

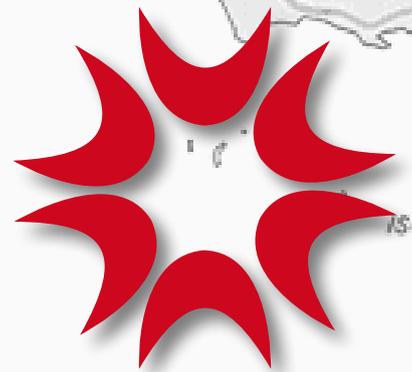
18#

LUOGHI
E CAMMINI
DI FEDE

L'AUTOSTRADA DEL SOLE

risplende anche di chiese

LUOGHI
E CAMMINI
DI FEDE





ANNO 2
NUMERO 18
LUG/AGO 2014



La rivista è consultabile
online, gratuitamente.

L'AUTOSTRADA DEL SOLE RISPLENDE ANCHE DI CHIESE

- 3 Editoriale
- 4 Autostrada del Sole
Maurizio Arturo Boiocchi
- 8 Santuario della Beata Vergine di San Luca, sulla
cima del Colle della Guardia
Tiziana Boiocchi
- 15 Chiesa dell'Autostrada del Sole
Maurizio Arturo Boiocchi
- 21 Orvieto e il suo Duomo
Tiziana Boiocchi
- 27 Abbazia di Montecassino
Tiziana Boiocchi



LUOGHI E CAMMINI DI FEDE



Editore

Tourismix Srl

Direttore Responsabile

Massimo Pavanello

Direttore Editoriale

Maurizio Arturo Boiocchi

Redazione

Tiziana Boiocchi

Comitato scientifico

Luciano Mainini

Mario Lusek

Direzione, redazione e amministrazione

Via Passo Rolle, 45 - 20134 Milano

Tel. +39 02 2153337

Marketing - Pubblicità

Tel. +39 348 0089639

redazione@luoghiecamminidifede.it

Progetto grafico

Walter Ghirri

Progetto I.T.

Alberto Zanetti

Provider

Nexin Technologies SpA

Periodico bimestrale On Line registrato
con autorizzazione del Tribunale di Milano
al n° 360 del 20 settembre 2012

ISSN 2282-6424

www.luoghiecamminidifede.it



Ecosì è finalmente arrivata l'estate! Almeno così ci dice il calendario anche se a ben vedere di clima estivo se ne vede e sente ben poco.

"Il tempo è cambiato, le stagioni non sono più quelle di una volta" ... quante volte lo abbiamo sentito.

Una volta, chissà poi quando, l'estate era estate vera.

Le vacanze per noi bambini duravano sino ai primi di ottobre e sembrava non finissero mai.

Negli anni tardo sessanta in più avevamo una certezza: quella di poter percorrere, lungo una rovente lingua d'asfalto, chilometri e chilometri di un'autostrada che ci dava l'opportunità di congiungere il nord con il sud Italia, passando attraverso campagne, boschi, radure e paesaggi mai visti prima portandoci ai luoghi incantevoli delle nostre vacanze, armati di tanta pazienza che la giovane età tendeva difficilmente a trattenere se non con frequenti soste a quelle "astronavi" chiamate autogrill.

Sono passati esattamente 50 anni dall'inaugurazione di quella che enfaticamente abbiamo sempre chiamata "Autostrada del Sole", dove sempre finisce che piove, almeno così affermava un noto complesso musicale dell'epoca.

Ed a questa mitica autostrada, abbiamo voluto dedicare questo numero che da questo mese assume una cadenza di pubblicazione bimestrale.

Un lembo di asfalto che dunque ha unito l'Italia a partire dai mitici anni '60, gli anni di quel boom economico che è ormai un vecchio e sbiadito ricordo.

E percorrendo l'Autostrada del sole scopriamo luoghi mai visti, il più delle volte borghi, abbazie, monasteri visibili già dall'autostrada o a pochi chilometri da essa.

In questo numero, tra i tanti, abbiamo voluto proporre cinque di questi luoghi che pensiamo possano essere estremamente significativi di una proposta culturale e di fede che aveva nella mitica 500 Fiat, carica di valigie persino sul debole tettuccio, lo strumento automobilistico per congiungere la storia e la ricchezza artistica del nostro paese ai nostri sogni di giovani italiani.

Milano, 12 luglio 2014

Maurizio Arturo Bolocchi
Direttore Editoriale

AUTOSTRADA *del Sole*

Maurizio Arturo Bolocchi



L'autostrada A1 Milano-Napoli, anche chiamata autostrada del Sole o più brevemente Autosole, è la più lunga autostrada italiana in esercizio. Asse meridiano principale della rete autostradale italiana, collega Milano a Napoli passando per Bologna, Firenze e Roma, per una lunghezza complessiva di 761,3 km. Fu inaugurata il 4 ottobre 1964, sotto la Presidenza del Consiglio di Aldo Moro. È interamente gestita da Autostrade per l'Italia.

L'autostrada del Sole è stata fortemente voluta dai governi degli anni cinquanta per contribuire al rilancio dell'economia nazionale. Prima della sua definitiva costruzione i mezzi commerciali, per andare da Napoli a Milano, impiegavano circa due giorni di viaggio. Costruire un'arteria di veloce scorrimento avrebbe quindi accorciato i tempi di collegamento e di conseguenza avrebbe abbassato i prezzi al consumo delle merci.

La posa della prima pietra risale al 19 maggio 1956. L'inaugurazione del primo tronco, da Milano a Parma, risale all'8 dicembre 1958, alla presenza del presidente del consiglio Amintore Fanfani e del ministro dei lavori pubblici Giuseppe Togni. L'apertura del tratto da Bologna a Firenze avvenne il 3 dicembre 1960. Quello da Roma a

Napoli, il 22 settembre 1962. L'intera opera venne completata il 4 ottobre 1964, con l'apertura del tratto fra Chiusi e Orvieto: fino a quella data tutti i mezzi erano costretti ad uscire dai caselli di Chiusi e di Orvieto e percorrere la ex strada statale 71 Umbro Casentinese Romagnola.

Antonio Segni inaugura l'autostrada del Sole, il 4 ottobre 1964, a bordo della Lancia Flaminia 335 presidenziale.

Per costruire l'intera autostrada furono necessari: 15 milioni complessivi di giornate lavorative, 52 milioni di metri cubi di terra scavata all'aperto, 1,8 milioni di metri cubi di terra scavata in galleria, 5 milioni di metri cubi di murature e calcestruzzo, 16 milioni di metri quadrati di pavimentazioni, 853 ponti, viadotti e opere simili, 2500 tombini, 572 cavalcavia, 35 gallerie su due carreggiate, 3 gallerie su una sola carreggiata.

La costruzione dell'autostrada A1 fu affidata all'ingegnere Fedele Cova, AD di Autostrade, la progettazione di massima e lo studio di fattibilità fu a cura di SISI, Società Iniziative Stradali Italiane, partecipata congiuntamente da AGIP, Fiat, Italcementi e Pirelli, che cedette gratuitamente a IRI, i risultati degli studi effettuati dall'ing. Francesco Aimone Jelmoni.

Il progetto definitivo fu invece redatto da Italstrade e la costruzione dei 755 km dell'autostrada del Sole costò 272 miliardi di lire.

Nel 1988, con la realizzazione del tratto Fiano Romano - San Cesario, meglio conosciuto come "brettella" (il tracciato precedente prevedeva il passaggio per il Grande Raccordo Anulare di Roma), le autostrade A1 Milano-Roma e A2 Roma-Napoli vennero unite in un'unica autostrada, la A1 Milano-Napoli. L'A2 fu così eliminata dalla classificazione delle autostrade e i due tratti della vecchia A1 e A2 (rispettivamente da Fiano Romano e San Cesario verso il GRA) definiti diramazioni.

L'autostrada A1 fa parte, nel tratto Milano-Roma, della strada europea E35 Amsterdam-Roma e, nel tratto Roma-Napoli, della strada europea E45 Karasuvanto (in Finlandia)-Gela.

Tratto Milano-Bologna

Oggi l'A1 ha inizio nella zona sud-est di Milano come prosecuzione, senza soluzione di continuità, della tangenziale Est di Milano. Il percorso attuale tra la tangenziale Est e lo svincolo di San Donato Milanese è una variante del percorso originario con il quale l'A1 terminava direttamente nel centro abitato di Milano.



Tratto dell'Autosole a 4 corsie all'altezza dell'uscita di Bologna B.go Panigale, innesto A14 in direzione sud

Nei pressi di San Giuliano Milanese si collega con la tangenziale Ovest di Milano. Attraversa la Pianura Padana correndo parallela alla Via Emilia, con tre corsie più quella di emergenza per senso di marcia, toccando le città di Lodi, Piacenza, Parma (a nord della quale riceve la A15 della Cisa), Reggio Emilia e Modena. A nord di Modena riceve la A22 Autobrennero, mentre a Bologna hanno origine dapprima l'A14 Adriatica, e poco dopo il Ramo Casalecchio della tangenziale bolognese. Nel 2006 il tratto compreso tra le suddette interconnessioni, A1/A22 nei pressi di Modena Nord e A1/A14 nei pressi di Bologna Borgo Panigale, è stato ampliato a quattro corsie.

Nell'agosto 2007 sono stati terminati i nuovi svincoli per l'Autostrada A21. Le immissioni sia in direzione Torino che in direzione Brescia sono di tipo a interconnessione diretta: non è necessario quindi attraversare la barriera di Piacenza sud.

Tratto Bologna-Firenze

Detto anche tratto appenninico, attraversa l'Appennino Tosco-Emiliano con un percorso arduo ricco di gallerie e viadotti. Considerando solo i ponti e i viadotti di particolare interesse inge-

gnoristico, nel tratto Bologna- Prato-Firenze se ne contano ben 45 per una lunghezza complessiva di 11.5 km. Tra i più notevoli e spettacolari si annoverano il viadotto 4 denominato Sambro lungo 340 m, alto 44, e sorretto da un arco caratterizzato da una luce di 140 m. Il 16 Biscione lungo 270 m alto 96 eseguito in curva con raggio 1 km, è sostenuto da un arco ampio 130 m. Il 18 Merizzano, 418 m, anch'esso caratterizzato da due archi (87 m ognuno) con carreggiate leggermente in curva (con raggio 900 m). Il 21 Poggettone e Pecora Vecchia, 455 m di viadotto su 8 archi poligonali. Il viadotto 29 Aglio lungo 440 m e sorretto da un arco di 164 m di luce.[12][13] Bisogna inoltre citare gli oltre 6,6 km complessivi di galleria per la carreggiata Nord e i quasi 5,9 km di quella Sud.

Nel tratto tra Casalecchio e Sasso Marconi per 4.1 km sono stati completati nel novembre del 2009 i lavori di realizzazione della terza corsia di marcia più la corsia di emergenza. Il progetto ha previsto la posa di barriere antirumore lungo tutto il percorso, in quanto l'autostrada attraversa il territorio abitato di Casalecchio di Reno, e la costruzione di una galleria artificiale in corrispondenza della collina di Calzavecchio. L'investimento complessivo è stato pari a circa 80 milioni di euro.

