

ARTE CRISTIANA

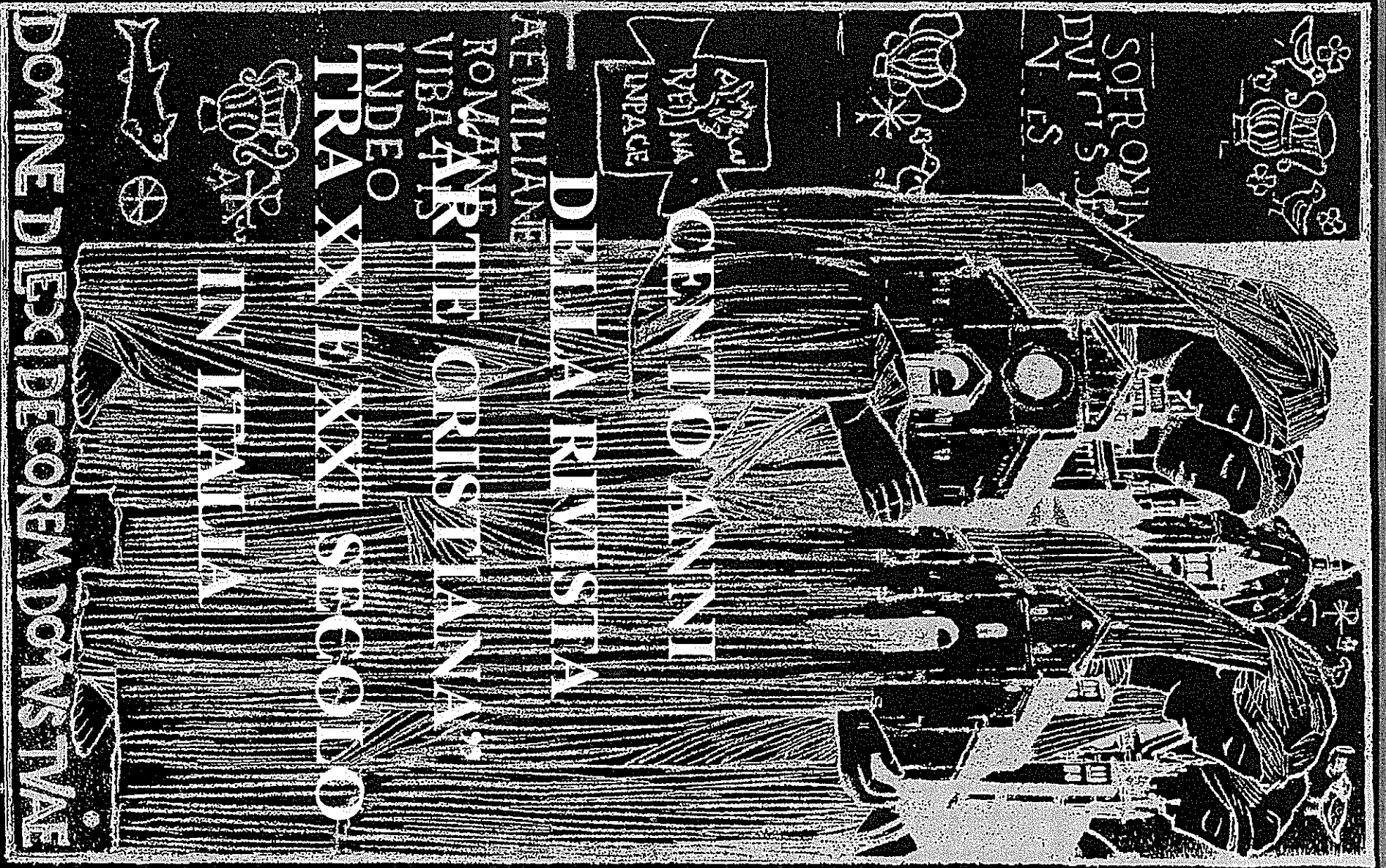
ANNO
CENTO

870

871

872

Scuola Beato Angelico
Viale S. Gimignano, 19
20146 Milano



ARTE CRISTIANA

FASCICOLO
MAGGIO-OTTOBRE
VOLUME

870/871/872
2012
C

RIVISTA INTERNAZIONALE DI STORIA DELL'ARTE E DI ARTI LITURGICHE
AN INTERNATIONAL REVIEW OF ART HISTORY AND LITURGICAL ARTS

CENTO ANNI DELLA RIVISTA "ARTE CRISTIANA" TRA XX E XXI SECOLO IN ITALIA

Storia

Messaggio di Sua Eminenza il Card. Angelo Scola Arcivescovo di Milano	Pg. 3
Presentazione (V.V.)	" 5

Saggi storico critici d'Arte Cristiana

MIKLÓS BOSKOVITS <i>Curriculum e bibliografia</i>	" 9
JOSEF POLZER <i>Some altarpieces executed by Simone Martini's workshop, and Lippo Vanni's artistic origin</i>	" 17
INGRID DIXON <i>George Street and a newly-attributed work by Pietro Nelli in Holmbury St. Mary</i>	" 33
GIORGIO FOSSALUZZA <i>Tardogotico in periferia: un'inedita tavola con I santi Pietro e Paolo apostoli di Andrea da Belluno (alias da Treviso)</i>	" 43
BARBARA BAERT <i>The Gaze of Death. The Head of Saint John the Baptist on a Platter between north and south</i>	" 55
SUSAN URBACH <i>Notes on the Nassau-Mendoza Passion series by Barend van Orley</i>	" 65
MARCO CHIARINI <i>Matteo Rosselli: il Perdono di Assisi in S. Croce: dai disegni, al bozzetto, all'opera compiuta</i>	" 81
ERICH SCHLEIER <i>Nuove proposte per Girolamo Troppa pittore</i>	" 85
ARABELLA CIFANI, FRANCO MONETTI <i>La "scultura mia delizia": inediti e nuovi documenti per Amedeo Lavy (1777-1864), un grande scultore neoclassico torinese</i>	" 97

Eventi personaggi e opere nel primo secolo di "Arte Cristiana"

DANIEL ESTIVIL <i>L'Arte Sacra nel Concilio Vaticano II. Appunti per una rilettura nel 50° dell'apertura</i>	" 109
LYDYA SALVIUCCI INSOLERA <i>Intervista al direttore dell'Uff. Naz. Beni Culturali Ecc. C.E.I. Mons. Stefano Russo</i>	" 126

SAVERIO CARILLO *Il nuovo alle porte.*

Storici dell'arte, conservatori e sacerdoti

<i>in una polemica di metà Novecento</i>	" 131
† ANGELO SPINA <i>Il nuovo ciclo pittorico nella Cattedrale di Bojano</i>	" 147
VALERIO VIGORELLI <i>Intervista a Rodolfo Papa</i>	" 151
ROBERTO MASTACCHI <i>Il Simbolo Apostolico negli affreschi del novarese tra Quattrocento e Cinquecento</i>	" 155
GIANCARLO SANTI <i>I Musei ecclesiastici in Italia nel XX secolo</i>	" 175
TIMOTHY VERDON <i>Teoria e prassi di un museo d'arte sacra</i>	" 185
ALESSANDRA RODOLFO <i>Verso la modernità: i Musei Vaticani nel XX secolo</i>	" 193
PAOLO BOLPAGNI <i>La Galleria d'arte sacra dei contemporanei a Villa Clerici (Milano)</i>	" 197
ANNA NABOT <i>La Galleria d'Arte Contemporanea della Pro Civitate Cristiana di Assisi</i>	" 201
ILEANA TOZZI <i>Un percorso espositivo al servizio della catechesi</i>	" 203
MARIA ANTONIETTA CRIPPA <i>L'avventura umana dell'architetto Gio Ponti</i>	" 213
MARIANO APA <i>L'arte del Beato Claudio Granzotto</i>	" 225
DARIO SPECCHIARELLO <i>1913: l'esordio di "Arte Cristiana" e i criteri per l'arte sacra</i>	" 231

Appendice

VALERIO VIGORELLI <i>La Scuola d'Arte Cristiana Beato Angelico e il suo fondatore Mons. Arch. Giuseppe Polvara</i>	" 241
Dalla costituzione "Sacrosanctum Concilium"	" 246
PAOLO VI: <i>discorso nella Cappella Sistina</i>	" 247
<i>per il 50° di "Arte Cristiana"</i>	" 249
<i>agli artisti a chiusura del Concilio</i>	" 250
BENEDETTO XVI <i>alla Curia Romana per il Natale del 2005</i>	" 250
PONT. COMM. BENI CULTURALI <i>"La funzione pastorale dei Musei ecclesiastici"</i>	" 253

Hanno collaborato a questo numero: Marta Candiani, Marisa Donà e John Young

La numerazione delle pagine è quella a margine nel volume - In copertina: dal primo numero della rivista Gennaio 1913

©Tutti i diritti riservati

Redazione impaginazione Scuola Beato Angelico
Videoimpaginazione: MBM Graphic (MI).
Stampa: Grafica Briantea S.r.l. Usmate (MI)

Periodico associato d'azione liturgica (CAL) al ISSN: 0004-3400
e all'Unione Stampa Periodica Italiana (USPI)

"Poste Italiane Spa - Spedizione in abb. Postale - DL. 353/2003
(com. In L. 27/02/2004 Art. 1, DCB Milano)"

**CENTO ANNI
DELLA RIVISTA
“ARTE CRISTIANA”
TRA XX E XXI SECOLO
IN ITALIA**

1

Il nuovo alle porte. Storici dell'arte, conservatori e sacerdoti in una polemica di metà Novecento*

Saverio Carillo

«Ah, fuori, riapparso tempo della pia/ sera provinciale, e, dentro,/ riaperte ferite della nostalgia!/ Sono questi i luoghi, persi nel cuore/ campestre dell'Italia, dove ha peso/ ancora il male, e peso il bene, mentre/ schiumeggia innocente l'ardore/ dei ragazzi, e i giovani sono virili/ nell'anima offesa, non esaltata,/ dalla umiliante prova/ del sesso, dalla quotidiana/ cattiveria del mondo. E se pieni/ d'una onestà vecchia come l'anima,/ qui gli uomini restano credenti/ in qualche fede - e il povero fervore/ dei loro atti li possiede tanto/ da perderli in un brusio senza memoria-/ più poetico e alto/ è questo schiumeggiare della vita./ E più cieco il sensuale rimpianto/ di non essere senso altrui, sua ebbrezza antica»¹. Con queste parole Pier Paolo Pasolini riassume lo *scenario morale* evocato nell'*astante* dalla visita agli affreschi di Piero, all'uscita dalla chiesa di San Francesco nel pomeriggio avanzato, prefigurante una serotina pausa di vacanza ad Arezzo. Colpisce, nella descrizione poetica dell'intellettuale friulano, l'asciutta rappresentazione del *contenuto* della *inventio* pierfrancescana che, sostanzialmente, non fa discriminazioni nel *secernere* i suoi valori, tra i visitatori di classe abbiente e proletari. Se una differenza si trova - ed è questa la ragione della citazione, quasi integrale della poesia di Pasolini - è nei diversi atteggiamenti che l'autore evidenzia per gli stessi partecipanti all'esperienza di fruizione del capolavoro quattrocentesco. «Fa qualche passo, alzando il mento,/ ma come se una mano gli calcasse/ in basso il capo. E in quell'ingenuo/ e stento gesto, resta fermo, ammesso/ tra queste pareti, in questa luce,/ di cui egli ha timore, quasi, indegno,/ ne avesse turbato la purezza.../ Si gira, sotto la base

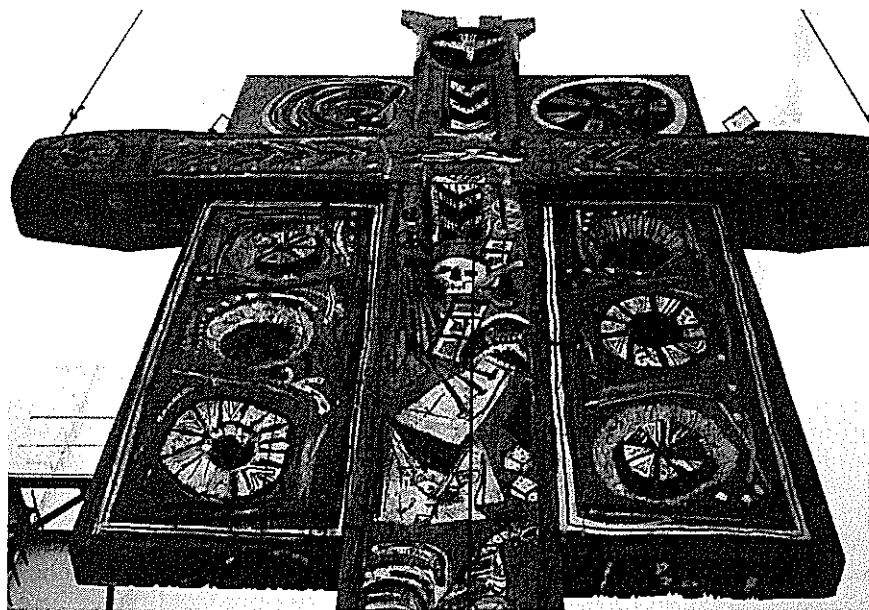
scalcinata,/ col suo minuto cranio, le sue rase/ mascelle di operaio. E sulle volte/ ardenti sopra la penombra in cui stanato/ si muove, lancia sospetti sguardi/ di animale: poi su noi, umiliato/ per il suo ardire, punta un attimo i caldi/ occhi: poi di nuovo in alto... Il sole/ lungo le volte così puro riarde/ dal non visto orizzonte.../ Fiati di fiamma dalla vetrata a ponente/ tingono la parete, che quegli occhi/ scrutano intimoriti, in mezzo a gente/ che ne è padrona, e non piega i ginocchi,/ dentro la chiesa, non china il capo: eppure/ è così pio il suo ammirare, ai fiotti/ del lume diurno, le figure/ che un altro lume soffia nello spazio./ Quelle braccia d'indemoniati, quelle scure/ schiene, quel caos di verdi soldati/ e cavalli violetti, e quella pura/ luce che tutto vela/ di toni di pulviscolo: ed è bufera,/ è strage»². Il capo del lavoratore si reclina con la consapevolezza propria di chi riconosce, in primo luogo, il valore sacrale dello spazio che ospita gli affreschi di Piero: valore assoluto a cui la stessa opera del Maestro di Sansepolcro concorre in maniera suffraganea. La descrizione poetica continua con la notazione sul piegare i ginocchi a fronte dell'atteggiamento borghese dei *padroni* che non sottoscrivono sguardi pii né ammirati per quella narrazione pittorica che, da sé medesima, pur meritando l'onore del viaggio dedicato, non può non giustificarsi pienamente che nella motivazione alla quale Piero ha dedicato le proprie energie, prima di tutte interpretative, della storia sacra. Il valore notevole dello scritto pasoliniano sta anche nella rappresentazione delle trasformazioni che maturavano in quel *suo tempo*, negli anni in cui iniziava a diffondersi un turismo di massa che poteva essere sostanzialmente indifferente ai

