

# ARCHEOGRAFO TRIESTINO

EDITO DALLA SOCIETÀ DI MINERVA

SERIE IV - VOLUME LXXVIII (CXXVI DELLA RACCOLTA)



TRIESTE  
2018

## INDICE

### ARCHITETTURA

- AUTORI VARI - Il Tempio Mariano fra tradizione e innovazione. Premesse, storia, significato . . . . . pag. 1-83

### LETTERATURA E TEATRO

- DAVIDE PODAVINI - Enciclopedia di una vita privata - Narrazioni, scritture, epistolari dai diari di Biagio Marin Seconda parte . . . . . ,, 87-178
- GIANNI CIMADOR - Bruno Maier: forme, categorie, aspetti del comico . . . . . ,, 179-253
- IVAN VISIOLI - Visioni fantapolitiche, da un romanzo poco noto di Salgari agli ambiziosi progetti di Massimiliano d'Asburgo . . . . . ,, 255-275
- ELVIO GUAGNINI - PAOLO LUGHI - FRANCO PERÒ - Per Giorgio Pressburger . . . . . ,, 277-290

### STORIA

- SILVA BON - Donne in fuga. Dai Balcani a Trieste, l'altrove (marzo 1941 – primavera 1942) . . . . . ,, 293-368
- GIAN LUIGI BRUZZONE - Una conferenza su Giuseppe Picciola a Savona nel marzo 1915 . . . . . ,, 369-379
- GIANNA DUDA MARINELLI - Agli migrati fratelli dell'Istria e Trieste. Tre tessere di un mosaico . . . . . ,, 381-399

## ARTE E ARCHEOLOGIA

- GINO PAVAN - Nota sui disegni del «Viaggio artistico attraverso l'Istria di Pietro Nobile» . . . . . pag. 403-405
- DAVIDE SPAGNOLETTA - I cimiteri ebraici di Trieste: dal *tereno judeorum* al *Cimiterio degli Israeliti* . . . . . ,, 407-429
- ALDO MESSINA - Ricordando Giovanni Lettich. Documenti inediti sulla necropoli triestina dei SS. Martiri . . . ,, 431-437
- LORENZA RESCINITI - *Ritratto di dama Besenghi*: un dipinto riportato al suo splendore . . . . . ,, 439-445
- PAOLO ALBERI AUBER - Antonio Sebastianutti. Un orologio impegnato nei problemi della propulsione navale . . . ,, 447-508
  
- Scambi . . . . . ,, 511-516
- Pubblicazioni . . . . . ,, 517
- Quaderni di Minerva . . . . . ,, 519

## INTRODUZIONE

Sono lieto di scrivere una breve introduzione al presente volume che raccoglie gli Atti di un significativo Convegno, tenutosi presso il Centro Pastorale Paolo VI nel 2017, sul tempio mariano di Monte Grisa. Dalla lettura dei testi la prima cosa che convince è l'approccio metodologico adottato, quello cioè di affrontare il tema in maniera interdisciplinare dove, l'elemento specificatamente religioso viene illuminato e approfondito da apporti di carattere storico, culturale e artistico. Un approccio che possiamo descrivere come «olistico», che consente cioè una visione complessiva ed esaustiva di un monumento che, ormai, è parte viva della città di Trieste.

Il tempio mariano nasce come risposta cristiana ad una stagione storica gravata da contrapposizioni violente e fratricide che hanno prodotto dolorose lacerazioni. La risposta della fede fu quella di istituire un Tempio dedicandolo a Maria, Madre e Regina perché tutta dedita a far crescere il Regno del Figlio Suo Gesù, il Principe della Pace. Ora, anche se lo scenario storico è profondamente cambiato, il Tempio resta come richiamo a coltivare la pace nel rapporto con Dio, con gli altri e con se stessi e nel rapporto con la natura. Monte Grisa è tutto questo: monumento storico voluto da un vescovo eccezionale come Mons. Antonio Santin, opera d'arte di un geniale architetto come il Guacci ma, soprattutto, Tempio dove coltivare l'invocazione alla conversione e alla pacificazione dei cuori, con l'aiuto di Maria, Madre e Regina.

Nel congratularmi con gli autori dei vari contributi, profitto di questa breve introduzione per formulare l'auspicio che il volume venga letto, soprattutto dal popolo di Trieste, che è chiamato ad amare e conservare il Tempio mariano di Monte Grisa.

+ Giampaolo Crepaldi  
Arcivescovo – Vescovo di Trieste

Trieste, 15 settembre 2018 – Beata Vergine Maria Addolorata

## IL MUTEVOLE CONTESTO DEL TEMPIO MARIANO, FRA SIMBOLO E PERCEZIONE

LUCA CABURLOTTO

Segno «eccentrico» su Trieste, nel rapporto diametrico fra il fulcro della città in basso sul mare e il Carso di Prosecco/Prosek su cui in alto si appoggia e nell'inversione del cannocchiale percettivo fra la maestosità dello sguardo ravvicinato e la riduzione di quello da lontano, e tuttavia ineludibilmente presente nella vista fin dalla costa istriana italiana, slovena e croata, il Tempio Mariano di Monte Grisa vive anch'esso le contraddizioni del luogo cui è dedicato, di continuo mutevoli e indisponibili a farsi imbrigliare, se non per vie strumentali: contraddizioni che s'insinuano, anche qui in un rapporto diametrico, o per dir meglio a chiasmo, fin nelle fondamenta materiali e simboliche su cui il Tempio è edificato, ovvero fra la cultura storica della città di cui celebra la salvezza dagli eventi bellici, che esso però guarda quasi in tralice dall'alto, e quella della dura roccia e di una diversa cultura su cui, assertivamente, s'impone: Grisa o Griža?

Eppure, senza voler prendere partito, che in una terra di contraddizioni è tentazione irresistibile, né volendo celare quello che nelle ufficialità più o meno accademiche o protocollari rimane come *non detto* – ovvero soprattutto il *vissuto* e il *percepito* delle persone e delle multiple, inquiete anime della città – questa pubblicazione prova a raccontare il Tempio tanto nei caratteri architettonici e nella qualità delle opere d'arte che lo decorano quanto nel crogiuolo della sua genesi, di cui entra nel cuore: sia in quello delle motivazioni interiori e di fede che mossero il vescovo Antonio Santin che in quelle del progettista Antonio Guacci, nonché nelle loro interrelazioni e nello sviluppo delle relazioni che ciascuna di queste e il loro composito effetto ebbero *su e con* la città e con le istituzioni: e che, in fin dei conti, continuano ad avere, richiedendo ogni volta uno sguardo nuovo, così come mutano le condizioni del contesto storico, culturale e geopolitico. Ché di questo, anche, bisognerebbe dar conto, posto che ogni azione del passato si ricontestualizza nel presente in maniera sempre nuova, non fosse perché sono diversi gli uomini. Ma anche, per davvero, in questo caso, diverso è lo stato delle cose.

