibilmente in una unica composizione subordinata. 5° Adottare una serena sobrietà di linee e di piani specialmente nell'interno delle chiese; il che non deve portare alla esclusione di ogni ornato figurato o geometrico, ma a dare a questo un significato ed una funzione architettonica. 6° Diffidare delle tentazioni demoniache di porre le persone degli architetti al posto dell'altare, rammentando quale insegnamento moralmente superiore ci offrano gli autori delle cattedrali romaniche che quasi mai ci hanno trasmesso i loro nomi, ma hanno lasciato vivo e vibrante nelle loro opere un sentimento puro di fede, una umile ma ardente passione d'Arte. Questi principî io vorrei che fossero posti a rigido freno ed a guida precisa in modo da ristabilire una salda disciplina nell'Architettura Sacra, ora così sbandata e divenuta così spesso profana. È ormai urgente che siano cacciati dal tempio i mercanti, i vanitosi e gli inetti. Ed il sacro edificio, che per tanti secoli ed in particolare in quella bella primavera di vita comunale rappresentata dallo stile romanico, ha costituito la maggiore espressione dell'Architettura con germoglio magnifico della grande architettura italiana, tornerà, dopo l'attuale crisi di agnosticismo, ad essere espressione nobilissima e salda della grandezza e della unità fondamentale della Chiesa cattolica apostolica romana». G. GIOVANNONI, *I temi dell'architettura religiosa ...* cit., pp. 250-251.

<sup>65</sup> M.A. CRIPPA, *L'arte, l'architettura e la santità dei segni*, in «Communio» numero monografico su *Romano Guardini*, n. 132, Milano novembre-dicembre 1993, p. 124. Un giudizio circa la successiva disattenzione e il fraintendimento della riflessione di inizio secolo è formulato da Sandro Benedetti: «Lo spessore e la ricchezza di una liturgia che sappia ritrovare la vitalità con cui la Chiesa aveva nei secoli passati vissuto la preghiera comunitaria, così creativamente riproposte da Guardini, da van Aachen, da Herwegen, dai Benedettini di Maria Laach, in una parola dal movimento di rinnovamento liturgico nella Germania





del primo dopoguerra, portati poi a frutto maturo per la Chiesa tutta col Concilio Vaticano II, sono stati sottoposti nel dopo-Concilio a sviluppi, che non sempre ne hanno conservato la ricchezza e la sintesi iniziale». S. BENEDETTI, *L'architettura sacra in Italia dopo il Concilio Vaticano II*, in «Communio» numero monografico su *25 anni dal Concilio: la riforma della Chiesa*, n. 114, Milano novembre-dicembre 1990, p. 111.

<sup>66</sup> Il riferimento iniziale alla sanguinosa battaglia di Montaperti sembra proporre in chiave letteraria dantesca (*Inf.*, X, 85-87) l'attualizzazione della drammatica esperienza bellica dalla quale la realtà nazionale era appena uscita. Non diversamente, il clima dell'*instaurare omnia in Christo*, sembrerebbe costituire una traccia precisa per compiere, contingentemente, l'epico *nostos* di omerica memoria, laddove l'eroe è sostituito dal Figlio di Dio. Coincidenza interessante, è quella per cui la critica fa risalire al 1906, a Roma, l'idea di Joyce di scrivere *Ulisse* effettivamente redatto tra il 1914 e il 1919 e pubblicato a puntate a Parigi nel 1922. Similmente anche per un noto restauratore è stata invocata la metafora del viaggio collegandola all'intuizione pascoliana del *fanciullino*. Cfr. M. DEZZI BARDESCHI, *Il Medioevo al chiar di luna. La grande illusione di Alfonso Rubbiani: la scena, la cultura, la critica*, in L. BERTELLI, O. MAZZEI (a cura di), *Alfonso Rubbiani e la cultura del restauro del suo tempo (1880-1915)*, Milano 1986, pp. 13-54, soprattutto pp. 37-40.

<sup>67</sup> R. MASIERO, Introduzione, in R. SCHWARZ, *Costruire la chiesa. Il senso liturgico nell'architettura sacra*, (a cura di R. MASIERO e F. DE FAVERI), Brescia 1999, p. 17. Su questo volume cfr. M.A. CRIPPA, *Rudolf Schwarz Costruire la chiesa*, recensione in «Communio» n. 170, Milano novembre-dicembre 2000, pp. 93-96.

<sup>68</sup> R. MASIERO, *Introduzione* ..., cit. p. 18.

<sup>69</sup> G.B. MONTINI, *Su l'arte sacra futura*, in «Arte Sacra», a. I, n.1, Roma luglio-settembre 1931, pp. 42-43.

<sup>70</sup> Circa l'esecuzione dei restauri scrive Giovanni Carbonara: «Si considerava più o meno scontato l'impiego delle tecniche e dei materiali di sempre, ma nel contempo ci s'impegnava a progredire, per fare di più e meglio ricorrendo (con la stessa fiducia con la quale oggi ci si affida alla ricerca di laboratorio) all'apporto delle ultime tecnologie costruttive; in primo luogo contro la sostituzione di parti ammalorate o contro l'impiego di cucì-scucì, a difesa dell'autenticità materiale ed estetica dell'oggetto». G. CARBONARA, *Restauro fra conservazione e ripristino: note sui più attuali orientamenti di metodo*, in «Palladio» n.s., II, n. 6, Roma, luglio-dicembre 1990, p. 56.

<sup>71</sup> R. MASIERO, *Introduzione* ..., cit. p. 19.

<sup>72</sup> H. P. BERLAGE, *Architettura come arte sociale*, in H. P. BERLAGE,

*Architettura urbanistica estetica*, (a cura di H. VAN BERGEIJK), Bologna 1985, pp. 222-223. A proposito dell'evoluzione dello stile scrive: «La lentezza insita nei processi dell'arte edificatoria spiega come le forme architettoniche abbiano una lunga gestazione e, una volta accolte, anche una lunga vita. E come potrebbe essere diversamente? Uno stile architettonico nasce infatti solo in seguito agli sforzi, pieni d'amore e di dedizione, di ricreare perennemente la medesima forma artistica. Anche in questo aspetto l'architettura assomiglia alla natura, in cui ogni specie non fa altro che ricreare sé stessa in un processo senza fine. Poiché l'architettura è l'arte della società, è fatale che rifletta, più di ogni altra arte, i diversi orientamenti spirituali e politici della società anch'essi caratterizzati da un andamento lento. Tali orientamenti possono sfociare nell'oppressione e nella lacerazione della società oppure, al contrario, nella liberazione e nell'unione; l'architettura, come un barometro, seguirà questi cambiamenti. Anche le altre arti caratterizzano per la prerogativa di esprimere prontamente i mutamenti spirituali; è quanto accade su un piano individuale e non sociale, e quindi non riflettono le trasformazioni della società, come invece fa l'architettura. [...] Con queste premesse sul valore dell'architettura, dobbiamo vedere come nasca uno stile storico e come vi si rapporti l'ideale artistico della collettività. Solo quando una grande idea informa di sé la spiritualità di un popolo, il popolo può esprimersi anche in termini estetici. L'idea che muove la collettività a dare il meglio di sé dovrà avere un alto contenuto morale e un'impronta religiosa. Se invece alla società mancheranno le basi spirituali per manifestare questa idea religiosa, i prodotti dell'architettura non avranno un carattere universale, ma soltanto individuale. Mancheranno della spiritualità profonda, della calda intimità che costituiscono il segreto di un'emozione collettiva e non soltanto individuale. Noi oggi viviamo in un'epoca di impotenza spirituale e la spaventosa tragedia di cui siamo attori e spettatori ci mostra un abisso di desolazione» (pp. 222-223).

<sup>73</sup> «Per quel che è detto si risolve pure la disputa molto agitata, se il principale dell'arte sia il *bello*, o il *carattere*. Dimentichi tu affatto la bellezza e la regolarità, per attenerti a un carattere duro e crudo? avrai fatto una *caricatura*. Le dimentichi solo in parte? puoi averne un potente mezzo di rappresentazione. Qui nasce la *bellezza d'espressione*, che è vera perché morale, e quasi simbolo della natura invisibile: la sublimità della grazia. Ma il bello ora più che mai si pretende splendor del buono, cioè del sentimento cristiano; laonde il rinascimento a cui si deve aspirare anche fra questa confusione di sforzi affatto individuali, dev'essere un ritorno dell'arte verso le credenze, e un avviamento verso lo stato sociale ch'essa è destinata ad esprimere; renderla linguaggio de' pensieri intimi d'un incivilimento sempre più perfezionato, unico modo col quale possa farsi intendere dalla moltitudine» C. CANTÙ, *Dei Monumenti di archeologia e Belle Arti*, Torino 1846, p. 67.



<sup>74</sup> «Resta salda l'ultima veduta da me accennata, che ha dato luogo alla più ricca letteratura estetica, ed è quella che, su per giù, prevale. In essa il Bello viene considerato l'espressione di un qualche cosa, che con la terminologia hegeliana si chiama *idea*» B. CROCE, *La storia ridotta sotto il concetto generale dell'arte*, Memoria letta nella tornata del 5 marzo 1893, in «Atti dell'Accademia Pontaniana», v. XXIII, Napoli 1893, p. 7. E nel 1904: «la categoria dell'arte, come ogni altra categoria, presuppone, volta a volta, tutte le altre, ed è presupposta da tutte le altre: è condizionata da tutte e pur condiziona tutte. Come potrebbe nascere quella sintesi estetica che è la poesia, se non la precedesse uno stato d'animo commosso?... E questo stato d'animo che abbiamo chiamato sentimento, che cosa è altro mai se non tutto lo spirito, che ha pensato, ha voluto, ha agito e pensa a desidera e soffre e gioisce, e si travaglia in se stesso?... Perciò fondamento di ogni poesia è la personalità umana, e, poiché la personalità umana si coglie nella moralità, fondamento di ogni poesia è la coscienza morale». B. CROCE, *Aestetica in nuce*, qui citato nell'accezione data da R. DE FUSCO, *L'idea di architettura*, Milano 1979, p. 214. Al momento non sono stati condotti studi per individuare una relazione Croce-Chierici, vi è, tuttavia, da sottolineare una non trascurabile e sostanziale linea di convergenza tra i due studiosi soprattutto nell'attività del soprintendente che sembra incentrare il suo compito avendo sott'occhio un saggio a puntate del filosofo di Pescasseroli apparso sulla «Napoli nobilissima». Sinteticamente ci si riferisce alle sole uscite del 1893: cfr. B. CROCE, *Sommario critico della Storia dell'arte nel napoletano*, in «Napoli nobilissima» I serie, v. II, Napoli 1893: pp. 6-10; pp. 23-27; pp. 35-41; pp. 55-61; pp. 85-89; pp. 130-134; pp. 152-156; pp. 164-167; pp. 179-185; e cfr. AA.VV. *Studi in memoria di Gino Chierici*, Roma 1965, pp. 335-337. D'altra parte non è da trascurare il ruolo dell'intellettuale liberale nell'aver presentato, sempre attraverso la «Napoli nobilissima», per la prima volta, il più importante documento iconografico della città di tardomedioevo: la Tavola Strozzi. Quest'ultima è stata invocata, per più di un restauro novecentesco, quale testimonianza esplicita della bontà degli intenti ripristinatori messi in essere con ciascun intervento. Cfr. B. CROCE, *Veduta della città di Napoli nel 1479: col trionfo navale per l'arrivo di Lorenzo de' Medici*, in «Napoli nobilissima» I serie, v. XIII, Napoli 1904, tavola allegata successivamente alla p. 56. Per il dipinto si rimanda per brevità alla sintetica ma assai efficace trattazione di L. DI MAURO, *La Tavola Strozzi*, Napoli 1992.

<sup>75</sup> G.B. MONTINI, *Su l'arte sacra...*, cit., p. 44.

<sup>76</sup> Letizia Galli scrive: «Chierici si rifà a teorie dell'arte di tipo evolucionistico, che si sviluppano in Europa nel XIX sec. all'interno di indirizzi di filosofia fenomenologica e meccanicistica». L. GALLI, *Il restauro* .... cit., p. 28.

<sup>77</sup> Chierici, per questa via, sembrerebbe ricordare il giudizio di mons. Polvara,

che esprimeva serio biasimo dell'*arte per l'arte*: «Ci siamo concessi due paragoni un po' materiali, ma che serviranno, io credo, a rischiarare il nostro argomentare. Ho visto in vendita sulle piazze fette di salame, stampate in carta con tale evidenza da trarre in inganno ogni persona. Prendiamo quelle fette di salame, le disponiamo su di un piatto in bell'ordine e le serviamo in tavola ad un affamato. La bellezza dell'imitazione susciterà in lui un piacere, al quale seguirà un vivo desiderio di nutrirsi, nella credenza che sia buono e che sia vero. Ma poi cercherà di infilzarlo sulla forchetta e si accorgerà dell'inganno: immaginiamo quanto potrà durare il primo godimento! anzi quel primo godimento si convertirà in amarezza, in ribellione. Qui può sorgere un'altra considerazione: si può pensare: quel salame finto, fu stampato perché potesse servire al giuoco e nel giuoco dare veramente piacere totale. [...] Ma qui sta l'errore. La vera arte non prepara al giuoco ma alla vita...». G. POLVARA, *Trattazione teorico...*, cit., pp. 84-85.

<sup>78</sup> G.B. MONTINI, *Su l'arte sacra...*, cit. pp. 44-45.

<sup>79</sup> È stato giustamente osservato: «Il buon restauratore è quindi prima di tutto un ottimo storico, ed in questa veste egli pone le premesse del suo stesso lavoro che diviene a sua volta fondamento documentario per lo storico futuro, non soltanto in quanto opera che si realizza in un momento determinato, ma soprattutto per il modo con il quale ha interpretato il passato progettando un nuovo assetto dell'architettura. Sono oramai note le antinomie cui ha condotto questa posizione a fronte della ineliminabile soggettività del giudizio estetico e delle presunte certezze di quello storico. Essa, di fatto, quando documenti e ricerca diretta non consentono di reperire elementi che possano costituire quella base di certezze che si riteneva sufficiente per selezionare uno dei possibili insiemi di dati, situazioni, forme dell'edificio, lascia il restauratore libero di scegliere, ma anche sprovvisto di strumenti teorici per decidere. Egli in genere farà appello alla propria sensibilità di architetto, di 'regista figurativo', per ottenere una immagine unitaria e significativa sia sul piano formale, e quindi conclusa in se stessa, come opera d'arte, sia sul piano della documentazione delle fasi storiche privilegiate». A. BELLINI, *Presentazione*, cit. p. 9.

<sup>80</sup> «Nessun progetto di costruzione d'una nuova chiesa, ma anche di sistemazione d'una antica, può prescindere dalla rispondenza agli aspetti più sottilmente e spiritualmente funzionali che il tema dell'edificio sacro pone; ovvero di "segnî", carichi di tradizione e valori simbolici...». G. CARBONARA, *I contenuti liturgici del nuovo assetto*, in *dossier su S. Maria Domnica a Roma* in «Ecclesia» n. 11, Roma 1997, p. 97.

## *Il restauro della pontificia basilica di Sant'Alfonso Maria de Liguori a Pagani*

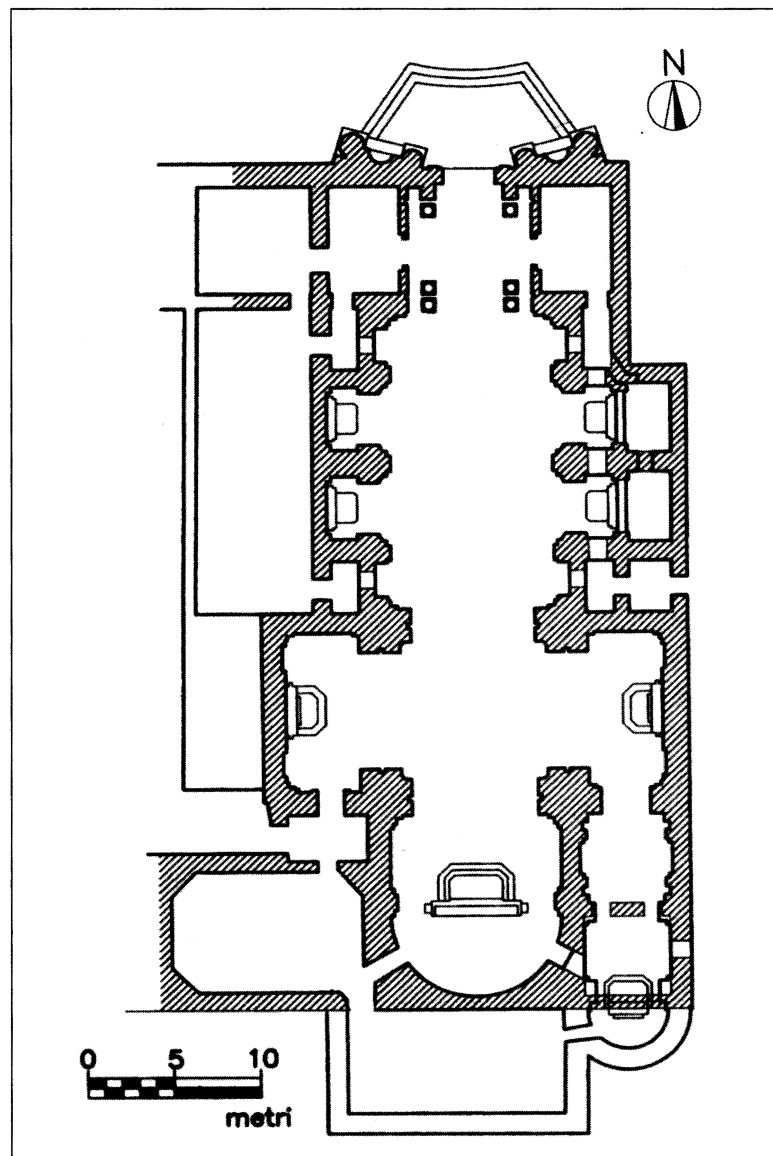
Nel 1932<sup>1</sup>, secondo centenario della fondazione della Congregazione dei Missionari del SS. Salvatore voluta da Sant'Alfonso Maria de Liguori, i figli spirituali e continuatori dell'opera decisero di rinnovare la basilica, custode dei suoi resti mortali, a Pagani, in provincia di Salerno. Si trattava di intervenire su una costruzione attribuita dalle testimonianze della famiglia alfonsiana all'intuizione spaziale dello stesso insigne umanista e teologo -tenace difensore della dottrina cattolica tanto da essere proclamato dottore della Chiesa e patrono dei moralisti- ed alla consulenza di un suo stretto collaboratore, il regio ingegnere Pietro Cimafonte, durante la seconda metà del Settecento<sup>2</sup>.

La fabbrica, frutto di un controverso e lunghissimo iter costruttivo, doveva sembrare, agli inizi del Novecento, non del tutto compiuta, almeno secondo una configurazione estetica ritenuta accettabile. Infatti, riferisce una cronaca del tempo: "L'aspirazione del Santo di volere una chiesa bella e decorosa è stata accolta dai suoi Figliuoli -i Missionari Redentoristiche al principio del corrente secolo hanno studiato la maniera di abbellirla e decorarla, così da essere un degno santuario del loro glorioso Padre"<sup>3</sup>. Il "disegno dei restauri" fu da loro affidato "all'Architetto Comm. Gino Chierici, Sovrintendente all'arte medioevale e moderna della Campania, Prof.re all'Istituto di Belle Arti di Napoli ed uno dei membri dell'Accademia Superiore delle Belle Arti Italiane"<sup>4</sup>.

Ricorrendo allo specialista toscano<sup>5</sup>, la comunità redentorista intese mettere il suo più significativo monumento architettonico nelle mani di un tecnico particolarmente sagace, in grado di riconoscere, inoltre, in sede valutativa, diritto di cittadinanza alle figurazioni spirituali inverate negli edifici di culto settecenteschi<sup>6</sup>.

Gino Chierici ha rappresentato, nel contesto italiano del primo dopoguerra e almeno per un ulteriore quarantennio, forse il più noto e dinamico soprintendente alle cose d'arte<sup>7</sup>. La notevole caratura di storico dell'architettura, riconosciutagli dalla letteratura specializzata, ha contribuito non poco a collocarlo in un limbo storiografico che, paradossalmente, rende difficile investigarne appieno il pensiero e l'operato, senza cadere in esagerate celebrazioni o in grossolane stigmatizzazioni. Concorse non poco alla formulazione di indirizzi di salvaguardia e di filosofie di intervento sui monumenti, soprattutto in riferimento agli apprestamenti tecnici; tuttavia, sotto il profilo della

Pasquale Petillo, elaborazione grafica degli interventi planimetrici di Chierici nel santuario di S. Alfonso Maria de' Liguori a Pagani (2001)



conservazione materiale dell'esistente, non è possibile non riconoscergli, per alcune circostanze, una troppo disinvolta "mano pesante" nella rimozione delle stratificazioni più prossime a quelle contemporanee.

Sebbene non manchino studi che, per linee generali, rendano ragione di alcuni dei tantissimi cantieri guidati dal soprintendente nel napoletano, è da riscontrare la carenza di riflessioni circa gli atteggiamenti da lui sottoscritti in fase operativa, lasciando così inevasi non pochi interrogativi. Taluni casi, largamente documentati da disegni e relazioni, non convincono pienamente sul piano dell'interpretazione critica, perchè non rendono ragione delle contraddizioni implicite in cui, apparentemente, il Chierici incorse. Queste sono da segnalare, ad esempio, nei lavori svolti per la chiesa dell'Incoronata, dove smantellò il rivestimento barocco, e per la liberazione dell'abside di Donnaregina vecchia, dove, al contrario, apprestò un sofisticato sistema di protezione per traslare la parete affrescata della chiesa nuova, al fine di salvare un testo pittorico di Francesco Solimena<sup>8</sup>. Ancora, si può ricordare come la rinuncia agli apparati secenteschi, addossati a preesistenze architettoniche medioevali, è una costante degli interventi svolti dall'inizio del secolo, per cui non fa neanche notizia dover rilevare un congruo numero di sue "liberazioni". Stupisce, invece, riconoscere come egli, in effetti, non fosse insensibile al patrimonio formale post-rinascimentale e settecentesco, come dimostrano suoi studi, contenenti pionieristici apporti dialettici alla misconosciuta stagione figurativa barocca<sup>9</sup>. Cosicché, almeno per il capoluogo campano, a giudizio di Armando Schiavo, *Architettura dell'età barocca in Napoli* di Roberto Pane, il primo testo organico su tale periodo, è fortemente debitore nei confronti degli studi di Chierici<sup>10</sup>.

Tra le 'predilezioni' del sovrintendente, sono da segnalare le testimonianze architettoniche degli inizi del cristianesimo, cui sembra legato in maniera viscerale, tanto da autorizzarsi, in molte occasioni, ad intraprenderne *giovannoniani* 'restauri di liberazione', onde restituire all'umanità ciò che la fede era stata capace di produrre nelle contrade italiane. Se la moderna riflessione riconosce autonome valenze all'architettura di età apostolica<sup>11</sup>, non così i criteri storiografici del tempo, che individuavano in quelle testimonianze occasioni metodologiche *introduttive* al contesto medioevale<sup>12</sup>; per tal via, Antonio Bellucci - il padre filippino napoletano autore forse del suo più penetrante profilo biografico - lo collega all'attività svolta da mons. Gennaro Aspreno

Galante, l'archeologo partenopeo, alunno di Giovanni Battista De Rossi, iniziatore, in Campania, dello studio e della valorizzazione delle memorie di età paleocristiana<sup>13</sup>.

Chierici, aderendo a tali finalità, aveva promosso lavori volti a rendere visibile il carattere 'religioso' dei reperti antichi. Nelle suddette operazioni egli era condizionato da una non minuscola discriminante ideologica, per cui, in generale, coglieva, prima di qualsiasi evenienza fisica che rendesse necessario intervenire su un manufatto, nel 'recupero' di un determinato stadio della 'vita' dell'edificio, l'autentico 'vero valore' del monumento stesso<sup>14</sup>.

L'aver considerata, in maniera sintetica, l'attività dello studioso toscano - "tecnico di valore, uomo di grande probità intellettuale"<sup>15</sup> - in area campana è utile all'illustrazione dell'esperienza condotta nella casa liguorina di Pagani. Quest'ultima, peraltro, si può ritenere, a buon diritto, 'inedita' e di notevole interesse, dal momento che evidenzia quella sua capacità di attenzione ai prodotti architettonici più recenti, cui la critica del tempo, invece, avrebbe guardato con sufficienza.

La singolarità maggiore dell'intervento in causa è da individuare nell'accettazione dell'incarico, il quale, sostanzialmente, prevedeva piuttosto un'opera di 'abbellimento' che di 'restauro', da attuare su un testo architettonico tardosettecentesco, ritenuto di incompiuta espressione figurale<sup>16</sup>. La fabbrica di Pietro Cimafonte<sup>17</sup>, con l'aula unica e transetto costituiva una croce latina non particolarmente pronunciata. Ne esaltava lo sviluppo longitudinale il singolare esonartece, il quale, connettendo moduli classicistici cinquecenteschi, dava luogo ad un'immagine di sezione interscambiabile 'a serliana'. La navata, su ogni lato, ospitava una coppia di cappelle accorpate nell'area mediana con due piccoli ingressi architravati ai lati esterni, organando un prospetto con quattro 'specchiature' dal ritmo *A, B, B, A*. Tre paraste intere e due angolari, tutte con capitelli corinzi, sottolineavano il movimento della candida superficie interna, indicando, ancora, la partitura della volta a botte a lacunari esagonali e romboidali con poco profonde unghie per le relative finestre. Simile soluzione concludeva il presbiterio e il transetto. Infine, il breve catino absidale, non costruito su pianta perfettamente semicircolare, era concluso da una semicalotta alquanto schiacciata, corretta, visivamente, da due setti meridiani sovrapposti alla decorazione a lacunari<sup>18</sup>.

La chiesa, iniziata nel 1756<sup>19</sup> con non poche difficoltà, era stata costruita nelle sue forme interne durante tutta la seconda metà del secolo fino al 1803. La facciata, invece, si data al ventennio successivo<sup>20</sup>, denunciando una formulazione compositiva di ispirazione neoclassica -neopalladiana nell'impiego dell'ordine gigante- nonostante la sua concavità. La relativa trabeazione, con fregio recante iscrizione, coronata da un timpano triangolare, anch'esso concavo, sormonta quattro semicolonne in muratura con capitelli corinzi, sistemate su un alto basamento in pietra scura.

Per la chiesa di Pagani, Gino Chierici sottoscrive un sobrio intervento, volto ad impreziosirla attraverso, soprattutto, l'impiego di marmi e pietre pregiate. Mostra, così, una predilezione per la stagione figurativa 'casertana' del 'suo' Vanvitelli. Nello specifico non poteva adoperare decorazioni ad intarsi marmorei o ad incrostature, giacché la riflessione del restauro contemporanea si emancipava dagli apparati compositivi 'in stile'; il valore dell'operazione consisteva proprio nella 'franca denuncia' degli elementi litoidi, individuando, in essi, un repertorio formale 'moderno' e, proprio per questo, capace di temperare l'istanza di abbellimento invocata dai religiosi e quella 'etica', che, per il rispetto della storicità del luogo, vietava qualsiasi cosciente operazione 'mimetica'. D'altra parte, il suo modello di riferimento, cioè la chiesa napoletana di San Marcellino<sup>21</sup>, oggetto di un intervento vanvitelliano, trovava uno dei tratti più qualificanti proprio nell'impellicciatura marmorea, soprattutto nelle riquadrature e nel disegno superficiale delle paraste<sup>22</sup>.

Chierici, riflettendo sui progetti fino ad allora redatti e ispirandosi all'architetto settecentesco più apprezzato, suggerisce, dunque, il rivestimento del tempio con lastre di pietra, associate per tonalità cromatiche, proponendo modifiche veramente limitate e, per la progettazione di nuovi volumi, assolutamente contenute.

In definitiva, dà luogo ad un lavoro che, mantenendo un'aura di rispetto della preesistenza, sviluppa un'inedita figurazione per il singolare sito sacro, incontrando la piena soddisfazione della committenza. Rivela, così, una notevole capacità di persuasione facendo perno sulla propria autorevolezza e riuscendo ad 'imporre' ad una 'non docile' comunità religiosa un progetto di trasformazione dello *status quo* 'realistico' ed 'aggiornato' rispetto alle contemporanee riflessioni in materia di conservazione dei monumenti.

Una delle *Relazioni*<sup>23</sup> ritrovate mostra la contrarietà del restauratore per alterazioni profonde, come, ad esempio, la trasformazione dell'edificio in una struttura a tre navate, ventilata dall'elaborato del Leonori<sup>24</sup>. Comunque, è molto marcato, in entrambi i testi recuperati, il rimando al valore spirituale ed al significato di 'testimonianza' rivestito dall'aula del Cimafonte con le successive modifiche. Il progettista si rivela particolarmente competente nel dirimere questioni insolite, quali la collocazione delle spoglie mortali di Sant'Alfonso, escludendo, in maniera tassativa, l'utilizzo dell'altare maggiore<sup>25</sup>. La stessa dedicazione della basilica all'arcangelo Michele è considerata non in predicato, proprio perché voluta dall'insigne fondatore. Il rigetto della traslazione delle reliquie costituisce l'occasione più organica per introdurre ulteriori lievi modifiche architettoniche all'invaso esistente, giacché egli è costretto a ritrovare soluzioni adatte ad aumentare, se non la capacità della cappella, almeno la 'visibilità' del corpo taumaturgico. Il luogo della sepoltura del venerabile -coincidente, perché più piccolo, con parte dell'attuale- aveva ed ha accesso dal lato meridionale dell'ala di levante del transetto e si sviluppava, verso sud, fiancheggiando una porzione del presbiterio. Tra le ipotesi precedentemente formulate, per inverare la trasformazione di tale ambiente, si era semplicemente immaginata la traslazione delle ossa del santo.

Chierici sostiene la praticabilità di due strade: una tesa a modificare, solo sotto l'aspetto visivo, il tratto orientale del transetto, come 'appendice' e naturale prolungamento della cappella alfonsiana, con un'ulteriore 'chiusura', rappresentata dalla creazione di un ambiente, attiguo al transetto verso nord, -ricavato a mo' di campata aggiunta alla navata, con ingresso anche dalla stessa- si da fornire, ad un maggior numero di fedeli, la visuale diretta del sacro corpo. L'altra prevedeva l'erezione di un oratorio *ex novo* da realizzare con ingresso dal lato orientale del transetto, proiettato a dilatare l'impianto cruciforme verso l'esterno. Alla fine individua come più 'realistica' la prima ipotesi<sup>26</sup>.

Un ulteriore aspetto formale, percepito come 'deficienza' dell'antica struttura, traspare dalle successive annotazioni. Infatti, la trabeazione, che gira per l'intera aula, si pensava fosse collocata ad una quota non consona, si da fornire un'immagine architettonica 'goffa'. Il restauratore non sottoscrive simile appunto, anche perché si rende conto di come la

progettazione del Cimafonte aveva ripreso e sviluppato, in maniera innovativa, il tema della croce a bracci omologhi, il quale, pur essendo di impianto latino, trovava, nella prossimità di dimensioni tra il transetto e la navata, una interessante figurazione a “tau” di implicito rimando simbolico<sup>27</sup>. All’obiezione l’architetto risponde con un artificio di mero sapore dialogico, mirando più a ‘confondere’ e rinunciando a rispondere ‘seriamente’ al ‘quesito’ non ritenuto legittimo. Riferisce, peraltro, di progetti precedenti, interessati a rifare il cornicione o ad abbassare la quota del pavimento. Comunque, taglia corto, classificando come “mostruosi” quei suggerimenti e, in maniera indulgente, propone semplicemente la scanalatura delle paraste, sì da garantire una “maggiore sveltezza”.

In realtà, si appronteranno poi lesene lisce, in marmo rosso con contorni in statuario bianco, allo scopo di conferire slancio all’‘immagine’ ma non per correggere una ‘sgrammaticatura formale’, evidentemente non ritenuta tale. L’attenzione alla trabeazione denunciava, comunque, un problema sostanziale della basilica, a cui il tecnico tentò di far fronte, con esiti incerti, senza dare luogo a sconvolgimenti radicali.

Come si è ricordato, la chiesa non incontrava il consenso degli ecclesiastici, soprattutto perchè dava di sé una figurazione formale ‘povera’, non materialmente addebitabile al disegno dei partiti architettonici, essa mostrava, e mostra, tuttora, una non marginale carenza nella disciplina dell’illuminazione naturale. Vi era necessità di ‘aumentare’ la luminosità senza alterarne la forma complessiva e i ‘compiuti’ caratteri stilistici.

Tra le soluzioni avanzate Chierici menziona la riduzione della sporgenza del cornicione che non condivide assolutamente. Propone invece, una ‘singolare’ iniziativa: ridurre la profondità delle cappelle orientali, sì da eliminare le ‘ombre intense’ nei prospetti interni, concorrendo anche a ristabilire la simmetria per il disegno planimetrico<sup>28</sup>.

La carenza più vistosa, quella cioè di un tamburo traforato al di sotto della scodella posta al centro della crociera -elemento per il quale, grazie all’esposizione della chiesa secondo l’asse nord-sud, si sarebbe raccolta la luce durante tutto il giorno<sup>29</sup>- è ‘fittiziamente’ risolta, affidando all’anziano pittore Paolo Vetri la rappresentazione di un cielo ‘sfondato’ in cui è dipinta la *gloria di Sant’Alfonso*<sup>30</sup>. Per mantenere l’unità di linee delle pitture, l’operazione comportò il sacrificio delle quattro

rappresentazioni di Angelo Mozzillo, pittore napoletano di tardo Settecento, che si era lasciato influenzare dallo spirito alfonsiano, per quanto riguardava la catechesi attraverso le immagini<sup>31</sup>.

Le annotazioni esposte proporrebbero, in sede critica, una rilettura più estesa dell’attività dello studioso pisano, anche in relazione alla sua adesione alla stagione cosiddetta del *restauro scientifico*, di cui, a torto o a ragione, viene indicato come esponente di primo piano. Un noto giudizio di Renato Bonelli<sup>32</sup> su tale periodo ricorda come il “concetto dell’arte e dell’architettura” adottato “può dirsi empirico” e il “criterio storiografico... filologico ed evolucionistico”. Per tal via “questo tipo di restauro, assimilando l’opera architettonica al documento, la considera quale testimonianza da salvaguardare, perchè essa costituisce la prova della presenza di un certo tipo edilizio o forma stilistica in quel determinato momento e luogo e delle loro ‘cause’ e ‘derivazioni’”.

A fronte della vicenda qui sinteticamente rappresentata e in ragione della ‘derivazione scientifica’ dell’opera di Chierici, sembra abbastanza palese cogliere un *surplus interpretativo e deliberatamente* ‘creativo’ da lui sottoscritto nel restauro della basilica alfonsiana. Al riguardo, assume rilievo la ‘lettura’ del Settecento partenopeo che egli propone, dove le analogie formali, già esistenti nell’invaso architettonico di Pagani, formulano il miglior pretesto per poter avallare parallelismi e affinità che gli sono cari. L’introduzione di una trasformazione planimetrica nella navata, con le cappelle ridotte di profondità, sì da suggerire spazi che si dilatano e che si restringono, ricorda molto da vicino le eco borrominiane riconosciute come proprie dell’attività di Luigi Vanvitelli. A proposito di un insigne monumento napoletano, con il quale la chiesa redentorista ha analogie, afferma: “Nella SS. Annunziata abbiamo la più compiuta costruzione religiosa di Luigi Vanvitelli, perché pare che assommi in sé tutta l’esperienza fatta dal grande architetto [...] Essa, dopo il palazzo di Caserta, è forse il più perfetto esemplare dell’architettura vanvitelliana, quella che meglio ne esprime l’essenza e le finalità. Chi osserva il disegno della pianta ha l’impressione che l’unica nave sia eccessivamente sviluppata [...] ma questo difetto nella realtà scompare per gli espedienti efficacissimi inventati dall’architetto, il quale seppe trarre partito dalle stesse difficoltà che gli presentavano le condizioni del luogo [...] Se si aggiunge a ciò che la luce è distribuita in modo da mettere in risalto il diverso valore degli



Pagani, Basilica alfonsoniana, vista dall'altare verso l'ingresso (foto Pasquale Petillo jr, 2000); parte di una delle due antiche cappelle ridotte a seguito dell'intervento di Chierici (foto Pasquale Petillo jr, 2000)



spazi che si susseguono, [...] apparrà evidente la genialità dell'architetto [...] Mentre nella facciata il Vanvitelli non sa staccarsi dalla superficie concava a lui cara, che prova quanto fosse profonda l'influenza subita dal Borromini, nell'interno il suo classicismo si esprime con una potenza di mezzi chiara e sicura, da far pensare che qui raggiunga la piena maturità"<sup>33</sup>.

Nell'esperienza paganese Chierici coglie altre opportunità figurali utili a 'supportare' la validità della tesi circa la significativa ascendenza borrominiana per la produzione settecentesca campana, non solo nella configurazione della facciata, la quale, benchè ottocentesca, evocava ancora fortemente la chiesa annessa all'Istituto dell'*Ave Grazia Plena* napoletano, e, dunque, i prospetti dell'architetto romano, ma ancora nelle ghiere strombate delle cappelle della navata. Inoltre, l'unità tipologica d'ingresso agli altari laterali è incorniciata da un'arcata con profilo rastremato e la superiore corona, a mo' di ruota, ornata da piccole specchiature rientranti, sì da dare, illusionisticamente, l'impressione prospettica di una volta a lacunari. La figurazione in sé e la partizione a sette spicchi ricordano la soluzione adottata da Borromini nel catino dell'altare maggiore di S. Carlo alle Quattro Fontane a Roma; tema ripreso, in area partenopea, ancora da Luigi Vanvitelli, nella realizzazione del varco di accesso all'articolato scalone della Villa Campolieto a Resina<sup>34</sup>. Similmente ancora a validare tale indirizzo potrebbero essere interpretati i sottarchi delle medesime cappelle, i quali, per ulteriori riquadrature rientranti, ripropongono elaborazioni progettuali dell'autore della reggia casertana nell'esperienza ecclesiastica dell'aula per la residenza napoletana dei Padri della Missione<sup>35</sup>.

Per tal via, non rinunciando all'ipotesi che Chierici abbia intenzionalmente voluto condurre, nella chiesa alfonsiana, un atto dall'indubbio carattere creativo, conformando il luogo in adesione ad un'unità "figurale"<sup>36</sup> e non più solo *di linee* secondo un processo critico<sup>37</sup> di evocazione dichiaratamente vanvitelliana, c'è da domandarsi se non si possa annoverare l'operazione tra i prodromi della riflessione sul restauro successivamente definito "critico"<sup>38</sup>.

L'aspetto deliberatamente *creativo* dell'intervento di Chierici, oltre a rifuggire da completamenti in stile, 'forza assolutamente la mano' nel proporre una personale esegesi del Settecento napoletano: interpretazione che si può ritenere non solo originale e per tanti versi persuasiva, ma, anche, innovativa, soprattutto nel tributare, a quella cultura artistica,

diritto di cittadinanza a fronte della contemporanea ricerca storiografica pronta ad inviarle i suoi strali di censura.

### ***La relazione di Chierici***<sup>39</sup>

"I progetti studiati per dare una maggiore capacità al Santuario di S. Alfonso e per arricchire l'aspetto interno, presentano tutti difficoltà tecniche ed artistiche tali da sconsigliare l'applicazione".

"La chiesa e la cappella ove si venera il corpo di S. Alfonso, fondatore e, come vuole la tradizione largamente diffusa, ideatore del Santuario, sono di uno stile settecentesco tanto sobrio da poter essere considerato (in relazione ai gusti dell'epoca) addirittura povero. Le sue linee, però, sono corrette e nulla autorizza a modificarle, neppure il desiderio di dare un più ampio respiro al vano della chiesa, cioè di alterare profondamente se non irrimediabilmente la costruzione che il Santo volle e che noi dobbiamo conservare, per amore di Lui, con cura e con venerazione". "Non è quindi da parlarsi di un sopraelevamento del cornicione dell'ordine interno nè di una diminuzione della sua sporgenza; giacché nell'un caso si schiaccerebbe miserevolmente la volta, nell'altro si altererebbe l'armonica proposizione dell'insieme. E tantomeno si può pensare che un abbassamento del piano della chiesa giacché in tal senso (che richiederebbe una spesa non indifferente) la decorazione architettonica dovrebbe essere sottoposta ad una revisione che si risolverebbe in un proprio e vero rifacimento il quale distruggerebbe la fisionomia attuale dell'edificio sia all'interno sia anche all'esterno, giacché qui, con l'aumentato valore dello stilobate il soprastante ordine diverrebbe povera e misera cosa".

"Nè ritengo consigliabile, per le stesse ragioni, la proposta trasformazione della chiesa in tre navate a scapito delle cappelle laterali e soprattutto dell'euritmia dell'edificio. L'affermazione, però, che la chiesa deve conservare l'attuale forma, non contrasta col giusto desiderio del Rev.mo Padre Provinciale dei Liguorini, Don Biagio Parlato, che vorrebbe dare al tempio una veste più ricca e consentire alla folla dei fedeli adoratori del Santo di raccogliersi in più ampio spazio per pregare davanti all'urna che contiene le venerate reliquie".

"Credo che l'una cosa e l'altra si possano fare pur attenendosi rigidamente ai concetti manifestati".

“Tutta la decorazione interna della chiesa è in stucco, ed il colore uniforme dell’ambiente è la causa prima dell’impressione di povertà che si riceve penetrandovi. Non sarebbe consigliabile di rimediare a ciò con una semplice coloritura, che metterebbe in evidenza la nostra incapacità di raggiungere un desiderio sentito, e sarebbe un irrisolto e sconveniente omaggio alla memoria del Santo. Correndo col pensiero alla chiesa dell’epoca, e specialmente alle belle chiese napoletane nel secolo XVIII che nella varietà dei bellissimi marmi colorati, nelle decorature scintillanti, nelle ampie tele dai toni vivaci, nei soffici intagliati e policromi, hanno innalzato l’inno glorioso alla Fede, noi vediamo chiaramente tracciato il compito assunto. Compito che dovrà essere contenuto in limiti ragionevoli sia per ragioni economiche, sia soprattutto per non soverchiare l’architettura con un eccesso di decorazione”.

“Posto il quesito in questi termini, ho fatto studiare l’impellicciatura marmorea della chiesa in modo da ottenere, con la scelta dei vari colori, non solo un’armoniosa visione dell’insieme, ma da correggere quel difetto consistente, agli occhi dei più, in una deficiente altezza delle pareti. I marmi scelti sono il rosso focoso del Belgio, il giallo Siena, il bardiglio ed il bianco di Carrara. All’atto pratico ed in seguito a prove da farsi sul posto, potranno essere aggiunti altri ancora”.

“Questo lavoro sarà completato da altri di minor conto (come una nuova decorazione dei pennacchi della volta sul centro del transetto) che nel piano generale non hanno grande importanza”.

“Un altro problema da risolvere è quello della cappella del Santo. Qui sotto il punto di vista artistico, se si toglie l’altare che con la sua balaustrata rappresenta una stonatura stilistica, non v’è molto da fare. Ma occorre disporre uno spazio maggiore per i fedeli che accorrono a pregare davanti le Sante reliquie”.

“A ciò si può giungere o liberando da murature lo spazio compreso fra il braccio sinistro del transetto e l’ultima cappella laterale della navata; o costruendo in prolungamento del transetto a levante, una nuova cappella. Credo preferibile la prima soluzione non tanto per ragioni di economia, quanto per non alterare il piano della chiesa, che deve restare qual’è. Le tavole annesse dimostrano chiaramente l’uno e l’altro concetto”.

“Ed ora, per concludere questa breve relazione, accennerò alla spesa occorrente, che ho potuto calcolare in base ad un preventivo di massima

all’uopo compilato”.

“Per l’incrostatura marmorea delle pareti compreso il cornicione, e per le decorazioni secondarie occorrono circa L. 600000”.

“Per la cappella del Santo e per preparare davanti ad essa uno spazio conveniente occorrono L. 90000”.

“Se infine si volesse costruire una nuova cappella, la quale dovrebbe essere riccamente decorata, occorrerebbero non meno di L. 200.000”.

“Debbo infine sconsigliare la traslazione del corpo del Santo sull’altare maggiore, come da qualcuno è stato proposto, per ragioni artistiche e sentimentali”.

“È bene che le Sante reliquie siano raccolte in una speciale cappella dove il fedele possa sentirsi più a contatto spirituale con l’oggetto della sua venerazione, ed è bene che la chiesa continui ad essere dedicata a S. Michele così come volle S. Alfonso dei Liguori”.

<sup>1</sup> La fondazione della Congregazione dei Missionari del SS. Salvatore (poi del SS. Redentore) avvenne a Scala, piccolo centro della costiera amalfitana, nel novembre 1732, cfr. A.M. TANNOIA, *Vita di S. Alfonso M. de Liguori*, in tre tomi, Napoli 1798, 1800 e 1802, ristampa anastatica in unico volume, Materdomini 1982, pp. 81-85.

<sup>2</sup> Sulla residenza liguorina di Pagani, cfr.: *Album della Basilica di S. Alfonso M. De Liguori in Pagani*, Milano s.d.; P. PIETRAFESA, *Profilo storico della Casa di S. Alfonso a Pagani*, Pompei 1987; A. AMARANTE, A. CALIFANO, *Pagani*, in AA. VV., *S. Alfonso de Liguori, guida all’itinerario alfonsiano*, Materdomini 1997.

<sup>3</sup> Archivio Provincia Napoletana dei Padri Redentoristi, Pagani (A. P. N. PP. RR. P.) *I lavori della Basilica*, in “S. Alfonso” [periodico mensile illustrato, Organo del culto al S. Dottore e della sua Basilica in Pagani], a. 1, n. 1, Pagani 1930, pp. 22-23 (collocazione U. C. 1). Il testo continua: “L’argomento fu studiato da diversi Superiori generali e locali, ed anche dall’assemblea dell’ultimo Capitolo generale dei Redentoristi a Roma nel 1921. I progetti, i disegni, le idee si susseguirono le une alle altre, sempre allo scopo di raggiungere una sì splendida finalità. Si aggiungeva anche il voto unanime dei Redentoristi, sparsi in tutte le parti del mondo, nonché dei cittadini di Pagani e diciamo di tutti quelli che

conoscono lo splendore della scienza e della Santità di Alfonso M. De' Liguori. Tanti ideali restavano paralizzati per molteplici difficoltà, non ultima quella della guerra mondiale con le sue funeste conseguenze economiche”.

Tra le testimonianze ritrovate è da segnalare la fotografia di un modellino, tagliato sul transetto secondo la sezione trasversale della chiesa, che mostra la sistemazione preventivata per l'altare maggiore, con le spoglie del Santo, e la restante area presbiteriale. Il documento recita “Bozzetto della Nuova Basilica di S. Alfonso in Pagani”; è datato Napoli 1911 e reca la firma G. nni F. sco Dente. L'interessante progetto tradisce debiti formali chiaramente partenopei, soprattutto nei marmi intarsiati e nell'apparato scenografico con le scale ‘a tenaglia’ che avvolgono l'altare maggiore. Non poche analogie sembrerebbe legittimo cogliere con la Basilica del Rosario della vicina Pompei -anche per la decorazione delle volte- la quale, nonostante che i lavori del frontespizio si fossero conclusi nell'anno 1900, era diventata, praticamente dalla nascita dell'opera nel 1876, un'“immagine” archetipo di ‘santuario’.

<sup>4</sup> A. P. N. PP. RR. P., *I lavori...*, in “S. Alfonso” n. 1, Pagani 1930, p. 23; i rimandi al periodico locale sono tratti da una ricerca bibliografica curata da Maria Carolina Campone circoscritta alle annate: 1930: *I lavori della Basilica*, pp. 19-24; *I lavori della Basilica. La solenne cerimonia dell'inizio dei restauri*, pp. 33-42; *Cronaca della Basilica. Prime offerte per i restauri*, pp. 56-57; *Cronaca della Basilica. Lavori*, p. 90; *Offerte per i restauri*, pp. 94-95. 1931: *Offerte per i restauri della Basilica*, p. 47; *Restauri della Basilica*, pp. 93-94; *Restauri della Basilica*, pp. 118-119; *Offerte per i restauri*, p. 182; *Restauri della Basilica*, p. 205; *Offerte per i restauri*, p. 206; *Restauri della Basilica*, p. 254; *Offerte per i restauri*, p. 255; *La Basilica di S. Alfonso e il principio delle ricchissime decorazioni*, pp. 259-261; *Restauri della Basilica*, p. 277; *Restauri della Basilica*, pp. 302-303; *Offerte*, p. 303; *Restauri della Basilica*, pp. 323-324. 1932: *Restauri*, pp. 141-142; *Offerte per i restauri*, pp. 142-143; *Restauri alla basilica di S. Alfonso in Pagani*, pp. 165-167; *Offerte per i restauri*, p. 167; *Restauri*, pp. 188-189; *Offerte per i restauri*, p. 189; *Restauri*, p. 214; *Offerte*, pp. 214-215; *Restauri*, p. 237; *Offerte*, p. 238; *Restauri*, pp. 260-261; *Offerte*, pp. 262-263. 1933: *Restauri*, p. 50; *Restauri della Basilica*, pp. 932-94; *Offerte per i restauri*, p. 95; *Restauri*, p. 106; *Offerte*, p. 107; *Restauri della basilica*, p. 118; *Offerte per i restauri della Basilica*, pp. 118-119; *Solenne inaugurazione della Basilica pontificia di S. Alfonso in Pagani*, pp. 128-131; *Le grandiose feste per la inaugurazione della basilica di S. Alfonso a Pagani*, pp. 141-163; *Le nostre grandiose feste*, pp. 225-237. 1934: *Offerte per i restauri della Basilica, offerta del Duce*, pp. 137-138; *La nuova Cappella di S. Alfonso*, pp. 219-220; *La nuova Cappella di S. Alfonso*, p. 250; *Offerte per i restauri*, p. 251.

<sup>5</sup> In sede locale, l'intervento viene ostinatamente rivendicato alla perizia professionale di Gino Chierici con innumerevoli rimandi nelle pubblicazioni

liguorine. Su una lapide infissa nell'esonartece della chiesa si legge: “GENEROSE DIREXIT” I’“ARCH. COMM. GINUS CHIERICI”.

<sup>6</sup> Sull'architettura sei-settecentesca partenopea Chierici ha scritto un saggio in due puntate sulla rivista “Palladio”: G. CHIERICI, *Architettura religiosa a Napoli nei secoli XVII e XVIII. Il Seicento e Il Settecento*, in “Palladio” anno I, Milano 1937, fasc. I, pp. 17-26, fasc. III, pp. 99-108; tra l'altro osserva: “L'architettura barocca napoletana può essere audace o bizzarra, può sorprendere od anche sconcertare, ma non è mai pesante. Essa risponde all'indole del popolo ingenuo e sentimentale che ama con passione tutto quanto sa eccitare la sua fantasia” p. 108.

<sup>7</sup> Sulla figura dello studioso pisano (1877-1961) non mancano studi e riferimenti, che analizzano e leggono il suo complesso contributo operativo, per visuali particolari. Per brevità se ne segnalano alcuni ‘canonici’ ed altri di più recente produzione: G. DE ANGELIS D'OSSAT, *Gino Chierici*, in “Atti dell'Accademia Nazionale di San Luca”, Roma 1961, pp. 123-132; R. PACINI, *Gino Chierici*, in “Atti dell'Accademia Pontaniana”, n. s. vol. XI, Napoli 1962, pp. 357-364; A. BELLUCCI, *Gino Chierici come l'ho visto io*, in “Archivio Storico di Terra di Lavoro”, vol. III, 1960-1964, Caserta 1964, pp. 563-585; S. CASIELLO, *Restauri a Napoli nei primi decenni del Novecento*, in “Restauro”, nn. 68-69, Napoli 1983, segnatamente il capitolo *Gino Chierici e il restauro della chiesa di S. Maria Donnaregina*, pp. 32-67; L. GALLI, *Il restauro nell'opera di Gino Chierici*, Milano 1989; F. LA REGINA, *Il cantiere di restauro della chiesa di S. Maria dell'Incoronata in Napoli, in Saggi in onore di Renato Bonelli*, (a cura di C. BOZZONI, G. CARBONARA, G. VILLETTI) vol. II, Roma 1992, pp. 997-1006; R. PICONE, *Restauri a Napoli tra le due guerre: l'opera di Gino Chierici 1924-1935*, in *La cultura del restauro. Teorie e fondatori*, (a cura di S. CASIELLO), Venezia 1996, pp. 311-333; G. FIENGO, M. RUSSO, *Il Chiostro del Paradiso in Amalfi*, in “Apollo, Bollettino dei Musei Provinciali del Salernitano”, a. XII, Salerno 1996, pp. 105-123.

<sup>8</sup> Nel caso della chiesa dell'Incoronata, Chierici, osservando che “la veste barocca imposta a questo rifacimento, non era un modello del genere”, trova naturale riportarla allo stato primitivo sia per la semplicità dell'operazione - “L'antica struttura interna era stata rispettata dall'ignoto architetto Settecentesco, il quale si era limitato ad aumentare la resistenza dei pilastri e degli archi con murature e sott'archi di mattoni, a rivestire pareti e volte con stucchi di fattura grossolana”- sia perché, esistendo un affresco che riproduceva le fattezze del prospetto, non potevano nascere dubbi sulla ‘legittimità storica’ dell'intervento. Le citazioni sono tratte da G. CHIERICI, *Il restauro della chiesa dell'Incoronata a Napoli*, in “Bollettino d'arte del Ministero dell'Educazione Nazionale”, a. IX, s. II, n. VI - gennaio, Milano-Roma 1930, pp. 410-423. Un'interessante e molto ben documentata lettura delle vicende occorse alla costruzione angioina, anche successivamente gli interventi del Chierici, è proposta da F. STRAZZULLO, *L'Incoronata di Napoli e il suo restauro*, in “Fede e Arte”, a. X, Roma 1962, pp. 334-347.



<sup>9</sup> Lo studioso pisano, in genere indicato come ‘campione’ del ‘discrimine barocco’ nei restauri, non può, a stretto rigore, essere annoverato tra i denigratori di tale stagione culturale. Egli istituisce, comunque, nell’ambito della produzione settecentesca, un non marginale itinerario di ricerca con autorevoli contributi su Vanvitelli e, segnatamente, sulla reggia casertana. Non disdegna, parimenti, di praticare ‘epurazioni linguistiche’ soprattutto quando sa di poter ritrovare i ‘testi originari’ di edifici medioevali o, addirittura, della prima età cristiana. Per queste esperienze basti prestare attenzione, anche nominalistica, all’aggettivo ‘paoliniano’ (di Paolino di Nola, vescovo della città campana dal 410 al 431, cfr. G. SANTANIELLO, *Introduzione a PAOLINO DI NOLA, Le lettere*, (a cura) Nola 1992, vol. I, pp. 29-31) per le basiliche paleocristiane di Cimitile -cui Chierici dedicherà almeno due campagne di scavo dal 1933 al 1935 e dal 1954 al 1956 (cfr. G. CHIERICI, *Cimitile. La seconda fase dei lavori intorno alle basiliche*, in “Atti del III Congresso internazionale di studi sull’alto medioevo”, Spoleto 1959, pp. 125-137), senza considerare che fino alla morte continuò ad occuparsene - piuttosto adoperato ad indicare la premura di recuperare una particolare ‘fase’ temporale di quell’esperienza che a ‘leggere’ un articolato palinsesto (al riguardo è di grande utilità la disamina condotta da C. EBANISTA, *Il complesso basilicale di Cimitile tra XVIII e XX secolo. Restauri e scavi in S. Felice*, in *Nola e il suo territorio dal secolo XII al secolo XIX. Momenti di storia culturale e artistica*, (a cura di T. R. TOSCANO), Castellammare di Stabia 1998, pp.259-406).

<sup>10</sup> Cfr. A. SCHIAVO, *L’architettura barocca in Campania*, recensione al volume di R. PANE, *Architettura dell’età barocca a Napoli*, Napoli 1939, in “Palladio” a. III, n. VI, Roma 1939, pp. 279-285. Sull’esistenza di legami culturali tra Gino Chierici e Roberto Pane non è dato registrare commenti nelle pubblicazioni dedicate ai due insigni studiosi. Tuttavia, è da supporre che inferenza effettivamente ci sia stata, come sembrano dimostrare le pagine del citato *Architettura dell’età barocca*, che articola il proprio corredo iconografico, adoperando tutti i clichés utilizzati da Chierici recando la anodina didascalia *dalla riv. Palladio*. Che lo studioso napoletano potesse attingere a piene mani a tale materiale e che potesse utilizzare non pochi commenti del Chierici, facendoli propri, nel momento in cui il restauratore toscano era ancora sovrintendente a Napoli, senza il suo beneplacito, sembrerebbe perlomeno anomalo. Un’identità di vedute parrebbe trapelare, nel medesimo volume, non tanto nei pochi rimandi (appena tre citazioni p. 73, p. 86, p. 301) allo studio del Chierici di due anni prima, quanto nella stesura del capitolo dedicato a Luigi Vanvitelli (pp. 221-303), dove il saggio sulla Reggia di Caserta del 1937 è largamente utilizzato, perché “ottima illustrazione storica” insieme al compiacente libero accesso al ‘Carteggio vanvitelliano’ presso la R. Soprintendenza all’arte medioevale e moderna della Campania.

<sup>11</sup> Al riguardo l’interessante nota di M.A. CRIPPA, *Alle origini dell’architettura cristiana*, in “Communio”, n. 121, Milano gennaio febbraio 1992, pp. 84-88.

<sup>12</sup> “I più recenti studi si vanno orientando ad una sua interpretazione non ‘come un preludio a quella medievale, ma essenzialmente come un’ultima fase di quella tardo-antica’, posizione che ha come acuta ragione fondante il non ritenere ‘l’architettura paleocristiana come un fenomeno essenzialmente occidentale, ma piuttosto come l’espressione ultima delle concezioni architettoniche che avevano dominato nei centri del mondo occidentale, del Mediterraneo orientale e nelle regioni costiere del mondo tardoromano’”, CRIPPA, 1992, p. 85.

<sup>13</sup> BELLUCCI, 1964, pp. 563-565.

<sup>14</sup> In questa direzione non sono poche le esperienze che trovano in sede ideologica, prima ancora che consolidativa o storica, le motivazioni adeguate per l’agire dell’autore di turno. Uno degli esempi più illuminanti in materia è rappresentato dal restauro condotto da Antonio Muñoz, durante la prima guerra mondiale, per la basilica romana di Santa Sabina, dove, pur recuperando il ‘medioevo’, l’autore non arresta il proprio lavoro di ‘liberazione’, che giunge a compimento solo al cospetto dell’edificio di età costantiniana. Per brevità si segnalano solo due guide: A. MUÑOZ, *La basilica di Santa Sabina in Roma*, Roma s.d.[ma 1919]; I. TAURISANO, *Santa Sabina*, Roma s.d. Al riguardo è bene segnalare che Gino Chierici e Antonio Muñoz manifestano anche una grande apertura di credito al barocco ed è perciò riduttivo immaginarli votati a sostenere ipotesi artistiche solo in termini di preoccupazioni di ‘gusto’ o di ‘scelta’; nel caso di Santa Sabina, l’architetto romano voleva recuperare una ‘memoria’ delle origini, anche se ciò comportava la distruzione dell’interno progettato da Domenico Fontana. C’è da ritenere, inoltre, che, su questo indirizzo, Chierici possa essere considerato uno dei tardi ‘operatori’, *bracci secolari*, di quell’impegno cattolico ottocentesco che si era distinto non solo nelle fondamentali opere sociali, ma anche nel ‘restaurare’ valori espressivi propri della fede. Simile annotazione si propone quale eventuale integrazione all’interessante disamina metodologica dell’architetto toscano, condotta da Anna Lucia Maramotti (cfr. A. L. MARAMOTTI, *La materia del restauro*, Milano 1993, pp. 237-248).

<sup>15</sup> “Notevolissimo studioso, tecnico di valore, uomo di grande probità intellettuale, impegnato nello studio e nel lavoro con tutte le risorse della sua personalità, egli si rende spesso conto in termini drammatici del carattere aperto della ricerca storica e della impossibilità di definire un percorso di intervento oggettivo. Da qui il riferimento frequente, che talora sembra coinvolgerlo in termini pressoché passionali, ad un “colloquio” con il monumento, ad un incontro tra la personalità del restauratore e la “realtà” storica dell’oggetto, in cui la prima ha la sola funzione di recepire e rendere evidente a se stessa ciò che è implicito nel muto interlocutore”. A. BELLINI, *Presentazione*, in GALLI, 1989, p. 10.

<sup>16</sup> Riguardo l’intervento qui analizzato bisogna annotare come Chierici rinunci sostanzialmente a confrontarsi con problematiche esplicite connesse alla

fattura stessa della produzione barocca campana. È da ricordare che gli interni settecenteschi napoletani risolti interamente con superficie stuccata sono una peculiarità di quella felice stagione artistica. La cosa non doveva essere ignota al Chierici, che, quindi, rivestendo il tutto con marmi compie una forzatura antistorica, che troverà subito molti epigoni. L'interno della vicina Abbazia di Cava dei Tirreni rappresenta uno degli ultimi scempi in tal senso, compiuti dalla Soprintendenza, memore della lezione di Chierici.

Circa gli atteggiamenti sostenuti dallo studioso pisano, lo scrivente si ripropone, in un prossimo contributo, recuperando uno scritto poco noto dell'architetto, di illustrare le eventuali motivazioni ideologiche che ne guidavano l'azione selettiva soprattutto tesa a sopprimere ciò che, apparentemente, non sembrava "degno" di essere impiegato per la decorazione di chiese.

<sup>17</sup> Per notizie dell'attività napoletana di Pietro Cimafonte cfr. G. FIENGO, *Documenti per la storia dell'architettura e dell'urbanistica napoletana del Settecento*, Napoli 1977, pp. 29-31; grazie al singolare sodalizio con Alfonso Maria de Liguori, sostiene la responsabilità delle costruzioni ecclesiastiche redentoriste di Ciorani e Pagani; a seguito del medesimo presule, una volta consacrato vescovo di Sant'Agata dei Goti, in quella diocesi, progetta la chiesa di San Nicola Magno nel comune di Santa Maria a Vico cfr. C. COPPOLA, C. PETRACCARO, *Ciorani*, in AA. VV., *S. Alfonso de Liguori, guida all'itinerario alfonsiano*, Materdomini 1997, p. 9; P. MIGLIORE, *"Ad novas" e Santa Maria a Vico, tra cronaca e storia*, Napoli 1978, pp. 41-43.