131

A strong controversy arose around the sixties of the 20th century regarding church furnishings the introduction of new works of art together with those of antique provenance. Two cases in particular stand out in this cultural event: firstly the liturgical placing for the high altar in the church of Saint Francesco in Arezzo, secondly the mounting of the bronze doors, by Emilio Greco, at the façade of the Orvieto Cathedral. On reviewing the critical comments of that period one can understand the style and themes of the Italian ideological atmosphere after the end of the Second World War. These criticisms make us consider what the ultimate concept of this artistic production was meant to be - religious art or mere utilization for a liturgical purpose.



1



2

caratteri religiosi delle stesse iconografie presenti negli spazi di culto. D'altra parte, su indicazione del Presidente della Commissione pontificia per l'Arte Sacra, mons. Alfano, Segretario della stessa, intervenne su una disputa che si accese a metà degli anni Sessanta domandandosi polemicamente: «La frontiera dell'arte è nelle esibizioni biennali di Venezia o sulle soglie di S. Francesco ad Arezzo e del Duomo di Orvieto?»³. Infatti, proprio in quel torno di tempo, destarono singolare scalpore la nuova sistemazione liturgica del presbiterio della chiesa toscana e la decisione di dotare di valve bronzee gli ingressi della cattedrale umbra. Il dotto ecclesiastico lamentava così un'ingerenza inaudita delle istituzioni di tutela su materie, a suo giudizio, di pertinenza pressoché esclusiva del ceto sacerdotale. I due episodi che costituiscono il nesso centrale della riflessione che la presente nota intende condensare, possono essere ricordati e riconosciuti come tra i più significativi casi, volti anche a definire l'aspetto peculiare di un dibattito di indubbio rilievo, caratterizzato, a sua volta, dal coinvolgimento del *gotha* italiano degli intellettuali della conservazione di secondo Novecento.

La ricordata poesia di Pasolini, molto opportunamente, evidenzia i perspicui atteggiamenti *sociali* sintetizzati dall'operaio e dalla comitiva di borghesi presenti nell'abside quadro di San Francesco: «Distingue

l'umiliato sguardo/ briglia da sciappa, frangia da criniera:/ il braccio azzurrino che sgozzando/ si alza, da quello che marrone ripara/ ripiegato, il cavallo che rincula testardo/ dal cavallo che, supino, spara/ calci nella torma dei dissanguati./ Ma di lì già l'occhio cala,/ sperduto, altrove... Sperduto si ferma/ sul muro in cui, sospesi,/ come due mondi, scopre due corpi... l'uno/ di fronte all'altro, in un'asiatica/ penombra... Un giovinetto bruno,/ snodato nei massicci panni, e lei,/ lei, l'ingenua madre, la matrona implume,/ Maria. Subito la riconoscono quei/ poveri occhi: ma non si rischiarano, miti/ nella loro impotenza. E non è, a velarli,/ il vespro che avvampa nei sopiti/ colli di Arezzo... . È una luce/ -ah, certo non meno soave/ di quella, ma suprema- che si spande/ da un sole racchiuso dove fu divino/ l'Uomo, su quell'umile ora dell'Ave./ Che si spande, più bassa,/ sull'ora del primo sonno, della/ notte, che acerba e senza stelle Costantino/ circonda, sconfinando dalla terra/ il cui tepore è magico silenzio./ Il vento si è calmato, e, vecchio, erra qualche suo soffio, come senza/ vita, tra macchie di noccioli inerti./ Forse, a folate, con scorata veemenza,/ fiata nel padiglione aperto/ il beato rantolo degli insetti,/ tra qualche insonne voce, forse, e incerti/ mottetti di githarre.../ Ma qui, sul latteo tendaggio sollevato,/ la cuspide, l'interno disadorno,/ non c'è che il colore ottennebrato/ del sonno: nella sua cuc-

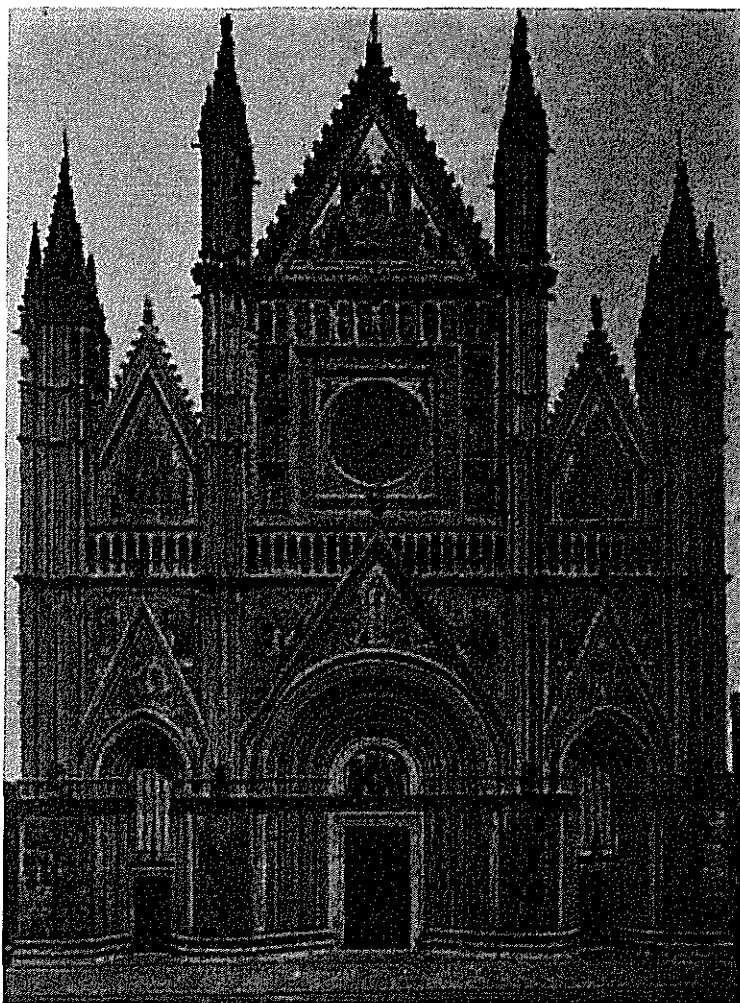
chetta dorme,/ come una bianca gobba di collina,/ l'imperatore della cui quieta forma/ di sognante atterrisce la quiete divina»⁴. La scena del sogno di Costantino viene letta come attenzione al momento ineffabile in cui, nel clamore della routine quotidiana, accade per ciascuno l'esperienza della conversione, della libera accettazione dell'immissione del divino nella vicenda singola di ciascuno. La rivendicazione del valore spirituale della narrazione, dato il taglio didascalico della composizione di Piero, pone in essere un legittimo ragionamento sul valore maieutico, dal punto di vista religioso, del carattere proprio della rappresentazione, un valore decisamente rivendicato, nella polemica di quegli anni, dallo scritto di Alfano. «L'edificio sacro monumentale non può essere declassato al rango di un museo, anche se del museo può avere il valore e l'importanza. La chiesa di pietra è abitacolo del Dio vivente, nel quale il popolo di Dio esprime l'attualità della fede, attraverso le pratiche di culto. Ciò, per un cristiano, è di maggiore importanza di un gruppo di turisti che, guida alla mano o sotto la regia di un cicerone, ammira le cose preziose dell'arte che il tempio esprime e nel tempio sono contenute»⁵. A giudizio dell'ecclesiastico appartenente all'organismo pontificio «sarebbe ovvio che c'è un limite al potere dello Stato, inteso come tutela della integrità essenziale del monumento, che non può, pertan-

1. Giorgio Quaroni, *Crocifisso*, Matera, Villaggio "La Martella", Chiesa di San Francesco di Paola. (foto P. Petillo 2008).

2. Giorgio Quaroni, *Retro del Crocifisso*, Matera, Villaggio "La Martella", Chiesa di San Francesco di Paola. (foto P. Petillo 2008).

3. Orvieto, Cattedrale dell'Assunta, facciata precedente all'immissione della valve bronzee (1914).

to, estendersi a quelle integrazioni o modifiche che hanno un rapporto diretto o indiretto con il culto. Se la collocazione di un crocifisso sopra un altare è postulata dalle esigenze del culto, non c'è organo statale che dovrebbe avere il diritto di pronunciarsi nel merito, anche se quel crocifisso ostacola la visibilità di un decimetro quadrato di un affresco, sia pure di autore celebre ed antico. Chi pensa in altro modo scambia una cappella o l'abside di una chiesa con una sala di museo⁶. Gli argomenti, com'è possibile cogliere dalle brevi notazioni di Alfano riportate, sono sostanzialmente esposti anche attraverso i casi richiamati; singolare è dover constatare come, quasi in un gioco di corsi e ricorsi storici di vichiana memoria, si ritrovano dialetticamente contrapposti atteggiamenti e valutazioni critiche che pongono, in un agone dialettico, il ceto e la gerarchia ecclesiastica - storicamente assai prudenti circa l'introduzione della *modernità* nei sacri edifici - a dover assumere un ruolo di *avanguardia* promuovendo il nuovo a fronte di critici e storici dell'arte attestati sulla difesa dello *status quo* delle condizioni artistiche dei monumenti sacri. A quasi vent'anni dalla promulgazione dell'enciclica sulla liturgia, la *Mediator Dei* (1947) che segnò anche una chiara apertura di credito circa l'immissione dei nuovi materiali e il valore di formatività che questi permettevano anche a fronte di 'sperimentazioni' iconografiche assolutamente dirompenti per quegli anni - basterebbe pensare al Crocifisso di Giorgio Quaroni realizzato, con l'intero arredo liturgico per la chiesa che il fratello Ludovico aveva progettato al quartiere "La Martella" a Matera nel 1953 - gli assai 'misurati' innesti moderni in emergenze monumentali di tutto rilievo suscita-



3

no una vera e propria *levata di scudi* di una parte dell'intelligenza storico-artistica coinvolta nei ruoli attivi della tutela istituzionale.

«Le porte, le famose porte del Duomo di Orvieto. A che si deve la fama? Al valore d'arte. E la notorietà? Alla disputa. Era una questione d'arte. Se ne volle fare una questione legale. Una disputa tra lo Stato e la Chiesa⁷, così Giovanni Falani, Presidente della Pontificia Commissione Centrale d'Arte Sacra, ricorda, nel 1980, l'esperienza umbra che lo vide coinvolto sul fronte dialettico che lo contrapponeva a intellettuali del calibro di Mario Salmi, Giulio Carlo Argan e Cesare Brandi, che, con Renato Bonelli, docente universitario, teorico del movimento del *Restauro critico* ed esponente orvietano di Italia Nostra, sostenevano che l'immissione di nuove valve era inaccettabile perché l'esperienza della cattedrale umbra andava letta in una dimensione di vicenda culturale conclusa. «È questo un genere di errore ormai inam-

missibile, che la cultura storico-ctitica ha da tempo respinto, e che almeno sul piano teorico doveva ormai ritenersi eliminato, perché il ciclo culturale e storico del Duomo orvietano (come quello di tutti i monumenti medievali) è ormai chiuso da secoli, e nessuno può essere in grado di riaprirlo per operarvi un inserto così ampio e impegnativo. Così come, per la stessa legge di coerenza delle condizioni storiche in cui ci troviamo ad agire, nessuno è oggi capace di colmare le profonde differenze di civiltà, di gusto, di linguaggio, di concezione figurale e spaziale, ed ancor più di ideali etici ed artistici fra quel mondo ed il nostro. E di conseguenza, un vero artista potrà oggi creare, in un caso come questo anche una opera pienamente riuscita, ma che risulterà sempre una inammissibile intrusione nell'immagine ed una insanabile rottura nel ritmo dell'opera architettonica⁸.