Nello stesso farsi della vicenda, infatti, non è privo d'effetti lo svolgersi dei tempi e delle vicende storiche che intercorrono fra l'evento d'origine da un lato e la redazione del progetto e la sua realizzazione dall'altro: poiché il primo non poteva certo tenere conto dei secondi, e tantomeno di un futuro incertissimo, a partire dalla stessa salvezza della città, se non per fede e per voto, appunto; né noi oggi, se non del tutto antistoricamente, possiamo chiedere che ne potesse profeticamente tener conto in qualche modo. Convinzione che, però, in qualche modo tuttora serpeggia, e proprio in quel multiforme e per molti aspetti inafferrabile *vissuto* di cui si diceva.

Qui però dovrebbero entrare in gioco, insieme a quelle che s'affacciano in questo volume, e tenendone comunque strettamente conto, anche ben altre discipline, sociali e non solo: e insieme, nondimeno, e per potervi dare senso, un aspetto di consapevolezza condivisa, e vissuta come *bene comune*, sul passato recente: difficilissimo fin dalle analisi storiche e dai loro conflitti ma non meno indispensabile. Non è compito nostro, e va ben al di là anche delle invocate o invocabili discipline: e richiede coraggio; se non fosse una qualità individuale, si direbbe coraggio collettivo. Ma, in effetti, proprio quella *eccentricità* geografica e sentimentale è sintomo di quanto ancora essudi il lungo tempo, non ancora finito, del *non detto*.

Forse, nel piccolo della pubblicazione degli atti di un pomeriggio di studi, ricco però di contributi di altissimo tenore, almeno l'affacciarsi di questo desiderio di consapevolezza, condiviso con gli uditori allora e con i lettori oggi, può dare un suo sincero contributo: proprio in uno snodo, quello del Tempio, che non sarà forse storicamente e culturalmente determinante, fra tante spesso irresolubili complessità, ma che è comunque di forte impatto simbolico, anche perché, come si è detto ineludibilmente *presente*: con tutta la portata che come sappiamo ha l'aspetto simbolico per l'uomo e per i gruppi sociali.

In fondo, le evidenze storiche circa il fine che fu del vescovo Santin, e quelle del suo compimento architettonico, quali sono qui narrate, liberano il campo da interpretazioni successive, dette, pensate o agite direttamente sull'oggetto dell'indagine, e pur frutto di un altro legittimo *vissuto*, non meno meritevole di attenzione, ma che va storicamente svincolato dalla genesi. L'auspicio è che tali dati storici, e lo spunto alla riflessione che questi hanno dato, siano strumento per aprire ulteriormente l'indagine oltre le discipline specialistiche. Piacerebbe che le insufficienze di questo tentativo di lettura e insieme il nocciolo che vi appare di voler superare pudori e silenzi fossero, combinando le une con l'altro, buono spunto, sinanco una buona scusa, per appoggiarvisi, anche contraddicendo, e andare oltre. In questo ogni nostra lacuna, se occasione di una indagine migliore ma su un terreno che qui si fosse intravisto, è per noi alla fine benvenuta, per quanto non voluta.

## PERCHÉ SORSE IL TEMPIO DI MONTE GRISA E I SUOI PRIMI PASSI

ETTORE MALNATI

La genesi del Tempio Mariano, che sorge sul Monte Grisa (fig. 1) sovrastante il golfo di Trieste vigilando le antiche Chiese di Aquileia e Grado e le linde cittadine della costa istriana da Muggia sin oltre Pirano, nasce nel cuore del vescovo mons. Santin (fig. 2) da due fatti che segnano la sua pietà e gratitudine nei confronti della Vergine Maria, da lui profondamente venerata.

Il primo è legato ad un momento difficile per l'intera città di Trieste, quando l'incertezza della resa del Comando tedesco e la calata dei titini per l'occupazione dei quaranta giorni faceva temere per l'incolumità della città. In quella circostanza «tragica» il 30 aprile 1945 mons. Santin si raccoglie in preghiera nella sua cappella sapendo che in certi momenti solo da Dio possiamo «pretendere» sapienza e coraggio e prendendo un'immagine della Vergine Addolorata, raffigurante il dipinto che sovrasta l'altare della cappella privata del Vescovado, fa a Dio il suo voto:

*Qui sull'altare della mia cappella davanti al SS. Sacramento, oggi 30 aprile 1945, festa di Santa Caterina da Siena, patrona d'Italia, e apertura del mese di Maria, alle ore 19.45 in un momento che è forse il più tragico della storia di Trieste, mentre tutte le umane speranze per la salvezza della città sembrano fallire, come Vescovo indegnissimo di Trieste mi rivolgo alla Vergine Santa per implorare pietà e salvezza. E faccio un voto privato ed uno che riguarda la città. Questo secondo è il seguente: se con la potenza della Madonna Trieste sarà salva, farò ogni sforzo perché sia costruita una chiesa in Suo onore. + Antonio Santin<sup>1</sup>.*

Così nell'omelia del 17 settembre 1959 tenuta in piazza dell'Unità all'arrivo della statua della Vergine di Fatima, fa al suo popolo le confidenze della sua preoccupazione di Pastore per la sua Trieste:

<sup>1</sup> Antonio SANTIN, *Al tramonto. Ricordi autobiografici di un vescovo*, Trieste 1978, p. 141.



Fig. 1 – Monte Grisa, Tempio di Maria Madre e Regina.



Fig. 2 – Arcivescovo Antonio Santin in processione.

*(Poi) incominciarono gli anni pesanti, che voi ricordate. In questi primi anni quando solo buio vi era davanti a noi, scrissi al Vescovo nella cui giurisdizione vi è Fatima. Gli descrissi la nostra situazione e lo scongiurai di far pregare Lucia, la Veggente, perché ritornasse la speranza sulla nostra città. Egli... mi rispose con una lettera affettuosa nella quale non solo mi assicurava le preghiere di Lucia, ma anche quelle delle centinaia di migliaia di fedeli dell'annuale pellegrinaggio nazionale che si teneva in quei giorni a Fatima. Ecco il legame che ci stringe, il debito che verso di Lei noi abbiamo...<sup>2</sup>.*

Il secondo motivo è legato alla consacrazione al Cuore Immacolato di Maria di tutto il popolo italiano avvenuta a Catania il 13 settembre 1959 a conclusione del Congresso eucaristico nazionale. Per tale circostanza mons. Santin volle che l'effigie della Vergine di Fatima, che partendo da quella piccola e benedetta località del Portogallo fece il pellegrinaggio in tutte le città d'Italia, riscontrando fervore e abbondanza di beni spirituali, potesse

<sup>2</sup> «Vita Nuova», 20 maggio 1966.

essere la «Signora» di quel Tempio che egli voleva erigere nella sua Trieste per ringraziare Dio di aver esaudito la preghiera di risparmiare la città dalla follia degli occupatori di turno. Egli scrisse a Papa Giovanni XXIII in data 28 maggio 1959 perché accompagnasse spiritualmente «la venerata statua» e avesse la bontà di far giungere un «messaggio radiofonico» per la benedizione della prima pietra del Tempio che sarà eretto dal popolo italiano a Trieste, come ricordo, ringraziamento e promessa alla Madonna. Il 6 maggio '59 mons. Santin era stato in udienza dal Santo Padre e aveva presentato l'iniziativa accolta con entusiasmo dallo stesso Pontefice (fig. 3).