<sup>18</sup> Una descrizione indigena recita: "Si conosce che alla Sua preziosa morte [di S. Alfonso] nel 1787, la Chiesa, giusta il disegno da Lui tracciato, era già alcuni palmi fuori dalle fondamenta. L'opera, dopo molte ed enormi difficoltà, fu compiuta e concacrata il 25 Settembre 1803 dall'Ill.mo ed Ecc.mo D. Domenico Conte Ventapane Arcivescovo di Chieti. La Chiesa porta queste dimensioni: m. 49,95 di lunghezza, m. 22,45 di altezza, m. 10 di larghezza, vi sono 5 cappelle, 8 altari. [...] Le pareti tutte intonacate a bianco, con pilastri culminanti con capitelli stile corintio a fronda trita; cornicione anche stile corintio. Nelle specchiature principali si osserva la fregiatura di corone anche in istucco. Il tutto presenta un aspetto movimentato in multiple sezioni. La parte più bella ed artistica è formata dal pronao dove si osserva la cupoletta con fregi in istucco e sostenuto da sei colonne in pietra; il prospetto della facciata si presenta in forma artistica e solenne con grosse colonne di fabbrica con capitelli corintii - vi sono due nicchie per le statue in gesso dei SS. Pietro e Paolo". A. P. N. PP. RR. P. "S. Alfonso", 1930, pp. 21-22.

<sup>19</sup> Per le date qui riprese, cfr. AMARANTE, CALIFANO, 1997 p. 5. Non poche sono le difficoltà di lettura del complesso che gli stessi testi liguorini non affrontano. La chiesa, come si deduce dalle notizie compilate dallo storico locale ottocentesco, fu costruita forse nel 1761 "più vasta, e prescelsero il lato orientale del convento, dov'è di presente [...] La fabbrica ne fu terminata solamente nell'anno 1803". G.

ORLANDO, *Storia di Nocera de' Pagani*, vol. III, Napoli 1887, p. 521.

<sup>20</sup> "L'attuale facciata, di stile neoclassico, con stucchi, colonne e statue dei Santi Pietro e Paolo, risale al 1823 ad opera di Cavalese e Filippo Conforto". AMARANTE, CALIFANO, 1997 p. 5; "Il frontespizio fu rifatto nel 1822 e fatto più vasto. A destra ed a sinistra vi sono nelle nicchie le statue in gesso di S. Pietro e di S. Paolo". E. FALCONE, *Nocera dei Pagani dalle origini ad oggi*, Cava dei Tirreni, 1983, p. 570.

<sup>21</sup> La pubblicistica liguorina al riguardo si esprime: "Partendo dagli splendidi esemplari che esistono a Napoli come le Chiese di S. Marcellino, S. Michele e tutte le altre che esprimono attraverso la vivacità dei colori e lo splendore degli ori tutta la frenetica gioiosità dei secoli barocchi - i piani della Chiesa di S. Alfonso accolsero i marmi "Calacatta" (bianco a venature oscure); "Biancoscaglia" per i capitelli; "Macchiavecchia"; "Rosso Asiago"; "Portoro"; "Lumachella"; "Bianco d'Algeria"; "Bianco del Brasile"; "Bianco del Marocco", insomma i marmi più belli, più ricchi che potevano aversi dalla società Nord-Carrara generosa e disinteressata fornitrice di tutto il marmo che è stato impiegato". A. P. M. PP. RR. P. "S. Alfonso", 1933, p. 151.

Il riferimento alla chiesa napoletana di S. Marcellino e i numerosi nomi di marmi tradiscono la natura tecnica della fonte delle notizie riportate. Effettivamente la chiesa partenopea richiamata rimanda ad un'esperienza vanvitelliana molto interessante che trova nella disposizione dei marmi 'a tappeto' o 'a quadri' strettissime ascendenze sulla basilica paganese.

<sup>22</sup> Rispetto all'esperienza paradigmatica, Arnaldo Venditti osserva: "Vanvitelli tese al recupero del cromatismo del pieno barocco, rifacendosi alla ricchezza delle maggiori chiese romane, per rinnovare, sotto l'egida del classicismo, la tendenza alla decorazione fortemente chiaroscurata tipica delle chiese conventuali napoletane [...]". A. VENDITTI, *L'opera napoletana di Luigi Vanvitelli*, in AA. VV., *Luigi Vanvitelli*, Napoli 1973, p. 153.

<sup>23</sup> A. P. N. PP. RR. P., Faldone P 1, Pagani Restauro della Basilica 1933, il testo integrale è il seguente: "Per cortese e premuroso invito del R.mo P. Provinciale dei Liguorini, D. Biagio Parlato e del Rettore D. Gioacchino Iacovino, il 19 Novembre, scorso anno [1929?], mi recai a Pagani nel Collegio di S. Alfonso per concretare i lavori di restauro e di decorazione del Santuario".

"Brevemente appresi dal detto P. PROVINCIALE la storia della fondazione della Casa e della Chiesa e con somma mia soddisfazione ammirai e venerai le stanze dove abitò e morì il Santo".

"Con chiarezza il P. Provinciale mi fece una succinta esposizione dei vari progetti, disegni e diverse idee circa tali restauri, mostrandomi ancora il progetto Leonori ed un bozzetto sito in portineria. Passai in seguito in Chiesa e minutamente osservai l'insieme di essa e della Cappella del Santo, sia nelle linee generali che nei particolari".

“L’impressione, che, a prima vista, si riceve, è di un ambiente, per dir così, povero e nudo: a ciò influiscono anche le condizioni in cui oggi si trova detta Chiesa. La Chiesa, come pur la Cappella del santo, è dello stile del 700: vi si notano stonature in alcuni accessori, come balaustra, altare etc”.

“Di sfuggita soltanto accenno alle varie modifiche che si vorrebbero attuare”.

“Primieramente non è da parlarsi di sopraelevare il cornicione dal punto in cui si trova, per la semplice ragione che se ora la volta par che graviti, dopo aver rialzato il cornicione certamente si andrebbe incontro ad uno sconcio maggiore, nell’Abside poi si avrebbe un effetto mostruoso”.

“Neppure opportuno parmi accogliere l’idea del Leonori e di altri; cioè di diminuire la sporgenza di esso cornicione facendo ciò si otterrebbe ben poco del risultato voluto, e poi non si starebbe secondo le proporzioni volute dell’architettura. Tengo ancora a far rilevare che non si potrebbe serbare le linee di ricorrenza dalla parte alta del coro”.

“Maggiori inconvenienti, se non disastrosi, e spese ultranee s’incontrerebbero abbassandosi l’attuale pavimento della Chiesa. Ciò facendo, s’avranno di conseguenza errori e guasti sia nell’interno della Chiesa, che all’esterno nel Prospetto”.

“a) Abbassando il pavimento della navata sarebbe necessario ribassare i pavimenti di tutte le Cappelle, e, oltre le deturpazioni che verrebbero negli altari della Crociera, e all’ingresso della Cappella del Santo, mancherebbero varie ricorrenze di linee, e le quattro colonne sotto il coro dovrebbero essere sostituite, non rispondenti più ... alle esigenze dell’arte. All’esterno della Chiesa tale ribassamento apporterebbe al Prospetto un vero disastro. Se attualmente il zoccolo o basamento in travertino è sufficientemente alto per non dire troppo; eseguito l’abbassamento risulterà addirittura mostruoso, nè poi è da mettere sul tappeto l’idea di por mano alla modifica del Prospetto”.

“Neppure è da prendersi in considerazione la trasformazione della Chiesa in tre navate, secondo il Leonori”.

“In ultimo aggiungo ancora che per molte ragioni di arte e di pietà non conviene mettere l’urna del Santo sull’Altare Maggiore nell’Abside”.

“Ed eseguito pure qualcuna di tali modifiche e progetti con molto dispendio, ci troveremo allo stato *quo* in cui siamo ora: anzi molte spese e peggioramento dell’architettura della Chiesa”.

“Non tengo conto, nè vengo a maggiori dettagli di altri inconvenienti non essendo del caso e nè ne varrebbe la pena”.

“Escludo quindi secondo i criteri dell’arte ogni modifica, che verrebbe a sostanzialmente mutare, alterando e deformando, il disegno primitivo della Chiesa; disegno che risponde perfettamente allo stile del tempo. Qui aggiungo che questo disegno, in sè pregevole, nel caso ha a suo favore la prestanza e l’affetto di chi lo concepì di sua iniziativa, o ne approvò e ne ordinò l’esecuzione; perchè, come

il R.mo P. Provinciale mi ha riferito, è tradizione antichissima e larga che questa Chiesa sia stata designata da S. Alfonso medesimo; quindi approvo pienamente il pensiero del Capo dell’Ordine che non si introducano mutazioni sostanziali nei restauri di essa”.

“Perciò i restauri della Chiesa sia aggiungendo, sia togliendo, sia decorando, devono essere conformi al vero suo stile”.

“La Chiesa, e la Cappella del Santo Dottore, come ho accennato, sono dello stile del settecento; quindi il restauro e la decorazione devonsi fare in modo che il tutto sia improntato a detto stile”.

“*VOLTA*. La volta della Chiesa e dell’Abside, i cui fregi a stucco sono ottimi per sapore di arte, e ben conservati, deve rimanere intatta; soltanto sia decorata in conformità dell’insieme della Chiesa”.

“La Chiesa può essere, oltrechè rifatta e decorata in istucco, ma secondo il pensiero e il desiderio del P. Provinciale rivestita di marmi, perciò: basamento, zoccolatura, basi, pilastri, capitelli, cornicione, archi, sottarchi, lesene, pareti comprese quelle dell’Abside etc. dovranno essere rivestiti o fatti di marmi”.

“I marmi avranno le tinte, su per giù, della sezione o spaccato della Chiesa che allego”.

“Però il difficile sta nella scelta di essi marmi, perchè da detta scelta dipende l’insieme armonico senza avere stonature di tinte”.

“Perciò, affinchè non si abbia qualche disillusione adoperando quelle tinte riprodotte sulla sezione, conviene, anzi è necessario che si facciano attintare uno o due pilastri con le rispettive pareti e cornicione compreso: e così vederne quale sia l’effetto ottico di quelle tinte”.

I pilastri tutti in marmo, e perchè si abbia un effetto di sveltezza siano scanalati”.

“I capitelli più ricchi ed in marmo. L’ornato che contorna il quadro in fondo all’Abside con piccola modifica potrà acquistare maggiore sveltezza e slancio. Ciò si ottiene e col gioco delle tinte del marmo e col restringere un poco lo spazio intorno a detto quadro”.

“La balaustra attuale dev’essere sostituita con un’altra di altro disegno e di altri colori”.

“*CAPPELLA*. La Cappella del santo, che è, come tutta la Chiesa, di ottimo stile settecentesco e ben decorata in marmi, si rinfreschi nella volta con un altro po’ di decorazione, questo anche per renderla più consona alla decorazione di tutta la Chiesa”.

“L’Altare attuale di Santo Alfonso dev’essere cambiato perchè lontano dallo stile della Cappella e della Chiesa”.

“A togliere l’impressione come d’angustia, in questa Cappella, si elimini il gran cancello all’entrata di essa e si sostituisca con balaustra in marmo e sempre in stile”.



“Che se mai si volesse dare maggiore ampiezza e comodità ai devoti di Santo Alfonso si potrà far tesoro dello *spazio morto e vuoto* esistente alle spalle della parte che guarda la Cappella del Santo”.

“In questo caso si aprirebbe una porta grande in detta parete ed un'altra alle spalle del confessionale che è situato nella navata, decorando artisticamente le due aperture”.

“Tale modifica non apporta che l'apertura delle due porte, e la costruzione di un muro delle dimensioni ... e si avrà uno spazio di metri quadrati ..., facilitando così l'accesso alla Cappella”.

“Nell'esecuzione dei lavori poi potrà pensarsi a qualche altro ritocco: ed anche alle quattro figure nei pennacchi della calotta della Crociera, ed a ricoprire utilmente ed artisticamente il vuoto sulle pareti rimpetto alla Cappella del Santo e alla Porta della Sacrestia con quadri rappresentanti per esempio la nascita e la morte del Santo”.

“Oltre la sezione trasversale o spaccato della Chiesa, fatta da me eseguire per un mio dipendente, inviato in Pagani per rilevare le necessarie misure, giacché nel progetto o nei progetti veduti manca tale sezione, allego ... due piante M. e N...”.

“Nella pianta N..., si vede segnata la modifica da me proposta”.

“Sulla pianta N.. pigliando in considerazione il desiderio del M. R. Provinciale, alle spalle (a tergo) del transetto della Crociera ho fatto tracciare la pianta di una possibile nuova cappella del Santo. Pensiero molto lodevole in sè, ma che nella esecuzione è contro le regole e convenienza dell'arte” (*trascrizione a cura di Maria Carolina Campone*).

<sup>24</sup> Chierici riferisce di questo progetto senza riportare il nome dell'autore che potrebbe essere quello di Aristide, notevole professionista romano. Il medesimo architetto in collaborazione con il fratello Pio ha realizzato, in area napoletana, nel 1925, lo svettante campanile per il santuario della città mariana di Pompei (cfr. N. AVELLINO, *Pompei, il campanile monumentale*, Pompei 1997). Aristide Leonori (1856-1928), con un processo di canonizzazione aperto nel 1933 e tutt'ora in corso, ha lasciato un complesso archivio di documenti ed elaborati di cui il presente studio non ha potuto beneficiare. In un colloquio telefonico con P. Ciro Stanzone, postulatore della causa Leonori, veniva confermata allo scrivente l'indisponibilità alla consultazione del medesimo archivio.

<sup>25</sup> Non insensibile alle problematiche connesse al Movimento Liturgico del tempo si mostrava la comunità redentorista paganese che sul periodico 'S. Alfonso' documentò come lo stesso fondatore sostenesse la validità di un frequente accesso all'Eucaristia. In questo senso può essere letta anche la proposta di spostare il corpo del santo sotto l'altare maggiore, luogo presso il quale venivano distribuite le Particole consacrate, cfr. *S. Alfonso e il Movimento Liturgico odierno*, in 'S. Alfonso', 1934, pp. 238-243, 292-295, 315-317. Per uno sguardo di indirizzo alla moderna problematica dell'altare, si rimanda, per brevità, solo a: *L'altare: la*

*struttura, l'immagine, l'azione liturgica*, “Atti del convegno di Milano, 12-13 novembre 1991” numero monografico di “Arte cristiana”, vol. 80, fasc. 753, Milano novembre-dicembre 1992.

<sup>26</sup> Chierici mostra una notevole sensibilità al problema, molto dibattuto in quegli anni, del giusto tributo da riconoscere ai testimoni della fede che, però, non possono sostituirsi al culto divino. Egli insiste particolarmente sulla qualità delle rappresentazioni artistiche per scopi devozionali, mettendo all'indice la statuaria industriale e gli 'scarabattoli'. In merito: cfr. G. CHERICI, *Religione ed Arte*, Napoli 1926; BELLUCCI, 1964, pp. 567-572.

<sup>27</sup> “Il simbolo cioè collega, unisce cose diverse. La sua struttura deve pertanto essere tale da rendere comprensibile l'altro, facilitare la 'riunione' la connessione con la realtà che si vuole annunciare: il carattere di 'rinvio a' deve costituire la sua struttura formale. In particolare ciò nel simbolo religioso. Il pensiero e il formare simbolico cioè vede nella parte una parte; ossia vuole esplicitare che questa dice non solo di sé, ma anche di qualche altra cosa, in unità con la quale acquista il senso totale”. S. BENEDETTI, *Il formare simbolico nell'architettura sacra: i momenti del Tridentino e del Vaticano II*, in *Architettura religiosa. Spazio e comunicazione*, (a cura di P. BISCOTTINI e E. DEROSI), “Atti del convegno di Monza, 10-11 maggio 1983”, Monza s.d., pp. 25-26. Per un'illustrazione del significato post-tridentino dei luoghi di culto resta di grande utilità: S. BENEDETTI, *Fuori dal classicismo. Il sintetismo nell'architettura del Cinquecento*, Roma 1984, e II ed. 1993.

<sup>28</sup> Aspetto problematico connesso alla lettura della fabbrica, per il quale, senza un adeguato rilievo, come richiamato nella nota precedente, non è possibile stabilire interpretazioni coerenti e congruenti, è quello della datazione delle cappelle orientali. Queste, ridotte di dimensioni dall'intervento di Chierici, erano più profonde e si estendevano tra i contrafforti settecenteschi, anche approfittando o adattando le arcate di collegamento tra i setti verticali esterni alla chiesa. La muratura ispezionabile, sul fronte est, è rivestita da uno strato sottile di intonaco che lascia trasparire una tessitura a conci di tufo, ben lavorati, disposti a filari, che non è stato possibile misurare. I grafici di rilievo depositati presso la Casa ligurina, nei quali si sono riscontrate in più parti non poche imprecisioni, per questo problema, non risultano utilizzabili e, qualora rappresentassero una situazione reale, essendo gli spessori troppo ridotti, escluderebbero l'ipotesi di un rivestimento 'a fodera' di una muratura più antica. Il sistema costruttivo utilizzato e l'immagine che traspare dal paramento suggeriscono una datazione che, per quanto 'alta' possa essere supposta, non può, coerentemente, non ricadere tra l'ultimo decennio dell'Ottocento ed il primo del Novecento. Considerata ancora la continuità del pavimento negli ambienti retrostanti le attuali cappelle orientali, si può ritenere verosimile una datazione di tardo XIX secolo. D'altra parte le notizie riferite dal periodico S. Alfonso sono perfettamente congruenti:

“Diverse modificazioni e riparazioni sono state apportate nel secolo scorso, specialmente nel 1887, ricorrenza del primo centenario della morte di S. Alfonso -in cui furono ampliate due cappelle laterali e propriamente quelle oggi dedicate al SS. Rosario e a S. Gerardo e fu pavimentata di marmo l'intera Chiesa”. A. P. N. PP. RR. P. “S. Alfonso” 1930, p. 22. Questione aperta resta la definizione dell'impianto settecentesco delle cappelle che, per alcune parziali verifiche condotte su luogo, sembrerebbe potersi cogliere nell'intervento sottoscritto dal perito restauratore.

<sup>29</sup> Il transetto della chiesa ospita quattro finestre, due disposte nelle testate e due sul fronte meridionale. I vani del lato settentrionale, puntualmente previsti nelle unghie della volta e nelle cornici delle pareti, erano e sono rimasti ciechi. Evidentemente Chierici, pur avendo necessità di maggiore illuminazione, non ha ritenuto di dover sottoporre la fabbrica a sacrifici di materia -peraltro molto agevoli- in ragione dell'esposizione a nord mantenendo così la conformazione originaria. Riguardo quest'ultima è da addebitare all'esigenza di una migliore illuminazione l'abbandono del tradizionale orientamento est-ovest per l'aula eucaristica in sede di progettazione originaria. Nello specifico, anche supportato da motivazioni urbanistiche, l'impianto della casa paganesa sottoscrive, coerentemente, un modello controriformistico di residenza religiosa con la basilica 'indipendente' dal resto della fabbrica.

<sup>30</sup> Per P. Vetri (1855-1937) cfr. M. C. DI NATALE, *Paolo Vetri*, Enna 1990, pp. 70-72.

<sup>31</sup> Ricorda una descrizione della chiesa precedente l'intervento di Chierici: “la cupola a calotta incannizzata, ma molto povera, nell'occhio centrale pittura di due Angeli, sostenenti la Croce; nei peducci pittura dei Quattro Evangelisti, dipinti dal Muzzillo”. A. P. N. PP. RR. P., “S. Alfonso” 1930, p. 21; per Angelo Mozzillo (1736-1807?): D. NATALE, *Angelo Mozzillo ed i suoi rapporti con Nola*, e R. PINTO, *Considerazioni critiche sull'opera pittorica di Angelo Mozzillo*, entrambi in “Impegno e Dialogo”, (annuario della Biblioteca Diocesana S. Paolino - Nola) n. 10, Nola 1995, rispettivamente pp. 369-383 e pp. 385-409; R. PINTO, *D. A. Vaccaro e A. Mozzillo nella pittura nolana del '700*, e D. NATALE, *Dipinti di Angelo Mozzillo in territorio nolano-vesuviano: committenza e cronologia*, in *Nola e il suo territorio dal secolo XVII al secolo XIX. Momenti di storia culturale e artistica* (a cura di T. R. TOSCANO), Castellammare di Stabia 1998, rispettivamente pp. 133-150 e 157-165; G. SANTO, *Angelo Mozzillo e il Seminario Vescovile di Nola*, in “Impegno e Dialogo”, n. 12, Nola 1999, pp. 201-208.

<sup>32</sup> “Nella rinnovata teoria, impropriamente detta “restauro scientifico”, il tratto saliente risulta quello della conservazione: “Tutti gli elementi aventi carattere d'arte o di ricordo storico, a qualunque tempo appartengano, devono essere conservati, senza che il desiderio dell'unità stilistica e del ritorno alla primitiva forma intervenga ad escludere alcuni a detrimento di altri”. Ma l'interesse maggiore

risiede nelle premesse recate a giustificare tale norma: “Nell'opera di restauro devono unirsi, ma non elidersi, vari criteri di diverso ordine: le ragioni storiche che non vogliono cancellata nessuna delle fasi attraverso cui si è composto il monumento, né falsata la sua conoscenza con aggiunte che inducano in errore, né disperso il materiale che le ricerche analitiche pongono in luce; il concetto architettonico che intende riportare il monumento ad una funzione d'arte e ad un'unità di linea; il criterio che deriva dal sentimento dei cittadini dallo spirito della città, coi suoi ricordi e nostalgie; e quello delle necessità amministrative attinenti ai mezzi occorrenti ad una pratica utilizzazione”. È evidente che questa impostazione poggia sopra un concetto dell'arte e dell'architettura, che per aver posto sullo stesso piano fatti pratici ed atti creativi può dirsi empirico e su un criterio storiografico che per aver definito il processo storico dell'architettura come svolgimento tipologico e stilistico, risulta filologico ed evolucionistico. Cosicché, questo tipo di restauro, assimilando l'opera architettonica al documento, la considera quale testimonianza da salvaguardare, perché essa costituisce la prova della presenza di un certo tipo edilizio o forma stilistica in quel determinato momento e luogo e delle loro 'cause' e 'derivazioni’”. R. BONELLI, *Il restauro architettonico*, voce dell'*Enciclopedia universale dell'Arte*, vol. XI, Venezia-Roma 1963 c. 346.

<sup>33</sup> Chierici 1937, pp. 103-104; il testo per esteso è il seguente: “Nella SS. Annunziata abbiamo la più compiuta costruzione religiosa di Luigi Vanvitelli, perché pare che assommi in sé tutta l'esperienza fatta dal grande architetto attraverso le chiese di Urbino e di Ancona, di Macerata e di Perugia, di Pesaro, di Siena, di Roma. Essa, dopo il palazzo di Caserta, è forse il più perfetto esemplare dell'architettura vanvitelliana, quella che meglio ne esprime l'essenza e le finalità. Chi osserva il disegno della pianta ha l'impressione che l'unica nave sia eccessivamente sviluppata in lunghezza e che l'altar maggiore, posto laggiù sul limitar dell'abside, sia troppo lontano. Effettivamente così è; ma questo difetto nella realtà scompare per gli espedienti efficacissimi inventati dall'architetto, il quale seppe trarre partito dalle stesse difficoltà che gli presentavano le condizioni del luogo, per concepire un organismo assai originale. Al di là dell'esonartece si sviluppa la prima parte della nave in tre campate, di misura perfetta; poi il motivo è interrotto da una specie di transetto coperto da cupola; quindi si distende una nuova campata della nave simile alle altre, che si risolve nell'abside semicircolare. L'interruzione della lunghissima sala, fiancheggiata da cappelle, con organismo a simmetria centrale, come quello composto dalle quattro brevi volte a botte che circondano la cupola, crea tutta una nuova proporzione e dà una grande vivacità a questo interno veramente singolare. Se si aggiunge a ciò che la luce è distribuita in modo da mettere in risalto il diverso valore degli spazi che si susseguono, mentre l'organicità dell'insieme è affidata all'ordine disteso lungo le pareti, apparirà evidente la genialità dell'architetto nel risolvere il problema.

Pagani, Basilica alfonfiana, immagini durante i lavori di trasformazione dell'interno dell'aula liturgica



Ma l'importanza vera della chiesa deriva da altri fattori. Mentre nella facciata il Vanvitelli non sa staccarsi dalla superficie concava a lui cara, che prova quanto fosse profonda l'influenza subita dal Borromini, nell'interno il suo classicismo si esprime con una potenza di mezzi chiara e sicura, da far pensare che qui raggiunga la piena maturità. Ed è un classicismo non arido e pedante, ma caldo, armonioso, espresso da un artista che lo viveva e lo godeva; un classicismo non ignaro delle conquiste del barocco, anzi pronto talvolta anche a servirsene".

<sup>34</sup> Per la splendida residenza presso la costa vesuviana, cfr. G. FIENGO, *Gioffredo e Vanvitelli nei palazzi dei Casacalenda*, Napoli 1976.

<sup>35</sup> Per la residenza religiosa napoletana, cfr. *I preti della Missione e la Casa napoletana dei Vergini*, (a cura di G. FIENGO, F. STRAZZULLO), Napoli 1990.

<sup>36</sup> Si propone, in questo scritto, di utilizzare il termine "figurale" in luogo di quello canonico di "figurato" adoperandolo per indicare "della figura", "della figurazione" lasciando all'aggettivo figurato anche l'implicito contenuto immaginativo, diveniente ("di figurarsi"), così come, spesso, viene adoperato, nel linguaggio corrente; "quando il ripercorrimento dell'immagine condotto sulla forma figurata risulta interrotto da distruzioni o ingombri visivi, il processo critico è costretto a valersi della fantasia per ricomporre le parti mancanti o riprodurre quelle nascoste e ritrovare infine la compiuta unità dell'opera, anticipando la visione del monumento restaurato. In tal caso, la fantasia da rievocatrice diventa produttrice, e si compie il primo passo per integrare il procedimento critico con la creazione artistica. Questa interviene poi direttamente nel caso che gli elementi rimasti non siano sufficienti a fornire la traccia per restituire una o più parti mancanti dell'edificio, cosicché il restauratore si trovi a doverle sostituire con elementi nuovi, per ridare all'opera una propria unità e continuità formale, giovandosi, di una libera scelta creatrice". BONELLI, 1963 c. 347.

<sup>37</sup> Nel restauro critico, "il principio filologico che assume l'oggetto quale elemento documentale viene nettamente rifiutato, rilevando che l'opera architettonica è anzitutto un atto che, concretizzato nell'immagine figurata, esprime totalmente un mondo spirituale, e che proprio per questo assume importanza e significato. E poiché tale impostazione reca in sé l'obbligo di individuare subito il valore dell'opera, per riconoscerla o meno la qualità dell'arte, l'inizio del restauro si definisce come un atto schiettamente critico, che successivamente verrà esteso alla interpretazione e comprensione dell'opera, attraverso una lettura storico-critica approfondita e completa, destinata a suggerire ed indicare i criteri ed i modi dell'intervento. Perciò il restauro quale percorso mentale coincide con il processo critico, che si prolunga nella previsione ed esecuzione dell'azione fisica esecutiva, data la necessità di mantenere la precisa coscienza dell'atto che si compie, ed il completo controllo dei lavori durante l'intera operazione". R. BONELLI, *Restauro: l'immagine architettonica fra teoria e prassi*, Relazione al V Convegno Internazionale del Centro di Studi 'A. Palladio' Vicenza 27 aprile

1990, pubblicata in "Storia Architettura", a. XI, n. 1-2, Roma 1988 (ma 1991), p. 7.

<sup>38</sup> "Restauro come processo critico e restauro quale atto creativo sono dunque legati da un rapporto dialettico, in cui il primo definisce le condizioni che l'altro deve adottare come proprie intime premesse, e dove l'azione creatrice è chiamata a proseguire e integrare". BONELLI, 1963 c. 347. Giovanni Carbonara a proposito di Chierici ribadisce: "Ne risulta il ritratto di un restauratore 'scientifico' a pieno titolo, anche se dalla sua opera e da uno scritto sul restauro dell'abbazia di San Galgano e da quello successivo, appena citato, sul battistero di Lomello, se ne arguisce l'adesione a principi embrionalmente 'critici', per altro ormai emergenti nell'ambiente milanese di quegli anni". G. CARBONARA, *Avvicinamento al restauro, teoria, storia, monumenti*, Napoli 1997, p. 254. Similmente Amedeo Bellini, illustrando una contraddizione del restauro filologico, pare riscontrare nell'attività di Chierici medesime cogenze 'critiche': "L'impossibilità, attualmente riconosciuta di giungere attraverso l'indagine storica a conclusioni definitive, esaurienti, prive di contraddizioni, rende del tutto generale quel momento creativo che appariva allora come una necessità del caso, peraltro frequentissimo, in cui l'indagine non avesse condotto a conclusioni 'certe'. Non si trattava evidentemente di una creatività affidata puramente alle facoltà immaginative o frutto di interpretazioni del tutto soggettive, delle suggestioni offerte alla 'cultura' dell'architetto dall'oggetto antico che viene restituito in una immagine attuale, ma pur sempre di una invenzione che offre della storia una sola immagine, un simbolo, un documento manipolato e fortemente interpretato, senza possibilità di recupero della lezione autentica. Non è certamente questa l'unica contraddizione del restauro filologico, di ogni restauro, ma probabilmente la più gravida di conseguenze". A. BELLINI, in GALLI, 1989, p.10. D'altra parte, il testo che è considerato 'l'atto di nascita' del Restauro critico, ossia Il restauro dei monumenti di Roberto Pane, sembra suggerire come unica, implicita esemplificazione di interventi contemporanei, la chiesa napoletana di "Donnaregina, che è stata oggetto di uno dei migliori restauri compiuti in Italia in questi ultimi decenni" (R. PANE, *Il restauro dei monumenti*, in "Aretusa", I, n.1, Napoli 1944, pp. 7-20, poi ripubblicato diverse volte e qui ripreso dall'antologia R. PANE, *Attualità e dialettica del restauro*, (a cura di M. CIVITA), Chieti 1987, p. 31).

<sup>39</sup> A. P. N. PP. RR. P., Faldone P I, Pagani Restauro della Basilica 1933, Relazione sui lavori da eseguirsi per la decorazione e la sistemazione del Santuario di 'S. Alfonso dei Liguori' a Pagani firma [dattiloscritta] Il Soprintendente, senza data e luogo.

## La chiesa di Sant'Anna alle Paludi

L'area orientale della città di Napoli ha sempre rappresentato, nel piano dell'utilizzo del suo territorio antropizzato, una delle risorse meno considerate e, in genere, più trascurate soprattutto sotto il profilo dei valori architettonici, per i quali, sovente, si presta attenzione solo alle composizioni formali riconoscendo, quindi, esclusivo diritto di cittadinanza, alle partizioni decorative. Se dunque per gli edifici e per le costruzioni in senso lato si mostra di ritenere ragguardevoli i più o meno felici impaginati delle quinte stradali, quasi riducendo le misure tridimensionali degli spazi a piatti sviluppi di aggregazioni formali, su una superficie, in larga parte si depaupera notevolmente il patrimonio di valori architettonici dell'ambiente, che, dovendo fare i conti con lo spazio, non può ridursi a schematiche semplificazioni bidimensionali. Nel caso, oggetto delle brevi considerazioni che si espongono, assume un carattere peculiare di rilievo l'asse stradale della via Arenaccia, forse una delle più moderne attrezzature della città ottocentesca, che si sarebbe potuta anche immaginare quale collegamento tra le aree di pertinenza di due insigni costruzioni settecentesche, il fughiano Albergo dei Poveri e la vanvitelliana Caserma al Ponte della Maddalena. In sostanza, invece, la complessa opera urbanistica trovava una sua giustificazione soprattutto in ragione dell'irrigimentazione del corso delle acque meteoriche che, nei secoli, avevano tracciato una cesura naturale a nord ed ad est della città, collegando l'area dei Ponti Rossi e il mare. Su disegno dell'architetto F. Bausan, come ricorda A. Buccaro, si diede inizio, nel 1836, alla sistemazione dell'alveo Arenaccia<sup>1</sup>: «Successivamente il Laghezza curò il completamento della pavimentazione a basoli e dei marciapiedi per l'intera lunghezza dell'arteria, con la collocazione delle relative alberature; si rinunciò invece, per motivi economici, all'apertura del collegamento con porta Capuana. Contemporaneamente l'architetto provvide alla creazione della "doppia gradinata con frontespizio" di accesso alla chiesa di S. Maria delle Grazie alle Paludi (rimasta sottoposta al nuovo livello stradale) e ad un restauro interno del tempio»<sup>2</sup>. L'architetto Leopoldo Laghezza, succeduto al Bausan, entro il 1844 realizzò la nuova configurazione del luogo di culto, creando un vestibolo antistante ove inserire una scala 'a tenaglia' che introduceva all'aula liturgica e che risulta registrata, graficamente, nel foglio 14 della mappa di Napoli del 1874 curata dallo Schiavoni<sup>3</sup>. Il sito urbano poi sarà largamente interessato da notevoli

Napoli, l'area della chiesa della chiesa di S. Maria delle Grazie alle Paludi dalla *Pianta di Napoli* (foglio 14, anno 1874)



trasformazioni<sup>4</sup> soprattutto per la creazione nell'area di non pochi insediamenti produttivi<sup>5</sup>.

Il ritrovamento di una cartella tipografica riprodotte i Grafici principali del progetto di sopraelevazione ed ampliamento della Chiesa parrocchiale di S. Anna alle Paludi in Napoli, datati 1929<sup>6</sup>, permette di offrire una lettura contestualizzata della cultura architettonica partenopea, che, proprio nel decennio successivo alla grande guerra, mostra, forse anche come reazione al drammatico evento, un rinnovato interesse per le fabbriche religiose. Parimenti rimarchevole è la considerazione da accordare a simile clima di fervore operativo in merito a interventi sul costruito storico-monumentale, ritrovando in non pochi casi, come quello oggetto della presente nota, caratterizzazioni ed esplicitazioni costruttive assai cospicue, soprattutto sotto il profilo concettuale, per le quali molto difficilmente, in precedenza, si sarebbero immaginati innalzamenti di pavimenti, spostamenti di pareti o traslochi di intere volte di copertura di navate.

La materia, come si può arguire da queste istruttorie considerazioni, si presenta complessa e sfaccettata, ponendo non pochi problemi circa il pluriforme coinvolgimento di ambiti disciplinari complementari, quali l'arte sacra e il restauro dei monumenti, la progettazione urbana, le tecnologie dell'architettura e la scienza delle costruzioni. Napoli, per alcune singolari circostanze e soprattutto per il suo clima intellettuale di secondo Ottocento, si trova ad ospitare, con gli inizi degli anni Trenta del Novecento, una sorta di Laboratorio per la sperimentazione culturale e operativa di principi teoretici inerenti l'architettura in senso lato ed il restauro dei monumenti nello specifico. Attore principe di tale milieu ideologico è l'architetto pisano Gino Chierici, soprintendente all'arte medievale e moderna dal 1924 al 1935, forse l'interprete migliore, sul piano nazionale, di tale compito istituzionale, che ha legato il proprio nome ad elaborate e tecnologicamente "spettacolari" metodiche di intervento facendo scuola con memorabili restauri, quali quelli notissimi delle chiese dell'Incoronata e di Donnaregina Vecchia.

Parimenti, con l'avvento del quarto decennio del secolo, in città si sperimenta anche la costruzione ex novo di aule liturgiche ispirate ai linguaggi formali dell'architettura moderna, come testimoniano le chiese per il Collegio Ciano o per il Padiglione della Civiltà cattolica nell'Africa

nord-orientale alla Mostra d'Oltremare. Si tratta, specie in quest'ultimo caso, di prodotti assai interessanti, legati a professionisti di notevole caratura, nello specifico Roberto Pane, che si sono distinti anche sul piano concettuale, inventando e gettando le basi per un autentico dibattito architettonico nel contesto partenopeo<sup>7</sup>. Il sito urbano, da questo punto di vista, nella sua stagione novecentesca, ha dato luogo a variegate espressioni formali, non tutte condivisibili sul piano dei contenuti liturgici, sebbene, forse comunque, legittimate in ragione dei linguaggi compositivi adottati. I lustri dell'esperienza risalente alla temperie fascista sono, per il contesto analizzato, di precipuo interesse, soprattutto per la convivenza di grammatiche espressive differenziate, alcune attestate su fenomeni stilistici storicizzati, pronti cioè a ritrovare la manifestazione dei propri sentimenti religiosi nelle consolidate trascrizioni tradizionali. Casi assai cospicui sul piano dialettico appaiono quelli delle chiese di San Gennaro ad Antignano e della Basilica dell'Incoronata del Buon Consiglio a Capodimonte.

In entrambe le vicende sono espressamente dichiarati i modelli architettonici a cui si è fatto ricorso, giacché l'architetto Giuseppe Pisanti, già noto per la partecipazione alla realizzazione della facciata del duomo di Napoli e stretto collaboratore, per l'esecuzione edilizia, delle opere di Padre Ludovico di Casoria «volle nello stile ricordare l'epoca del primo miracolo di S. Gennaro, avvenuto ad Antignano nel IV secolo della Chiesa; e quindi s'ispirò nella Basilica del Salvatore a Spoleto»<sup>8</sup>.

L'immagine del complesso impianto di Capodimonte, iniziato nel 1918 e portato avanti per oltre un trentennio, invece, «richiama spontaneamente alla vista quello della Basilica di S. Pietro a Roma. Siffatto richiamo, però, non fu casuale; fu, bensì, espressamente richiesto dal committente all'architetto nell'intento di tradurre in termini figurativi il titolo di Madre della Chiesa Cattolica dato alla Madonna»<sup>9</sup>.

Singolari appaiono simili esecuzioni non solo per il notevole valore gnoseologico che viene conferito all'idea di produrre una 'copia' di un'esperienza architettonica storicizzata, ma anche per il carattere fortemente ideologico che simili casi condensano e, soprattutto, per il retaggio di meditazione ottocentesca che trattengono, giacché esplicitano la volontà di 'appartenere' ad una realtà – quella dello stato del papato, che, negli anni del dilaceramento, non aveva più ragione di esistere.

Napoli, facciata della chiesa di S. Anna alle Paludi in una foto degli inizi del XX sec. (2002)

D'altra parte, ancora Ludovico di Casoria, in prossimità del luogo dove sarebbe sorta la riproduzione di San Pietro, aveva dato corso alla riproposizione della Grotta di Betlemme proprio sulla scia pedagogica di un linguaggio di fede inverato in luoghi storici precipui.

Il carattere peculiare di tali testimonianze, proposte nella redazione esplicita di opere architettoniche o di fattezze artistiche che avevano assunto connotazioni ideologiche e psicologiche eminentemente ragguardevoli, andava collegato a tutto il movimento culturale nato attorno all'archeologia cristiana che, nella stagione delle ricerche positiviste, non poteva più indagare i siti antichi per mera curiosità, ma, piuttosto, per confermare e confortare la veridicità storica dell'esperienza spirituale del passato.

In questo senso la ricerca di forme o la proposizione di espressioni compositive del passato, anche a fronte della redazione di copie in scala, trova strettissime analogie con la cultura del restauro, che esibisce, attraverso i suoi interventi sul costruito storico, la possibilità che l'uomo del XIX secolo ha di farsi contemporaneo di un suo avo e, in questo modo, imbastire con lui un dialogo figurale.

Il valore considerevole dei sei disegni ritrovati nella loro edizione a stampa è da ricercare nel carattere assolutamente dimostrativo e nel sostanziale ruolo di 'propaganda' che essi rivestono. L'operazione di 'restauro' sottesa ai disegni permette di puntualizzare alcuni aspetti della cultura architettonica del tempo che, nella specifica condizione, rinuncia a fornire l'elaborato canonico del volume architettonico, ossia la *pianta* della chiesa, per offrire solo due prospetti e quattro sezioni nella coerente edizione dello *stato di fatto* e del *progetto*. La circostanza dell'omissione della più complessa configurazione planimetrica del sacro edificio è foriera di considerazioni accessorie, giacché lascia intendere l'intera impresa come una semplice organizzazione e sistemazione degli impaginati spaziali. Non fornire la rappresentazione dell'aula liturgica significa anche confermare come sostanzialmente non vengano ad essere intaccati i valori espressivi dell'ambiente che sono, nel progetto, pari pari riproposti solo a circa quattro metri più su dall'antica quota di calpestio dell'edificio. L'operazione di traslazione del pavimento, che provoca l'abbattimento della soluzione di continuità tra il sito religioso e la strada -condizione creatasi con la sistemazione ottocentesca dell'asse viario e risolta con



Alfredo Belli, sezione longitudinale della chiesa di S. Anna alle Paludi, prima dei restauri (1929)

Alfredo Belli, sezione longitudinale del progetto di trasformazione della chiesa di S. Anna alle Paludi (1929)

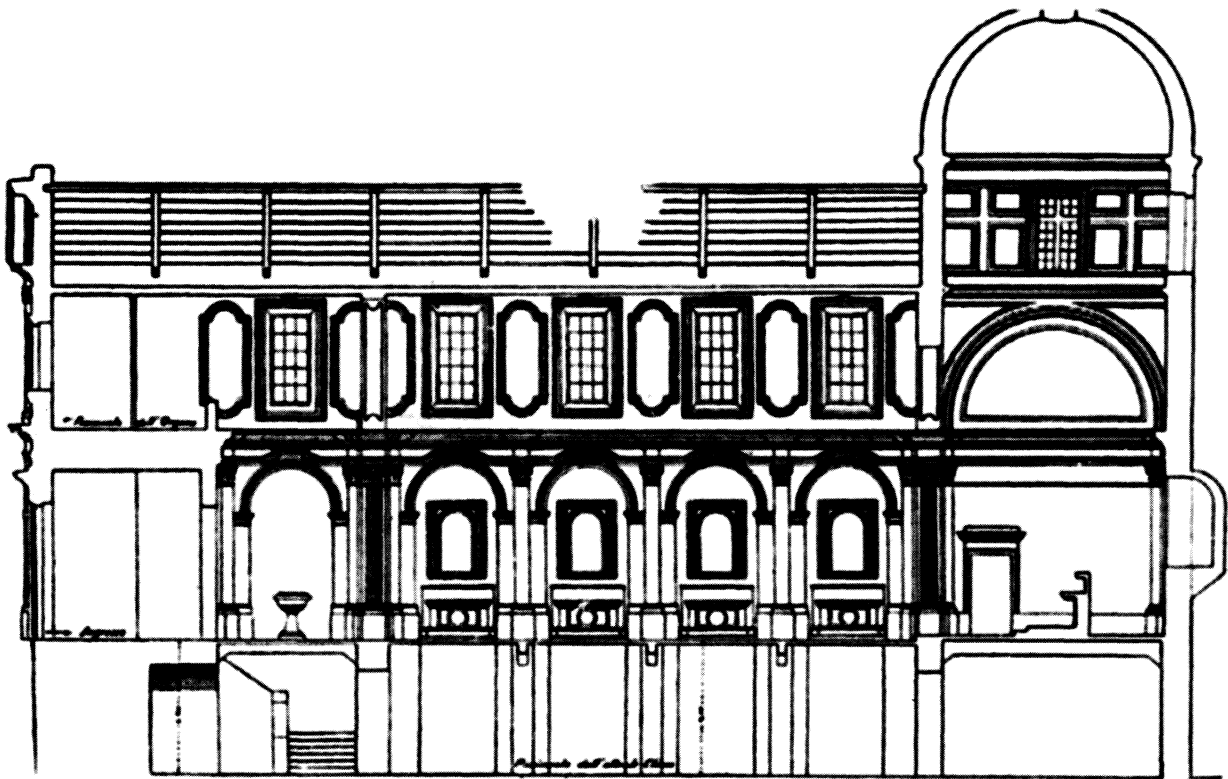
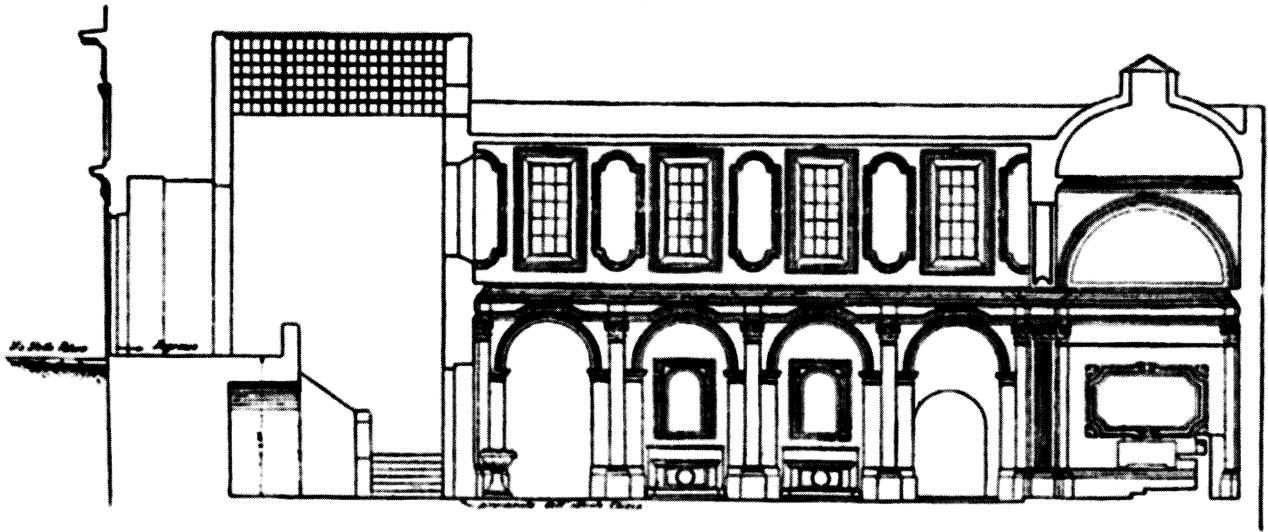
l'invenzione di una scala antistante l'ingresso cinquecentesco- comporta, secondo il progettista, la necessità di riconfigurare i prospetti interni, dovendo anche conferire una 'completezza' dell'insieme che la 'vecchia' immagine del luogo, per ragioni storiche, non aveva potuto avere.

Dell'antico complesso appare palese il singolare ambiente prospiciente la chiesa che contempla, in una 'doppialtezza', la funzione tradizionale di un atrio interamente 'impiegato' per ospitare una scala a tre rampe che raccorda il livello stradale con quello, sottoposto, della residenza ecclesiastica. Interessante è la soluzione ottocentesca, soprattutto perché connota con un'impronta 'classicistica' un volume nato da una condizione eminentemente funzionale, facendo sembrare il vestibolo coperto una sorta di 'ricetto' posto innanzi alla cinquecentesca chiesina *alle Paludi*, avendo a mente forse, in chiave distributiva inversa, il magniloquente prototipo della michelangiolesca biblioteca laurenziana. L'accenno all'esperienza fiorentina, messa in atto dal Buontalenti, non sembra improprio né artatamente celebrativo, onde rendere 'interessante' un caso minore di architettura, ma trova, come si vedrà tra breve, sue coordinate di riferimento soprattutto nella proposta storicizzata del funzionale impaginato del nuovo prospetto. Similmente ispirato al dettato della cultura storiografica del tempo sembra essere il disegno della sezione longitudinale che, pur inverando, sostanzialmente, la trascrizione fedele del vecchio impianto, tradisce uno spirito interpretativo e riformatore rimarchevole. L'antica quinta interna, infatti, mostra come in età barocca la chiesa abbia subito una serie di interventi che ne hanno modificato l'aspetto, soprattutto nella regolarizzazione degli elevati, provando a risolvere, attraverso l'impiego di cornici, strombature e decorazioni mistilinee, i non perfetti allineamenti tra arcate e soprastanti finestre. La stessa fascia di trabeazione, che divide in due parti l'invaso, ha subito delle alterazioni linguistiche, dal momento che la decorazione ad architrave si è localmente evoluta in un risalto di corona a cartiglio, in prossimità della freccia dell'arco sottostante, creando in tutta l'estensione del modello architettonico una ritmica interruzione di minuscoli aggetti. Simili episodi, diffusi in tante esperienze del XVIII secolo, avevano trovato nella partizione ornamentale della chiesa dell'Incoronata forse la più cospicua manifestazione anche perché, trattandosi di una fabbrica medievale, si era potuto 'giocare' con le arcate, ribassandone il sesto e spezzandone

la ghiera superiore. La diffusione di tale modello aveva autorizzato il soprintendente Chierici a rimuovere il rivestimento dalla struttura angioina proprio perché, così facendo, si sarebbe recuperato uno dei pochi episodi maggiori del Medioevo; nel caso oggetto delle presenti osservazioni, invece, trattandosi di esperienza cinquecentesca, il rivestimento, pur se da distruggere nella sua sostanza autentica, andava conservato e riproposto nella materia moderna, in quanto latore del suo intrinseco valore.

Il progettista, da questo punto di vista, sembra essere un fedele e convinto esecutore di tale indirizzo metodologico che rappresentava sicuramente, nell'Italia degli anni Trenta, il più avvertito e partecipe filone culturale di attenzione verso le preesistenze monumentali. Al riguardo autorevolmente Stella Casiello precisa: «È chiaro che Chierici respinge un restauro storico basato solo sulla documentazione iconografica, così come ritiene errato il completamento stilistico del monumento; è piuttosto propenso a restaurare tenendo presente la necessità sia di conservare l'autenticità del monumento sia di ottenere un risultato accettabile dal punto di vista estetico»<sup>10</sup>. Nel senso indicato dalla Casiello appaiono illuminanti le osservazioni di Giovanni Carbonara che confermano lo spessore intellettuale dell'allora responsabile dell'ufficio locale di tutela: «Il suo intento non era, come pur è stato detto, di riportare il monumento ad una sorta di unità ancora sostanzialmente 'stilistica' ma, piuttosto, di ricondurlo ad una forma compiuta, spesso ma non sempre coincidente con la stesura originaria (sussistente, pur lacera, sotto le più tarde aggiunte, come nell'Incoronata, a Donnaregina o nel battistero di Lomello), meglio se frutto d'un intervento che sappia evidenziare e dare unitarietà architettonica (quella che spetta all'opera architettonica in quanto opera d'arte ed espressione figurativa) e, nel contempo, piena leggibilità storica (quella del documento ben schedato) alle diverse stratificazioni prese in considerazione e giudicate, secondo il metro proprio dell'epoca, il valore»<sup>11</sup>. I concordanti giudizi di Carbonara e Casiello sembrano costituire la più puntuale sottolineatura del carattere precipuo di tali interventi che non possono essere semplicemente liquidati attraverso unidirezionali chiavi di lettura; essi, nonostante l'apparente modestia della loro immagine storica, sono, in realtà, testimonianze, anche se piccole o marginali, di un contesto temporale specifico e di esso condensano gli addentellati di riflessione intellettuale sul proprio tempo niente affatto





elusivi della complessità che pure gli appartiene.

Ancora il menzionato disegno presenta aspetti forieri di ulteriori riflessioni sia per il riordino della vecchia struttura, sia per la progettazione del nuovo, che trova nelle realizzazioni antiche la cifra interpretativa più consona. Si assiste quindi alla trasformazione del vecchio muro di accesso alla chiesa in un arco trionfale d'ingresso preceduto da una cappella 'tipo' di nuova realizzazione, nella quale è predisposta la precedente *pila* modernamente usata, forse, quale fonte battesimale. Evidentemente, difficoltà di ordine planimetrico impediscono al progettista di ricavare una seconda nuova cappella, sebbene pure le dimensioni longitudinali lo permettessero, consigliando, invece di frazionare in due parti la restante porzione verso la strada, si da ricavare un 'bislungo' diaframma d'ingresso ed una soprastante cantoria con organo.

Lo stesso grafico propone, in maniera discreta e nell'essenziale composizione del vecchio ambiente sottostante, l'impiego di nervature in calcestruzzo armato che consentono di utilizzare spessori sottili per gli orizzontamenti sui quali posa il pavimento dell'aula liturgica. È stato giustamente osservato, circa l'inserimento di nuove tecnologie in fabbriche antiche, che gli «equivoci culturali connessi a tali soluzioni sono molteplici, tutti forieri di effetti devastanti per la salvaguardia dei beni architettonici e tutti riferibili all'assenza di un adeguato controllo storico-critico. La questione della 'compatibilità' delle invasive strutture metalliche e cementizie, rispetto ai materiali delle preesistenze, è volutamente ignorata in nome di una presunta oggettività ed esclusività della tecnologia strutturale, il cui unico intento sembra consistere nella *riduzione* del complesso organismo murario e lapideo (o, più generalmente, eseguite con criteri costruttivi non più attuali, comunque estranei alla logica molto poco rigorosa della moderna scienza delle costruzioni) ad organismi intelaiati o, per certi versi, ad essi riconducibili. Se pure tale atteggiamento si presenta, in prima istanza, con la sanzione del legittimo accesso alle cognizioni ed alle tecniche dell'oggi, le modalità con cui afferma le sue pretese ed accampa i suoi diritti non sono sempre condivisibili, quando non lo sono affatto. Il mancato rispetto del modello statico originale della vecchia fabbrica viene perseguito affondando nelle membrature murarie e lapidee della preesistenza, strutture metalliche e cementizie che "non si vedono". In tal modo si distrugge nell'illusione di conservare»<sup>12</sup>.

Le osservazioni, acutamente proposte da Francesco La Regina per il caso modello dell'Incoronata a via Medina, evidenziano la generale riflessione ed incondizionata fiducia che, forse grazie all'impostazione tardopositivista, ancora nel decennio a ridosso della grande guerra in genere si sottoscriveva. Napoli da questo punto di vista, lo si è ricordato in precedenza, sembra essere un autentico laboratorio con ragguardevoli esperienze riconducibili ancora all'iniziativa del sovrintendente Chierici. Più noti alla letteratura specializzata sono i casi dell'immissione di strutture con alta capacità di resistenza all'interno delle colonne del portico della chiesa angioina, così come similmente famoso è il 'trasloco' della porzione absidale di Donnaregina Nuova per la ricomposizione figurale del complesso presbiteriale di Donnaregina Vecchia. Niente affatto illustrata è la vicenda della chiesa di San Giuseppe Maggiore che, per l'apertura dell'attuale via Diaz, venne smontata e ricomposta a metà del quarto decennio del secolo nell'erigendo Rione Luzzatti, assumendo un'anonima configurazione *storicizzante* esterna, con una nuova data sulla fronte e circondata di minuta edilizia economica e popolare. Nondimeno non venne disatteso il precetto di rendicontare su una delle 'cospicue' operazioni messe in essere per la circostanza. Infatti, insieme al trasporto di marmi, lesene, arcate e capitelli, venne sensazionalmente spostata gran parte della volta a botte della navata con un accorto sistema di protezione del manufatto di fabbrica, che non creasse traumi all'intera 'figura' del *significante* architettonico così come riferisce, sulla più accreditata rivista professionale italiana del tempo, B.T. Civiletti<sup>13</sup>.

L'inedito episodio napoletano, riproposto in nota, sebbene successivo di qualche anno a quello di Sant'Anna alle Paludi, conferma come anche esperienze di trasformazione del costruito edilizio, che potrebbero essere considerate marginali o estemporanee, in realtà tali non sono. La vicenda della chiesa oggetto del presente volume non è dunque mera storia di una realtà urbana meno interessante o estranea al portato culturale del proprio tempo<sup>14</sup>.

Essa conferma, nella sua frammentaria e successiva lenta ricostruzione, la piena appartenenza alle vicende monumentali e al carattere secolare dell'impegno religioso degli uomini di fede che ne hanno avuto la custodia.

Singolare, per certi versi, è proprio la cartella dei grafici, stampata con un chiaro intento pubblicitario, essendo sintomo efficace di una

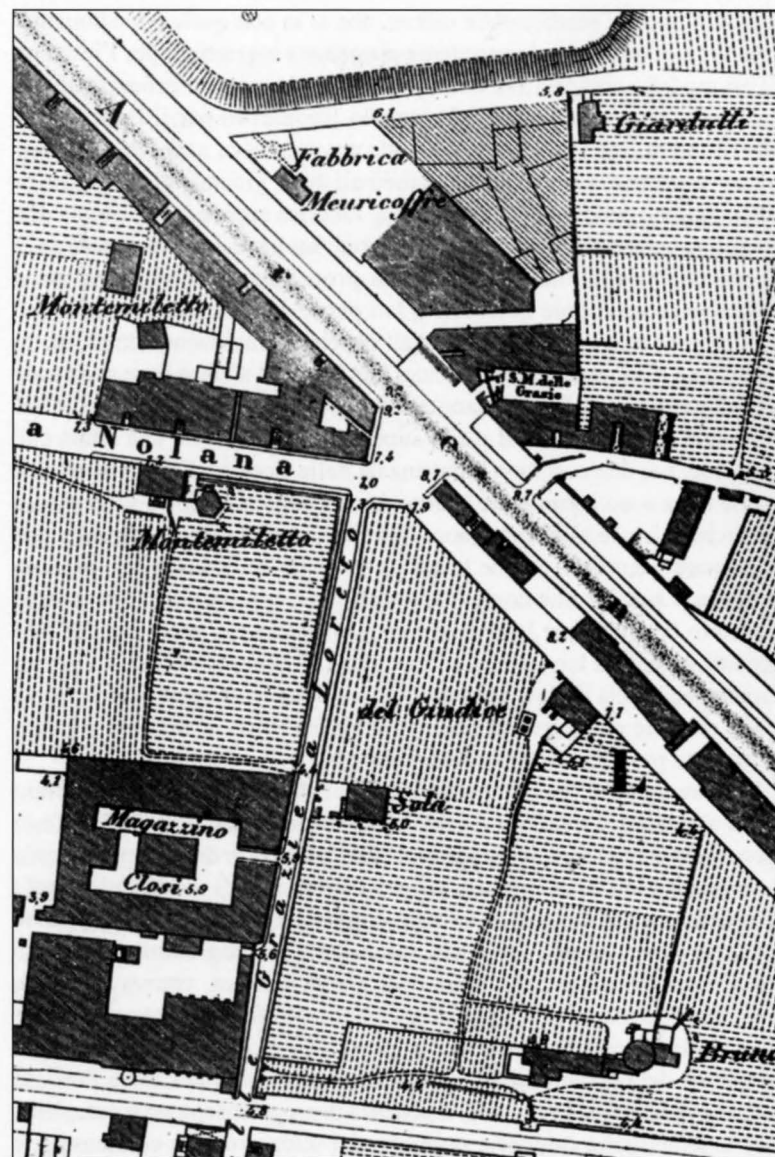
temperie culturale e di un approccio metodologicamente coerente al più lato contesto del comparto ideologico della conservazione dei monumenti storico-artistici. Difficile è astenersi dal commentare il dato tecnico di tale testimonianza documentale, in quanto essa contiene, in un linguaggio non accessibile a tutti, un messaggio cospicuo di conservazione dell'immagine architettonica antica, non rinunciando a far intravedere le novità e gli adeguamenti funzionali che la novella configurazione avrebbe conferito all'esigua chiesina. In questo senso sembra permanere un forte ed ideologico carattere di 'propaganda' da rilevare; quella *propaganda cattolica*, la cui eco era ancora così fortemente vivida a fronte della appena trascorsa prima guerra mondiale, fervidamente sostenuta dai credenti del dopo Patto Gentiloni col più fiero spirito nazionale il cui esempio maggiore pare possa indicarsi nella sistematica diffusione della pratica devozionale al Sacro Cuore<sup>15</sup>.

D'altra parte lo stesso tema religioso del giusto culto da tributare al Figlio di Dio era stato uno dei motivi alla base della scelta di uno dei più dinamici architetti italiani del tempo e, sicuramente il più accorsato tecnico del restauro, Gustavo Giovannoni, da parte di un acuto intellettuale benedettino, divenuto arcivescovo della città, onde progettare una chiesa a Salerno. L'autorevole professionista che per la metropoli napoletana aveva anche stilato un piano urbanistico, dopo essere stato consulente dell'abate Grasso a Montevergine lo segue sulle rive dell'Irno per assecondare un voto circa la pace da restituire all'umanità a guerra terminata.

Si coglie in questa temperie culturale il chiaro carattere dell'epoca sospesa tra una terribile guerra tecnologica alle spalle ed una più fiera pronta dietro l'angolo, preoccupata, anche nel suo rapportarsi all'artisticità antica, di utilizzare gli strumenti del futurismo o degli indirizzi "scientifici" dei restauratori<sup>16</sup>.

Ancora i disegni della cartella di Sant'Anna alle Paludi, la cui responsabilità realizzatrice dovrebbe ricadere nell'impegno professionale dell'ing. Alfredo Belli<sup>17</sup>, sembrano considerevolmente interessanti proprio per le necessità che palesano di 'docilmente' servire alle esigenze della comunità che ha assunto la cura del sacro luogo.