Attualmente è in costruzione la Variante di Va-

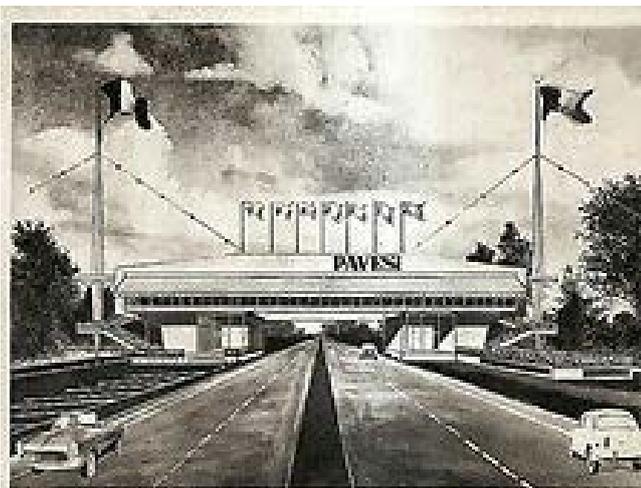


lico (tra Sasso Marconi e Barberino del Mugello) di 62,5 km, che permetterà di superare la dorsale appenninica ad una quota più bassa del tracciato precedente. La Variante di Valico in parte prevede la costruzione della terza corsia di marcia in parte prevede la realizzazione ex novo di una nuova tratta autostradale da affiancare all'attuale A1.

Il tratto di 58.5 km, Barberino del Mugello - Incisa è interessato da lavori di riammodernamento per l'ampliamento della sede stradale da 2 a 3 corsie per un totale di 1.45 miliardi di euro di spesa. L'opera è suddivisa in tre lotti: Barberino - Firenze Nord: 17.5 km - Stato: Progetti in approvazione ANAS; Firenze Nord - Firenze Sud: 22 km - Stato: aperti; Firenze Sud - Incisa: 19 km - Stato: Conferenza dei Servizi. I lavori impiegheranno 2000 addetti.

Tratto Firenze-Roma

Dopo aver contornato le città di Prato e poi Firenze, in una tratta oggetto di molti lavori di ampliamento, l'autostrada piega sul Valdarno, tocca Arezzo e attraversa la Val di Chiana. All'altezza del casello di Val di Chiana si collega con il raccordo RA06. Quindi scorre marginalmente in Umbria dove ci sono solo tre uscite: Fabriano, Orvieto e Attigliano. Pochi chilometri dopo entra in territorio laziale a Orte, dove si innesta con la superstrada Terni-Viterbo e con l'itinerario E45, che consente di raggiungere Perugia e la Romagna. Superata Orte l'autostrada si amplia a 3 corsie, incontra i caselli di Magliano Sabina e Ponzano Romano e si biforca nei pressi di Fiano Romano. Una diramazione porta al Grande Raccordo Anulare di Roma, l'altra permette di evitare completamente la capitale per congiungersi alla Roma-Napoli a San Cesareo.



Il primo archio Autogrill
nell'Autostrada del Sole
in costruzione
nel tratto Milano-Bologna
all'Altoce di Fiumorosso
l'Autogrill che vi offrirà una piacevole sosta
e il panorama
dell'Autostrada del Sole.

PAVESI



Tratto Fiano Romano-San Cesareo

Questo tratto, aperto nel 1988, interamente a 3 corsie di marcia più corsia di emergenza per carreggiata collega, senza soluzione di continuità, il tratto Firenze-Roma nei pressi della diramazione di Roma nord dell'A1 a Fiano Romano per il GRA con il tratto Roma-Napoli nei pressi della diramazione di Roma sud dell'A1 a San Cesareo per il GRA. Nel suo percorso sono presenti l'interconnessione per l'A24 Roma-Teramo e l'uscita per Guidonia, quest'ultima realizzata nel novembre 2011.

Tratto Roma-Napoli

A San Cesareo l'autostrada riceve la diramazione proveniente da Roma, e attraversa tutta la Provincia di Frosinone servendo le città di Ferentino, Frosinone, Ceprano, Pontecorvo, Cassino e San Vittore del Lazio. Infine entra in Campania passando per Caianello, Capua, Santa Maria Capua Vetere e Caserta, terminando a sud di Napoli all'allacciamento con l'Autostrada A3. Le carreggiate, inizialmente a due corsie per ogni senso di marcia, sono state ampliate a tre corsie di marcia più quella di emergenza nel 1990. Prima della costruzione della bretella Fiano Romano-San Cesareo, il tratto Roma-Napoli era denominato autostrada A2.

Nella zona napoletana sono stati modificati alcuni elementi dallo stato originale. L'autostrada terminava all'altezza dell'Aeroporto di Capodichino, anche se l'ultimo casello Napoli Stazione si trovava nei pressi di Casoria, dove oggi sorgono la sottosezione della Polizia Stradale e il Punto Blu, 200 metri dopo l'allacciamento con la Autostrada A16.

Oggi invece dopo Casoria l'autostrada continua verso sud, intersecando la SS162dir del Centro Direzionale, e confluisce poi nella Autostrada A3 senza soluzione di continuità.

Il tratto finale originale oggi si chiama Ramo Capodichino e ha una progressiva chilometrica propria. Il limite di competenza termina in asse con la strada di accesso all'aeroporto dove, senza soluzione di continuità, ci si trova sulla tangenziale di Napoli.

Esistono anche altri "rami" nella zona tra Casoria e Capodichino: Ramo A: incanala il traffico proveniente da nord e diretto sul ramo Capodichino; Ramo B: incanala il traffico proveniente dal ramo Capodichino diretto a nord; Ramo C: incanala il traffico proveniente dal ramo Capodichino diretto a sud; Ramo D: incanala il traffico proveniente da sud e diretto sul ramo Capodichino; Ramo H39: incanala il traffico proveniente dalla SP1 (circumvallazione esterna di Napoli) diretti a sud o sul ramo D (e quindi verso Capodichino).

Tutti i rami hanno progressive chilometriche proprie, anche se la maggior parte sono lunghi solo poche centinaia di metri come una qualsiasi rampa d'accesso. Il motivo della scelta di dare un nome proprio a tratti così brevi è sconosciuto. ☀





*Santuario
della Beata Vergine
di San Luca,*

SULLA CIMA DEL COLLE
DELLA GUARDIA

Tiziana Bolocchi

Il santuario della Madonna di San Luca è un santuario dedicato al culto cattolico mariano che si eleva sul Colle della Guardia, uno sperone in parte boschivo a circa 300 m s.l.m. a sud-ovest del centro storico di Bologna. È un importante santuario nella storia della città, fin dalle sue origini meta di pellegrinaggi per venerare l'icona della Vergine col Bambino detta "di San Luca". Il santuario è raggiungibile da porta Saragozza attraverso una lunga e caratteristica via porticata, che scavalca via Saragozza con il monumentale Arco del Meloncello (1732) per poi salire ripidamente fino al santuario. La storia del santuario è legata all'icona che vi è custodita all'interno, che diede origine alla leggenda sulla fondazione del santuario stesso e ne determinò la fortuna nei secoli, facendone una meta di pellegrinaggi.

La leggenda di Teocle

La leggenda riguardante l'arrivo dell'icona raffigurante una Madonna col Bambino è raccontata tardivamente nella cronaca di Graziolo Accarisi, giureconsulto bolognese del XV secolo. Essa narra di un pellegrino-eremita greco che, in pellegrinaggio a Costantinopoli, avrebbe ricevuto dai sacerdoti della basilica di Santa Sofia il dipinto, attribuito a Luca evangelista, affinché lo portasse sul "monte della Guardia", così come era indicato in un'iscrizione sul dipinto stesso. Così l'eremita si incamminò in Italia alla ricerca del colle della Guardia e solo a Roma seppe, dal senatore bolognese Pascipovero, che tale monte si trovava nei pressi di Bologna. Arrivato nella città emiliana, fu accolto dal-

le autorità cittadine e la tavola della Madonna e del bambino venne portata in processione sul monte.

Col tempo la leggenda si arricchì di particolari dettati dalla fantasia o dalle supposizioni dei cronisti. Il primo fu, nel 1539, Leandro Alberti che diede alle stampe la Cronichetta della gloriosa Madonna di S. Luca del Monte della Guardia di Bologna, dove ipotizzava, come data d'arrivo dell'icona, l'anno 1160. Il frate Tommaso Ferrari, nel 1604, aggiunse il particolare che l'icona fosse stata ricevuta dall'eremita e portata sul monte dal vescovo bolognese Gerardo Grassi. Infine, è un falso documento, prodotto probabilmente da don Carlo Antonio Baroni (1647-1704) e datato 8 maggio 1160, a raccontare della consegna dell'icona da parte del vescovo Grassi a due sorelle, Azolina e Beatrice, figlie di Rambertino Guezi, fondatrici nel 1143 di un eremo sul colle della Guardia consistente di una capanna e una piccola cappella dedicata a San Luca. Quest'ultimo documento falso, dava anche un nome al pellegrino: Teocle Kmnya (o Kamnia).

Angelica Bonfantini e Santa Maria della Guardia

I documenti ritenuti autentici ci parlano invece di un'altra figura femminile, Angelica Bonfantini, figlia di Caicle di Bonfantino e di Bologna di Gherardo Guezi, che in un documento datato 30 luglio 1192, decise di darsi alla vita eremitica sul Monte della Guardia, con il proposito di costruirvi un oratorio e una chiesa. Professò così i voti nel ramo femminile dei canonici di Santa Maria in Reno, donando loro dei terreni di sua proprietà sul monte della Guardia, chiedendo in cambio un aiuto nella costruzione della chiesa e gli alimenti per la canonica. Tuttavia si riservava l'usufrutto e la rendita dei beni ceduti e di quelli che avrebbe ottenuto dalle offerte dei fedeli.

L'anno seguente, Angelica ottenne l'interessamento del papa Celestino III, il quale con un documento datato 24 agosto 1193 ordinò al vescovo di Bologna Gerardo di Gisla di porre, su richiesta di Angelica, la prima pietra della «nuova chiesa da costruire sul monte della Guardia», portata direttamente da Roma e benedetta dal Pontefice stesso. Essa fu posata il 25 maggio 1194.





La disputa con i canonici renani

Papa Celestino III si interessò personalmente alla causa di Angelica Bonfantini.

Il nuovo santuario presto divenne meta di pellegrinaggio e, con il crescere dell'importanza del luogo, nacque una disputa fra Angelica e il clero di Santa Maria in Reno, riguardo l'interpretazione giuridica dell'atto di donazione del 1192. I canonici renani, infatti, sostenevano che Angelica, in quanto canonichessa, avrebbe dovuto subordinarsi alla congregazione dei canonici, lasciando loro i diritti relativi alla comunità eremitica, nonché alle offerte e donazioni fatte alla comunità e alla chiesa di Santa Maria della Guardia. Angelica reagì rivendicando i diritti, anche economici, che si era riservata con l'atto di donazione. La controversia crebbe al punto di spingere Angelica a chiedere l'intervento del Papa, dal quale si sarebbe recata di persona per ben sette volte prima che la disputa venisse definitivamente risolta.

Una prima sentenza a favore di Angelica giunse il 25 febbraio 1195, da parte di Celestino III, alla quale però i renani si opposero. Recatasi a Roma, Angelica ottenne dal Papa un'altra bolla, che obbligava il vescovo di Bologna e l'Abate del Convento dei Santi Naborre e Felice a riportare all'obbedienza i Canonici di Santa Maria in Reno. Anche grazie agli appoggi nella curia romana di cui godeva il clero renano, esso si rifiutò nuovamente di ottemperare alla bolla, rifacendosi a cavilli giuridici.