Per dare conto delle ragioni di Bonelli, occorre riferirsi al suo

ruolo di studioso del Duomo di Orvieto e delle motivazioni che sono al fondo della sua concezione del restauro. Egli, infatti, riteneva che «per procedere ad un restauro occorre anzitutto una conoscenza completa e perfetta del monumento, e cioè non solo una padronanza totale della sua storia esterna e della sua cronaca costruttiva, bensì anche e soprattutto la piena comprensione del suo valore espressivo. Progredendo attraverso l'indagine filologica, la rievocazione intuitiva e il giudizio, il restauratore deve pervenire al completo possesso dei valori spirituali dell'opera d'arte. Il restauro s'inizia dunque con un vero processo critico, diretto alla qualificazione ed alla caratterizzazione del monumento. Soltanto dopo aver risposto alla fondamentale richiesta se nell'opera considerata sia presente o meno la qualità artistica, sarà possibile individuare i fini e i limiti delle operazioni di restauro che si intraprendono, e che saranno determinati dalla necessità e possibilità di tutelare la conservazione o di realizzare la liberazione di quell'architettura, nei singoli elementi figurativi che la compongono e nel loro insieme unitario». Invocando l'autorità di un testo di Roberto Pane, lo studioso orvietano individuava, nell'esperienza della Cattedrale, una stagione speciale in ragione della quale riconoscere, criticamente, il supporto creativo più alto raggiunto dalla vicenda architettonica della costruzione. Pane, infatti, aveva puntualizzato: «Allo scopo di chiarire, anzitutto a me stesso, le questioni suddette, svolsi, nella mia introduzione all'architettura dell'età barocca in Napoli, alcune considerazioni circa il concetto di stile in architettura accennando a quelle che sono le tendenze di gusto formale e le condizioni di cultura riconoscibili in un periodo determinato ed il rapporto tra queste e l'opera del genio che, mentre da una parte sembra accoglierle, dall'altra le nega appunto perché crea qualche cosa di sostanzialmente nuovo, L'A. del saggio in questione crede che alla vecchia definizione "lo stile è l'uomo" si debba sostituire "lo stile è l'epoca" e si sbaglia. Lo stile è infatti l'uomo, l'uomo creatore, e l'epoca è un pozzo senza fondo dal quale estrarre tutto ciò che si ha intenzione di trovarci dentro»⁹. Su queste motivazioni, dunque, Bonelli immagina di poter generare, in sede critica, una selezione, francamente eccezionale,

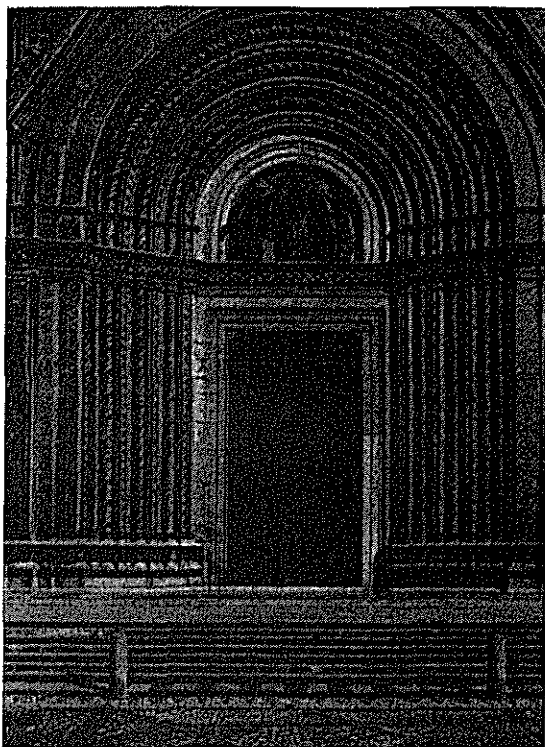
tesa a cogliere la stagione più fulgida dell'organismo medievale rappresentata, nell'intero arco della sua vicenda edilizia, dai primi diciotto anni di attività, e cioè da quando, dal 1290, si diede corso alla costruzione della grande navata e delle due laterali; in ragione, dunque, di questo riconoscimento critico, occorreva intervenire sul sacro edificio tenendo a mente simile completezza figurale e unitarietà di progetto, avendo anche la libertà, in linea teorica, di fare giustizia delle complesse e coeve stratificazioni storiche che tuttavia esplicitassero un segno formale riconosciuto dissonante secondo quel giudizio critico¹⁰. Naturalmente non si fecero attendere le posizioni differenti. Monsignor Fallani ricostruisce la contesa: «Ve l'immaginate voi un gruppo di persone del Consiglio Superiore, poche fortunatamente, che si alza di buon mattino per discutere se in un monumento antico si possono inserire delle porte moderne? Gli antichi non avevano fatto che questo. Quasi mai le porte sono coeve del monumento. Il Ghiberti ne mise due al Battistero fiorentino, alla fine del Quattrocento. E la seconda era così bella che Michelangelo l'avrebbe voluta come Porta del Paradiso. "No, è un falso in atto pubblico", grida in uno suo scritto Cesare Brandi. Forse costoro vorranno una porta antica in un monumento antico: un falso autentico. Forse piacerà all'architetto Benevolo. La discussione va oltre i suoi limiti. Una Commissione non competente prevale sulla Commissione competente, quella dei monumenti, la III Sezione, che ha sei voti a favore. De Angelis d'Ossat presidente e gli architetti sono per il sì. La Commissione che dà i permessi per le Mostre in Italia e fuori è per il no. Dalla sua parte Mario Salmi, vicepresidente del Consiglio Superiore, stimato per i suoi studi sul medioevo e il rinascimento. Non essendo esperto in arte contemporanea egli sta per il numero. Vuol dare battaglia. La cultura e l'opinione pubblica intervengono. Difensori a oltranza: il *Paese sera*, Carlo L. Ragghianti, lo storico del Duomo orvietano, Enzo Carli, e naturalmente la parte ecclesiastica, e naturalmente i soprintendenti Lavagnino, Patini, Ceschi, Della Pergola, una folla di artisti con a capo Moore e Koko-schka»¹¹.

Il nodo concettuale del conten-

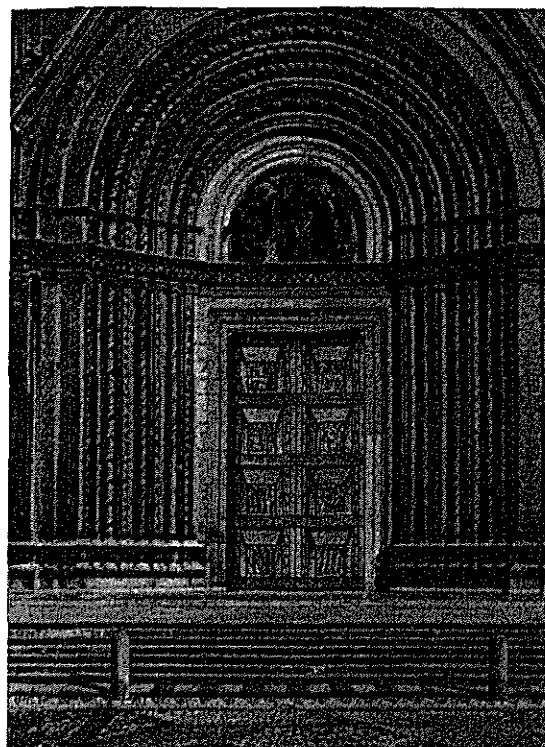
4. Orvieto, Cattedrale dell'Assunta, particolare del portale maggiore recante i battenti lignei (1914).

5. Orvieto, Cattedrale dell'Assunta, particolare del portale maggiore recante il progetto della porta centrale di Agnol Domenico Pica e Leone Lodi (1931).

dere era rappresentato dalla considerazione di Bonelli per la quale il «ciclo culturale e storico (come quello di tutti i monumenti medievali) è ormai chiuso da secoli», valutazione critica offerta come oggettiva e sottoscritta da tutti, cosa che, nel dibattito del tempo, non era affatto pacifica. Infatti, l'altro studioso della cattedrale umbra, Enzo Carli, obiettava: «È un'opinione che rispetto ma che, non appartenendo al mondo della cultura, ma a quello della burocrazia, posso anche permettermi il lusso di non considerare un assioma, una verità incontrovertibile avente valore di legge. Che si debba andare molto cauti nell'operare inserti moderni in monumenti antichi, sono il primo a riconoscerlo: ma questi monumenti, i quali tra l'altro hanno ancora una funzione attiva nella società e nella vita contemporanea, debbano essere imbalsamati, questo non lo posso accettare: specialmente quando si tratta, come nel caso delle porte del Duomo di Orvieto, di correggerli di suppellettili che gli antichi, se ne avessero avuto i mezzi, non avrebbero mancato di procurar loro nella forma più decorosa, se non lussuosa. E poi, quando è che il "ciclo culturale e storico" del Duomo di Orvieto può considerarsi chiuso? Se è quello dei monumenti medioevali, allora via gli affreschi del Signorelli, via le cappelle dei Magi e della Visitazione, via i mediocri mosaici seicenteschi e settecenteschi e la balorda contraffazione ottocentesca di un affresco di Sano di Pietro, della cui conservazione e del cui restauro tutti mostri (e giustamente) tanto sollecito; opere tutte che col "ritmo dell'opera architettonica" ideata dal Maitani, ma poi profondamente modificata dal Federighi, e addirittura dal Valadier, contrastano molto più di quanto non contrasteranno le



4



5

imposte bronzee di Emilio Greco: le quali avranno almeno il merito di non obliterare...»¹².

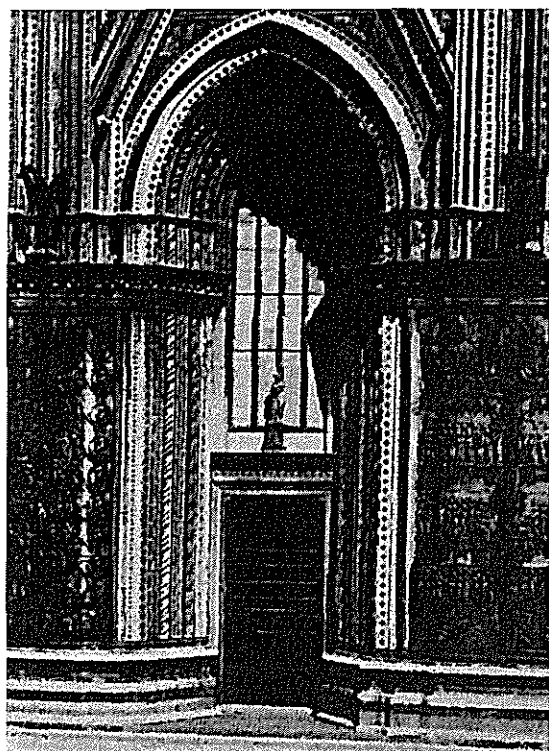
Ulteriore voce che si aggiunse al dibattito, in sé assai fitto di interventi, fu quella del Direttore generale delle Antichità e Belle arti, il professor Bruno Molajoli che ricordò i diversi divisamenti anche degli attori contemporanei, che, in altre circostanze, avevano espresso, su vicende simili, pareri affatto differenti. «Si toccarono anche le questioni di principio, ricordando i pareri contrari ad una proposta simile, del 1929, e i casi successivi; e come l'ammissibilità d'inserimenti moderni - se di certa ed alta qualità d'arte - sia stata più volte, anche recentemente, riconosciuta proprio dalle "forze vive della cultura", nel caso delle porte del Duomo di Milano, e particolarmente per quelle di San Pietro in Vaticano. Fu ricordato il consenso di Cesare Brandi alle porte di Manzù ("l'arte ritorni in San Pietro"). Fu ricordato, per analogia, il progetto di F. L. Wright per l'edificio sul Canal Grande, osteggiato per le medesime ragioni di principio che il Bonelli oggi invoca, e invece difeso da C. L. Ragghianti, da Bruno Zevi e da altri, che pure appartengono alle "forze vive della cultura"»¹³. Su coordinate culturali che non sembrano discostarsi dalle considerazioni di Molajoli si mosse, inoltre, Carlo

Ludovico Ragghianti - Direttore della Raccolta Pisana dell'Università di Pisa che aveva ospitato, nel 1959, il volume di Bonelli *Architettura e restauro*, e amico dell'intellettuale umbro - il quale indirizzando una lettera allo studioso nell'aprile del 1963, con la quale manifestava il proprio dissenso sulle sue valutazioni circa i cicli conclusi della chiesa orvietana ed introduceva un nesso perspicuo nella valutazione critica, definì le nuove porte di Emilio Greco come vere e proprie opere d'arte. «Ma ritengo che anche tu pensi che l'inserzione del nuovo nel vecchio non si debba scartare a priori e pregiudizialmente. Abbiamo dato battaglia quando si trattò di costruire la palazzina Wright sulla "volta di Canal Grande" a Venezia. Perché, tra l'altro, quell'architettura così personale e di spirito moderno, non solo non contrastava con la vicenda storica dell'architettura veneziana, ma anzi la interpretava e la ricreava con nuova sensibilità. [...] Il punto secondo me fondamentale, che forse ti è sfuggito causa la tua mancata conoscenza dell'altro termine del problema, e cioè la porta modellata di Emilio Greco, è proprio la scultura di Greco e, in secondo luogo, la sua capacità, prevista e calcolata dall'artista, di associarsi al complesso della facciata orvietana. Ebbene, io ho visto le parti già effet-