Il prospetto, che sarebbe dovuto sorgere in sostituzione della canonica fronte neoclassica apprestata da Leopoldo Laghezza negli anni Quaranta



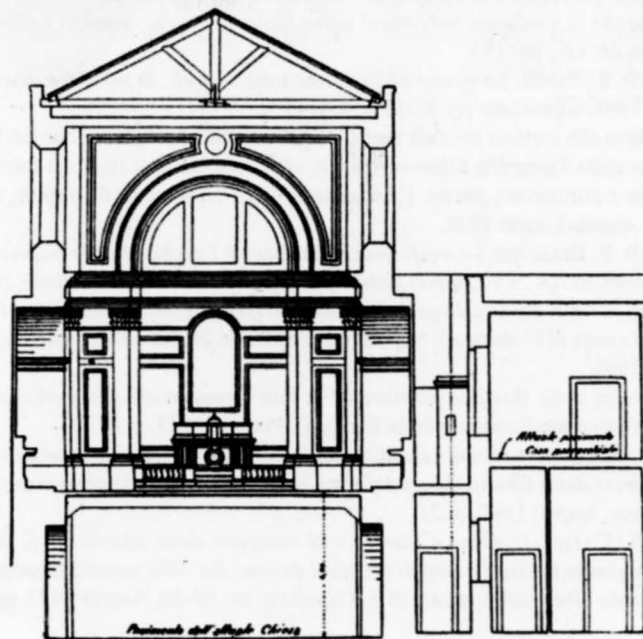
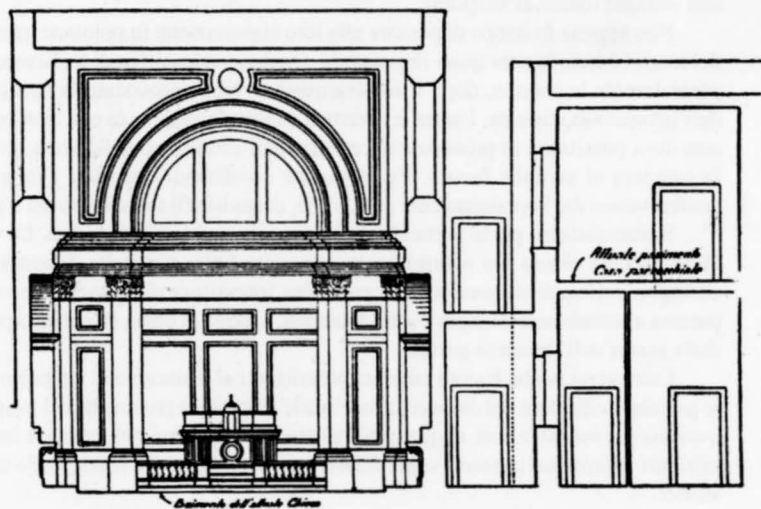
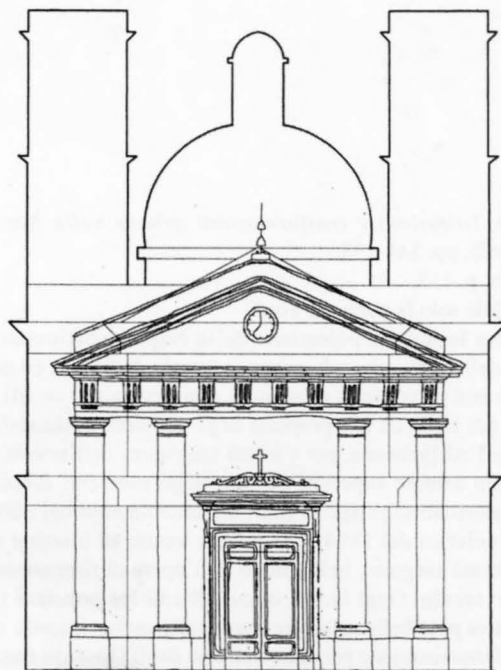
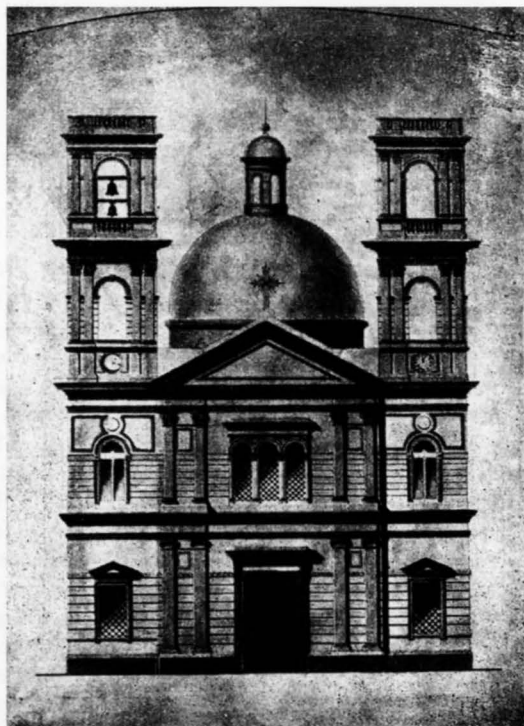
Alfredo Belli, progetto di trasformazione della chiesa di S. Anna alle Paludi, frontespizio e sezioni trasversali prima e dopo l'intervento (1929). Pasquale Petillo, grafico di confronto tra la facciata di Leopoldo Laghezza (1844) e lo skyline del progetto di Belli (2002)

del XIX secolo, sembrerebbe offrire, non si sa con quale intenzionalità, una sorta di omaggio al precedente progettista soprattutto per l'impiego di un modello compositivo che si rifà, per le coordinate generali, al non realizzato programma di Michelangelo Buonarroti per il frontespizio fiorentino di San Lorenzo. L'edizione novecentesca napoletana è assai parca e misurata nei contenuti formali tutti giocati su una ritmica distribuzione delle parti. Il corpo della fabbrica appare realizzato da due livelli, rimarcati da altrettante trabeazioni; un lieve aggetto sottolinea il corpo centrale, coincidente con una proiezione dell'unica navata e sottolineato da coppie di lesene ai lati per le due partizioni orizzontali. Un frontone funge da coronamento all'insieme, individuando un prospetto a capanna a due ordini architettonici. Un bugnato a fasce lisce si estende per l'intera dimensione orizzontale dell'edificio fino all'architrave del portale e delle bucatore al piano superiore, iniziando ad una quota che coincide, nei due casi, con il davanzale delle finestre. Queste ultime, al piano terra sono sormontate ancora da un frontone, mentre sono chiuse da archeggiature al primo piano. Oltre il grande timpano centrale, una scansione 'ad attico' chiude la quinta stradale, dalla quale poi spiccano a destra e sinistra due corpi di campanili a doppio ordine con fornice centrale e coppia di lesene ai lati. Un balaustro superiore chiude rispettivamente le torri nolari. L'impaginato architettonico dei due prismi lapidei incornicia il profilo di una cupola con lanterna superiore che trova nella cuspide della grande geometria classicistica di facciata il piano d'imposta previo un sottostante tamburo.

Le non poche 'contaminazioni' linguistiche che mostra l'elaborato sono abbastanza evidenti e forse sono anche il frutto delle richieste pervenute al redattore del progetto. Illibato, nel testo del volume, ricorda le osservazioni fatte circa la trifora centrale al di sopra del portale d'ingresso; la sua dissonanza formale, comunque, mostrerebbe l'attenzione ad esperienze italiane, alle quali, nonostante la marginalità d'interesse architettonico tributatagli dalla critica specialistica, veniva attribuita precipua attenzione per la notevole caratura politica che poteva rivestire la singola vicenda<sup>18</sup>. Nello specifico si può riconoscere un'esplicita citazione del prospetto della chiesa del Sacro Cuore al Castro Pretorio a Roma di Virgilio Vespignani, esperienza di progettazione assai complessa per le simboliche categorie politiche del tempo in essa condensate, e

portata innanzi con innumerevoli sacrifici grazie alla tenacia di Giovanni Bosco, investito dell'onere del completamento dell'edificio direttamente dal papa<sup>19</sup>.

L'esperienza della chiesa di Sant'Anna alle Paludi è, in questo senso, una testimonianza paradigmatica, stratificata nei suoi contenuti. Nonostante l'annosa vicenda della sua attardata realizzazione, l'immagine del prospetto non attuato mostra come lo stesso progettista avesse visto con lungimiranza il trasformarsi del sito urbano e soprattutto l'invadente edilizia multipiano che oggi ha ridotto notevolmente il carattere semantico dell'impaginato architettonico della fabbrica religiosa. Per questa via il confronto tra le vecchie foto e la realtà contemporanea mostra come la stessa fronte di Laghezza svolgesse comunque un ruolo all'interno delle gerarchie formali del sito. Oggi l'essenziale e canonica composizione neoclassica appare assolutamente decontestualizzata e contraddetta dall'invadente politica di uso intensivo dei suoli condotta nella seconda metà del Novecento. A fronte delle odierne condizioni ambientali, l'esperienza qui rappresentata, costituendo, purtroppo, la norma che anima la gestione urbanistica del territorio e il corrispettivo incontro antico-nuovo, può, almeno, essere individuata come ennesimo ammonimento alla ricerca di condizioni in cui l'uomo appaia meno estraniato dal proprio habitat. Non diversamente uno specialista del calibro di Giuseppe Fiengo, commentando la posizione di Roberto Pane, ribadisce: «la conservazione dei monumenti e dei siti non si "enuncia più come un compromesso con il passato, ma come un nuovo programma per il futuro". Ora, l'affermazione di una "nuova qualità della vita" è da considerare una premessa indispensabile per l'affermazione di un'arte al servizio degli uomini. De pari, il "diritto alla vita" è autentico soltanto se gli spazi pubblici e privati sono destinati ad esercitare una funzione estetica»<sup>20</sup>.



<sup>1</sup> Cfr. A. BUCCARO, *Istituzioni e trasformazioni urbane nella Napoli dell'Ottocento*, Napoli 1985, pp. 148-153.

<sup>2</sup> A. BUCCARO, op. cit., p. 153.

<sup>3</sup> In sito oggi è leggibile solo la porzione nord.

<sup>4</sup> «Ha inizio così, tra le lunghe polemiche della Napoli post-unitaria, l'inarrestabile decadenza dell'Arenaccia, solo per poco "strada di diporto, ed utile insieme", e segno ora privo della continuità conservata per secoli. Il fenomeno è confermato, nel 1872, da una proposta degli architetti Siniscalchi e Pretelli, in cui si prevede l'edificazione, per l'intera lunghezza dell'arteria, di "una serie di botteghe con camere superiori per uso degli esercenti mestieri rumorosi ed insalubri", attestate sugli spessi muri di contenimento del nuovo alveo. Dopo l'epidemia colerica del 1884, l'Arenaccia venne ad inserirsi nel disegno del quartiere operaio eseguito, nell'ambito dell'opera di risanamento, nei primi anni del nostro secolo. Oggi la via, in cui all'edilizia popolare si è affiancata quella speculativa post-bellica, appare frantumata anche riguardo alla toponomastica: l'antica denominazione permane soltanto dagli Ottocalli fino al luogo prima occupato dal ponte di Casanova (oggi, appunto, via Casanova), continuando la strada nei successivi corso Novara e corso Arnaldo Lucci». A. Buccaro, op. cit., pp. 153.

<sup>5</sup> Cfr. R. PARISI, *Lo spazio della produzione. Napoli: la periferia orientale*, Napoli 1998, soprattutto pp. 47-57 e 143-149.

<sup>6</sup> Devo alla cortesia del caro mons. Antonio Illibato la segnalazione del foglio stampato dalla Tipografia Minerva, Napoli, via Costantinopoli 10, il cui esemplare ritrovato è conservato presso l'Archivio Storico Diocesano di Napoli, *Carte Alessio Assalesi*, anno 1928.

<sup>7</sup> Cfr. P. BELFIORE, *Le trasformazioni urbane e l'architettura a Napoli negli anni Trenta*, in AA. VV., *Napoli Urbanistica e Architettura del Ventennio*, Napoli 1988, pp. 47-80; e il Catalogo della Mostra *L'Architettura a Napoli tra le due guerre*, (a cura di C. de Seta), Napoli, Palazzo Reale 26 marzo – 26 giugno 1999, Napoli 1999.

<sup>8</sup> *Storia della Basilica patriarcale di San Gennaro ad Antignano* (a cura della Delegazione Pontificia della Basilica), Pompei 1942, p. 41.

<sup>9</sup> U. SCHIOPPA (a cura di), *Basilica dell'Incoronata Madre del Buon Consiglio e dell'Unità della Chiesa. Regina della Chiesa Universale, Santuario Mariano Diocesano*, Napoli 1990, p. 21.

<sup>10</sup> S. CASIELLO, *Gino Chierici e il restauro della chiesa di S. Maria Donnaregina* in *Restauro a Napoli nei primi decenni del '900*, numero monografico della rivista «Restauro», a cura di S. CASIELLO, nn. 68-69, Napoli 1983, pp. 42-43.

<sup>11</sup> G. CARBONARA, *Avvicinamento al restauro. Teoria, storia monumenti*,

Napoli 1997, pp. 255-256.

<sup>12</sup> F. LA REGINA, *Il cantiere di restauro della chiesa di S. Maria dell'Incoronata in Napoli*, in *Saggi in onore di Renato Bonelli*, (a cura di C. BOZZONI, G. CARBONARA, G. VILLETTI), Roma 1992, vol. II, p. 999.

<sup>13</sup> B. T. CIVILETTI, *Napoli. Restauro della volta di S. Giuseppe Maggiore*, in «Palladio», a. II, Milano 1938, pp. 102-103; dato l'interesse del saggio lo si trascrive di seguito: «Nel 1933-34 si mise in esecuzione il nuovo piano regolatore di Napoli con lo sventramento e la demolizione del Rione Carità, e ben presto la vecchia Chiesa di S. Giuseppe Maggiore fu attaccata dal piccone, da tutti i lati. Questa Chiesa, ricca nel suo interno di preziosi marmi policromi e di una bella volta affrescata da Pietro Bardellino e da Giacinto Diano, non poteva essere sacrificata. Si deve alla tempestiva azione dell'allora Soprintendente per la Campania prof. Gino Chierici la salvezza di un monumento che ha per principale interesse l'unità stilistica del suo interno. Si venne perciò allo smontaggio di tutte le membrature dell'edificio che furono scrupolosamente rimesse insieme a parecchi chilometri di distanza, nel Rione Luzzatti, sprovvisto di edifici per il culto.

I dipinti - non si tratta di affreschi, ma di tempere eseguite su intonaco di pessima qualità - per diversi e gravi motivi si dovettero trasportare con mezzi sommari e con la massima urgenza. Le porzioni di volta (a botte) contenenti il grande dipinto centrale e i due piccoli laterali, furono perciò ritagliate dopo essere state appoggiate su di una controcentina, e condotte nell'area del nuovo fabbricato con ordinari mezzi di trasporto.

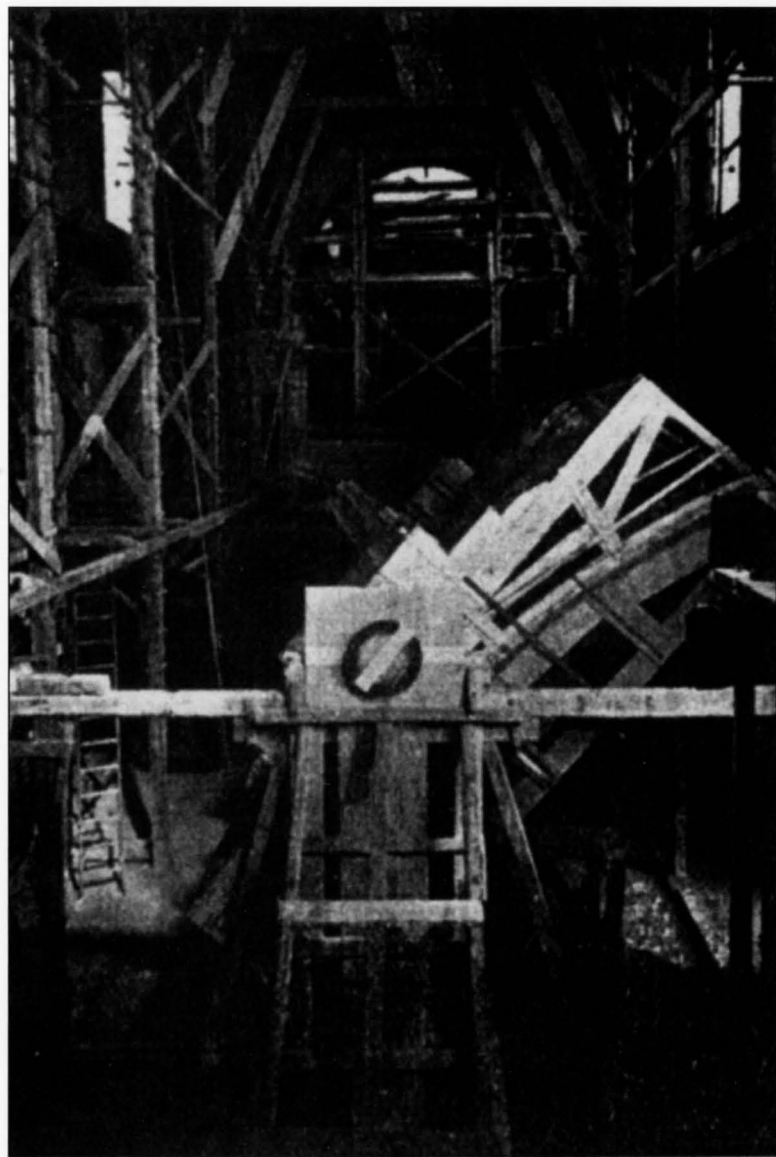
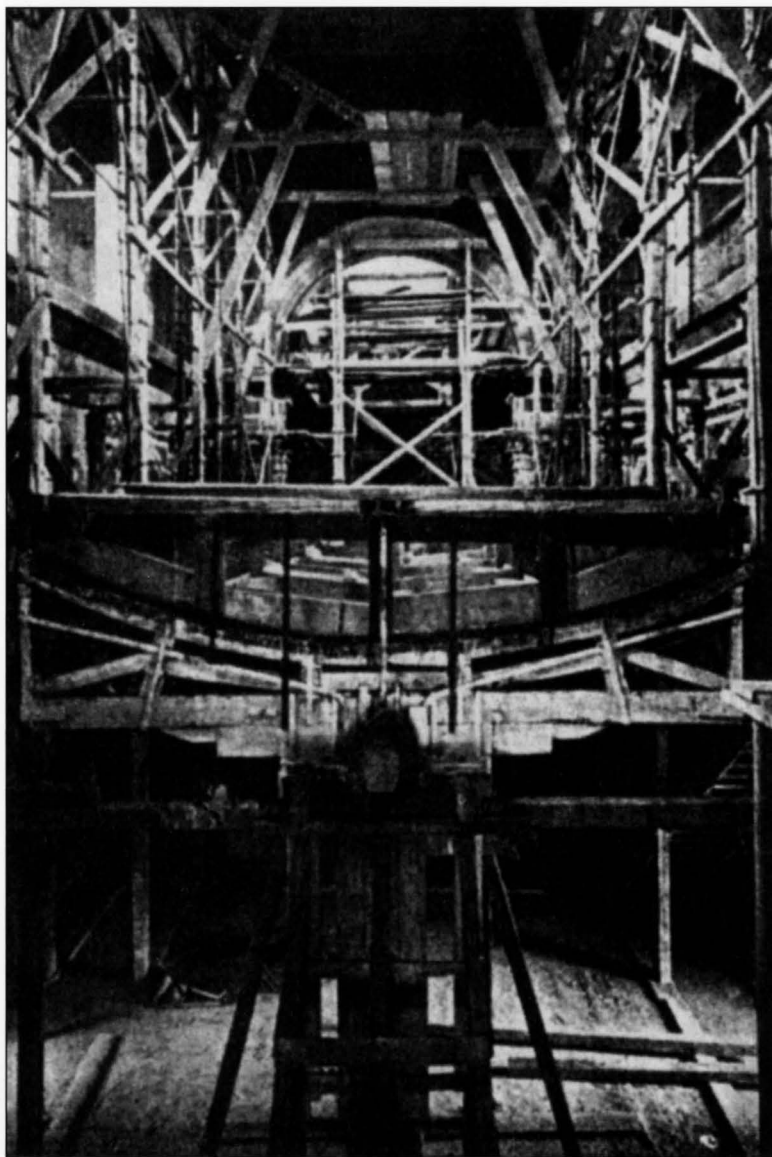
Non appena fu tempo di pensare alla loro sistemazione fu opinione generale dei tecnici essere la cosa quasi impossibile. Qualunque tentativo di togliere anche parzialmente la centina, dopo il sollevamento avrebbe provocato la «pioggia» dell'intonaco soprastante. Inoltre l'accertata qualità di *tempera* (e non di affresco) non dava possibilità di procedere al restauro dall'estradosso della volta, poiché la *tempera* si sarebbe *lavata*. Fu in queste condizioni che ebbi l'incarico, confermatomi dal Soprintendente prof. Venè, di studiare il salvataggio dei dipinti.

Bastano adesso pochi particolari tecnici per impostare il problema. La volta della vecchia chiesa era naturalmente una volta finta, costituita di centine di castagno collegate da tondini di legno. Una intessitura di canne schiacciate, passava alternativamente sopra e sotto ai tondini, a modo di cesto, ed era incorporata dalla massa dell'intonaco grosso.

Esistevano poche lesioni antiche, preesistenti al distacco e al trasporto. Ma le piccole oscillazioni del distacco, l'inevitabile vibrazione prolungata del trasporto avevano provocato lesioni di qualche importanza negli strati più interni, e lesioni capillari infinite nello strato superficiale, con distacco quasi totale dello strato stesso.

Scartata la possibilità di procedere al restauro con mezzi ordinari, proposi

Napoli, chiesa di S. Giuseppe al rione Luzzatti (1935) durante il montaggio della volta ad incannucciata con affreschi proveniente dalla distruggenda chiesa di S. Giuseppe Maggiore. Foto con la sistemazione orizzontale dell'intradosso affrescato rivolto verso l'alto e durante la rotazione della porzione di volta (1938)



Napoli, chiesa di S. Giuseppe al rione Luzzatti (1935) durante il montaggio della volta ad incannucciata con affreschi proveniente dalla distruggenda chiesa di S. Giuseppe Maggiore. Foto con la porzione di volta a rotazione avvenuta e vista dal basso delle tre parti della lamia collocate all'altezza definitiva (1938). Nelle immagini piccole il rivestimento marmoreo recuperato dall'antica chiesa e l'attuale volta, priva di decorazioni giacché, a seguito del sisma del 1980, è andata perduta l'opera a cui si erano dedicate tante energie

allora di rovesciare con la concavità in alto le volte, dopo averle trasportate nell'interno della nuova chiesa, di procedere quindi alla sollevazione della centina ed al restauro diretto col mezzo più adatto. Nel suo concetto la cosa era semplice, ma si trattava di compiere un'operazione nella quale si doveva assicurare ad un solido di 64 metri quadrati con lo spessore di 12 cm., la più assoluta rigidità.

Costruita un'apposita incastellatura longitudinale e fissata questa con innumerevoli grappe alle centine, fu appoggiato e assicurato a questa un asse in legno, lungo m. 10,20, il quale venne fornito alle due estremità di due manicotti in ferro. La rigidità del sistema rimase affidata ad appositi tiranti incrociati e a due travi reticolari in legno, costruite sui margini lunghi della volta. Il tutto fu fatto in modo che, ad operazioni finite, la parte superiore dell'armatura avrebbe combaciato alle travature di cemento della copertura. Tutta la massa, compresa la centina, l'incastellatura, e l'asse, raggiunse il peso complessivo di 30 tonnellate. Sollevata dagli estremi dell'asse, a mezzo di quattro differenziali di 10 tonnellate ciascuno, l'incastellatura diede prova di completa rigidità e fu appoggiata alle due estremità dell'asse su appositi cuscinetti in ferro, precedentemente lubrificati. La prova più grave consisteva ora nella rotazione del complesso, quando questo avrebbe compiuto un arco di 90°. Tuttavia anche questa fase, che in fondo era il nucleo di tutta l'operazione, fu condotta senza il minimo incidente ed ebbe la durata di 42 ore consecutive di lavoro, poichè ritenni necessario passare da una posizione all'altra con lentezza, dando tempo alla materia di resistere alla continua trasformazione delle sollecitazioni.

Allo scoprimento dell'affresco pochissime e trascurabili furono le lesioni nuove apparse in seguito alla manovra, e dopo attento esame si procedette al fissaggio dello strato dipinto ed infine al consolidamento mediante suture e iniezioni di opportune sostanze, che resero coerente tutta la massa.

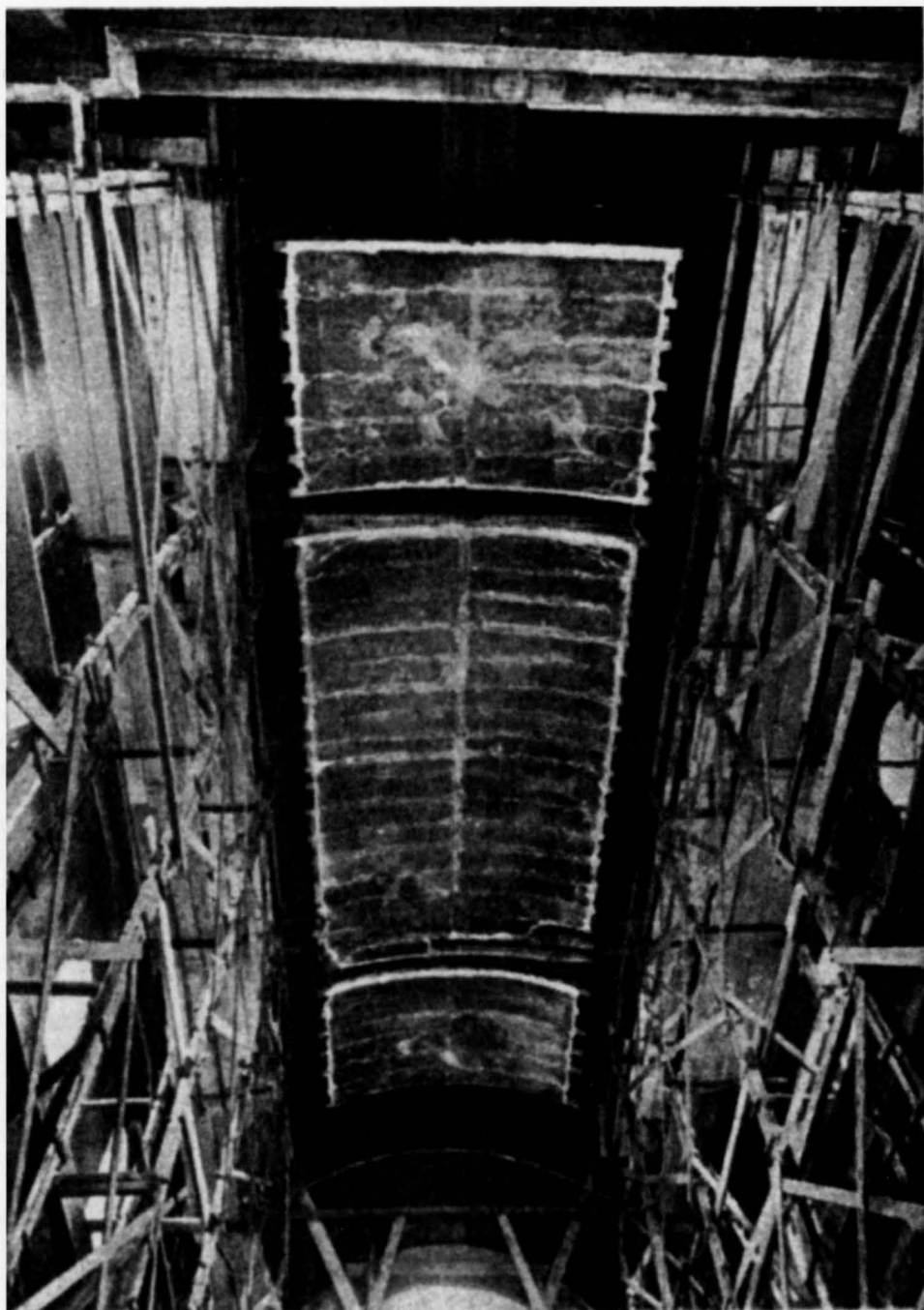
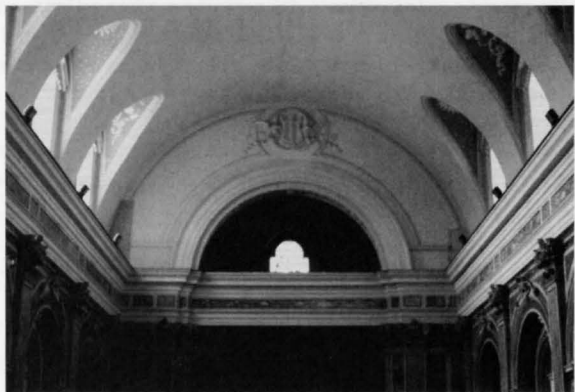
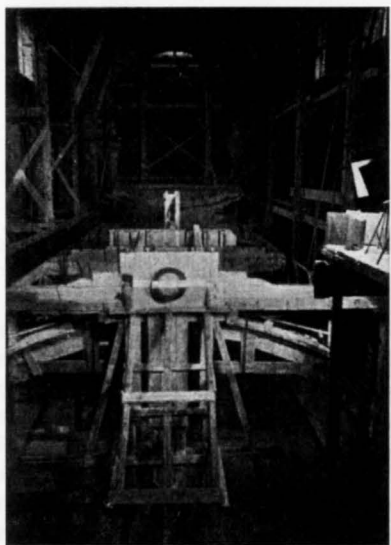
A restauro ultimato fu ribassata la centina e si procedette alla rotazione inversa del complesso. Questa volta l'operazione durò appena 28 minuti. Nella controcentina erano stati praticati degli sportelli, ed immediatamente si poté constatare che la rotazione era avvenuta in modo perfetto. Tutta la massa fu quindi sollevata e fissata all'armatura cementizia del tetto, procedendosi subito al restauro pittonco e al completamento della volta con mezzi ordinari.

Bisogna qui ricordare che il paziente e meticoloso restauro pittorico fu egregiamente condotto dal prof. Troiano, di Napoli, e che l'ing. comm. Siano, Direttore dei lavori della chiesa, ha con larghezza assecondato e soddisfatto le esigenze del complesso lavoro».

<sup>14</sup> Al riguardo è interessante la breve disamina che qui si propone estrapolandola dalle considerazioni di Aldo Aveta: «Dunque, le nuove tecniche costruttive possono, secondo i restauratori dell'epoca, essere di grande ausilio per evitare le traumatiche manomissioni degli edifici storici connesse all'uso

dello scuci e cuci. Ad Atene i maggiori esperti testimoniano tale atteggiamento; in particolare, per Gustavo Giovannoni nel consolidamento e nella manutenzione ordinaria "punti salienti" del programma di restauro, "l'arte e la scienza dei restauri deve ammettere senza esclusioni tutti i mezzi costruttivi di cui la tecnica moderna dispone, ed impiegarli ugualmente ai fini di consolidamento come a scopi di reintegrazione". Già negli anni che precedono la Conferenza di Atene si era manifestata la positiva considerazione con la quale egli si rivolge all'uso del c.a.: è il caso del restauro della chiesa di San Nicola a Bari, ove per salvare alcuni capitelli e colonne delle esafere danneggiate fu realizzata superiormente ad essi una trave in c.a., sgravando gli elementi costruttivi originari della funzione statica. La maturazione del suo pensiero su tale problema emerge nella comunicazione al Congresso mondiale di Archeologia del 1931, ove dichiarò esplicitamente la posizione favorevole all'uso nascosto dei nuovi materiali e delle strutture moderne nel restauro. La preferenza per il concetto di schema strutturale alternativo e moderno, ma celato, viene ribadito dalla sua relazione nella citata Conferenza dei restauratori. Anche Paul Léon, come gli altri, vedeva nell'apporto delle tecniche moderne l'alternativa tanto attesa alla dannosissima pratica dello smontaggio e rimontaggio delle murature dissestate. Riferendosi al terzo periodo in cui distingue la storia del Restauro, ovvero a quello della conservazione, (dalla fine del XIX secolo ai suoi giorni), nella sua relazione su *Il restauro dei monumenti in Francia* egli evidenzia che "...gli architetti hanno messo a profitto il lavoro degli ingegneri. L'impiego del cemento armato ha permesso di evitare il sistema dello smontaggio, così pericoloso, così arbitrario e che obbliga a rimpiazzare tante antiche vestigia". Riuscire a sostituire una struttura cadente, con le opportunità fornite dalle tecniche costruttive moderne, piuttosto che abbatterla e ricostruirla, come alle volte era inevitabile, rappresentò un curo progresso da perseguire a tutti i costi, anche a quello di alterare coscientemente al suo temo la materia antica o lo schema statico. Anche Soprintendenti come Gino Chierici sostennero che il cemento armato "...può essere di grande aiuto per la conservazione dei monumenti a condizione di usarlo con discrezione e solo quando non è possibile applicare altri sistemi". Questi sperimenta nella pratica soluzioni innovative: così per il consolidamento dell'arco maggiore della chiesa di San Lorenzo Maggiore in Napoli costruì, al posto delle colonne e dei filari di tufo, un telaio composto da due pilastri in c.a. e da catene "incastrato in modo invisibile" per neutralizzare le spinte degli archi delle cappelle. Nella stessa città inserisce all'interno delle colonne del portico esterno della chiesa dell'Incoronata cilindri di acciaio di 17 cm di diametro, previo smontaggio e foratura di capitelli, fusti e basi con trapani, inserimento degli elementi metallici e sigillatura con latte di cemento. Interventi che pochi anni or sono hanno richiesto complesse opere di sostituzione del nucleo metallico ossidato, che rischiava di danneggiare irrimediabilmente la residua





parte delle colonne originarie. In campo archeologico, poi, Amedeo Maiuri esprime preoccupazioni circa la conservazione degli affreschi parietali e manifesta la sua attesa di aiuto da parte delle scienze fisiche e chimiche "...per poter passare da uno stato empirico nei metodi di protezione e di conservazione, ad un trattamento razionale e scientifico, sulla base di un esame chimico e della eliminazione di tutte le cause che provocano il deterioramento, l'alterazione e la scomparsa del colore da queste pitture murali". Si può ancora citare Adolfo Avena il quale, tra le soluzioni proposte per la copertura della Biblioteca nazionale di Napoli, prevede la sostituzione delle incavallature deteriorate con nuove in legno *pitch-pine* o in ferro secondo il "sistema inglese". A. AVETA, *Tecniche tradizionali o moderne nel restauro architettonico: alcune riflessioni*, in S. CASIELLO (a cura), *Restauro dalla teoria alla prassi*, Napoli 2000, p. 43.

<sup>15</sup> Il particolare carattere che veniva attribuito all'impegno di propaganda religiosa è riscontrabile in una delle più interessanti figure del cattolicesimo italiano di inizio secolo, Armida Barelli. «Come vorrei far capire a tutti che c'è un abisso tra una conferenziera e una propagandista [della Gioventù Femminile]. Chiunque abbia lingua sciolta può essere la prima, solo un'anima di Dio può essere la seconda». A. BARELLI in M. R. DEL GENIO, *Armida Barelli. Un'esperienza di mistica apostolica laicale*, Città del Vaticano 2002, pp. 43-44.

<sup>16</sup> Timothy Verdon ricorda che nel manifesto per l'arte sacra del 1932 i futuristi: «Affermano che la luce elettrica col suo fulgore bianco-azzurro puro e celestiale deve essere preferita nelle chiese "a quello rosso-giallo lussurioso delle candele". Soltanto gli artisti futuristi, "ricchi di una immaginazione illimitata", possono dipingere o costruire un inferno tale da terrorizzare le generazioni che hanno vissuto la Grande Guerra; soltanto gli aeropittori futuristi, abituati a dipingere in volo dall'alto, possono esprimere plasticamente "il fascino abissale e le trasparenze beate dell'infinito", cantando sulla tela "la multiforme e veloce vita aerea degli Angeli e l'apparizione dei Santi"; soltanto i futuristi possono dare all'immagine "la potenza di sorpresa magica necessaria per esprimere miracoli" ed "esprimere chiaramente, con adeguate compenetrazioni del tempo-spazio, i dogmi simultanei del culto cattolico, come la Santa Trinità, l'Immacolata Concezione e il Calvario di Dio". T. VERDON, *L'arte sacra in Italia. Dai mosaici paleocristiani alle espressioni contemporanee*, Milano 2001, p. 332.

<sup>17</sup> Come ricordato, la cartella è priva di riferimenti al tecnico che ha provveduto alla redazione degli elaborati. La documentazione ritrovata da mons. Illibato ed esposta in questo medesimo volume sembrerebbe accreditare l'identificazione con tale professionista. La testimonianza raccolta attraverso un colloquio con la dr C. Belli, funzionario dell'Archivio di Stato di Napoli, e nipote dell'ing. Belli conferma la responsabilità del progettista per l'intervento alla chiesa *alle Paludi*. La stessa fonte informa che il responsabile dell'opera era nato

a Salerno, figlio dell'allora Prefetto della Provincia di Principato Citra, nel 1874 e morto a Napoli nel 1949. Si ringrazia la dr Belli per aver gentilmente i fornito i dati qui riferiti.

<sup>18</sup> Al riguardo sembra metodologicamente assai pertinente un recente rilievo di Francesco La Regina sul comparto disciplinare: «L'incertezza che regna a tal proposito è in minima parte riferibile alle diverse concezioni circa la natura del restauro che attualmente tengono il campo l'una contro l'altra. In massima parte, può essere spiegata con l'assenza di idonea formazione e preparazione storica e filosofica, tipica delle ultime generazioni di studiosi e cultori dell'architettura e della sua conservazione, sempre più orientati a privilegiare gli aspetti settoriali e tecnicistici di una disciplina cui incombe il rischio mortale di abbandonare il terreno suo proprio, quello culturale, per sottomettersi supinamente ai dettami ed ai criteri teorico-operativi dell'imperialismo tecnologico ed economico. Se il restauro è anzitutto *atto di cultura e cultura in atto*, la maniera più idonea per rendere conto delle sue diverse e complesse problematiche, non ultime quelle storiche, va individuata essenzialmente (ma non esclusivamente) nell'analisi e nella interpretazione delle modalità attraverso cui lo spirito si è dischiuso alla dimensione temporale dell'uomo, ha creduto alla realtà del passato ed ha riconosciuto quanto si è svolto come qualcosa di *già stato*. Questo non per una sorta di narcisistico vezzo di volare in alto, ma per la insopprimibile esigenza di comprendere le motivazioni vere, profonde, che hanno spinto le generazioni scomparse a tentare di cogliere il senso ed il valore delle cose presenti e passate, di porle in relazione fra di loro e di agire e guardare, collegando in modo peculiare teoria e prassi dell'intervento sulle preesistenze, segnatamente quelle architettoniche». F. La Regina, *Architettura e «coscienza del passato». Appunti per una ricerca sulle origini e sul significato del restauro moderno: l'antichità classica*, in S. Casiello (a cura), *Restauro dalla teoria alla prassi*, già cit., p. 27.

<sup>19</sup> Cfr. L. CÀSTANO, *La basilica del S. Cuore al Castro Pretorio*, Roma 1961; M. GRECHI, G. SCALISI, *Il tempio internazionale del Sacro Cuore di Gesù al Castro Pretorio in Roma*, Roma 1987.

<sup>20</sup> G. FIENGO, *Roberto Pane e la e «Charte de Venise», Ricordo di Roberto Pane*, (a cura di S. CASIELLO, G. FIENGO, R. MORMONE), «Napoli nobilissima» vol. XXX, Napoli 1991, pp. 127-128.

## L'ampliamento del pontificio Santuario di Pompei

Con l'avvento del quarto decennio del secolo ventesimo il prelado responsabile del grande centro mariano nato nell'ambito della diocesi di Nola, l'arcivescovo Anastasio Rossi, constatava che improrogabilmente, dato il sempre più crescente afflusso di pellegrini, bisognava trasformare la chiesa edificata, a partire dal 1876, da Bartolo Longo<sup>1</sup>.

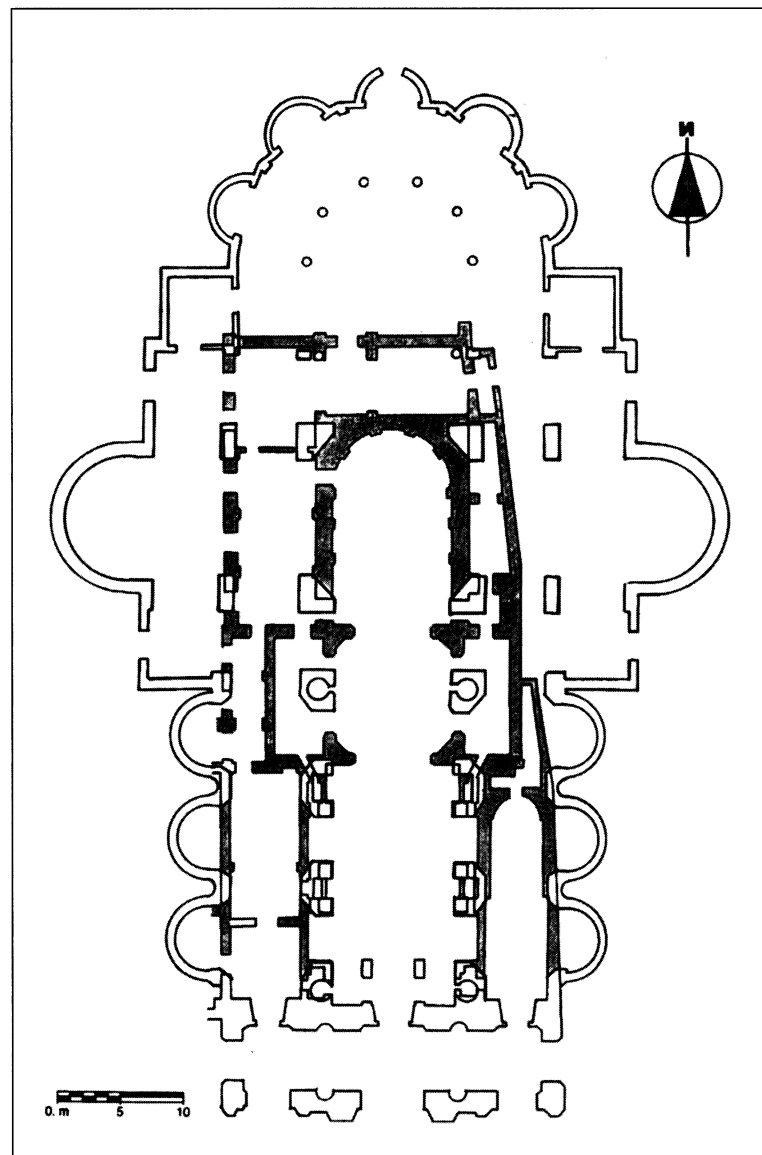
Una più ampia costruzione volta a quintuplicare la superficie del luogo di culto doveva sorgere per rispondere alle mutate esigenze che, in oltre mezzo secolo, avevano fatto di Pompei uno dei siti più cari alla memoria cattolica. Problemi di non trascurabile importanza, soprattutto sotto l'aspetto semantico delle forme architettoniche, venivano a configurarsi in un contesto di riflessione, in materia di arte sacra e di cultura della conservazione, che stava sperimentando notevoli cambiamenti di vedute con conseguenti atteggiamenti operativi non sempre immediatamente comprensibili, nè, tantomeno, limpidamente coerenti.

A sostenere la responsabilità progettuale della delicatissima operazione venne chiamato monsignor Spirito Maria Chiapetta, architetto lombardo, assunto al ministero sacerdotale in età matura, che si era distinto per il recupero e la continuazione, nella composizione formale, della tradizione neogotica ottocentesca.

Aver ritrovato un giudizio sugli intendimenti progettuali di quell'esperienza steso da un acuto intellettuale che, tra l'altro, si era distinto, ad Atene nel 1931, per la redazione della prima Carta internazionale del restauro architettonico ed aveva concorso alla fondazione della facoltà di Architettura di Roma, esplicita quanto la vicenda qui investigata, pertinente uno dei luoghi di culto più cari alla devozione popolare, possa sorprendentemente inverare tematiche cogenti di quel particolare contesto temporale. Proporre, di seguito, il testo per esteso è anche l'occasione per facilitare l'approccio all'interessante fabbrica e per sottolineare come i rilievi mossi da Gustavo Giovannoni siano stati o meno accolti dal tecnico direttore di tale ampliamento.

Nella cittadina vesuviana -la cui rinascita fisica, in piena temperie positivista, era stata promossa, sovvenzionata e programmata dall'avvocato Bartolo Longo a maggior sostegno dell'oggettività e della concretezza dell'esperienza di fede-, l'edificio simbolo della nuova *civitas christiana* doveva sorgere in chiave formale barocca proprio per confermare una profonda adesione ai connotati spirituali tradizionali del territorio

Saverio Carillo, elaborazione grafica dell'accrescimento planimetrico del santuario di Pompei (1999)



partenopeo. Il gusto neo-medievale che, in quegli anni, godeva grande fortuna in Italia, nella ex capitale meridionale aveva interessato soltanto alcune chiese protestanti e fu, in buona sostanza, espunto dalle nuove fabbriche cattoliche restandone relegato, al massimo, l'impiego in alcune versioni *neo-romaniche* o nello stile *tricuspidato* come nel caso del nuovo frontespizio per la cattedrale.

Nello stesso tempo, dunque, in cui l'architetto Errico Alvino predisponne il progetto per la facciata del duomo partenopeo<sup>2</sup> in Valle di Pompei, il mecenate Bartolo Longo, su indicazione del vescovo di Nola, mons. Giuseppe Formisano, individuava l'area su cui sarebbe sorta una chiesa da intitolare alla Beata Vergine del Rosario<sup>3</sup>. L'edificio, che si impiantava ad una decina di metri di distanza, verso nord, dalla cadente parrocchia del San Salvatore della Valle, cappella, quest'ultima distrutta da lì a qualche anno, giacché la cura spirituale venne spostata nella novella fabbrica, fu dapprima costruito copiando lo schema planimetrico della chiesa di Santa Maria delle Grazie nella vicina Scafati e poi venne, successivamente, affidato alla perizia costruttiva dell'ing. Antonio Cua. Questi, docente nell'ateneo partenopeo, prestò la sua opera soprattutto nel regolarizzare la conformazione di pianta complessiva, lasciando il resto dell'incombenza formale alle premure dell'architetto Giovanni Rispoli. Egli sviluppò un'intesa veramente ragguardevole col Longo, tanto da collaborare con lui in non poche delle opere edificate e, nella stessa basilica, manifestò la sua specifica competenza espressiva soprattutto nell'interessante facciata con atrio e nella cupola maiolicata a losanghe rese nella bicromia bianco/nero<sup>4</sup>.

L'interno del Santuario, rendendo omaggio alla tradizione partenopea, era stato immaginato in chiave stilistica neo-barocca, soddisfacendo dunque le aspettative di quella nobiltà che, partecipe col Longo, aveva sostenuto l'impresa edilizia e le annesso opere educative e sociali.

L'esperienza pompeiana dunque dal suo sorgere nel 1876 fino agli inizi del nuovo secolo aveva visto materializzarsi il credo e la solidarietà cattolica nella realizzazione fattuale di una chiesa che, sebbene di modeste dimensioni, aveva assunto i caratteri fieri di un simbolo chiaro di civiltà ispirata ai valori religiosi e mariani. In questa prospettiva si possono meglio cogliere i nessi impliciti nelle sovradimensionate progettazioni del mastodontico frontespizio e del successivo slanciato campanile,

complessa opera di Aristide Leonori<sup>5</sup>. Il primo, costruito nell'ultimo lustro del XIX secolo, era da interpretare soprattutto come una formidabile costruzione distributiva, di grande impatto urbanistico, capace di raccogliere più funzioni e di rendere omogeneo l'ingresso a tre oratori, ovverossia alla parrocchia del San Salvatore (ambiente con piccola abside a est), al Santuario vero e proprio ed alla cappella di S. Caterina (a ovest). Nella sua consistenza volumetrica di spazio a portico a tre ampie campate con sovrastante loggia coperta e chiusa a finestre e balcone per la benedizione, che oggi ospita l'archivio del Longo, rappresentava sicuramente un enorme fuori-scala se confrontato con le dimensioni minuscole dell'aula religiosa. Tale sproporzione individuava una peculiarità implicita del Santuario mariano sebbene, nelle intenzioni del fondatore, che lo volle ostinatamente realizzato ed inaugurato nell'arco del primo anno del nuovo secolo, esso doveva essere un monumento alla pace universale<sup>6</sup>. Il ruolo urbanistico ed il significato ideologico dovevano necessariamente inverare il carattere singolare della splendida fabbrica tanto da farlo imprimere in maniera indelebile nella memoria di numerose generazioni di fedeli, pur se in sede di lettura critica tale manifestazione artistica, -peraltro come numerosissimi altri casi<sup>7</sup>- non sia stata degnata di alcun apprezzamento.

Similmente Gustavo Giovannoni, chiamato nel 1933 ad esprimersi sul progetto di ampliamento della chiesa pompeiana, non ebbe parole di considerazione per il prezioso frontespizio neo-barocco definito «non felice architettonicamente».

L'altro elemento semanticamente ricco della prima costruzione, questa volta sacrificato durante i lavori di accrescimento, era rappresentato dalla interessante cupola a losanghe concentriche che dava ragione soprattutto della provenienza metropolitana dei lasciti a favore dell'opera del Longo. La piccola calotta nella logica nuova del moderno Santuario, pur se compatibile perfettamente con le dimensioni successivamente sottoscritte per la novella edificazione, doveva inevitabilmente lasciare il posto ad un omologo simbolo che non rappresentasse più solo i contenuti ideali del fondatore e del suo gruppo di sostenitori, ma, addirittura, quelli della Chiesa cattolica nella sua più alta istituzione: il papa.

L'occasione dell'ingrandimento<sup>8</sup> del complesso pompeiano si pone all'inizio di un decennio particolarmente significativo per almeno due aspetti della riflessione architettonica del tempo entrambi ricorrenti

Confronto tra i frontespizi della chiesa di S. Giovanniello a Napoli (da Pane 1939) e il prospetto del Santuario di Pompei in una foto degli inizi del XX sec



nell'impresa dell'ampliamento della basilica, ossia il giudizio fortemente negativo che si dava sulla cultura figurativa barocca e la mutata prospettiva degli studiosi che censurava i completamenti stilistici negli edifici. A queste due caratteristiche generali si aggiungeva una sostanziale polemica tra gli addetti ai lavori in tema di arte sacra, in merito anche agli aspetti formali ed ai materiali adoperati nelle nuove progettazioni, appellata «Novecentismo»<sup>9</sup>.

L'arcivescovo Anastasio Rossi<sup>10</sup> coinvolgendo il tecnico pontificio più qualificato in quel lasso di tempo, l'ing. mons. Spirito Maria Chiapetta<sup>11</sup>, decise di dare corso ai lavori presso la chiesa pompeiana. Chiapetta, conterraneo del papa Pio XI e suo stretto collaboratore, concretizzò, nella propria versatile cifra progettuale, il vasto programma degli interventi da realizzare. Circa la complessa personalità del professionista è da segnalare la carenza di studi maturi che possano in qualche misura restituire, anche in relazione al variegato panorama contemporaneo, riflessioni soddisfacenti<sup>12</sup> pure riguardo ai numerosissimi impegni dell'ecclesiastico di Desio<sup>13</sup>.

«Chiapetta presiedette numerose Settimane d'arte sacra per il clero, svoltesi in varie città d'Italia tra il 1933 e il 1938 e vi intervenne sul tema delle prescrizioni ecclesiastiche relative all'architettura sacra. Uomo non dotato di grande genio, ma di una certa sensibilità estetica e di grande e generosa dedizione all'architettura sacra, Chiapetta ha lasciato un patrimonio di chiese e di progetti, tale, per vastità e quantità, da doversi considerare frammento di un certo rilievo nel quadro storico-critico dell'età tra fine Ottocento ed inizi Novecento ancora da comporre nella sua globalità»<sup>14</sup>.

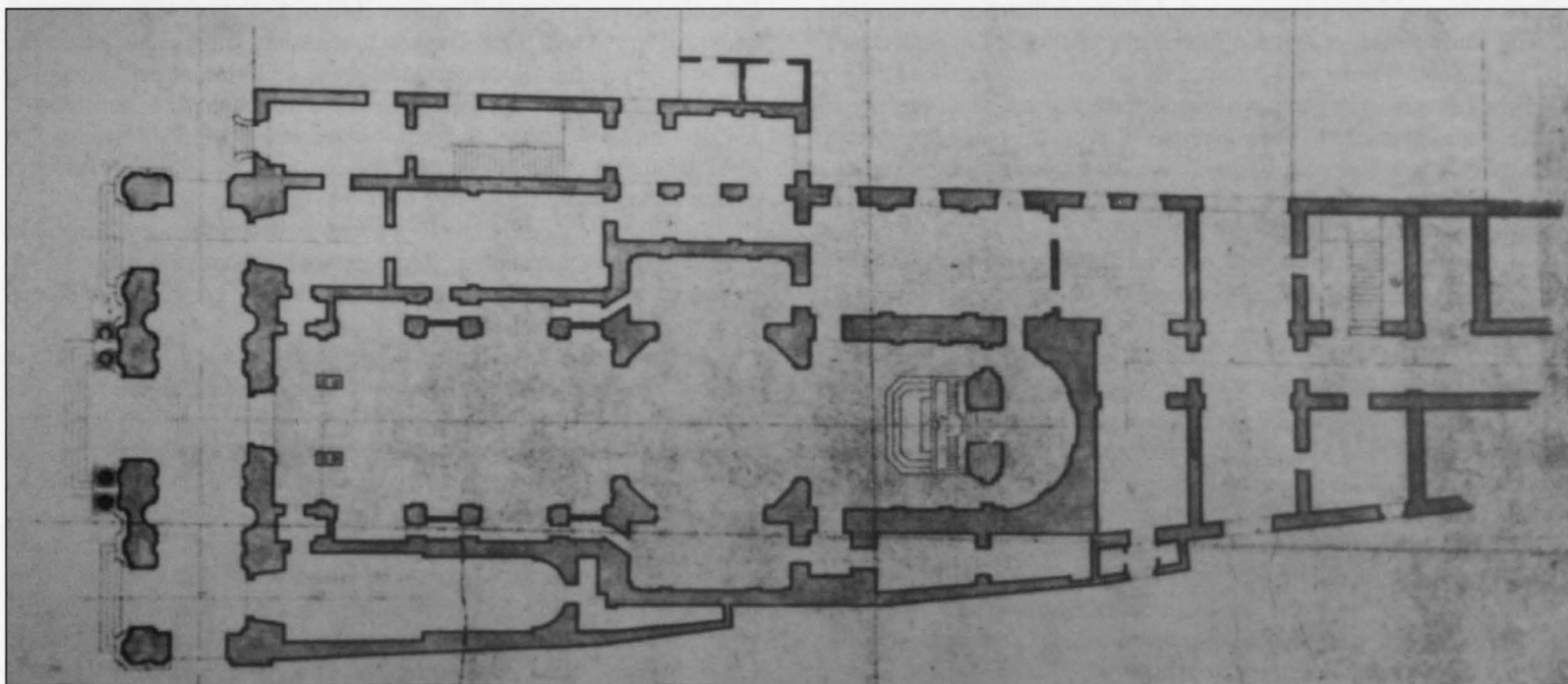
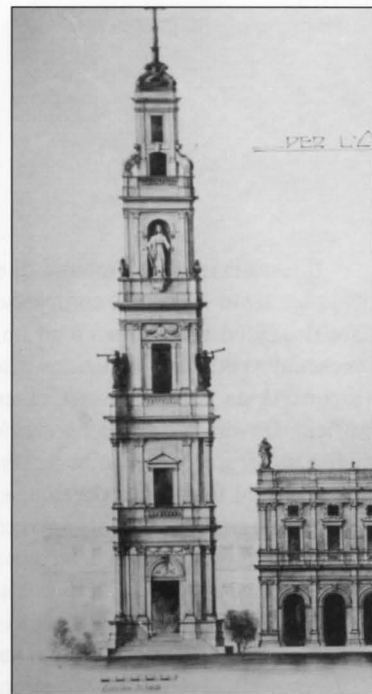
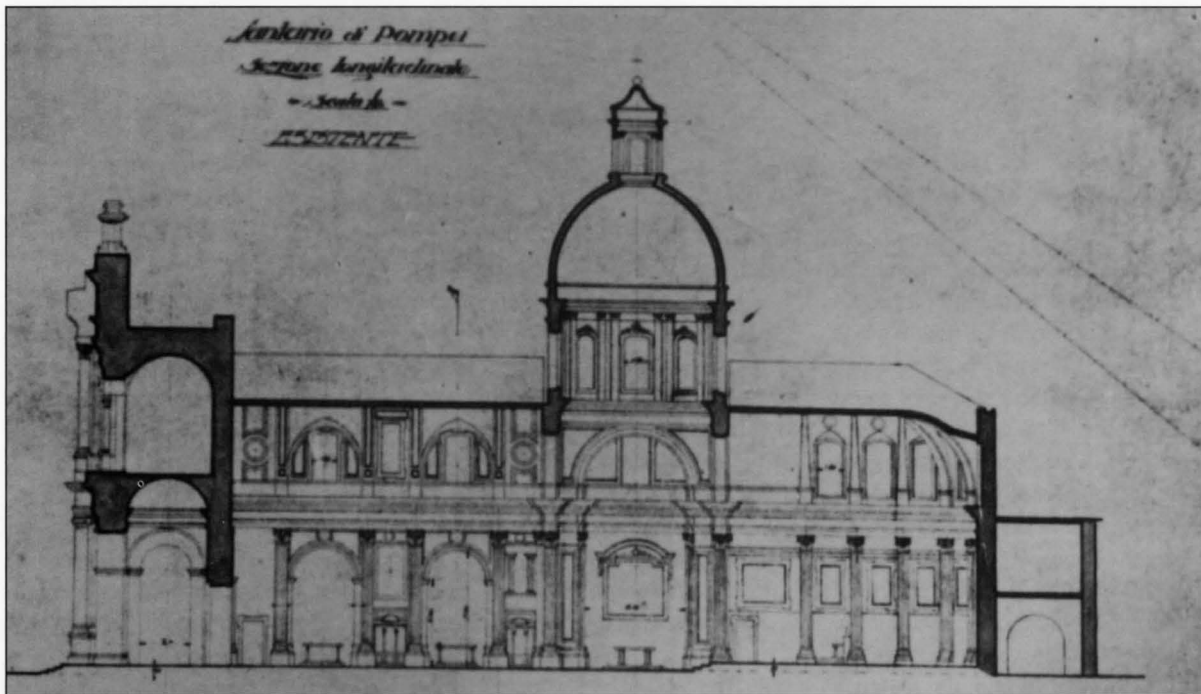
L'esperienza del sacerdote di Desio, intervenuto per il particolare ruolo centrale assolto in Vaticano praticamente in tante parti d'Italia, era contestualmente oggetto anche di critiche accentuate soprattutto per l'adesione formale ad un linguaggio stilistico considerato ormai superato: «La diffidenza verso uno stile è un fatto del tutto nuovo nella storia dell'arte cristiana, che ha saputo utilizzare gli stili più diversi, anche quelli che avevano origini dichiaratamente profane, infondendovi una nuova anima. Il contenuto religioso, per sua natura trascendente, può essere espresso nelle forme e negli stili più disparati. La polemica sollevata dall'arch. Mons. Polvara contro gli "amanuensi dell'architettura, che

hanno misurato, hanno calcolato, hanno ricopiato tutto il passato, ma non hanno saputo intendere l'animo che si trasfonde in mille espressioni di preghiera, tanto nella gioia che nel dolore, tanto nella miseria quanto nella ricchezza" ha ragione di essere. E ancor più severa è la condanna del neo-gotico, proprio quello usato dall'ing. Spirito M. Chiapetta. "L'architettura gotica non è mai stata opera di un solo genio, il quale l'abbia ideata e condotta a compimento, ma fu sempre invece l'opera e tutto l'entusiasmo di un popolo rinnovantesi per parecchie generazioni. (...) Ora chi può mai immaginare che il momento psicologico di un popolo come quello medioevale possa rinnovarsi ai di nostri? (...) Eppure ai di nostri vi sono, non dico dei sacerdoti e delle fabbricerie, le quali devono essere scusate per la loro incompetenza, ma ci sono degli ingegneri, e fors'anche degli architetti, che non comprendono né la mentalità moderna, né il controsenso costruttivo, né le esigenze regionali, e continuano a ripetere fra noi, ridedole in miniatura, le Chiese gotiche. A ripeterli in miniatura? Veramente le ripetessero in miniatura comprendendone tutto lo spirito profondo che le anima: farebbero dei giocattoli artistici. Invece ne vengono delle opere più rachitiche che mai si possano immaginare, ovvero sono dolciumi che fanno andare in visibilio"»<sup>15</sup>.

Il clima polemico interno al contesto ecclesiastico dei primi decenni del secolo -il saggio di Giuseppe Polvara *Domus Dei*, da cui sono tratti i brani citati dalla Cattaneo è del 1929- non solo rende conto dello spirito problematico di quegli anni, ma esplicita anche temi peculiari della riflessione culturale degli architetti chiamati a confrontarsi col più internazionale *Movimento moderno*<sup>16</sup>.

Parimenti, insieme a tale non marginale aspetto dialettico, si affiancavano -e nel caso pompeiano in maniera veramente singolare- nuove questioni culturali dall'approccio senz'altro problematico, che lo stesso Gustavo Giovannoni<sup>17</sup> concorse a dirimere.

È, infatti, con gli anni Trenta dello scorso secolo che si sviluppò una particolare sensibilità nei riguardi delle cosiddette *integrazioni* di cui, per diverse ragioni, i monumenti architettonici potevano trovarsi ad aver bisogno. Nello specifico dell'esperienza trattata, il progetto tenne in grande considerazione, preservandola, l'aula ad unica navata, voluta dal fondatore, tanto da riconoscere, nel rispetto di quella condizione, l'autentico valore "antico" dell'edificio.



Il testo evidenzia l'intento di salvaguardia di quella parte organica del luogo sacro. «Arduo e complesso è invero il tema, in quanto proponesi dare degna ed ampia forma ad un grande santuario della nostra Fede innestandosi ad una costruzione preesistente qual'è la chiesa attuale, che va conservata nelle sue linee essenziali come nucleo del nuovo sacro edificio. Doverosa è tale conservazione a stabilire, oltre ad una continuità di funzione, una continuità di sentimento; ma è evidente come essa imponga dati fissi di proporzioni e di carattere stilistico, che vincolano la composizione di un organismo di tanto più vasto e determinano necessità di adattamenti costruttivi ed architettonici».

L'estensore del giudizio svolse un ruolo notevole nell'ambito del dibattito culturale italiano ed ebbe una posizione chiara nei riguardi della produzione architettonica del suo tempo: «Protagonista di questa stagione del restauro [...] decisamente affermò il rifiuto, da un lato, del restauro stilistico, dei suoi fini e dei suoi metodi, dall'altro dell'architettura moderna e della sua positiva capacità d'intervenire nell'opera di restauro»<sup>18</sup>.

Parimenti a quanto veniva rimproverato dal Polvara a Chiapetta per quel che riguardava la composizione formale ispirata ad un linguaggio tradizionale, anche per l'esaminatore del progetto pompeiano erano prescrivibili medesime note di biasimo per la sfiducia riguardo le capacità contemporanee di produrre manufatti architettonici che potessero confrontarsi con quelli storicizzati<sup>19</sup>.

L'ingrandimento della basilica connetteva una serie di problemi culturali e tecnici di non piccolo calibro, dalla risoluzione dei quali e dalla loro stessa formulazione emergeva il fervore ed il dinamismo intellettuale della Chiesa di Pio XI. Similmente è possibile cogliere, nell'ambito della polemica sul moderno, proprio nel caso specifico, una sfaccettatura non marginale, piuttosto di natura ideologica, che evidenziava i limiti reciproci dei fautori delle due opposte dinamiche espressive, quella Moderna e quella a composizione figurale storicizzata<sup>20</sup>. Chiapetta, ad esempio non disdegnava affatto l'impiego, in vasta scala, di strutture in calcestruzzo come, tra l'altro, suggeriva lo stesso Giovannoni nel suo circostanziato parere. La rinuncia a 'volumi puri' non poteva significare assenza di modernità o addirittura 'immoralità'<sup>21</sup> compositiva. A maggior ragione ciò valeva in un particolare momento della riflessione ecclesiale intorno all'espressività sacra che guardava con diffidenza il *nuovo*<sup>22</sup>

nell'arte.

Adoperando materiali moderni, facendosi coadiuvare da autorevoli personalità come Arturo Danusso<sup>23</sup> per le strutture, l'autore mostrava aperture di credito notevoli rispetto alle recenti tecnologie, sebbene non trascurasse la chiarezza e la continuità di linguaggio di esperienza estetica nella singolare fabbrica<sup>24</sup>.