Una svolta alla situazione giunse quando il Papa, con bolla datata 20 novembre 1197, prendeva sotto la sua protezione «la chiesa e le persone della stessa, con tutti i beni che possiede», in cambio di un tributo annuale di una libbra d'incenso. Quest'atto, pur ponendo le eremite della Guardia de facto dipendenti solo dal Pontefice, non risolveva il fatto che, de iure, esse fossero ancora il ramo femminile dei canonici di Santa Maria in Reno.

L'8 gennaio 1198 Celestino III moriva e al suo posto fu eletto papa Innocenzo III, il quale confermò la protezione papale e risolse la diatriba giuridica, stabilendo che l'accordo di Angelica con i renani non era da considerare come professione religiosa ma come semplice promessa. I renani si appellarono nuovamente finché, dopo numerose sconfitte, cercarono l'accordo. La controversia si chiuse il 13 marzo 1206, con la resa dei terreni, della chiesa e dei relativi diritti ad Angelica da parte dei canonici renani.

Angelica inoltre presentò nel 1210 una lista dei danni economici subiti a causa della vertenza con i canonici renani, fra cui la ragguardevole cifra di 1000 lire di bolognini per mancate oblazioni (il che dà un'idea, se pur probabilmente gonfiata, del quantitativo di offerte che giungevano al santuario).

Dopo la morte di Angelica, avvenuta attorno al 1244, il cardinale Ottaviano Ubaldini affidò la gestione della chiesa, «tutte

le ragioni, i privilegi e le pertinenze» ad alcune monache agostiniane provenienti dall'eremo di Ronzano, fra cui suor Balena, suor Dona e suor Marina. Il 28 gennaio 1258 esse ottennero da Papa Alessandro IV, l'esenzione della chiesa di Santa Maria del Monte della Guardia dal controllo del vescovo di Bologna. La controversia si riaprì brevemente nel 1271, ma senza alcun reale esito.

L'assoggettamento al monastero di San Mattia

Nel 1278, per volere del cardinale fra Latino, le monache agostiniane vennero affiliate all'ordine domenicano.[5] Nel 1290 alle monache fu permesso di edificare fuori Porta Saragozza (dove oggi sorge la chiesa di San Giuseppe)[7] un nuovo monastero intitolato a San Mattia, distrutto nel 1357 ma ricostruito dentro le mura nel 1376 (tuttora in via Sant'Isaia, 18). Le due comunità di monache erano governate da un'unica Superiora che risiedeva a San Mattia, mentre il Mon-

te della Guardia era governato da una Vicaria coadiuvata da nove suore, che si avvicendavano ogni due anni. A causa della crescente prosperità del monastero di San Mattia, il 3 marzo 1438 papa Eugenio IV ordinò che Santa Maria della Guardia gli fosse assoggettata.

Il "miracolo della pioggia" e il rifacimento quattrocentesco

Incisione settecentesca raffigurante la posa della prima pietra del nuovo santuario, nel 1723, dove è visibile la preesistente chiesa quattrocentesca di Santa Maria della Guardia.

Dopo anni di decadenza, a causa dell'instabilità politica bolognese e della posizione decentrata, il santuario conobbe nuovamente fortuna grazie al crescente pellegrinaggio sviluppatosi a seguito del cosiddetto "miracolo della pioggia" del 5 luglio 1433, quando le piogge primaverili, che rischiavano di danneggiare il raccolto, cessarono all'arrivo di una processione che portava in città l'icona.

Le numerose donazioni da parte di privati e della Compagnia di Santa Maria della Morte (a cui era stata affidata la cura dell'immagine sacra durante la permanenza in città) permisero quindi, nel 1481, di rinnovare completamente l'edificio, costituito da un vano rettangolare, coperto da volte a crociera e dotato di una cappella a pianta poligonale dove era custodita l'icona. Sul lato meridionale rimaneva il monastero dove si trovavano le monache provenienti dal monastero di San Mattia, incaricate della custodia del santuario.

Tra il 1603 e il 1623 venne ampliata e decorata la cappella maggiore e tra il 1609 e il 1616 fu ricostruito il campanile. Grazie al lascito testamentario del cardinale legato pontificio Lazzaro Pallavicini, nel 1696 venne aperto un nuovo cantiere, che portò a un ulteriore ampliamento e allungamento della chiesa, oltre che all'aggiunta di quattro cappelle laterali.

Dal 1708 i lavori furono diretti da Carlo Francesco Dotti e Do-



nato Fasano, che portarono alla realizzazione di una nuova e più ricca cappella maggiore, adorna di un nuovo altare barocco in marmi policromi, progettato da Giovanni Antonio Ferri e realizzato dai tagliapietre Rangheri. Il cantiere fu terminato nel 1713.

L'edificio attuale

L'edificio attuale è il risultato di un nuovo intervento, più radicale, deciso nel 1723 e dettato dal contrasto fra la nuova cappella maggiore e il resto della costruzione. Essa fu demolita e ricostruita sotto la guida dello stesso Carlo Francesco Dotti, seguendo l'idea del frate servita Andrea Sacchi, che prevedeva una pianta ovale. I lavori si svolsero senza turbare l'arrivo di pellegrini: i muri del nuovo complesso, infatti, furono innalzati attorno al vecchio edificio, che fu abbattuto solo a lavori ultimati, nel 1743. Si procedette infine a realizzare la decorazione interna, terminata nel 1748 e l'anno successivo venne nuovamente riadattata la cappella maggiore.

Il 25 marzo 1765, dopo 42 anni di lavori, il cardinale arcivescovo Vincenzo Malvezzi inaugurò il nuovo santuario. La cupola, la facciata e le tribune esterne laterali furono terminate da Giovanni Giacomo Dotti nel 1774, su disegni lasciati dal padre.

Le leggi napoleoniche abolirono, l'11 febbraio 1799, il monastero domenicano di San Mattia e le suore, alle quali era affidato il santuario, dovettero abbandonarlo. A loro subentrarono i domenicani fino al 1824, quando fu assoggettato direttamente all'arcivescovo, dal cardinale Carlo Opizzoni. Da allora il santuario è gestito da sacerdoti diocesani diretti da un vicario arcivescovile.

Nel 1815 nuovi lavori portarono al rivestimento in marmo della cappella maggiore e alla costruzione di nuovi altari marmorei, su disegni di Angelo Venturoli. Il santuario di San Luca fu dichiarato monumento nazionale nel 1874 ed ebbe la dignità di basilica minore da papa Pio X nel 1907. Fra il 1922 e il 1950 si realizzò la de-

corazione della cupola. Il piazzale antistante fu risistemato tra il 1938 e il 1950 per volere del cardinale Giovanni Battista Nasalli Rocca.

Dal 1930 al 1994 è stato attivo un orfanotrofio femminile, ospitato prima nei locali sottostanti il santuario stesso e successivamente trasferito in una nuova costruzione lungo il porticato, tuttora chiamata "le orfanelle".

Dal 1931 al 1976 era possibile raggiungere il santuario mediante una funivia panoramica, dismessa nel 1976, il cui capolinea inferiore era posto in prossimità della fermata Meloncello, della cessata tranvia Bologna-Casalecchio-Vignola.

Il santuario

Lo stile dominante è il barocco, testimoniato da forme e volumi dinamici e curvilinei alternati in continue sporgenze e rientranze. Il corpo dell'edificio è costituito, in massima parte, dal grandissimo tiburio ellittico, spoglio e compatto, sormontato al centro da una grande cupola con lanterna.



La facciata, che non copre completamente le forme retrostanti, è costituita da un avancorpo modellato sulle forme classiche del pronao: un ordine di paraste giganti in stile ionico sorreggono un frontone, sotto il quale si apre un grande arco centrale. Raccordato ai lati della facciata, il porticato si sviluppa con due ali curvilinee che racchiudono il piazzale antistante e che si concludono con due tribune pentagonali a edicola. Il portale d'ingresso è affiancato dalle statue di San Luca e di San Marco[8] di Bernardino Cametti, eseguite nel 1716 e in origine collocate nel presbiterio.

Il corpo del vecchio monastero domenicano e il campanile sono incorporati nel lato meridionale della costruzione.

L'interno del santuario

L'interno è caratterizzato da una pianta ellittica sulla quale si innesta una croce greca (formata dall'asse centrale e dalle due cappelle maggiori laterali) e presenta un presbiterio rialzato, sulla cui sommità è posta l'icona della Vergine col Bambino. Gli archi principali sono sostenuti da pilastri a fascio composti da tre colonne corinzie giganti.

Fra le opere che si trovano all'interno, vi sono le pale d'altare di:

Donato Creti (L'Incoronazione della Vergine, seconda cappella a destra, e La Vergine e i Santi Patroni di Bologna, seconda cappella a sinistra);

Guido Reni (La Madonna del Rosario, terza cappella a destra);

Guercino (una versione del Cristo che appare alla Madre, sacrestia maggiore);

Domenico Pestrini (sacrestia maggiore);

Gli affreschi sono di Vittorio Maria Bigari (cappella maggiore[9]) e di Giuseppe Cassioli (cupola[10]). Gli stucchi sono opera di Antonio Borrello, Giovanni Calegari, con le statue di Angelo Gabriello Piò.[11]

Il porticato

La via che, inerpicandosi per il colle della Guardia, porta al santuario, fu inizialmente ciottolata nel 1589 dal governo cittadino. L'abitudine dei pellegrini di appendere immagini con i Misteri del Rosario agli alberi lungo il percorso, indusse nel XVII secolo la vicaria Olimpia Boccaferri a costruire 15 cappelle.[12]

Il "Passamano per San Luca"

Il 17 ottobre 1677 per avviare la costruzione del tratto collinare del lungo porticato, si rese necessario trasportare i materiali attraverso una lunga catena umana composta dai garzoni dei filatoi da seta e da donne e uomini che vi si aggiunsero. Quel gesto collettivo così efficace e simbolico, viene rievocato dal 2003 col "Passamano per San Luca" al quale in un sabato di metà ottobre partecipano centinaia di scolari, cittadini e associazioni a richiamo della solidarietà che consente di affrontare insieme ostacoli comuni.

Con il crescere dell'afflusso di pellegrini, si decise di costruire il lunghissimo portico, per proteggere i pellegrini dalla pioggia. Un primo modesto progetto fu redatto da Camillo Saccenti nel 1655, ma la scarsità di risorse economiche fece abbandonare il progetto, ripreso nel 1673 da un gruppo di privati (fra cui il cappellano dell'Ospedale per i pellegrini di San Biagio, Don Lodovico Ze-

naroli, e il marchese Girolamo Albergati, confratello di Santa Maria della Morte) che crearono un comitato per la raccolta dei fondi necessari alla costruzione. Alla sua edificazione parteciparono cittadini di ogni classe dal 1674 al 1793, sotto la direzione dell'architetto Gian Giacomo Monti. Alla morte di questi, i lavori furono completati da Francesco Monti Bendini e dallo stesso Carlo Francesco Dotti, che progettò l'Arco del Meloncello nel 1721.