Il 19 settembre Papa Giovanni XXIII inviò questo suo messaggio:

*La benedizione della prima pietra del Santuario dedicato a Maria Santissima Madre e Regina, a ricordo della consacrazione della nazione italiana al Cuore Immacolato di Maria, suscita nel nostro animo sentimenti di compiacenza e di tenerezza. E siamo lieti che in cotesta città si avvii la costruzione del Tempio Mariano che eretto sulle alture a specchio del mare a tutti rammenterà il vincolo soave della consacrazione, con cui a Catania si è concluso il XVI Congresso eucaristico nazionale italiano. Come un visibile atto di fede e di amore, il Tempio rimarrà suggello delle promesse, ed a pegno di protezione della celeste Madre e Regina.*

*L'odierno avvenimento non ha un carattere effimero: ma prende la sua origine e il suo significato da una profonda devozione alla Vergine Santissima, rinsaldata con patto solenne. E tale devozione risponde bene al pensiero di Dio e al suo piano di Redenzione. Proprio perché Madre di Cristo, Maria è Madre nostra. E come opportunamente osserva Sant'Agostino: «Essa è la madre delle membra di Cristo, che noi stessi siamo, perché ha cooperato con l'amore a far sì che i fedeli nascessero nella Chiesa».*

*In questa eccelsa maternità della Vergine è racchiusa la spiegazione di tutte le sue grandezze, che la Liturgia e la pietà cristiana riassumono nel titolo di Regina, a significare la potenza della sua intercessione e ad indicare che le nostre preghiere passano per le sue mani benedette.*

*Elevando dunque cotesto Tempio a Maria Santissima – che si aggungerà agli altri innumerevoli che in tutto il mondo cantano le sue lodi – si intendono celebrare le eccelse prerogative di Colei che è Madre, perché ha generato corporalmente il Capo del Corpo Mistico, e spiritualmente le membra; che è Regina, perché muove il Cuore del Viglio suo, e possiede soavemente i cuori degli uomini. Ma poiché la Vergine Santa non vive ed opera che per il Figlio suo, ecco che la devozione verso di Lei porta necessariamente a Gesù Cristo Nostro Signore. Pertanto una consacrazione a Lei fatta significa consacrazione fervente, irrevocabile, generosa al Divin Salvatore, alla sua legge, alla sua Chiesa.*

Quel settembre '59 fu densissimo di impegni ecclesiali. Si era nel periodo delle celebrazioni del Sinodo diocesano e il vescovo Santin volle che, a conclusione di questo, la sua Chiesa consegnasse a Maria il cammino di impegno e rinnovamento segnato da quella qualificata ansia ecclesiale. Il 17



Fig. 3 – Papa Giovanni XXIII con l'arcivescovo Antonio Santin.

settembre alle ore 18 in piazza dell'Unità d'Italia egli con il clero ed una folla di fedeli fu ad accogliere l'effigie della Vergine proveniente da Roma.

La processione con la venerata immagine salì a San Giusto e rimase sino al 18 settembre, quando alle ore 18 venne portata a Sant'Antonio Nuovo; qui rimase sino a sabato 19, quando alle ore 14 venne trasferita all'Ospedale Maggiore per la preghiera dei malati.

Dall'ospedale l'effigie proseguì per Monte Grisa dove alle 15.30, alla presenza dei cardinali Giacomo Lercaro e Giovanni Urbani e di molti Vescovi in rappresentanza delle Diocesi italiane, vi fu la benedizione della prima pietra da parte del Cardinal Lercaro dell'erigendo Tempio a Maria Madre e Regina (fig. 4).

Già dalla primavera del '59, il vescovo Santin ottenuta l'assicurazione da parte della Conferenza episcopale italiana sulla fattiva collaborazione economica per l'erezione del Tempio quale memoria della consacrazione al cuore immacolato di Maria delle Diocesi d'Italia, egli si era attivato per dare concretezza all'idea. Consultò l'architetto Umberto Nordio, persona competente e di grande prestigio nel suo campo, che conosceva bene anche il problema dell'arte sacra. Questi si accollò la responsabilità dell'impresa. Così la professoressa Maria Walcher ricordava l'iter del progetto:



Fig. 4 – Cardinal Giacomo Lercaro consacra la posa della prima pietra.

... Avendo chiariti i desideri e le finalità del committente, Nordio – che in quell'epoca era professore incaricato e Direttore dell'Istituto di Architettura tecnica della Facoltà di Ingegneria dell'Università di Trieste – propose a Antonio Guacci (allora suo assistente) di approntare un progetto ad hoc. Guacci rimase subito affascinato da questa idea, e durante tutta l'estate, in un soggiorno effettuato nell'Italia centrale – dopo aver a lungo meditato il complesso urbanistico di Pienza ed essersi bene impresso nella mente il senso di armonia che domina in queste architetture – cominciò ad elaborare il suo progetto: progetto che già all'inizio di settembre poteva essere sottoposto al committente.

Dire delle perplessità di mons. Santin di fronte a quest'opera «anomala» rispetto all'architettura «tradizionale» è dire cosa forse ovvia e scontata. Ma a me sembra opportuno insistere su questo fatto perché spiega la prima battuta d'arresto del progetto e – quello che più conta – l'intervento degli altri architetti. Infatti mons. Santin... era a dir poco perplesso e pensò allora di invitare i più noti artisti triestini, attivi in quel periodo in città, a presentare altri progetti. Si aggiunsero così a Nordio e Guacci gli architetti Arneri, Boico, Costa, Frandoli, Meng, Tamburini e Zacconi.

Suddivisi in tre gruppi, costoro presentarono tre diverse proposte: un Tempio vagamente arieggiante a una barca a vela (Guacci, Costa e altri), un Tempio sotterraneo (Frandoli, Zacconi e altri), un Tempio che riecheggiava le forme delle chiese carsiche (Meng e altri). Ma il Committente non fu soddisfatto di nessuna di queste proposte e... preferì ritornare al primo progetto di Guacci e sottoporlo agli altri concorrenti per un giudizio. Tutti furono concordi nell'approvarlo e, per questa concordanza di opinioni, mons. Santin volle che i nomi di tutti comparissero sul progetto, avendo tuttavia con capolista il solo Nordio: che si presentava in tal modo responsabile... di tutta l'impresa.

Così il progetto, tanto avveniristico ed audace, poteva presentarsi alla Pontificia commissione centrale per l'arte sacra in Italia con tutte le carte in regola: e cioè con un «responsabile» di indiscusso valore e dei collaboratori di «chiara fama». In tal modo si sarebbero più facilmente ovviate le obiezioni che il progetto avrebbe potuto sollevare nella parte più tradizionalista della Commissione: perché l'attività architettonica svolta da Umberto Nordio e soci era di per sé sufficiente garanzia di serietà ed impegno.