«Si è già qui sopra definito -ricorda Giovannoni- tale carattere stilistico come baroccheggiante, e si è rilevata la necessità, implicita nel tema, di mantenerlo nella nuova chiesa in cui si sviluppa la preesistente. Ma sarà indispensabile seguirlo in tutto senza alcuna, pur modesta, innovazione?» La discriminante di estrazione neo-idealista, e crociana nello specifico, che formulava una serie di riserve severe all'indirizzo di un'espressività artistica largamente diffusa negli ambienti meridionali non poteva non interessare anche l'aspetto costruttivo dell'ampliata fabbrica pompeiana. Solo alcuni anni prima dell'impresa il filosofo abruzzese ricordava: «Il barocco è una sorta di brutto artistico, e, come tale, non è niente d'artistico, ma anzi, al contrario, qualcosa di diverso dall'arte, di cui ha mentito l'aspetto e il nome, e nel cui luogo si è introdotto o si è sostituito»<sup>25</sup>. Un giudizio forte, questo, che criticava soprattutto la parata "teatrale" di quel linguaggio e che voleva, secondo simile interpretazione, esclusivamente colpire e stupire il fruitore-spettatore.

Singolare è dunque notare il carattere "eversivo" di quest'esperienza che, a fronte di indicazioni culturali decisamente avverse e nonostante la vocazione "goticista" del progettista, abbia poi continuato in stile la parte moderna dell'edificio.

Fa meditare una scelta del genere soprattutto in considerazione dell'indirizzo intrapreso dal Consiglio Superiore di antichità e belle arti, di cui Giovannoni era autorevolissimo membro, che proprio i quegli anni ammetteva gli interventi sugli edifici «per la pratica utilizzazione del monumento» e considerava che «il criterio essenziale da seguirsi debba essere, oltre a quello di limitare tali elementi nuovi al minimo possibile, anche quello di dare ad essi un carattere di nuda semplicità e di rispondenza allo schema costruttivo; e che solo possa ammettersi in stile simile la continuazione di linee esistenti nei casi in cui si tratti di espressioni geometriche prive di individualità decorativa»<sup>26</sup>. Giovannoni, nel testo che si riproduce, tenta, nonostante tutto, di suggerire anche questa strada



istituzionale, soprattutto nel valorizzare notevolmente le capacità cromatiche proprie dei materiali impiegati, sempre, tuttavia, restando fedele alla sintassi storicistica, secondo la quale il prototipo compositivo da tenere presente nella circostanza pompeiana non poteva che essere l'esperienza formale del Sant'Andrea di Mantova progettato da Leon Battista Alberti.

L'aver mantenuto inalterato il profilo della parte d'ingresso dell'antica chiesa comportava notevoli e complessi problemi di proporzione, sia per i valori di architettura, sia per il ruolo urbanistico-paesaggistico della cupola che, rispetto alla precedente, non risultando modificata sostanzialmente nelle dimensioni di pianta, perchè impostata sulla larghezza della medesima navata, è mutata nella posizione, avanzando verso il presbiterio, e levitando in altezza, in modo da esserne valorizzata la visibilità. Chiapetta stesso aveva proposto alcune ipotesi, in virtù delle quali l'edificio assurgeva a figurazioni formali simili a quelle romane di San Pietro, soprattutto nel concepire un mastodontico volume che esplicitamente richiamasse la calotta michelangiotesca. Nelle more delle sue annotazioni, Giovannoni, non disdegnò lo sforzo del collega, sebbene poi si trovò a concordare con le richieste indigene che non volevano veder perso il patrimonio materiale della chiesa di Bartolo Longo, con una basilica affatto diversa.

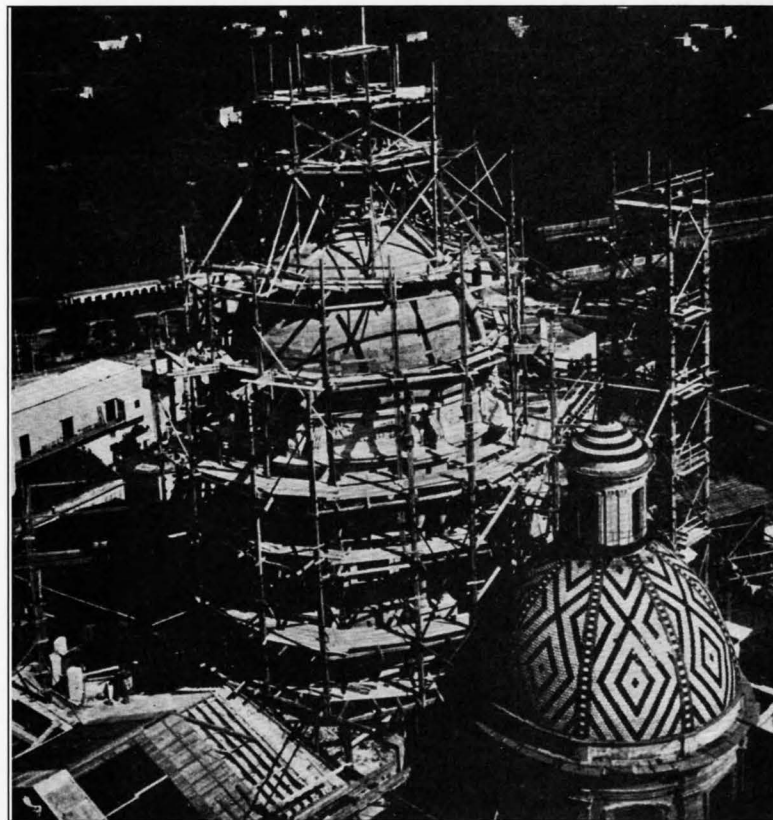
A giudizio dell'architetto romano, la descrizione urbanistica della nuova chiesa veniva esaltata dal grande corpo a superficie sferica che coronava l'innesto tra transetto e navata. L'elevazione del notevole impianto comportava problemi dimensionali all'interno che andavano risolti adottando una soluzione alla Guarini con una volta tra i piloni bucata da un occhio, attraverso il quale poter scorgere gli affreschi della parte superiore e la luce del tamburo.

Chiapetta, a seguito di tale suggerimento, sottoscrisse l'adozione di una doppia calotta, la più bassa per raccordarsi alle proporzioni interne, l'altra più alta per evidenziare il santuario proiettandolo contro il profilo del Vesuvio: per schermare poi l'effetto di verticalismo del volume, incastonò quattro cupolini nei raccordi tra i bracci sottostanti sì da gerarchizzare, soprattutto nella vista dal basso e da est, il digradare formale della composizione.

Ancora su indicazione del presidente dell'Accademia di San Luca, il progettista organizzò le navate laterali su campate quadrate e dotò il moderno presbiterio di un deambulatorio a cappelle radiali ad absidi

estradossate.

In tal modo, intervenendo planimetricamente su uno dei più rinomati luoghi di culto mariani, veniva trasformata un'angusta costruzione ad unica aula in un grande tempio a tre volumi longitudinali connessi ad un ampio transetto ed ad un'area presbiteriale notevolmente soddisfacente sotto l'aspetto funzionale, sebbene, proprio per questo, indicata dal Giovannoni, come debole esplicitazione della cifra progettuale. Secondo l'opinione del dotto professore, non si poteva accettare che lo spazio circostante l'altare maggiore fosse proposto in maniera eccessivamente



‘sobria’, impiegando colonne ed archi si da guadagnare la massima visibilità dell’icona mariana dal deambulatorio, giacchè si impoveriva il segno formale del luogo e soprattutto si impiegava una soluzione quattrocentesca fortemente stridente con il carattere complessivo della basilica. Le pressanti necessità funzionali consigliarono di lasciare inascoltata l’indicazione del maestro.

Tuttavia le contraddizioni che sembrano emergere nell’opera suggeriscono la possibilità di cogliere inedite valenze rispetto alle letture critiche che si fanno dei completamenti di costruzioni di notevole interesse culturale. La scelta adottata doveva, dunque, rispondere ai requisiti peculiari che trovavano nel precedente luogo di culto la loro profonda ragion d’essere. Le stesse istanze di storicità e di artisticità che costituiscono i sostanziali argini complessi entro cui si compose e si articolò il dibattito conservativo da sole sembrano, per il caso specifico, non bastare.

D’altra parte, al di là delle riflessioni circa implicite incongruenze di natura ideologica o espressiva, così pure a fronte di pregiudiziali favorevoli o contrarie alla valorizzazione dei contenuti formali barocchi<sup>27</sup>, restava il contesto esplicito del panorama architettonico napoletano di quei primi decenni che si trovava a sviluppare relazioni non solo con Gustavo Giovannoni ma anche con personalità quali Gino Chierici, Giorgio Rosi ed Emilio Lavagnino, che proprio negli anni Trenta partecipavano all’organizzazione della Soprintendenza campana<sup>28</sup>.

Il debito contratto dal progettista Chiapetta con l’autorevole esaminatore del progetto per la basilica del Rosario è da considerare, in buona sostanza, di non poche dimensioni e c’è da ritenere che il medesimo Giovannoni, in quanto suggeritore di non poche, felici soluzioni formali, concorra a sostenere responsabilità progettuali niente affatto marginali.

### **Il giudizio di Giovannoni** <sup>29</sup>

«Con la presente relazione mi prego riassumere il parere che l’E. V. ed il Rev.mo Mons. Ing. Chiapetta mi hanno fatto l’onore di richiederemi in merito al progetto di ampliamento e di nuova costruzione della basilica della Madonna di Pompei».

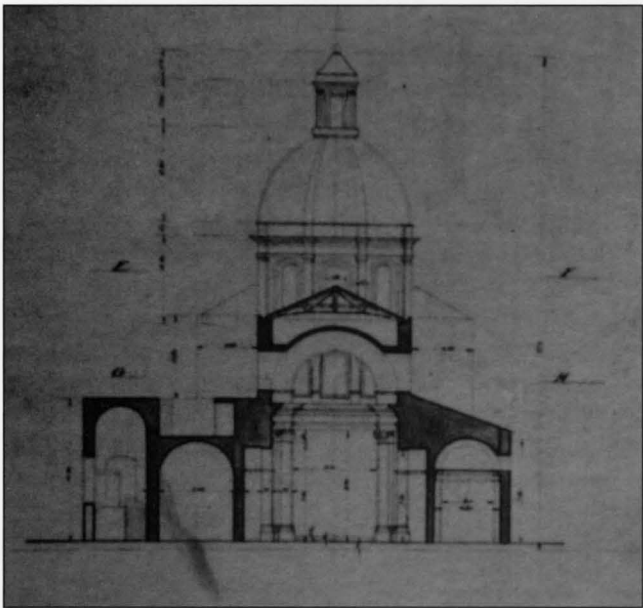
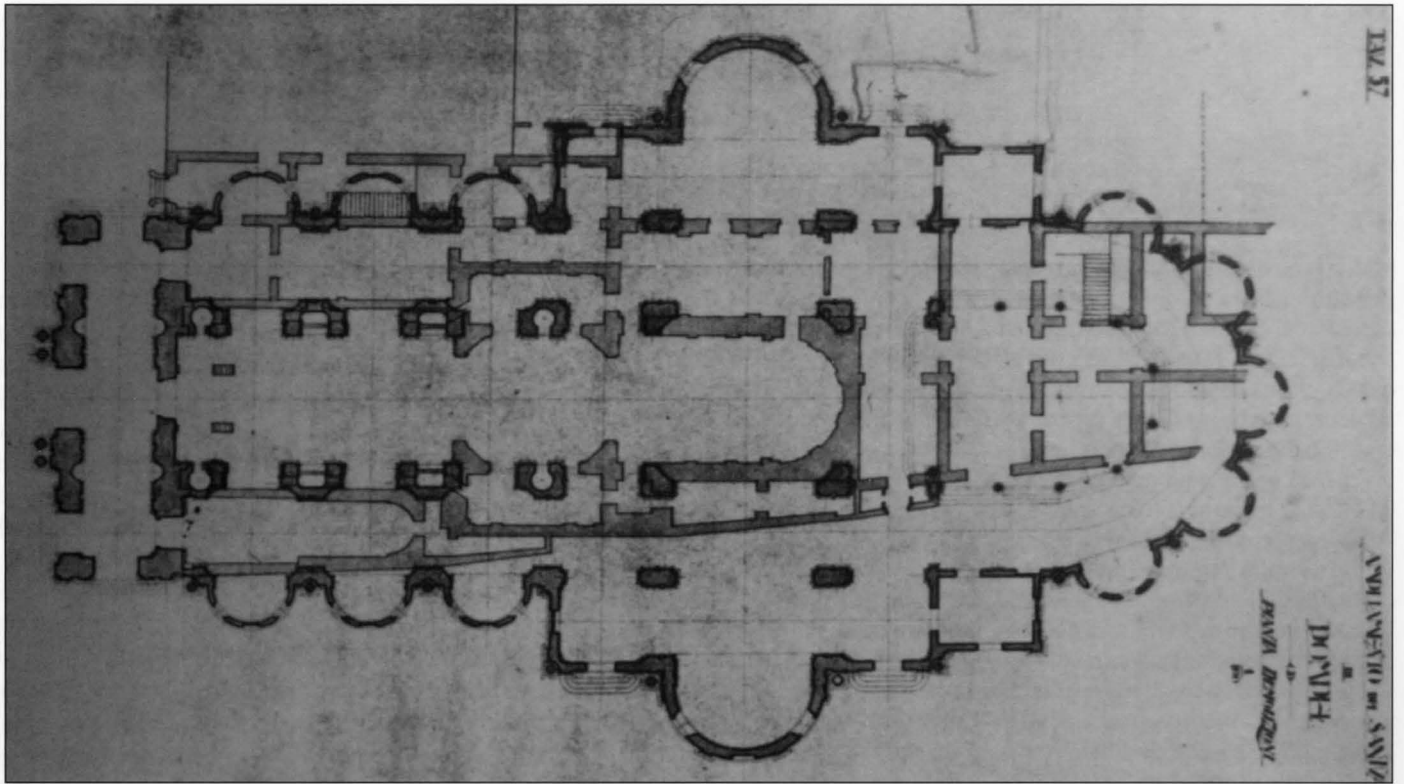
«Arduo e complesso è invero il tema, in quanto proponesi di dare degna ed ampia forma ad un grande santuario della nostra Fede innestandosi ad una costruzione preesistente qual’è la chiesa attuale, che va conservata

nelle sue linee essenziali come nucleo del nuovo sacro edificio. Doverosa è tale conservazione a stabilire, oltre ad una continuità di funzione, una continuità di sentimento; ma è evidente come essa imponga dati fissi di proporzioni e di carattere stilistico, che vincolano la composizione di un organismo di tanto più vasto e determinano necessità di adattamenti costruttivi ed architettonici».

«Lo schema planimetrico proposto reca - mi è veramente gradito il riconoscerlo - una soluzione assai soddisfacente a siffatte difficoltà, ed appare di una concezione chiara, logica ed armonica. La chiesa attuale si trasforma nella nave principale di una basilica a tre navate; il centro d’incontro delle braccia della *crux commissa* si sposta rispetto alla cupola ora esistente in modo da divenire l’adatto centro del più vasto organismo; attorno al presbiterio si svolge un deambulatorio anulare, che, continuando direttamente la linea delle navatelle, si presta in modo felice al percorso dei sacri cortei e di processioni di pellegrini, e che risponde ai tanti esempi di tale disposizione, a cominciare dalla basilica di S. Giovanni in Laterano (e forse da quella di S. Sebastiano sull’Appia) per giungere alle tante applicazioni medioevali, da Cluny a Como, da Venosa a Milano, ed alla successive propaggini, quale quella della chiesa dei SS. Ambrogio e Carlo in Roma».

«Rimane in questo schema il quadrato su cui sorgerà la nuova cupola di dimensioni analoghe a quella della precedente chiesa (cioè di soli m. 11,50 di lato); e può affacciarsi il timore che tale ampiezza sia in proporzione alquanto esigua e rechi all’interno un troppo accentuato sviluppo verticale in contrasto con lo sviluppo longitudinale di tutto il sacro edificio».

«Pur apprezzando altamente le ragioni che con tanta autorevolezza mi sono state esposte contro la opportunità di ampliare tale spazio e di dar luogo ad una grande cupola, io mi permetterei di avanzare la proposta di non abbandonarne ancora definitivamente in questi studi preliminari l’idea, già in un primo bozzetto accennata. I mirabili esempi della cattedrale di Siena del santuario di Loreto, del duomo di Pavia (che in un certo modo prelude agli studi del Bramante per S. Pietro) starebbero a dimostrare che l’allargare lo spazio centrale fino a comprendere tutta la larghezza della chiesa non altera il tipo planimetrico longitudinale e non toglie con la sua imponente solennità il carattere misticamente raccolto ed austero del sacro edificio; mentre che i moderni mezzi costruttivi possono rendere ben più facile l’attuazione di quanto fosse pel passato».



«Se invece questa soluzione dovesse venir messa da parte, io proporrei per eliminare la sproporzione suaccennata che, seguendo un concetto esposto dal Rev.mo Mons. Chiappetta, la cupola fosse sdoppiata in due superficie; una fatta per l'esterno e l'altra, più bassa, per l'interno; in questa ultima una o più aperture, come in talune opere del Guarini o del Bibiena, potrebbero lasciar vedere, indirettamente illuminati, gli affreschi dipinti nella superficie superiore».

«Dall'organismo generale passando alle minori disposizioni ed ai caratteri architettonici e decorativi, esporrò talune osservazioni di vario ordine, dapprima riguardanti l'interno, poi l'esterno della chiesa progettata».

«L'idea di disporre altrettante coperture a volta a vela sulle campate delle navatelle è veramente felice, anche perchè con esse non si toglie luce alle finestre superiori che debbono rimanere basse per non modificare le linee esistenti; ma suggerirei di migliorarla col rendere quadrati i singoli spazi anzichè rettangolari, e quindi circolare la pianta delle cupolette anzichè ovale. Ne riuscirebbe con tale variante alquanto meno larghi gli archi trasversali che dividono le navatelle suddette e, con questo, più consoni alle proporzioni generali dell'edificio».

«Il deambulatorio che attornia il presbitero, del quale si è poc'anzi lodata la distribuzione generale, presenta nelle aperture verso il presbitero suddetto un motivo architettonico ad arcate rette da colonne che assume uno spiccato carattere stilistico quattrocentesco, il quale ha un valore considerato a sè, ma reca una nota non concorde messo a raffronto con lo stile baroccheggiante che domina in tutta la chiesa. Occorrerebbe pertanto sostituirlo con un più ampio motivo ad arcate tra pilastri, di tipo e di proporzioni non dissimili da quelle della nave principale; e potrebbe in tale soluzione soccorrere l'esempio dell'interno di un grande monumento classico, qual'è il S. Andrea di Mantova di Leon Battista Alberti. Nell'esterno del deambulatorio, in corrispondenza di ciascun'arcata, potrebbero nella parete periferica aprirsi altrettante piccole absidi analoghe a quelle opportunamente disposte ai lati delle navatelle; e ne risulterebbe una maggior varietà di movenze, e se ne potrebbero ricavare spazi per collocare numerosi altari da formare corona intorno all'altare maggiore».

«L'esempio poc'anzi citato del S. Andrea di Mantova potrebbe anche essere richiamato per dare acconcia sistemazione alle paraste binate della nave maggiore (le quali in Pompei son disposte in modo a quello analogo), se mai, in un secondo periodo, si ritenesse possibile introdurre qualche lieve ritocco nella conformazione, non di ossatura ma di superficie, della

chiesa esistente».

«Mi si consenta a questo punto di soffermarmi in qualche considerazione attinente al carattere stilistico della parte architettonica ed ornamentale. Si è già qui sopra definito tale carattere stilistico come baroccheggiante, e si è rilevata la necessità, implicita nel tema, di mantenerlo nella nuova chiesa in cui si sviluppa la preesistente. Ma sarà indispensabile seguirlo in tutto senza alcuna, pur modesta, innovazione?»

«L'altissima parola di S.S. Pio XI ha recentemente affermato i diritti della tradizione nella composizione architettonica delle chiese di contro alla moda effimera che vorrebbe tutto trasformare travolgendo ogni carattere sacro, ogni continuità di sentimento e di pensiero; ed è stata di grande conforto per quanti vedono con dolore l'attuale invasione di materialismo e di "libero esame" in tutte le espressioni, che dovrebbero essere permanenti, della civiltà e dell'Arte. Ma Essa non ha affatto esclusa la possibilità di un innesto, ben ponderato e studiato, di nuovi concetti e di nuove forme germoglianti sul grande tronco, ora come in tanti periodi trascorsi».

«Orbene tra le tante turbinose tendenze dell'architettura moderna, una, forse l'unica, che abbia accettabile carattere di serietà si è quella della ricerca di semplicità delle linee e degli ornati, del trionfo delle masse e delle proporzioni degli spazi, della sostenuta continuità delle pareti, in sostituzione della talor frivola e banale decorazione di inutili riquadri, di stucchi ornamentali, di marmi policromi. Tanto più questo concetto di sobria austerità può trovare espressione nell'interno di un grande santuario e mantenersi lontano dal tralignare in una meschina aridità quando, come s'intende fare nella basilica della Madonna di Pompei, la veste architettonica è tutta attuata con materiali nobili, quali le pietre ed i marmi, e la vivacità e la ricchezza di tali elementi intervengono a soddisfare a quel sentimento religioso di esaltazione e di glorificazione che è così fervido nel popolo e specialmente nel popolo meridionale».

«Ho voluto accennare a questi criteri, di cui pur intendo bene il contrasto col programma saviamente stabilito di rispettare la chiesa esistente e di continuarla nel suo tipo, per sottoporre a chi può risolverlo il quesito se questo rispetto debba essere assoluto, o se talune prudenti modificazioni non siano con esso compatibili, od infine se qualche elemento completamente nuovo della parte aggiunta, come nell'interno

della cupola, una linea di maggior semplicità non sia da seguire nello studio architettonico definitivo».

«Quanto all'esterno della chiesa, può in massima dirsi che questo principio ora accennato sia già stato adottato e solo debba trovare applicazione in qualche particolare secondario. Rimangono argomenti essenziali di osservazioni le cupolette disposte intorno alla cupola maggiore e la facciata principale».

«Nelle prime, che potrebbero dirsi satelliti della cupola centrale, evidente è l'ispirazione da S. Pietro in Vaticano; ma se detta cupola centrale dovesse rimanere delle sue limitate dimensioni, verrebbe il dubbio se la forte riduzione di ampiezze e di distanze non rendesse meschino e trito un insieme che a Roma è mirabilmente grandioso; ed il dubbio indurrebbe a studiare o l'aumento, e per quanto possibile, delle misure delle cupolette, o la loro soppressione».

«Quanto alla facciata, due proposte presentate hanno ciascuna i propri vantaggi ed i propri difetti, che si bilanciano. Il progetto che mantiene la chiesa isolata è evidentemente quello che fa maggiormente trionfare la veduta integrale del santuario; ma reca con sé l'inconveniente di mantenere importanza essenziale alla facciata attuale, non felice architettonicamente e mancante di collegamento col famoso campanile, e forse anche quello di lasciar troppo intervenire nel quadro prospettico le costruzioni prossime dissimetricamente disposte».

«Il secondo progetto che svilupperebbe la facciata in un duplice porticato a due ordini disposto sulla stessa fronte ed abbastanza coordinato col campanile, presentasi in forma ben più monumentale in confronto al primo, ma potrebbe forse suscitare l'obiezione di non dare alla chiesa un carattere interamente dominante. Potrebbe suggerirsi, senza rinunziarvi, di studiarne una riduzione ad un ordine soltanto».

«Verrebbe in tal modo tal portico a formare elemento di una generale disposizione urbanistica, che è alto merito del Rev.mo Mons. Chiappetta di avere accennato e che meriterebbe un completo sviluppo; cioè quella di costituire anteriormente alla chiesa una vasta piazza racchiusa da porticati e circondata da edifici armonicamente disposti, in modo da disporre, più che un sagrato, un grande atrio, adatto per la mistica preparazione di chi accede al santuario, rispondente alla grande tradizione degli atri delle antiche basiliche, tante volte ripresa in varia forma, a S.

Ambrogio di Milano, come alla chiesa di Loreto ed a S. Pietro in Vaticano».

«Con questa visione della sistemazione esterna connessa col sacro edificio chiudo queste mie osservazioni che all'E.V. sottopongo, e che son stato ben lieto di veder benevolmente accolte in massima dall'E.V. e dal Rev.mo Mons. Chiappetta quando ho avuto, come mia prima impressione, ad esporle verbalmente. Sono desse varie e molteplici, in rispondenza alla varietà ed alla difficoltà del tema; ma nulla tolgono alla lode che è dovuta alla concezione generale dell'opera grandiosa e nuova».

«E se qualche contributo potranno esse portare alla migliore espressione architettonica del glorioso santuario della Vergine di Pompei, che, con nobile iniziativa, ora s'intende portare a nuova grandezza, sarà questa per me una viva soddisfazione di artista e di credente, e si unirà alla riconoscenza del mio animo per la fiducia che mi è stata dimostrata col chiamarmi, con così cortese deferenza, a dare su argomento di tanta importanza il mio parere».

Con l'espressione del mio più distinto ossequio.

Dell'E.V. dev.mo  
Gustavo Giovannoni

<sup>1</sup> Sebbene di notevole rilievo e di grande interesse sotto il profilo tematico -avallati anche dal pionieristico giudizio di Benedetto Croce che definiva l'esperienza pompeiana omologa di quella francese di Lourdes (cfr. B. CROCE, *Storia d'Italia dal 1871 al 1915*, Bari 1967, p. 89)- è singolare riscontrare come la figura del beato salentino, eccetto contributi effettivamente recenti, non sia stata successivamente oggetto di valutazioni critiche di un qualche spessore. Al di là di alcuni saggi datati come quelli di Pier Marino Frascioni (1941), Domenico Scotto Di Pagliara (1943) ed Eufrazio Spreafico (1944 e 1947) bisogna giungere al convegno *Bartolo Longo e il suo tempo* (Pompei 24-28 maggio 1982) per individuare prime, significative tracce storiografiche intorno al considerevole fondatore della città mariana (cfr. *Bartolo Longo e il suo tempo. Atti del Convegno*, a cura di F. Volpe, 2 vol. Roma 1983). Tuttavia, con un notevole sforzo metodologico, Antonio Illibato ha reso giustizia all'avvocato pugliese dando alla luce una documentata biografia in tre tomi puntualmente volta a rilevarne la personalità e l'opera (cfr. A. ILLIBATO, *Bartolo Longo. Un cristiano tra Otto e Novecento*, Pompei 1996, 1999, 2002).

Ulteriore problematica inesplorata è la complessa vicenda della città-santuario, per un primario esame si rimanda a S. CARILLO, *Progetti e trasformazioni urbanistiche di metà Ottocento nell'ambito della città e diocesi di Nola. Lettura dell'esperienza della "città cristiana" di Pompei*, in *Nola e il suo territorio dal XVII al XIX secolo. Momenti di storia culturale e artistica*, a cura di T. R. Toscano, Castellammare di Stabia 1998, pp. 187-242, soprattutto le pp. 192-204.

<sup>2</sup> Per il frontespizio della cattedrale di Napoli, cfr. F. STRAZZULLO, *La facciata del Duomo di Napoli*, in «Campania Sacra» n. 5, Napoli 1974, pp. 156-199; M. L. SCALVINI, *La facciata neogotica per il Duomo di Napoli nell'itinerario eclettico di Errico Alvino, in Il neogotico nel XIX e XX secolo*, Atti del convegno "Il neogotico in Europa nei secoli XIX e XX" (Pavia 25-28 settembre 1985), a cura di R. BOSSAGLIA e V. TERRAROLI, vol. II, Milano 1989, pp. 383-397.

<sup>3</sup> «Storicamente parlando, la prima pietra del santuario, dedicato alle Vergine del Rosario, fu posta agli 8 maggio del 1876 dal Vescovo di Nola, Mons. Giuseppe Formisano, di felice memoria» ANONIMO, *Breve cenno storico dei Santuarii di Maria nella Diocesi di Nola*, Nola s. d., opuscolo preparato per il Congresso Mariano di Friburgo degli inizi del secolo XX.

<sup>4</sup> Per la ricostruzione delle vicende edilizie del Santuario precedentemente gli interventi degli anni 1933-1939, si può far riferimento a: *Guida del Santuario e della nuova Pompei*, Valle di Pompei 1896; B. LONGO, *Storia del Santuario di Pompei dalle origini fino al 1879, dall'ed. del 1919*, Pompei 1981; P. M. FRASCONI, *Il Santuario di Pompei*, Valle di Pompei 1925; P. M. FRASCONI, *Il Santuario di Pompei. Le opere di beneficenza annesse*, in «I santuari d'Italia illustrati» a. V, n. 12, Milano dicembre 1932.

<sup>5</sup> Cfr. N. AVELLINO, *Pompei. Il Campanile Monumentale*, Pompei 1997.

<sup>6</sup> «Compiuto, anche nella parte decorativa, il Tempio che tutte le arti moderne si sono a gara adoperate a rendere degna e convenevole dimora di Colei, che ne ha fatto la sua Sede prediletta, si è necessariamente pensato ad intraprendere il fronte principale, cioè la Facciata.

Grandissime erano le difficoltà tecniche ed artistiche che presentava quest'ultima parte di un lavoro, di un'opera che deve essere agli occhi dei posteri come la sintesi ed il documento del gusto e della civiltà dello spirante secolo; ma, grazie alla geniale valentia del Cav. Giovanni Rispoli, Architetto del Santuario, autore del progetto e direttore dei lavori, tutti gli ostacoli sono stati superati e la costruzione, già da un anno incominciata, mostra sin da ora la nobile maestà e la signorile magnificenza cui sarà improntato il prospetto di questo mondiale Santuario».

«La Facciata, a nostro parere, doveva specialmente rispondere a due condizioni generali, senza le quali non era possibile raggingesse quella perfezione e quel decoro che si addicono ad un Edifizio della fama e della importanza di questo, e che sono imposti così dalla munifica benevolenza di Colei che in esso è venerata,

come dalla copiosa e quasi universale carità che ad esso rivolge abbondanza di offerte e di limosine».

«E, primieramente, il tipo architettonico prescelto doveva mettere in relazione l'interno del Tempio col fronte principale. L'uno e l'altro dovevano esser tra loro nella più stretta armonia, sì che questo serbasse, per quanto permettono le esigenze estetiche, le medesime linee principali, e rilevasse, in una vista sola, la grandiosa ricchezza di quello».

«Si voleva, in secondo luogo, che la Facciata si svolgesse in modo da creare innanzi alla chiesa un vestibolo a portico o pronao, che venisse in una certa guisa ad ampliare il Santuario, e così desse modo alle folle sterminate che sogliono convenirvi nelle feste grandi e solenni, di assistere da esso, come da un prolungamento del Tempio, alle funzioni commoventi che si celebrano a pie' del Trono di Maria». B. LONGO, *La Facciata del Santuario di Pompei e il voto per la pace universale*, Valle di Pompei 1896, p. 26, opuscolo a stampa conservato nell'Archivio Bartolo Longo, Santuario di Pompei, sez. I, fasc. 16.

<sup>7</sup> Restando in ambito regionale non può non rilevarsi simile sorte per il prospetto del duomo di Amalfi che solo di recente ha trovato chi ne valorizzasse i contenuti: «È stato un limite della critica del nostro secolo l'aver frettolosamente liquidato la ricostruita facciata della cattedrale di Amalfi con un giudizio radicalmente negativo, infarcito, per mancanza di adeguata informazione, di imprecisioni e di errori. Bollando come "sfrenato" o "violento" il suddetto restauro, si è fatto torto alla storia, visto che esso è, più semplicemente, espressione della cultura del suo tempo. Inoltre, riducendo la sua analisi alla pretesa evidenza del confronto tra le due classiche immagini del primo e del dopo, si è passivamente estesa alla composizione architettonica la condanna formulata per la metodologia della conservazione» G. FIENGO, *Il duomo di Amalfi. Restauro ottocentesco della facciata*, Amalfi 1991, p. XV.

<sup>8</sup> Il tema dell'ampliamento delle chiese è trattato anche da un manuale edito in area bolognese dal sacerdote ed architetto Angelo Raule che vide la luce nel 1953 con la prefazione del cardinale Giacomo Lercaro, arcivescovo della diocesi emiliana e grande ordinatore di riflessioni metodologiche, nell'immediato preconcilio, in materia di costruzione di chiese; la pubblicazione, forse per una fortuita coincidenza, è tempestivamente data alle stampe con la promulgazione della legge n. 2522 del 12/XII/1952 «per la costruzione di nuove chiese»: per l'illustrazione dell'opera del card. Lercaro e per un sintetico sguardo sulla vicenda bolognese, esperienza pilota per l'intero contesto nazionale: G. GRESLERI, *Architettura sacra in Italia dal dopoguerra al Concilio Vaticano II*, in Aa. Vv., *Il Sacro. L'architettura sacra*, Atti del Congresso internazionale di Pescara (gennaio 1989), Rimini 1990, pp.181-191; «L'aumento di popolazione può rendere necessario l'ingrandimento della Chiesa. Se l'ingrandimento è notevole tanto da



rendere non indifferenti le spese di adattamento, è meglio allora costruire una Chiesa nuova. Questo si rende necessario quando la Chiesa già esistente non ha spazio libero all'intorno, oppure questo è distribuito in modo da non permettere un lavoro conveniente.»

«L'ingrandimento si fa portando in fuori la facciata, quando è possibile, ed elevando una o due campate prima della facciata nuova. Alle volte può essere più conveniente attuare il prolungamento dalla parte del presbiterio, che si sposta con l'altare maggiore. Quando questi ampliamenti non sono possibili, o richiedono spese sproporzionate, si può costruire una navata trasversale, ove non esista, oppure dei coretti ai lati del presbiterio, o due navate laterali se la Chiesa è a una sola. Si può costruire anche una Chiesa gemella, che comunichi con la prima per mezzo di arcate.»

«I vari modi di ampliamento possono essere usati anche associati insieme, come, per esempio, si possono costruire le navi laterali e il transetto, oppure il transetto e l'allungamento dalla parte del coro. In questi casi si deve cercare di coordinare la parte nuova con quella già esistente, evitando contrasti di stile e di proporzioni, cercando di ottenere un lavoro logico e armonico.»

«Questi ampliamenti ordinariamente non sono da consigliare. Sulle prime sembrano opportuni e semplici, ma si rivelano in seguito non chiari e complessi; si affacciano spesso difficoltà non previste e diventano dispendiosissimi. Non di rado poi vanno a turbare un tutto armonico, che ha in sé le sue ragioni estetiche. Il più delle volte è meglio affrontare il problema della costruzione di una nuova Chiesa» A. RAULE, *L'arte nella Chiesa*, Bologna 1953, p. 42.

<sup>9</sup> «Il novecentismo apparisce come reazione all'architettura del passato. Questa ha un'ossatura equilibrata, simmetrica, animata dalle pure ordinanze delle colonne, degli archi delle trabeazioni; il novecentismo rinnega, in generale questi caratteri fondamentali, cioè corrispondenza tra le diverse parti, disposizione simmetrica, colonne, capitelli, trabeazioni, ecc.»

«L'architettura antica cercava l'uso pratico degli edifici, ma voleva pure abbellirli; il novecentismo cerca soprattutto ciò che è necessario e utile, e pretende che la nudità funzionale sia essa stessa una forma di bellezza», C. COSTANTINI, *Arte Sacra e Novecentismo*, Roma 1935, p. 34.

<sup>10</sup> Su Antonio Anastasio Rossi (Milano 1864 - Pompei 1948) A. ROBBIATI, *sub voce*, *Dizionario storico del movimento cattolico 1860-1980*, (direttori F. Traniello-G. Campanini), Casale Monferrato 1984, vol. III/2 p.742.

<sup>11</sup> Su Spirito Maria Chiapetta (Desio 1868 - Triuggio 1948) M.A. CRIPPA, *sub voce*, *Dizionario della Chiesa ambrosiana*, vol. II, Milano 1988, pp.804-805.

<sup>12</sup> Oltre la citata breve nota di Maria Antonietta Crippa va ricordato ancora di M. A. CRIPPA, *Un esempio lombardo del neo-gotico transalpino: note sull'opera di S. M. Chiapetta*, in «Arte cristiana» n. s. vol. LXXI, fasc. 698, Milano

settembre-ottobre 1983, pp. 277-286; ricca di notizie e di spunti di riflessione interessanti che avrebbero richiesto approfondimenti e confronti che la natura dello studio non poteva contemplare è la tesi discussa da Ida Valeria Cattaneo (Sr M. Letizia Cattaneo) relatore prof. mons. Enrico Cattaneo presso l'Istituto Superiore di Scienze Religiose di Milano dal titolo: *Il Santuario di Lovere delle sante Bartolomea Capitanio e Vincenza Gerosa dell'ing. arch. mons. Spirito Maria Chiapetta*, A. A. 1983-84, esemplare depositato presso l'Archivio Storico della Diocesi di Milano.

<sup>13</sup> Dell'attività di Chiapetta non poche notizie sono estrapolabili dai Discorsi di papa Pio XI: «Ancora ai primi anni del Suo pontificato, aveva voluto informarsi sulle condizioni reali delle varie diocesi dell'Italia meridionale e intorno alla esistenza ed efficienza delle case parrocchiali. Per mezzo dei rispettivi Vescovi e delle Sacre Congregazioni Egli poté avere dati precisi che Gli dimostrarono subito la verità dura e difficile. Immensi i bisogni, assolute le necessità: deficienza di case parrocchiali sin alle porte di Roma: una ne mancava anche nella stessa città di Roma. Stabili dunque di istituire un'Opera centrale che subito provvedesse a rimediare una così grave lacuna: ma a chi mettere in mano una cosa di tanta importanza? Era necessario qualcuno che, dovendo trattare con Vescovi e sacerdoti, fosse ecclesiastico: ma d'altra parte era pur indispensabile che questo qualcuno si intendesse di tecnica costruttiva, fosse, come dire, un ingegnere. Il Santo Padre stava pensando molto a una possibilità che queste due prerogative fossero unite in una sola persona quando, esattamente proprio nel giorno in cui più vi rifletteva, Gli pervenne una lettera del compianto Card. Tosi Arcivescovo di Milano, il quale annunciava a Sua Santità che colà un bravo ingegnere, il quale si diceva stanco di fabbricare case e anche chiese, desiderava abbracciare lo stato ecclesiastico. Era l'ingegnere Spirito Maria Chiapetta. [...] Immediatamente, proprio anzi, come suol dirsi, a volta di corriere, il Santo Padre rispose alla lettera dell'Arcivescovo di Milano concedendo tutte le necessarie dispense per l'ottimo ingegnere - che Egli del resto ben conosceva- ma ad una condizione che appena ordinato il neosacerdote fosse destinato a Roma, alla provincia ecclesiastica che il Santo Padre gli avrebbe assegnata» *Ai costruttori delle Case Parrocchiali in Italia* discorso pronunciato in Vaticano il 7 maggio 1932 in *Discorsi di Pio XI*, a cura di D. Bertetto, Torino 1960, vol. II, pp.686-687.

<sup>14</sup> M.A. CRIPPA, *Chiapetta*, in *Dizionario della Chiesa...*, vol. II, Milano 1988, p. 805; «Nominato arcivescovo di Milano l'Abate Schuster, Pio XI inviò alla Commissione [per l'Arte Sacra in Italia], quale secondo Presidente, l'Ing. Monsignor Spirito M. Chiapetta che già operava alle strette dipendenze del Santo Padre nella Pontificia Commissione Case Parrocchiali».

«Mons. Chiapetta guidò per 14 anni (1929-1943) la Commissione negli anni, per così dire, "concordatari", che videro uno straordinario cantiere di opere e di



Pompei, Pontificio Santuario della Vergine del Rosario, sottotetto, particolare di una capriata in c.a. (foto S. Carillo, 2007)



progettazioni all'interno della Città del Vaticano e provocarono l'inizio di una rinnovata convergenza delle scienze e delle arti verso la Chiesa e viceversa».

«Impostato l'assetto della Commissione, che disponeva di poche persone per il suo organico, ma poteva avvalersi di validi e operosi Consulitori, e consolidata l'attività ordinaria, rimaneva da impostare concretamente l'altra finalità espressa a chiare lettere nel già ricordato documento Gasparri: "Mantener desto e operoso dappertutto il senso dell'arte cristiana"». «Il periodo di Mons. Chiapetta fu caratterizzato da questa attività, con il determinante aiuto dei due Vice Presidenti, P. Romano Fausti S.J. e il Prof. Bartolomeo Nogara nonché di alcuni Consulitori».

«Mons. Chiapetta organizzò sette "Settimane di Arte Sacra", che intendevano essere e furono di fatto una scuola di formazione liturgica, estetica, culturale e pastorale per il clero italiano, il quale inviava i propri rappresentanti (fino a 400 partecipanti) a quei convegni, per riceverne poi, in sede locale, i benefici di una informazione conseguente e di una sensibilizzazione di riflesso».

«Durante questo periodo la Commissione prestò la sua opera oltre i confini italiani, su mandato superiore; prestò un'impegnativa e costante assistenza per revisione di progetti, esame d'opere d'arte, bandi di concorso, studio di ricorsi, recensioni di iniziative d'arte, partecipazione a mostre figurative».

«Non mancarono difficoltà e battute d'arresto, a causa della non sempre assodata identità consultiva o deliberativa della Commissione; a motivo di ostacoli subiti per incoerenze concordatarie di taluni organismi nazionali e soprattutto per lo scoppio della II guerra mondiale, che obbligò a concentrare molta attenzione per la tutela di tante opere d'arte messe a rischio dalle contingenze belliche».

«Tuttavia, al termine di questa seconda fase di vita della Commissione, mentre Mons. Chiapetta si ritirava dal servizio, poteva ben dirsi consolidata l'esperienza e la presenza di questo organismo pontificio all'interno della Santa Sede, della Chiesa italiana e della nazione stessa» P. RABITTI, *La tutela dei beni artistici al servizio della missione pastorale della Chiesa*, in «Osservatore Romano», Città del Vaticano 13 dicembre 1989, p. 4; per ulteriori notizie: G.C. SANTI, *La Santa Sede e i beni culturali della Chiesa in Italia*, in «Communio», nn. 140-141 *Chiesa e arte*, Milano marzo-giugno 1995; F. Marchisano, *Il ruolo della pontificia Commissione centrale per l'arte sacra in Italia per la costruzione delle chiese nei decenni successivi alla guerra*, in Aa.Vv., *Profezia di bellezza. Arte sacra tra memoria e progetto*, catalogo della mostra tenuta in Città del Vaticano (27 gennaio- 3 marzo 1996) in occasione del cinquantenario della nascita dell'Unione cattolica artisti italiani, Roma 1996, pp. 17-20.

<sup>15</sup> Archivio Storico della Diocesi di Milano, *Il Santuario di Lovere delle sante Bartolomea Capitanio e Vincenza Gerosa dell'ing. arch. mons. Spirito Maria Chiapetta* tesi di Ida Valeria Cattaneo (Sr M. Letizia Cattaneo) relatore prof. mons. Enrico Cattaneo presso l'Istituto Superiore di Scienze Religiose di

Milano, A. A. 1983-84, pp. 91-92.

<sup>16</sup> La contrapposizione frontale tra progettazione Moderna e quella ispirata a modelli storici trova, in ambito di arte sacra, un'interessante riformulazione e superamento nell'ipotesi che pone Saverio Muratori. Al riguardo Sandro Benedetti così si esprime: «Entro la propria complessa riflessione di notevole interesse è la tematica che Muratori svolge sulla libertà dell'arte a proposito dell'architettura sacra, in anni di egemonia dell'estetica crociana e prima del dilagare dell'estetica materialistica di stampo marxista.»

«Partendo dalla necessità del superamento della concezione distinzionistica crociana, "che separa alla radice il mondo estetico da quello pratico-morale", Muratori evidenzia il forte ruolo che nell'architettura giucano "il contenuto da esprimere e della gerarchia degli elementi in cui quel contenuto si è concentrato nell'antefatto, cioè nel tema". Libertà si dell'artista di avere un proprio carattere individuale, ma libertà che va intesa in "un collaborare di più elementi già portatori espressivi di qualità, di valore e gerarchia". "E l'artista riesce ad esprimere quei contenuti solo in quanto sa aprirsi alla realtà del tema". Un'arte cioè intesa "non nel suo aspetto inconsapevole aurorale, ma in quello di sintesi strutturale di elementi precostituiti, nel cui impiego, nel cui innesto e mutuo completamento sia l'apporto veramente individuale dell'arte". Donde il superamento della contrapposizione "tra nuovo e antico come mero conflitto", allora molto in voga nella cultura architettonica del Moderno; alla quale Muratori contrapponeva la propria concezione di una "storia operante", divenuta in quegli stessi anni modalità del proprio progettare nell'ambiente storico. Negli anni cioè in cui, dopo la chiesa per la "romanica" Pisa, costruisce il palazzo dell'ENPAS nella "gotica" Bologna, e la chiesa al Tuscolano nella "barocca" Roma.» S. BENEDETTI, *L'esperienza religiosa nell'architettura italiana dell'ultimo cinquantennio*, in *Profezia di bellezza*, già cit., Roma 1996, p. 205.

<sup>17</sup> Sulla figura di Gustavo Giovannoni (Roma 1873-1947) si segnalano per brevità M. SALMI, *Commemorazione di Gustavo Giovannoni*, in *Atti del V Convegno nazionale di Storia dell'architettura*, Firenze 1957, pp. 1-10; A. Del Bufalo, *Gustavo Giovannoni*, Roma 1984; A. CURUNI, *Gustavo Giovannoni. Pensieri e principi di restauro architettonico*, in *La cultura del restauro. Teorie e fondatori*, a cura di S. Casiello Venezia 1996, pp. 267-290; G. Giovannoni, *Dal capitelletto alla città*, a cura di G. Zucconi, Milano 1997.

<sup>18</sup> G. CARBONARA, *Avvicinamento al restauro. Teoria, storia, monumenti*, Napoli 1997, p.234.

<sup>19</sup> Riferisce Carbonara: «Fra le critiche a Giovannoni, spesso immeritatamente rozze e violente, considerate anche le grandi qualità morali ed umane oltre che scientifiche della persona, la quale fu tra i fondatori della prima Facoltà di Architettura italiana (Roma 1919) e della rivista "Palladio", rammentiamo quella,



garbata ma puntuale di C. Perogalli [...] “entro i limiti di un appassionato e disinteressato quanto assurdo assioma programmatico, che tutto pretendeva ricondurre al mondo romano e rinascimentale e che si risolveva in una effettiva unilateralità di visione”, di cui non soffrì, a detta dell’autore, il suo coetaneo A. Annoni, dotato di più larghi interessi culturali e d’una maggiore “modernità di pensiero”» op. cit., p. 234, n. 13; «Taluno ha detto che Giovannoni non intese i valori dell’architettura contemporanea e che si oppose ad ogni mutamento, ad ogni novità contro la tradizione che esaltò retoricamente. Questa opposizione potrà, nel caso, toccare l’architetto e l’urbanista, non lo storico; e comunque nego che egli fosse un retore» M. SALMI, *Commemorazione di Gustavo Giovannoni*, già cit., p. 3.

<sup>20</sup> Molto interessante al riguardo sono le considerazioni che espone Sandro Benedetti per ciò che concerne, in ambito di produzione moderna, la rinuncia a metodiche tradizionali circa il tema progettuale in materia di architettura sacra. «Contestuale all’azzeramento decorativo, sarà l’espulsione dal nuovo prodotto architettonico di tutti quegli ulteriori elementi, simbolici, rappresentativi, allegorici, semantici che lo avevano da sempre accompagnato; col risultato di consolidare un livello qualitativo completamente nuovo, in cui la pura astanza dell’oggetto geometrico si accamperà a protagonista. [...] La scoperta della possibilità a determinare la nuova forma fuori dal territorio tradizionale, appoggiandosi ad un fare costruito sul processo razionale, fonda un nuovo metodo compositivo, che ha, nell’abbandono dell’atteggiamento storicizzante dell’architettura precedente, un cardine ed una caratterizzazione importante. [...] L’abbandono del repertorio figurativo e decorativo pre-moderno preparato per successive semplificazioni è contestuale e sfocia in un altro repertorio figurativo: quello elaborato dall’avanguardia dell’astrattismo, che porta a maturazione la faccia artistica “fredda” del Moderno, quella del tempo del razionalismo» S. BENEDETTI, *Architettura sacra oggi*, Roma 1995, pp. 14-15.

<sup>21</sup> Di grande utilità alla comprensione delle implicazioni ideologiche volte a codificare un indirizzo ‘canonico’ dell’architettura moderna è il saggio di M.L. Scalvini, M.G. SANDRI, *L’immagine storiografica dell’architettura contemporanea da Platz a Giedion*, Roma 1984; incentrato su categorie ‘etiche’ è *Architettura e moralità*, «Il libro di David Watkin si inserisce in questa contingenza; raccoglie la nostra insoddisfazione e le facilita il passaggio da un puro stato psicologico a parola, benché poco articolata e parziale. Certo, non ha il dono dell’ironia. Nella sua ansia di mettere a nudo l’imperativo categorico presente nella canalizzazione di orientamento voluta dal Movimento Moderno, l’autore stila una serie di capi d’accusa perentori» M.A. CRIPPA, M. LOFFI RANDOLIN, *Postfazione* a D. WATKIN, *Architettura e Moralità*, Milano 1982, p.136.

<sup>22</sup> «Cosiffatta teorica del punto di vista, chi l’applicasse alla religione, alla

filosofia, alle scienze, alla morale, alla vita manderebbe assolti d’ogni colpa e errore eretici, sofisti, ladri, quanti si trincerassero nella difesa del loro punto di vista, al quale ogni giudice sarebbe in dovere di conformarsi nella sua sentenza. Si dovrebbero, per conseguente, lodare tutte le più strane e mal concepite e mal fatte opere d’arte, perchè tali opere sarebbero sempre da vedersi e apprezzarsi dallo strano e incomprensibile punto di vista di chi le ha fatte, che sarebbe il sommo e ultimo criterio del bello, del vero, del buono. Per tal modo qualsiasi opinione particolare, anche fondata sui più futili e vani argomenti, avrebbe valore pari alla più certa dimostrazione ed evidenza di ciò che ci offre la realtà, la natura e la vita, alle quali è pur sempre debitrice de’ suoi strumenti, e delle sue forme nel delirare ogni arte, anche quando vaga e opera in quel campo della fantasia e dell’inverosimile dove il Picasso sogna la fantasmagoria variopinta dei cibrei delle sue nature morte. Quando l’arcano espresso nell’opera dell’artista diventa impenetrabile, e travalica il segno del reale, onde l’immaginazione sigilla, associa e compone una nuova opera artistica, l’arte degenera nel sarcasmo della ragione, nel silenzio della forma e della materia: non dice più nulla a chi la contempla; diventa un enigma, che in cambio di acuire l’ingegno a decifrarlo, lo muove allo sdegno e al disprezzo, perchè nella sua visione l’uomo si sente sfidato a comprendere l’incomprensibile, e umiliato nelle esigenze della sua anima razionale, sempre avida d’un barlume di verisimiglianza anche ne’ più arditi voli della fantasia artistica». G. BUSNELLI, *Il nuovo nell’arte*, in «La civiltà cattolica» a. 84, v. I, q. 1981, Roma gennaio 1933, p. 24; per una lettura dei riferimenti ideativi anche della successiva tradizione religiosa: G. SANTI, *Architettura e liturgia*, in «Humanitas» a. XLIV, n. IV, Brescia agosto 1989, pp. 486-497; C. CHENIS, *Fondamenti teorici dell’arte sacra. Magistero post-conciliare*, Roma 1991, con la soddisfacente ampia bibliografia pp. 191-215; su coordinate più operative AA.Vv. *Arte e liturgia. L’arte sacra a trent’anni dal Concilio*, con l’interessante saggio introduttivo di G. SANTI, *Memoria e Immaginazione. Arte e liturgia in Italia dopo il concilio*, pp. 15-41, Cinisello Balsamo 1993; per ciò che concerne uno sguardo generale anche sulle problematiche di relazione tra Chiesa e Stato G. FELICIANI (a cura), *Beni culturali di interesse religioso*, Bologna 1995.

<sup>23</sup> Cf. G. OBERTI, *Esperienze di elasticità e carico di punta su colonne di marmo*, in «Il Politecnico» a. LXXXIV, n. X, Milano ottobre 1936, pp. 370-375; Impresa Castelli, *Il Santuario di Pompei. I lavori di ampliamento*, Roma 1939, pp. 37 e ss.

<sup>24</sup> D’altra parte, in quegli stessi anni, come ricorda Carlo Chenis, si poneva anche un problema estetico più aderente alle aspettative religiose: «La disputa tra parte laica ed ecclesiastica sull’indipendenza dell’arte da considerazioni etiche, didascaliche e funzionali è abbondante, specie in questo secolo. In esso infatti è andata maturando, fin dal suo esordio, la consapevolezza di una crisi



dell'arte religiosa e si sono tentate indagini e formulate ipotesi in vista di una sua rinascita».

«Dai suoi primordi la PCCASI [Pontificia Commissione Centrale per l'Arte Sacra in Italia] entra nel dibattito mettendosi a confronto con le tesi crociate. Essa accetta l'indipendenza dell'arte (nella sua dimensione originaria) dalla scienza e dall'utile, ma nel contempo sostiene che essa è un fare dell'uomo e per l'uomo: allora nell'uso non sarà indipendente ma dovrà commisurarsi sull'esigenza concreta dell'essere umano». «In sé l'arte è creazione assoluta, non è mezzo per raggiungere altri fini. L'arte non ha per finalità il piacere, anche se piace, non intende dimostrare verità intellettuali o esortare moralmente, non è apologia o propaganda. Tuttavia dovrà sempre commisurarsi all'agire dell'uomo globalmente inteso» C. CHENIS, *Fondamenti teorici dell'arte sacra*, già cit. Roma 1991, pp. 112-113.

<sup>25</sup> B. CROCE, *Storia della età barocca in Italia*, Bari 1953, p. 24. L'autore ricordava tra l'altro: «Le origini mostrano che la parola e il concetto di "barocco" nacquero con intento reprobato, per contrassegnare non già un'epoca della storia dello spirito e un forma d'arte, ma un modo di perversione e bruttezza artistica. A mio avviso, è necessario che essi serbino o riprendano, nell'uso rigoroso e scientifico, quest'ufficio e significato, ampliandolo e dandogli migliore determinazione logica», *ivi*, p. 20.

<sup>26</sup> *Norme per il restauro dei monumenti* redatte dal Consiglio superiore per le antichità e belle arti, pubblicate nel gennaio 1932, in *Documenti, norme ed istruzioni per il restauro dei monumenti*, a cura di E. ROMEO, in *Restauro, criteri, metodi, esperienze*, (a cura di S. Casiello), Napoli 1990, p. 253; per un commento esaustivo al documento si rimanda nello stesso volume al saggio di G. FIENGO, *La conservazione dei beni ambientali e le Carte del restauro*, pp. 26-46.

Il ricordato manuale del Raule per i restauri così si esprime: «L'edificio sacro deve essere tenuto in buono stato, quindi, almeno una volta all'anno deve essere accuratamente esaminato e, dove si manifestino guasti o alterazioni nella parte strutturale o decorativa, si deve riparare subito, e non aspettare che minacci rovina. È una responsabilità gravissima per chi ha in custodia edifici sacri, massimamente se hanno carattere monumentale.»

«Il tetto specialmente deve essere in buone condizioni. Bisogna quindi farlo visitare di tanto in tanto. Si facciano osservare la volta, le travature, le tegole. Si ripuliscano gli angoli che sono tra la volta, e i muri perimetrali. Si osservi se vi siano segni di infiltramento d'acqua e se ne tolga la causa. Si osservino le condutture e i canali dell'acqua, le cornici, gli sganci delle porte e delle finestre e le coperture dei contrafforti. Intorno alle fondamenta delle Chiese non si lasci fermare l'acqua piovana, nè crescere erbe e cespugli. Si badi attentamente alle fenditure dei muri e si chiudano diligentemente. ogni anno bisogna provare il

sicuro funzionamento dei parafulmini.»

«Per i restauri di edifici monumentali, si eseguiscano prima di tutto con cautela i dovuti consolidamenti, cercando di conservare più che rifare. Se questi edifici perderanno qualche parte, o vennero lasciati incompiuti dai fondatori, le parti essenziali necessarie all'uso dell'edificio si fanno in armonia con le parti esistenti, ma distinte per tecnica e per materia, affinché si possa conoscere quanto è stato aggiunto. Le parti non necessarie si ricostruiscono se rimangono elementi stilistici per farlo.»

«Potendo poi ridurre l'edificio quale era in origine, si rimuovono le parti non essenziali che sono state aggiunte.»

«Nei monumenti compiuti, o alterati in tempi diversi e con diversi stili, tanto da non esservi una vera unità stilistica, se le parti di diverse epoche sono di pregio, bisogna conservarle tutte. Se non sono di pregio si può liberare il monumento da quelle parti che non hanno valore.»

«"Abbate cura dei vostri monumenti e non sentirete il bisogno di restaurarli" (Ruskin). Conservare più che rifare, affinché i monumenti non perdano il loro carattere di bellezza e la loro importanza storica, che resta turbata da aggiunte non rigorosamente autenticate. Quando per necessità si deve aggiungere, sia, per materiali e per fattura, ben distinto per non confonderlo con la parte storica. opportune iscrizioni possono spiegare i mutamenti subiti da un edificio di carattere monumentale» A. RAULE, *L'arte nella Chiesa*, Bologna 1953, pp. 43-44.

<sup>27</sup> Si ricorda per inciso la pubblicazione, nel 1939, del volume di Roberto Pane *Architettura dell'età barocca in Napoli* che concorse al recupero della negletta espressione figurativa soprattutto in sede storiografica tanto da far scrivere ad Adolfo Venturi: «Nessuna regione italiana può vantare un libro sulla storia dei suoi architetti come questo così diligente e così sensibile ad ogni movimento originale e nuovo», *Recensione* in «L'Arte», a. XLIII, fasc. III, Milano 1940, p. 141.

<sup>28</sup> Sul clima culturale di quel torno di tempo: S. CASIELLO, *La cultura del restauro a Napoli tra la fine del sec. XIX e l'inizio del XX e l'influenza del pensiero di Giovannoni*, in «Restauro», nn. 68-69, Napoli 1983.

<sup>29</sup> Parere di Gustavo Giovannoni, indirizzato al prelado responsabile del Santuario di Pompei, S. E. Mons. Antonio Anastasio Rossi, Patriarca di Costantinopoli, datato Roma, 11 luglio 1933, [su carta intestata Reale Insigne Accademia di San Luca, il Presidente] Archivio Bartolo Longo, Santuario di Pompei, Ampliamento Santuario, Busta G. IX fasc. 4/10.

## **Appendici**

*a cura di Pasquale Petillo*





## «*Religione ed Arte*»

«Il 9 di giugno del 1311 fu proclamato dalla repubblica di Siena giorno di festa legale. Fino dal mattino le strade che portavano a quella via di Stalloreggi dove aveva studio un pittore celebre, Duccio di Boninsegna, erano affollate di gente: conciatori saliti da Frontebranda, tessitori e tintori provenienti da Porta Ovile, commercianti che avevano chiuso i loro fondachi in piazza del Campo o in Camolio, muratori e scalpellini che avevano interrotti i lavori del palazzo del Comune, uomini del contado, donne fanciulli, tutti vestiti coi loro abiti più belli, si pigiavano nelle strette vie fiancheggiate dai palazzi altissimi, le cui bifore erano adorne di festoni di fiori e di arazzi preziosi. Dovunque rullavano tamburi, suonavano trombe, fischiavano pifferi e in alto, dalle cento torri di travertino, che dominavano la città, si spandeva per il cielo terso uno scampanio festoso che sembrava il grande grido di gioia di tutto il popolo. Cinquant'anni innanzi, in un pomeriggio di settembre, mentre i Fiorentini accampati nella valle dell'Arbia si preparavano ad assalire la città, il Sindaco del Comune, in camicia, con una correggia al collo, seguito da una moltitudine orante, si era recato al Duomo per donare Siena alla Vergine. Il giorno dopo avvenne la battaglia forse più memorabile nella storia delle repubbliche italiane del medio evo, che prese nome di Montaperti. I Fiorentini furono decimati, ed i senesi, in segno di gratitudine per la loro Patrona, vollero che la Cattedrale dedicata a Maria e cominciata a costruire circa un secolo innanzi, diventasse la più bella Chiesa di Toscana. Chiamarono, perciò, Nicola da Pisa per eseguire il Pulpito, divenuto poi famoso; nominarono il figlio suo Giovanni capo-maestro dell'opera del Duomo; impiegarono centinaia di scalpellini per trarre dal candido marmo di Montarrendi capitelli fioriti e colonne, e cornici, e cuspidi e lastre levigate, e figure di santi. Una sola cosa mancava: l'immagine di Colei che aveva vegliato amorosamente sulla città, salvandola da un pericolo mortale. I pittori bizantineggianti dell'epoca erano giudicati incapaci di far cosa degna del tempio mirabile, e solo quando sorse un artista che con miracolo nuovo seppe liberarsi dalle pastoie di una riproduzione fredda e convenzionale per assurgere alle più alte vette del sentimento, venne a costui dato il geloso incarico».

«Quel giorno 9 di giugno, dunque, si recava processionalmente in Duomo la gran pala di altare che Duccio di Boninsegna aveva compiuto dopo tre anni di interrotto lavoro».

«Per ordine del Vescovo un corteo preceduto da un gran numero di

preti e di monache, si formò presso la porta di Stalloreggi. Dodici robusti giovani rappresentanti le arti e i mestieri, portavano la pala: dietro venivano i priori dei nove, i principali magistrati della Repubblica, i cittadini più notevoli coi ceri in mano. La processione si avviò lentamente, salmodiando. Fanciulle vestite di bianco o di azzurro spandevano fiori sulla via che conduceva al Duomo; armigeri, coperti di corazze luccicanti, contenevano a stento la folla multicolore. Su quel mare di teste, sopra quella selva di mani gesticolanti, la grande tavola dal fondo dorato si avanzava lentamente, come per prodigio, e il volto gentile della Vergine, il più bello di quanti l'Arte avesse saputo produrre, pareva sorridere con infinita dolcezza. Non mai, forse, l'Arte e la Fede si sentirono più strettamente congiunte».