Il portico consta di 666 archi e 15 cappelle: con i suoi 3,796 km pare essere il portico più lungo al mondo. Il tratto in pianura, che va dall'Arco Bonaccorsi (antistante porta Saragozza) fino a quello del Meloncello, è composto da 316 arcate ed è lungo 1,52 km. Il tratto collinare, dal Meloncello al Santuario, è composto da 350 arcate, fra cui 15 cappelle con i Misteri del Rosario, poste a cadenza regolare (circa ogni 20 archi) ed è lungo 2,276 km.

Secondo alcuni osservatori non sarebbe casuale il fatto che esso sia composto esattamente da 666 archi[senza fonte]: il numero diabolico (cfr. Apocalisse, 13, 18) sarebbe stato utilizzato per indicare che il porticato simboleggia il "serpente", ossia il Demonio, sia per la sua forma, sia perché, terminando ai piedi del santuario, ricorda la tradizionale iconografia del Diavolo sconfitto e schiacciato dalla Madonna sotto il suo calcagno (cfr. Genesi, 3, 15).

Il culto mariano, fra leggenda e realtà. Il miracolo della pioggia

Nel 1433, durante l'episcopato del beato Niccolò Albergati, la primavera fu estremamente

piovosa, minacciando di rovinare i raccolti. Per scongiurare la prospettiva di una carestia, il giureconsulto Graziolo Accarisi (autore della sopracitata cronaca sulla leggenda riguardo l'arrivo dell'icona a Bologna) promosse la discesa dell'icona della Madonna col Bambino per implorare davanti all'immagine, attribuita a San Luca, la grazia per la fine delle piogge; ciò fece a imitazione di quanto facevano i fiorentini, che si rivolgevano sempre alla Madonna di Impruneta, pure attribuita a San Luca. Quando l'icona entrò in città il 5 luglio, la pioggia cessò; si fece allora una grande festa con una processione di tre giorni per la città, poi si riaccompagnò l'immagine al santuario. Per voto cittadino, da allora queste celebrazioni furono ripetute ogni anno.

Le celebrazioni

Il trasporto dell'immagine, durante le annuali discese in città, fu affidato ai Padri Gesuati di San Girolamo e Sant'Eustachio, ordine soppresso nel 1669 da Clemente IX, mentre la Confraternita di Santa Maria della Morte ne aveva la responsabilità durante la permanenza in città. A partire dal 1629 la Confraternita ebbe anche l'incarico del trasporto dal monte, con precise regole stabilite dalle monache di San Mattia. L'immagine, proveniente dal colle della Guardia, scendeva in città per essere portata nell'ex chiesa di San Mattia, dove le suore domenicane la addobbavano di fiori e gioielli. Da lì si recava nella chiesa di Santa Maria della Morte (dove oggi si trova palazzo Galvani, sede del Museo Civico Archeologico), per poi essere trasportata in diverse chiese cittadine, fino a giunge-

re, alcuni giorni dopo, presso la basilica di San Petronio.

Nel 1476 le celebrazioni per la Madonna di San Luca vennero spostate alla domenica delle Rogazioni Minori dell'Ascensione, mentre nel 1718 il cardinale Giacomo Boncompagni stabilì di anticiparle al sabato. Le leggi napoleoniche soppressero, nel 1796, la compagnia di Santa Maria della Morte e nel 1799 il monastero di San Mattia: da allora l'icona viene portata nella cattedrale di San Pietro.

Tuttora le celebrazioni iniziano, con la discesa dell'immagine, il sabato precedente la quinta domenica dopo Pasqua. L'icona viene portata a Bologna attraverso il porticato di San Luca da una solenne processione di clero e fedeli e, passando per le strade del centro, raggiunge la cattedrale accompagnata dai doppi suonati dai campanili vicini al corteo. Il mercoledì precedente l'Ascensione, l'immagine viene portata processionalmente alla basilica di San Petronio, dal cui sagrato si impartisce dal 1588 una solenne benedizione alla città.

Dopo che la venerata immagine è rimasta in città una settimana, una medesima processione la riaccompagna al santuario il giorno dell'Ascensione.

Solamente due volte non fu possibile celebrare la discesa della Madonna: nel 1849, durante l'occupazione austriaca del colle e nel 1944, durante la Seconda guerra mondiale.

L'icona della Madonna di San Luca

Centro della devozione popolare, l'icona raffigura una Madonna col Bambino secondo la classica iconografia orientale di

tipo *odighítria* o *hodigitria*, cioè di "Colei che indica la Via", considerata la "Madonna dei viaggiatori".

La redazione attualmente visibile dell'icona, forse collocabile tra la fine dell'XII e l'inizio del XIII secolo, sembra attribuibile a una mano occidentale, ma certamente appartenente a un clima culturale bizantineggiante, come del resto gran parte della cultura figurativa del periodo.

L'icona misura 65 x 57 cm e ha uno spessore di circa 2 cm. È eseguita a tempera e foglia d'argento, su tela di lino applicata a una tavola centrale di pioppo, a cui sono aggiunte due tavole di testa in olmo e castagno.

Secondo la consolidata iconografia, la Madonna, rappresentata a mezzo busto, tiene in braccio Gesù benedicente. La Vergine porta una veste di colore blu-verde, sotto la quale si intravede una sottoveste rossa. I tratti del viso sono allungati, le dita della mano affusolate. Il Bambino, dalla testa piccola rispetto al corpo, ha il braccio destro atteggiato nel gesto di benedizione, mentre la mano sinistra è chiusa a pugno. La tunica del Bambino è dello stesso colore rosso della sottoveste della Vergine. Sullo sfondo si notano filari di piccole foglie d'edera, inseriti l'uno nell'altro e intervallati da piccole perle. Due fasce laterali di circa 4 cm decorate con motivi floreali contornano la tavola, mentre la parte superiore appare tagliata.

A seguito di studi anche radiografici, si è appurata l'esistenza di un altro dipinto, più antico, sotto l'immagine oggi visibile. Lo stile, in questo caso, è bizantino e presenta numerose affinità con le copie superstiti della Ver-

gine in Santa Sofia a Costantinopoli, datate presumibilmente fra il X e l'XI secolo. La supposta origine orientale del primo dipinto, inoltre, è supportata dall'uso dell'indaco per il colore della veste della Vergine, in uso in Asia Minore, ma non in Italia. Nell'immagine originaria, la Vergine presenta un setto nasale più sottile e la narice piccola e rialzata; la bocca ha entrambe le labbra carnose, mentre l'occhio appare più grande e allungato. Il Bambino, invece, risulta meno proporzionato, più solido e tornito, nel gesto enfatico di benedizione, pare alla greca, al contrario dell'immagine attuale, dove è alla latina. Nel 1603 la Madonna fu incoronata dall'arcivescovo Alfonso Paleotti. Dal 1625 il dipinto è ricoperto da una lastra d'argento che lascia scoperti solo i volti, opera di Jan Jacobs di Bruxelles. Nel 1857 ricevette un prezioso diadema da papa Pio IX.

CHIESA DELL'AUTOSTRADA *del Sole*

Maurizio Arturo Boiocchi

Chiesa di San Giovanni Battista
La chiesa di San Giovanni Battista alle porte di Firenze è chiamata anche chiesa dell'Autostrada del Sole per la sua collocazione all'incrocio fra l'autostrada del Sole e la A11 Firenze-Mare. Si estende in un'oasi di seimila metri quadrati (metà dei quali coperti), appena fuori dal casello di Fi-

renze Nord. Si trova amministrativamente nel comune di Campi Bisenzio, nella frazione di Limite; dal punto di vista ecclesiastico, la chiesa è una rettoria dipendente dalla Pieve di Santo Stefano a Campi e fa parte del Vicariato di Campi Bisenzio.

Storia del progetto

La chiesa venne costruita per ricordare i numerosi caduti sul lavoro causati dalla costruzio-





ne dell'Autostrada del Sole. Il luogo venne scelto simbolicamente in quanto posto esattamente a metà strada tra Milano e Roma, le due città collegate dall'imponente infrastruttura. L'incarico per la realizzazione della chiesa di San Giovanni Battista viene affidato a Giovanni Michelucci nel settembre del 1960, dopo che il precedente progetto dell'ingegnere Lamberto Stoppa era stato accantonato a causa dei giudizi negativi della Soprintendenza ai monumenti e dell'Istituto internazionale di arte liturgica, del quale all'epoca faceva parte l'architetto fiorentino Raffaello Fagnoni, che spinse per l'incarico a Michelucci.

Del primitivo progetto, l'architetto pistoiese eredita l'impianto - a pianta longitudinale con battistero distaccato - e parte delle fondazioni, all'epoca già realizzate (la posa della prima pietra era stata effettuata il 13 giugno del 1960), nonché il ricco corredo iconografico definito dall'Istituto di arte liturgica ed in buona parte già commissionato agli artisti. A tal fine Michelucci ipotizza la creazione di un ampio narcece, avente da una parte la funzione di introito alla chiesa e dall'altra quel-

la di galleria atta ad ospitare i grandi bassorilievi raffiguranti tutte le città italiane collegate dalla nuova autostrada.

Nel dicembre del 1960, l'impianto della chiesa è già completamente definito: all'aula a croce latina si giustappongono gli assi longitudinali del narcece galleria e del percorso di accesso al battistero. Il progetto di massima di Michelucci è pronto nella primavera del 1961: in questa fase alcuni punti sono già compiutamente definiti (rapporto tra tessitura muraria in pietra e copertura in rame, connessione battistero - narcece, campanile - traliccio a sviluppo orizzontale) mentre altri necessitano di un ulteriore approfondimento, come ad esempio i pilastri di sostegno e la struttura della copertura. Relativamente ai primi, Michelucci immagina pilastri molto più esili di quelli poi realizzati (complice l'ipotesi di una copertura a struttura metallica), riguardo al tetto, invece, numerose sono le varianti proposte: per la chiesa ad esempio un insieme di cupole dal sapore orientale, per la galleria una copertura a carena di nave, per il battistero il tetto coclide.

Per giungere alla definizione volumetrica del modello definitivo di copertura, Michelucci ricorre all'ausilio di plastici in creta e bronzo: si fa progressivamente strada la soluzione della copertura - tenda a sezione iperbolica, con apice in corrispondenza dell'altare maggiore, sul cui dorso si articola un percorso ascensionale verso la croce, evidente richiamo al Golgota. Più difficile risulta la scelta del materiale e delle tecniche costruttive: in un primo momento l'architetto ipotizza, in collaborazione con l'ingegnere Giacomo Spotti, una copertura con struttura in ferro, presto abbandonata a vantaggio del cemento armato.

I lavori, affidati alla ditta Lambertini, iniziano nel luglio del 1961 e la necessità di palificazioni rende impossibile il riutilizzo delle preesistenti fondazioni: sin dall'inizio si verificano ritardi nei tempi, dovuti in parte alla complessità dell'opera, e contrasti tra Michelucci e l'ingegnere Tagliaventi, sostituito per il calcolo delle fondazioni dall'ingegnere Baulina.

È soltanto con l'affidamento del calcolo delle strutture in alzato all'architetto Enzo Vannucci (gennaio 1962) che l'edificio trova finalmente il suo volto definitivo: le murature di pietrame divengono portanti, alla stessa stregua dei pilastri che si ingrossano notevolmente sino ad assumere le fattezze di alberi, mentre la copertura in conglomerato precompresso assume l'aspetto di una vela adagiata sulle strutture portanti. Se si escludono tali varianti per i pilastri e la copertura, i disegni esecutivi sono assai vicini al progetto di massima: uniche differenze rilevanti la collocazione del traliccio orizzontale per le campane e l'eliminazione del percorso sulla copertura.