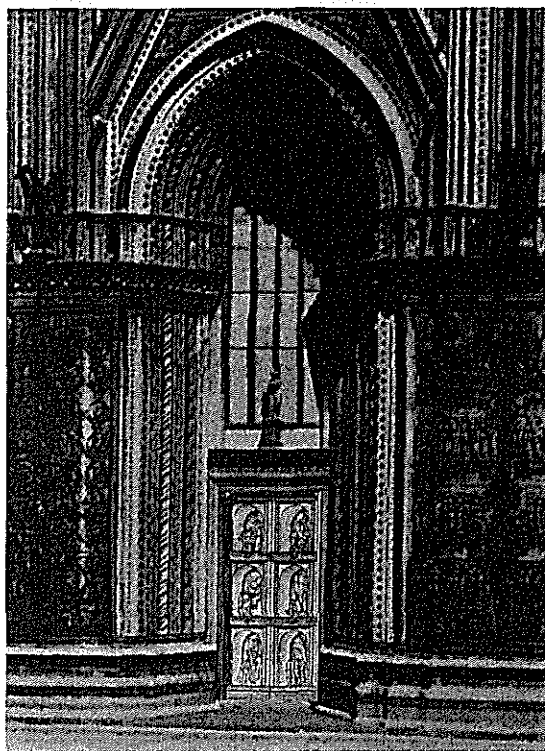
tuate della porta di Greco. Non mi piace usare mezzi termini nemmeno per gli artisti contemporanei, come sono altrettanto distante dall'abuso di mancanza di qualificazione per l'arte antica, pariteticamente venerata e spesso valutata molto oltre il gusto. La porta di Emilio Greco è un capolavoro in senso assoluto, che non sarà per nulla diminuita dalla compresenza delle sculture maitanesche. Anzi, rispetto a molte cose mediocri, e addirittura stonate [...] la porta di Greco porterà nel complesso la forza enorme della sua vitalità artistica, accrescendo il pregio complessivo del monumento»¹⁴.

Se dunque una riflessione può essere messa a tema, essa concerne le differenti prospettive di cui riescono a farsi interpreti gli intellettuali partecipi dei beni culturali; prospettive diversificate sulla natura e sulla consistenza temporale del ciclo di vita dei monumenti. Appare echeggiare, non ancora risolta, l'antica dicotomia tra *monumenti morti* e *monumenti vivi* di boitiana memoria, laddove la prima metà del Novecento sembrava avere introdotto una cosapevolezza nuova, che pertineva, almeno per l'architettura, la *funzione* quale *strumento* di conservazione. Gli approcci ideologici e i riferimenti filosofici di fondo tra correnti che non potevano espungersi a vicenda - di un *idealismo* che immaginava di

135



6



7

136

cogliere *esperienze di compiutezza lirica* in alcune stagioni di una fabbrica, da un lato; e di chi, invece, leggeva *attualizzandolo* il valore di un edificio quale *traccia*, nella cogenza contemporanea, di una storia che poteva/o stava *riaccadendo* da un altro - documentano inconciliabili posizioni, che, nella pratica di architettura dell'intero Novecento, si sono poi riversate, pari pari, nella dicotomia *progetto del nuovo/progetto di restauro*. Non immune da simile approccio, che nella polemica del tempo comportò il sottoscrivere schieramenti di *parte guelfa* e di *parte ghibellina*, fu anche la posizione di Cesare Brandi: «La questione è di principio, e non s'inventa nulla invocandolo: dispiace solo che, chi fa professione di storico dell'arte, lo dimentichi con tanta disinvoltura. Ed è un principio semplicissimo, ma basilare e salutare. Rappresenta la conquista fatta su più di un secolo di erronei interventi su monumenti e di fantasiosi restauri, quelli appunto che intendevano migliorare il monumento, sia riportandolo a una fittizia unità artistica, che magari non aveva mai posseduto, sia continuandolo in quelle parti che non erano mai state compiute. È il principio dunque che unisce il rispetto storico alla tutela monumentale, per cui un monumento deve essere conservato, consolidato, restaurato, ma non integrato, non

abbellito, trasmesso alle età future con la storia che reca scritta nelle sue fattezze venerande, così come ci è stato trasmesso. È il principio della filologia sana, per cui il monumento come monumento storico e come monumento d'arte lo si deve rispettare e conservare senza detrimento né della sua storia né della sua qualità formale. Ma questo principio, è chiaro, se non ferma la storia di un monumento, ne arresta la crescita. È fatale, ma indispensabile»¹⁵. La natura della discussione, se di primo acchito dialettica, in realtà non risultava esserlo nella sostanza: Brandi e gli altri intellettuali della conservazione, per certi versi, propugnando un atteggiamento da *esegiti autorevoli*, sembrano individuare nel proprio ragionamento l'unica posizione, perentoria, per la quale il monumento poteva essere valutato. Risultava, dunque, per questa via, che il criterio principe che occorreva seguire era quello secondo il quale l'interpretazione storiografica che ne dava un autore o un filone di ricerca, fosse l'unica autentica, senza nessun dubbio di sorta; nemmeno quello per il quale le criticate ricomposizioni o gli abbellimenti detestabili perpetrati erroneamente a far data da un secolo addietro, fossero essi stessi, prodotti di un giudizio critico e di una coerente esegesi storiografica. Agostinamente c'era

6. Orvieto, Cattedrale dell'Assunta, particolare del *portale meridionale* recante i battenti lignei (1914).

7. Orvieto, Cattedrale dell'Assunta, particolare del *portale meridionale* recante il progetto della porta laterale di Agnol Domenico Pica e Leone Lodi (1931).

8. Emilio Greco, modello delle porte laterali di nord e sud dette "Porte degli angeli" (part.).

9. Emilio Greco, schizzo per la formella "Alloggiare i pellegrini" per la Porta della Misericordia ad Orvieto.

da domandarsi - in chiave omologa al *Si iste et ille cur non ego* - : se, dunque, poteva essere sbagliato il giudizio critico di un tempo, perché non poteva essere sbagliato il giudizio critico contemporaneo? Le differenze stilistiche e di materiali, le apparentemente accidentali trasformazioni di edifici secolari, potevano bastare a dare ragione a valutazioni critiche che avevano come supporto interpretativo sostanziale il solo filologismo sottoscritto dall'osservatore di una stazione temporale distante svariati secoli successivi? Non diversamente, anche sul piano storiografico della disciplina conservativa e del restauro, ponendosi qualche domanda sulle motivazioni di tanti



8

restauri novecenteschi, soprattutto per gli edifici di culto, si sarebbe indotti a riconsiderare e, in larga parte dei casi, si sarebbe costretti a *rivedere* i giudizi critici, stante, ad esempio, la sostanziale assenza di considerazione dei movimenti culturali interni alla Chiesa italiana, quali il *liturgismo* o il *modernismo*. Forse si scoprirebbe che tanta storia e teoria del restauro andrebbe riscritta da capo a fondo.

Nel caso orvietano intervenne addirittura il Santo Padre: «Vi è infatti una ragione storica che qua Ci invita e quasi Ci chiama come ad antica dimora di Papi, come a Città che intreccia le sue secolari vicende con quelle non solo del loro dominio temporale, ma altresì del loro ministero apostolico. È ragione valida per richiamarci quassù a meditare i tempi che furono, ma non propizia per fissarvi la Nostra attenzione

in questo momento. Non il passato, ma il presente adesso Ci tiene. Vi è poi un motivo artistico e quale!, che esercita una perenne attrazione a venire quassù non solo per la curiosità dei Turisti, o per il godimento degli Artisti, ma per la devozione altresì, e soprattutto, dei Credenti che trovano una volta di più in questa Italia, splendida di fede e di bellezza, una superlativa opera dell'arte, tutta pervasa dall'intimo, forte e soave soffio d'uno spirito limpido e pio, lieto di cantare nell'armonia delle immagini, delle forme, delle strutture la sua pace ed il suo fervore, così come vorrebbe sempre a gente di questa terra parlare delle cose divine il mistico linguaggio dell'artista cristiano, e come sempre vorrebbe parlare a Dio delle cose umane la umile e potente sua voce di interprete d'un popolo forte e fedele. Sublime opera, nella quale

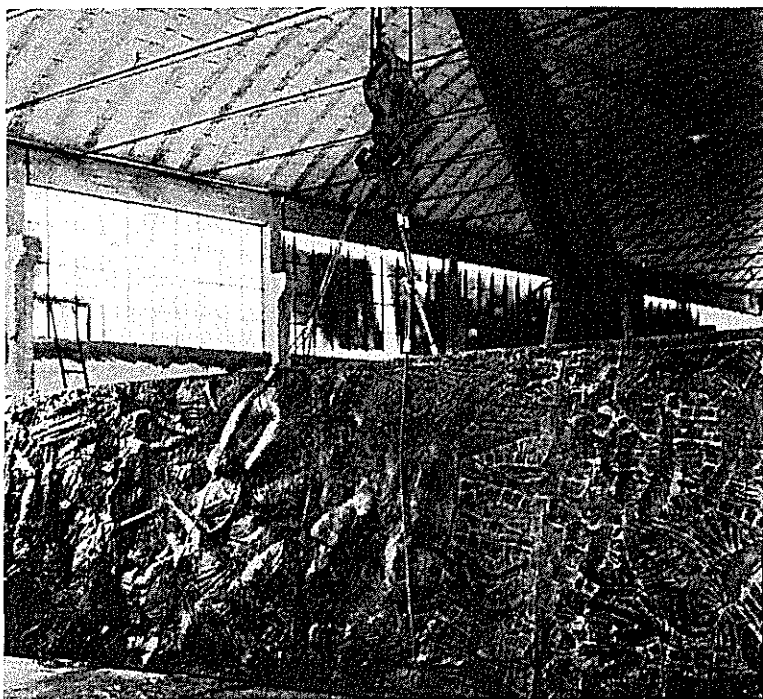
così si riflette il genio religioso e gentile del nostro popolo, che non più umana ma quasi angelica la sentiamo, quasi miracolo a noi superiore; eppure così viva e così nostra la sentiamo, come se la nostra generazione l'avesse ideata, e tanto l'amasse come sua, da farsi affettuosamente audace di portarla a compimento in ogni sua parte, senza volerne violare l'intangibile perfezione, mentre osa offrirle un suo nuovo e appassionato tributo Sì, qui l'arte non distrae, ma attrae, e introduce salmodiando nel recinto del sacro e del mistero»¹⁶. Naturalmente non è possibile, manco per tangenze, provare ad offrire una riflessione sul ruolo e sul significato che papa Montini attribuiva all'arte e al suo valore espressivo, in relazione al *sentire* dell'approccio cristiano del suo tempo. Né va dimenticato il suo complesso magistero pastorale esPLICITATO anche con la creazione di nuove chiese e con la promozione dei linguaggi artistici afferenti alla modernità che trovano il manifesto più compiuto di simile impegno nella creazione dell'Aula delle udienze pontificie in Vaticano.

Si trattava, dunque, di considerare che il confronto si giocava su posizioni ideologiche che avevano respiri e motivazioni intenzionali affatto diversificati e, per alcuni aspetti, più che contrapposti, complementari. L'idea del monumento come testimonianza di una cultura che aveva avuto, quasi in una rappresentazione da istogramma, dei massimi e dei minimi e che si cercava di cogliere in una compiutezza di immagine figurale, immagine frutto di stratificazioni e di equilibri giustapposti, si andava a confrontare, invece, con la concezione dell'edificio chiesa come casa dell'Assemblea orante che, in una continuità ininterrotta, aveva lodato e continuava a lodare Dio anche attraverso le opere della contemporaneità. Due pensie-

137



9



10



11

138

ri che, ideologicamente interpretavano, nello specifico le esperienze di Orvieto e Arezzo, in maniera tale che il loro valore storico e artistico potessero essere riconosciuti maggiormente espressi in alcune stagioni temporali o, in alternativa, nel nesso significativo che quei due *scenari* liturgici evocavano nelle comunità di origine in relazione alla *confessione* di fede che la casa del popolo di Dio secerne. Una sorta di esplicitazione inversa all'atteggiamento sostenuto dalla *parte guelfa* propenso alla lettura

ra della continuità storica del valore evocativo del monumento venne rappresentato dalla richiesta, anch'essa tutta ideologica, che espresse Roberto Pane, nel 1966 a Bath al Convegno indetto dal Consiglio d'Europa: «Per quanto non sembri immediatamente coerente, è certo che la tutela dell'eredità del passato - che è quanto dire l'aspirazione ad una continuità di cultura e di storia - diverrà possibile solo se il più rigoroso controllo delle nascite sarà la legge di domani»¹⁷.