«Questo spettacolo di bellezza, la cui descrizione ci fu tramandata da oscuro, ma efficace cronista, rievocavo un giorno che in una città d'Italia ebbi ad assistere ad una processione in onore di non so quale santo. Ricordo la scena come se mi passasse ora sotto gli occhi. Dopo una lunga fila di fratelli di varie congregazioni, distinti dal colore delle cappe, vermiglie, azzurre, brune; dopo i chierichetti dal bianco camice e i gravi sacerdoti coi loro parati fastosi, sotto un alto baldacchino veniva la statua del santo, una statua che pareva uscita allora dal retrobottega di un vestiarista teatrale. La testa di stucco era cinta di una corona di carta dorata; dalle gote di un rosso cinabro scendeva una barba di stoppa malamente appiccicata e di colore incerto; i grandi occhi di vetro si spalancavano, privi di espressione, come trasognanti, sulla folla; un braccio, teso in atto di benedire, ondeggiava seguendo aritmicamente il passo incerto dei portatori; l'altro braccio sosteneva un bastone al quale era legato un mazzo di fiori di carta; il corpo era coperto da un camice giallastro orlato di verde. Pareva inconcepibile che quella figura potesse suscitare sentimenti di devozione. Era una misera cosa eseguita non solo senza alcuna manuale abilità, ma anche senza rispetto e senza fede; in una parola, senza quel sentimento profondo, che sempre ispirò l'arte cristiana anche quando, nelle fastose composizioni del Sei e del Settecento questa parve maggiormente allontanarsi dalla quiete pensosa, dal sereno raccoglimento e dalla tragica efficacia dei Senesi, dei Fiorentini, degli Umbri, dei Lombardi. Perché è precisamente il sentimento che forma il substrato dell'Arte cristiana la quale, da principio, doveva essere fatta più di idee che di forme. Per i Pagani l'Arte aveva un fine assolutamente plastico racchiuso in una forma convenzionale che svegliava il senso del

bello; per i cristiani il fine fu tutto mistico e santo: la Chiesa volle che la rappresentazione di Dio fosse intellettuale e morale, perché essa si serviva dell'Arte principalmente come strumento di religione e di propaganda».

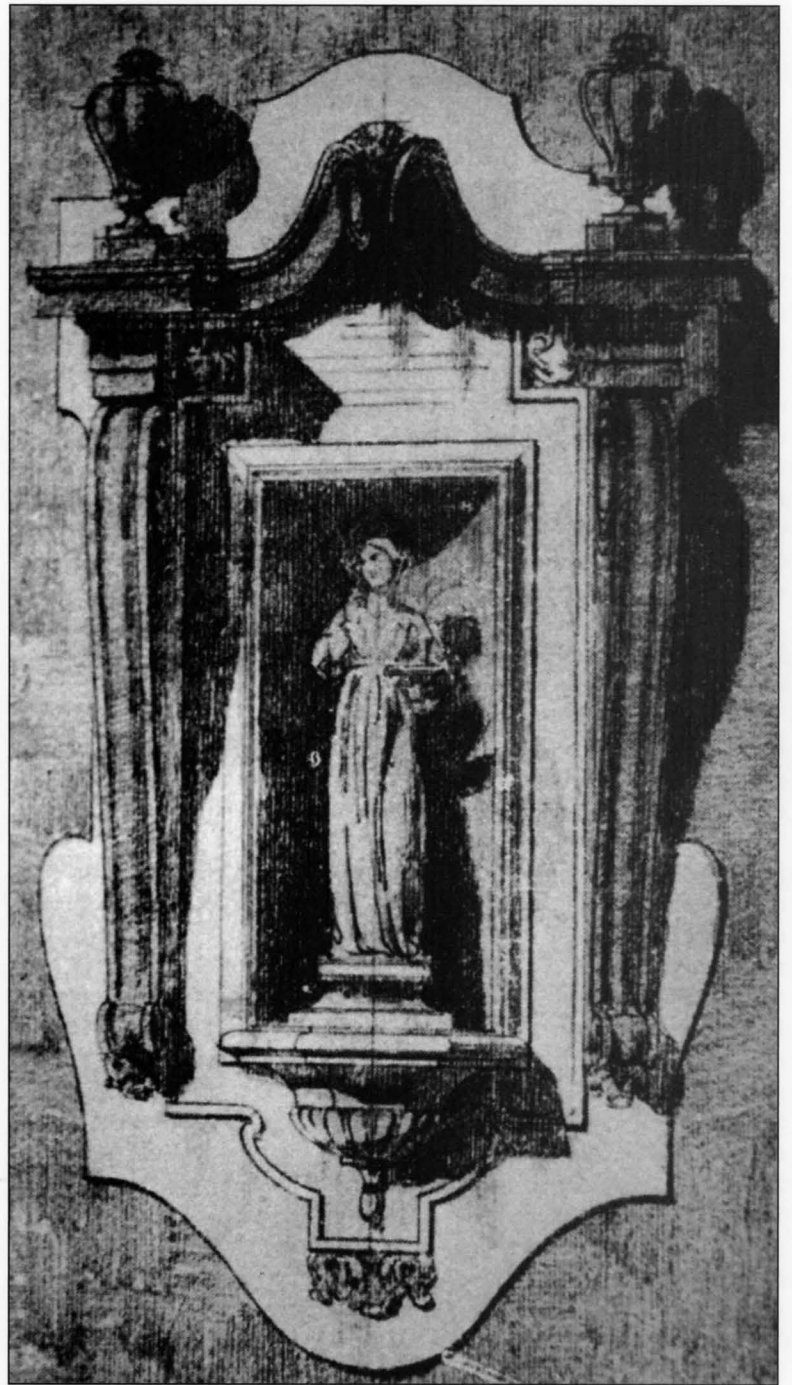
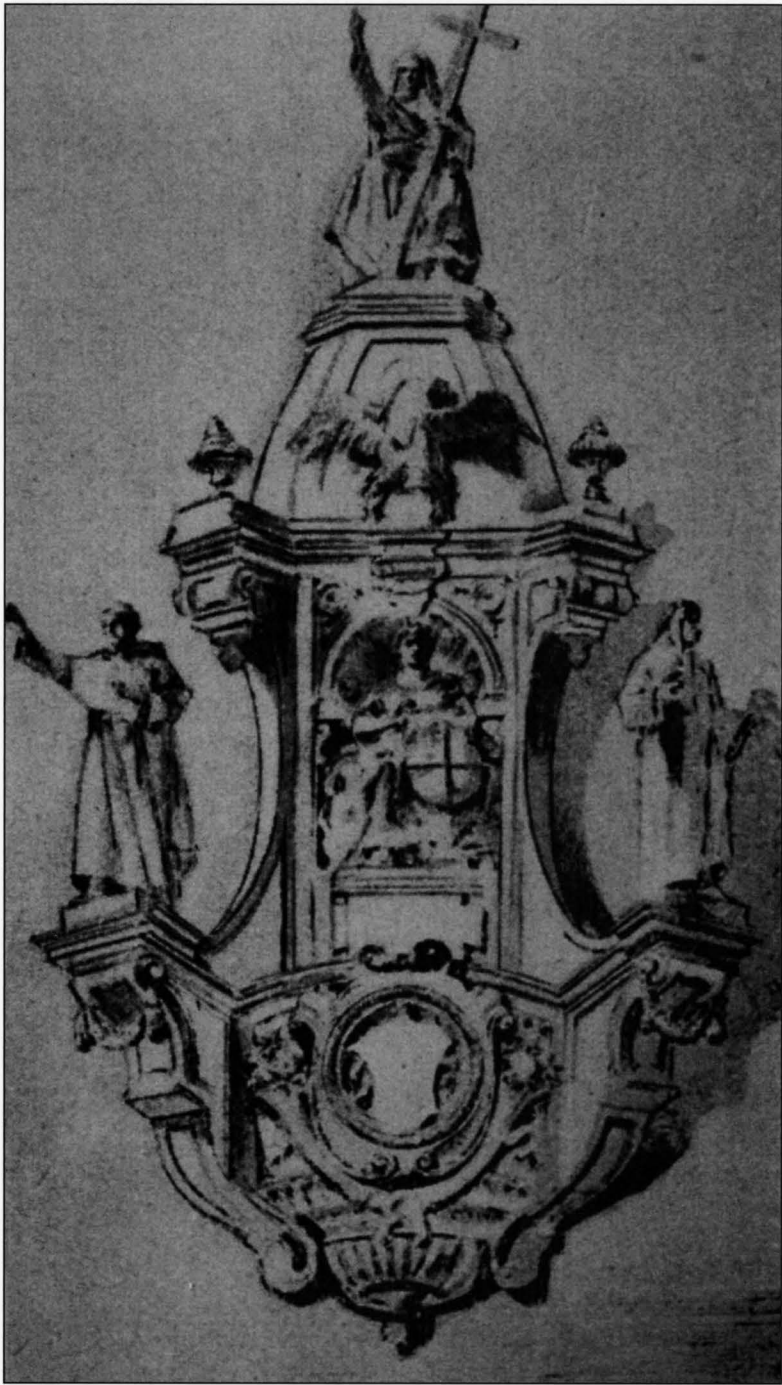
«La storia dell'arte dai primi secoli del Cristianesimo a tutto il settecento, è la storia stessa della Religione. Dagli affreschi delle catacombe, che si animavano stranamente alla luce delle torce, ai grandi mosaici che sulle pareti delle basiliche romane e nelle volte delle chiese bizantine scintillavano di oro e di azzurro; dalle figurazioni strane e talvolta oscure dei capitelli e dei larghi architravi romani, ai bassorilievi degli amboni lombardi e toscani; dalle tavole dipinte pazientemente da un monaco miniatore, alle tele luminose dei bolognesi e dei veneziani; dalle pareti istoriate di S. Angelo in Formis e di S. Francesco d'Assisi a quelle della Sala della Segnatura e della Cappella Sistina, sale un solo inno di gloria al Creatore, canta un solo poema: quello della nostra Speranza e della nostra Fede».

«Il pittore, il marmorario, l'alluminatore, l'orafo, avevano un tema unico da svolgere in mille temi diversi, con mille diversi accenti e anche quando i soggetti profani furono accolti come fonti di ispirazioni, il poderoso tronco dell'Arte sacra continuò a germogliare con inesausta vitalità. E pur l'architettura, così aderente alla nostra vita ed ai nostri bisogni, non è dominata dall'ideale religioso? Sulle terre messe a ferro e a fuoco dal barbaro calato dal settentrione ebbro di bottino e di sangue, sorgevano timidamente i casali, le borgate, le corti. Erano composte per lo più di capanne costruite con tavole e coperte di paglia, e non appena si era formata una comunità sorgeva il bisogno della Chiesa. Questa doveva essere bellissima e doveva costruirsi con mattoni o con bozze quadrate, di pietra; e se, come avveniva quasi sempre, mancavano sul posto artefici provetti, si chiamavano di lontano. Povere e cadenti le case degli uomini e, spesso, preda delle fiamme, ma la Casa di Dio doveva sfidare i secoli ed essere adorna come una sposa nel giorno delle nozze. Questo era lo spirito dei nostri antichi e tale si è sempre mantenuto attraverso le vicende tristi e liete della nostra storia. Brigate di muratori e di scalpellini, depositari delle regole che si trasmettevano di padre in figlio, percorrevano l'Italia, la Francia, la Germania, si spingevano in Irlanda, in Inghilterra per costruire sacri edifici. La chiesa era l'opera architettonica per eccellenza; in essa e per essa si studiavano le modifiche

che dovevano condurre a forme nuove più evolute; le arti sussidiarie della pittura e della scultura principalmente in essa trovavano il loro impiego. Lo stile che rappresentò la reazione più violenta alla concezione classica, quello stile ogivale che sembrò una sfida a tutte le regole della statica, e che, inebriato dalle sue conquiste, volle capovolgere le leggi fondamentali che reggono la materia, preparando, così, il suo rapido tramonto, fu uno stile eminentemente religioso le cui espressioni più complete furono le grandi cattedrali marmoree dalle cento guglie traforate, dagli agili archi rampanti, dalle immense vetrate a colori. Più che i mutili documenti conservati negli archivi, questi edifici, che raccoglievano tutta la sapienza ed esprimevano tutta la bellezza del loro tempo, possono rievocare le età passate con singolare potenza di espressione. E noi volgendo lo sguardo al cammino che l'umanità ha percorso dal giorno in cui avvenne la rivelazione del nuovo Verbo ad oggi, lo vediamo segnato da queste pietre miliari che, con eloquente sincerità, portano impressa direi quasi la psicologia del tempo loro. Sono ninfei divenuti battisteri, chiese ravennati ricche di marmi rari e di policromia orientale, basiliche lombarde che sembrano costruite col sangue, eburnee chiese pugliesi e pisane che i ritmici loggiati velano di ombre trasparenti, templi gotici che si innalzano con superbo disdegno come se consapevoli di concludere un ciclo storico, serene chiese del Quattrocento che ne aprono audacemente un altro, armonici edifici eretti dagli architetti dell'età dell'oro, concezioni scenografiche del Bernini, del Borromini, del Longhi, composte moli del Vanvitelli, del Fontana, del Bianchi; sono tutto quanto l'umano ingegno ha ideato di nobile, di grande, di bello, per rendere più degna la Casa del Signore».

«Ebbene, dobbiamo oggi, proprio oggi che siamo riusciti ad intendere nella sua sintesi e nei suoi episodi questo sforzo meraviglioso che avvicina l'uomo alla Divinità, dobbiamo rinnegare il lavoro dei secoli e tornare alle ideologie infantili e grottesche dei popoli che vivono ai margini della civiltà? Dobbiamo sottrarre alla religione il contributo dell'arte, che è l'espressione altissima del pensiero e del sentimento, per sostituirvi concezioni inferiori, puerili, e, talvolta, puranco indecorose?»

«In questi giorni ebbi a passare per una via di Napoli dove si sono dato convegno i fabbricanti di immagini sacre. Vidi una bottega piena di manichini simili a quelli che si usano nelle sartorie ed ogni manichino aveva un capo scotennato sul quale potere aggiustare una parrucca dal



colore richiesto. In un'altra bottega vi erano scaffali ricolmi di bracci, di mani, di piedi, che sembravano poveri resti di un macello orrendo. Altrove una Giovanna d'Arco, grossa, tozza, strabica, piantata sulle gambe come un lottatore in attesa dell'assalto e talmente brutta da far fuggire non uno ma dieci eserciti agguerriti. E poi oleografie dai colori tenerelli, dalle ombre languidamente sfumate, con certi passepartout di carta marmorizzata che erano un amore di cattivo gusto. Ma la novità fu, per me, l'oleografia a sorpresa. La conoscete? Sopra l'immagine rappresentante, per esempio, il Cuore di Gesù, sono fissate tante striscioline provenienti dal ritaglio di un'altra oleografia. Se guardate il quadro di fronte, vedete il Cuore di Gesù, se lo guardate di fianco, scorgete l'immagine delle striscioline che si ricompongono e rappresentano, supponiamo, la Vergine».

«Giunto in fondo alla strada -Dio mi perdoni- sentivo in me la insospettata stoffa di un Leone Isaurico o di un Costantino Copronimo, i più feroci degli iconoclasti».

«E notare che non si tratta di un fenomeno locale: ormai l'industria ed il commercio delle immagini sacre si fa dovunque con lo stesso spirito ed i medesimi sistemi coi quali si fabbricano e si smerciano i più svariati oggetti. Il listino di una nota fabbrica, il quale comincia con queste parole 'costituitasi in Roma, a termine di legge, la Società Anonima ecc. avente per oggetto l'industria della fabbricazione di statue religiose ed articoli affini nonché il commercio dei relativi prodotti ecc. ecc.' vi dà i prezzi di tutte le immagini di gesso, di cemento, di stucco, coi tali attributi, e vi avverte, come per togliervi un dubbio assillante, che i Bambini Gesù fino alla dimensione di 30 cm. possono essere spediti per pacco postale. Francamente, questo linguaggio da magazzini Bocconi è una vera irrisione alle idealità più care e più gelose. Ma vi è di più: recentemente mi è giunto dalla Calabria un grido d'allarme che è anche un gridio di dolore. Sembra che a Reggio si sia installato uno studio di architettura per la costruzione di chiese in serie. Occorre provvedere a decine e decine, e, forse, a centinaia di paeselli i sacri edifici che il terremoto ha distrutto. Il Governo ha stanziato all'uopo circa 80 milioni ed il direttore dello studio che, con genialità tutta americana, ha presentato tre tipi di chiese, domanda ai vari sacerdoti il numero di fedeli di ciascuna per poter fornire il tipo A od il tipo B o il tipo C, e ciò col consenso delle Autorità locali. Non faccio commenti, ma penso con profonda amarezza a quale grado di insensibilità morale si sia giunti là dove si possono compiere

tranquillamente simili gesta. O popolo di Fiano, caro piccolo popolo di poche centinaia di anime, perduto tra i monti della verde fresca Lucchesia, sei forse del nostro tempo o non conservi ancora, per bizzarria del caso o per divin disegno, l'anima semplice di quella gente felice che ebbe a Maestro il poverello di Assisi? Fiano aveva un'unica chiesa, cadente e pericolosa; inservibile. Bisognava ricostruirla. Chi forniva i mezzi? Il paese era poverissimo, le ragazze guadagnavano pochi soldi al giorno nelle filande, gli uomini percorrevano chilometri per recarsi al lavoro. Tutti si nutrivano per otto mesi all'anno di castagne e di polenta».

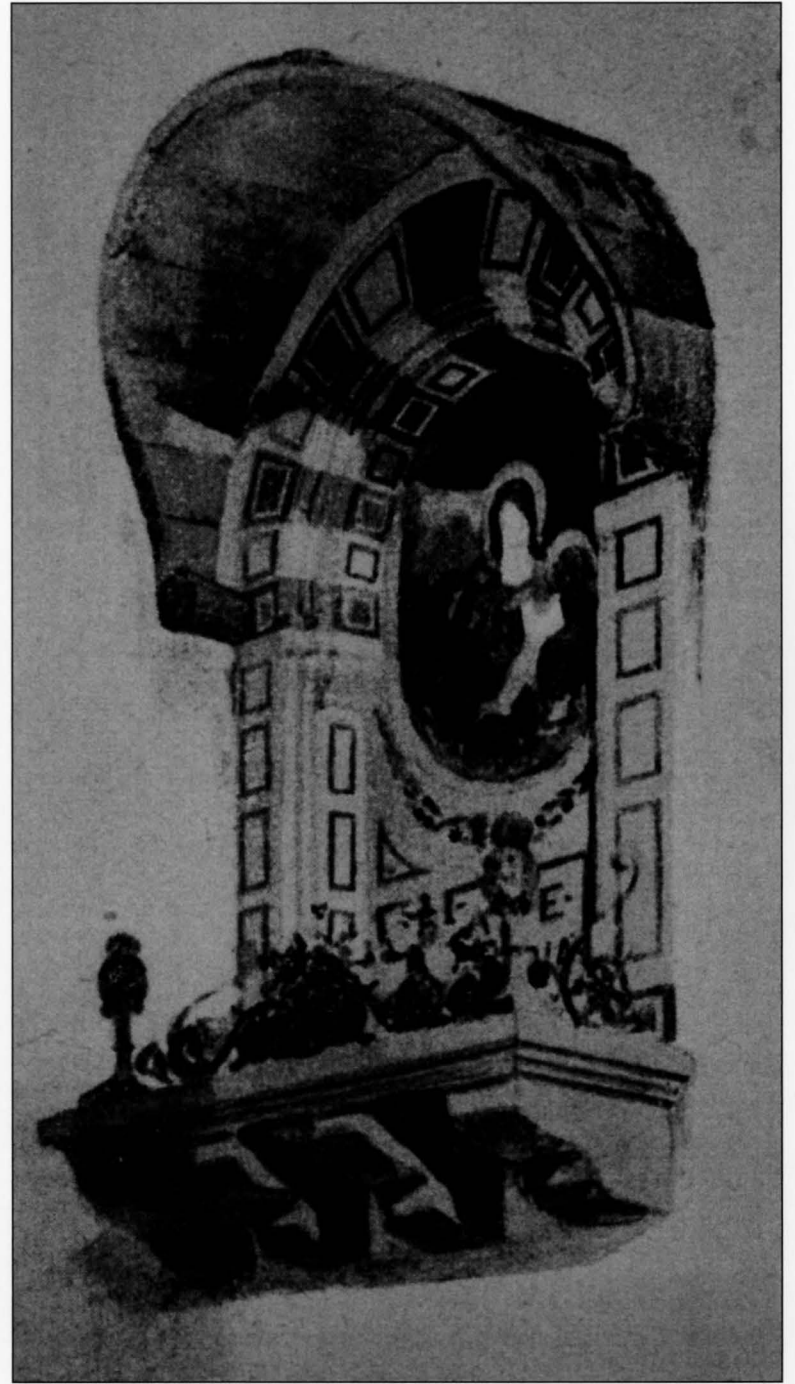
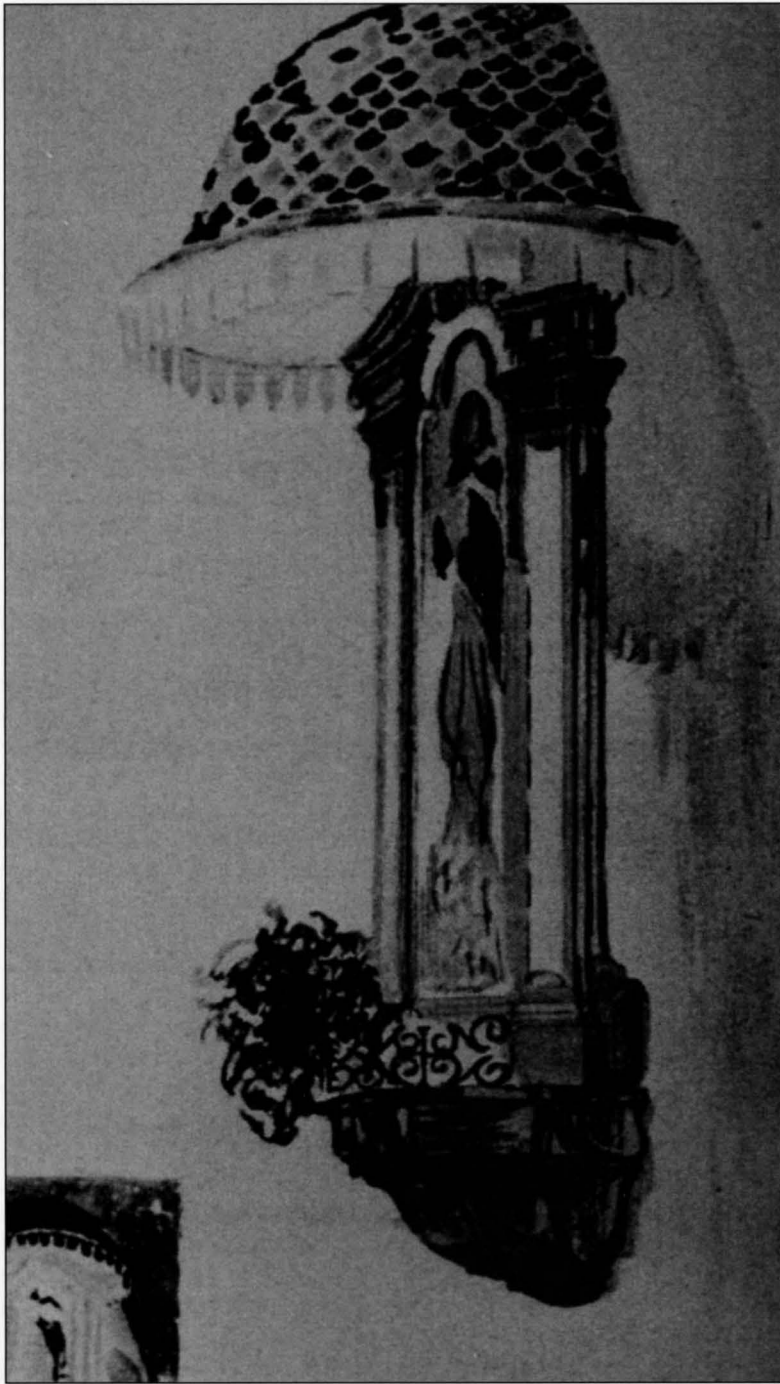
«Ma la chiesa bisognava farla bella».

«Si scelse il posto nel punto più alto del Paese. La popolazione venne divisa in tre squadre ed ognuno prestava l'opera propria, gratuitamente, per una intera giornata. Chi non poteva lavorare dava il proprio obolo. Durante gli scavi della roccia una bimba, con le braccine rosee portava pietre troppo grosse, rimase schiacciata e morì: non importa, quel sangue innocente era una consacrazione. Avanti, avanti. E così, con fede indomabile sorse la chiesa fatta con le mani del popolo, impastata col sudore del popolo: la chiesa, che nella facciata marmorea porta impresso il segno di questa vittoria».

«Il costruttore di Reggio Calabria, che osa portare sopra uno stesso piano la Casa di Dio e la casetta economica, non immagina che aggiunge al disastro tellurico un disastro, ahimè, più ricordevole e che diffama nei secoli la nostra età».

«Fra gli artisti contemporanei, forse, sarebbe difficile trovare qualcuno compreso dal soave misticismo di fra Giovanni Angelico, il quale, prima di dipingere le sue luminose teorie di angeli e di beati, umilmente pregava e non fece mai crocefisso che non bagnasse le gote di lagrime; e di Domenico Beccafumi, che si comunicava ogni mattina per prendere, diceva lui, l'ispirazione dal Cielo».

«Ma, comunque, l'opera d'arte, in quanto essa è tale, è sempre l'espressione di un'impressione, cioè, a differenza di un oggetto costruito meccanicamente, è qualcosa di vivo, di comunicativo. L'artista dà forma a ciò che è nel suo animo; egli vede quello che altri sente soltanto e intravede. Egli è interprete dei sentimenti confusi che ci agitano; li scopre, li illumina, li determina. La differenza di una statua di Giovanni da Nola e quella di carta pesta di una fabbrica leccese è la stessa che corre fra un uomo in carne ed ossa e una scimmia impagliata. Questa è la caricatura



di quella: una caricatura fredda, senza espressione, senza vita. E poiché la chiesa non è un magazzino od una galleria di cose inutili o di cose brutte, domandiamo che tutto ciò che è in essa sia degno della nostra fede e parli al nostro cuore il medesimo linguaggio che parlavano gli affreschi, le tavole, le tele dei nostri antichi, e sotto le navate silenziose, nel grande arco dell'abside, nei pilastri potenti, sia quell'armonia di linee e di proporzioni, quella nobiltà di forme che prepararono lo spirito alla meditazione ed alla preghiera».

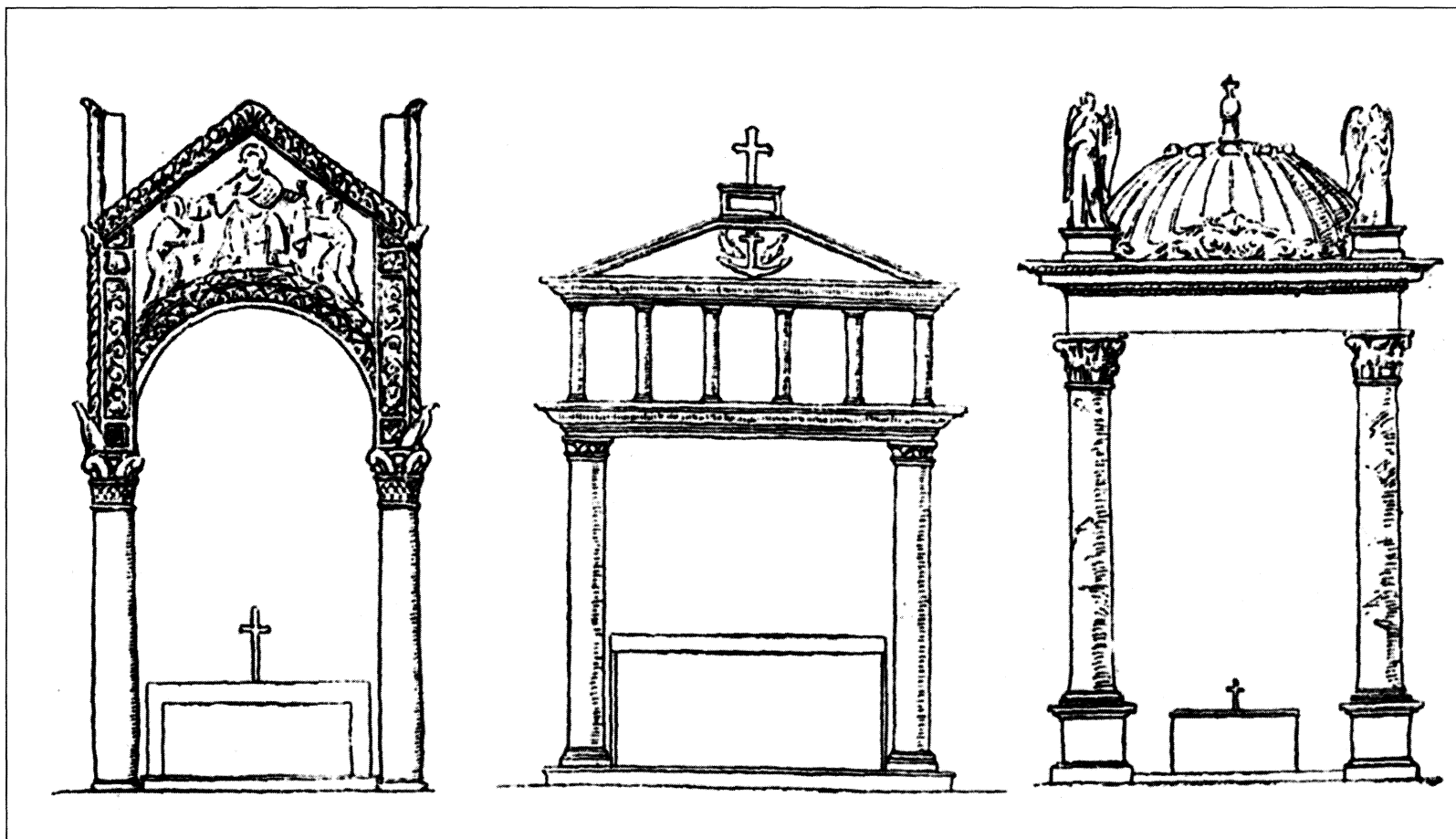
«Quando io dico al clero più illuminato e a voi, elettissime dame cattoliche, a Voi che avete l'orgoglio di annoverare nella vostra associazione fra le prime dame, Sua Altezza Elena d'Aosta, purissima anima d'artista e grande anima di Italiana, so di essere perfettamente compreso. Ma io non mi contento del vostro consenso: domando il vostro aiuto, domando la vostra collaborazione all'opera che le alte gerarchie ecclesiastiche hanno già intrapreso, e con molta prudenza, ma con non minore tenacia ha iniziata l'ufficio che ho l'onore di dirigere. Il Santo Padre ha istituita una Commissione centrale per l'arte sacra col compito di tutelare alla conservazione delle opere e degli oggetti di arte antica e moderna appartenenti al patrimonio ecclesiastico, e di ottenere che le nuove costruzioni, le nuove decorazioni, i nuovi arredi rispondano a dignitosi concetti artistici».

«Fra le norme impartite alla Commissione vi sono queste veramente aeree, riguardanti l'arte sacra moderna: 'Si pensi che la ricchezza e lo sfarzo non sono necessari e che la sobrietà e persino la decorosa povertà non disdicono alla Casa del Signore. Perciò, quando non soccorrano grandi mezzi finanziari, è meglio contentarsi del poco; anziché decorare tutta una chiesa è preferibile limitarsi ad una parte: cappella, abside; e se non si può provvedere a ricco e svariato arredo per un altare, bastino le poche cose necessarie, ma scelte a modo e di materia nobile e resistente. Si tenga, infine, per assioma che la bellezza è compagna della semplicità, della sincerità, e della proprietà; dunque niente fasto grossolano, niente cose finte; tutto sia accuratamente custodito e pulito'».

«Io vorrei che queste parole si incidessero nel cuore di ogni fedele e così sarebbe finito, senza lotta, il regno inglorioso dei fiori di pezza, delle statue di cartone, più o meno romane, delle volgari oleografie, degli scarabattoli che si ammonticchiano a ridosso degli altari e nascondono spesso, con la loro mole sgraziata e stonata, vere ed autentiche opere di

bellezza. In una cappelluccia medioevale, coperta da una bella vòlta a costoloni di piperno, non molto lungi da S. Lorenzo, ho fatto di recente questo inventario: un tabernacolo col Sacro Cuore di Gesù ed un inginocchiatoio; un secondo tabernacolo con la statua di S. Espedito grande al vero; davanti alla statua un Crocefisso circondato da anime del Purgatorio; un altarino di legno sul quale è un terzo tabernacolo tra S. Domenico e S. Caterina; ai due lati due campane di vetro proteggono le statuette di S. Anna e S. Gioacchino; l'altare maggiore in marmo, con una oleografia della Vergine che nasconde un altro quadro ad olio annerito dal tempo; un secondo altare di legno con una stampa della Vergine ed una oleografia del Sacro Cuore di Gesù; un tavolinetto col Crocefisso, poi un'altra oleografia della Vergine col Bambino e S. Caterina. Davanti a S. Espedito vi sono, inoltre, due grosse colonne di gesso che sostengono candelabri».

«Vi assicuro che là dentro non si sa come rigirarsi per timore di urtare qualche cosa e provocare un malanno. Non vi sembra che ciò sia eccessivo e in pieno contrasto con le norme pontificie? Le quali norme sono state dettate anche da Voi, Eminenza, che con tanto senno e tanta dignità reggete le sorti della nostra Diocesi. Voi avete anche istituita una locale Commissione per l'arte sacra, la quale annovera nel suo seno uomini di alto valore come Monsignor Catalano, P. Carcano, P. Bellucci, per tacere di altri. Ma non sono sufficienti le norme ed i comitati? La materia è delicatissima e non può trattarsi che con molto tatto ed infinita prudenza. Bisogna soprattutto fare opera di persuasione e di rieducazione artistica. Ed ecco il campo nel quale Voi, donne cattoliche, potete darci l'instimabile aiuto della vostra intelligenza, della vostra cultura, del vostro zelo. Io non feci appello invano a Voi quando vi chiesi di adoprarvi per migliorare i tabernacoli napoletani. Napoli è piena di immagini brutte, protette da piccole tettoie di vetri colorati. Figuratevi l'impressione che può produrre ciò a chi viene dalle città del Veneto, dell'Emilia, della Toscana, a chi viene da Roma dove tutti i tabernacoli hanno un'impronta d'arte, che, talvolta, assurge a importanza notevolissima. Le dame cattoliche presiedute da quella eletta gentildonna che è la Duchessa di Airola, si misero al lavoro con fede, e dopo poco tempo Maria Savi Lopez, che è entusiasticamente della partita, mi scriveva: uno dei tabernacoli più orribili trovasi sulla larga strada di S. Maria in Portico tra la Chiesa e la Riviera. Il proprietario, che ha vicino al tabernacolo una bottega di motociclette,



mi ha promesso che al principio del nuovo anno spenderà 3000 lire per la sua ricostruzione. Si intende d'accordo con la Soprintendenza».

«Non ritenetemi eccessivamente ottimista se io affermo che potremo ottenere risultati sicuri se riuniremo i nostri sforzi e se non ci verrà meno la forza di volontà di riuscire. Il popolo di Napoli è intelligente, è buono, è profondamente religioso. Diciamogli che non si devono spendere centinaia di migliaia di lire ogni anno in fuochi d'artificio, in bande stonate, in luminarie da villaggio, e lasciare troppe chiese in un abbandono vergognoso, coi tetti cadenti, con le imposte senza vetri, con le pareti sgretolate; diciamogli che le statue di cartapesta e le oleografie ed i fiori finti sono indegni della Casa di Dio; diciamogli che i Santi debbono stare sugli altari e non dentro gli scarabattoli come oggetti posti in vetrina; diciamogli che i tabernacoli stradali debbono essere l'orgoglio di una contrada e che fare omaggio alla Divinità attraverso figurazioni orrende non è il colmo del rispetto. Educiamolo questo buon popolo che ascolta paziente, che ascolta tutti. Esso non è stato sempre così: ce lo dimostrano le chiese che sono belle ancora; ce lo confermano gli scarabattoli che sono, nessuno escluso, di recente costruzione. E poi risvegliamo negli artisti quello spirito che non è spento, ma che noi abbiamo contribuito a soffocare con l'indifferenza e col disdegno. Un sincero esame di coscienza, o signori, ci convincerà che noi, forse, siamo i più colpevoli. L'artista, cacciato alla porta dal viaggiatore di commercio, ha dovuto trovare altre fonti d'ispirazione, si è messo alla ricerca di nuove tecniche, si è dato allo studio della natura che lo circonda; ma quante volte in un paesaggio dalle lontananze infinite scopriamo un senso di misticismo che, con ben diversa potenza, si sarebbe reso manifesto attraverso ad una sacra rappresentazione».

«Quando nelle nostre chiese si fa posto all'arte, questa oggi risponde ancora col darci l'Assunzione della Vergine di Domenico Morelli».

«Eminenza, più che fare una conferenza ispirata ai modelli tradizionali, ho sentito il bisogno di dire semplicemente alcune verità che sono nel cuore di molti, ma che non si manifestano pel timore di essere fraintesi. Io non ho questo timore. Oggi fremiti di vita nuova scuotono il Mezzogiorno d'Italia, che per cinquant'anni ha subito tutte le accuse e tutti i soprusi. Un lavoro tenace e metodico si è già iniziato per virtù degli uomini che la Provvidenza ci ha mandato, quando ormai ogni speranza era perduta e la marea del demagogismo, dell'odio, delle

basse passioni, pareva tutto sommergere».

«Noi dobbiamo prendere, o donne cattoliche, animosamente il nostro posto in questa lotta magnifica, per rivelare tesori ignorati di energia, di bellezza, di fede purissima. Vi è tutto un patrimonio accumulato da secoli di operosità sapiente che non ostante il lungo abbandono, le rapine, i furti, le stolte alienazioni, rappresenta una fantastica ricchezza. Rimettiamola in onore per la gioia dello spirito nostro, per l'esaltazione del nostro sentimento religioso. Mentre il grande Castello Aragonese, risvegliandosi da un lungo letargo, si libera con una scossa poderosa di tutte le catapecchie che gli si erano avvinghiate addosso, la chiesa dell'Incoronata va disvelando le sue forme gentili e ai Vergini escono alla luce teorie di santi, che per la vivezza del colore e la miracolosa conservazione sembrano dipinte ieri. E si lavora a S. Lorenzo, e si lavora a S. Pietro a Maiella, e si lavora a S. Chiara, coi pochi mezzi che oggi abbiamo, nella ferma fiducia che domani non ci mancherà quanto occorre per ridonare a Napoli la grandiosa basilica francescana, il severo tempio cistercense, il convento che esprime in modo incomparabile tutta la bellezza suggestiva, luminosa, gioconda dell'arte napoletana. Ma non basta. Troppe pagine superbe della cristiana civiltà sono chiuse ai nostri sguardi e giacciono dimenticate. Noi dobbiamo metterle in luce, conservarle amorosamente, farle amare, non solo per il rispetto e l'ammirazione che ci ispirano, ma perché una maggiore comprensione dello spirito che ha pervaso l'Arte Sacra del passato sarà lo strumento più efficace di rieducazione artistica del nostro popolo e ci preparerà le chiese belle, le belle immagini di domani».

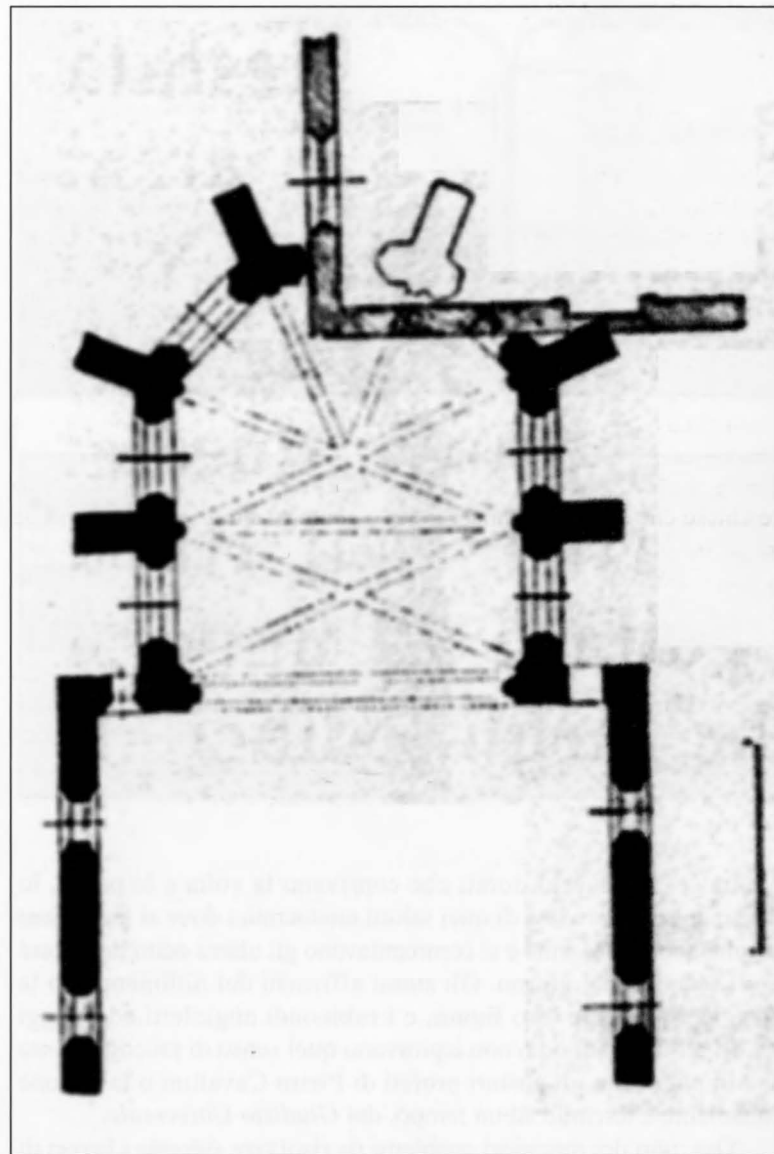


## *Il Trasporto degli affreschi del Solimena in S. Maria Donnaregina*

Quando Francesco Solimena fu chiamato ad affrescare il coro delle monache nella nuova chiesa di S. Maria Donnaregina, non aveva ancora ventisette anni. Infatti la grande pittura nel muro di fondo, rappresentante *S. Francesco che dona le rose al Papa*, forse l'ultima ad essere eseguita porta la data del 1684.<sup>1</sup> Si deve alla sua giovane età e più ancora al fatto di aver compiuto da solo la propria educazione artistica, se quando si accinse all'importante lavoro (nel quale già si mostra compositore sicuro e colorista vigoroso) non era ancora padrone della tecnica dell'affresco, tanto da dover ricorrere largamente alla tempera per rinforzare toni e correggere errori. A questa prima difficoltà che si presentava per un trasporto delle pitture, si aggiungeva il loro cattivo stato di conservazione e la pessima qualità delle incannucciate e dei muri sui quali erano state eseguite. Crediamo pertanto non inutile rendere conto di quanto abbiamo fatto per raggiungere lo scopo, che era quello di permettere il ripristino dell'abside trecentesca di S. Maria Donnaregina.

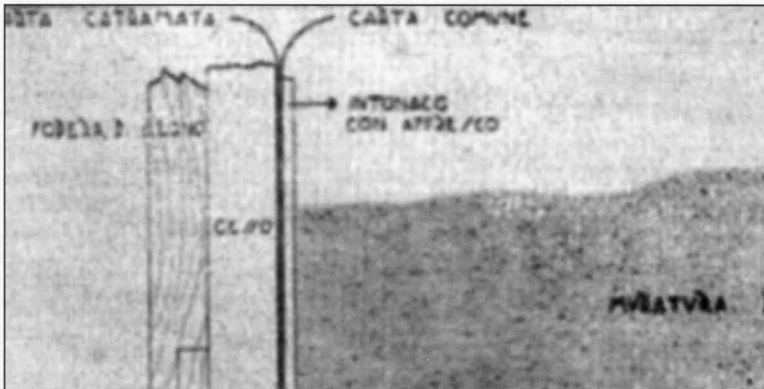
Non sappiamo a chi si debba l'idea della costruzione della nuova chiesa, né le ragioni per le quali fu abbandonata la vecchia. Il barocco aveva trovato a Napoli fin dal nascere un terreno favorevolissimo al suo sviluppo, reso più facile dall'attività edilizia che si risvegliò verso la fine del XVI secolo. Neppure i più cospicui templi angioini, intimamente legati alle maggiori vicende storiche della città, poterono salvarsi dalla prepotenza esclusivista del nuovo gusto artistico. Ma mentre quasi sempre ci si limitò a rivestire di stucchi e di marmi policromi le vecchie ed ancora salde ossature medievali e solo in pochi casi si demolì per ricostruire, le monache di Donnaregina, forse perché non si sentirono l'animo di distruggere gli affreschi fatti eseguire da Maria d'Ungheria (però già in parte guastati pochi decenni innanzi per la posa del soffitto a cassettoni sotto le incavallature del tetto), pensarono di trasformare la vecchia chiesa in cappella ed in magazzini, e di erigerne una nuova alle sue spalle, orientandola in modo opposto. Ma sia che il teatino padre Guarini sbagliasse le misure, o per altre ragioni, quando si trattò di costruire il coro dietro l'altar maggiore della chiesa nuova, mancò lo spazio e piuttosto che ricorrere a faticosi artifici si incuneò l'edificio nell'antica abside poligonale. Questo coro non ebbe l'aspetto solenne dell'altro, dove per tre secoli le monache si erano raccolte a meditare ed a pregare. La sua forma, le sue dimensioni, le ampie finestre

Gino Chierici, intervento sulle chiese di S. Maria Donnaregina a Napoli: schema di pianta della situazione absidale prima dei lavori e sezioni longitudinale e trasversale dell'aula medievale restaurata (1934)



Gino Chierici, progetto di intelaiatura lignea con sistema di irrigidimento temporaneo e binari su setti murari per il trasporto della porzione della parete del coro della chiesa di Donnaregina Nuova (1933)

Gino Chierici, particolare della sezione per le aree di contatto della porzione di muro da trasportare nella sede definitiva del coro della chiesa di Donnaregina Nuova (1933)



luminose, gli stucchi dorati che coprivano la volta e le pareti, lo facevano sembrare uno di quei salotti aristocratici dove si leggevano le rime di G. B. Marino e si commentavano gli ultimi editti del viceré o gli scandali del giorno. Gli stessi affreschi del Solimena con la posa teatrale delle loro figure, e i rubicondi angioletti ed i paggi vestiti all'ultima moda, non ispiravano quel senso di raccoglimento che imponevano gli austeri profeti di Pietro Cavallini o la visione consolante e terribile ad un tempo, del *Giudizio Universale*.

Ora, uno dei maggiori problemi da risolvere durante i lavori di

restauro della chiesa antica<sup>2</sup> fu precisamente questo: si doveva lasciar mutilo l'edificio, proprio nella parte architettonicamente più importante rinunciando a rimettere al suo posto la tomba di Maria d'Ungheria, o era preferibile sacrificare il coro seicentesco? Il giudizio dei corpi consultivi valse a togliere gli ultimi dubbi e ad adottare la seconda soluzione, la quale significava che il coro doveva essere già non distrutto, ma ridotto in profondità cercando di conservare, per quanto era possibile, il suo tema decorativo. La questione più difficile era il trasporto delle pitture murali, data la loro natura di affreschi-tempere. Una parte di essi doveva esser tolta e allogata altrove; il quadro maggiore bisognava trasportarlo di circa sei metri, cioè al posto della nuova parete di fondo del coro.

Escluso il sistema a strappo, si dovette addivenire allo stacco dei dipinti insieme alle pareti o alle incannucciate che li portavano, e fu operazione lunga e difficile che richiese l'adozione di speciali accorgimenti. Gli affreschi staccati furono posti in locali adiacenti alla chiesa e alcuni di essi nelle stesse condizioni di visibilità della loro primitiva sede. Ma il compito più difficile era quello di trasportare la pittura grande.

Nelle strutture murarie napoletane del secolo XVI si notano già quelle deficienze che aggravatesi nei secoli successivi, sono la causa prima del mediocre stato di conservazione dei monumenti barocchi. La fretta del costruire, la cattiva qualità del tufo impiegato, la scarsità di materiale laterizio, le cure dell'architetto volte a raggiungere l'effetto prima che di assicurare la stabilità, concorsero a rendere più apparente che reale una esistenza ostentata da spessori eccezionali.

Il muro sul quale è dipinto *S. Francesco che offre le rose al Papa* sembrava l'esempio tipico di questa fattura sciatta. Molteplici segni di schiacciamento ed una larga lesione verticale mostravano le precarie condizioni della compagine muraria; l'intonaco, in molte parti staccato dalla parete, era così friabile da non resistere a leggere pressioni. Pareva, insomma, che tutto congiurasse per consigliarci di abbandonare un'impresa che la superficie da spostare – oltre sessanta metri quadrati – rendeva ancor più pericolosa. Ma il buon esito raggiunto dimostra che non avemmo torto ad osare.

FORNIA 3 11200

INTONACO  
CON AFFRICO

CL. 100

PIRELLA DI TIRFO

CONDIZIONE

INTAP  
ST/MEN  
ASLNA

Senza lunghe ed inutili descrizioni accenneremo schematicamente a quelle fasi del lavoro che possono essere di qualche interesse per chi deve compiere simili operazioni.

Il consolidamento delle pitture fu raggiunto mediante iniezioni adesive a base di caseina e gesso o calce. Il fissaggio del colore, necessario per l'applicazione dell'intelaggio, venne eseguito, dopo prove che diedero ottimi risultati, con una soluzione di paraffina in benzina applicata a caldo in più riprese, durante le quali la superficie venne costantemente riscaldata per facilitare la penetrazione del fissativo nel corpo dell'intonaco.

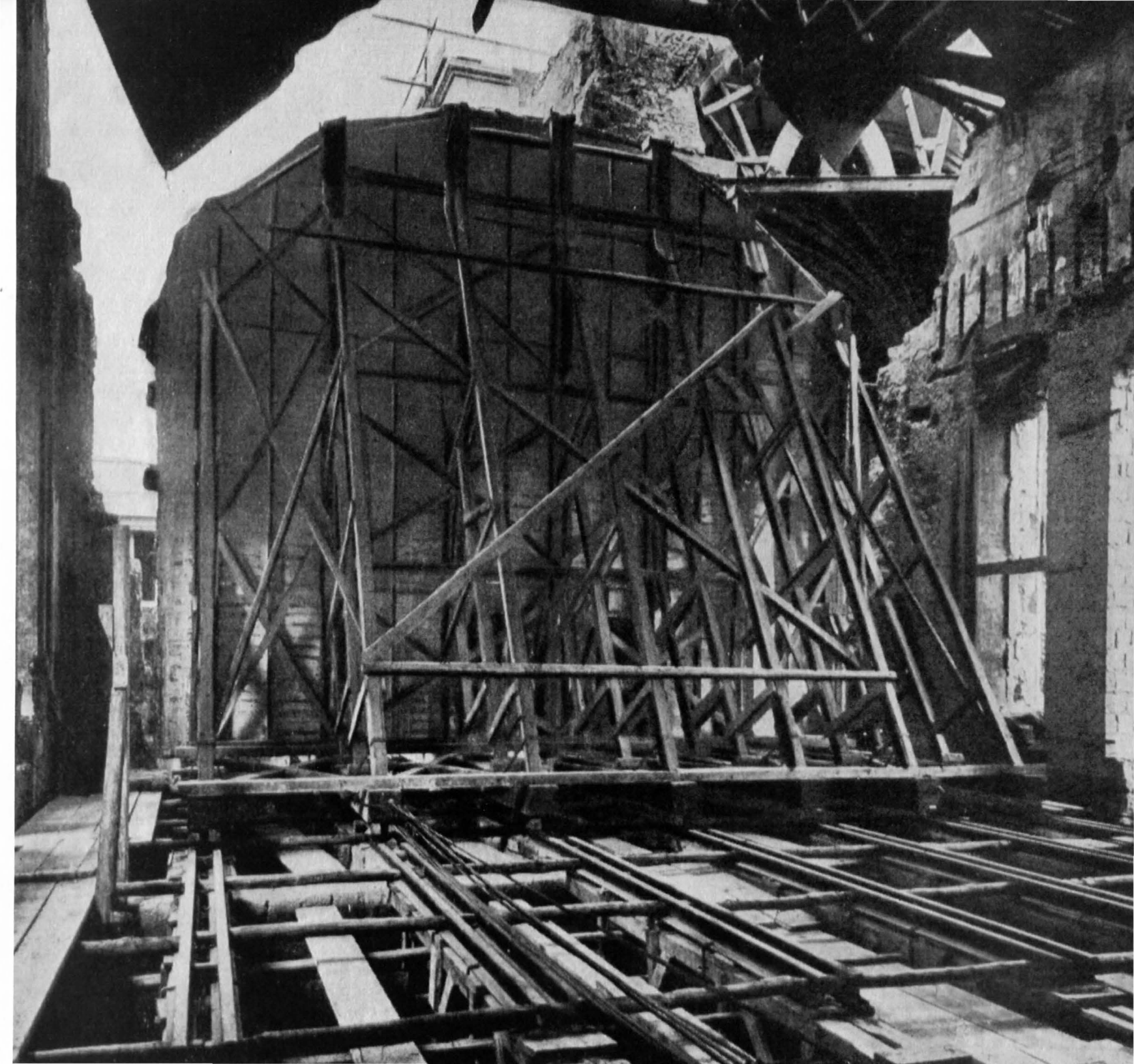
Nei quadri minori l'intelaggio fu eseguito a umido previa spalmatura di uno strato protettivo a base di fiele di bue; nel maggiore si procedette all'intelaggio a secco distendendo sulla pittura, prima un doppio strato di carta senza colla, poscia uno strato di carta catramata. Fra questa e il piano esterno composto di tavole piallate ed unite a mezzo legno, si colò, man mano che le tavole si sovrapponevano, della scagliola liquida per modellare il cuscinetto secondo la superficie irregolare dell'intonaco. Poi si procedette all'operazione più difficile: il consolidamento e l'armatura del muro, il cui spessore di novanta centimetri venne ridotto a meno della metà mediante pazientissima opera di scalpello e di sega. Aderente alla faccia posteriore si gettò una soletta di cemento retinato ed armato resa solidale con la muratura mediante le immorsature penetranti nei vani esistenti fra le pietre – testimoni del parsimonioso impiego della malta da parte degli antichi maestri – e collegata pure al telaio in cemento armato che, procedendo per tratti, si era costruito in grossezza seguendo la linea periferica del quadro. A questo punto la parete si trovò saldamente rinchiusa fra il telaio ed i due piani, uno ligneo e l'altro cementizio. Innalzati sette muretti a perfetto livello si distesero su questi altrettante coppie di rotaie che formarono i piani di scorrimento dei rulli di acciaio, e sui rulli si poggiarono sette travi di pitch-pine di m. 0,60 X 0,40 lunghe 14 metri, armate nel piano inferiore da ferri piatti per impedire deformazioni per schiacciamento. Passate le travi sotto il muro e costituito un sistema di armatura indeformabile composto di saettoni e croci di S. Andrea, si liberò la parete dagli ultimi

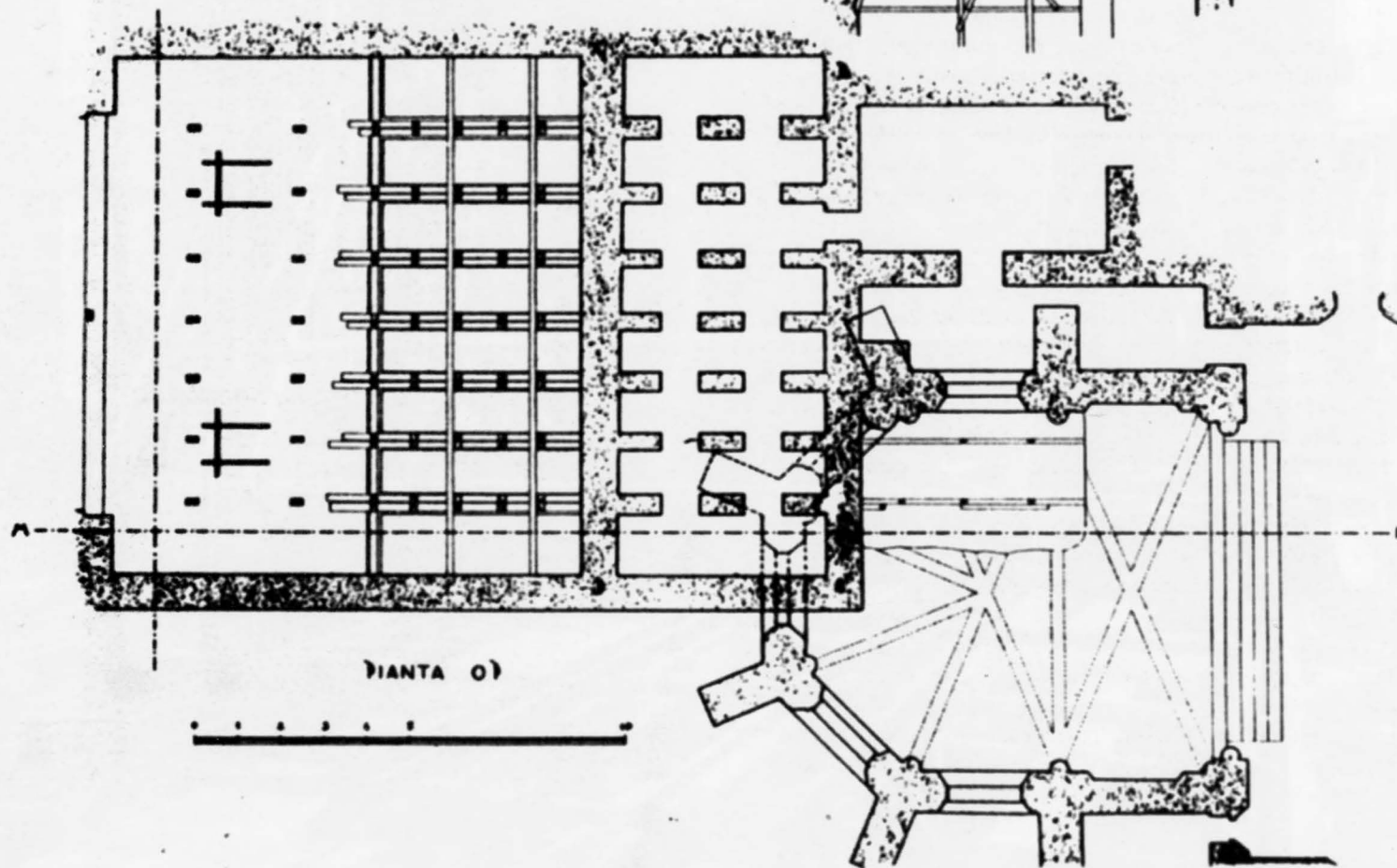
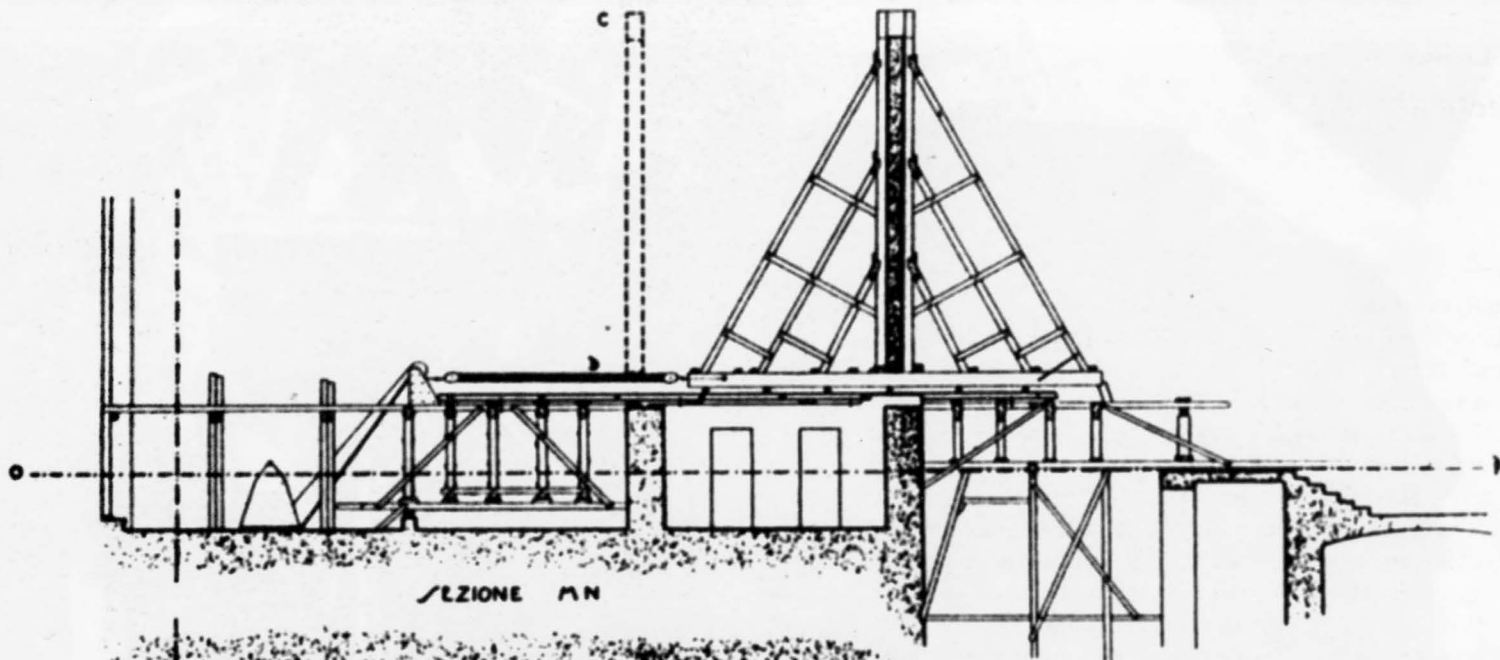
collegamenti col vecchio edificio e col dolce movimento impresso da due argani manovrati a mano, si trascinò la massa sulla nuova sede. Lo spazio di circa sei metri fu percorso in quarantacinque minuti.

Fra coloro che collaborarono in questo lavoro difficile, ripeto ancora una volta, per le gravi condizioni delle murature e dei dipinti, debbo segnalare il pittore restauratore Stanislao Troiano attento e prudente nella esecuzione di quei particolari che spesso determinano il buon esito di un'impresa.

<sup>1</sup> Francesco Solimena nacque il 4 ottobre 1657 a Serino, presso Avellino.

<sup>2</sup> Questo restauro fu cominciato e si condusse per iniziativa ed a spese del Banco di Napoli.





Angelo Lipisky

## *La chiesa di Donnaregina ed il suo restauro*

La più energica ripresa dell'attività della Soprintendenza all'arte del medioevo a Napoli, si è rivolta con particolare cura ai numerosi monumenti, troppo a lungo dimenticati, che traggono la loro origine al florido periodo angioino. Sono monumenti che portano una nota tanto caratteristica nell'aspetto della città partenopea, dove il visitatore fugace non si attende certamente di trovarsi di fronte ad una arte gotica evoluta, a formare la quale dapprima concorsero artisti francesi. Ma ben presto la fastosa corte divenne un centro culturale dell'Italia nel quale concorrevano non solo i letterati, e ricorderemo qui fugacemente la lunga sosta del Petrarca, ma anche gli artisti, architetti, scultori e pittori, questi ultimi quasi esclusivamente delle migliori scuole toscane.