Nei primi mesi del 1962 si alzano i muri dell'edificio; durante l'estate è completata la struttura al rustico del battistero ed i muri della chiesa raggiungono l'altezza di una decina di metri. L'involucro murario è finalmente completato nella primavera del 1963. Le finiture e la sistemazione interna richiedono più tempo del previsto, fatto che comporta un'inevitabile lievitazione dei prezzi; la chiesa è finalmente inaugurata nell'aprile del 1964. Assai complessa risulta per Michelucci, che rifiuta ogni messaggio di monumentalità, la sintesi tra apparato decorativo e organismo architettonico: grazie alla mobilitazione di un gruppo di artisti ed intellettuali capeggiati da Bruno Zevi, la commissione liturgica accetta l'eliminazione di nove

tele di Sciltian, che avrebbero irrevocabilmente alterato la nuda plasticità dei muri in pietra.

La critica

Nella volontà di Michelucci, la chiesa doveva essere metafora di un incontro di culture e religioni diverse, parallelo a quello delle popolazioni in una strada. "Mi sono reso conto che una tale costruzione - disse quando accettò dalla Società Autostrade l'incarico - avrebbe potuto costituire, per se stessa, un luogo d'incontro tra uomini di ogni paese quando, provenienti da ogni parte del continente, percorse le nostre autostrade, sostano per una tappa quasi sempre inevitabile e necessaria, a Firenze". La chiesa ottiene, sin dalle prime fasi, un'attenzione ed una notorietà inconsuete per un'architettura contemporanea. La schiera degli scettici o dei detrattori - per alcuni "architettura delirante" per altri non riuscita sintesi della dicotomia pietra rustica - basamento, rame - copertura, in quanto disattende l'attesa di un organismo assolutamente unitario, suggerita dagli schizzi e dai modelli - sembra sin dagli esordi assai ridotta rispetto alla quantità degli estimatori dell'opera: Ponti e Koenig (1964, 1968) la elevano a capolavoro assoluto dell'architettura del Novecento, seppur con diverse motivazioni, esaltandone il valore plastico e l'alto portato religioso; il primo ne loda la sapiente sintesi tra tecnologia ed artigianato che la rendono ad un tempo antica e moderna, mentre il secondo ne sottolinea l'originalità ed il vigore plastico di matrice espressionista, definendola la più importante opera architettonica italiana degli anni sessanta, sintesi spaziale estrema di spazio architettonico e scultoreo. Meno iperbolici, ma ugualmente positivi, risultano in generale i giudizi formulati tra gli anni sessanta e settanta: mentre Zevi (1964) da una parte riconosce all'edificio una forza profanatrice di ogni atteggiamento tradizionale - seppur sotto la dipendenza dall'effetto traumatico di Ronchamp e da quella vena espressionista che schiaccia e deforma lo spazio - ed una percorrenza e fruibilità totali, e dall'altra ripropone in parte il dubbio di Portoghesi sulla non perfetta coerenza tra schizzi ed esecuzione, Figini (1964) offre una lettura ad ampio raggio dello spazio, cogliendone giustamente gli aspetti di "anarchia controllata" e problematicità spaziale nonché il riferimento agli elementi naturali, tema centrale della poetica michelucciana, rifiutando l'etichetta di "informale" o "esistenziale" per un'opera tanto complessa, oscillante fra l'eccesso, la ridondanza delle soluzioni spaziali e formali proposte e

l'incontestabile forza del messaggio sacro. Molto interessante appare la definizione di Robert Venturi del 1978 che, nel correggere un suo giudizio espresso nel suo testo più importante in cui aveva definito l'opera pittoresca, aveva dichiarato: è un bellissimo insieme di luce, struttura e spazio. A partire dagli anni ottanta, frapposto quel tempo necessario a sdrammatizzare e storicizzare i giudizi, la valutazione rimane più pacatamente positiva: mentre Cresti (1991) ne dà una lettura urbana, sottolineandone il valore dimensionale e l'impatto formale, Dal Co (1993) sottolinea l'alto senso etico del messaggio dell'architetto, indifferente ai clamori del tempo e fedele alla propria poetica, e Belluzzi (1986, p. 147) ne coglie tutta la forza di "un'opera d'eccezione, formalmente emergente, capace d'innescare un'identificazione collettiva". È stato inoltre sottolineato da alcuni critici il valore d'icona, di manifesto architettonico dell'opera "simbolo (suo malgrado?) della Italia motorizzata di massa degli anni '60. Se l'opera ha un difetto è quello di oscillare fra letture e significati eterogenei. La fluidità degli spazi interni, fatti per avvertire la radice naturalistica e vibrante, è impreziosita dai bei materiali e la realizzazione rivela, alla distanza, una superba qualità tecnica che contribuisce alla durata del mito".

Area della chiesa

La chiesa è situata nella piana ad ovest di Firenze, in territorio comunale di Campi Bisenzio, in un'area in origine agricola ed oggi caratterizzata da numerose attrezzature a carattere produttivo e amministrativo. Essa si eleva - con un volume di forte impatto plastico che evita qualunque confronto con le architetture circostanti - in adiacenza del nastro dell'autostrada del Sole, fatto questo che accresce nel viaggiatore l'impressione che la chiesa si connota come una tenda in prossimità di una sorta di pista per ininterrotte e meccanizzate carovane. Le relazioni dell'architettura michelucciana con il territorio circostante si sono profondamente modificate dagli anni sessanta ad oggi: se immutate risultano le coordinate d'inquadramento - piana con colline circostanti, nastro autostradale, casa colonica nelle vicinanze con ampi appezzamenti a colture intensive - numerose infrastrutture (dalla pista dell'aeroporto con i suoi impianti, sino al limitrofo edificio amministrativo delle Autostrade ed alla vicina zona commerciale dell'Osmannoro) si sono inserite sino a ridurre progressivamente quel carattere rurale che tanto peso ha avuto nella progettazione della chiesa, sostituendovi un'immagine di

città come conurbazione di episodi anonimi, incapaci di dialogare l'uno con l'altro. In tale alterato contesto, il volume della chiesa sembra aver perso parte dell'originaria forza, inghiottito in un tessuto che, anziché farla emergere, ne attenua le valenze segniche e simboliche.

Il complesso è inserito in un lotto verde, costellato da ulivi, caratterizzato da una pendenza variabile, elemento sfruttato dallo stesso progettista per realizzare un percorso esterno atto a conoscere e scoprire l'articolazione volumetrica della chiesa ed i suoi episodi plastici e scultorei.

L'esterno

La chiesa presenta un impianto planimetrico e volumetrico estremamente articolato, che ripropone con forte impatto plastico il tema anagogico della nave (l'arca), della montagna (il calvario) e dell'albero (l'orto del Getsemani e l'albero della vita); il tutto trascritto in un lessico che sembra rifuggire qualunque formalismo, compiacimento estetico, velleità monumentale, alla ricerca di un messaggio dal chiaro senso etico: come lo stesso progettista ricorda "la perfezione stilistica, l'invenzione o la purezza strutturale non hanno avuto per me mai alcun interesse. Anzi quello che più mi ha convinto e convince in un'opera sono le "rottture", i segni dell'arrestarsi improvviso di un pensiero per il profilarsi alla mente di nuove possibilità, di nuove strade da percorrere".

L'impianto è caratterizzato da tre diversi corpi giustapposti, distribuiti longitudinalmente secondo l'asse est-ovest: procedendo da meridione, la galleria battesimale conclusa ad ovest dal corpo del battistero ad andamento curvilineo, il narcece o galleria delle città d'Italia, a pianta rettangolare, ed infine il corpo della chiesa vera e propria, con aula a pianta a croce latina articolata: frapposti tra i tre diversi ambienti, due piccoli giardini con ulivi, anch'essi a sviluppo longitudinale, aventi la doppia funzione di dare luce agli spazi adiacenti e di conferire un ritmo più pacato al percorso della galleria. Tale articolazione planimetrica è riscontrabile anche in alzato, grazie all'uso, dinamico e drammatico al contempo, della copertura, fortemente verticalizzata in corrispondenza dell'aula (tanto da formare una cuspidale, con ampia cesura e contrafforte di controventatura, al di sopra dell'altare maggiore), assai più contenuta, in altezza e pendenza, e assai meno articolata nel disegno, al di sopra del narcece e della galleria delle città (semplice copertura ad una falda inclinata).

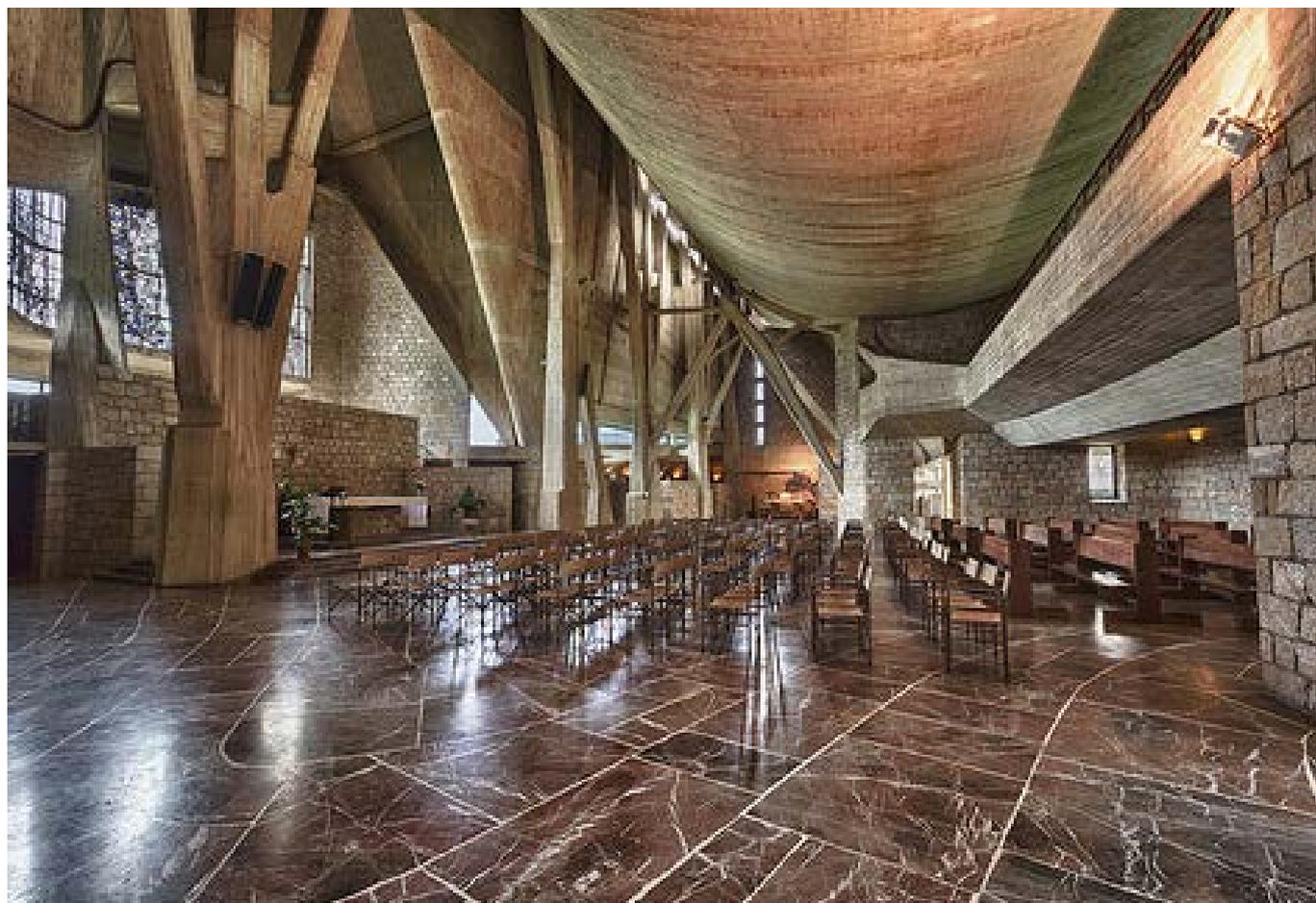
L'articolazione volumetrica è connotata all'esterno da un primo livello, basamento dal contorno sinuoso in bozze di pietra rosa di San Giuliano scalpellate a mano, nel quale si aprono piccole finestre e feritoie, evidente richiamo alla luce delle chiese romaniche, e gli accessi alla chiesa: il principale, sul fronte est, è costituito da un sagrato con cippo commemorativo il cui introito, protetto da una muratura con feritoie, è caratterizzato da un'ampia tettoia in cemento armato, sorta di imbuto dal quale, attraverso il bel portale in bronzo ed ottone (opera di Pericle Fazzini gettata in fusione da Lorenzo Michelucci, raffigurante il passaggio del Mar Rosso ed il viaggio dei Magi) si accede alla galleria, mentre sul fronte est si apre l'ingresso alla galleria battesimale (porta in bronzo opera di Giovanni Pirrone, raffigurante episodi della Genesi) e su quello nord quelli alla Via Crucis (porta in bronzo di A. Biggi raffigurante San Cristoforo e San Rocco) ed alla sagrestia (porta in bronzo di L. Venturini raffigurante Santa Francesca Romana e San Francesco di Paola).