Si ripropone, in filigrana l'immagine mutuata dalla citazione di Pasolini, del diverso atteggiamento sottoscritto dall'operaio e dalla brigata di cultori dell'arte e di una sostanziale *distanza* nel sentire gli ambienti artistici specie se questi assolvono, in primo luogo, un compito e una funzione sacrale. Non diversamente, ancora con un approccio di sufficienza sostanziale, viene trattato il caso aretino. *Un gusto da birreria monacense si mescola a elementi liberty e alla tradizione manieristica toscana nello spirito di un'ipocrita nudità calvinista*, con queste parole un *occhiello* del *Corriere della sera* sintetizzava la cronaca che faceva Cesare Brandi dell'altar maggiore del San Francesco, che da poco era stato realizzato su progetto di Marco Dezzi Bardeschi con la collaborazione liturgica di fra Giulio Renzi, il padre guardiano che aveva illustrato in chiave teologica mariana il noto ciclo pierfrancescano contenente l'*inventio della vera Croce*. L'intellettuale senese si esprime: «A descriverlo non ci si crede. È una piattaforma rialzata da tre o quattro gradini, cinghiata di ferro come una botte; ma in realtà, di legno, ci sono solo gli scanni ai lati dell'altare, e potrebbero meglio vedersi in una birreria, dato il greve gusto monacense. Poi vi sono due leggi di ferro, e questo si sa è per la nuova liturgia: ma cosa c'entrino, davanti ai leggi, due rotaie in pietra serena, con la nuova liturgia, proprio non si capisce. È un elemento di gusto, diciamo così, anche se di gusto del tutto gratuito. Gli scanni si inseriscono su un muretto ovale di pietra serena, in cui, per confondere del tutto le idee, si vedono delle specie di asole scolpite, che richiamano maledettamente gli ornamenti floreali del *liberty*, solo che c'è rimasto i gambi e sono cadute le corolle: ma *liberty* senza fallo»¹⁸. La narrazione brandiana evoca esplicitamente *Parsifal* tanto che il titolo della nota recita: *Una messinscena wagneriana offende Piero della Francesca*: «Forse per tardiva respinzione, l'autore di questo altare a sorpresa ha voluto ricollegarsi alla tradizione toscana, oltre che nella pietra serena, nella scalea con cui si accede alla piattaforma, questa infatti non è più *liberty*, ma di linea manieristica, con un gradino rientrante che certo sarebbe piaciuto a Vasari o al Buon-talenti. Fra i due leggi, con finta semplicità drammatica si inserisce la grande, grandissima mensa su cui il

10. Pistoia, Fonderia Michelucci, un momento della lavorazione della *Porta della Misericordia* per Orvieto di Emilio Greco.

11. Emilio Greco, *Papa Giovanni XXIII* raffigurato nella formella "Visitare i carcerati" per la *Porta della Misericordia* ad Orvieto.

12. Arezzo, Chiesa di San Francesco, interno, vista verso l'area del presbiterio con sulla sinistra la fronte interna di sud-est e la precedente collocazione del Crocifisso utilizzato per la sistemazione post-conciliare.

Calice tornerà o diverrà il Santo Graal, sicchè davanti all'altare si aspetta, da un momento all'altro, che compaia la lettiga con l'infermo Amfortas. Ma non è finito. Questa presentazione di una ipocrita nudità calvinista è a sua volta distrutta dall'erezione, dietro si noti, dietro all'altare, del bellissimo e colossale Crocifisso cimabuesco che così sbarra l'ingresso al Coro dipinto da Piero della Francesca, e, messo contro luce come è, non si vede che nella sagoma geometrica. Dunque il Crocifisso non si vede, e per di più non è mai stato su un altare, perché crocifissi mastodontici del genere o stavano, come in Sicilia, appesi in mezzo alla Chiesa, o sulla porta d'ingresso o su un'iconostasi, ma non su un altare. E per di più il prete celebrante, che cioè guarda al pubblico, gli volge le spalle; e questa non è nuova liturgia¹⁹. Notevole è constatare che gli stessi storici dell'arte, in più di una circostanza, sembrano voler insegnare ai sacerdoti medesimi cosa sia liturgico da ciò che non lo è, indicando addirittura tracce che sortiscono il ruolo di discriminante teologico, come a definire 'ingerenze' protestanti in casa cattolica. La nudità calvinista, il voltar le spalle al crocifisso, la sinassi eucaristica che diventava pubblico, quasi, dunque, l'evocare lo spettro della rottura con la tradizione così temuto anche da tanti intellettuali laici, sinceramente credenti, che, in quegli anni, non fecero mistero del loro dissenso verso alcune scelte che maturarono nel Concilio, fra le tante posizioni, forse si potrebbero ricordare quelle dei docenti universitari Ettore Paratore in Italia, e Louis Salieron in Francia, che videro con il fumo negli occhi l'abbandono del latino quale lingua propria della liturgia. Nel caso orvietano Brandi concludendo il suo ragionamento

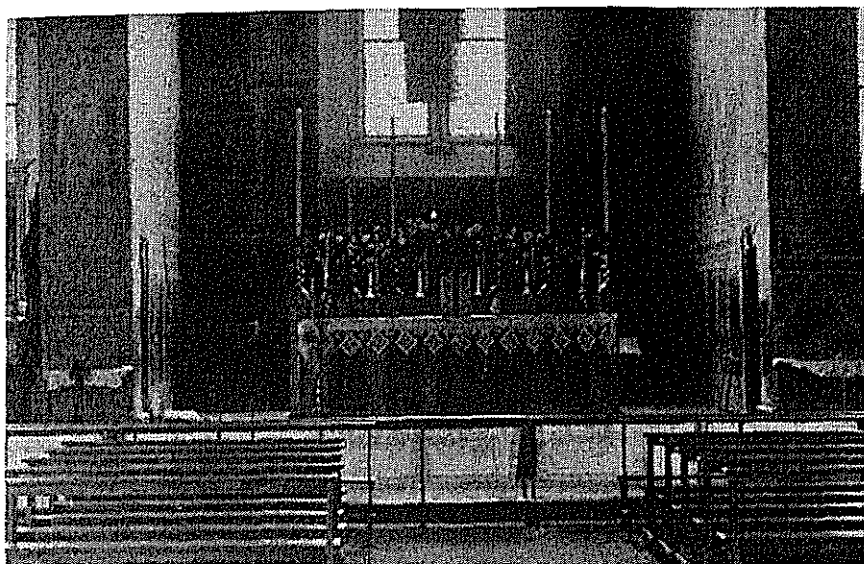


12

offre, anche in chiave sociologica, la sua interpretazione della pietà: «Il nostro dovere è di conservare questo complesso quasi divino, e non ordinare le porte a Greco, né le vetrate a Picasso o Morandi. La pietà si dimostra meglio nel rispetto che nel fasto, la religione è più autentica nella carità che nel lusso. Non ci si ricatti ora con la pietà e la religione, per inferire un'aggiunta intollerabile a un monumento unico e armonioso, la cui crescita, se durò vari secoli, da quasi altrettanti secoli si è conclusa. La rivelazione è finita. Non è finita l'arte bensì, come non sono finiti i Santi, ma la Chiesa non pone le visioni dei Santi sul piano della lettera del Vangelo²⁰. Gli incroci e gli innesti con le valenze teologiche o con le tradizioni spirituali delle varie famiglie religiose, nate dalla storia della spiritualità cristiana, continuano, nel caso di San Francesco ad Arezzo, ad essere oggetto di attenzione da parte dell'intellettuale strutturalista: «Abbiamo cercato di prendere la cosa in modo scherzoso: ma è di quelle che fanno venire la bava alla bocca. In qualsiasi chiesa questo ridicolo altare, degno appena di una mediocre messinscena wagneriana, starebbe male. Ma che dire di averlo collocato in una chiesa gotica, proprio a fungere da altare maggiore e di contro al coro dove splendono i sublimi affreschi di Piero? La Chiesa di S. Francesco è demaniale, è monumento nazionale, e come

altre chiese, pur meno importanti, sarebbe stato auspicabile che fosse lasciata a museo e basta. Già, per come è tenuta e addobbata, sembra una Chiesa di paese. Già l'impiantito di mattoni, fatto di nuovo, per povertà francescana e aderenza stilistica, spolvera e dovrebbe essere mantenuto a olio di lino. Anziché per l'olio di lino, che almeno avrebbe evitato una nuova coltre di polvere sugli affreschi venerandi (né ci sono solo quelli di Piero) ecco che si spendono soldi, non sappiamo quanti, ma certo parecchi, per insultare la dignità di una chiesa monumentale che non aveva nessun bisogno di nuovi abbellimenti, ma solo di essere conservata come è e meglio di come è conservata ora. Al culto, se al culto la Chiesa debba rimanere, poteva e doveva provvedersi come è stato fatto, in quasi tutte le chiese e in tutte le chiese monumentali con altarini portatili e leggi mobili, che si addicono alla semplicità agreste della chiesa primitiva, di cui la nuova liturgia vuole restituire chiaramente il simbolo²¹. La posizione brandiana, coincidente con quella di Mario Salmi - omologo ad Arezzo, quest'ultimo, di Bonelli per Orvieto - trovò, sul piano dialettico, significative prese di distanza da parte della rivista *Marcatré* e di *Casabella*. Il periodico diretto da Bernasconi ospitò, sul numero 305, un saggio di Pier Carlo Santini, uno dei quattro consulenti del *magazine*, attento a ricostruire, per grandi linee, la vicenda del con-

139



13

testato altare, rilevando, inoltre, l'aspetto di sinergia stabilitosi tra il progettista Marco Dezzi Bardeschi e il liturgista padre Giulio Renzi²². Nella stessa chiesa, la mensa sostituita era datata al 1931 e la nuova sistemazione era stata occasionata dai recenti restauri agli affreschi di Piero e dalla necessità di contemplare le esigenze del culto con quelle della visita al ciclo della *Invenio*: «quell'altare ci sarebbe ancora, con tutta probabilità, se padre G. Renzi, rettore della basilica di san Francesco, a restauro avvenuto degli affreschi di Piero, non avesse sollecitato «la riapertura dei portali settecenteschi che immettono nella cappella maggiore dalle due cappelle laterali e lo spostamento in avanti dell'altare», anche per evitare «un disagio per il culto, dato il passaggio obbligato per i turisti dai due lati dell'altare maggiore»: turisti che erano aumentati «in modo impressionante». Passati due anni, nel maggio del 1965, lo stesso rettore inviava ai due soprintendenti U. Procacci e G. Morozzi un progetto di massima sollecitando la soluzione del problema; un mese dopo, gli stessi controproposero il progetto del Dezzi Bardeschi «corrispondente in tutto alle esigenze del culto e del turismo» che ottenne la «piena approvazione» delle autorità ecclesiastiche. Questi gli antefatti, di assoluta linearità, quali si ricavano da una dichiarazione autografa padre Renzi²³. Interessante, anche a fronte dei ragionamenti messi in essere, appare la considerazione che svolge Santini nel sottolineare il valore *personale* dell'intervento moderno

come traccia, dunque, di una lettura ed interpretazione che l'artista compie del monumento, attraverso l'operato creativo: qualcosa che il medesimo *Restauro critico*, aveva sottolineato e cioè che il restauro stesso era da considerare opera d'arte. «La violenza degli attacchi portati contro la nuova sistemazione della chiesa aretina ripropone il problema del restauro architettonico e ambientale, o se si preferisce quello del rapporto tra vecchio e nuovo, o dell'inserzione odierna in contesti del passato. Il problema è stato ormai da tempo trattato e sviscerato da un folto gruppo di autori, e contemporaneamente alcune esemplari realizzazioni hanno concretamente mostrato che non solo per l'artista odierno esistono le possibilità, accresciute dal chiarimento storico e metodologico, di operare a contatto e all'interno di monumenti e ambienti antichi, ma che il suo intervento può esaltarne i valori e i caratteri espressivi (e risultare a sua volta esaltato) proprio nella misura in cui si pone più libero, autonomo, cosciente, e in una parola «personale»²⁴. La posizione dialettica, tuttavia, lascia scorie di ideologia e approcci assiologici che, data la stagione temporale, possono essere ampiamente compresi anche laddove il *feruore* di argomentazione faceva assomigliare simili proposizioni piuttosto ad ingiurie²⁵ che all'esposizione di ragionamenti comuni allestiti su basi condivise. Emergono, su questo labile confine, posizioni non solo antitetiche, ma, soprattutto, modalità di lettura della realtà frut-

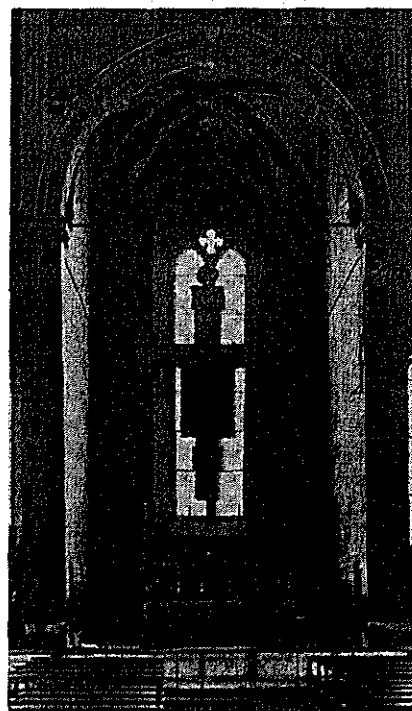
13. Arezzo, Chiesa di San Francesco, interno, vista verso l'area del presbiterio con l'altare neogotico del 1931, rimosso per la nuova sistemazione liturgica.

14. Arezzo, Chiesa di San Francesco, interno, sistemazione di prova per verificare la congruenza della doppia fruizione dell'area del presbiterio, in chiave liturgica e museale.