Ma prima di presentare ufficialmente il progetto alla Pontificia commissione di arte sacra, Nordio volle assicurarsi ancora l'appoggio del Presidente della CEI il cardinale Giacomo Lercaro: il quale rimase ammirato del progetto e contribuì forse, con la sua approvazione, a rimuovere le ultime perplessità di mons. Santin...<sup>3</sup>.

Ci si preoccupò di presentare al Comune per l'approvazione una serie di 15 disegni il 17 giugno 1961 e se ne ottenne il placet in più tappe sino all'ultima del 9 aprile 1965.

<sup>3</sup> Maria WALCHER, Arch. E.M.-A. SANTIN, Il Tempio di Monte Grisa di Trieste con lettera all'arcivescovo datata 14 settembre 1976 (dattiloscritto).

Il 22 maggio 1966 alla presenza di una numerosissima folla e di tutti i Vescovi della Conferenza episcopale delle Tre Venezie, dei cardinali Giovanni Urbani, Patriarca di Venezia e Presidente della CEI, Ildebrando Antoniutti (fig. 5), Prefetto della Congregazione dei Religiosi e Arcadio Larraona, Prefetto della Congregazione dei Riti, vi fu la dedicazione o consacrazione del Tempio di Maria Madre Regina (fig. 6).

Lo stesso Santo Padre Paolo VI (fig. 7) per quella circostanza inviò un suo messaggio via radio. Ne riportiamo il testo:

*Sette anni non sono ancora trascorsi da quando, il 19 settembre del 1959, benedicendosi la prima pietra di cotesto Tempio, il Nostro Predecessore Giovanni XXIII vi rivolgeva la sua parola incitatrice. Si era appena concluso il Congresso Eucaristico nazionale di Catania, dal cui clima di santo fervore era germinata, come un fiore soavissimo, la consacrazione d'Italia al Cuore Immacolato di Maria. Un Tempio votivo, da erigersi nella Diocesi di Trieste, doveva ricordarne nei secoli l'impegno: e il compianto Pontefice ne sceglieva Lui stesso il titolo, dedicandolo con auspicio precorritore alla dolce «Madre e Regina» Maria. Oggi quel voto si compie, oggi il vostro ardente anelito diventa realtà. A questa Madre l'Italia si consacra con atti rinnovati di convinzione profonda: e l'odierna cerimonia ne ricorda e ricorderà l'impegno della sua storia più recente.*



Fig. 5 – Cardinal Ildebrando Antoniutti durante la consegna della statua della Madonna di Fatima.

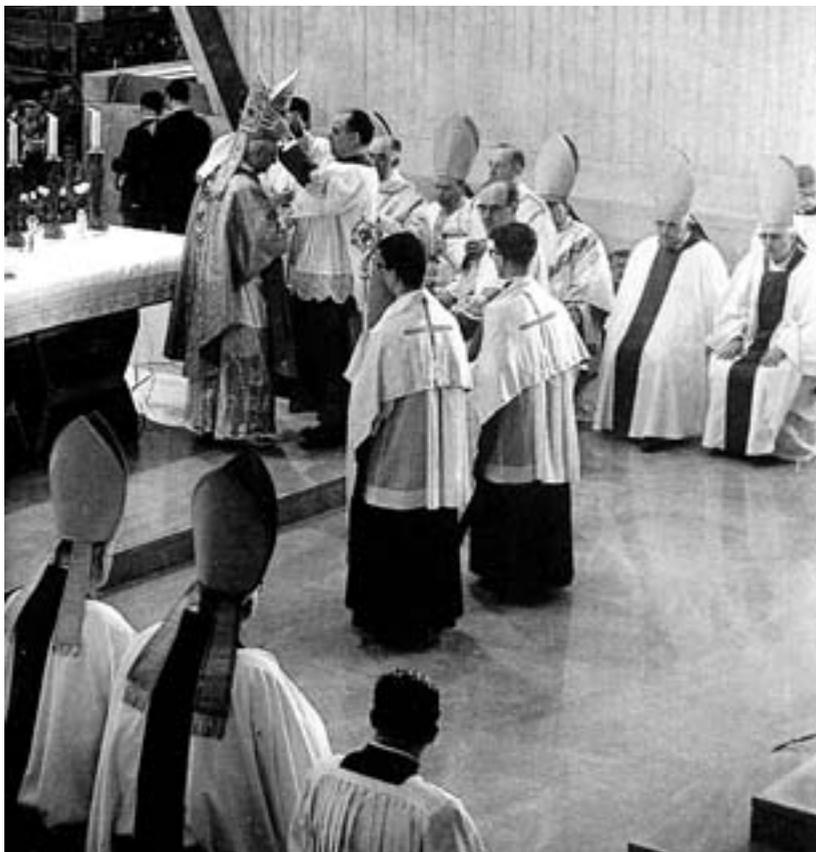


Fig. 6 – Cerimonia di consecrazione del Tempio di Maria Madre e Regina.

*Noi confidiamo che, riacceso il ricordo della consecrazione al Cuore Immacolato di Maria, compiuta al termine del Congresso eucaristico di Catania, generosa ne segua l'applicazione in tutti i settori della vita: personale, familiare, sociale, civica, culturale; non certo si deve trattare di un entusiasmo solo sentimentale, destinato a passare presto, bensì di un rinnovato proposito di vita cristiana: a ciò ha portato quella consecrazione, a ciò vuole portare la vera devozione alla Vergine Santissima. Sia dunque unanime il fervore e profonda la convinzione nel riaffermare solennemente gli impegni cristiani: guardando a Colei che tutti ci precede nel degno servizio di Dio, ciascuno sappia ravvivare la sua fedeltà a Cristo e alla Chiesa, ciascuno viva lietamente le conseguenze che il nome di cattolico impone, come aperta e gioiosa adesione alla verità che sola ci libera ed esalta. Si adornino le famiglie di quelle virtù umane e cristiane, che ne sono l'incontro e la salvaguardia, ed hanno fatto nei secoli la dote più bella d'Ita-*



Fig. 7 – Papa Paolo VI e l'arcivescovo Antonio Santin.

*lia. Sia la vita pubblica più saldamente ancorata alle forme vivificanti e unificanti della civiltà cristiana; lo chiedono le giovani generazioni che salgono, aspettando esempio di coerenza e maturità di pensiero e di vita; lo esige l'ordinato progresso della società<sup>4</sup>.*

<sup>4</sup> PAOLO VI, Radiomessaggio per il Tempio Mariano di Trieste, 22 maggio 1966.

La gente e i Pastori furono accolti per quella fausta ricorrenza dal suono delle nuove campane che mons. Santin volle venissero consacrate già nel dicembre del 1965 da un martire della fede: il cardinale Beran, arcivescovo di Praga, per anni detenuto nelle prigioni del regime di quel Paese, perché fedele testimone della fede in Cristo e della Chiesa cattolica.