Un secondo livello, in parte in bozze di pietra in parte in cemento faccia vista, conduce sino alla superficie corrugata della copertura, rivestita in

lastre di rame: in tale tessuto murario si ritagliano le piccole feritoie che illuminano i due altari minori e, sul fronte nord, la grande superficie vetrata decorata (opera di Marcello Avenali in vetro e ferro, raffigurante San Giovanni Battista) corrispondente all'altare maggiore: da tale continuità emergono inoltre i segni orizzontali dei tralicci del campanile e verticali dei contrafforti in cemento armato, che a stento sembrano ancorare a terra la grande massa della vela di copertura. Un percorso su diverse quote rende possibile la fruizione continua dell'involucro murario nei suoi molteplici episodi plastici.

L'interno

L'interno presenta, come l'esterno, la dicotomia basamento-pietra, muratura e solaio-cemento



in tutti gli ambienti: nella galleria la scansione longitudinale è contrassegnata da una teoria di 5 pannelli in cemento su cui sono posti, su ambedue i fronti, 10 bassorilievi in bronzo (opera di Emilio Greco e Venanzo Crocetti quelli sul verso, raffiguranti i santi patroni delle città collegate dall'autostrada) ai quali corrispondono sul solaio altrettanti travi ricalate in cemento dal profilo osteomorfo: sul fondo un percorso sopraelevato, arricchito da un bassorilievo a tessere vitree (opera di Bruno Saetti raffigurante gli Angeli), collega la chiesa con il battistero e segnala l'ingresso all'aula, a cui si accede attraverso un andito rialzato rispetto alla quota della galleria, caratterizzato da un'acquasantiera in pietra e da una cancellata in bronzo (opera di G. D'Aloisio con stemmi di papa Giovanni XXIII e dell'Arcivescovo di Firenze).

L'aula ha una pianta a croce latina qualificata, sui lati est e nord, da un deambulatorio fungente da galleria della via crucis, il quale, si inserisce in corrispondenza del presbiterio, nell'altare maggiore e nella sagrestia, rialzata rispetto alla quota del pavimento: la disposizione dell'altare maggiore secondo l'asse nord-sud, così come quella dell'ingresso lievemente disassato rispetto all'altare, è il risultato del consapevole ribaltamento operato dall'architetto rispetto ai tradizionali spazi liturgici a sviluppo longitudinale, volendo con ciò ribadire la centralità dell'elemento generatore dello spazio come del culto, sottolineata dal disegno coclide del pavimento: agli estremi dell'asse longitudinale sono collocati altri due altari, sorta di cappelle su cui la luce cade con notevole compostezza, dedicati quello ad est alla Vergine (mosaico a tessere vitree opera di L. Montanarini) e quello ad ovest al crocifisso (scultura in bronzo di Jorio Vivarelli, fusa a Pistoia nelle fonderie Michelucci).

Lo spazio interno è animato da una fitta schiera di pilastri albero in cemento, caratterizzati da una base massiccia che va rastremandosi ed articolandosi verso la grande tenda in cemento: su tale spazio, con funzione di crasi con quello della galleria, si proietta il matroneo, con solaio a sbalzo e parapetto il cemento, nel quale è situato un secondo spazio liturgico destinato ai matrimoni ("altare degli sposi" con sovrastante scultura in pietra arenaria di Angelo Biancini raffigurante le nozze di Cana). Dalla cappella del crocifisso una scala a chiocciola in cemento conduce al livello superiore della cantoria, mentre un percorso più articolato,

e quasi nascosto agli occhi del visitatore, conduce, passando per la galleria, al battistero: questo spazio è caratterizzato da un percorso a spirale che partendo dal centro ipogeo segnato dal fonte battesimale (monolite in granito rosso della Scandinavia, con coperchio in bronzo di E. Manfrini raffigurante l'Arca di Noè, la Crocifissione e la Resurrezione) conduce, accompagnato dalla muratura in pietra in cui è collocata in una piccola nicchia una statua in bronzo di San Giovanni Battista, ad un ballatoio superiore: tale percorso si conclude, dopo essersi affacciato sul giardinetto, con l'uscita sul fronte est.

Tutti gli ambienti sono caratterizzati dall'estrema raffinatezza delle finiture e dalla qualità della lavorazione del materiale lapideo: per quanto riguarda i pavimenti, nella galleria sono in pietra lucidata di colore grigio, a moduli rettangolari; nell'aula sono di colore viola, del tipo "rosa del campo", con disegno ad andamento concentrico e giunti in piombo; nel battistero sono in pietra di Lido, di colore grigio dorato, con disegno a moduli concentrici. L'originario valore cromatico del rapporto tra il beige rosato della muratura in pietra ed il marrone omogeneo del rame è oggi assai mutato, sebbene questa trasformazione abbia un carattere di organicità e naturalità probabilmente già intuito da Michelucci: il marrone della copertura si è trasformato, a seguito dell'ossidazione del rame, in un verde-grigio, diffondesi successivamente tramite progressive colature sulla sottostante muratura, che dà oggi l'impressione di essere parzialmente rivestita di muschio.



Orvieto e il suo Duomo

Tiziana Bolocchi

La cattedrale di Santa Maria Assunta è il principale luogo di culto cattolico di Orvieto, in provincia di Terni, sede vescovile della diocesi di Orvieto-Todi e capolavoro dell'architettura gotica dell'Italia Centrale.

Storia

La costruzione della chiesa fu avviata nel 1290 per volontà di papa Niccolò IV, allo scopo di dare degna collocazione al Corporale del miracolo di Bolsena. Disegnato in stile romanico da un artista sconosciuto (probabilmente Arnolfo di Cambio), in principio la direzione dei lavori fu affidata a fra Bevignate da Perugia a cui succedette ben presto, prima della fine del secolo, Giovanni di Ugucione, che introdusse le prime forme gotiche. Ai primi anni del Trecento lo scultore e architetto senese Lorenzo Maitani assunse il ruolo di capomastro dell'opera. Questi ampliò in forme gotiche l'abside e il transetto e determinò, pur non terminandola, l'aspetto della facciata che vediamo ancora oggi. Alla morte del Maitani, avvenuta nel 1330, i lavori erano tutt'altro che conclusi. Il ruolo di capomastro venne assunto da vari architetti-scultori che si succedettero nel corso degli anni, spesso per brevi periodi. Nel 1350-1356 venne costruita la Cappella del Corporale. Nel 1408-1444 venne costruita la Cappella di San Brizio, affrescata però solo più tardi (1447-1504). Anche i lavori della facciata si protrassero negli anni, fino ad essere completati solo nella seconda metà del 1500 da Ippolito Scalza, che costruì 3 delle 4 guglie della facciata. Il Duomo è da sempre intitolato alla Madonna Assunta.

La facciata

Iniziata alla fine del XIII secolo, alla facciata lavorarono oltre 20 artisti nel corso dei secoli e fu terminata, se si eccettuano i lavori di restauro e rifacimento, solo alla fine del XVI secolo, con la realizzazione delle guglie laterali ad opera di Ippolito Scalza (1571-1591).

Ciò nonostante la facciata del Duomo di Orvieto si presenta armoniosa ed equilibrata, uniforme nello stile, merito soprattutto del rispetto del progetto e delle forme gotiche iniziali. Quattro pilastri verticali a fasci, terminanti ciascuno con una guglia, dividono la facciata in tre settori. Le linee verticali sono ben equilibrate dalle linee orizzontali del basamento, della

cornice che limita i rilievi e della loggia con archetti trilobati. I 3 triangoli delle ghiriberghe sono ripetuti dai 3 triangoli delle cuspidi, tutti e sei i motivi a delimitare la doppia cornice quadrata che racchiude il rosone. Le strombature dei portali, i bassorilievi ai loro fianchi, la loggia, il rosone, le edicole, le statue, i fasci dei pilastri, e infine le guglie creano motivi a rilievo che ben contrastano con la superficie piana e rilucente dei mosaici. Nel complesso la facciata risulta armoniosa, equilibrata e dotata di unità compositiva.

Secondo la storiografia più recente la facciata fu iniziata contemporaneamente al corpo di fabbrica, alla fine del XIII secolo e non nel 1310 come si pensa-





va fino a tempi recentissimi. Il primo architetto-sculitore che vi lavorò è sconosciuto, ma probabilmente non fu Lorenzo Maitani, che subentrò come capomastro solo ai primi anni del 1300 e che vi lavorò fino alla sua morte, sopraggiunta nel 1330. Questi inserì elementi gotici, decorò a bassorilievo tutta la parte inferiore della facciata, cambiò il progetto da monocuspидato a tricuspидato e dette alla facciata l'aspetto che vediamo ancora oggi, pressoché rispettato dai numerosi capomastri che gli succedettero negli anni.

I bassorilievi che decorano i 4 piloni della parte inferiore della facciata sono uno degli esempi più mirabili di scultura gotica in Italia, se non in Europa. Essi descrivono il destino dell'uomo, dalla Creazione al Giudizio finale. Sui 4 piloni abbiamo, da sinistra e destra: Storie del Vecchio testamento, con parti-

colare riferimento alla Genesi; Storie del Vecchio testamento, con particolare riferimento agli Eventi Messianici; Storie del Nuovo Testamento; Giudizio Finale.