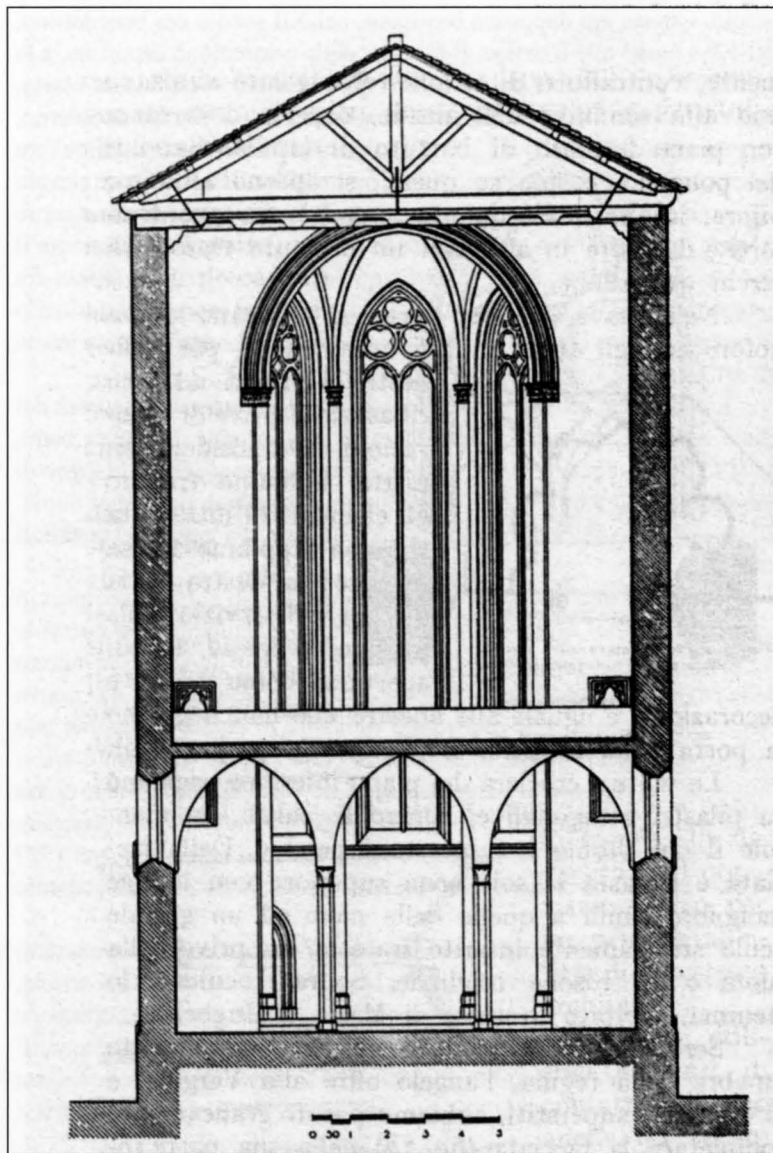
Se oggi attraverso sacrifici e fatiche non indifferenti è possibile restituire al loro primitivo splendore alcune tra le chiese più caratteristiche, bisogna pur tenere presente le cause del loro decadimento, che vanno ricercate da una parte nel materiale spesso scadente nel quale sono state costruite, il tufo giallo del sottosuolo napoletano, e poi la smania innovatrice, non sempre guidata dal buon gusto, che fino in epoca recente ha recato danni incalcolabili ai monumenti, come per esempio nel Duomo di San Gennaro. Il Barocco dapprima, il sedicente puritanismo del principio del secolo scorso poi hanno fatto, come anche altrove, i loro danni.

Gino Chierici, per diversi anni soprintendente per l'arte medievale veramente benemerito, in questo volume, con il quale prende anche commiato dal suo campo di battaglia (è stato nel frattempo trasferito a Milano) dà un esauriente resoconto di quanto ha potuto raccogliere di notizie intorno al vecchio Monastero di Santa Maria, presentando un quadro storico tracciato con rapide linee. Ed in questa prima parte le pagine meno gaie sono quelle, nelle quali si parla della decadenza e della parziale distruzione di tante opere d'arte. Chiarissima è poi l'esposizione dei lavori intrapresi per restituire al suo primitivo aspetto sereno il santuario dalle caratteristiche iconografiche così salienti, ed infine analizza le opere d'arte contenute in essa, anzitutto i diversi cicli di affreschi, attribuiti ormai con certezza al Cavallini ed a due suoi allievi, ed al Monumento alla Regina Maria, opera veramente interessante e caratteristica di Tino da Camaino.

Sorse la chiesa di Santa Maria Donnaregina negli ultimi decenni del Duecento insieme al monastero ricostruito su uno ormai cadente del VII

Gino Chierici, progetto di arredamento della parete terminale del coro della chiesa di S. Maria Donnaregina Nuova

Gino Chierici, intervento sulle chiese di S. Maria Donnaregina: sezione trasversale dell'aula medievale restaurata



secolo. Questo era dapprima basiliano, nel XII secolo era benedettino, nel 1264 passò alle Clarisse. E le spese della costruzione dapprima, e la dotazione patrimoniale del monastero poi, vennero sostenute da Maria, figlia di Stefano IV, re d'Ungheria, moglie di Carlo, Principe di Salerno, primogenito di Carlo I nel 1270. Religiosa per tradizione familiare (era pronipote di S. Elisabetta, e suo figlio, morto giovanissimo, venne elevato all'onore dell'altare quale S. Lodovico da Tolosa) si prese molto a cuore la sorte degli ordini di san Francesco d'Assisi, vestendo essa stessa il sajo del Terz'Ordine, come lo vediamo nel suo sepolcro. La chiesa era completa nel 1316. morendo nel 1323 la pia regina esprime il desiderio di esservi sepolta. Sembra che in questo periodo siano stati eseguiti anche gli affreschi del Cavallini e del suo seguito.

L'aumentata prosperità del Monastero delle Clarisse, le badesse del quale venivano dalla più alta aristocrazia, come quelle di Santa Chiara, dalle famiglie regnanti stesse, fece sì che in seguito si sentì il bisogno di abbellimenti ed ampliamenti secondo i gusti cambiati dei tempi nuovi. È questo l'inizio dei danni che continuano poi fino alla vigilia dei grandiosi restauri.

Nei primi anni del Cinquecento un grandioso soffitto scolpito in legno a cassettoni, copre la travatura del tetto, occultando una notevole parte delle pitture e la parte superiore dell'arco che divide il presbitero della navata. Tra il 1620 ed il 1649 si decise la costruzione di una nuova chiesa più lussuosa nelle immediate vicinanze di quella antica, per uno spigolo della quale venne sacrificato in parte l'abside con i suoi ariosi finestroni. La chiesa antica amputata in modo così barbarico, venne divisa in due piani col prolungare le volte della chiesa inferiore. La parte superiore servì come chiesa interna, l'inferiore venne adibita a magazzino. Nel 1727 si ebbe un barlume di buon senso portando in locale sicuro il monumento della regina Maria.

Successivi danni vengono causati dopo la soppressione del monastero nel 1861, accasemandovi dapprima le guardie municipali, una scuola, persone bisognose, la Corte d'Assise, la Commissione per la conservazione dei monumenti, l'Accademia Pontaniana, le Commissioni d'esame. E non erano ancora gli inquilini peggiori, che l'amministrazione socialista del comune la concesse alla Borsa del lavoro: sulle preziose pitture si incollarono i manifesti sovversivi e le targhe delle leghe.

Il monastero stesso nel frattempo andò completamente in malora e non ne restano che pochissime tracce. È un altro merito del Fascismo l'aver saputo destare l'interesse per questo singolare monumento, dopo che invano per esso spezzarono più d'una lancia il Berteaux ed altri amatori appassionati. L'amministrazione del Banco di Napoli assunse in pieno tutte le spese, dal 1928 fino al 1934, i restauri sono dovuti per la parte architettonica alla valentia del Soprintendente Prof. Gino Chierici, per il ripristino del mausoleo della Regina Maria a un maestro dell'Opificio delle pietre dure di Firenze, per la pulitura ed il restauro dei dipinti si ricorreva all'abilità del personale specializzato della Soprintendenza.

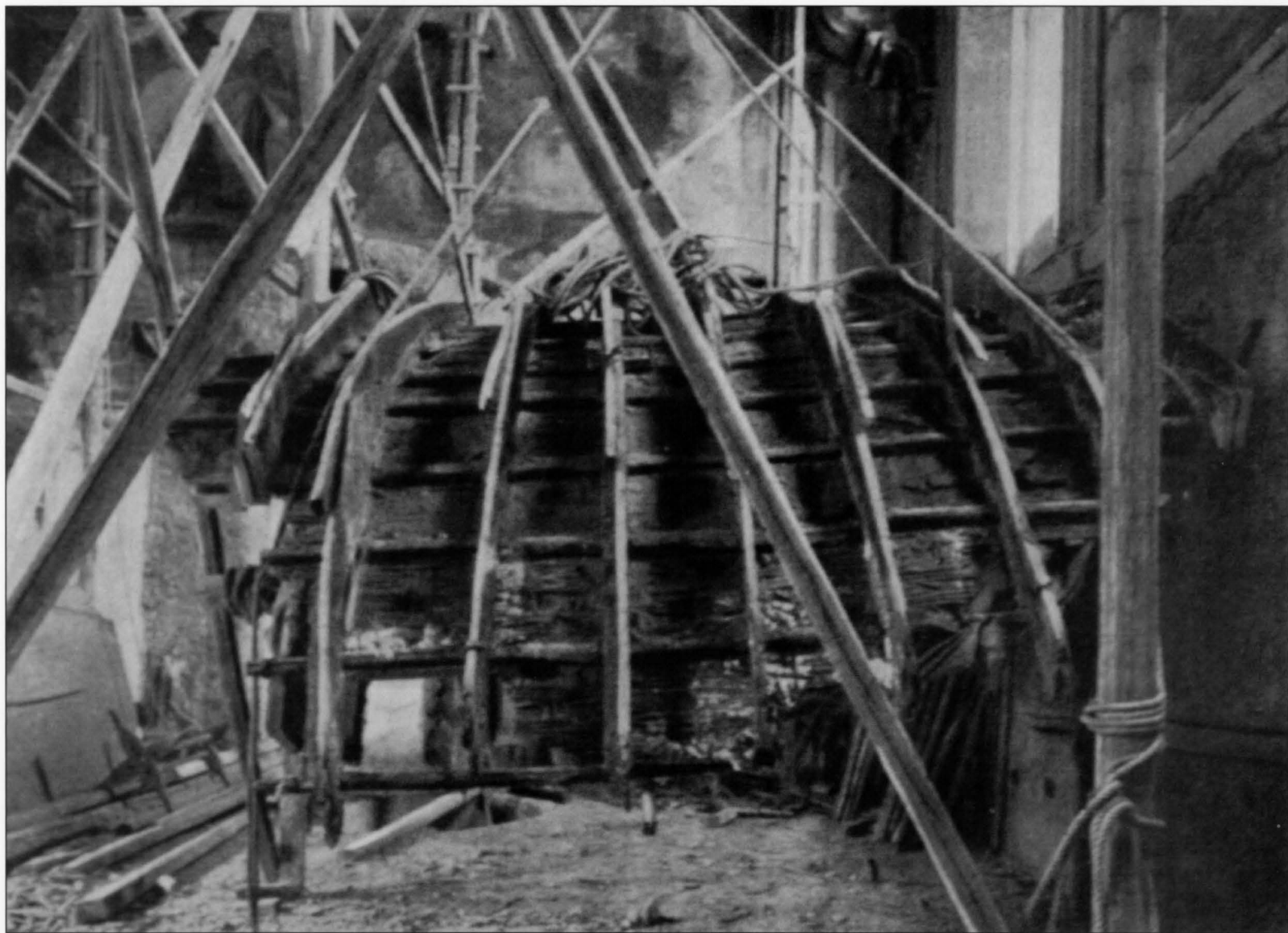
Non è qui il caso di ripetere tutta la serie dei lavori eseguiti. Solo vogliamo accennare, che dovendosi ricostruire la parte mancante dell'abside si decise di accorciare la chiesa secentesca, trasportando con fatica non indifferente il colossale affresco del Solimena che ne decorava l'abside a maggiore distanza dalla chiesa antica.

Vogliamo invece accennare brevemente all'iconografia della chiesa, ai suoi cicli di affreschi ed al monumento della pia regina.

Un fatto veramente notevole nelle numerose chiese angioine di Napoli è quello, che in nessuna si ripete lo schema costruttivo, al contrario in ognuna si vedono posti nuovi problemi e risolti con idee originali che ci fanno comprendere la presenza a Napoli di architetti di gran fama. Come sotto Carlo I abbiamo una prevalenza dell'elemento francese. Sotto Carlo II giunge a Napoli Lando di Pietro, l'artefice che iniziò i lavori per il più grande Duomo di Siena, rimasto tragicamente incompiuto. La soluzione originale in Santa Chiara si ricorreva ad una sistemazione ordinaria dietro l'abside, creando un coro di arditezza architettonica degna di attenzione, in questa chiesa nostra si ricorreva ad un espediente che dà un'espressione tutta particolare all'ambiente: verso la facciata la navata è divisa orizzontalmente da un piano, che poggia sopra otto pilastri. Questa singolare ripartizione, che non ha trovato imitatori, si esprime anche verso l'esterno. Abside e la parte della navata verso l'esterno. L'abside e la parte della navata finestroni, che nell'abside sono tre monofore. La terza anzi venne chiusa ancora durante la costruzione del coro delle monache, quando questo venne prolungato. Le navatelle sotto il coro ricevevano luce da tre monofore piccole a tutto sesto, il coro stesso dal rosone e da due monofore archiacute della facciata.



Napoli, smontaggio e discesa dei parte della volta ad incannucciata recante nell'intradosso l'affresco di F. Solimena, *Il transito di S. Francesco*, (1933)



Napoli, smontaggio e discesa della parte centrale della volta ad incannucciata recante nell'intradosso l'affresco di F. Solimena, *La gloria di S. Francesco*

Gino Chierici, progetto di intelaiatura lignea con sistema di irrigidimento temporaneo e binari su setti murari per il trasporto della porzione della parete del coro della chiesa di Donnaregina Nuova (1933)

L'effetto ambientale che ne risulta è inconsueto sì, ma molto affascinante. Chi entra, dapprima si trova in una chiesa oscura, con lo sfondo luminoso, e mano a mano che procede, lo sguardo sale oltre le brevi arcate, fino a che improvvisamente si trova in mezzo all'ariosa navata, invasa dalla luce. L'effetto ascensionale dell'architettura ogivale è così molto accentuato.

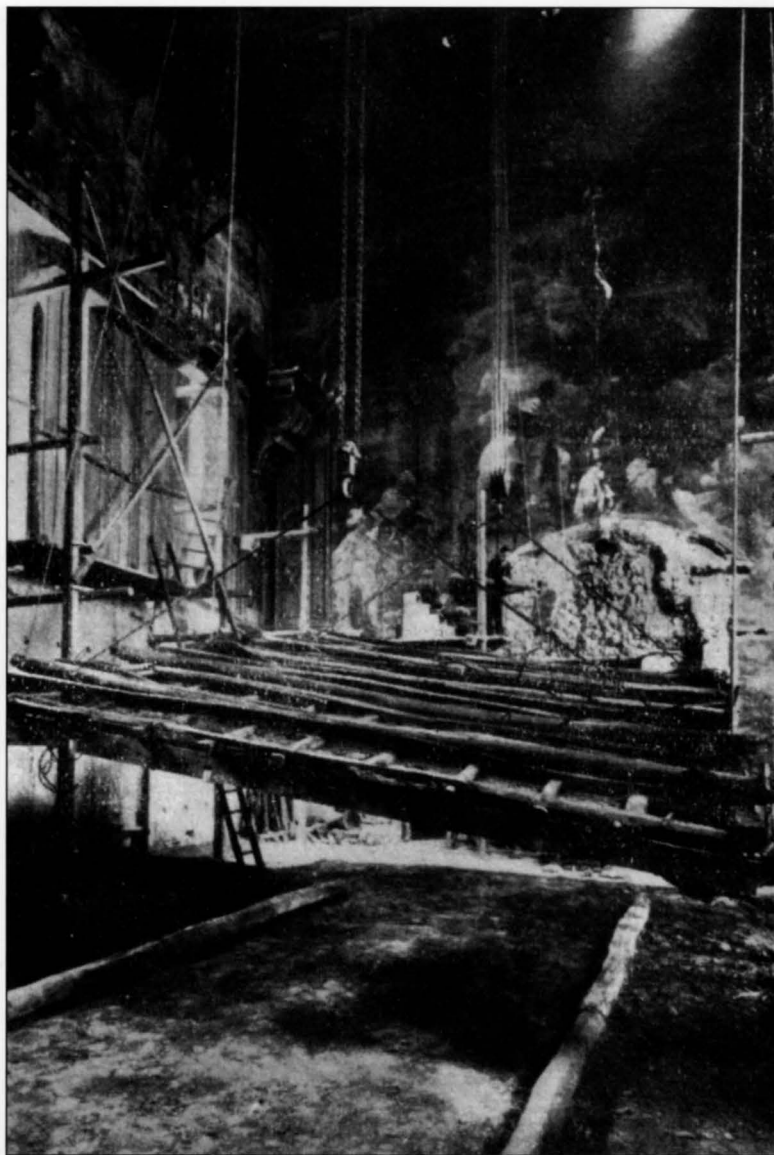
Con parchezza sobria sono distribuiti gli elementi della plastica decorativa. Nei capitelli delle navate sotto il coro l'architetto rinunciò ad abbondanti decorazioni, mentre invece sono ricchi i capitelli sull'arco di trionfo e dei pilastri tra le bifore dell'abside, come pure quelli della Cappella Loffredo. Veramente ricchi sono anche i profili che incontriamo nell'arco di trionfo e nelle bifore. Così nel suo complesso la chiesa di Santa Maria Donnaregina è stilisticamente la più serrata costruzione che conosciamo a Napoli, quella che allo stesso tempo ci rivela la presenza di un architetto di vedute nuove per la sua epoca, e che il Chierici vorrebbe identificare appunto con Lando di Pietro stesso.

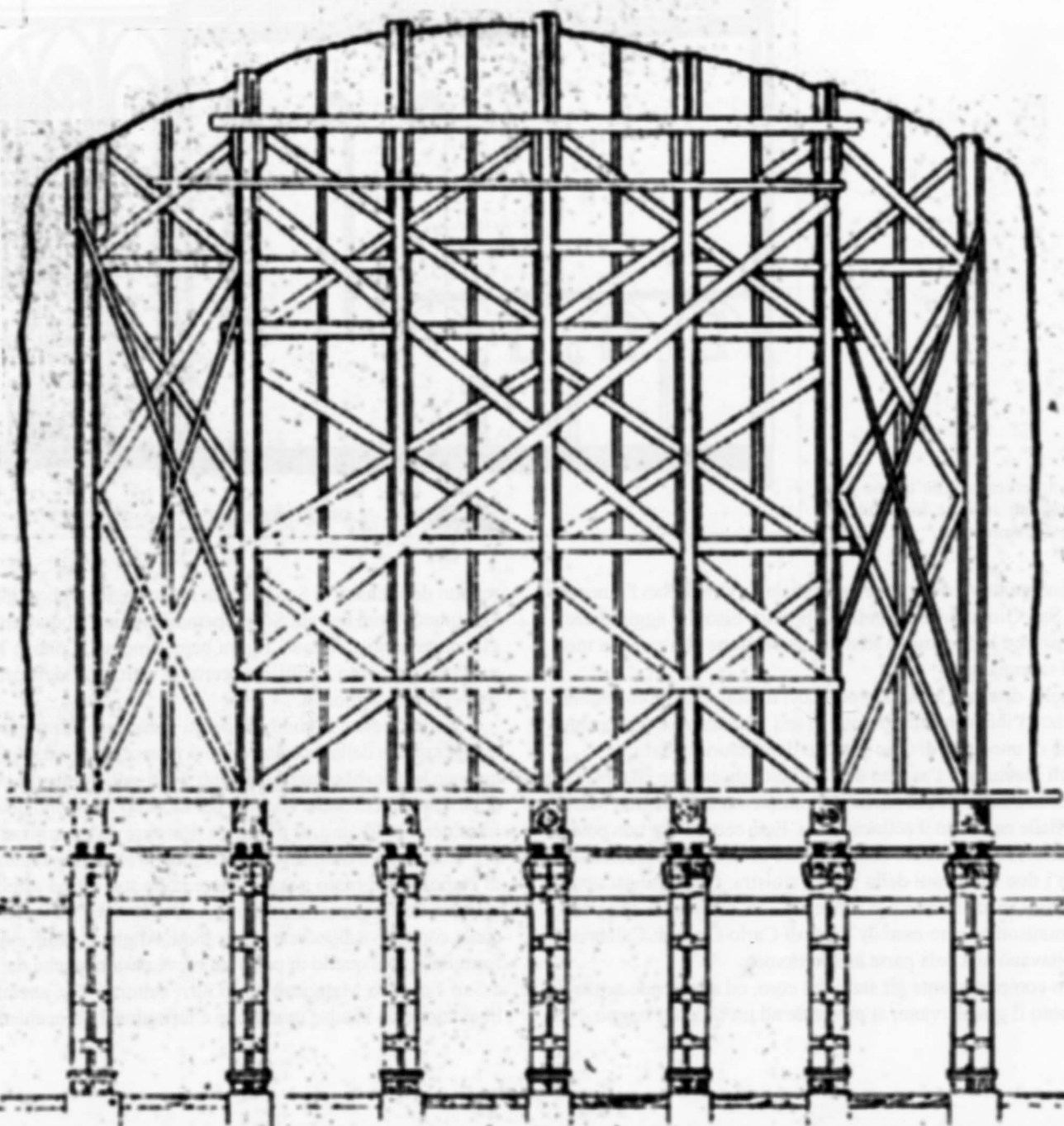
Ricordiamo ancora che del monastero trecentesco esiste anche un avanzo del chiostro, presentante le stesse caratteristiche di quello di Santa Chiara, ma si tratta di un solo braccio, e precisamente quello settentrionale. Nel settecento sul piazzetto dinnanzi alla chiesa venne costruito un festoso chiostrino, ricco di marmi, forse del Vaccaro.

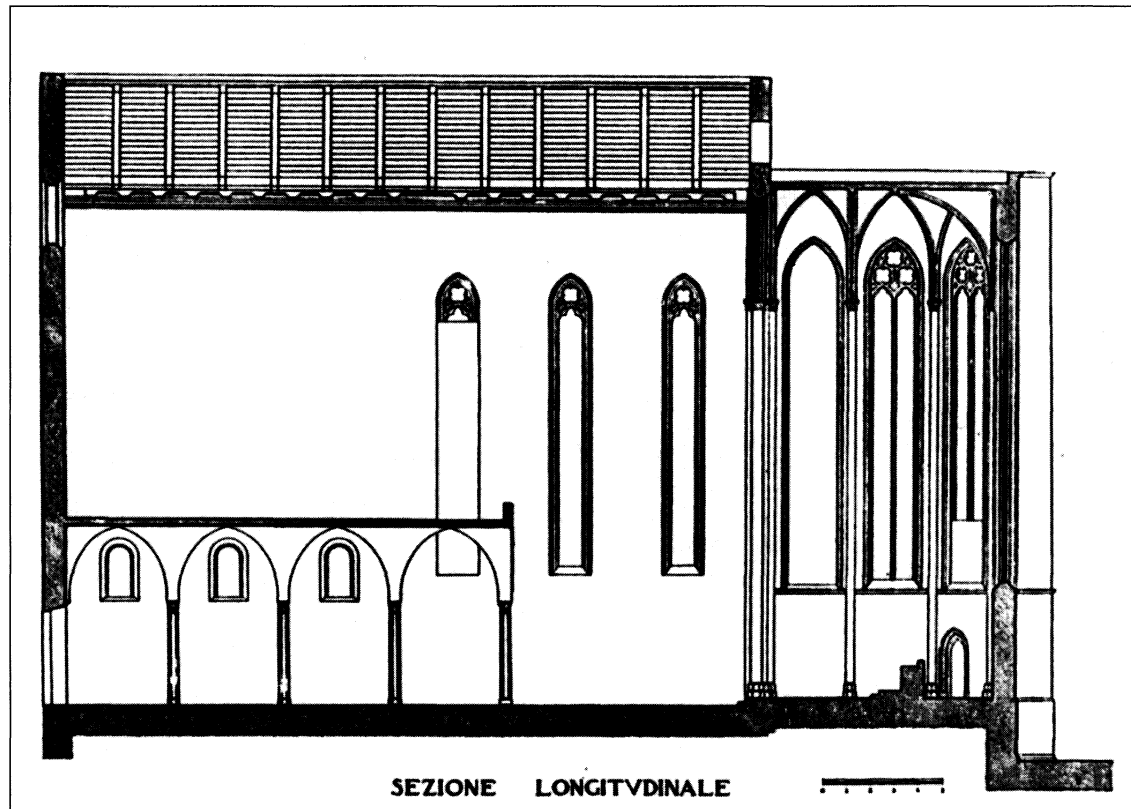
Se già architettonicamente questa chiesa è un monumento di interesse tutto particolare, lo è ancor di più per le pitture. In origine tutti gli elementi interni erano dipinti, i fusti delle colonne, i capitelli, le mosanature, gli intradossi delle finestre.

Gli studi e le polemiche vivaci su queste pitture hanno oggi resa certa l'attribuzione a Pietro Cavallini, la presenza in Napoli del quale è confermata da un documento del 1308 ma certamente vi lavorò ancora verso il 1320. sono stati identificati anche due aiuti, che lavoravano sotto la sua direzione forse ne continuavano l'opera dopo la sua partenza, perché nella schiera degli eletti nella scena del Giudizio compare anche Filippo di Taranto, morto nel 1332.

Nelle pitture si incontra una serie alternata di Profeti ed Apostoli, le scene della Passione e della Resurrezione, la Vita di Santa Elisabetta d'Ungheria, di Santa Caterina d'Alessandria, di Sant'Agnese, il Giudizio Universale, Visioni apocalittiche. E nella cappella Loffredo si aggiungano,







Gino Chierici, intervento sulle chiese di S. Maria Donnaregina: sezione longitudinale dell'aula medievale restaurata

sebbene di mano molto meno capace, episodi della Vita di San Francesco d'Assisi e di San Giovanni Evangelista. Eppure bisogna aggiungere a quest'enumerazione la non meno triste constatazione che circa la metà delle pitture è scomparsa.

È stata molto discussa la monocromia dei dipinti, ma il loro restauro ha potuto rivelare l'inconsistenza di tutte le tesi fabbricate su tale erronea interpretazione di uno stato di cose causato da restauri inadatti.

Completati i lavori per l'assetto dell'edificio, sia esterno che interno, si pensò a riportare nella chiesa anche il monumento della regina Maria. Oltremodo difficile ne risultò il collocamento. Esso certamente non poteva trovarsi nell'abside, né sulla parete destra, mentre invece si adatta benissimo allo spazio tra i due finestroni della parete sinistra. Quivi infatti venne collocato, non sull'inadatto zoccolo settecentesco, ma su uno che venne ricopiato dal mausoleo, pure esso di Tino, di Carlo Duca di Calabria. I restauri si limitavano alla sola parte architettonica.

Mancando completamente gli stalli del coro, ed apparendo senza di essi troppo vuoto il grande vano, si provvide ad un rimedio buono. Nei

restauri della chiesa di San Lorenzo si son dovuti togliere gli stalli addossati agli intercolunni murati. Sono opera bellissima cinquecentesca, che dopo gli adattamenti e restauri figura benissimo nella nuova sede. Una targa posta in un punto visibile avverte il visitatore dell'origine di questa bell'opera in legno.

Nelle finestre si sono adoperati vetri trasparenti quadrati, eccezion fatta per quelle della facciata, dove si ricorse a vetro opalino, per attenuare un poco la luce. Mancando elementi sicuri sulla forma dei vetri, al contrario della Cappella di Santa Barbara nel Castello Angioino dove si rinvennero frammenti sufficienti, si preferiva desistere da un arbitrario rifacimento.

Così dopo il multisecolare abbandono un altro monumento medievale di Napoli è ritornato a risplendere nelle sue forme armoniche, dove la sobrietà francescana non disdegna ad associarsi ad una nobile eleganza, quale conveniva alla corte regale degli Angiò. E se un augurio ci è lecito formulare, lo è quello di poter tra breve parlare anche dei lavori in corso a San Lorenzo Maggiore ed in altri santuari che ancora attendono la liberazione da insulse modifiche e farruginosi barocchismi.

## *La chiesa vaticana di San Stefano Maggiore. Trovamenti e restauri*

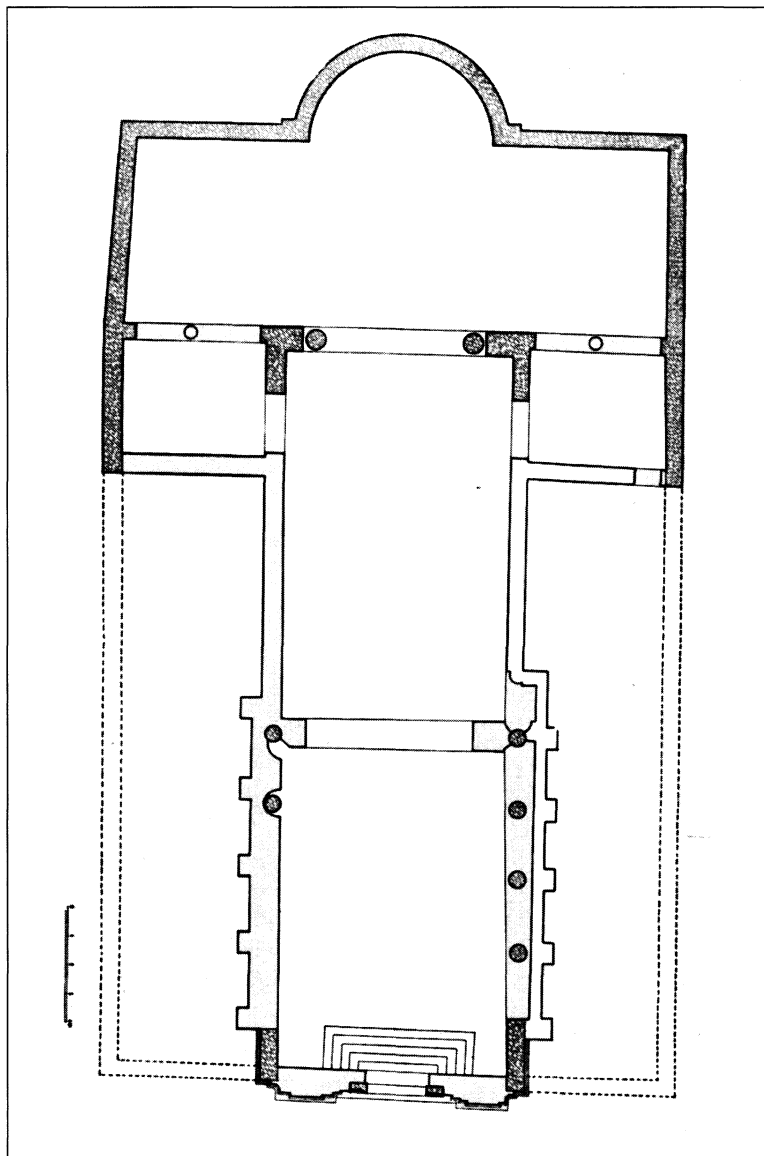
La chiesa di S. Stefano Maggiore, detta di S. Stefano degli Abissini, della quale per volere di Sua Santità Pio XI è stato testé compiuto il restauro, è forse il solo edificio superstite dei tanti santuari e monasteri ed ospizi che nel Medioevo circondavano la basilica del Principe degli Apostoli; e basterebbe questo per segnalarne l'alta importanza per la topografia vaticana e per la sacra archeologia medioevale.

Sarebbe certo di grande interesse, integrando le dotte ricerche di tanti illustri studiosi antichi o moderni, quali il Torrigio, il Panciroli, il Cancellieri, l'Armillini, il Kehr, il Duchesne, l'Ehrle, lo Josi, l'Hülsen, il ritrovare dati sulla posizione, sul carattere architettonico e sulle storiche vicende di siffatti satelliti così direttamente connessi con la storia del grande monumento vaticano; e riuscirebbe a tal uopo di notevole sussidio, accanto alle testimonianze recate da documenti come quelli dei *Liber Pontificalis* e del *Bullarium basilicae Vaticanae*, il rintracciare quelle grafiche risultanti dai disegni del Sangallo e del Peruzzi che si conservano nella collezione architettonica della Galleria degli Uffizi, o dai bozzetti prospettici dell'Heemskerck e del Dosio, od anche dalla ben nota planimetria di Tiberio Alfarano<sup>1</sup>, che ci mostra il tipo e la posizione della basilica costantiniana e delle fabbriche adiacenti, ed è tratta da dati che si riportano alla fine del secolo xv.

Non è certo in questo scritto il luogo di affrontare così vasto tema, ma solo di segnalarlo, limitando la trattazione a quanto ha attinenza alla chiesa, ora restaurata, di S. Stefano Maggiore.

Già nel Congresso di archeologia sacra tenutosi in Ravenna nel settembre del 1932 io ebbi a comunicare una notizia preliminare su tali lavori di restauro e sui trovamenti a cui avevano dato occasione<sup>2</sup>, ma mi riserbai di ritornare sull'argomento col riferire ordinatamente, in modo non più provvisorio ed incidentale, risultati concreti e conclusioni, per quanto è possibile, mature, quando l'opera di liberazione e di ripristino fosse compiuta e fosse definitivamente chiuso il ciclo delle indagini di ordine storico-costruttivo. Questo è ormai avvenuto sino dalla metà del febbraio del corrente anno 1933, ed io son lieto di poter recare tale relazione, sia pure nella forma riassuntiva di una comunicazione, nelle adunanze della nostra Accademia. E penso che invero sia opportuno instaurare il sistema che ad ogni restauro di monumento medioevale faccia seguito una notizia analitica tale da esporre i risultati di quello che

Gustavo Giovannoni, Bruno Maria Apollonj Ghetti, Giorgio Rosi, pianta della chiesa di S. Stefano Maggiore dopo i restauri (1934)



Città del Vaticano, chiesa di S. Stefano Maggiore, vista dell'interno prima dell'intervento, esterno dopo i restauri, interno con i primi saggi di liberazione (1934)

può dirsi lo studio anatomico dell'edificio, con metodo non dissimile da quello che nell'archeologia classica si segue nei riguardi degli scavi di antichità.

Nella suddetta mia comunicazione al Congresso di Ravenna io esposi i dati documentari che è possibile trarre dagli archivi a recare qualche lume sulle complesse questioni attinenti all'origine, alla denominazione, alle vicende (alterne di periodi di prosperità e di abbandono) della chiesa e del monastero di S. Stefano; e solo è ora da riassumerne le più salienti notizie pur frammentarie ed incomplete, che riguardano le fasi di costruzione, di sviluppo e di destinazione dell'interessante monumento.

Nei documenti medioevali ritornano per esso frequenti i nomi di S. Stefano Maggiore e di S. Stefano «Catagalla Patricia»: il primo, ad esempio, nelle biografie di Leone III e di Pasquale I del *Liber Pontificalis*<sup>3</sup> ed in carte dell'Archivio sublacense<sup>4</sup> o dell'Archivio di S. Pietro<sup>5</sup> ed in un privilegio di Leone IX che descrive accuratamente i beni del monastero<sup>6</sup>; il secondo in altre importanti menzioni contenute nella vita di Leone III nel *Liber Pontificalis*<sup>7</sup>, in un privilegio di Stefano II del 757 od in documenti vaticani dell'XI secolo<sup>8</sup>. Anche compare nel *Liber Pontificalis*, nella vita di Adriano I<sup>9</sup>, il titolo di S. Stefano *Catabarbara patricia situm ad beatum Petrum Apostolum*, ed è probabile che, come ritengono il Duchesne, il Kehr, lo Hülsen, non sia che una variante del Catagalla suindicato. Invece il padre Mauro da Leonessa, in una sua recente interessante pubblicazione sulla chiesa e sul monastero di S. Stefano<sup>10</sup>, sostiene riferirsi detto titolo ad altro monumento, ed in particolare ad un S. Stefano Minore, di cui è documentata l'esistenza tra i quattro o cinque monasteri che circondavano la basilica vaticana.

Se nel personaggio suindicato debba riconoscersi la santa Galla figlia di Simmaco, se alla prima fondazione della chiesa debba riconnettersi l'opera di san Leone Magno, sono temi che rientrano nell'ipotesi e nella tradizione. Le testimonianze documentarie non risalgono oltre l'VIII secolo; e della fine dell'VIII o del principio del IX sono quelle che più direttamente riferiscono notizie di costruzione.

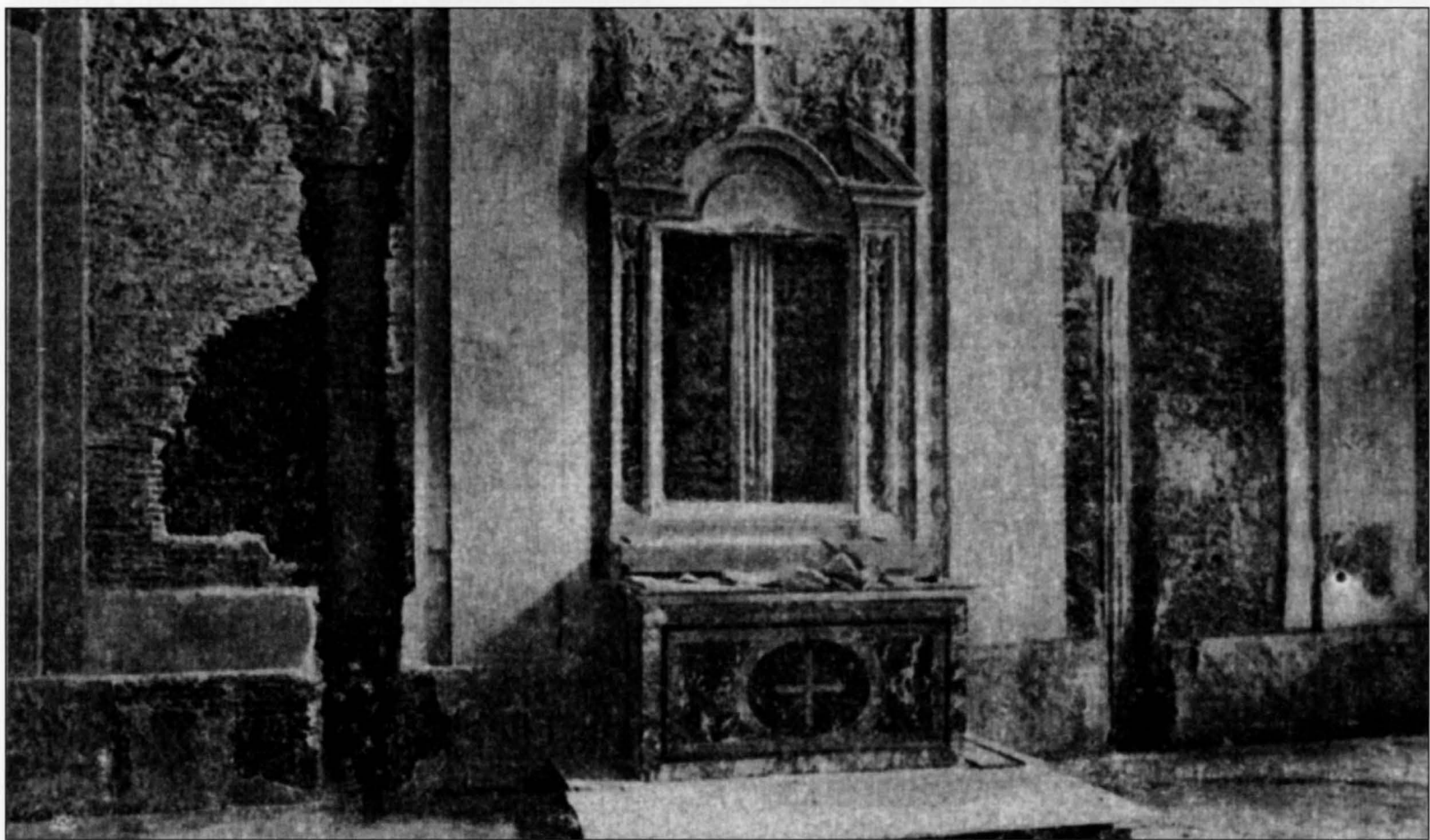
Il *Liber Pontificalis*, che, com'è noto, ci dà di questo periodo notizie insolitamente precise e diffuse, così si esprime nella vita di Leone III<sup>11</sup>: *Monasterium sancti primi Christi martiris Stephani, quod appellatur Cata Galla patricia, quod prae nimia vetustate iam corruerat,...* a

*fundamentis simul cum oratorio firmum iacens fundamentum in meliorem erexit statum*, il che conferma la notizia del precedente completo abbandono di cui si parla nella vita di Adriano I, quando se ne descrivevano le condizioni *in magna desidia et neglectus incuria*<sup>12</sup>. La stessa fonte ci riferisce poi le donazioni cospicue fatte dallo stesso papa alla chiesa ed al monastero, continuate da Pasquale I, che al monastero doveva portare speciale affetto per esserne stato abate dopo un grave periodo di interni torbidi e che probabilmente avrà recato a termine nei riguardi della suppellettile i lavori iniziati dal suo grande predecessore.

Poi, nei secoli successivi, le notizie si restringono ad aridi dati economici. Solo il diploma suaccennato di Leone IX ed uno di Innocenzo II ci mostrano che fin dal tempo di papa Sergio II il monastero di S. Stefano Maggiore, insieme con gli altri della zona vaticana, era stato ceduto al Capitolo vaticano e che i canonici di esso erano a servizio della basilica di S. Pietro.

Si giunge così al Quattrocento e si ha, nella prima metà del secolo, notizia dello stato di abbandono e di labenza delle costruzioni. Il padre Mauro da Leonessa nella sua monografia<sup>13</sup> ne reca interessanti testimonianze in una epistola rimata di un tal Nicola Michele Bonainti, ed in una descrizione del Vegio; ed anche io le ho per qualche tempo interpretate come immediatamente precedenti ad un grande periodo di mutazione e di ricostruzione. L'esame del monumento mi ha poi fatto ricredere da tale opinione, ed allora ho considerato che il parlare di porte infrante e di altari abbandonati, come fa il Buonaiuti, o di edifici alterati come fa il Vegio, non vuol significare affatto una organica distruzione come quella che in un periodo intermedio, di cui manca ogni diretta notizia, deve essersi verificata in S. Stefano.

Più tardi l'alterna vicenda continua in una ripresa che coincide con l'assegnazione delle fabbriche a sede dell'ospizio degli Abissini<sup>14</sup>. Incerta è la data di questo periodo di nuova destinazione: forse, come narra il Panciroli e con lui il Pastor, il tempo di Eugenio IV; forse, come sostiene p. Mauro da Leonessa sull'autorità del Torrigio e sulla testimonianza di due stemmi esistenti nella chiesa, quello di Sisto IV<sup>15</sup>; certo dalla fine del Quattrocento continuamente troviamo la chiesa designata come *Ecclesia fratrum Indianorum* o S. Stefano degli Indiani, poiché, con assai scarsa competenza geografica, Indiani erano allora denominati gli Abissini<sup>16</sup>.



L'ultimo periodo di mutazione per S. Stefano fu quello di Clemente XI, che, con l'opera dell'architetto Antonio Valeri, romano, ne fece sistemare l'interno con l'aggiunta della sacrestia e la ricostruzione degli altari, e vi eseguì la facciata completamente nuova, probabilmente distruggendo il porticale che nei precedenti secoli ancora appariva avanti alla chiesa. E qui infine la documentazione sicura abbonda, e consiste nella epigrafe apposta sulla facciata, che ci fornisce la data del 1706<sup>17</sup>, nelle iscrizioni dell'anno 1729, incise sugli altari a ricordo della loro consacrazione, nella descrizione analitica dei lavori data da uno scritto di quel Silverio Campana<sup>18</sup>, che fu rettore della chiesa ed ebbe cura diretta del suo restauro.

Ai dati storici e documentari che qui si sono riassunti, se ne può aggiungere uno grafico di notevole importanza, ed è quello dato dalla suaccennata planimetria dell'Alfarano<sup>19</sup>, la quale (fig. 1) ci mostra le costruzioni stefaniane ancora nella loro forma medioevale. La chiesa ci appare come una basilichetta a tre navi facenti capo ad un transetto, e preceduta da un portico esterno; ed è fiancheggiata a destra ed a sinistra dagli ambienti incompleti del monastero disposti intorno a due chiostri anch'essi monchi.

Questa rappresentazione ha dato il suggerimento della ricerca al Rohault de Fleury che ne ha fatto oggetto di una sua interessante; per quanto imprecisa, tavola della «Messe»<sup>20</sup>, riprodotta nella fig. 2 e poi al sottoscritto, dapprima con i rilevamenti compiuti con gli studenti della Scuola superiore d'architettura di Roma<sup>21</sup>, ed in seguito con le indagini ed i saggi di ripristino.

A questo punto occorre integrare le ricerche con l'esame del monumento, senza del quale i dati più minuti e precisi tratti dagli archivi risultano sempre sterili. Dirò di più. Nello studio dei monumenti medioevali la nozione di una verità, provvisoria o definitiva, può aversi dalla integrazione e dal reciproco controllo dei dati documentari e da quelli che possono trarsi dalle stratificazioni costruttive ed artistiche e dai suoi elementi decorativi. Incerti i primi quando non vi sia la dimostrazione che i documenti siano chiari e sinceri e si riferiscano appunto all'edificio nella fase in cui ora lo vediamo (e gli esempi delle cattedrali lombarde del Medioevo sono a questo proposito quanto mai istruttivi); incerti i secondi, specialmente in tempi in cui le mutazioni di schemi costruttivi

e di forme artistiche son lente e recano talvolta ritardi di secoli.

Con una varia vicenda vedremo avvenire in S. Stefano tale incontro delle differenti fonti di studio: concordi o quasi in un primo periodo e nell'ultimo, cioè in quello di Leone III e quello di Clemente XI, mentre che nelle epoche precedenti od in quelle intermedie il monumento ci dà notizie, talvolta importantissime, di cui l'Archivio tace.

Esaminiamo anzitutto il monumento quale a noi è pervenuto.

La chiesa di S. Stefano presentavasi fino a due anni or sono con la sua facciata settecentesca fiancheggiata dagli edifici modesti ed amorfi del monastero e dal giardino pensile, che recava una bella nota verde sulla via delle Fondamenta, dietro il grande abside di S. Pietro. Alla chiesa accedevasi, ed accedesi tuttora, con alcuni scalini in discesa preceduti dalla grande antica vasca marmorea<sup>22</sup>, un tempo esistente sulla platea di S. Pietro, da dove deve essere stata qui portata ai primi del Seicento.

Dell'aspetto delle suddette costruzioni e di tutta la zona le figg. 3 e 4 offrono riproduzioni, che potranno riuscire di qualche interesse a documentare le condizioni edilizie precedenti alle grandi sistemazioni attuali ed a ricordare il carattere ambientale discreto e raccolto che fino a pochi anni fa circondava la grande mole vaticana.

L'edificio del monastero è stato abbattuto e la chiesa è rimasta isolata; ma intatto ne è restato il prospetto del Valeri che si presenta con le sue linee settecentesche, con la epigrafe di Clemente XI, col bellissimo portale medioevale (di cui parleremo); il quale deve essere stato tolto dalla fabbrica preesistente ed utilizzato nella nuova, e rialzato al livello dello strato settecentesco, che è di circa m. 1,20 più alto, come gli scavi hanno dimostrato, di quello del IX secolo.

L'interno della chiesa prima degli attuali lavori appariva (vedi figg. 7 e 8) come un unico piccolo ambiente rettangolare privo d'ogni interesse d'arte, diviso da una retrostante sacrestia mediante un muro di fondo con due porte ai lati dell'altare maggiore; ma dietro la sacrestia, in una specie di cortile umido e stretto, si presentavano resti in cui era facile identificare l'arco trionfale, il transetto e l'abside di una antica basilica (vedi figg. 5 e 6). Nelle pareti longitudinali della chiesetta settecentesca potevano all'esterno scorgersi murati alcuni capitelli classici (evidentemente di spoglio) e parti del fusto di alcune colonne; ed i lavori di restauro eseguiti le hanno rinvenute. Già tali resti della primitiva basilica erano stati notati





nei lavori dei primi del Settecento e segnalati dal Campana nella descrizione che abbiamo testé citata.

Stabilendo ora nel riferire i risultati dei trovamenti e delle ricomposizioni un ordine cronologico, non in quello che riguarda la successione dei lavori e delle indagini, che sarebbe criterio transitorio, ma in funzione dei periodi costruttivi, si darà un cenno delle fasi di scavo spinte a strati assai profondi, a resti, pur sporadici ed incompleti, di opere assai remote.

Gli scavi sotto al pavimento della chiesa settecentesca hanno invero dato scarsi risultati, poiché ci hanno mostrato piccole e quasi insignificanti murature antiche, un grosso muro trasversale alla nave costruito in età medioevale coi resti di blocchi squadrati di tufo di un antico monumento, ed una specie di pozzo rivestito di mattoni refrattari ed ancora riempito di scorie metalliche, che deve aver servito, forse in epoca remota, per la fusione di campane od altri elementi di bronzo.

Al disotto dello spazio a sinistra della chiesa, che potremo sin d'ora chiamare della navatella di sinistra, si è trovato un vasto e completo ambiente che si è dovuto completamente vuotare dalla terra che l'aveva riempito e dall'acqua che spesso torna ad infiltrarvi. Le sue pareti longitudinali sono in muro di mattoni, ed in quella interna si aprono piccole nicchie sormontate da arco semicircolare. La parete di testata, verso ponente, è invece in strati alterni di tufelli e mattoni, ma mostra anche essa due nicchie di tipo analogo a quelle sopra citate. Notevoli rimaneggiamenti ha subito tale ambiente, specialmente nella parte anteriore ove al muro longitudinale interno appare addossato un rivestimento, a cui si innestano resti di pareti divisorie; ed in questa parte le coperture, quasi interamente crollate, erano di rozze vòlte a botte, mentre che sul tratto estremo occidentale, che sembra essere l'unico conservato quasi integralmente, ancora esiste una completa vòlta a crociera.

Più importante ancora è il trovamento che è stato fatto al disotto dello spazio a destra della chiesa ad una profondità ancora maggiore. Ivi sono apparse incastonate nella fondazione delle costruzioni successive quattro colonne aventi le loro basi ad una quota di circa otto metri più bassa del piano della chiesa; e tra le colonne si lanciano archi rozzissimi e resti di vòlte a crociera (vedi fig. 9); e tutto indica che siamo in presenza di una sala porticata con colonne disposte secondo spazi quadrati a sorreggere

le crociere di copertura.

Il tipo della costruzione e la profondità di tale fabbrica denotano con grandissima attendibilità trattarsi di una cripta ad oratorio. Le caratteristiche costruttive rivelano un'età barbarica quando ormai la tradizione romana era giunta al più basso grado di decadenza, cioè forse il VI o il VII secolo; più probabilmente il VI, se a detta cripta può riferirsi il sarcofago inscritto di cui si dirà in seguito.

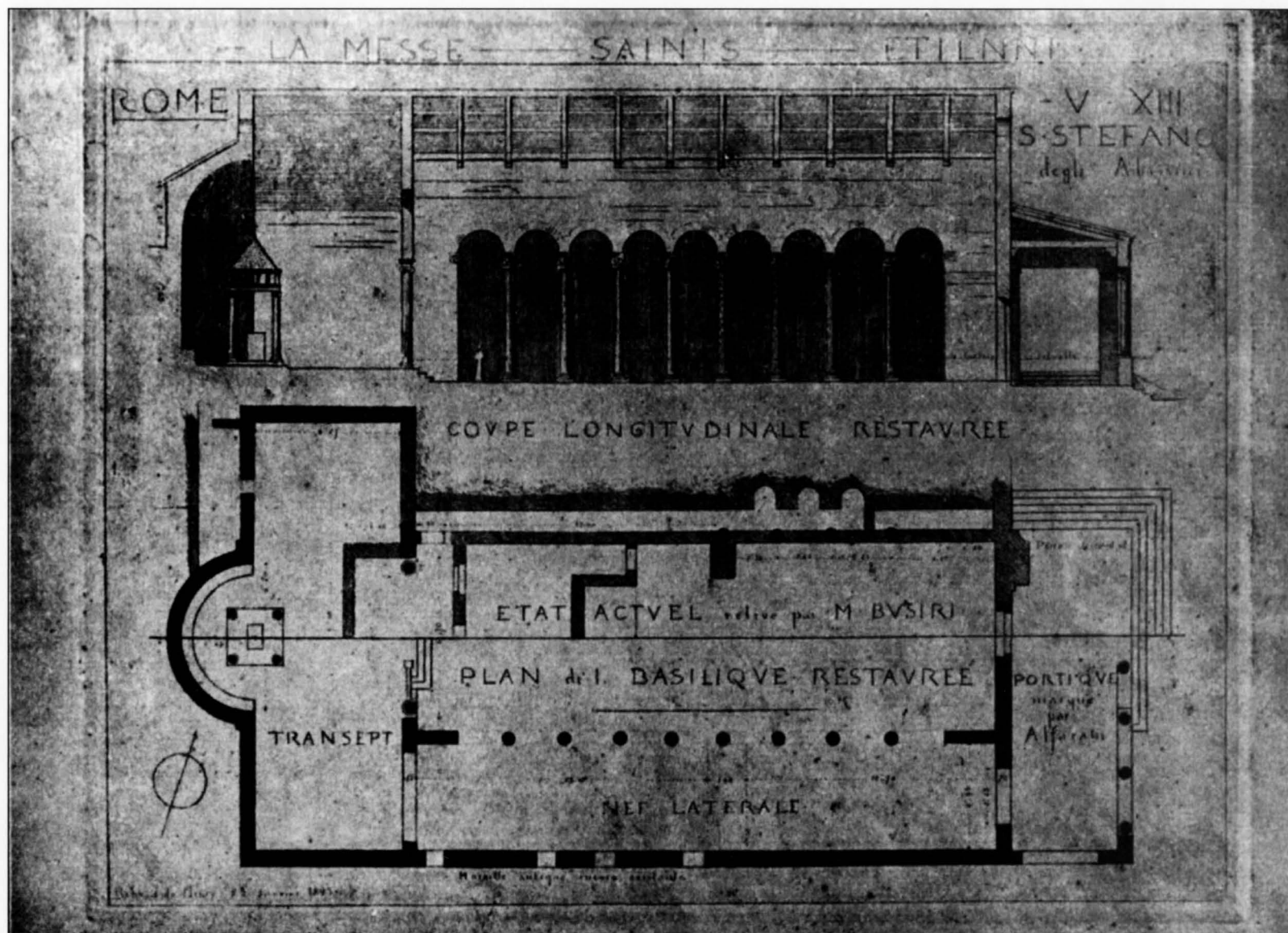
Ognun vede pertanto l'importanza che assume la determinazione di un siffatto tipo di cripta. Ancora infatti la tipologia delle cripte poste al disotto dei presbiteri delle chiese è ben lungi dall'essere stabilita, per quanto in massima possa ritenersi sistematico il passaggio dal riposto andito inaccessibile che formava la confessione nelle antiche basiliche, all'ambulacro semicircolare delle basiliche romane del IX secolo, al vasto oratorio sotterraneo con numerose colonne che tante applicazioni ha avuto nell'XI e nel XII secolo<sup>23</sup>.

Perciò è ora di alto interesse il trovare qui un esempio così remoto di quest'ultimo schema, che così prende posto accanto agli esempi tanto discussi della cattedrale e di S. Francesco di Ravenna (V secolo), del S. Salvatore di Brescia (VIII secolo), di S. Secondo d'Asti, della cripta di Jouarre nella sua parte più antica, e delle grandi cisterne o sale ipostile bizantine che con quegli esempi hanno stretti rapporti. Quale fosse la destinazione e l'organismo di queste costruzioni precedenti alla basilica leoniana non è ora possibile determinare, sia per la complessità dei rifacimenti e degli innesti costruttivi, sia perchè le gravi difficoltà che si frappongono allo scavo profondo in un suolo percorso da una potente falda acquea non hanno consentito di estendere l'esplorazione ad una zona più vasta, e, più specialmente, hanno impedito di rintracciare altri elementi prossimi alla interessante cripta ad oratorio di cui ora si è parlato.

Certo la denominazione di «Cata Galla o Catabarbara patricia» fa pensare alla esistenza presso alla chiesa attuale di una più antica importante costruzione, di cui i resti rinvenuti a basso livello potrebbero essere una sopravvivenza; ma nulla più di una ipotesi generica è possibile arrischiare in proposito.

Più concreta è invece una induzione per quello che riguarda i vari livelli a cui si trovano gli edifici indicati. È da supporre che nel periodo costruttivo di Leone III, prima che fosse intrapresa la fabbrica della nuova

La chiesa di S. Stefano Maggiore con pianta e sezione longitudinale  
dall'illustrazione ottocentesca di Rohault de Fleury (1934)



basilica, sia stata mutata la configurazione del terreno con un grande riporto che ha sotterrate le murature preesistenti, rimaste in parte a costituire fondamento a quelle nuove, seguendo, forse con voluta rapidità, lo stesso procedimento per cui tante chiese romane (S. Saba, S. Crisogono, S. Maria in Via Lata, Ss. Quirico e Giulitta, S. Clemente, S. Cecilia ecc.) si sono sovrapposte ad altre costruzioni chiesastiche, talvolta seguendone la pianta, talvolta ampliandola o spostandola. La cripta a colonne avrebbe appartenuto alla precedente chiesa, distrutta nella parte superiore per cedere il posto al transetto della nuova; la lunga sala che ora trovasi sotto la navatella di sinistra avrebbe appartenuto al monastero e forse ne avrebbe costituito un magazzino od un refettorio, e la utilizzazione del suo muro esterno spiega forse la singolare caratteristica delle navatelle eccezionalmente grande in confronto di quella della nave maggiore.

La pianta della fig. 10 mostra la posizione di questi elementi sotterranei ed indica i tipi delle varie loro strutture.

Occorre ora ritornare in alto e studiare la ricomposizione dell'insigne monumento medioevale che rappresenta, nelle tante vicende della chiesa di S. Stefano, la fase essenziale.

Abbiamo già accennato ai resti, visibili nella zona posteriore alla chiesa settecentesca, di un'abside, di un arco trionfale, di una sala in cui era facile identificare il transetto di una basilica; ed anche ad elementi di colonne che apparivano murate nel muro longitudinale di destra di detta chiesa. Messe a nudo le murature e liberate dagli intonachi, altri elementi sono apparsi: su di un intercolumnio un piccolo tratto di architrave con una sovrastante piattabanda di scarico; muri esterni, in qualche tratto abbastanza ben conservati, di tipo e di struttura analoghi a quelli già rilevati nel transetto. Nelle pareti invece al disopra delle colonne il rifacimento è apparso completo, e ne è risultata la dimostrazione che né le finestre ivi collocate (che nel restauro sono state riaperte) appartengono alla primitiva basilica, né l'altezza di queste pareti corrisponde a quella originaria; sicché questo elemento dell'alzato ci manca nella ricostruzione ideale, sicura e completa in tutto il resto, della basilica a tre navi, alla quale, anticipando i risultati dello studio, potremo assegnare il tempo del pontefice Leone III. Solo possiamo supplirvi in parte ed in modo ipotetico coi dati che ci ha fornito la esplorazione della parete interna del muro frontale, col mostrarci due finestrelle collocate assai in alto, che

probabilmente ci forniscono la forma e la posizione di quelle esistenti nei muri longitudinali.

In corrispondenza della quarta colonna a partire dall'ingresso sporgono dalla linea due robusti pilastri (evidentemente costruiti a scopo di rinforzo) racchiudenti le colonne stesse e sorreggenti, con l'intermediario di una rozza cornice d'imposta a semplice smusso, un arcone a tutto sesto trasversale alla chiesa. Allo stesso ciclo costruttivo, o, per meglio dire, ricostruttivo, debbono avere appartenuto le chiusure a muro pieno negli intercolumni, che hanno trasformato la chiesa da tre navi ad una soltanto ed il quasi completo rifacimento delle sovrastanti murature, in cui, con disposizione ben coordinata a quella dell'arcone, sono state aperte le finestre assai più larghe e collocate più in basso di quelle primitive. Anche vi hanno appartenuto le capriate di copertura di cui si sono trovate ancora *in situ* le mensole di appoggio, sporgenti dalle pareti. Questo rimpicciolimento del vano della chiesa, che, dopo aver abbandonato le navatelle ed il transetto, lo ha ridotto ad una parte della nave maggiore, ha poi proseguito nella fase della trasformazione settecentesca, quando è stato costruito un altro muro trasversale per ricavare dietro all'altare lo spazio della sacrestia.