Al giornale «Il Piccolo» di Trieste l'Arcivescovo così apriva l'intervista il 13 maggio 1966:

*(La consacrazione del Santuario di Monte Grisa, n.d.a.) è una cosa che mi commuove profondamente per tutte le speranze che ho riposto in questo Tempio, per il quale sono stati compiuti immensi sacrifici e superate innumerevoli difficoltà... (Il Santuario, n.d.a.) sarà un centro di benedizione e di consolazione e darà pace alle anime e alle genti. Sarà un luogo di rifugio sereno, di riflessione, di preghiera dove i valori eterni torneranno a brillare. Ma sarà soprattutto la casa della Madre per tutti noi, che siamo qui e anche per gli altri perché essa è Madre di tutti<sup>5</sup>. (fig. 8)*

L'Arcivescovo predispose ogni cosa affinché quell'avvenimento potesse segnare efficacemente l'animo della sua gente, iniziando dal sussidio per seguire la liturgia della consacrazione, dai canti, dal servizio liturgico e dai mezzi di trasporto. Tutto fu curato da lui nei minimi particolari. L'arrivo dell'effigie della Vergine – che sarà la «Signora del Tempio» – che il giorno prima (20 maggio) aveva lasciato San Giusto dopo cinque anni, undici mesi e dodici giorni di permanenza all'altare di San Carlo (dal giorno in cui il Vescovo di Leiria consegnò personalmente al Vescovo e alla città di Trieste l'effigie da lui fatta scolpire dallo stesso artista, con la medesima qualità di legno di quella per il Santuario di Fatima) dopo aver ricevuto il saluto sul pronao di Sant'Antonio Nuovo da una folla numerosissima di giovani della città con il nuovo inno del Tempio (composto dalle parole della poetessa Lina Galli e dalla musica del maestro don Giuseppe Radole), l'effigie fu accolta all'esterno del Tempio dal cardinale Ildebrando Antoniutti e poi accompagnata e collocata all'altare laterale, per lei preparato, nella parte superiore del Santuario.

All'indomani 22 maggio alle 8.30 il cardinale Antoniutti officiò la seconda parte della consacrazione dell'edificio sacro e alle 10.30 vi fu il solenne pontificale presieduto dal cardinale Urbani, Patriarca di Venezia e Presidente della Conferenza episcopale italiana.

Da quel 22 maggio iniziò la vita del Tempio Mariano, con momenti di grande afflusso, le sue fatiche e i suoi silenzi. L'Arcivescovo fu sempre solerte nello stimolare, nel confortare, nell'essere presente e nel provvedere alle

<sup>5</sup> «Il Piccolo», 13 maggio 1966.



Fig. 8 – Cerimonia di consacrazione del Tempio di Maria Madre e Regina (veduta sulla navata).

varie necessità di un'opera così importante e preziosa per la vita spirituale dei singoli e non solo delle nostre comunità (fig. 9).

Volle una piccola comunità sacerdotale, coordinata da don Dino Fragiaco e una famiglia religiosa: le suore Figlie della Chiesa, oltre ad un gruppo di laici per l'accoglienza. Sin dagli inizi il Santuario fu meta di convegni, incon-

tri, confessioni e pellegrinaggi da tutta Italia, tanto che il 16 settembre per la conclusione del raduno del «piccolo clero» si poteva affermare che da maggio a quella data il numero dei pellegrini era stato di circa 400.000 tra adulti, ragazzi, religiosi, sacerdoti e vescovi, parrocchie ed associazioni.

Il 7 maggio del 1967 l'Arcivescovo celebrò solennemente la prima festa del Tempio Mariano, con la benedizione mediante l'effigie della Vergine di Fatima della città, del suo porto, dei luoghi di lavoro, di studio e del suo mare. Aveva appena ottenuto (ottobre 1966) dalla Sacra Congregazione dei Riti l'istituzione della festa liturgica del Santuario e quindi volle significarne l'inizio.

Per tale circostanza indisse una tre giorni di spiritualità tenuta da P. Francesco Maria Franzi (poi Vescovo ausiliare di Novara), apprezzato divulgatore della vera devozione a Maria e insigne mariologo. Era la prima domenica di maggio ed il mondo attendeva con grande interesse il pellegrinaggio di Paolo VI per il 13 a Fatima nel cinquantesimo delle apparizioni. C'era molta attesa per questo primo Papa alla Cova da Iria e per il suo incontro con suor Lucia. Monte Grisa oggi più che mai con la nuova comunità sacerdotale custodisce non solo l'icona ma era ed è la testimonianza di un intero popolo che accolse con i suoi Pastori il messaggio di conversione e di pace che dal Portogallo raggiunse ogni dove.

Trieste corrispose con generosità all'invito del suo Vescovo e quel giorno fu un vero grande dono che segnò e qualificò la sua vita religiosa.

Alle 10.30 vi fu il solenne pontificale con i testi liturgici della nuova festività. Il Seminario diocesano curò il servizio sia al mattino che al pomeriggio. Per l'occasione venne inaugurata qualche giorno prima la «strada dei pellegrini»<sup>6</sup> e nel pomeriggio alle 16.30 i fedeli di lingua slovena resero omaggio al Tempio accompagnati dal Vicario episcopale mons. Luigi Skerl.

Nel frattempo mons. Santin aveva voluto che l'artista triestino Tristano Alberti scolpisse sei formelle bronzee destinate ai tre altari laterali collocati a sinistra della cripta del Tempio, commissionati dal Comitato prò altari istria-



Fig. 9 – Arcivescovo Antonio Santin.

<sup>6</sup> «Il Piccolo», 5 maggio 1967.

no, fiumano e dalmata. Proprio in quei giorni l'Arcivescovo passò nello studio dell'artista dove stavano per essere ultimati gli altorilievi. Si tratta di un'opera di pregio artistico e spirituale. Infatti l'Alberti volle scolpire la devozione delle genti giuliane e delle loro terre lasciate a causa delle tragedie dell'esodo, perché fosse di imperitura memoria.

Il 3 settembre 1967 fu sistemata la chiesa inferiore del Santuario, dedicando l'altare principale ai «*caduti senza croce*». Per onorare degnamente i centotrentamila giovani che durante l'ultima guerra mondiale non hanno potuto avere sepoltura e per richiamare le nuove generazioni all'ideale di pace, si è voluto, da parte dell'Associazione per l'Opera Caduti senza croce della sezione di Trieste, onorare questo sacrificio con il dono al Tempio di quest'opera.

Si tratta di un'area sacra ben riuscita per l'austera semplicità ed il valore artistico del crocifisso, opera dell'artista concittadino Marcello Mascherini (dello stesso artista sono anche i candelieri di bronzo) che nel susseguirsi di rami spezzati ricorda il sacrificio di chi non ha fatto più ritorno.