Il primo e l'ultimo dei bassorilievi (quelli esterni) sono stati realizzati proprio da Lorenzo Maitani, subentrato a maestranze straniere non identificate che probabilmente avevano lavorato precedentemente ai bassorilievi interni.

Alla morte del Maitani (1330) i lavori della facciata proseguirono grazie all'intervento di numerosi artisti che si succedettero, ciascuno per un breve periodo, alla carica di capomastro e i cui contributi individuali sono difficili da rintracciare. Questi lavorarono comunque prevalentemente alle parti comprese tra la cornice che delimita in alto i bassorilievi e la loggia ad archi trilobati. Tra questi

ricordiamo Nino Pisano (1347-1348) e Andrea Pisano (1349).

Il magnifico rosone è opera di Andrea di Cione detto l'Orcagna (1354-1380), che realizzò anche le due cuspidi laterali che si trovano alla stessa altezza. I mosaici negli spicchi del rosone sono di Piero di Puccio (1388), anche se molto restaurati, e raffigurano 4 dottori della chiesa: Sant'Agostino, San Gregorio Magno, San Girolamo e Sant'Ambrogio. Le 12 edicole ai fianchi del rosone (sei per lato) sono di Petruccio di Benedetto da Orvieto (1372-1388), mentre le corrispondenti statue collocate al loro interno e raffiguranti 12 profeti sono di vari artisti tardo-trecenteschi e quattrocenteschi.

Dopo la realizzazione del rosone e dei suoi accessori, i lavori subirono quindi una lunga interruzione fino a quando un altro artista senese, Antonio Federighi, non realizzò le 12 edicole sopra il rosone (1451-1456). Pur

rispettando l'impostazione di origine della facciata, il Federighi non esitò ad inserire elementi rinascimentali nei suoi lavori, quali gli archi a tutto sesto delle edicole. Più tardi vi furono poste al loro interno le statue dei 12 apostoli, opera di vari artisti cinquecenteschi.

La parte superiore alle 12 edicole del Federighi si deve a Michele Sanmicheli. Questi realizzò la cuspide centrale e le due guglie ai fianchi della stessa cuspide (dal 1513). Ma i lavori non terminarono neppure con l'intervento del Sanmicheli, avendo questi lasciato incompiuti i suoi interventi e non avendo affatto lavorato alle due rimanenti guglie laterali. La cuspide centrale fu terminata da un artista non ben identificato (1532). Fu invece Antonio da Sangallo il Giovane a terminare la guglia centrale destra (1547), mentre Ippolito Scalza terminò quella centrale sinistra (1569) e realizzò le altre due laterali (1571-1591), non rinunciando ad inserire delle loggette di gusto manieristico.

Alla fine del XVI secolo, la facciata era finalmente terminata. A partire dal 1795 subì importanti interventi di restauro a causa di danni provocati dalla caduta di un fulmine, interventi che continuarono anche per tutto il secolo successivo.

I mosaici

I mosaici della facciata, realizzati da vari autori prevalentemente nel XIV secolo (a partire dal 1321), ma anche nel XV ed inizio del XVI secolo, sono stati nei secoli successivi pesantemente restaurati e rifatti, perdendo le forme e lo stile originari. L'unico superstite è il mosaico con la Natività di Maria, dal 1891 conservato al

Victoria and Albert Museum di Londra. Nelle ghimberghe sopra i portali troviamo, da sinistra a destra: Il Battesimo di Cristo; L'Assunzione di Maria in gloria; La Natività di Maria.

Negli spicchi ai lati delle ghimberghe troviamo, sempre da sinistra: L'Annunciazione; Gli Apostoli in estasi per l'assunzione della Madonna; Gioacchino ed Anna.

Infine, nelle cuspidi in alto vediamo: Lo Sposalizio della Vergine; L'Incoronazione della Madonna; La Presentazione di Maria al Tempio.

Come già accennato gli spicchi del rosone mostrano 4 profeti.

Le statue di bronzo

Le 4 statue sulla cornice dei piloni che fiancheggiano i portali sono di Lorenzo Maitani e del figlio Vitale (1325-1330). Essi raffigurano i simboli dei 4 evangelisti e, più precisamente, da sinistra a destra, l'Angelo (San Matteo), il Leone (San Marco), l'Aquila (San Giovanni) e il Toro (San Luca). Il complesso della lunetta del portale centrale, raffigurante due Angeli bronzei che aprono le tende per mostrare la statua marmorea della Vergine col Bambino, sono pure degli stessi artisti e dello stesso periodo. Questi sono stati ricollocati in loco dopo un lungo restauro e non compaiono in molte delle fotografie disponibili del Duomo.

L'Agnus dei che svetta sulla cima della ghimberga centrale è invece di Matteo di Ugolino da Bologna (1352).

Il portale centrale, inquadrato come i due laterali da un profondo strombo, è rivestito

con lastre bronzee dello scultore moderno Emilio Greco, che narrano opere di misericordia (1965-1970).

L'interno

L'interno risale al XIII e XIV secolo ed è a pianta basilicale. Il corpo longitudinale consta di tre navate ampie e luminose, coperte da un soffitto a capriate lignee. 10 grossi e alti pilastri circolari o ottagonali (cinque per lato) e archi a tutto sesto articolano lo spazio in sei campate. Nel complesso il corpo longitudinale è armonioso e permette di vederne da ogni punto tutte le parti, compreso il soffitto delle navate laterali. Il transetto consta in tre sole campate coperte da volte a crociera e non è sporgente: le sue estremità sono cioè al livello delle pareti laterali del corpo longitudinale. Dalle due estremità destra e sinistra si aprono, rispettivamente, le importanti cappelle di San Brizio e del Corporale. La pianta è terminata da un presbiterio a pianta pressoché quadrata, al di là della campata centrale del transetto.

Le pareti della navata centrale e i suoi pilastri sono caratterizzati dall'alternanza di fasce di basalto e travertino di matrice senese, che ripete la decorazione laterale esterna. Le pareti esterne delle navate laterali sono state lasciate in origine vuote, poi ricoperte da affreschi cinquecenteschi, infine dipinte a fine Ottocento con le attuali fasce bianche e verdi scuro che riproducono i motivi della navata centrale. Anche le cappelle laterali aperte oltre le pareti esterne delle navate risalgono allo stesso periodo, così come il soffitto a capriate che ricopre tutte e tre le navate e che sostituisce capriate più antiche risalenti al primo periodo di costruzione della chiesa.



L'unica vetrata antica è quella absidale, realizzata da Giovanni di Bonino nel 1328-1334, mentre quelle del corpo longitudinale sono moderne in stile neogotico (1886-1891); queste ultime sono velate, nella parte più bassa, con lamine di alabastro.

La Cappella di San Brizio

Sul transetto destro si apre uno dei Capisaldi della pittura rinascimentale italiana, la Cappella di San Brizio, dedicata al santo vescovo protettore di Orvieto, San Brizio appunto. La cappella, nota anche col nome di Cappella Nuova per distinguerla dalla più antica Cappella del Corporale, fu costruita negli anni 1408-1444 ed affrescata negli anni 1447-1504.

La decorazione pittorica fu avviata nel 1447 dal Beato Angelico con l'aiuto di Benozzo Gozzoli, cui si deve la decorazione di due delle otto vele delle due volte a crociera, raffiguranti Il Cristo Giudice tra angeli e Il Coro dei Profeti. I due artisti in-

teruppero ben presto i lavori, terminati solo negli anni 1499-1504 da Luca Signorelli. Questi dipinse le sei vele rimaste vuote con Il Coro degli Apostoli, I Simboli della Passione e l'Annuncio del Giudizio tra angeli, Il Coro dei Dottori della Chiesa, Il Coro dei Martiri, Il Coro delle Vergini e Il Coro dei Patriarchi. Dipinse anche le grandiose scene apocalittiche dedicate alla Venuta dell'Anticristo, alla Fine del mondo, alla Resurrezione della carne e al Giudizio universale. La zoccolatura delle pareti contiene un complesso programma iconografico, sempre del Signorelli, dedicato ai grandi poeti dell'antichità (cui è aggiunto Dante): a ognuno di essi è dedicato un ritratto, contornato da tondi che riproducono in monocromo episodi tratti dalla sua opera. In una scarsella Signorelli ha raffigurato anche un Compianto che, secondo la tradizione tramandata da Vasari, celerebbe nel volto di Cristo un ritratto del figlio del Maestro

cortonese morto pochi anni prima di peste.

Al centro della cappella, entro un altare barocco di Bernardino Cametti del 1715, si trova la famosa Madonna di San Brizio, da cui l'intera cappella prese il nome. Secondo la leggenda il dipinto fu lasciato dal santo vescovo (San Brizio appunto) ai cittadini di Orvieto da lui evangelizzati. Il dipinto è una mediocre opera di un anonimo maestro di fine Duecento che si ispirava agli insegnamenti di Cimabue e presenta comunque rifacimenti trecenteschi, come ad esempio il volto del bambino.

La Cappella del Corporale

Sul transetto sinistro si apre invece la Cappella del Corporale, realizzata tra il 1350 e il 1356 per conservare la preziosa reliquia per cui il Duomo di Orvieto intero era nato, il lino insanguinato o corporale utilizzato nella miracolosa Messa di Bolsena (1263) e macchiatosi di sangue sprizzante

dall'Ostia al momento della celebrazione eucaristica da parte del sacerdote boemo Pietro da Praga. Il corporale è conservato oggi entro un tabernacolo realizzato nel 1358-1363 da Nicola da Siena e, probabilmente, anche dall'Orcagna.

La cappella fu interamente affrescata negli anni 1357-1364 da Ugolino di Prete Ilario e altri collaboratori che comunque si pensa abbiano svolto un ruolo secondario visto che Ugolino è l'unico ad aver firmato il ciclo. Coerentemente alla destinazione della Cappella, il programma iconografico del ciclo ha ad oggetto non solo gli episodi della Messa di Bolsena, ma in generale il mistero della Transustanziazione. Infatti, oltre al miracolo di Bolsena, sono raffigurati diversi altri prodigi - per lo più si tratta di episodi tratti da exempla messi a punto con scopo didascalico - che dimostrerebbero la reale presenza del corpo di Cristo nella Particola consacrata. Completano la decorazione scene della Passione di Cristo e in particolare la raffigurazione dell'Ultima Cena, appunto l'istituzione dell'Eucarestia.