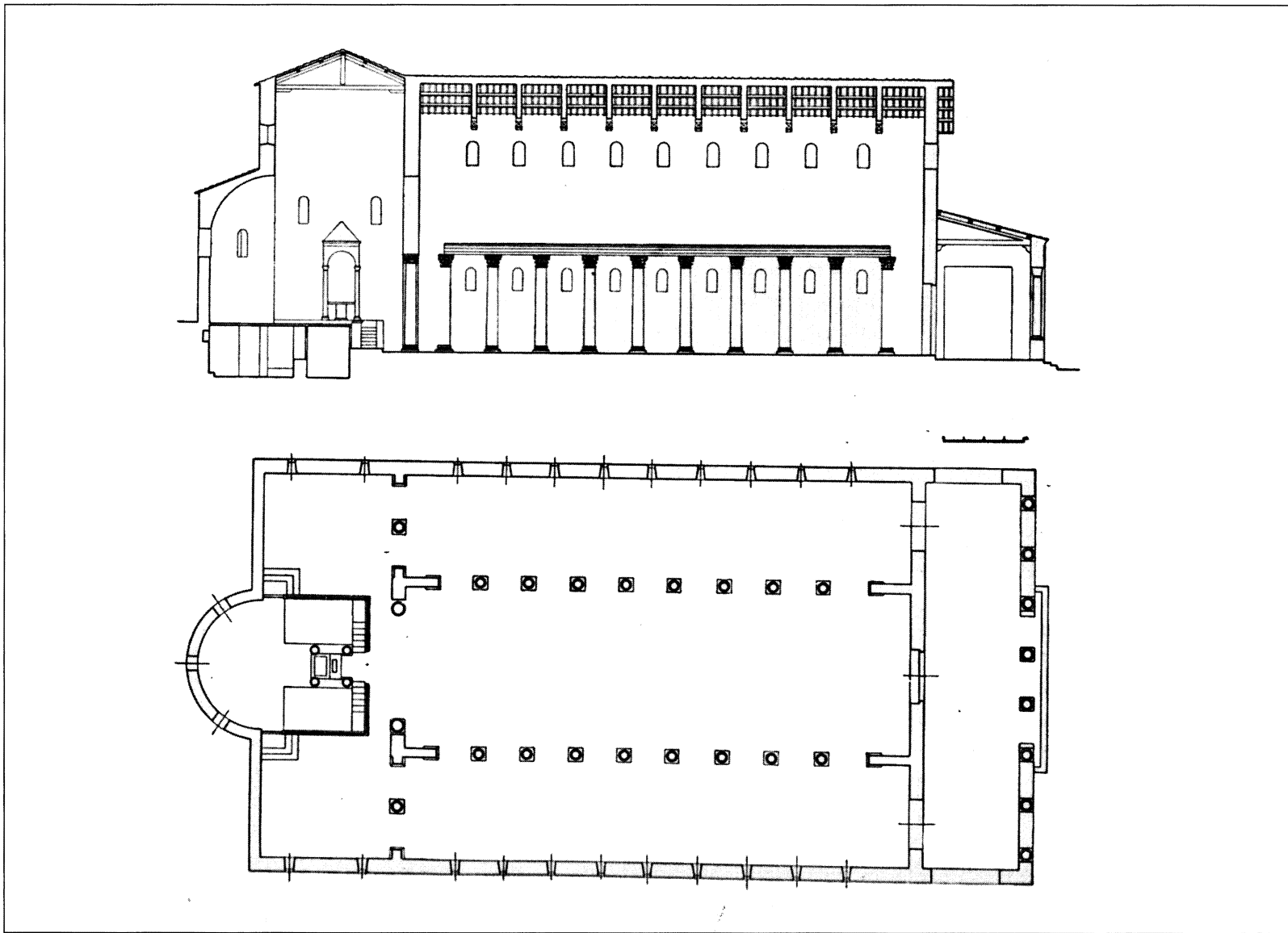
Riprendendo ora l'esame delle particolari caratteristiche della basilica della fine dell'VIII secolo, di cui, come si è accennato, tutti i dati geometrici e strutturali, salvo quelli relativi all'altezza, possono ritrovarsi, sembra necessario, per la importanza e la rarità del monumento, farne oggetto di una descrizione analitica.

Delle pareti perimetrali delle navatelle soltanto conservasi una piccola parte, minima per la navatella di destra, più ampia, cioè corrispondente a circa una campata dei colonnati interni, per quella di sinistra, ma assai rifatta ed alterata da riprese e da vani praticativi.

I muri del transetto sono completamente conservati fino ad un'altezza del primitivo pavimento variabile tra i 4 ed i 6 metri; ivi due finestre originali sono ancora in posto ai lati dell'abside; di un'altra, a quella analoga, furono trovate le spalle nella testata meridionale del transetto stesso. Intera è l'abside, che appare all'esterno con la sua cornice terminale del solito tipo medioevale romano, costituito da mensoline sorreggenti vari strati di mattoni in sporgenza.

In questa parte dell'edificio si hanno dunque conservatissime (forse

Gustavo Giovannoni, Bruno Maria Apollonj Ghetti, Giorgio Rosi, sezione e pianta della ricostruzione medievale della chiesa di S. Stefano Maggiore (1934)



appunto per l'abbandono in cui è stato lasciato) ampie superfici continue dei muri primitivi, e se ne può leggere la loro costante struttura: mattoni di spoglio messi in opera con abbastanza accuratezza (la tradizione muraria in Roma, non ha avuto che brevi periodi di vera decadenza), con strati di malta scura cosparsa di cretoni di pozzolana ed all'esterno rabboccata e stilata. L'arco trionfale è costituito da grossi laterizi bipedali disposti a duplice anello ed è sorretto da due colonne aventi come intermediario un singolare pulvino dalla sagoma rozza e trita (vedi figg. 6 e 31). I capitelli di tali colonne sono di uno ionico semplificato<sup>24</sup>, ed uno di essi appare essere stato ricavato da un cippo pagano rovesciato di cui ancora si vedono le modanature; ma comunque essi rappresentano i due soli elementi di ordini architettonici appositamente eseguiti, mentre che tutti gli altri sono tratti da monumenti antichi di vario tipo e di vario tempo utilizzati (come in tutti gli edifici di Roma tra il VII e l'XI secolo) alla rinfusa senza un concetto di simmetria e di unità.

Tra il transetto e le navatelle, pur attraverso le interruzioni ed i rifacimenti, si rivelano all'osservazione aperture di forme e strutture singolari: ancora *in situ* si hanno architravi divisi nel mezzo in due pezzi, ed aventi superiormente tre piattabande e poi un grande arco circolare di scarico che le racchiude. Gli architravi sono retti ai lati da pilastri, alcuni dei quali conservano ancora i loro capitelli, e dovevano avere appoggio intermedio su di una colonna, che poi nei rifacimenti è stata tolta<sup>25</sup>.

Anche per questi elementi sopradescritti le opere di rinforzo e di chiusura debbono essere state essenziali quanto pei colonnati della nave maggiore. Forse le più remote possono ritenersi quelle per gli intercolumni del lato nord del transetto, ove appariva un muro di riempimento a spina di pesce che per la somiglianza di struttura con altri di S. Pudenziana può essere attribuito a riprese del XII o XIII secolo; mentre che nel lato sud un pilastro addossato mostra nella sagoma rozza della cimasa una parentela coi pilastri della nave centrale, cioè una contemporaneità coi lavori radicali di consolidamento e trasformazione di tutta la chiesa, di cui abbiamo già discorso.

Dei due architravi sopra i suddetti intercolumni, quello della nave di sinistra ha una interessante ornamentazione intagliata a girari a treccia doppiamente legati, che contengono figure tutte uguali di animali che si mordono la coda (vedi fig. 15). Se gli elementi dell'arco trionfale ci offrono capitelli e cornici architettoniche appositamente eseguite, qui v'è

di originale un'opera decorativa, che può, più facilmente di quelli, essere oggetto di raffronti stilistici; e tali raffronti, che ad esempio possono istituirsi con gli intagli della transenna della cattedrale di Modena del tempo del vescovo Lopiceno, dell'altare di S. Prospero di Perugia, di bassorilievi in S. Donato di Zara, ed in Roma con frammenti decorativi di S. Sabina, di S. Saba, e di S. Maria in Cosmedin<sup>26</sup>, ci riportano anch'essi ad un periodo tra l'VIII ed il IX secolo.

Raccogliendo questi elementi sparsi ritorna con grande chiarezza lo schema basilicale di S. Stefano Maggiore, quale è espresso nei disegni di restituzione delle figg. 11 e 13. Aveva desso per caratteristiche di eccezione la larghezza delle navatelle molto grande in confronto di quella della nave principale e la disposizione, testè rilevata, dalla comunicazione tra le navatelle suddette ed il transetto ottenuta mediante due intercolumni per parte in modo da dare alle navatelle stesse il carattere di un portico svolgentesi con le sue colonne per due lati contigui: disposizione di cui un solo altro esempio analogo (che io mi sappia) trovasi nella chiesa di S. Prassede in Roma, di pochi anni posteriore a questa di S. Stefano e che ad essa è collegata da tanti altri non fortuiti rapporti<sup>27</sup>

Sembra a questo punto che le indagini e gli studi di vario ordine siano maturi per giungere a determinare il tempo della costruzione. Convergono ad una unica attribuzione di data tanto la documentazione, che ci è fornita dalla esplicita notizia del *Liber Pontificalis* sopra citata, che assegna al pontificato di Leone III la ricostruzione *a fundamentis* della chiesa ed a quello di Pasquale I il suo completamento ed il suo arredamento, quanto i risultati dei raffronti stilistici relativi all'organismo generale ed ai particolari decorativi; a cui si aggiungeranno quelli riguardanti la disposizione della cripta.

A vero dire, quest'ultimo elemento reca, con una documentazione sicura e precisa, una certa divergenza con quanto sopra si è affermato, e genera un quesito ed una ipotesi a sè. Trattasi di una testimonianza epigrafica, non solenne ma umile, e non per questo meno evidente ed esplicita. In uno dei piccoli vani posti nella zona inferiore dell'abside (vedi fig. 14) che sembrano finestre e invece altro non sono che vani creati all'interno per depositare le lampade ed illuminare il deambulatorio anulare della cripta, leggesi sulla pietra formante architrave questa iscrizione: TEMP(ore) DOMN(i) LEONI(s) QV(arti).

Un accurato esame delle strutture permette tuttavia di conciliare le due date in un'ipotesi a cui sembra possa assegnarsi un coefficiente molto prossimo alla realtà. Il pezzo di marmo utilizzato per l'architrave suddetto è un lastrone sulla cui superficie inferiore è inciso un altro frammento di iscrizione, DOMIN, che ha anche essa i caratteri epigrafici dell'VIII e del IX secolo; e la rottura di tale lastra al suo estremo di destra e la disposizione incerta dei mattoni sottostanti e sovrastanti sia in questa che nelle altre aperture analoghe stanno ad indicare che il lavoro è stato eseguito tagliando la muratura preesistente ed inserendovi l'architrave. Se ne trarrebbe la dimostrazione che, analogamente a quanto è avvenuto per S. Maria Maggiore sotto Pasquale I<sup>28</sup>, la costruzione della cripta ha rappresentato un rifacimento ed una nuova sistemazione del presbiterio della chiesa. Questa appartiene al tempo di Leone III, la cripta a quello circa cinquanta anni posteriore, di Leone IV; e le due testimonianze, invece di contraddirsi, si integrano.

Abbiamo dunque in S. Stefano Maggiore una forma sicuramente determinata di una basilica romana della fine del sec. VIII e dei primi del IX, che forma gruppo con le altre due, di poco posteriori, di S. Prassede e di S. Cecilia, e con le altre ancora susseguenti manifestazioni della sempre vitale architettura chiesastica in Roma, ove lo schema basilicale è stato mantenuto in tutto il Medioevo anche attraverso il fluttuare degli stili architettonici e costruttivi che imperavano altrove, e solo ha subito piccole trasformazioni, non per questo meno interessanti per gli studiosi. Qui esso ci si presenta con una chiarezza che manca quasi a tutti gli altri esempi. Nelle tante difficoltà che sempre si presentano all'archeologia medievale di rintracciare gli schemi genuini tra le tante aggiunte e sottrazioni costruttive e tra le tante incertezze di attribuzioni e di date, l'aver ritrovato un nuovo caposaldo stabile non è forse privo di importanza. Da esso sarà possibile a sua volta avviarsi a nuovo viaggio per ulteriori determinazioni sia nei riguardi degli organismi che dei tanti particolari architettonici o costruttivi o decorativi.

Non meno importanti sono stati i risultati delle esplorazioni nei riguardi della cripta creata nella chiesa e per la chiesa, in merito alla quale testé si è riportata la autentica testimonianza epigrafica della costruzione o del completamento sotto Leone IV, e vi si è riferita un'ipotesi sulla successione dei periodi costruttivi.

Gli scavi eseguiti nel transetto e nell'abside (fig. 17) hanno ritrovato le costruzioni di un muro perimetrale, che evidentemente son quelle del presbiterio rialzato, ed i resti di un deambulatorio anulare che segue la curva dell'abside, ed infine di una cella rettangolare, con la sua nicchia per l'altare, a cui da detto deambulatorio si accede, posta nell'asse della chiesa e quasi nel centro del transetto. Due scalette, quella di sinistra appena accennata, ma quella di destra quasi completamente conservata (fig. 18), sono apparse a mostrarci il modo di discesa alla cripta, e questa seconda scaletta corrisponde agli stipiti ancora *in situ* della porta del deambulatorio. Avanzi del pavimento frammentario, e resti dei plutei e della *iconostasis* (una colonnina e vari pezzi di pietra intagliati) costituenti la suppellettile presbiteriale, sono stati ritrovati frammisti nel terriccio del grande riporto che aveva rialzato il livello della chiesa.

Riappare in tal modo precisa la pianta della cripta, e ci riporta ad un tipo che era divenuto normale nelle chiese romane del IX secolo, e che ancora si mostra in quelle di S. Prassede, dei Ss. Quattro Coronati, di S. Cecilia, di S. Crisogono, di S. Saba, di S. Pancrazio in Roma, di Vescovio in Sabina; ed è al tipo della cella semisotterranea (il cui altare doveva contenere le reliquie più insigni), che era sottostante al ciborio ed aveva accesso dal corridoio disposto ad anello interno all'emiciclo absidale e che aprivasi verso la chiesa mediante la *fenestella confessionis*. Ma i resti trovati in S. Stefano Maggiore sono più completi di quelli degli altri esempi suindicati, alterati quasi tutti da essenziali trasformazioni; ed insieme con essi ci permettono di ricostruire il modello di siffatto interessante schema del centro sacro della chiesa (fig. 16).

I più diretti raffronti possono istituirsi con la cripta di S. Pancrazio, analoga alla nostra nelle condizioni di accesso al deambulatorio e nella forma del sacello, ancora completamente conservato, con quella di S. Prassede, in cui il deambulatorio è ancora nello stato originario e mostra a destra ed a sinistra nelle pareti incavi simili a quelli di S. Stefano destinati quasi certamente, come già sopra si è accennato, a contenere le lampade; con quella infine della chiesa di Vescovio, che non solo ci fornisce un altro esempio rimasto di porta di accesso alla cripta ma anche ci mostra il modo con cui allo stipite innestavasi il primo dei pilastri, parte murati, parte liberi, del recinto presbiteriale.

Questi riferimenti che tra loro si integrano, rendono pertanto facile

Città del Vaticano, Portale quattrocentesco di accesso alla chiesa di S. Stefano. Gustavo Giovannoni, Bruno Maria Apollonj Ghetti, Giorgio Rosi, rilievo dell'area sotterranea, sezione trasversale della chiesa di S. Stefano Maggiore dopo i restauri e saggio ricostruttivo della medesima di età medievale (1934)

e sicura la restituzione architettonica delle parti essenziali della suddetta cripta di S. Stefano. Se la terza dimensione, quella verticale, ci manca, noi possiamo all'incirca ritrovarla dall'altezza degli incavi ricavati nel muro dell'abside a cui doveva essere immediatamente sovrastante la copertura a lastre di pietra, del deambulatorio, corrispondente al piano del presbiterio. Il tracciato del muro frontale e la evidente disposizione della *fenestella confessionis* ci forniscono dati per l'andamento della duplice scaletta di accesso al presbiterio; la quale, escluse tutte le soluzioni di rampa frontale, doveva essere di un tipo non dissimile da quello delle numerose conformazioni che ci rimangono di un periodo posteriore, cioè quello dei secoli XII e XIII in Roma e fuori (a S. Giorgio in Velabro, a S. Cesareo, in Roma, ad Anagni, a Ponzano Romano ecc.) quando la cripta è ormai abbandonata, ma rimane la sopraelevazione del presbiterio e la posizione dell'altare maggiore col suo ciborio, al disopra di un sacello divenuto inaccessibile.

Può essere a questo punto di notevole interesse -mi si consenta il breve *excursus*- il ricercare quale sia stata l'origine e quale la diffusione di siffatto tipo di cripta che vediamo avere così costante applicazione nelle chiese romane del IX secolo e che trova in S. Stefano uno dei più completi esempi. E la ricerca ci porterà dapprima assai lontano, per ritornare poi nella cerchia delle mura vaticane, poiché ci segnalerà una precisa menzione dello schema in una chiesa inglese, a Canterbury, per riferirla alla cripta di S. Pietro<sup>29</sup>. Si trova tale menzione in un frammento degli scritti di Eadmer, monaco di Canterbury (1060-1130), riportati poi dal monaco Gervasio (XIII sec) e modernamente pubblicati<sup>30</sup>. Ad Eadmer doveva esser nota l'antica chiesa di Canterbury, in parte rifatta nel X secolo, e, d'altra parte, nella sua descrizione sono frequenti i riferimenti a scrittori anteriori come Odo e Beda.

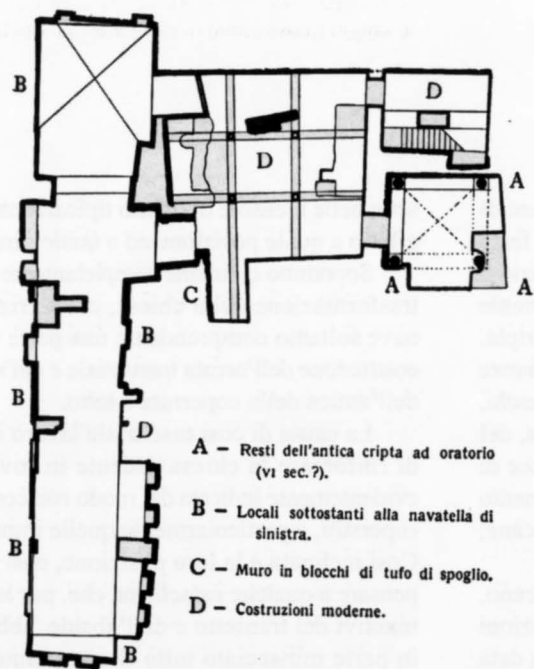
Il passo di Eadmer è il seguente: «Venerabilis Odo corpus beati Wilfridi pontificis Eboracensi in de Rhipum sublatum Cantuariam transtulerat, et illud in editore entheca ut ipsemet scribit, hoc est in maiori altari quod in orientali presbiterii parte parieti contiguum de impolitissimis lapidibus et cemento extractum erat, digniter collocaverat. Erat enim ipsa ecclesia quod per excessum dici pacienter quaeso accipiatur, sicut in historiis Beda testatur, Romanorum opera facta, et ex quadam parte *ad imitationem ecclesiae beati apostolorum principis Petri*, in qua

sacratissimae reliquiae totius orbis veneratione celebrantur, decenter composita. Porro aliud altare congruo spatio antepositum praedicto altari erat, dedicatum in honorem Domini nostri Iesu Christi, ubi cotidie divina mysteria celebrantur. In quo altari beatus Elfegus caput sancti Swithuni quod ipse a pontificatu Wintoniensi in archiepiscopatum Cantuariensem translatus secum tulerat, cum multis aliorum sanctorum reliquiis solemniter reposuerat. Ad haec altaria nonnullis gradibus ascendebatur a choro cantorum quam criptam vel confessionem Romani vocant. Subtus erat *ad instar confessionis sancti Petri fabricata*, cuius fornix eo in altum tendebatur, ut superiora eius non nisi per plures gradus possent adiri. Haec intus ad orientem altare habebat, quo caput beati Fursei ut antiquitus fatebatur in se habebat. Sane via una quam curvatura criptae ipsius ad occidentem vergentem concipiebat, usque ad locum quietis beati Dunstani tendebatur, qui maceria forti ab ipsa cripta dirimebatur. Ipse namque sanctissimus pater ante ipsos gradus in magna profunditate terrae iacebat humatus, tumba super eum in modum pyramidis grandi sublimique structura, habente ad caput Sancti altare matutinale».

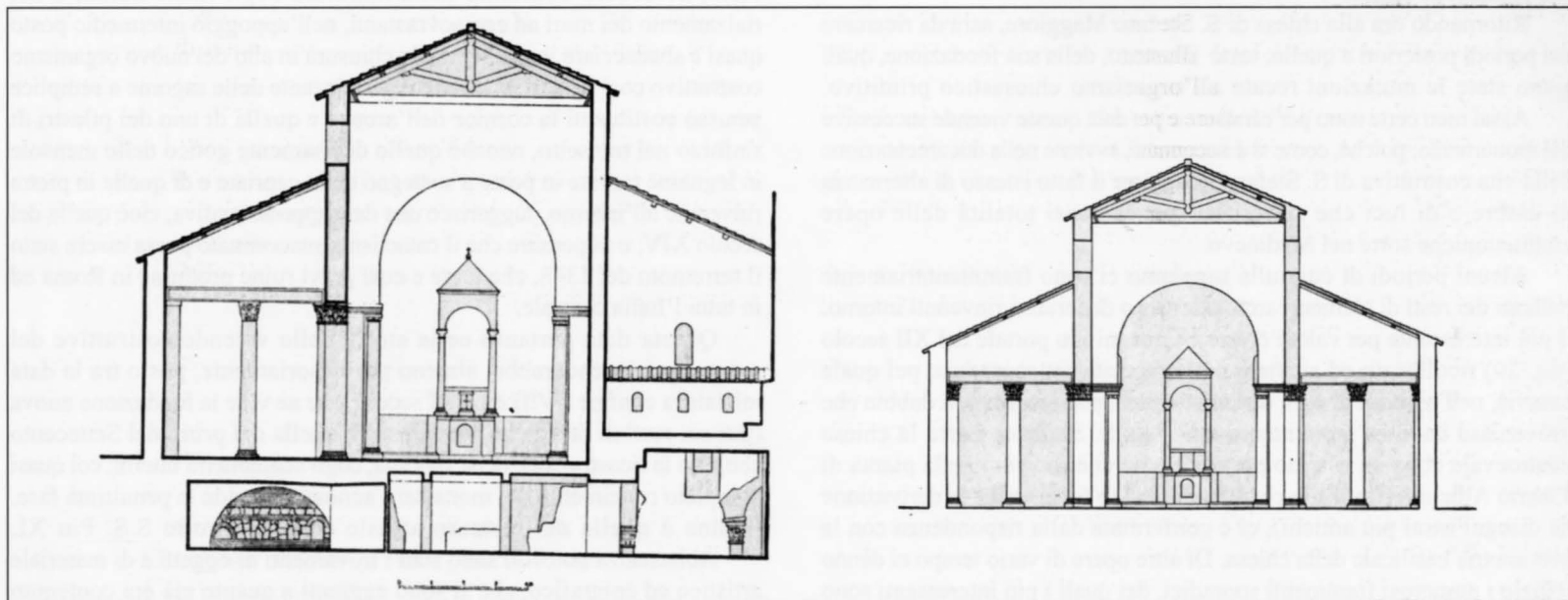
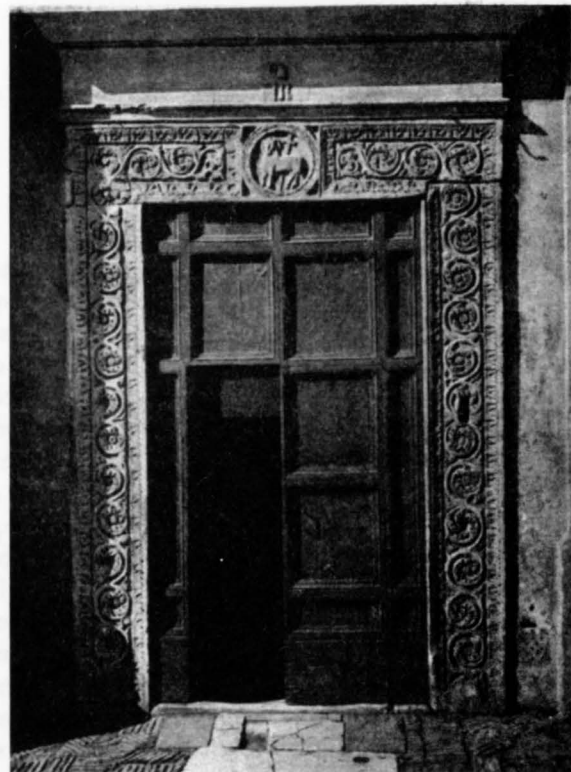
La descrizione della cripta a deambulatorio curvo che conduce al sacello, del presbiterio rialzato e dei suoi gradini di accesso, della confessione e dell'altare, è qui dunque precisa e chiara, ed il riferimento alla analoga disposizione di S. Pietro in Roma è ripetuto come cosa certa. Non sicura è invece la determinazione del tempo in cui l'opera sarebbe stata eseguita, per la notevole diversità delle date riferite alle varie persone menzionate nello scritto. Odo è del X secolo; alcuni dei santi i cui corpi sono riposti nella chiesa sono del VII, altri del X secolo, ed in particolare san Dunstano, che ha la sua tomba nella cripta, è morto nel 988; e poiché nei primi trattasi di traslazioni di cui ci è ignoto il tempo, si presenta più attendibile la data dei secondi, cioè il X secolo.

Per noi il valore capitale della testimonianza sta nella indiretta documentazione relativa alla cripta ed al presbiterio di S. Pietro in Vaticano, esempio massimo dello schema di cui ci occupiamo e molto probabilmente anteriore a tutti gli esempi romani testé indicati ed agli altri fuori Roma che ancora possono ritrovarsi. La chiesa di S. Stefano degli Abissini, che per luogo e per destinazione può dirsi filiale di S. Pietro, ci conserva pertanto una immediata derivazione di questo modello insigne di architettura sacra, che deve essere stato seguito per circa un secolo nella





- A - Resti dell'antica cripta ad oratorio  
(vi sec. 7).  
 B - Locali sottostanti alla navatella di sinistra.  
 C - Muro in blocchi di tufo di spoglio.  
 D - Costruzioni moderne.



regione prossima, per oltre due in quelle lontane, finché altre cause di liturgia, di consuetudini, di costruzione non sono intervenute a farlo abbandonare e sostituire con diversi tipi, o mediante radicali innovazioni o mediante trasformazione di alcuni elementi, come quella consistente nel murare le scalette e le porte laterali e rendere inaccessibile la cripta. Questo deve essere appunto avvenuto in S. Pietro, ove le testimonianze offerte dalla pianta dell'Alfarano, dai numerosi disegni cinquecenteschi, dai registri del Grimaldi ci mostrano la disposizione della pergola, del ciborio e dei gradini di accesso al presbiterio rialzato, ma non tracce di scale laterali e di cripta sottostante. Il ricercarle sarebbe altro argomento di uno scavo sotto al pavimento attuale od a lato delle grotte vaticane, da cui potrebbero attendersi risultati del più alto interesse.

Quanto alle altre derivazioni del modello romano, non mancano, oltre all'esempio ormai scomparso di Canterbury, esempi di costruzioni sopravvissute di cripte, a cui tuttavia non è possibile assegnare una data certa; a Torcello, a Coira, a Werden, a Ratisbona, e forse in alcune chiese pre-romaniche inglesi<sup>31</sup>.

Ritornando ora alla chiesa di S. Stefano Maggiore, sarà da ricercare nei periodi posteriori a quello, testé illustrato, della sua fondazione, quali siano state le mutazioni recate all'organismo chiesastico primitivo.

Assai men certe sono per carattere e per data queste vicende successive del monumento; poiché, come si è accennato, avviene nella documentazione della vita costruttiva di S. Stefano Maggiore il fatto istesso di alternanza di ombre e di luci che si verifica per la quasi totalità delle opere architettoniche sorte nel Medioevo.

Alcuni periodi di cui nulla sappiamo ci sono frammentariamente indicati dai resti di elementi architettonici o decorativi rinvenuti intorno. Il più interessante per valore d'arte è il magnifico portale del XII secolo (fig. 20) ricollocato ed adattato nella facciata settecentesca; per quale tuttavia, nell'assenza di ogni testimonianza<sup>32</sup>, può avanzarsi il dubbio che provenisse da altro monumento e non da S. Stefano. Certo la chiesa medioevale ebbe un esterno porticale, che ci è indicato nella pianta di Tiberio Alfarano (fig. 1), la cui attendibilità (e forse anche la derivazione da disegni assai più antichi), ci è confermata dalla rispondenza con la planimetria basilicale della chiesa. Di altre opere di vario tempo ci danno indizio i numerosi frammenti sporadici, dei quali i più interessanti sono

sette belle mensole di ornato tipicamente gotico, che però non sapremmo affatto a quale posizione ed a quale funzione assegnare.

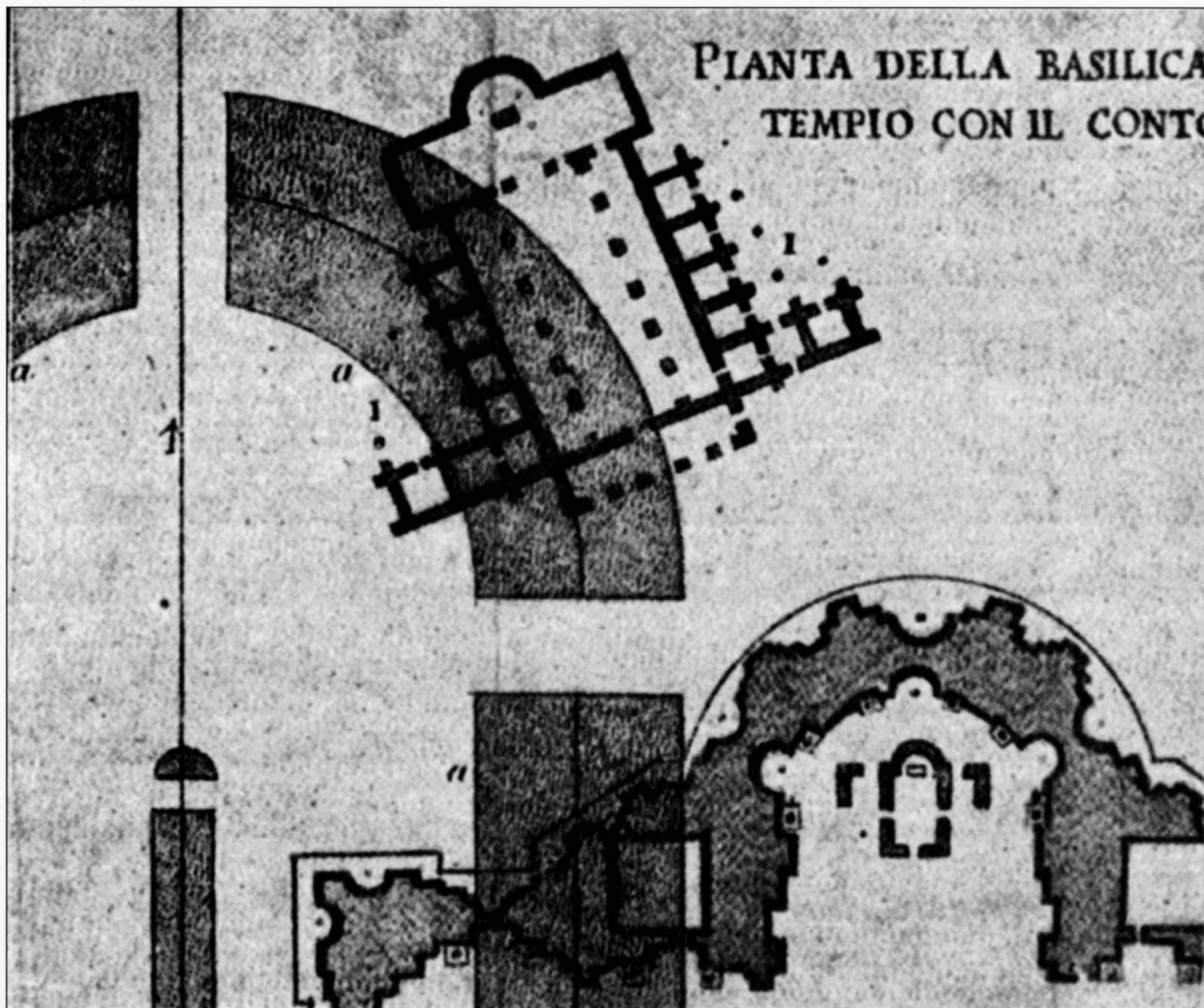
Soprattutto ci rimane completamente nell'oscurità il periodo di radicale trasformazione della chiesa, caratterizzato dalla sua riduzione ad una nave soltanto comprendente una parte dell'antica nave maggiore, dalla costruzione dell'arcata trasversale e dal rifacimento in posizione più bassa dell'antica della copertura a tetto.

La causa di così essenziale lavoro è tuttavia certamente stata quella di rinforzare la chiesa cadente in rovina salvandone una parte, ed è evidentemente indicata dal modo con cui sono state trovate le colonne superstiti, e particolarmente quelle imprigionate nei pilastri dell'arcone. Così inclinata è la loro posizione, così sconnessi i loro elementi, da far pensare a qualche cataclisma che, pur lasciando in piedi gli elementi più massivi del transetto e dell'abside, abbia invece in parte fatto crollare, in parte minacciato tutto il corpo anteriore della chiesa, richiedendo immediati lavori di consolidamento e di rifacimento; i quali, come si è visto, avrebbero consistito nella muratura degli intercolumni e nel rialzamento dei muri ad essi sovrastanti, nell'appoggio intermedio posto quasi a sbadacciare le pareti e nella chiusura in alto del nuovo organismo costruttivo così ridotto. Il carattere goticizzante delle sagome a semplice smusso costituenti la cornice dell'arcone e quella di uno dei pilastri di rinforzo nel transetto, nonché quello decisamente gotico delle mensole in legname trovate in posto a sostegno delle capriate e di quelle in pietra rinvenute all'intorno, suggerisce una data approssimativa, cioè quella del secolo XIV; e fa pensare che il cataclisma suaccennato possa essere stato il terremoto del 1348, che tante e così gravi ruine produsse in Roma ed in tutta l'Italia centrale.

Questa data pertanto nella storia delle vicende costruttive del monumento prenderebbe, almeno provvisoriamente, posto tra la data iniziale, a confine l'VIII ed il IX secolo, che ne vide la fondazione nuova (pur sui resti di fabbriche precedenti) e quella dei primi del Settecento che, con la ricostruzione della facciata, cogli adattamenti interni, col quasi completo rifacimento del monastero annesso, ne vide la penultima fase. Ultima è quella del restauro attuale compiuto sotto S.S. Pio XI.

Abbastanza notevoli sono stati i trovamenti di oggetti e di materiale artistico ed epigrafico, che si sono aggiunti a quanto già era contenuto

PIANTA DELLA BASILICA  
TEMPIO CON IL CONTO



nella chiesa e nell'adiacente convento; ed eccone una nota riassuntiva<sup>33</sup>:

Sarcofago (rinvenuto sotto il piano della chiesa, avanti la soglia) con una epigrafe<sup>34</sup>; frammento di antica transenna (fig. 24); colonnina appartenente ad una *iconostasis* (rinvenuta sugli scalini nel braccio destro del transetto che discendono alla cripta; pulvino bizantino; due capitelli corinzi aventi i caratteri del IX sec. (forse appartenenti alle colonne del ciborio); frammenti di una transenna (forse una fenestella) cosmatesca; frammenti di triforio gotico (proveniente da S. Pietro?); sette mensole marmoree di arte gotica; peduccio quattrocentesco con stemma dei Piccolomini: frammento di balaustra quattrocentesca con stemma cardinalizio dei Cibo; frammento di figura di vescovo giacente (fig. 23); stemma Piccolomini e due stemmi papali; bassorilievo geometrico quattrocentesco con croce nel centro (fig. 36), forse paliotto d'altare (rinvenuto nell'orto pensile del convento); marmo intagliato a scacchiera con iscrizione intorno; tre sarcofagi anonimi, due di marmo, uno fittile; frammenti di ornati intagliati del IX secolo (ritenuti appartenenti ai plutei del presbiterio ed ivi inseriti); nicchia di fontana quattrocentesca (posta in opera nella sacrestia); frammenti vari di maioliche figurative; varie epigrafi romane e del Quattrocento (una di Innocenzo VIII).

I lavori di ripristino, ora terminati, dell'insigne monumento, sono stati, come si è detto, iniziati per volontà del Sommo Pontefice Pio XI, che li ha dotati di mezzi cospicui e li ha seguiti con vigile cura, fino ad onorarli di una sua visita il giorno dei Santi del 1931. Essi sono stati compiuti con la cordiale collaborazione del sottoscritto per la parte archeologica ed architettonica, e del comm. ing. Giuseppe Momo per la parte tecnica; e validissimo aiuto vi è stato recato dai due giovani architetti Giorgio Rosi e Bruno Apolloni; che hanno seguito diuturnamente l'andamento dei lavori curando la regolare notazione dei trovamenti, e svolgendo un'attività di studio e di sorveglianza con un intelligente zelo e con un affettuoso interessamento, a cui in gran parte si deve la felice riuscita del restauro. E non devesi dimenticare di dar menzione dell'opera accurata della Ditta Figli di Pietro Castelli, esecutrice dei lavori, di quella della Ditta Molinari e Valle, assuntrice della maggior parte delle opere

da scalpellino ed in particolare di quelle del presbiterio, nonché dell'egregio assistente sig. Bonfiglio.

Come sempre avviene nei restauri dei monumenti, le indagini e lo studio dei provvedimenti sono andati necessariamente di pari passo, all'infuori di un progetto definitivamente prestabilito; ma vi ha presieduto, quale direttiva continua e costante, un programma maturamente delineato, in base ai principi che reggono la detta materia, a cui il convergere delle esigenze della storia con quelle della tecnica e dell'arte viene negli studi moderni ad imprimere un carattere strettamente scientifico.

Trattavasi nel caso attuale di mantenere alla chiesa la sua sacra destinazione, e considerarla cioè come «monumento vivo» anziché lasciarla allo stato di rudero, o trasformarla in un museo, nel quale le antiche strutture avrebbero potuto, pur rinforzate e difese, mantenere un aspetto frammentario e mutilo. Il tema era, in altre parole, concreto e definito nel senso di creare un organismo chiesastico integrato ed arredato in conformità del suo scopo; ed ecco quindi presentarsi, accanto ai problemi del consolidamento e della liberazione, quelli ben più ardui del completamento e dell'adattamento.

I criteri che hanno guidato alla loro soluzione sono stati quelli della minima aggiunta di elementi nuovi, del rispetto a tutti gli stadi della costruzione che abbiano un valore di arte o di storica testimonianza, della salvaguardia delle strutture autentiche, della precisa, minuta, onesta designazione del carattere moderno delle opere che è stato necessario aggiungere, ottenuta o con la forma semplice, e quasi può dirsi sintetica, delle loro membrature, o con epigrafi e sigle incise sulle parti nuove, in modo da individuarle senza equivoci e senza indurre in inganno gli osservatori e gli studiosi<sup>35</sup>.

Seguendo questi concetti, è stata completamente rispettata la facciata settecentesca, si è conservato l'arcone trasversale intermedio alla chiesa, si sono con ogni cura mantenuti intatti e visibili i complessi resti rinvenuti nel sottosuolo, si son lasciate scoperte col loro autentico paramento in laterizio, all'interno ed all'esterno della chiesa, le parti originarie delle murature, mentre tutte le opere murarie aggiunte per completare le pareti sono state coperte con intonaco rustico.

I più gravi quesiti che si sono presentati hanno riguardato lo schema stesso spaziale dell'edificio. Il desiderio di rivederlo nell'antica forma

avrebbe portato a completarlo con la ricostruzione delle navatelle; ma la considerazione che per ottenere questo si sarebbero dovuti rifare i muri perimetrali nella quasi totalità e aggiungere le tante colonne mancanti nei colonnati interni, e con questo praticamente rinnovare tutte le strutture sovrastanti, ha persuaso della opportunità di seguire un più ristretto programma, isolando le colonne superstiti e rinforzando tutta la costruzione con esterni contrafforti e con saldi travi di ferro, riprendendo le navatelle solo nell'ultima parte, ove ancora sussistono avanzi delle loro murature, anche per raggiungere lo scopo di ottenere due ambienti sussidiari. Le colonne sono state riportate sulla linea verticale, ma le due che erano rimaste incarcerate nei pilastri di spalla dell'arcone trasversale sono state, come già si è detto, lasciate nella loro posizione inclinata, sia per non turbare le condizioni statiche delle murature, sia per conservare testimonianza dei gravi perturbamenti, a cui si sono collegate importanti trasformazioni avvenute nell'edificio.

La parte alta delle murature della chiesa, è, come si è già notato, tutta perduta, e nulla più ce ne può indicare l'altezza, né fornirci un qualunque dato sul noto interessante quesito dell'architettura basilicale nel Medioevo riguardante la esistenza di un soffitto orizzontale nascondente il tetto, ovvero quella di capriate apparenti<sup>36</sup>. Le finestre ricavate nelle pareti longitudinali non sono più le antiche, ma altre, molto più basse tagliate nel muro quando, nel Trecento, la chiesa fu ridotta ad una navata col murare gli intercolumni e togliere od abbassare le coperture addossate. Anche in questo, dunque, il voler ritornare alla forma primitiva sarebbe arbitrario ed antiscientifico; e solo soluzione possibile è apparsa quella, più modesta, di riferirsi alla ben definita fase quattrocentesca valendosi delle finestre allora eseguite, o riaprendo quelle obliterate, e lasciando alla copertura l'altezza stessa che le fu data nel ridurla ad una nave soltanto, la quale risponde alla facciata ed all'arcone trasversale, cioè a due elementi di forma e di ampiezza incompatibili con la sezione della basilica leonina. In taluni particolari soltanto siffatti rigidi criteri son venuti a transazione con le esigenze dell'arte e della pratica destinazione. Un campaietto a vela è stato aggiunto sul lato di mezzogiorno, ma esso, come i contrafforti disposti esternamente alla parete, ha carattere semplice e disadorno, accentuato dall'intonaco rustico che denota l'aggiunta moderna; il pavimento della chiesa, per ragioni di decoro e di difesa

dall'umidità, è stato eseguito in lastre di travertino; alle finestre sono state apposte transenne, anche in travertino, talune munite di vetri fluorescenti, altre di lastre di alabastro inserite nei trafori, in modo da alternare la fredda luce della navata con quella calda del transetto e dell'abside; ma su ciascuna transenna è incisa in caratteri abbastanza ampi la sigla A. D. MCMXXXIII.

Più gravi i quesiti si sono ripresentati nei riguardi della ricomposizione della cripta e del presbiterio, di cui, come si è detto più sopra, ben chiara e sicura è la pianta, conservati molti elementi come la scaletta laterale ed una delle porte di accesso al deambulatorio anulare, fissa all'incirca l'altezza, determinata dagli architravi dei vani nella parete dell'abside; ma all'infuori di alcuni frammenti di ornati attribuibili ai plutei, ed ai due capitelli che possono corrispondere alle colonne del ciborio, ogni altro elemento dell'alzato manca. Solo possono intervenire i criteri analogici desunti da altri monumenti o coevi, o posteriori, ma derivati dagli stessi tipi; come per l'innesto dei plutei cogli stipiti della porta (Vescovio), la inquadratura dei plutei stessi (S. Sabina), la fenestella (Ponzano Romano). Più direttamente ancora la restituzione basata sui raffronti si è potuta attuare per quanto riguarda il ciborio e l'altare, pei quali gli esempi abbondano con grande continuità nei secoli che vanno dal VII all'XI per continuare spesso anche nei periodi successivi<sup>37</sup>, pur tra il prevalere di altre forme, come quelle del frontone cuspidato o del motivo architravato con colonnine. Tra detti esempi alcuni dei più tipici sono quelli della Pieve di Bagnacavallo e di San Giorgio di Valpolicella (VII-VIII sec.), della chiesa di Porto (795-814) ora al museo lateranense, di S. Maria di Grado, del duomo di Cattaro, di S. Prospero di Perugia, S. Apollinare in Classe di Ravenna, Collegiata di Bolsena, tutti del IX secolo, fino ai ciborii più tardi delle chiese di Tuscania e di Visciano, di S. Giovanni d'Argentella presso Palombara Sabina ecc.; od infine alle tante rappresentazioni contenute in mosaici, in pitture, in miniature.

Anche qui, dunque, la soluzione di transazione si è presentata inevitabile, poiché la necessità del funzionamento della chiesa restaurata non poteva consentire di lasciare liberi i ruderi delle costruzioni così come erano stati trovati, e le stesse esigenze della statica richiedevano di opporre la resistenza di una costruzione muraria alla spinta del terrapieno esterno, a sostituire quella data dal grande riporto interno che è stato tolto.

Città del Vaticano, la chiesa di S. Stefano Maggiore prima dei restauri; due viste ambientali e le partizioni architettoniche dell'abside e del transetto (1934)

Così il tentativo di restituzione di questo interessante insieme, sicuro nelle grandi linee, incerto nei particolari, è stato dovuto tradurre in pietra, dando come un modello schematico di quello che furono la cripta ed il presbiterio del tempo di Leone IV (vedi alle figg. 34 e 35) e riportandoli, con non trascurabile significato, a nuova destinazione liturgica; ma appunto in rispondenza di tale ardita rievocazione, i suindicati metodi della chiara designazione dell'opera moderna sono stati applicati con ancor maggior scrupolo: non cornici di coronamento o di zoccolo, ma semplici smussi; non riquadri nei pilastri, nei plutei, nell'apertura della fenestella, ma sottili linee in graffito per accompagnare il disegno di quei frammenti autentici che si sono potuti ricomporre; la mensa dell'altare composta nella forma più semplice da un lastrone di pietra poggiato su di un antico cippo; sulle quattro colonne del ciborio, oltre ai due suaccennati capitelli rinvenuti; due nuovi formati con nuda superficie di raccordo tra il cerchio ed il quadrato; lisci i quattro archi e la piramide, ed incisa ben chiara nelle lastre di giallo di Siena nelle zone superiori alle arcuazioni: la seguente epigrafe ricorrente<sup>38</sup>: TEMP DOMN PII VUDEC PP IN PRISTINA FERE FORMA ECCLESIA RESTITUTA SVP VETVS ALTARE FVDIT DIRVTV HOC CVM CYBVTIO EST NOVITER EXTRVCTV RT DEDICATV ANNO DNICE INCARN MDCCCXXXII INDIC XV

Questi dunque sono stati i principali argomenti, in cui la pratica realizzazione ha interferito con la teoria del restauro. E qui taccio delle numerose opere di carattere strettamente tecnico, pur importanti e complesse e tali da richiedere paziente studio, che hanno accompagnato quelle della restituzione, come quelle per il sostegno della spinta del retrostante terrapieno o per una relativa difesa dalle acque freatiche; ovvero di quelle accessorie per il collocamento del copioso materiale marmoreo, composto di elementi sporadici che si sono rinvenuti nelle escavazioni: elementi di vario tipo e di varia epoca, che sono stati murati, i pezzi minuti e le epigrafi nell'interno, i sarcofagi ed i frammenti architettonici all'esterno (vedi alle figg. 21 a 28)<sup>39</sup>.

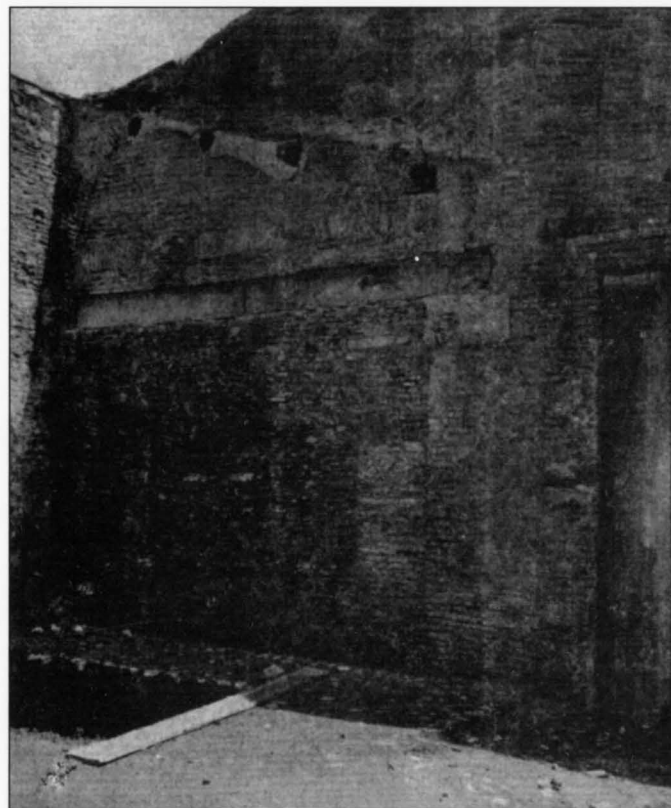
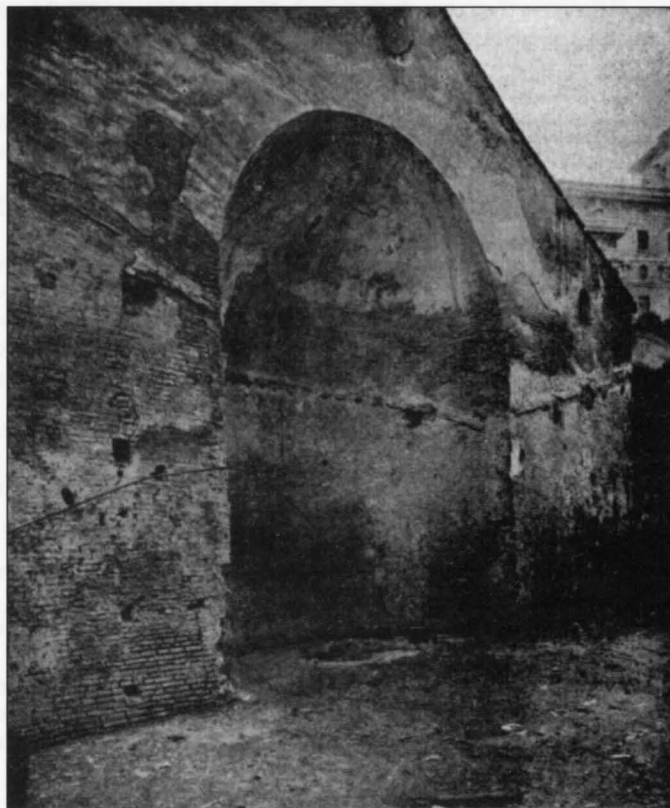
Poiché questa relazione ha il modesto scopo di conservare il ricordo, sia dei risultati delle ricerche compiute, sia quello delle opere eseguite nella risurrezione, dopo tanti secoli, di così interessante edificio, sembra opportuno, pur senza voler redigere una vera e propria cronaca dei lavori, il fissarne le principali date:

Inizio dei lavori: gennaio 1931;  
Demolizioni interne, ripresa delle murature ecc.: dall'inizio fino all'ottobre 1932;  
Ripresa e ricollocamento delle colonne: settembre 1931;  
Copertura del tetto: giugno 1931;  
Ritrovamento di tre sarcofagi: dicembre 1931;  
Scavi della cripta: febbraio 1932;  
Scavi nell'interno della chiesa e ritrovamento di una colonna ricollocata nel muro di sinistra: marzo 1932;  
Scavo dell'ipogeo sotto la navata di sinistra: aprile 1932;  
Sistemazione generale dei sotterranei: giugno 1932;  
Pavimento della chiesa in travertino: luglio 1932;  
Sistemazione del presbiterio nei riguardi statici: agosto 1932;  
Sistemazione del presbiterio e della sua suppellettile liturgica e decorativa (plutei, ciborio, ecc.);  
sistemazione dei fianchi della chiesa e della scalinata anteriore: dal dicembre 1932 al febbraio 1933.

La data dell'opera ed il suo significato sono poi consacrati nella lapide che è stata apposta nell'interno della chiesa al disopra della porta d'ingresso:

PIVS XI P.M.  
ECCLESIAM HANC  
S.STEPHANO PROTOMARTYRI DICATAM  
VETVSTATE COLLABENTEM  
OPERIBVSQVE TEMPORVM SEQUIORVM DEFORMATAM  
LIBERAVIT AC INSTAVRAVIT  
ANNO IVBILAEI MCMXXXIII PONTIF. XII

Queste testimonianze epigrafiche, unite alle altre avvertenze di cui ho dato cenno, valgono dunque, se non erro, a definire precisamente l'opera eseguita, senza che permangano equivoci tra le parti autentiche e quelle aggiunte a necessario completamento, sulle quali sono stati direttamente posti i segni «a suggel che ogni uomo sganni». Ed io spero di non esser, col valido aiuto dei miei collaboratori, troppo mal riuscito nell'arduo compito di rispettare il monumento considerato come documento storico, di non fuorviare o compromettere le future ricerche, pur rivelando e riportando ad unità architettonica ed a funzione di rito religioso e di vita d'arte un così interessante esempio di chiesa medioevale, di presbiterio



e di cripta veramente tipici del IX secolo: esempio che tanto maggior valore acquista, tanto maggiore sacertà conserva quando si considerino i suoi diretti rapporti con la basilica vaticana, quando si pensi esser questi resti i soli elementi sopravvissuti della topografia e dell'edilizia del Colle Vaticano nel Medioevo ed in particolare di quella grande città sacra gradualmente sviluppatasi intorno al centro insigne della chiesa di S. Pietro. Spero cioè che l'opera eseguita non sia di troppo impari alla nobilissima iniziativa, per la quale dalla nostra Accademia non può che muovere una reverente espressione di plauso verso Sua Santità Pio XI.

<sup>1</sup> Cf. M. CERRATI, *Titerii Alphanani de basilicae Vaticanae antiquissima et nova structura*, Roma, 1914. In tale pianta, oltre alla chiesa ed al monastero di S. Stefano Maggiore in capite circi, sono indicati i monasteri di S. Martino, di S. Stefano Minore, dei Ss. Giovanni e Paolo, di S. Vincenzo, ecc.

<sup>2</sup> Cf. *Atti del Congresso* ecc. in corso di pubblicazione.

<sup>3</sup> Cf. *Liber Pontificalis* (ed. DUCHESNE, 1886-92) 11, 13 e 52, 59.

<sup>4</sup> Cf. *Regestum sublacense* (ed. Soc. Romana di storia patria, 1885), n. 70, sec. IX ecc.

<sup>5</sup> Cf. SCHIAPARELLI, *Le carte antiche dell'Archivio capitolare di S. Pietro in Vaticano*, in *Archivio della Società Romana di storia patria*, XXIV, 490.

<sup>6</sup> Id. id. a p. 473.

<sup>7</sup> Cf. *Lib. Pont.* cit., II, 23, 28.

<sup>8</sup> Queste ed altre menzioni sono riportate in C. HÜLSEN, *Chiese di Roma nel Medio Evo*, Firenze, 1927, a pp. 477 sgg., ed il P. MAURO DA LEONESSA, *S. Stefano Maggiore degli Abissini*, Città del Vaticano, 1929, parte I, cap. I-VII. A questi due lavori occorre rinviare per più particolareggiate notizie e per una bibliografia completa sull'argomento.

<sup>9</sup> Cf. *Lib. Pont.* vit., I, 501.

<sup>10</sup> Op. e loc. cit.

<sup>11</sup> Op. cit., II, 28.

<sup>12</sup> Cf. *Lib. Pont.* cit., I, 501.

<sup>13</sup> Op. cit., Capo VI e VII della Parte I.

<sup>14</sup> Sulle vicende della permanenza degli Abissini un S. Stefano e sulle numerose iscrizioni che vi si riferiscono, cf. p. MAURO DA LEONESSA, op. cit., Parte II e III e App. I. II e III.

<sup>15</sup> Padre MAURO DA LEONESSA (op. cit., Parte III, capo I) afferma che fu Sisto

IV nel 1481, in occasione della permanenza a Roma della Ambasciata abissina, a lui spedita da Gerusalemme, ad assegnare, dopo averla riparata, agli Abissini la chiesa di Santo Stefano Maggiore, annesso alla quale il Pontefice stesso fece edificare anche l'ospizio dei pellegrini.

<sup>16</sup> I primi documenti che recano tale indicazione (*Ecclesia S. Stephani Indiae*) sono del 1482 e del 1491. Talvolta la località è chiamata *Aegyptus*, come, ad esempio, dal Mazochio, che nel 1521 menziona una iscrizione in *Sancto Stefano de Aegypto ubi sunt Fratres Indi* (vedi P. MAURO DA LEONESSA, op. e loc. cit.).

<sup>17</sup> L'epigrafe è la seguente: CLEMENS XI P. M. /ECCLESIAM HANC LEONE MAGNO PONT./ CVM MONASTERIO EXTRVCTAM/ AETIOPIB. ABYSSINIS CONCESSAM/ PLVRIES INSTAURATAM RENOVAVIT/ DOMOSQ. CONTIGVAS ET HORTVM/ FVNDITUS RESTITVIT ORNAVIT/A.D. MDCCVI

<sup>18</sup> SILVERIO CAMPANA, *S. Stefano de Mori dal 1702 al 1709* (Ms. del Revmo Capitolo Vaticano LXI).

<sup>19</sup> Op. cit.

<sup>20</sup> Cf. ROHAULT DE FLEURY, *La Messe*, Paris, s. d. Le principali inesattezze di tale restituzione, che potranno rilevarsi dal confronto col disegno della fig. 11, consistono nella piccola altezza della copertura e nella conformazione arcuata dei portici.

<sup>21</sup> Cf. *Annuario della R. Scuola d'architettura di Roma*, anni 1927-28 e 1930-31.

<sup>22</sup> La vasca, per savia decisione di Sua santità Pio XI, è rimasta al suo luogo, ormai tradizionale, pur nella radicale trasformazione avvenuta. Forse sarebbe desiderabile, e non soltanto nei riguardi della chiesa di S. Stefano, ma anche in quelli della maestosa visione della tribuna di S. Pietro, che tutta la strada venisse in quel punto e nel tronco successivo abbassata in modo da togliere gli scalini in discesa e raggiungere la quota della soglia della chiesa.

<sup>23</sup> Cf. R. CATTANEO, *L'architettura in Italia dal IV secolo al Mille circa*, Venezia 1889, p. 123.

<sup>24</sup> Interessante è il raffronto di questi due capitelli con quegli altri, anche essi di una forma ionica schematica, nella parte interna del protiro di S. Maria in Cosmedin, attribuiti dal Giovenale all'VIII secolo.

<sup>25</sup> Nel restauro sono state ivi nuovamente collocate antiche colonne, tratte dai magazzini vaticani.

<sup>26</sup> Cf. F. MAZZANTI, *La scultura ornamentale in Roma* ecc, in *Archivio storico dell'arte*, 1884.

<sup>27</sup> È interessante notare come l'analogia fra S. Stefano e S. Prassede prosegua nei lavori di rinforzo eseguiti nell'una e nell'altra chiesa mediante la costruzione degli arconi trasversali poggiati su robusti pilastri, che interrompono la serie dei colonnati, per consolidare le pareti e sorreggere il tetto.

<sup>28</sup> Cf. *Lib. Pont.*, loc. cit.



<sup>29</sup> Debbo questa segnalazione al chiarissimo prof. E. Krautheimer, al quale mi è grato esprimere i più vivi ringraziamenti.

<sup>30</sup> Cf. J. VON SCHLOSSER, *Quellebuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters* (XXXIV- Tractat des Gervasius etc.), Vienna, 1896. Vedi sulle vicende della cattedrale di Canterbury: WILLIS, *The architectural history of the Canterbury Cathedral*, Londra, 1845; LENOIR, *Architecture monastique*, Parigi, 1852, vol. I; DEHIO UND BEZOLD, *Kirchliche Baukunst* etc., I, 280; RIVOIRA, *Le origini dell'architettura lombarda* ecc., vol. II, Roma 1907.

<sup>31</sup> Cf. CLAPHAM, *English romanesque Architecture*, vol. I.

<sup>32</sup> Il ms. di Silverio Campana sopra citato, che ci dà relazione dei lavori promossi da Clemente XI, tace di questo particolare attinente alla porta.

<sup>33</sup> Le figg. 21-22-25-26-27-28 riproducono i frammenti che sono stati murati nelle campate della parete meridionale della chiesa.

<sup>34</sup> La interessante iscrizione di detto sarcofago: LOCUS DECORATI SERVIDI QUEM FICIT SIBI ET MATRIS SUAE/ MORTALIS QUICUMQ. VENIS IAM DISCE SEPULCRI/ TRISTIA NON POSSE – TEMNERE IURA TUI/ CASIB. HOC PROPRIIS TANDEM SOLAMEN HABEBIS/ QUOD TECUM SUMMIS – CONTULIT ESSE PAREM/ DE VITA NATURAE MORTALI SOLVERE SORTE/ COGIMUR UT TUMULO – REDDERE MEMBRA VELIM/ HIC SOROR EST POSITA PRAECCEDEN(S) IPSE SUPERST(ES)/ TRANS... ARTEM – CORPORIS ECCE MEI. I caratteri epigrafici indicano una data del VI secolo.

<sup>35</sup> Cf. se questo tema G. GIOVANNONI, *Restauro di monumenti* (cap. III del vol. *Questioni di Architettura* ecc. Roma, 1925); *Norme pel restauro dei monumenti*, in *Boll. d'Arte del Ministero dell'E. N.*, aprile 1932.

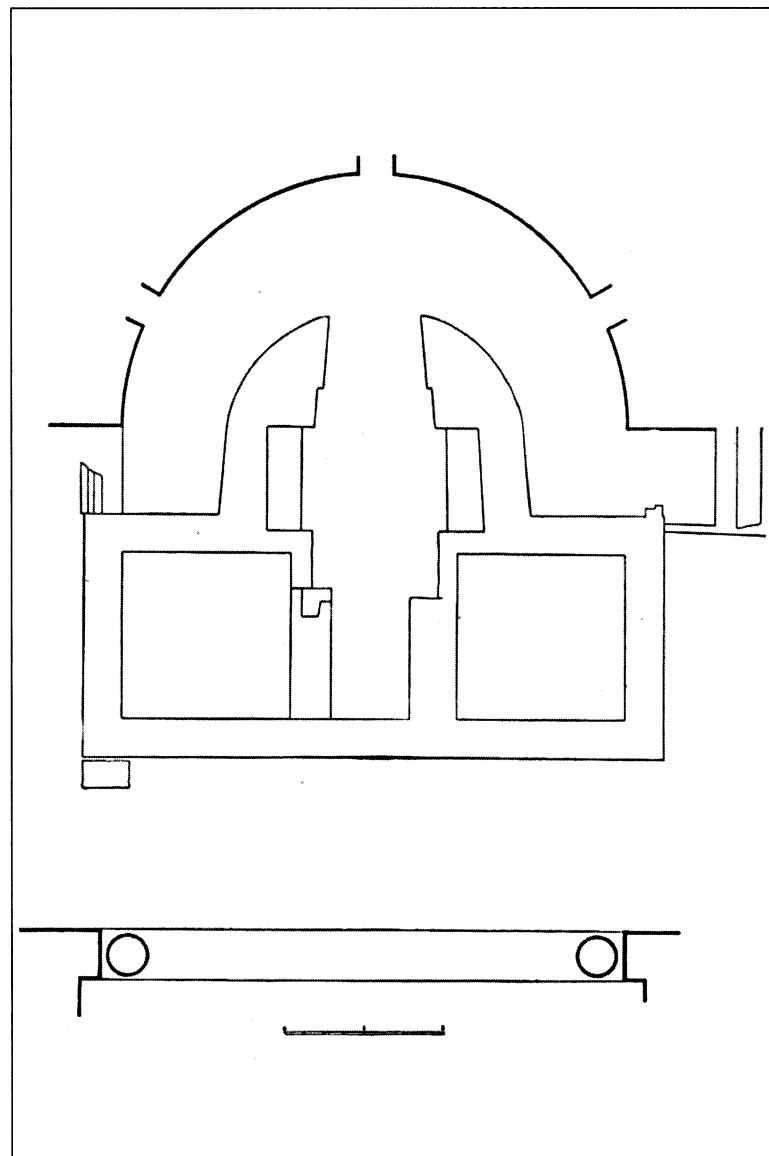
<sup>36</sup> G.B. GIOVENALE, *La basilica di S. Maria in Cosmedin*, Roma 1927, pp. 257 segg.