Significative le parole che l'arcivescovo Santin ha voluto occupassero tutta la parete che chiude il presbiterio della chiesa inferiore:

*Di quanti terre ignote e mari ricoprono, questa è la croce unica speranza.*

In quella circostanza durante l'omelia l'Arcivescovo sottolineò che

*il senso della croce è negazione di ogni violenza, ma non per viltà. Cristo era un forte e nell'ora da Lui scelta permise che lo crocifissero. Ecco dunque i tre elementi che si devono cogliere dalla croce: lo spirito di sacrificio, lo spirito di servizio e l'amore<sup>7</sup>.*

Il 9 settembre dello stesso anno per la prima volta al Tempio l'Arcivescovo celebrò il rito dell'ordinazione di quattro presbiteri diocesani ed un diacono dell'Arcidiocesi di Gorizia e due suddiaconi anch'essi di Trieste. La parte superiore del Santuario era gremita da una folla raccolta e commossa.

Nel cinquantesimo dell'ultima apparizione della Vergine ai tre pastorelli di Fatima, il 13 ottobre, l'Arcivescovo indisse una giornata di spiritualità, dopo aver «raccolto» per ottobre ai piedi di Maria tutti i componenti dell'Azione Cattolica diocesana e averli esortati ad essere in ogni parrocchia «fonte di luce e di santità»<sup>8</sup>.

Così il quotidiano «Il Piccolo» riportava la giornata a Monte Grisa nel ricordo dei fatti della Cova da Iria:

<sup>7</sup> «Il Piccolo», *Nel Santuario del Carso l'altare dei senza croce*, 4 settembre 1967.

<sup>8</sup> «Vita Nuova», *La parola dell'arcivescovo all'Azione Cattolica*, 13 ottobre 1967.

*Nel cinquantenario dell'ultima apparizione della Madonna a Fatima, l'arcivescovo mons. Santin ha celebrato ieri pomeriggio un solenne pontificale nel Tempio di Monte Grisa, dedicato a Maria Madre e Regina e che conserva l'immagine che lo stesso Vescovo di Fatima accompagnò a Trieste, quale dono di quel Santuario al nostro Tempio. «L'immagine che qui onoriamo – ha rilevato mons. Santin – riproduce pertanto le sembianze di Colei che apparve nella Cova da Iria per sei mesi il giorno 13, dal maggio all'ottobre del 1917».*

*Dinanzi a una moltitudine di fedeli che gremivano il Tempio adorno di luci e di fiori disposti con suggestiva sobrietà, il Presule ha rievocato quel 13 ottobre di cinquanta anni fa: la grande attesa della gente affluita da tutte le parti, l'apparizione della Madonna ai tre fanciulli, e le parole della Vergine: un'esortazione a tutti a cambiare vita, a non affliggere col peccato il Figlio suo già tanto offeso, a pregare il Rosario e a far penitenza per espiare i peccati propri e quelli degli altri. Infine un segno visibile per le 70 mila persone presenti: lo spettacolo del sole roteante, che atterrisce e conquista. Il Presule – nel continuare la sua omelia – si è soffermato a rilevare la semplicità evangelica del messaggio. «Il peccato è il vero male, perché nella sua natura vi è la negazione del comandamento primo e massimo: amerai il Signore Dio tuo con tutta la tua mente e con tutto il tuo cuore. Dal peccato si esce rimettendo Dio in noi, al suo posto. Mentre il peccato porta alla rovina, allontanando Dio dall'anima nostra e dalla nostra eternità. Se non interviene la conversione, che è la predicazione di tutto il Vangelo, ed il messaggio della Vergine».*

*«Noi facciamo feste e commemorazioni – ha soggiunto l'Arcivescovo – ma la commemorazione vera è la conversione del cuore nella penitenza e nell'umiltà, è l'espiatione delle nostre e delle altrui colpe, è amare Dio con tutto il cuore, il che è la santità alla quale il Cuore Immacolato di Maria ci chiama. E la santità è sorretta da quel dolce colloquio con Dio che è la preghiera. E anche qui – ha proseguito mons. Santin – il messaggio conserva il respiro di semplicità che lo anima. La preghiera che è portata ad esempio e raccomandata è il Rosario: la contemplazione della vita gaudiosa, dolorosa e gloriosa di Gesù Nostro Signore e Redentore, sostenuta e accompagnata dal saluto e dalla implorazione alla Vergine.*

*«La via di Fatima è una via fiorita di miracoli. Non mancano certo le grazie temporali. Ma non sono la cosa principale nello spirito del messaggio. Le grazie grandi' i miracoli che rallegrano cielo e terra sono le conversioni, sono le trasformazioni delle anime: peccatori che ritornano a Dio, lontani che ritrovano la Casa del Padre, ciechi alla luce di Dio che riacquistano il lume della fede.*

*«La via di Fatima – ha ripreso l'Arcivescovo – è soprattutto fiorita di questi miracoli; e anche il nostro Tempio è su questa strada. Esso è sorto qui non come meta turistica, ma come vetta ove salire fisicamente e spiritualmente, per incontrare la Madre e con la Madre Gesù suo Figlio. Nei suoi messaggi essa conduce sempre a Gesù, unica salvezza. Anche la salvezza temporale odierna, da questi sconvolgimenti pericolosi, incomincia nelle anime che cercano Cristo. Con Maria.*

*«Il Tempio eretto a Maria Madre e Regina si apre alle anime per accoglierle nel silenzio di un'intima preghiera, per offrire pace e speranza. Ed è invito a conversione. Chi è santo diventi più santo, chi è incerto orienti deciso il suo passo, chi è lontano si faccia avanti. Qui tutti sono attesi da Lei.*

*«Accoglierà Trieste l'invito e il dono della Madonna? Sarà la sua salvezza. Questa è la mia grande fiducia – ha detto il Presule – che mi viene dalla storia della nostra città, dagli elementi della misteriosa erezione di questo Tempio, e dalla fede che mi indica la missione affidata a Maria da Dio. La salvezza verrà dall'aderire alle ragioni per cui fu posta qui l'immagine della Vergine; e le ragioni sono queste: che la nostra città riemergerà interiormente sana, moralmente purificata, illuminata da quella fede per la quale San Giusto diede la sua giovane vita. Questa ardente preghiera noi affidiamo in umiltà a Maria nostra Madre e Regina, chiedendo il ricordo del suo apparire a Fatima».*

*Il solenne rito di Monte Grisa è stato seguito da una gran folla di fedeli, al cui numero hanno contribuito hen otto pellegrinaggi parrocchiali. Nell'occasione è stata eseguita una Messa musicata dal Grau, a quattro voci dispari, nell'esecuzione della Cappella di Sant'Antonio Taumaturgo diretta da Paolo Loss, mentre all'organo sedeva il maestro Arduino Macri: una partitura spedita, ma devota e solenne, che nelle parti mobili è stata integrata da canti in stile gregoriano e falso bordonio, nonché da alcuni «mottetti» polifonici eseguiti da alcune cappelle corali cittadine riunite sotto la direzione di don Giuseppe Radole. Di particolare suggestione è stato il «Credo», eseguito in gregoriano a voce di popolo, con incastonato uno splendido «Incarnatus» a quattro voci.<sup>9</sup>*

Un altro fatto lega mons. Santin a Monte Grisa ed è l'episodio del 31 gennaio 1975, che vide protagonista un ex ricoverato dell'ospedale psichiatrico di Trieste,