15. Arezzo, Chiesa di San Francesco, interno, vista della Cappella Maggiore con la sistemazione liturgica progettata da Marco Dezzi Bardeschi e la collaborazione liturgica di padre Giulio Renzi (rimossa).

to delle proprie posizioni ideologiche, che, forse, perché preconcepite, restituiscono il clima culturale dell'Italia del tempo. Infatti, proprio il caso aretino, istruttivo quanto quello orvietano, sintetizza estremismi radicali al punto tale che la stessa sistemazione dello spazio sacro venne sacrificata, una volta realizzata, sull'altare dell'*inopportunità di contaminazioni fra l'antico e il moderno*²⁶. Eppure la vituperata esperienza sperimentale del San Francesco, oggi, irrimediabilmente perduta, fu anche occasione per una lettura critica

14





15

autorevole e persuasiva, soprattutto tesa a spiegare i contenuti precisi di tale allestimento, contenuti, neppure a sottolinearli, non solo legittimi, ma addirittura, costruiti in una coerenza di indirizzo con l'immagine più discreta della tradizione spirituale che si rifaceva al Poverello di Assisi. «Di fronte alla nuova sistemazione del presbiterio della Basilica di S. Francesco ad Arezzo, dettata dalle riforme liturgiche del "Vaticano II", è facile leggere in filigrana l'iconografia vocazionale francescana che è matrice dell'intervento progettuale (affresco della "visione dei seggi" del ciclo giottesco di Assisi), ma altrettanto facile è accorgersi che gli ele-

menti conduttori ed evocatori sono dominati e riproposti in una autonomia compositiva e simbolica, scevra da sofisticazioni allusive e ambiguità ideologiche, che rappresenta il decisivo superamento di aridi intellettualismi, l'evasione definitiva da esperimenti "in vitro", per la trasposizione nella realtà di una espressione matura di architettura che si inserisce compiutamente in una particolare preesistenza ambientale e spaziale. Se da un lato il richiamo agli affreschi di Assisi può far supporre la volontà di ricercare la facile carica emozionale di una fede primitiva, dall'altro dobbiamo riconoscere che tale riferimento rappresenta soltanto

lo stimolo per il faticoso recupero e l'adeguamento di un linguaggio che ancora affermi la coerenza di una fede antica ma viva nel contesto storico contemporaneo. L'impostazione metodologica trova aderente soluzione nella rigorosa strutturazione del nuovo altare: le linee orizzontali necessariamente fluenti dall'invaso absidale si sviluppano nella continuità della loro logica geometrica in una sorta di lirica centrifugazione misuratamente contenuta dai volumi verticali. A commento di questo organismo plastico stanno le incisioni, le cesure che articolano le superfici del legno e dell'intonaco, i rilievi delle fasce di pietra nelle quali sono "fermati" i diagrammi di una libertà compositiva prorompente che valica i limiti stessi del perimetro basamentale. L'esaltante contrappunto alle masse orizzontali dell'altare, articolate in dinamico equilibrio ed invito verso la folla dei fedeli, è rappresentato dal crocifisso ligneo dugentesco (ricuperato dalla sua antica collocazione) che, disegnandosi come un controcampo della vetrata di fondo, diviene suggestivo traguardo di una più corale partecipazione all'azione liturgica. L'illuminante assenso alla felice intuizione della posizione di questa grande croce va cercato di nuovo in alcuni episodi degli affreschi di Assisi e più precisamente nell'"istituzione dei presepi" e nella "verifica delle stigmate"; come superamento di questo suggerimento di "base" non possiamo non scorgere l'intenzionalità di una proposta prospettica che si ricolleggi più direttamente alla lezione di Piero della Francesca. Quando l'aspirazione a dimostrare un processo ed un metodo si risolve nella positiva evidenza dell'opera analizzata resta piuttosto facile, al di là di ogni indugio, deciderne la validità. Ed altrettanto facile è testimoniare della serietà e della passione che sostengono l'elaborazione di questo programma. Il dialogo di vita e di fede, la misura umana, che questa architettura include e rappresenta si erge a conferma della propria sostanza spirituale»²⁷.

141

*Esprimo un sentimento di gratitudine al professor Valerio Vigorelli per l'invito a partecipare al lavoro collettaneo che celebra l'importante traguardo raggiunto da *Arte cristiana*; l'occasione mi è cara per un lieto ricordo di don Franco Strazzullo di venerata memoria.

Le immagini che accompagnano il pre-

sente scritto sono tratte da: M. MATTIONI, *Il duomo di Orvieto*, Milano 1914, figg. 3-7; *Il concorso per le porte del duomo di Orvieto*, in "Architettura e Arti Decorative. Rivista di arte e di storia", Milano-Roma, a. X, n. 2/IX, maggio 1931, figg. 5, 7; G. CIRINEL, A. SATOLLI (a cura di), *Il Duomo delle porte. Libro bianco sulle porte del duomo di Orvieto*,

Viterbo 1976, figg. 8-11; M. SALMI, U. LUMINI, *La chiesa inferiore di San Francesco di Arezzo*, Roma 1960, fig. 12; *L'altare di Arezzo*, in "Casabella", n. 305, a.30, maggio 1966, figg. 13-16, 18, 19; *Una polemica per l'affermarsi dell'arte contemporanea. Difendiamo il nuovo altare di Arezzo*, in "Marcatré. Rivista di cultura contemporanea", n.



16

26/27/28/29, dicembre 1966, figg. 17, 19.

(1) P.P. PASOLINI, *La religione del mio tempo*, (1961), II ed. Milano 2005, p. 15.

(2) Pasolini, 2005, pp. 11-12.

(3) M. ALFANO, *Farisei nel tempio?*, in "Fede e Arte. Rivista trimestrale internazionale di Arte Sacra", a. XIV, n. 1, gennaio-marzo 1966, p. 36.

(4) Pasolini, 2005, pp. 12-13. Il testo continua: «Schiuma è questo sguardo che serve/ lotta contro questa Quietè: e, ormai,/ rassegnato, sbircia se sia giunto/ il momento di uscire, se il via vai/ che qui ronzia attutito, lo richiami/ agli atti quotidiani, ai gai/ schiamazzi della sera. Schiuma gli sciami/ di borghesi che dietro i calcinacci/ dell'altare, con le mani/ si fanno specchio, stirano le faccie/ affaticate, presi dalla sete/ (che li trascende, li mette sulle tracce/ d'altra testimonianza) d'essere i fedeli/ testimoni d'un passato che è loro./ Schiuma — sotto i mattoni già neri/ di San Francesco, sui selciati che il sole/ allaga lontano di una luce/ ormai perdutamente incolore-/ gli stanchi rumori dei posteggi,/ i caffè semivuoti.../ Schiuma, benché più fervida, e anzi,/ felice, questo fermento/ di tanta vita perduta, e troppo bella/ se ritrovata qui, fuggevolmente/ e disperatamente, in una terra/ che è solo visione.../ Non si sente, nella piazza, dentro il cerchio/ delle trecentesche case, che un sospiro/ chiasso di ragazzi: se ti guardi intorno,/ con visucci di fidi provinciali,/ pudichi calzoncini, non ne conti/ meno di mille: e poiché i ferri e i pali/ dei palchi per il palio/ fanno della piazza quasi una gabbia,/ eccolo brulicante saltellare,/ con un sussurro che nella sera impazza,/ quel disperato stuolo d'uccellini...» (pp. 14-15).

(5) Alfano, 1966, pp. 33-34.

(6) Alfano, 1966, p. 36.

(7) G. FALLANI, *Le Porte di Orvieto*, in G. FALLANI, *Manzù farà la porta di san Pietro?*, Bologna 1980, p. 95.

(8) R. BONELLI, *Lettera scarlatta*, in "Il Mondo", n. 3, 15 gennaio 1963, qui citata da G. CIRINEI, A. SATOLLI (a cura di), *Il Duomo delle porte. Libro bianco sulle porte del duomo di Orvieto*, Viterbo 1976, pp. 285-286.

(9) R. PANE, *A proposito di estetica dell'Architettura*, recensione al libro di G. Verga, *Introduzione all'Architettura*, in "La Critica", 1943, XLI, pp. 327-331, qui recuperato da R. PANE, *Architettura e arti figurative*, Venezia 1948, pp. 55-56.

(10) Per spiegare cosa intenda Bonelli per ciclo concluso del duomo orvietano, forse è utile riportare integralmente un suo saggio del 1949, scritto in quella stagione culturale — della durata circoscritta al primo lustro, massimo sette anni successivi al Secondo conflitto mondiale — che chi scrive ha proposto di nominare come quella della *Misericordia figurale*, dove ogni cosa, anche la più modesta, sembra rivestire valori prima di tutto ideologici (cfr. S. CARILLO, *Una pelle per la liturgia. Il restauro come "pietas" figurale*, in "Arte cristiana", XCVII, fasc. 850, gennaio-febbraio 2009, Milano 2009, pp. 61-72). «Ancora oggi, dopo mezzo secolo di grande sviluppo degli studi di estetica e di critica, le teorie sul restauro monumentale ufficialmente accolte sono tuttora quelle formulate sul finire dell'Ottocento, in dipendenza di un'interpretazione dell'architettura ispirata ad un filologismo empirico e positivista. Da questa inadeguatezza concettuale discendono in gran parte le gravi insufficienze di preparazione metodologica e di sensibilità critica, per le quali quelle teorie vengono quasi meccanicamente applicate dagli organi tecnici responsabili. E ciò trova nuova conferma nel modo adoperato per trattare la questione relativa al rinnovamento della pavimentazione interna del

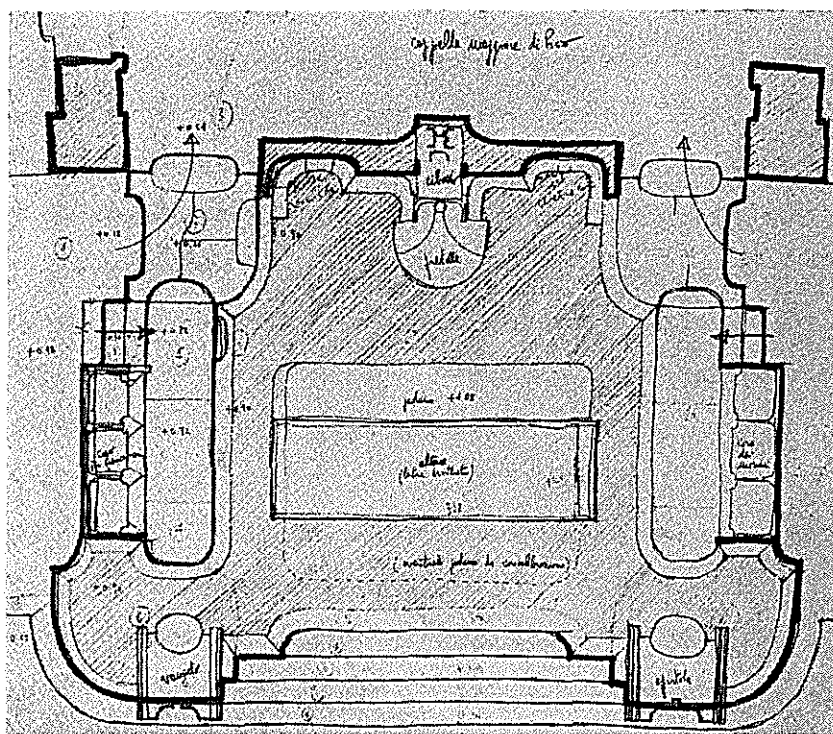
Duomo orvietano che, fortunatamente, è rimasta per ora allo stato di progetto. Nessuno può mettere in dubbio che questo sia un vero e proprio problema di restauro, dovendosi provvedere con materiale tutto nuovo alla sostituzione del lastricato sopra una così vasta superficie, la quale si proietta in ogni caso nella veduta dell'interno della Cattedrale. Ma per procedere ad un restauro occorre anzitutto una conoscenza completa e perfetta del monumento, e cioè non solo una padronanza totale della sua storia esterna e della sua cronaca costruttiva, bensì anche e soprattutto la piena comprensione del suo valore espressivo. Progredendo attraverso l'indagine filologica, la rievocazione intuitiva e il giudizio, il restauratore deve pervenire al completo possesso dei valori spirituali dell'opera d'arte. Il restauro s'inizia dunque con un vero processo critico, diretto alla qualificazione ed alla caratterizzazione del monumento. Soltanto dopo aver risposto alla fondamentale richiesta se nell'opera considerata sia presente o meno la qualità artistica, sarà possibile individuare i fini e i limiti delle operazioni di restauro che si intraprendono, e che saranno determinati dalla necessità e possibilità di tutelare la conservazione o di realizzare la liberazione di quell'architettura, nei singoli elementi figurativi che la compongono e nel loro insieme unitario. Nel caso del Duomo di Orvieto l'esame critico dovrà essere iniziato partendo dal controllo delle già note fasi costruttive dell'edificio, e proseguendo con il rilevare nella giusta luce le origini, il carattere e la portata della crisi che sboccò nei cambiamenti del 1308. Dal 1290, anno di fondazione, al 1308 il Duomo fu rapidamente costruito seguendo senza incertezze e cambiamenti un solo progetto; in questi diciotto anni i costruttori eseguirono le strutture e gran parte delle decorazioni fino alla linea d'imposta del tetto. L'opera si presentava come dotata della più stretta unità organica ed architettonica, ideata e realizzata di getto attraverso la più alta qualità figurativa, caratterizzata all'esterno da una concezione plastica e cromatica della massa, che nell'interno diviene più complessa per lo sviluppo della profondità atmosferica tesa verso uno spazio illimitato. Brusamente, nel 1308, i lavori furono interrotti, i progetti originari abbandonati, gli amministratori ed i capimaestri sostituiti. L'ambiente culturale che presiedeva alla Fabbrica e affiancava il lavoro degli artisti si rinnovò, e questo cambiamento fu così radicale da provocare d'improvviso un atteggiamento di totale incomprensione per l'architettura del Duomo; fu un oscuramento della sensibilità formale e architettonica, una frattura col recente passato, con le sue premesse storiche e la sua cultura figurativa. Alla volontà di costruire nella piena e sicura coscienza della creazione artistica, i nuovi dirigenti sostituirono un'incomposta foga di agire e di ostentare la loro azione; cosicché per essi tutto quello che era stato fatto fino allora divenne semplice materia sulla quale esercitare la loro smania febbrile, ed essi procedettero a modificarlo senza alcuna preoccupazione. Una ventata di arido attivismo percorse il grande cantiere, prese a pretesto il diffuso timore sulla stabilità del transetto per elevare l'aggiunta improvvisata e vistosa degli speroni e farne

16. Arezzo, Chiesa di San Francesco, interno, vista verso l'area del presbiterio con la sistemazione liturgica progettata da Marco Dezzi Bardeschi e la collaborazione liturgica di padre Giulio Renzi (rimossa).