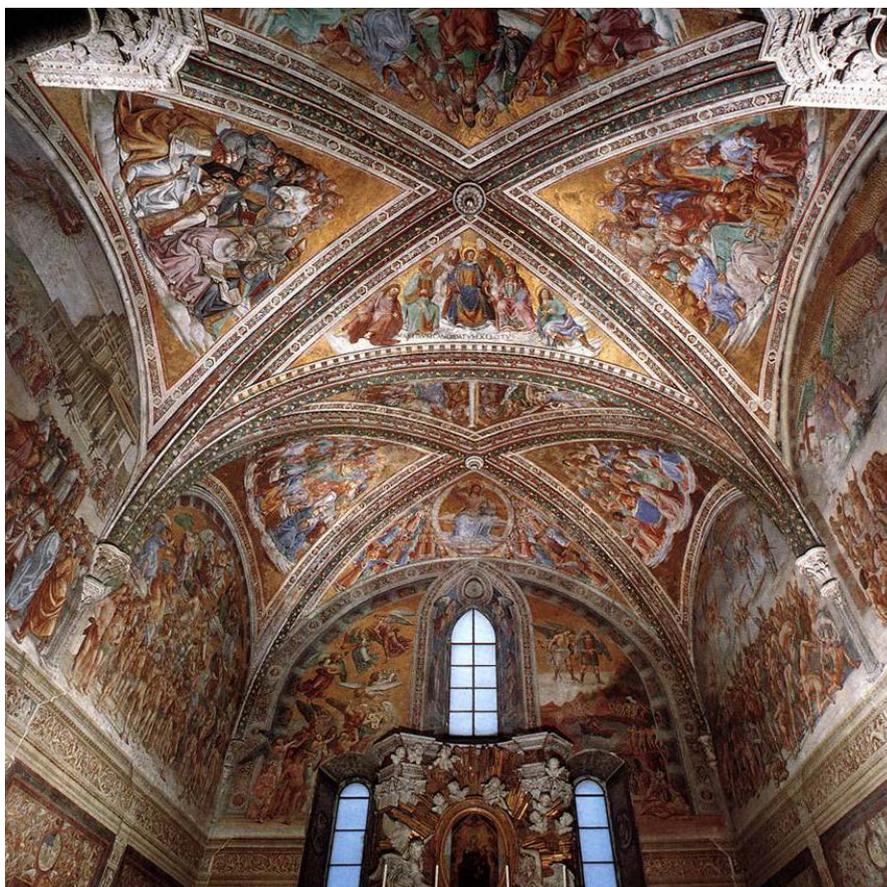
Ma il vero gioiello della Cappella è il preziosissimo Reliquiario del Corporale, capolavoro di arte gotica italiana ed europea, realizzato tra il 1337 e il 1338 dall'orafo senese Ugolino di Vieri. Il reliquiario, realizzato prima della cappella e del tabernacolo che oggi raccoglie il corporale, era destinato a raccogliere anch'esso lo stesso Corporale. Qui infatti vi rimase dal 1338, anno del suo completamento, fino al 1363 circa, quando fu trasferito nel tabernacolo che lo raccoglie ancora oggi. Il reliquiario riproduce la

sagoma tripartita della facciata del Duomo con raffinate scene della Vita di Cristo e del miracolo di Bolsena realizzate in argento, oro e smalto traslucido. Nella stessa Cappella del Corporale è ospitata anche la Madonna dei Raccomandati (o della Misericordia) realizzata dal senese Lippo Memmi intorno al 1320. Notevole è poi l'affresco raffigurante Due angeli reggenti lo stemma dell'Opera del Duomo e il Fonte Battesimale sormontato da una statua di San Giovanni Battista.

Il presbiterio

Lo stesso Ugolino di Prete Ilario che lavorò agli affreschi della Cappella del Corporale affrescò, con molti aiuti e a partire dal 1370, la Cappella Maggiore della chiesa (o presbiterio). Gli affreschi raffigurano Storie della Vita della Madonna, cui

l'intero Duomo è dedicato. Si tratta di uno dei più grandi cicli trecenteschi superstiti in Italia ed è di qualche anno successivo a quello della Cappella del Corporale. Gli affreschi dell'Annunciazione e della Visitazione di Maria sono rifacimenti tardoquattrocenteschi di Antonio del Massaro, detto il Pastura. Nella cappella si apre una grande finestra quadrifora caratterizzata da una notevole vetrata istoriata, opera di Giovanni di Bonino (1328-1334). In pandant con la decorazione ad affresco la vetrata è dedicata alle Storie di Maria e di Cristo. Il Crocifisso ligneo che è collocato al centro della cappella, dietro l'altare, è opera di Lorenzo Maitani, mentre il coro ligneo è opera di vari artisti intarsiatori del legno capeggiati da Giovanni Ammannati (a partire dal 1329).



ABBAZIA DI *Montecassino*

Tiziana Bolocchi

L'arciabbazia di Montecassino è un monastero benedettino del Lazio, situato sulla sommità di Montecassino.

La storia... Il chiostro

Fondata nel 529 da san Benedetto da Norcia sul luogo di un'antica torre e di un tempio dedicato ad Apollo, situato a 519 metri sul livello del mare, ha subito nel corso della sua storia un'alternata vicenda di distruzioni, saccheggi, terremoti e successive ricostruzioni.

Nel 577, durante l'invasione dei Longobardi, il

monastero venne distrutto per la prima volta e la comunità dei monaci, con le spoglie del santo fondatore, dovette ripararsi a Roma. Poi, dal 643 i monaci trovarono ospitalità dalla comunità di San Colombano a Bobbio e in seguito nei vari monasteri ed abbazie colombaniane in Italia ed in Europa, diffondendo enormemente le comunità benedettine.

Ricostruita intorno al 717 sotto l'impulso di Petronace di Montecassino, l'abbazia venne distrutta una seconda volta dai Saraceni nel 883, venendo riedificata per volere di papa Agapito II solo nel 949.



Per tutto il medioevo, l'abbazia fu un centro vivissimo di cultura attraverso i suoi abati, le sue biblioteche, i suoi archivi, le scuole scrittorie e miniaturistiche, che trascrissero e conservarono molte opere dell'antichità. Testimonianze storiche del più alto interesse e di sicura validità sono state raccolte e tramandate a Montecassino: dai primi preziosi documenti in lingua volgare ai famosi codici miniati cassinesi, ai preziosi e rarissimi incunaboli.

Il più illustre dei suoi abati fu forse Desiderio - il futuro papa Vittore III (sepolto nell'abbazia stessa) - che alla fine dell'XI secolo fece ricostruire completamente l'abbazia ed ornò la chiesa di preziosissimi affreschi e mosaici, il cui riflesso si può ancora oggi scorgere in quelli che lo stesso abate fece eseguire in Sant'Angelo in Formis.

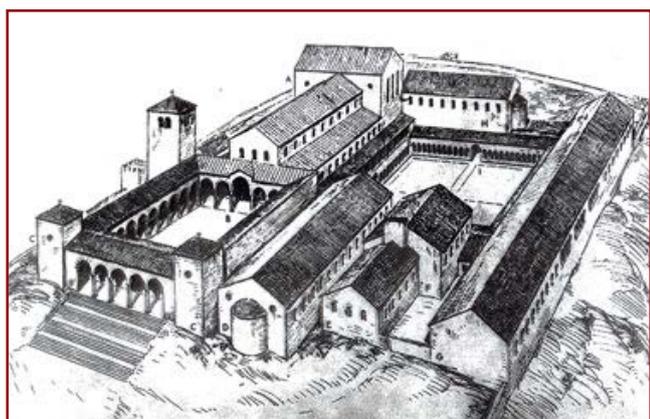
Dalla *Chronica Monasterii Casinensis* sappiamo che l'abate Desiderio impiegò sforzi e capitali notevoli per la ricostruzione della chiesa abbaziale, compiuta nei soli cinque anni dal 1066 al 1071, utilizzando materiali lapidei provenienti da Roma e facendo venire da Bisanzio anche mosaicisti e artefici vari. La maggior parte delle decorazioni - della chiesa e dei nuovi ambienti del monastero successivamente rie-

dificati - erano costituite da pitture, oggi in maggior parte perdute e delle cui conosciamo soltanto alcuni soggetti, come le Storie dell'Antico e Nuovo Testamento nell'atrio, di cui si conservano interamente i titoli scritti dall'arcivescovo di Salerno Alfano.

Il ricorso a mosaicisti bizantini era motivato, come si legge nella *Chronica*, poiché: «da più di cinquecento anni i maestri latini avevano tralasciato la pratica di tali arti e per l'impegno di quest'uomo ispirato ed aiutato da Dio esse furono rimesse in vigore in questo nostro tempo», inoltre, «affinché la loro conoscenza non cadesse ancora oltre in oblio in Italia, quell'uomo pieno di sapienza decise che molti giovani del monastero fossero con ogni diligenza iniziati in tali arti. Tuttavia non solo in questo campo, ma anche per tutti i lavori artistici che si possono compiere con oro, argento, bronzo, ferro, vetro, avorio, legno, gesso o pietra, fece venire i migliori artisti selezionati dai suoi monaci».

Distrutta da un terremoto nel 1349 e nuovamente ricostruita nel 1366, l'abbazia assunse nel XVII secolo l'aspetto tipico di un monumento barocco napoletano, grazie anche alle decorazioni pittoriche di nu-





merosi artisti tra i quali Luca Giordano, Francesco Solimena, Francesco de Mura, Giovanni de Matteis.

La battaglia di Montecassino

In quelle forme era giunto fino a noi l'antico monastero prima che nel 18 febbraio del 1944, durante la seconda fase della battaglia di Montecassino, un bombardamento massiccio delle forze alleate, che vi sospettavano erroneamente la presenza di reparti tedeschi, lo distruggesse nuovamente. Il bombardamento cominciò la mattina del 15 febbraio e ben 142 bombardieri pesanti e 114 bombardieri medi rasero al suolo l'abbazia. Nel corso di questo trovarono la morte numerosi civili che avevano trovato rifugio all'interno dell'edificio, mentre all'esterno furono uccisi dalle bombe diversi soldati tedeschi e anche quaranta soldati della divisione indiana.

Al bombardamento partecipò il soldato Walter M. Miller, futuro scrittore, che proprio da questa sua esperienza trasse l'ispirazione per la sua opera più importante, *Un cantico per Leibowitz*.

Per merito dell'allora arcidiavolo Gregorio Diamaire, e del colonnello Julius Schlegel della Divisione corazzata Hermann Goring, l'archivio ed i più preziosi documenti bibliografici furono posti in salvo. La ricostruzione, iniziata subito dopo la fine della guerra, ha mirato ad una riproduzione



esatta delle architetture distrutte.

Il restauro fu realizzato dal 1948 al 1956, sotto la direzione dell'ingegner Giuseppe Breccia Fratadocchi, che realizzò una ricostruzione dell'interno dell'abbazia con spazi ciechi e muti tra le cornici delle volte, osteggiato da alcuni storici dell'arte[senza fonte]. Il compito di fondere le campane dell'abbazia fu assegnato nel 1949 alla Pontificia Fonderia di Campane Marinelli di Agnone. Negli anni ottanta furono commissionati una serie di affreschi a Pietro Annigoni dall'abate Bernardo D'Onorio. Alla realizzazione del ciclo pittorico parteciparono vari allievi del maestro fra cui Romano Stefanelli, Ben Long e Silvestro Pistolesi.

Papa Benedetto XVI si è recato in visita a Montecassino il 24 maggio 2009, nel 65° anniversario della distruzione dell'abbazia. Il pontefice - che al momento della sua elezione sul trono di Pietro aveva scelto il proprio nome anche ispirandosi alla figura di san Benedetto da Norcia - ha pregato sulla tomba del santo, ricordandone l'importanza nella formazione culturale europea.

Chiesa abbaziale

La maestosa chiesa abbaziale, completamente distrutta durante la Seconda Guerra mondiale, fu in seguito completamente ricostruita e consacrata da Papa Paolo VI nel 1964.



LUOGHI
E CAMMINI
DI FEDE