*un certo Armido Furlanich, abitante in via Giulia 27, il quale nel pomeriggio verso le 16.30 si recò nella zona superiore del Tempio, dove vi era solamente una coppia, marito e moglie, che sostava in preghiera non lontano dall'altare della Madonna. Il malintenzionato si portò rapidamente dietro l'altare e i due sentirono un grande tonfo: l'effigie della Vergine precipitava dal piedistallo finendo alla base dell'altare. A quel punto l'attenzione dei testimoni si è rivolta all'altare: hanno visto l'uomo rispuntare, afferrare la statuetta con entrambe le mani e sbatterla più volte con violenza contro i gradini. Infine l'hanno visto calpestare la coroncina d'oro posta sul capo della Madonna. Rimasti sul momento sbigottiti e senza fiato, i due coniugi hanno poi gridato dando l'allarme...<sup>10</sup>.*

Appena il Rettore del Tempio telefonò in segreteria dell'Arcivescovo, gli recai la notizia e pur avendo un impegno presso la parrocchia dei Salesiani di via dell'Istria, immediatamente ci recammo verso Monte Grisa. Il suo animo era profondamente costernato ed impaziente di giungere sul posto. Quando arrivammo, lì, ai piedi dell'altare laterale, circondata dai tre sacerdoti del Tempio vi era l'effigie della Vergine decapitata e con le mani amputate.

<sup>9</sup> «Il Piccolo», *Nel cinquantesimo dell'ultima apparizione di Fatima*, 14 ottobre 1967.

<sup>10</sup> «Vita Nuova», 7 febbraio 1975, p. 7.

L'Arcivescovo si inginocchiò e per la prima volta lo vidi piangere, tanto che gli offrii un fazzoletto. Stranamente non fece resistenza. Poi mi chiese di prendere un vaso e di mettere dei fiori. Ciò che io feci prontamente. Eravamo tutti molto commossi (fig. 10). Mi diede poi delle indicazioni per contattare subito il cav. Giovanni Bose del gabinetto dei Civici Musei perché potesse quanto prima occuparsi del restauro artistico dell'effigie. Andammo dai Salesiani e ad una chiesa gremita per la festa di don Bosco comunicò la sua sofferenza ed il desiderio che l'intera Diocesi riparasse l'oltraggio. Tornati in Vescovado avvertimmo la Segreteria di Stato e la Segreteria particolare del Santo Padre.

Il Papa personalmente scrisse e fece inviare il seguente telegramma:

*Profondamente rattristati per la notizia della mutilazione sacrilega del simulacro della Vergine Santissima nel Santuario di Maria Madre e Regina,*



Fig. 10 – Compianto sulla mutilazione della statua raffigurante la Madonna di Fatima.

*manifestiamo viva deplorazione per l'atto nefasto e assurdo. Imploriamo pietà e ravvedimento dal Cuore della Madre per coloro che non sapendo quello che fanno, hanno alzato la mano proterva e impietosa. Esortiamo la buona Comunità ecclesiale a trarre incoraggiamento alla riparazione, nonché alla professione sempre generosa, coerente ed impavida della propria fede e devozione, mentre impartiamo a conforto degli animi smarriti una particolare benedizione apostolica propiziatrice di celesti doni.  
Paolo P.P. VI<sup>11</sup>.*

Domenica 9 febbraio l'Arcivescovo indisse per le 15.30 il Rito di riparazione a Monte Grisa. Il Tempio conteneva «una folla strabocchevole di fedeli»<sup>12</sup>. Egli richiamò l'origine del voto e l'impegno a vivere il messaggio di conversione e riconciliazione dell'Anno Santo.

*Sappiamo – ha detto l'Arcivescovo – che è il gesto vandalico di un demente. Ma è sempre un gesto esecrando... Fa riflettere questo inveire di pazzi contro l'immagine della Vergine. I due casi più clamorosi sono la Pietà di Michelangelo in San Pietro e questo nostro. Ma anche questo nostro non è solo. In un anno altre cinque immagini della Vergine furono asportate o distrutte nella nostra zona...*

*Questo Santuario è stato eretto anche perché in un'ora terribile, nella quale incombeva la rovina sulla nostra Città, abbiamo detto: Maria, salva la nostra Città. Noi ti dedicheremo un Tempio che ci ricorderà la tua materna bontà e con una vita rinnovata ti dimostreremo la nostra riconoscenza. Più di qualunque chiesa vale il nostro cuore, che è il vero Tempio di Dio...*

*La nostra risposta al gesto folle sia un amore fervido e operoso in Dio... Così questo gesto che ci ha scossi e commossi diventerà, in quest'Anno Santo, segno di conversione e riconciliazione<sup>13</sup>.*

Lunedì 10 febbraio la statua fu consegnata al reparto di restauro dei Civici Musei di Trieste, sotto la supervisione della dott. Laura Ruaro-Loseri. Vanno ricordati il signor Sergio Maset che ha effettuato un paziente lavoro su tutte le parti lignee offese, in particolare le dita delle mani che più gravemente erano state danneggiate ed il cav. Bose, che ha ripristinato il colore.

Più volte mi recai con l'Arcivescovo in via della Cattedrale per seguire il delicato ripristino e restauro.

Il 29 marzo, durante la Veglia del Sabato santo, l'effigie ripristinata venne accolta con il cero pasquale nuovamente al Tempio e ricollocata sul suo altare. Nel pomeriggio di Pasqua l'Arcivescovo volle rendere omaggio alla Vergine tornata nel suo Santuario e chiedere la sua benedizione per la visita

<sup>11</sup> Arch. E.M.-A. SANTIN, Cart. Monte Grisa.

<sup>12</sup> «Il Piccolo», 10 febbraio 1975.

<sup>13</sup> *Chi onora la Madre onora il Figlio*, Omelia dell'arcivescovo, «Vita Nuova», 14 febbraio 1975.

pastorale agli esuli istriani fiumani e dalmati del Canada, che si apprestava a compiere nei giorni immediatamente successivi alla Pasqua.

Spesso mons. Santin saliva a Monte Grisa per una preghiera o per rimanere qualche giorno con la Comunità sacerdotale del Tempio. Ogni anno non mancava di presiedere in maggio la benedizione della città con l'effigie della Vergine.