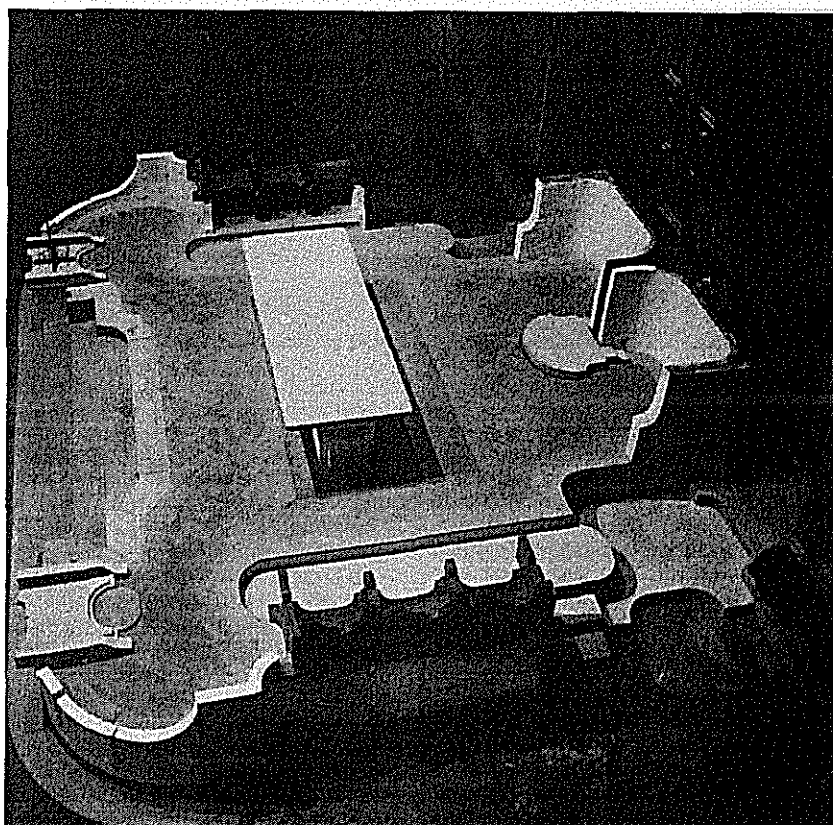
17. Marco Dezzi Bardeschi, *planimetria della sistemazione liturgica per l'altar maggiore della Chiesa di San Francesco ad Arezzo*.

18. Arezzo, Chiesa di San Francesco, interno, vista da nord-ovest dell'area del presbiterio con la sistemazione liturgica progettata da Marco Dezzi Bardeschi e la collaborazione liturgica di padre Giulio Renzi (rimossa).

sfoggio, guastando senza rimedio la parte tergale del Duomo. Per superare la crisi occorre il rivolgimento sopra un diverso problema, quello della creazione della facciata. Nel 1310 il progetto del Maitani per la fronte fu approvato, e la sua esecuzione subito iniziata. Ma mentre questi lavori procedevano alacremente, le altre parti della cattedrale restavano interrotte ed abbandonate; i vecchi progetti furono definitivamente messi da parte e la costruzione delle navate e del transetto rimase sospesa per diciotto anni, durante i quali tutte le energie si concentrarono sui lavori della facciata. In questo modo la rottura col passato, con la cultura figurativa ed il gusto che avevano reso possibile l'intera architettura del Duomo, divenne definitiva attraverso l'adesione incondizionata alle nuove forme, che si manifestarono nella facciata con un linearismo goticista e seneseggiante risolto in colorismo, il quale si contrappone alla massa plastica e cromatica dei fianchi. La concezione del monumento pensato e sentito come una sola opera d'arte, come una forma unica in cui esterno ed interno non sono che aspetti di una stessa creazione, fu dapprima abbandonata e poi smarrita del tutto; per il Maitani e per i suoi continuatori, durante tutto il Trecento ed oltre, il Duomo come opera d'arte non era più nell'interno o nelle fiancate, ma solamente nella facciata. Ciò spiega perché i lavori di rimaneggiamento della parte posteriore della chiesa, iniziati nel 1328 e finiti solo a metà del secolo successivo, siano stati concepiti ed eseguiti come una semplice sistemazione di completamento. L'incomprensione per la bellezza del Duomo e l'incapacità di riviverne la ricchezza espressiva, unite al prevalere del goticismo, impedirono sempre di porre il problema secondo la fondamentale esigenza di riprendere il corso interrotto del grandioso processo creativo, e ogni volta prevalse il motivo prosaistico nella richiesta di un decoroso adattamento fra vecchio e nuovo. Quello che qui importa rilevare è appunto la caratteristica che informa tutte le aggiunte eseguite dopo il 1308 e le rende estranee all'opera d'arte, al vero Duomo; esse non ne condividono l'intima premessa, il motivo lirico generatore ed il linguaggio, e perciò non aderiscono



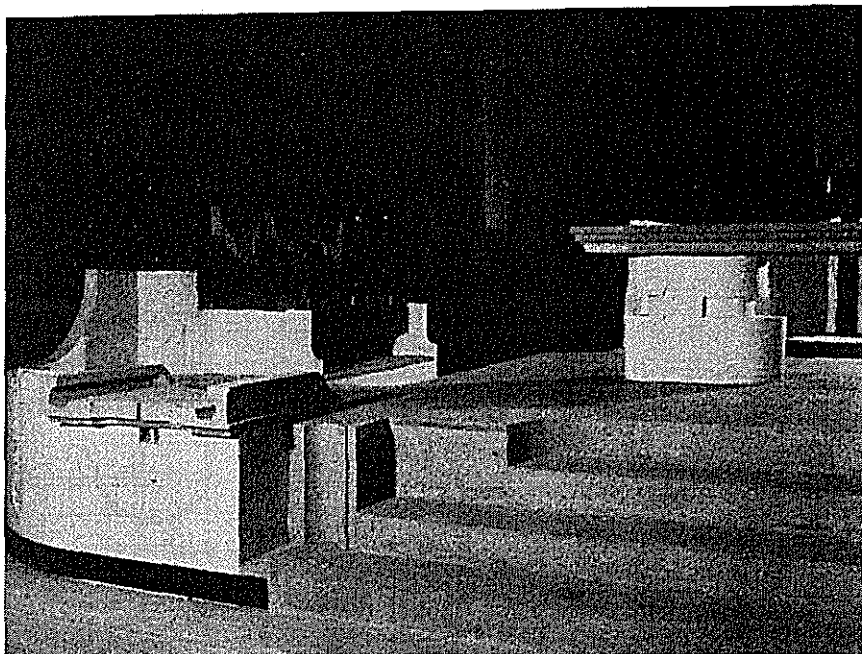
17



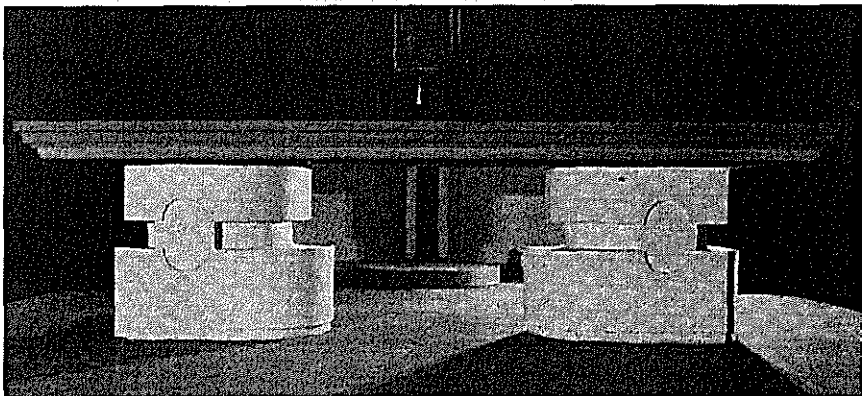
18

e non si risolvono nella figurazione, ma si sovrappongono con violenza alla forma originale, interrompendone la felice continuità del ritmo. A parte la facciata, che rispetto al resto del monumento si colloca in un rapporto troppo complesso, tutti i lavori posteriori a quella data costituirono solo guasti ed alterazioni. All'esterno l'aggiunta dei rampanti e la conseguente

costruzione delle due grandi cappelle e della tribuna, oltre alla demolizione dell'abside, distrussero la fronte posteriore, alterarono la vista dei fianchi, ruppero la connessione fra navate e transetto; imposta con l'aggiunta delle parti nuove una diversa e contrastante qualità di mezzi figurativi, il Duomo apparve da allora interrotto all'interno della crociera da una violenta frattu-



19



20

ra. All'interno la creazione della grande tribuna allungò e deformò il vano, turbando i rapporti fra nave e presbiterio, alterando l'equilibrio tra effetti prospettici e approfondimento, intaccando e slargando nel punto principale la serie continua delle concavità; le nuove grandi finestre del transetto vi trasformarono la penombra in luce, annullando il precedente distacco che lo separava dalle navate, e riducendo la profondità di tutta la visione. Le alterazioni si sono dunque accentrate nella zona del transetto, lasciando quasi intatto il corpo delle tre navate, dove la sola innovazione importante fu proprio quella del materiale scelto per il pavimento. I documenti testimoniano che nel 1330 lo «spazzo», e cioè il sagrato antistante la facciata, fu lastricato con pietre rosse, e che quando nel 1347 si cominciò il pavimento dell'interno si adottò lo stesso materiale, il calcare rosa di Prodo. Si volle cioè estenderne l'uso dalla piazza all'interno, senza badare se questo nuovo impiego si trovasse in armonia con l'architettura esistente. L'interno del Duomo, spazio unico, immenso e dilatato, in cui la massa plastica dei pilastri e delle pareti e quella atmosferica dei vuoti si limi-

tano e si definiscono a vicenda, è interamente rivestito nelle superfici verticali di una cortina a fasce alternate di travertino e basalto. Il rapporto tonale nascente dalla vibrazione continua e serrata delle striscie è un accordo cromatico che la luce bianca delle alte finestre risolve in un colore solo, il grigio, esteso a tutte le sue variazioni. Grigie appaiono le colonne, i pilastri e i muri, grigie erano le cappelle laterali; persino i tetti sono tingeggiati in grigio, e quindi anche ombre e penombre risultano grigie. La stessa esigenza dell'estrinsecazione formale di un sentimento volto ad una spazialità assoluta, poneva alla rappresentazione questo limite; l'intento perseguito di realizzare uno spazio illimitato e totale mediante la profondità atmosferica, obbligava al massimo impiego degli sfondi prospettici e delle ombre, mentre restringeva la colorazione della massa plastica ad un tono fondamentale. Perciò la gamma di colori dell'interno è un accordo ristretto ma perfetto e inalterabile, dove non è ammissibile l'intrusione di un altro colore, dato che esso scaturisce dall'essenza medesima dell'opera, alla quale si lega secondo la legge ferrea ed infrangibile dell'unità

19. Arezzo, Chiesa di San Francesco, interno, vista da nord dell'area del presbiterio con un particolare della sistemazione liturgica progettata da Marco Dezzi Bardeschi e la collaborazione liturgica di padre Giulio Renzi (rimossa).