<sup>37</sup> Cf. su questo tema R. CATTANEO, op. cit; T. RIVOIRA, *Le origini dell'architettura lombarda*, vol. I, Roma-Milano 1901; G. GIOVANNONI, *Drudus de Trivio*, ecc. in *Miscellanea Hermanin*, Roma 1904; KINGLSEY PORTER, *Mediaeval Architecture*, I, p. 232; P. TOESCA, *Storia dell'arte italiana*, cap. I e II; I. C. GAVINI, *Il ciborio di S. Ambrogio* ecc, in *Boll. d'Arte del Min. E. N.*, 1933.

<sup>38</sup> La epigrafe è stata composta nello stile e coi caratteri del IX secolo (rispondenti, in particolare, all'esempio ben noto della cappella di S. Zenone in S. Prassede) dal chiar.mo prof. Angelo Silvagni.

<sup>39</sup> Anche sono da menzionare i lavori di illuminazione artificiale ottenuta con fonti luminose indirette poste in rispondenza delle finestre; e quelli per l'accesso ai vari locali del sotterraneo; o la suppellettile dell'altar maggiore costituita da candelieri e da croce in ferro battuto eseguiti dal Petrassi di Roma.

San Stefano Maggiore, rilievo della cripta dopo i restauri





Antonio Muñoz

## *Il restauro della basilica di Santa Sabina*

La basilica di S. Sabina è orientata a NE, innanzi alla sua facciata doveva passare una strada romana (indicata nella Forma Urbis del Lanciani), mentre l'antica via principale del colle seguiva l'andamento dell'attuale via di S. Sabina.

La basilica è preceduta da un vestibolo che prospettava fino a due anni or sono un vasto orto, ora ridotto, nella ricostruzione del convento, a cortile. Questo atrio completamente trasformato nel secolo XIII verrà descritto più avanti, nel tentativo di restituirne la forma primitiva.

### *La navata*

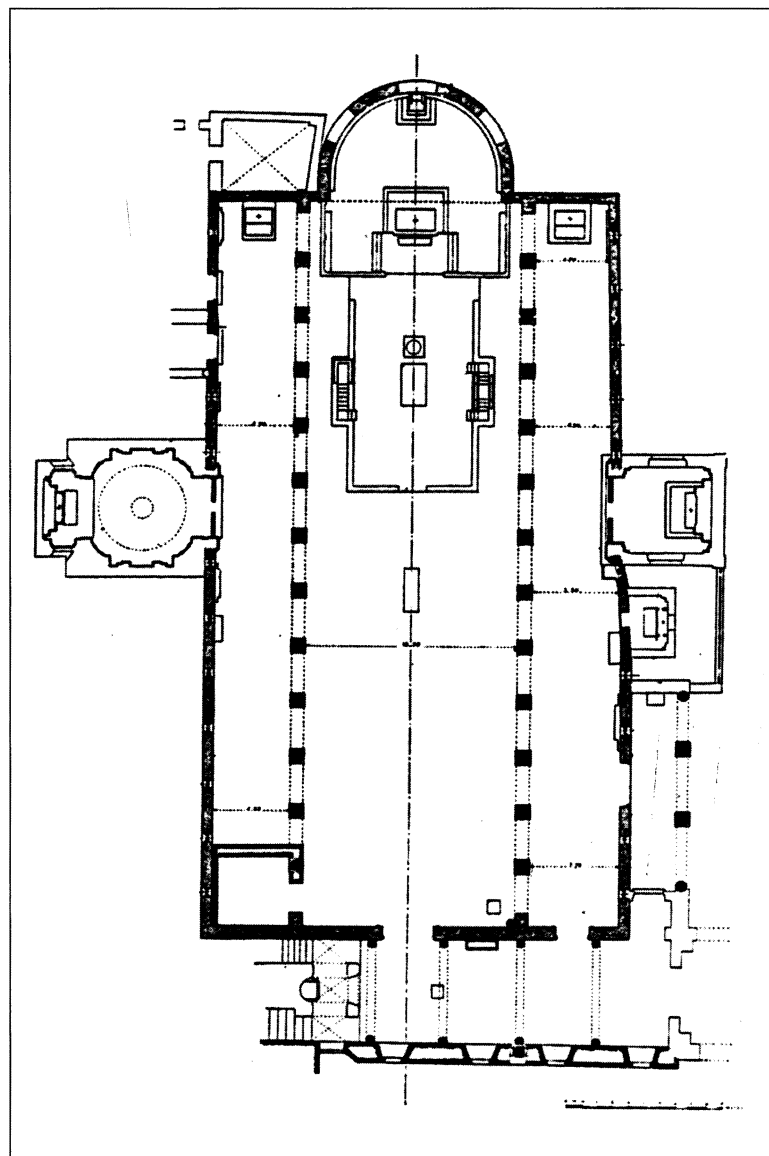
La basilica è a tre navate; la nave mediana è lunga m. 54,50, larga 13,50 ed alta m. 19, misurando l'altezza sotto il nuovo soffitto ligneo eseguito nel 1936, posto sicuramente al livello dell'antico andato distrutto. Una sola abside semicircolare chiude la navata centrale mentre quelle laterali terminano con muri in piano.

La navata di destra aveva pure fino al 1918 una piccola abside di epoca assai posteriore (sec. XV?), destinata a cappella del Rosario, elevata secondo noi crediamo dal card. D'Auxia; essa fu chiusa verso l'interno nei restauri del 1918, e conservata all'esterno. Nel lato di sinistra, fin dal sec. XIII fu elevata contro il muro di fondo della navata una piccola fabbrica, che addossandosi all'abside principale venne ad ostruire una delle finestre.

Le navate sono separate da 13 arcate sostenute da 12 colonne di marmo greco scanalate e rudentate, con capitelli corinzi che sopportano gli archi un poco rialzati, e da due pilastri alle estremità. Le colonne sono tutte dello stesso marmo greco e della medesima fattura, evidentemente fatte per un medesimo edificio, il quale a nostro avviso non può essere che questa basilica di S. Sabina, non dovendosi prestare nessuna fede alla ripetuta affermazione che esse provengano dal tempio di Diana di cui la chiesa avrebbe occupato il posto. A parte il fatto che lo scoprimento dell'edificio sotto la navata centrale, è venuto a smentire la preesistenza di un tempio nel luogo preciso oggi occupato dalla chiesa, le colonne marmoree per le lor dimensioni formano coi sovrastanti capitelli il modulo sul quale è regolata tutta la costruzione, cosicchè non si può pensare che quei materiali siano di spoglio mentre indubbiamente furono preordinati

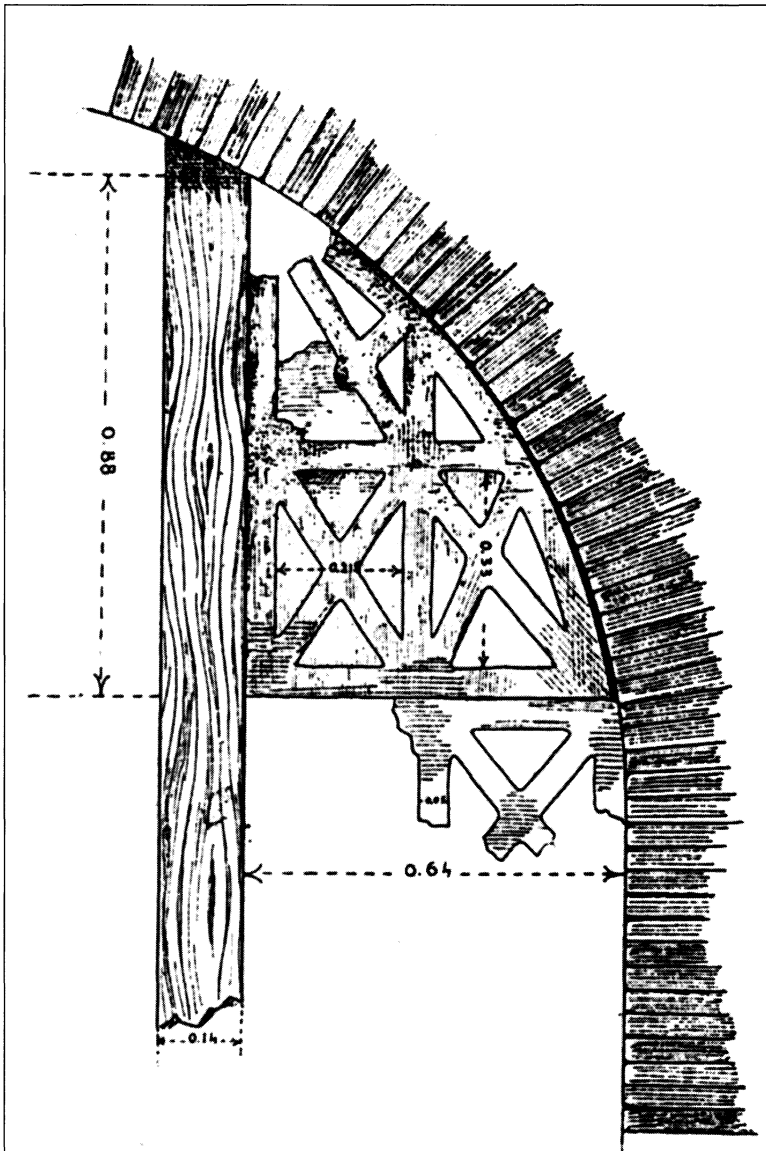
Roma, Basilica di Santa Sabina, interno dopo i restauri (1919)

Antonio Muñoz, pianta della basilica di S. Sabina in Roma, dopo i restauri (1934)



Antonio Muñoz, rilievo dei resti di una transenna della basilica di S. Sabina in Roma (1919)

Roma, interno dell'area absidale della basilica di S. Sabina durante la liberazione di una bifora gotica (1919)



da chi studiò il progetto dell'intera costruzione. Lo stile e la tecnica dei capitelli, con i forti scuri del fogliame, convengono pienamente al principio del V secolo, nè deve far meraviglia la loro eleganza, se pensiamo che proprio al tempo del papa Sisto III, cioè contemporaneamente a S. Sabina si elevarono in Roma fabbriche sontuose come la basilica di S. Maria Maggiore e il battistero Lateranense, che attestano il perdurare di una tradizione artistica e tecnica della più pura e perfetta classicità.

Le colonne sono alte m. 5,10; il loro diametro è di m. 0,65; la distanza tra base e base oscilla da m. 2,66 a 2,70, con una regolarità che può dirsi perciò rigorosa, ben diversa dalla libertà che si riscontra nelle costruzioni basilicali dopo il sec. VI.

La larghezza delle navate laterali è di m. 4,90, o meglio tale misura è costante per la nave di sinistra, mentre quella di destra che all'inizio è larga m. 5,70, poco prima della cappella cinquecentesca di S. Giacinto si va restringendo a 5,50 (per una ragione che poi cercheremo di spiegare), e al di là di questa cappella misura m. 4,90, e più avanti m. 4,80.

I muri perimetrali, con cortina in vista a mattoni rossi verso l'esterno, e intonacati all'interno, mantengono uno spessore costante di m. 0,67, mentre il muro di facciata e quello absidale misurano metri 0,85. Dall'atrio si accede alla navata centrale per mezzo di una porta larga 3,35, alta 5,35, riquadrata con cornici marmoree, alla quale è apposto il celebre infisso in legno di cipresso, ornato di 18 bassorilievi con storie dell'Antico e Nuovo Testamento, la cui descrizione non è compito di questo nostro studio. La navata di destra ha pure una porta larga m. 2, riaperta nel 1918, incorniciata di marmo; la nave di sinistra avrà avuto certamente anch'essa la sua porta corrispondente all'atrio che fu ostruita quando, probabilmente nel sec. XIII, all'inizio di essa fu costruito il campanile, analogamente a quanto si praticò nella basilica di S. Giorgio al Velabro e di S. Pudenziana. Sul fianco della navata di destra, in corrispondenza della terza arcata si apre una porta, praticata, o per lo meno rinnovata dal card. Cesarini (1441); essa è preceduta all'esterno da un portichetto di tre arcate retto all'estremità da due semicolonne in muratura a stucco e nel centro da due colonne di marmo bianco, che sostituiscono due preziose colonne di granito verde, tolte per adornarne il braccio nuovo del museo Chiaramonti (Nibby). I capitelli centrali sono corinzi e d'epoca antica; i laterali sono di fattura quattrocentesca.



Al disopra delle colonne e degli archi, per tutta la lunghezza della navata centrale le pareti sono rivestite, fino ad una certa altezza di una magnifica tessellatura di pietre e marmi colorati, porfido serpentino, verde, giallo e rosso antico, disposti a losanghe, quadrati, dischi, alternati; in corrispondenza delle colonne si vedono rettangoli ornati con una specie di disco sormontato da una croce, e da un bacino a cui è sovrapposto una specie di scudo. Questo bell'esempio di *opus sectile marmoreum*, rimonta indubbiamente al sec. V. Presso la porta al disopra delle prime arcate la tessellatura marmorea manca, ed è stata sostituita, si direbbe al principio del secolo scorso, da una imitazione in pittura; la mancanza si può spiegare col fatto che forse qui si trovava il nartece interno che era coperto da un soffitto; forse per la stessa ragione la cornice inferiore del mosaico di Pietro d'Illiria, è dipinta, e fatta in epoca non antica.

Nella parete d'ingresso, al disopra della porta c'è la famosa iscrizione in mosaico, a lettere dorate su fondo turchino, che ci dà il nome di Piero d'Illiria e che abbiamo sopra riportata; ai lati dell'iscrizione su due rettangoli a fondo d'oro stanno in piedi le due figure femminili simboleggianti la *Ecclesia ex circumcissione* e la *Ecclesia ex gentibus* sulla quale non ci soffermiamo, limitandoci ad osservare che una delle due figure sembra quasi la riproduzione a rovescio dell'altra, e che infatti il volume che tiene in mano è disegnato con prospettiva rovesciata.

Molto probabilmente questa fascia di mosaico continuava sulle due pareti della navata centrale, al di sopra dell'*opus sectile*, come ad esempio in S. Apollinare Nuovo di Ravenna, e può credersi che anche qui vi fossero delle processioni di santi o ad ogni modo delle scene sacre; l'altezza della fascia di mosaico corrisponde infatti perfettamente alla distanza che intercorre tra l'*opus sectile* e le soglie delle finestre; inoltre la parete si presenta in questo spazio arretrata di circa 10 centimetri sul fronte dell'*opus sectile*, ciò che fa pensare che essa fosse ingrossata con un rivestimento musivo.

### Le finestre

Prima dei restauri del 1918-19, la nave centrale di S. Sabina non aveva che tre finestre per lato e un enorme occhio di bove nell'alto della parete d'ingresso. Ma fino alla fine del '500 si vedevano ancora 13 finestre

per lato, sull'asse delle 13 arcate sottostanti, e 5 sul fronte. Esse dovettero essere murate nel restauro di Sisto V, o almeno così comunemente si ripete, sebbene il Ciampini nei suoi *Vetera Monumenta* (1690), le dia ancora come esistenti: *Ecclesia Sanctae Sabina tresdecim fenestras obtinet, latas palmos decem, altas viginti, in fronte vero quinque.*

Si poteva facilmente intravedere sotto all'intonaco la forma delle grandi finestre centinate, e quindi esse furono tutte riaperte e restituite secondo la loro luce (2,35 x 4,24). L'idea di murare le antiche finestre doveva essere stata suggerita non soltanto perché il gusto dell'epoca preferiva le chiese immerse nella penombra, ma anche perché le transenne che le ornavano, essendo molto fragili, erano ridotte in cattivo stato, e in luogo di restaurarle o sostituirle, ciò che era difficile e costoso, si preferì di murarle. Chi fece questa operazione non si dette neanche la pena di rimuovere le vecchie transenne, ma innalzò i diaframmi di chiusura all'esterno e all'interno, ed ecco perché noi avemmo la fortuna, riaprendo le finestre, di ritrovare in mezzo alla muratura i resti delle transenne antiche, più spesso ridotti a pochi frammenti, ma in due o tre casi conservati quasi per tutta la luce della finestra. I frammenti originali a causa della loro fragilità, e per il grande interesse che rivestono non furono lasciati in opera, e possono vedersi oggi collocati in un angolo del vestibolo. Le finestre furono decorate con nuove transenne riproducenti esattamente in ciascuna i disegni originali trovati sul posto. Le finestre antiche erano divise per mezzo di due travi di legno in tre spazii verticali nei quali erano collocati uno sull'altro i rettangoli, a disegni molto vari, quadrati, rombi, dischi a raggera, losanghe, disposti gli uni sugli altri senza alcun ordine, e spesso senza neppur rispettare la corrispondenza di uno stesso disegno in un medesimo piano orizzontale, quasi che gli operai avendo accumulati i vari specchi sulle impalcature li mettessero in opera a caso, come capitavano loro tra mano. Queste transenne originali apparivano, come si è detto, di un materiale assai fragile, essendo fatte semplicemente di gesso, o per meglio dire di *scagliola*, cioè di selenite cristallina ridotta in polvere e impastata con acqua, in stampi espressamente preparati secondo il disegno che si voleva ottenere. Lo stesso materiale serviva non soltanto per le armature delle transenne ma anche per le parti trasparenti, in luogo di vetri, e queste non erano altro che piccole lastre di selenite, cioè a dire di cristalli naturali che si formano nelle cave di



gesso, e che si incontrano in forma di piccoli banchi o blocchi giallastri e trasparenti, che hanno l'aspetto di alabastro senza averne però la resistenza. Poiché la selenite cristallina si trova soltanto in piccole dimensioni (in pezzi di regola non maggiori di cm. 30 x 15) si erano fatte le transenne con piccole aperture; anzi dentro ognuna di esse spesso le lastre di selenite erano due o tre, sovrapposte nei bordi, a embrice. I frammenti delle antiche transenne trovati a S. Sabina ci mostrano che esse venivano fabbricate nel modo seguente. Per ogni specchio o rettangolo o riquadro di transenna, si costruivano due pezzi uguali che si applicavano uno sull'altro, e si attaccavano interponendo prima tra essi nei punti dell'apertura le lastre di selenite che si trovavano così fissate in mezzo e non potevano più distaccarsi; ciò portava però la conseguenza di dover rifare tutto il riquadro nel caso che qualche lastrina si fosse danneggiata.

Le nuove transenne rifatte nel 1918 sono in cemento armato mescolato con polvere di marmo, e imitano perfettamente le antiche senza averne la fragilità. Esse portano applicate nel lato esterno, le loro lastre di selenite, che noi prendemmo nelle cave di Brisighella presso Ravenna, luogo che presenta in Italia quel materiale (volgarmente detto sul luogo specchio d'asino), più in abbondanza che altrove. I blocchetti di selenite, che si trovano in forme irregolari, di uno spessore che generalmente non oltrepassa i 5 o 6 centimetri, furono ridotte allo spessore di mezzo cm., che era quello dei frammenti antichi; operazione facile perchè i blocchi si dividono assai docilmente in scaglie nel senso della lunghezza, senza infrangersi. Per ridurre le lastre di mezzo centimetro così ottenute alla forma di quadrati, di losanghe, di triangoli, di rombi, bisognò tagliarle con una piccola sega di acciaio, lavoro che richiese una grande pazienza, perchè le 34 finestre di S. Sabina non portano meno, di 12.000 pezzi. Nel numero di 34 sono comprese anche le tre finestre dell'abside, che prima del restauro erano chiuse internamente; all'esterno due di esse portavano mostre marmoree gotiche divise a bifore, applicatevi nel sec. XV; la finestra di sinistra chiusa quando all'esterno fualzata la piccola fabbrica duecentesca sopra ricordata, aveva mantenuto, nascosto fra le murate, un frammento di transenna di selenite, che ci permise di ricostruirla per intero.

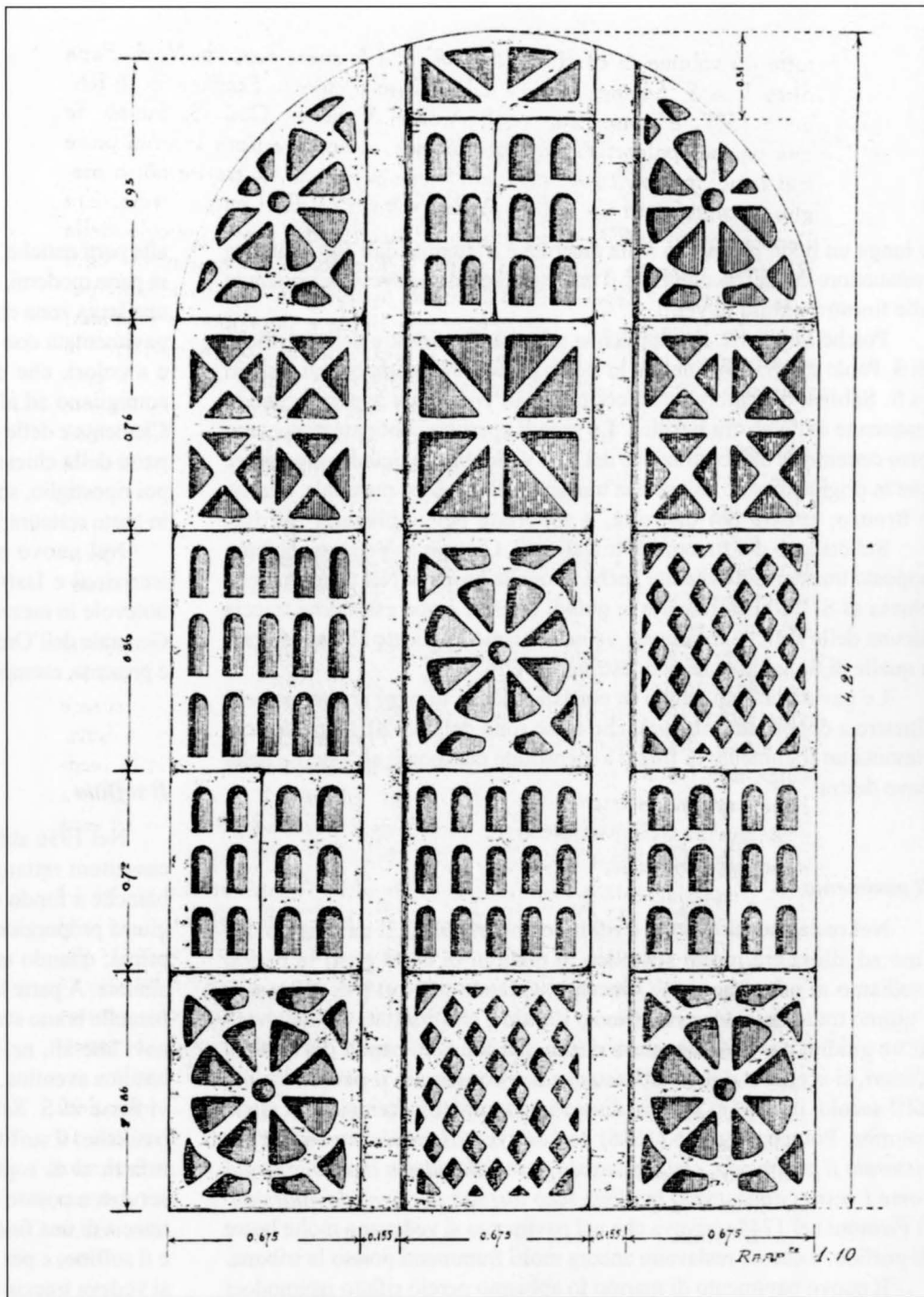
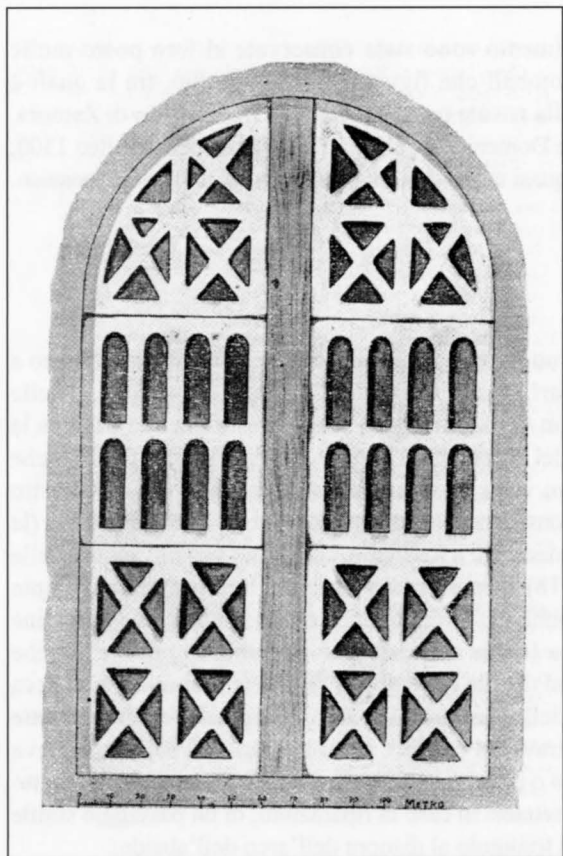
Le cinque finestre del prospetto sono di dimensioni minori di quelle delle pareti (1,90 x 4,24), desunte dalla incisione del Ciampini, perchè

la parete era del tutto ricostruita; anche l'Ugonio dà il numero di cinque.

L'effetto artistico che dà la selenite è veramente meraviglioso, poichè la luce, suddivisa in mille piccole aperture irregolari, e filtrando attraverso quel minerale cristallino, prende riflessi d'argento che col vetro sarebbe impossibile ottenere. Nè va tralasciata la considerazione economica; poichè mentre se si fossero volute chiudere le transenne con lastre di vetro imitanti la selenite si sarebbe incontrata una spesa di oltre 600 lire a finestra, con l'impiego della selenite il costo si limitò appena a lire 60.

A quale epoca si debbono attribuire queste originali transenne di S. Sabina di cui non si conoscevano prima del 1918 altri esempi? Noi crediamo che si debba senz'altro scartare l'idea che esse possano rimontare al V secolo, poichè il lavoro grossolano e il materiale povero non si accordavano colla ricchezza dell'architettura e delle decorazioni della chiesa di Pietro d'Illiria. Le transenne vanno attribuite ai restauri di Leone III o di Eugenio II. Nella chiesa di S. Prassede potremmo ritrovare infatti altre simili finestre con lastre di selenite, che debbono attribuirsi al tempo di Pasquale I (817-824), intermediario fra Leone III ed Eugenio II. Anche nel restauro da noi eseguito nella basilica di S. Giorgio al Velabro trovammo dei frammenti di transenne di selenite, che ragioni storiche fanno assegnare allo stesso periodo. Nel *Liber Pontificalis* si registra la notizia che Leone III ornò le finestre della basilica di S. Paolo, che erano di ammirabile bellezza, con un minerale di gesso (*ex metallo gypsino*), e con lo stesso materiale restaurò le finestre della basilica Lateranense. Prima della nostra scoperta delle transenne di S. Sabina le parole, *ex metallo gypsino* non avevano avuto una esatta spiegazione; oggi non può esservi dubbio che esse stiano ad indicare la selenite, la quale altro non è che un minerale di gesso. Con le stesse parole sono indicati nel *Liber Pontificalis Ecclesiae Ravennatis* gli stucchi dorati: nelle pareti della Basilica Ursiana, cioè della cattedrale di quella città, si vedevano *gypseis metallis diversa hominum animaliumque et quadrupedum, emblemata*; la chiesa di Santa Croce, costruita da Galla Placidia, aveva *gypsea metalla sculpta*; e l'arcivescovo Agnello, riconsacrando la chiesa di S. Martino in Ciel d'oro (S. Apollinare Nuovo) *suffixa vero metalla gypsea auro super infixit*. Da un vecchio capo d'arte che aveva lavorato per molti anni ai monumenti di Ravenna, raccolsi la testimonianza che presso S. Apollinare in Classe si erano trovate varie scaglie di selenite; che una di esse, alta





e lunga un buon palmo era stata raccolta e trattenuta dall'Ing. Ranuzzi restauratore di quel monumento, il quale giudicava che avesse appartenuto alle finestre a guisa di vetro.

Poichè Leone III, che applicò la selenite alle finestre delle basiliche di S. Paolo e di S. Giovanni, fu lo stesso papa che fece importanti restauri in S. Sabina, ci sembra quasi certo che all'epoca sua appartengano le transenne della nostra basilica. Le grandi aperture centinate rimontano però certamente alla costruzione del sec. V; dobbiamo quindi immaginare che in origine fossero chiuse con transenne di più ricco materiale, marmo o bronzo, andate poi distrutte, o asportate per impiegarle altrove.

Sul disegno dei frammenti trovati in S. Giorgio al Velabro abbiamo apposto transenne di selenite anche in quella basilica. Nel restauro della chiesa di S. Balbina, riaperte le grandi finestre e non essendovi traccia alcuna delle antiche transenne, ve ne abbiamo applicate alcune ispirate a quelle di S. Sabina, ma con lastre di vetro.

Le navate laterali hanno in corrispondenza di ogni arcata, piccole finestre a doppia strombatura, che forse sono del sec. XIII, epoca a cui rimonta un frammento di fregio a mensoline marmoree all'esterno della nave destra.

### ***Il pavimento***

Nel restauro del 1936 si è rifatto completamente il pavimento che fino ad allora era molto semplice in mattoni di cotto posti in opera, crediamo al principio dell'Ottocento. Quando nel 1918 fu abbassato l'ultimo tratto delle tre navate verso l'abside, che era stato sopraelevato di tre gradini per dare maggiore risalto alle funzioni papali del dì delle Ceneri, si scoprì al disotto abbastanza ben conservato il pavimento del XIII secolo, in marmo bianco, diviso in rettangoli incorniciati da tarsie colorate. Pompeo Ugonio (1588) così scrive: *«Il medesimo Sisto V ha ristorato il pavimento, che è di tavole grandi di marmo bianco, e fu già come i vestigi dimostrano in alcun loco distinto di opera de intarsia»*. Il Ficoroni nel 1744 scriveva che nel pavimento si vedevano molte lastre di porfido, e che ne restavano ancora molti frammenti presso la tribuna.

Il nuovo pavimento di marmo lo abbiamo perciò rifatto ispirandoci

alle parti antiche, pur adoperando nelle tarsie delle cornici marmi colorati in parte moderni. Presso la porta della nave di destra si vede ancora invece una larga zona che si spinge fino alla seconda arcata della navata stessa, pavimentata con una quantità di frammenti irregolari di marmo bianco e a colori, che debbono rimontare in parte ad epoca molto antica e somigliano ad alcuni tratti di pavimento della chiesa sotterranea di S. Clemente e delle grotte Vaticane. Tale zona si è conservata perchè questa parte della chiesa era stata recinta per ricavarne una cappella, divenuta poi ripostiglio, soppressa nel 1918; dato il suo cattivo stato fu necessario in parte restaurarla.

Nel nuovo pavimento sono state conservate al loro posto molte iscrizioni e lastre tombali che figuravano nel vecchio, tra le quali è notevole in mezzo alla navata centrale quella di frate Munio di Zamora, Generale dell'Ordine Domenicano, che morì nell'anno del Giubileo 1300, e presenta, esempio quasi unico in Roma, la figura del defunto in mosaico.

### ***Il soffitto***

Nel 1936 abbiamo coperto la navata centrale con soffitto in legno a cassettoni rettangolari, diviso in quattro campate, decorato con stelle bianche a fondo di un verde disfatto. Così si è restituita alla basilica la giusta proporzione del rapporto tra altezza, larghezza e profondità, che prima, quando era in vista il rozzo tetto a incavallature, era del tutto alterata. A parte la considerazione che questo tetto di estrema povertà (le pianelle erano state decorate a losanghe, come può vedersi ancora nelle navi laterali, nel 1918) rappresentava una vera bruttura nella elegante basilica aventina, dobbiamo affermare non esservi dubbio che in origine vi fosse in S. Sabina (come del resto noi crediamo in tutte le antiche basiliche) il soffitto al disotto del tetto. Nella parete di facciata si vedeva infatti, al di sopra della finestra, una forte risega che evidentemente serviva a posare le travi del soffitto, e nel triangolo di sopra rimaneva traccia di una finestra o passaggio, fatta per dar aria allo spazio tra il tetto e il soffitto, e per penetrarvi in caso di riparazioni; di un passaggio simile si vedeva traccia nel triangolo al disopra dell'arco dell'abside.

### ***La schola cantorum***

In mezzo alla nave centrale si eleva la *schola cantorum*, ricostruita una prima volta nel 1918 con i frammenti originali, che erano murati nella nave sinistra sulla parete del campanile, e con altri frammenti plutei tagliati a strisce e messi a rovescio nel pavimento come guide tra colonna e colonna. Nei restauri di due anni fa, poiché rifacendosi il pavimento si poté fare un più esatto rilievo del perimetro della *schola cantorum*, questa venne ricostruita in proporzioni più fedeli alle originali, avendosi così occasione di mettervi in opera altri pezzi di plutei venuti allora in luce. Sono stati nel 1936 elevati anche gli amboni dell'Epistola e del Vangelo, a linee molto semplici, non essendovi alcun indizio della loro forma originale, mentre non può dubitarsi della loro esistenza attestata dall'Ugonio.

### ***L'altar maggiore***

« *L'opere fatte da Eugenio II in Santa Sabina, sono durate in parte fin all'età nostra. Perché l'altare antico da lui postovi sotto l'istessa tribuna, noi ve l'abbiamo visto prima che l'anno passato quel che hoggi felicemente regna, Sisto V, lo trasferisse nel loco dove sta al presente. Haveva il detto altare nè gl'angoli 4 colonnette di pietra mischia alquanto oscure, ma era scoperto, e spogliato dell'antico suo ciborio, che per essere stato di argento, considerati i varii accidenti della città di Roma, non è meraviglia. Del medesimo Eugenio era quivi intorno all'altare il presbyterio loco dove sedevano i sacerdoti e cardinali assistenti al Pontefice, et era cinto con tavole di marmo, et appresso drizzate sei colonne, che scompartite à suoi luoghi sostenevano un fregio alto di pietra. Quivi nel mezzo per entrar dentro al Presbiterio era aperto il passo, che si poteva chiudere con un cancelletto di metallo nel quale con grosse lettere erano intagliate queste parole: Eugenius Secundus Papa Ramanus*». Questa iconostasi descritta dall'Ugonio non si è potuta ricostruire nella parte superiore mancandone gli elementi; si sono perciò soltanto rifatti i plutei inferiori, sulla traccia dei muri di fondazione.

Sisto V fece spostare l'altare, che era ancora quello di Eugenio II più verso la navata, per ottenere maggiore spazio nella Tribuna, per la sua

corte. Esso era ornato con due grandi lastre di porfido, vendute nel 1808, come abbiamo visto, malgrado le proteste del Fea. Nel 1906 il vecchio altare era stato sostituito da uno nuovo in marmo bianco, ornato di mosaici di pessimo gusto, e sormontato da un grande baldacchino di marmo, imitato goffamente da quelli delle chiese romane, del sec. XII-XIII. Tutto ciò fu fatto sparire nei restauri del 1918, e vi fu sostituito un altare in marmo e porfido collocato al posto di quello di Eugenio II, in maniera che, secondo l'antico uso liturgico, il sacerdote officiante è rivolto verso il pubblico dei fedeli. Nel paliotto dell'altare fu messo in opera un frammento di marmo paonazzetto, con il monogramma cristiano e la lettera A, presunto frammento della tomba di S. Alessandro. Presto si costruirà nell'altare un ciborio.

Al disotto dell'altare in una nicchia chiusa da una transenna, che riproduce la *fenestella confessionis* delle antiche basiliche, fu posto un piccolo sarcofago marmoreo moderno, entro il quale nel 1906 era stata rinchiusa una cassetta di piombo con le armi di Sisto V e la data 1586, contenente le reliquie dei santi Sabina, Serapia, Alessandro, Teodulo ed Evenzio.

### ***L'abside***

Intorno alla tribuna è stato ricostruito il sedile di pietra nelle misure identiche a quelle dell'antico, indicate nel libro dei conti del Fontana. Nel mezzo si eleva la cattedra episcopale, anch'essa ricostruita nel 1918, nella quale furono inseriti due frammenti di una antica sedia marmorea d'epoca classica, con grifi scolpiti, uno dei quali era murato nel vestibolo e l'altro, nel campanile.

Le pareti dell'abside, secondo le indicazioni del Fontana, furono rivestite di lastre di marmo bianco rabescato, con strisce di rosso porfirico, con specchi di porfido e serpentino riproducenti i motivi dell'*opus sectile* della navata centrale.

Il catino dell'abside è decorato con un affresco nel 1559, opera secondo notizie documentali di Taddeo Zuccari, che dovette però affidarne l'esecuzione ai suoi discepoli. L'affresco rappresenta Cristo seduto sulla montagna, circondato da apostoli e da santi; sul davanti i mistici agnelli si abbeverano a un fiume che sgorga ai piedi del Redentore; sui lati si

veggono i santi le cui reliquie sono conservate nella chiesa, e a destra varii santi monaci uno dei quali è certamente San Domenico. Molti anni fa avanzammo l'ipotesi che il dipinto dello Zuccari riproducesse nelle linee generali una antica composizione in mosaico, con l'aggiunta dei santi venerati nella chiesa e dei domenicani, e ciò per spiegare la disposizione delle figure e il simbolismo della composizione, proprio dello spirito medioevale, e assolutamente estraneo a quello del tempo in cui lo Zuccari operava. Il mosaico doveva rappresentare Cristo tra i dodici apostoli, disposti in semicerchio come nella celebre composizione di S. Pudenziana; e forse con l'aggiunta della figura di Celestino I, a tempo del quale l'opera doveva essere stata eseguita. Il pittore cinquecentesco commise un errore perché invece di una sola fonte sgorgante dalla montagna, secondo il simbolismo consueto dovevano esservi nel mosaico originale quattro piccoli fiumi separati.

Nei restauri del 1918 potemmo avere la conferma della giustezza della nostra ipotesi, poiché avvicinati con un castello all'affresco, per consolidarne l'intonaco, potemmo rinvenire al disotto di queste varie porzioni di mosaico, sparse qua e là per tutto il catino, di colori corrispondenti all'incirca alla composizione a fresco, cioè tessere verdi nel terreno, turchine nel fondo, colori diversi nelle figure. Non v'è dubbio poi che il fondo fosse di tessere turchine perché di queste rinvenimmo gran numero scavando sotto il pavimento della tribuna dove erano cadute dall'alto. Ciò conferma la datazione di questo mosaico al tempo stesso di quello tutt'ora esistente sulla parete d'ingresso che pure è a fondo turchino.

La parete esterna dell'arco absidale era anche decorata con mosaici, e il Ciampini riproduce in una sua incisione la composizione, che forse si vedeva ancora al suo tempo, cioè quindici medaglioni con i busti di Cristo e di vari santi, e ai due lati in basso le città celesti di Betlemme e Gerusalemme; nel 1918 riproducemmo in pittura in quel luogo la stampa del Ciampini. Noi non dubitiamo che anche questo mosaico appartenesse al V secolo, come pensava pure il P. Garrucci, mentre il De Rossi l'assegnava al sec. IX.

Nella parete d'ingresso al di sopra degli archi delle cinque finestre vi erano pure dei mosaici con le figure simboliche degli evangelisti, riprodotte in una stampa del Ciampini.

Delle finestre dell'abside abbiamo già parlato; prima del restauro del 1918 esse erano murate, e la parete in curva decorata con poveri ornamenti e figure a chiaroscuro eseguite nel 1830 sotto la direzione dell'architetto Antonio Sarti; nel mezzo era un quadro in tela col martirio di Santa Sabina del pittore Silvagni.

### *Le navate laterali*

Come abbiamo già notato, circa verso la metà della sua lunghezza la navata di destra si va restringendo, e poco prima di arrivare alla cappella cinquecentesca di S. Giacinto, si vede incassata nel muro una colonna di granito sormontata da un capitello corinzio, sul quale poggia un pulvino di pietra, triangolare, dal quale dovevano spiccare due archi. Forse è per conservare questa colonna che il muro perimetrale fa in quel punto una svolta, ciò dimostrerebbe che la colonna doveva appartenere a qualche costruzione più antica alla quale si attribuiva un valore di ricordo storico, a meno che essa fosse stata incorporata nel muro stesso, e messa in vista entro una nicchia in tempi relativamente moderni da qualche studioso della basilica. Noi abbiamo voluto ad ogni modo, nei lavori del 1918 liberare la colonna, che usciva per poco più di un metro dal pavimento, fino alla sua base ed è risultato che questa poggia su un piano inferiore di m. 2,55 a quello attuale della basilica. Al di là della cappella di S. Giacinto la navata si va restringendo a m. 4,80, come la corrispondente navata sinistra: ciò può dipendere dal fatto che si volle utilizzare per la costruzione del muro perimetrale un muro già esistente di una fabbrica anteriore. Verso il fondo della navata all'esterno, appaiono tracce di archi e di una apertura ad un livello molto più basso di quello attuale. Ma questi elementi di epoca anteriore alla basilica di Pietro d'Illiria, crediamo verranno a suo tempo illustrati dal Rev. P. Darsy e dall'arch. Adriano Prandi, insieme con gli altri trovamenti archeologici avvenuti in occasione della costruzione del nuovo convento.

Al principio della navata di sinistra fu elevato il campanile che si attribuisce generalmente al sec. XII-XIII, e che fu demolito nella parte superiore e modificato nel coronamento al principio del sec. XVIII. Sulla parete che prospetta verso la nave di sinistra, alla quale fino al 1918 erano



addossati i frammenti di plutei che noi abbiamo ricostruito nella schola cantorum, sono apparsi tra due alte finestre centinate a doppia ghiera, tre capitelli di pilastro a superficie piatta, ornati di fogliame, infissi al punto di nascimento degli archi, che ci sembra debbano rimontare al sec. V; più in basso a destra vi è una terza apertura centinata, che forse era una porticina del campanile alla quale si accedeva per mezzo di gradini.

### ***Il vestibolo***

L'attuale vestibolo della basilica è oggi assai diverso da quello che doveva apparire nel sec. V. Alla parete d'ingresso della chiesa sono addossate quattro colonne scanalate di paonazzetto, di lavoro medioevale, che pensiamo abbiano forse appartenuto a un ciborio d'altare; da esse partono degli archi che vanno a ricadere sulla parete opposta su quattro colonne di granito; queste arcate crediamo appartengano al sec. XIII, quando al di sopra del vestibolo si costruì un corpo di fabbrica, le cui piccole finestre con mostre marmoree, appartenenti sicuramente a quel periodo (come dimostra pure la cortina di mattoni) si vedono bene dal cortile posto innanzi al vestibolo stesso.

Pompeo Ugonio dà questa descrizione del vestibolo: *«L'entrata principale ha il portico ornato di colonne a traverso scannellate et una bellissima porta di molti lavori e figure con gran manifattura intagliata. Esso portico ritiene i vestigi della incrostatura antica nei muri simili a quella che dentro la chiesa veggiamo».*

Gli scavi eseguiti nel 1936 per la costruzione del nuovo braccio del convento hanno messo in luce nella zona innanzi al vestibolo i resti di un grandioso edificio che doveva essere anche ricco nella parte ornamentale, del quale rimanevano appena gli spiccati dei muri, e che con tutta probabilità poteva essere una terma. Si dovranno riconoscere qui i resti delle Thermae Suranae? E' una questione che lasciamo alla competenza dei topografi. Quel che si può affermare con certezza, in seguito agli scavi suddetti, è che nel V secolo la basilica di S. Sabina era preceduta da un quadriportico, di cui son venute in luce scarse ma sicure tracce.

Ma la scoperta più importante verificatasi nei lavori del 1936 è quella di una colonna in marmo scanalata, molto simile a quelle dell'interno della basilica, incastrata nel muro di fronte del vestibolo, muro che, come

appare dalla parte superiore, dovrebbe rimontare al sec. XIII e che fu posteriormente ricostruito e ingrossato quando vi si aprirono le grosse finestre che illuminano il vestibolo. La colonna è scanalata ma non rudentata; è sormontata da un capitello corinzio che, come quelli dell'interno, sembra rimontare al principio del V secolo; annegati nella stessa muratura si sono ritrovati poi i blocchi di posa di altre colonne e resti delle arcate che su di esse si impostavano; appare quindi che la parete esterna del vestibolo era aperta a portico, del quale si possono ricostruire almeno cinque arcate. Ma ciò che presenta un problema di non facile soluzione è il fatto che queste colonne sorgono all'altezza di m. 2,34 sul piano del vestibolo attuale, che è indubbiamente quello del V secolo come dimostra la soglia della celebre porta di cipresso e il piano interno della basilica, mentre verso il quadriportico sono alte m. 0,90 sul piano, poggiando su un grosso zoccolo di risega. Dal quadriportico si scendeva al piano del vestibolo per mezzo di scale laterali alte m. 2,34 o per lo meno m. 1,44? E' questo un quesito che cercheremo di approfondire con ulteriori studi, e al quale sul momento non possiamo dare una soluzione perfettamente soddisfacente.

Al disotto del piano attuale del vestibolo, come già si è detto, gli scavi del 1936 hanno messo in luce un ambiente della stessa forma di quello superiore, e pavimentato con ricchi elementi marmorei, che si riconnette senza dubbio all'antico edificio scopertosi nel 1918 sotto la navata centrale, perchè trovasi allo stesso livello.

### ***Il chiostro***

L'opera più interessante, nella sistemazione del vecchio convento, è stata la liberazione del chiostro duecentesco, che venne convenientemente consolidato, ed oggi dopo tanti decenni di abbandono è liberalmente, in giorni speciali, aperto al pubblico. In origine doveva essere coperto con tetto di legname, sostituito nel sec. XV da pesanti volte quando vi fu costruito il piano superiore per ricavarne delle celle del convento. Ciò portò di conseguenza la chiusura di alcune arcatelle delle gallerie sottostanti, con pilastri, alcuni dei quali per ragioni statiche si sono dovuti anche oggi conservare. Il chiostro perdetto in quella trasformazione la cornice che doveva girare tutto all'intorno verso il giardino centrale, analogamente

a tutti gli altri chiostri romani della stessa epoca, cosicchè ora al disopra delle arcatelle si eleva la parete liscia, con effetto poco gradevole.

A coronamento dei lavori di restauro del chiostro, il Rev. P. Gillet ha voluto che fosse costruito nel centro un puteale marmoreo, che ricorda la convocazione del Capitolo Generale, e porta la data del 25 settembre 1938.

Abbiamo così rapidamente descritti i lavori di restauro che in due riprese (1918-19 e 1936) si sono compiuti in S. Sabina. Con essi venne restituito, per quanto era possibile, alla basilica del V secolo il suo aspetto primitivo, colle aggiunte del sec. IX, tra le quali le transenne e la schola cantorum.

A rappresentarci l'immagine della basilica aventina al tempo di Pietro d'Illiria mancano gran parte dei mosaici e dei marmi che dovevano rivestire le pareti della navata centrale e il catino absidale; mancano le transenne primitive che certo erano di più nobile materiale e disegno, in confronto di quelle di Leone III da noi ricostruite. Mancano le colonne di marmi preziosi dell'altare, il ciborio d'argento, le lastre porferee che arricchivano il pavimento, la pergola con il suo architrave donde pendevano lampade preziose e stoffe trapunte. Ma ciò malgrado possiamo dire che in nessun altro edificio sacro come in S. Sabina riviva il suggestivo incanto delle antiche basiliche cristiane di Roma. Un illustre studioso Emile Mâle ha affermato recentemente che queste basiliche latine per quanto semplici hanno tanta forza di seduzione perchè esse sono l'opera del genio armonioso della Grecia; e si è ingegnato di dimostrare che la basilica di S. Sabina sia appunto una creazione di arte orientale trapiantata in Roma. A dire il vero gli argomenti addotti dall'egregio accademico e caro amico nostro, sono assai deboli, limitandosi alla presenza delle finestre nell'abside (che non sono affatto un caso speciale ma sono invece comuni a tutte le basiliche cristiane di Roma), alle arcate che dividono le navate in luogo di architravi, (motivo che pure si riscontra in altre basiliche romane), e alle osservazioni, già più volte fatte da altri, sui bassorilievi della famosa porta lignea che presenterebbero motivi orientali. Non rientra nel nostro tema in questo volume riprendere ancora una volta lo studio della porta di S. Sabina sulla quale ogni scrittore d'arte ha voluto dire la sua. Pensiamo però che se vi appaiono alcuni motivi che si possono supporre orientali per iconografia, lo stile dei rilievi è invece quello della

scultura romana del IV-V secolo, per cui è da concludere che gli artisti possono essersi serviti di esemplari disegnati o miniati venuti d'oltremare, ma che il loro modo di espressione era indubbiamente latino.

E latina, romana nel senso più completo della parola è questa basilica, col suo sistema costruttivo che arditamente si svolge nel verso della lunghezza mentre le basiliche orientali presentano la caratteristica della intelaiatura trasversale che toglie coi suoi pesanti pilastri snellezza ed eleganza all'interno, ed è tutta a scapito della visibilità dalle navate centrali verso l'altare principale. Questa visibilità che era lo scopo a cui tendevano gli architetti creatori della basilica latina fu in S. Sabina perfettamente raggiunta con la distanza degli assi delle colonne, con l'altezza delle arcate, con la quantità di luce che pioveva dalle ampie finestre inondando la navata centrale, mentre le navate laterali erano lasciate quasi in penombra. Ecco l'originalità della basilica cristiana; ecco ciò che forma, con lo studiato rapporto delle proporzioni, l'incanto della basilica di S. Sabina, creazione del genio armonioso di Roma.

È necessario supporre che non tutti vogliano acconciarsi a riconoscere la sorte inevitabile, nel tempo, di ogni grande architettura.

Cattedrali e palazzi, per quanto non siano di solito che scatole foderate di pittura, e ripiene di *bibelots* funerari, sacri, profani, sono tuttavia scatole troppo grandi per poter essere rifinite di mano d'un solo e primo ideatore: così vivendo si trasformano, e respirano vite di secoli, di costumi e di mode. Aggiungete che all'uomo, il quale poi vi s'annida, e se ne serve, com'è noto, per fini pratici d'ordine vario, l'architettura sembra di solito, apparentemente, «vuota», anche quando esteticamente essa sia completa; e si finisce a considerarla una specie di magazzino dove, quando occorra, c'è sempre posto per qualche altra suppellettile. Accade, insomma, come nelle serate di famiglia, quando per gli ospiti non previsti, si va a prender sedie in cucina, senza poi badare se sono scomparse.

Tuttavia, in epoche prepotentemente creative, le cose non andavano mai per il peggio; il nuovo arredamento di tombe di marmi, di affreschi, veniva messo in opera da gente che si trovava ed essere di gusto quando non era di genio; e che aveva in sommo grado quella virtù grandissima, di sapersi accordare, o subordinandosi, o, all'occorrenza, dominando. Così, da quello che si sarebbe in assoluto giudicato un male, discesero infiniti beni relativi, che si avrebbe torto a non voler gustare in quel sovrapporsi o insinuarsi, o accostarsi di epoca ad epoca; tutto sempre con una certa agevole socialità ottenuta magari con una semplice zona neutra d'intonaco, con una sagoma da nulla e che pure creava battiti d'accordo fra le cose più spajate. Si deve concludere, chi rifletta, che una buona metà della pittura e scultura nostre, la dobbiamo proprio a quell'attitudine specialissima dei vecchi maestri nell'intonare originarie dissonanze.

Aggiungete i medicamenti sottili della polvere che nobilita ogni cornice, ed è vera cipria per certe crudezze d'aspetti murari; aggiungete ancora, se ne avete, dei ricordi e delle illusioni nel cuore e nella memoria, e comprenderete come nulla dovesse urtare troppo, entrando a Santa Sabina.

Ci si soffermava alla porta famigeratissima, curiosi di come un legnaiolo geniale abbia potuto imprigionare in un legno scuro tanto

sole chiaro; e già vi sollevava quel respiro lato e steso della gran nave, che, si sente attendeva sui fianchi nudi coltri di colore, simili a quella già stesa sopra la porta, scrollando in un pigro brillore di tessere verderamate il fluente latino di uno scolaro non ignobile di Papa Damaso. Così, strusciando i piedi alle tombe terragne carezzando gli alamari murati di qualche vecchio ambone, si vagava assorti nella penombra delle navate minori, dove alcune ferite barocche, velate di cruori iridescenti di marmi e di pitture, si addentravano per nulla dolorosamente nella carne delle muraglie modellata parcamente, qua e là di tombe belle, e decorose.

Eppure! hanno fatto la *toilette* a Santa Sabina; tanto essa pareva sconveniente agli esteti d'ufficio, nel suo secolare *négligé*!

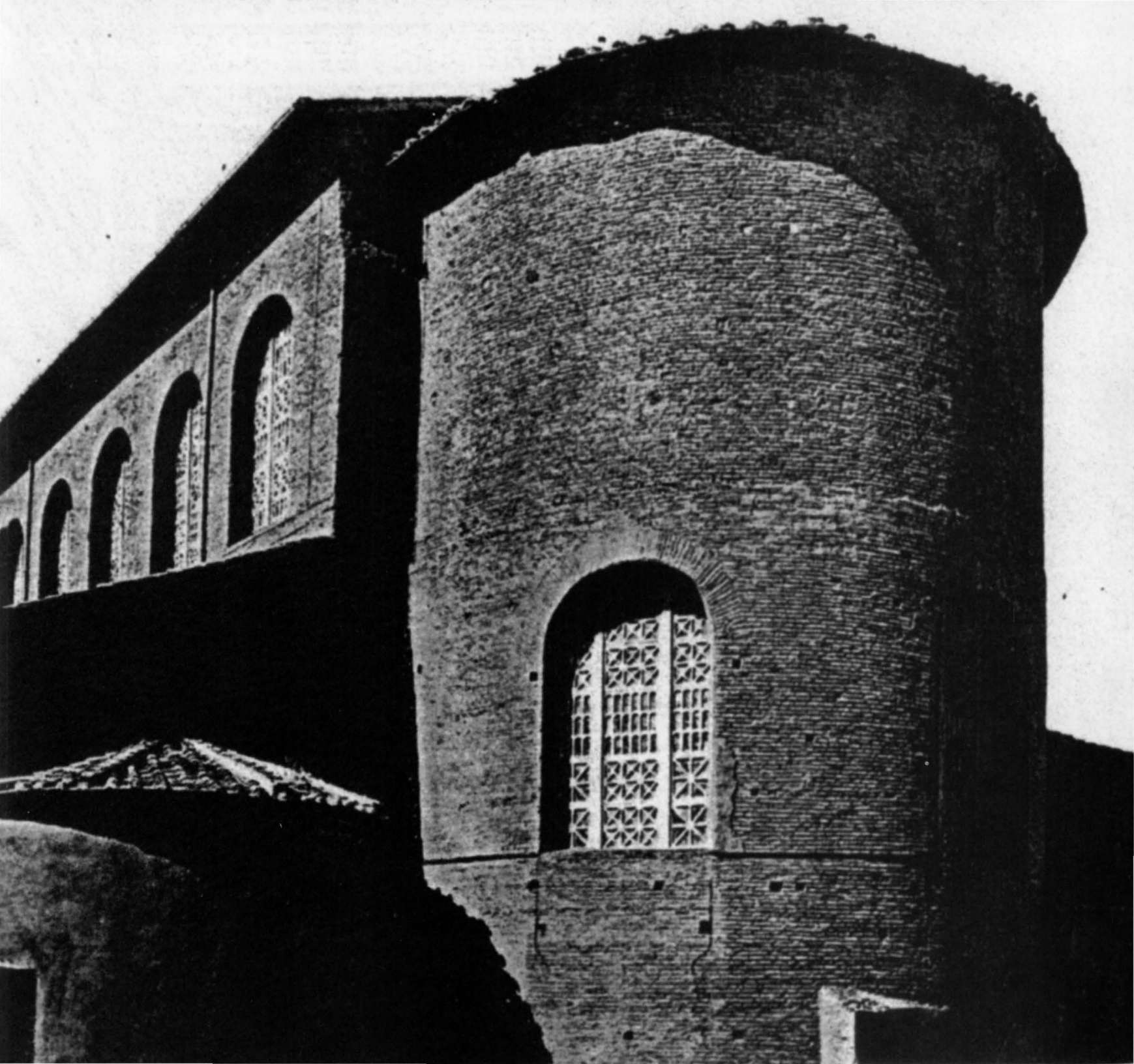
Abbiamo ora, dunque, la chiesa-museo, il modello didascalico di basilica cristiana, e anche i bimbi da cresima sapranno che Santa Sabina era così, o così avrebbe dovuto essere, non diversamente, nel primo quarto del secolo quinto. (Ma chi sa poi?). C'erano allora, di certo, i grandi finestroni a transenne, e sono stati rifatti; c'era la *schola cantorum*, la cattedra vescovile, e sono state rifatte, o, come si dice, pomposamente restaurate; rifatto l'altare di finto porfido, e sopra i candelabri di stagno e il crocefisso, rifatti così che il rigattiere più spregiudicato si perirebbe dall'accogliere in vetrina.

E forse è troppo, per chiunque rifletta a questa dolorosissima verità; che oggi Santa Sabina è per metà una chiesa falsa. Sì, signori, quei grandi finestroni a transenne su cui tanto si limò il cervello e stillò la fatica, degli odierni restauratori, sono perfettamente falsi. Dunque, una finestra può essere falsa? pari pari, falsa, come una falsa scultura, come un quadro falso; se è -vero, ed è verissimo, che una finestra non è poi che una pittura, una scultura, un mosaico creato incastonando alcuni chiari di cielo fra certi scuri di marmo; o, se in aria di temporale viceversa.

Ora io mi domando come avvenga che la Direzione delle Arti intenti processo a chi, poniamo, riesca a venderle un quadro falso, eppoi ordini essa stessa a' suoi dipendenti di costruire delle false finestre, dei falsi marmi, dei candelieri falsi, e di mescolarli a confusione e maleducazione del popolo, fra le cose vere. Un monopolio della falsificazione?







Certo è, che in seguito a questi pericolosi giochi froebeliani, Santa Sabina e tante altre chiese non sono più quelle. Ecco il restauro, questa somma e sommamente goffa pretesa di esattezza storica, coincidere fatalmente con la peggiore falsificazione della storia. Si recidono i legami delicati e magici delle epoche; si distruggono infinità di momenti, tutti a lor modo legittimi, della vita di un edificio a vantaggio di quel momento solo che si spera. di rinvenire sotto l'intonaco ch'era anch'esso storia; e non trovandolo, com'è naturale, lo si sostituisce poi con una supposizione scientifica, con la lezione più probabile del codice abraso. Ma le pietre sono persino più delicate delle parole; i muri più sensitivi dei palinsesti.

Viene il momento, è vero, in cui certe testimonianze d'arte, sebbene più recenti, sono nell'opinione comune troppo egregie per non trovar grazia anche presso gli odierni restauratori; e la loro metodica iconoclastia si arresta, finalmente; ma ditemi, per esempio, se il soffitto di Mattia Preti, unico superstite di un grande complesso barocco in San Pietro a Majella a Napoli, non sembri penzolare tragicamente come un brandello spasimante dopo un'amputazione imperfetta, ditemi se queste tombe delle pareti di Santa Sabina che prima rientravano così degnamente nel piano, non pungano ora pericolosamente come i cocci aguzzati sui muriccioli, a divieto. Come chi volesse per colmo di ferocia scorticare, la mano dell'inerte, senza sfilarne gli anelli; raffinatezza cui non giunsero, io penso, neppure i veri carnefici di Santa Sabina.

Dichiaro infine di aver voluto riaprire pubblicamente la discussione su questo enorme sopruso non so se più estetico o morale che si maschera dietro il pomposo frontespizio del sedicente «problema del restauro dei monumenti». Non esiste un «problema del restauro», ma solo la menzogna del restauro cui sarà bene perciò sostituire una parola meno eufemistica, ma più calzante, e che, d'altronde, si usa da tempo per l'identico fatto in pittura e scultura, «falsificazione».

Un'architettura non può essere restaurata - nel senso di reintegrazione delle parti mancanti- proprio come non lo può essere - ed è curioso che soltanto su questo punto i migliori sian d'accordo - una pittura o una scultura. O un edificio è per avventura cosa meno

delicata d'epidermide che un quadro, che una statua? Uomini di scarsa fede, attenti soltanto al peso, e alla misura delle pietre! Probabilmente, essi credono davvero che così sia e che allora non valga la pena di andar tanto per il sottile. Per ciò all'ingrosso, e per approssimazione, si restaura. Ma ci ho colpa, io se l'arte, essa, va sempre per il sottile, e sottigliando, li deride? (Di me penso che se l'arte non era tutta di sottigliezze non m'ero neppure sognato di fare il critico d'arte).

Dunque, a quando il restauro di Santa Maria Maggiore e di San Giovanni in Laterano? Si annuncia per ora quello di Santa Prassede; ma questa volta spero che a starci attento non sarò soltanto io.



Saverio Carillo (San Giuseppe Vesuviano, 1963), architetto, ricercatore di Restauro (Icar 19) presso la Seconda Università di Napoli, è docente di *Teoria e storia del restauro, di Caratteri costruttivi dell'edilizia storica e Tecniche di analisi dei materiali dell'edilizia storica* nella Facoltà di Architettura "Luigi Vanvitelli" del medesimo Ateneo.

È esperto di architettura sacra contemporanea.

Giuseppe Fiengo (Portici 1937). Architetto, professore ordinario di Restauro (Icar 19), direttore del Dipartimento di Restauro e Costruzione dell'Architettura e dell'Ambiente della Seconda Università di Napoli, è Coordinatore del dottorato di ricerca in Conservazione dei beni architettonici e docente del *Laboratorio di restauro* nella facoltà di Architettura "Luigi Vanvitelli" del medesimo Ateneo. Insegna *Teoria e storia del restauro* alla scuola di Specializzazione in Restauro dei Monumenti presso l'Università "Federico II" di Napoli.

Maria Carolina Campone (Venafro, 1969), dottore in Lettere classiche, dottore di ricerca in Storia e critica dell'architettura, docente di Latino e Greco nei licei classici, esperta di lettura dei linguaggi sacrali non verbali

Pasquale Petillo (Nola, 1970), architetto, dottore di ricerca in Conservazione dei beni architettonici, è docente di *Amministrazione e contabilità del cantiere di restauro e* cultore della materia in *Teoria e storia del restauro* presso la Facoltà di Architettura "Luigi Vanvitelli" della Seconda Università di Napoli.

## **Spes contra spem**

Gustavo Giovannoni e Gino Chierici tra Liturgismo e Conservatorismo colto.  
Teorie, storiografia, metodologie, interventi.

## **Saverio Carillo**

Occasionato da esigenze didattiche, il volume propone una prospettiva inedita di alcuni contributi di restauro di Gustavo Giovannoni e Gino Chierici, relativi ad architetture religiose.

Contribuisce, inoltre, a collocare simili interventi nel variegato ed internazionale dibattito suscitato dal Movimento Liturgico di inizio secolo e nella più meditata riflessione, squisitamente italiana, del Conservatorismo colto, ossia di quel movimento di resistenza alle innovazioni in materia di arte sacra novecentesca.