20. Arezzo, Chiesa di San Francesco, interno, vista frontale della mensa eucaristica per la sistemazione liturgica progettata da Marco Dezzi Bardeschi con la collaborazione liturgica di padre Giulio Renzi (rimossa).

dei mezzi figurativi. In questa unità il pavimento in calcare rosso e rosa porta con il suo colore caldo e spesso forte, disteso sopra una grande superficie, un elemento d'insanabile contrasto, una lunga nota stonata e stridente. Esso costituisce l'unica aggiunta che rechi un'alterazione profonda all'armonia delle navate; tuttavia, dopo sei secoli d'uso, la sua superficie ha fortunatamente assunto, se guardata nel suo insieme, una tinta biancastra e polverosa che non turba in modo eccessivo l'effetto d'insieme. Tutto questo era necessario premettere alla formulazione del quesito di restauro relativo alla convenienza o meno del rinnovamento della pavimentazione del Duomo, adoperando lo stesso materiale. Gli organi statali preposti alla tutela dei monumenti, rispondendo con l'ammettere la legittimità della rinnovazione in calcare rosso, hanno commesso il grossolano e ormai per loro consueto errore di considerare l'opera architettonica come un documento. Per essi il fatto che la pavimentazione sia stata eseguita con quel materiale in una data relativamente prossima alla costruzione del Duomo, equivale a un documento da conservare ed è una testimonianza valida a giustificare la ripetizione del lastricato nel medesimo pietrame, anche se ciò avrà l'effetto di ravvivare un elemento fondamentalmente estraneo all'architettura dell'interno, distruggendone la sovrana bellezza. Ma un'opera architettonica non è un codice da custodire; è invece un atto che esprime e concretizza un valore spirituale, e che essenzialmente per questo assume importanza. Perciò quello che veramente necessita è di tutelare l'integrità e l'originalità di quell'atto, mantenendo o recuperando l'opera d'arte, e cioè l'insieme degli elementi figurativi che compongono l'immagine, attraverso i quali essa realizza e manifesta la propria espressività. Nelle navate del Duomo di Orvieto tale potenza espressiva, che perviene ad un ritmo di altissima poesia, è rotta dalla presenza del lastricato in calcare rosso, e questa è l'unica constatazione che rivesta importanza per noi, essendo tutto il resto solo un insieme di fatti pratici e secondari, che non intaccano la natura teoretica dell'atto creativo. Che l'alterazione sia stata arrecata fin dalla prima metà del Trecento non modifica la sostanza della questione, in quanto ciò che conta è appunto questa violazione, non la sua data, essendo l'opera d'arte sempre attuale, fuori del tempo della cronaca. Così il fatto che il pavimento in calcare rosa sia stato mante-

21. Arezzo, Chiesa di San Francesco, interno, vista frontale della Cappella Maggiore con la mensa eucaristica di Guido Morozzi che ha sostituito la rimossa di Marco Dezzi Bardeschi.

nuto fino ad oggi, e che sinora non si è trovato chi si sia accorto della interruzione che esso costituisce nell'unità dell'architettura dell'interno, sta a dimostrare soltanto che fino a questo momento nessuno ha guardato il Duomo con occhi da critico; e la letteratura sull'argomento lo conferma. Ora ciò che importa è questo: esiste un'opera d'arte che è stata alterata; presentandosi l'occasione è indispensabile restituirla nella sua integrità figurativa ed espressiva. Perciò, di fronte al quesito riguardante il rinnovamento della pavimentazione, non vi può essere dubbio sulla inevitabile necessità di eliminare il vecchio materiale, come quello che rappresenta la sovrapposizione dalla quale l'opera deve essere liberata. L'indagine critica permette di risalire alla prima e vera ideazione dell'interno, nella quale il pavimento doveva essere concepito di color grigio. La scelta del colore non poteva cadere fuori dei toni componenti l'assoluto cromatismo che definisce la pittoricità dell'interno; quindi grigio oppure bianco, basalto o calcare. Ma la luce della grande navata, che è bianca in alto e scendendo si cambia in penombra, indica il grigio come il colore veramente adatto a completare questo passaggio e a chiudere il quadro. V'è poi la dimostrazione diretta che lo stesso Duomo fornisce con tutta evidenza all'esterno, dove il sagrato ed i gradini in corrispondenza della facciata sono in calcare rosa, mentre il proseguimento lungo i fianchi, i quali riproducono la stessa qualità figurativa dell'interno, sono in basalto grigio; e sarebbe veramente assurdo pensare di estendere la pietra rosa lungo le fiancate, guastandone la visione. L'esame diretto ed analitico del monumento fornisce altre conferme; tutti i basamenti delle colonne e pilastri presentano lo zoccolo di basalto, come un invito e un proseguimento del colore del pavimento; e da ultimo, indicazione molto importante, la base del contropilastro fra la navata destra ed il transetto poggia sopra un lastrone di basalto che è stato smussato, ma che palesemente si prolungava a costituire un tratto della pavimentazione originale. I restauratori ufficiali vorrebbero oggi ripetere il grosso errore dei trecentisti. Ma se il lavoro, per difficoltà finanziarie, ritarderà di alcuni anni, probabilmente non verrà più eseguito in pietra rossa. Il ritardo di fase che separa la scienza ufficiale dalla vera cultura sarà colmato, la concezione critica del restauro arriverà fino a conquistare gli organi statali, e porrà il problema nei suoi veri termini. E forse si



21

troverà il coraggio per rinnovare il pavimento del Duomo in pietra grigia» (R. BONELLI, *Il pavimento del duomo di Orvieto e il suo rinnovamento*, (1949), in R. BONELLI, *Architettura e restauro*, Venezia 1959, pp. 72-79).

(11) Fallani, 1980, pp. 95-96.

(12) E. CARLI, *Lettera amichevole a Renato Bonelli del 15 gennaio 1963*, dall'Archivio dell'Opera del Duomo di Orvieto, riprodotta in Cirinei, Satolli, 1976, pp. 289-292 il testo continua: «come nel caso dei mosaici, e, purtroppo, anche degli affreschi nella Cappella del Corporale, delle validissime opere d'arte preesistenti, e costituiranno semplicemente il completamento di un complesso artistico formatosi attraverso parecchi secoli e rimasto, in quella parte, chiaramente incompiuto. Ed è proprio vero che tra quel mondo (quale? quello di Maitani? oppure quello dello Scalza, progettista di un campanile che, se fosse stato realizzato, tu oggi, da buon orvietano e ammiratore del tuo illustre concittadino, non esiteresti a difendere? oppure quello di Cesare Nebbia, e del Pömarancio, liberi rifattori di mosaici secondo il gusto del loro tempo, o quello del Bruni, falsificatore ottocentesco, in buona fede, del Quattrocento senese?) e il nostro vi siano "incol-

mabili differenze di civiltà, di gusto, di linguaggio, di concezione figurale e spaziale, ed ancor più di ideali etici ed artistici?».

(13) B. MOLAJOLI, *Intervento di Bruno Molajoli*, ne «Il Mondo», 29 gennaio 1963, in Cirinei, Satolli, 1976, p. 295.

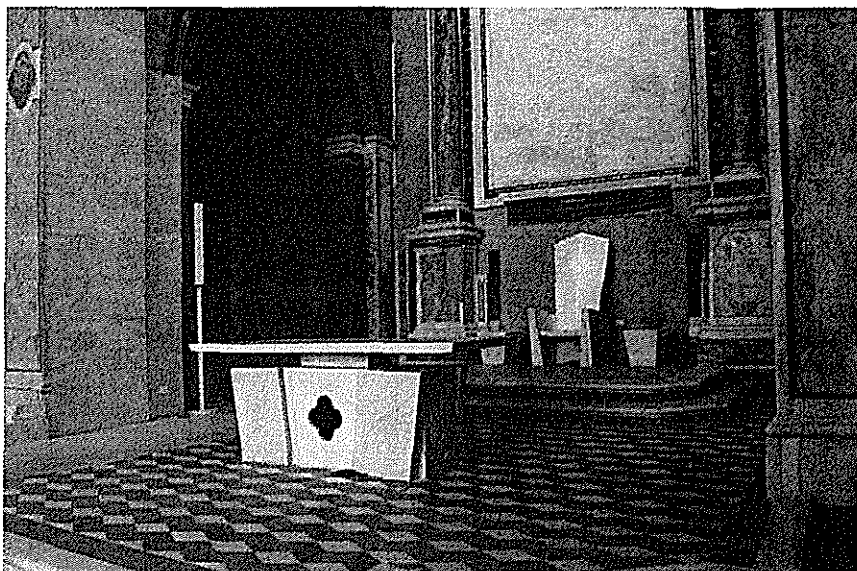
(14) C.L. RAGGHianti, *Lettera inedita datata Firenze 17 aprile 1963*, in Cirinei, Satolli, 1976, p. 298.

(15) C. BRANDI, *Restauri sì, abbellimenti no*, (Senza firma) nel «Corriere della Sera», 24 gennaio 1964, in Cirinei, Satolli, 1976, p. 324.

(16) Discorso di Paolo VI al pellegrinaggio eucaristico in Orvieto nel VII centenario della bolla «Transiturus», *Festività del Corpus Domini*, martedì, 11 agosto 1964.

(17) R. PANE, *Passaggio dall'idea di monumento isolato a quella dell'insieme storico-artistico*, relazione al Convegno indetto dal Consiglio d'Europa a Bath, (3-7 ottobre 1966), in R. PANE, *Attualità e dialettica del restauro*, (antologia a cura di M. Civita), Chieti 1987, pp. 246-247.

(18) C. BRANDI, *Una messinscena wagneriana offende Piero della Francesca*, in «Corriere



22. Pozzuoli, Tempio-Duomo, interno, vista da sud-est della mensa eucaristica realizzata da Marco Dezzi Bardeschi a seguito della vincita per il concorso internazionale per il restauro dell'insigne monumento campano (foto S. Carillo, 2009).

22

re della Sera», 29 dicembre 1965, p. 3.

(19) Brandi, 1965, p. 3.

(20) Brandi, 1976, pp. 325-326.

(21) Brandi, 1965, p. 3.

(22) «Verso la fine del 1965 e ai primi del 1966 quotidiani e rotocalchi hanno pubblicato una nutrita serie di notizie, testimonianze ed articoli di vario tono, contenuto e qualità, relativi alla collocazione del nuovo altare nella chiesa di san Francesco ad Arezzo, altare progettato da M. Dezzi Bardeschi. La polemica, assai violenta, ha avuto origine, o almeno ha preso l'avvio, da un comunicato degli "Amici dei monumenti" di Arezzo in cui si ragguagliava l'opinione pubblica circa il parere contrario della seconda e terza sezione del Consiglio superiore delle antichità belle arti (organo consultivo del Ministero della pubblica istruzione), prima ancora che esso fosse interpellato; ispiratore o comunque concorde il vice presidente del Consiglio stesso M. Salmi, uno dei personaggi più reattivi ad ogni forma di cultura moderna - più ignari, si direbbe meglio - com'è ampiamente provato da quanto il medesimo ha scritto e fatto finora. I molti che hanno "detto" non sono bastati a conte-

nere i pochi che erano in grado di "fare", e così, come vedremo, sono già maturate alcune conseguenze, ed altre matureranno ancora. La vicenda è variamente interessante per più aspetti. C'è un aspetto amministrativo, c'è un aspetto metodologico, c'è un aspetto funzionale e liturgico; e c'è infine (o meglio ci sarebbe stata perché nella sua integrità non l'abbiamo potuta vedere) un'opera da giudicare sia in sé, sia in rapporto ad un complesso di circostanze ambientali di specialissima fisionomia e di particolare delicatezza. La vicenda, inoltre, che ha una sua intrinseca importanza, vale ancor più come conferma di un abito nazionale, come occasione cioè per sottolineare alcune nostre croniche carenze e per riaffermare alcuni principi, in quanto può essere ricollegata a buon diritto con la vicenda delle porte di E. Greco per il duomo di Orvieto, e con tante altre tristi storie italiane fino al wrightiano progetto per il Masieri memorial a Venezia, ed oltre». P.C. SANTINI, *L'altare di Arezzo*, in "Casabella", n. 305, a.30, maggio 1966, p. 66.

(23) Santini, 1966, p. 66.

(24) Santini, 1966, p. 66.

(25) Per le porte orvietane Bonelli

aveva ammonito: «L'idea di porre delle porte a scene figurate sulla fronte della cattedrale orvietana è inattuale, ingenua ed anacronistica; è una iniziativa di carattere ottocentesco, di sapore romantico e rivolta al mimetismo stilistico, e che per questi motivi è indice di uno stadio di cultura arretrato di un secolo, poichè si riporta al tempo in cui il completamento delle grandi chiese medievali costituiva un problema vivo e realmente sentito. Oggi, invece, l'argomento è scaduto completamente, ha del tutto perduto l'attualità di cui allora godeva, e interessa soltanto agli artisti che eseguono le opere ed a coloro che ne trattano l'affare economico; la risoluzione del quesito (che non è più un problema) è ovviamente scontata, perchè per il nostro tempo i monumenti del passato costituiscono dei valori compiuti ed immutabili, che devono essere valutati, rispettati e mantenuti integri, e chi pensa di violarli ed alterarli con qualsiasi aggiunta si qualifica per questo come analfabeta». R. BONELLI, *Un gravissimo errore: Le porte "figurative" nel Duomo di Orvieto*, in "Italia Nostra. Bollettino dell'Associazione nazionale «Italia Nostra» per la tutela del patrimonio storico artistico e naturale", a. VII, agosto-settembre-ottobre 1963, Roma 1963, p. 14-15.

(26) Cfr. C. BRANDI, *La nuova liturgia non giustifica ambiziosi esperimenti scenografici*, in "Corriere della Sera", 31 gennaio 1966, p. 3.

(27) C. CRESTI, *Una scelta, un'architettura*, in "Marcatré. Rivista di cultura contemporanea", n. 26/27/28/29, dicembre 1966, p. 88.