Un'altra attenzione del Vescovo di Roma verso il Tempio mariano di Monte Grisa l'abbiamo da San Giovanni Paolo II in data 15 agosto 1984, quando, in preparazione al venticinquesimo anniversario della consacrazione dell'Italia al Cuore Immacolato di Maria, inviò un suo messaggio da Castel Gandolfo ricordando così l'atto di affidamento da lui fatto il 25 marzo 1984 a

*Fatima insieme a tutto l'episcopato cattolico, quale espressioni di fede a Cristo Redentore dell'uomo in comunione e per mezzo del Cuore Immacolato della Genitrice di Dio che in maniera particolarissima ha sperimentato la potenza salvifica del Redentore... È mio desiderio – dice Giovanni Paolo II – che il Santuario mariano di Monte Grisa diventi sempre più nel nome della Madre di tutti gli uomini un punto di incontro nella fraternità e nella pace dei popoli d'Oriente e d'Occidente .....Nel nome di Maria fioriscano la fraternità, l'amore e la protezione della vita, l'intesa e la comunione delle famiglie e – cita Paolo VI<sup>14</sup> – tutte quelle virtù umane e cristiane che sono state l'incontro e la salvaguardia ed hanno fatto nei secoli la dote più bella dell'Italia<sup>15</sup>.*

Giovanni Paolo II al primo maggio 1992, in occasione della visita pastorale alle diocesi del Friuli Venezia Giulia, fu il primo Pontefice Pellegrino al Santuario di Maria Madre e Regina sul ciglione carsico del Monte Grisa (fig. 11). Così egli auspicò:

*Il Tempio votivo di Trieste divenga un segno di ciò che deve essere la Chiesa: la casa di Maria, dove i fedeli professano la fede nell'Incarnazione, inizio e fondamento dei misteri di Cristo e ascoltano con fede la predicazione apostolica ...Occorre mettere in rilievo il rapporto ineffabile della Vergine con le persone della Trinità, presentando Maria come una icona della vocazione alla santità, pur tra le vicissitudini della vita terrena<sup>16</sup>.*

Una solida imitazione della Vergine Maria attraverso una pietà matura che ha in Cristo unico mediatore il suo punto focale è ciò che vale.

<sup>14</sup> PAOLO VI, Messaggio radiofonico a Trieste, cfr. *Insegnamenti*, IV 1966 pp. 255-257.

<sup>15</sup> GIOVANNI PAOLO II, Messaggio a mons. Bellomi nel XXV della consacrazione dell'Italia alla Madonna, Diocesi di Trieste, doc. 10.

<sup>16</sup> GIOVANNI PAOLO II, Discorso di venerdì 1 maggio 1992 al Santuario di Maria Madre e Regina al Monte Grisa di Trieste.



Fig. 11 – Papa Giovanni Paolo II durante la visita a Trieste.

Già ebbe a dire Paolo VI che la vera devozione a Maria è imitarla nel suo essere discepolo del Figlio suo Cristo Gesù.

Accanto al Tempio oggi è collocata la statua del vescovo Santin, che volle quel Santuario quale luogo e segno di gratitudine verso Colei nel cuore della quale aveva posto in tempi bui le sorti di Trieste.

Ciò che non può fare la strategia umana spesso lo può ottenere la fede.

All'origine di ogni Santuario vi è sempre un'avventura di riconoscenza e grazia.

Così lo è anche per il Tempio di Monte Grisa.

Riconosciamo lo così.

<sup>16</sup> GIOVANNI PAOLO II, Discorso di venerdì 1 maggio 1992 al Santuario di Maria Madre e Regina al Monte Grisa di Trieste.

## LA SOPRINTENDENZA E IL TEMPIO MARIANO

GIUSEPPE FRANCA

Premesso un sentito ringraziamento a mons. Ettore Carlo Malnati, Vicario episcopale per il laicato e la cultura, per aver offerto allo scrivente l'opportunità di relazionare al Convegno *Il Tempio Mariano, tra tradizione e innovazione*, patrocinato dalla Diocesi di Trieste e dal Polo museale del Friuli Venezia Giulia, sulle attribuzioni della Soprintendenza per i beni architettonici e il paesaggio relative al Tempio, va chiarito che lo stesso scrivente, *ex* funzionario di quell'Ufficio dal 1974 al 2007, non ha avuto alcun ruolo di rilievo nell'esercizio di quelle competenze, ruolo che, invece, hanno avuto altri. Potessero farlo, avrebbero titolo di parlare con maggior contezza d'argomenti e, presumibilmente, con annotazioni al di là di quello che dicono le carte, l'arch. Benedetto Civiletti, Soprintendente al tempo in cui il progetto prendeva corpo, l'arch. Gabriella Gabrielli Pross, che gli subentrò nell'incarico e che, sottoscritta l'autorizzazione ai lavori, ne seguì gli sviluppi, e il geom. Dario Gerlini, che, con la sensibilità e l'equilibrio che gli erano propri, s'occupò dell'intero *iter* burocratico della pratica, dalla prima istruttoria alla supervisione lavori in corso d'opera.

*La figura e l'opera di Antonio Guacci*

Entrando nel merito del Tempio, non si può parlare di esso senza un richiamo alla figura e all'opera del suo autore: Antonio Guacci. Personalità poliedrica, *ingegnere umanista*, come l'aveva definito Marco Pozzetto, capace di coniugare rigore scientifico a estro creativo sotto variegati profili artistici, si laureò a Padova, nel 1939. Affacciandosi alla professione negli anni '40, si trovò nella condizione di dovere orientarsi tra le due tendenze, che animavano il dibattito architettonico del tempo, quella dell'architettura *razionalista*, ovvero, dell'architettura *organica*. Per grandi linee, la prima, con modalità e magisteri affinati dagli anni '20 in poi da personaggi del calibro di Mies van der Rohe, Walter Gropius e Charles Edouard Jeannerais, altrimenti noto

come Le Corbusier, postulava criteri di piena rispondenza della struttura edilizia alle esigenze, quali che fossero, connesse alla sua ragion d'essere, impostazione metodologica che implicava, generalmente, impianti planimetrici e volumetrici bloccati giocati su un tessuto modulare ad un tempo, distributivo e strutturale, la seconda, facente capo a Frank Lloyd Wright, tesa, invece, a privilegiare il rapporto tra lo spazio architettonico interno, plasmato in funzione di chi doveva viverlo, e l'ambiente naturale in cui andava ad inserirsi l'architettura ad esso conseguente, implicita in ciò una maggior libertà compositiva.

Antonio Guacci optò per l'architettura *organica*, tant'è che, come scrive Diana Barillari, è proprio l'architettura wrightiana ...il luogo nel quale Guacci individua quella particolare relazione tra forma, natura e struttura, nelle quale deriverà la propria cifra espressiva<sup>17</sup>.



Fig. 12 – Edificio residenziale a Trieste (1956), piccolo condominio costituito da 2 corpi di fabbrica sfasati di ½ piano in altezza per adeguarsi all'orografia del terreno. Presenta un repertorio formale che rimanda al neoplasticismo.

La tesi è assolutamente condivisibile, ma non esaustiva dei temi formali della Sua opera: non mancano, infatti, moduli rientranti, a pieno titolo, in canoni propri dell'architettura *razionalistica*, e, come osserva Giovanni Ceiner, in parametri espressivi riferibili al *neoplasticismo*, col gusto, cioè, d'un equilibrato gioco di superfici piane, delimitate con riquadrature nette e spessori debordanti dal filo muro, lasciati volutamente in vista. È il caso del piccolo condominio di Via Matteucci (fig. 12), del palazzo dell'Italcantieri di Via Valdirivo (fig. 13), del Liceo ginnasio Petrarca, della scuola di Chiadino e altri ancora<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> Diana BARILLARI, *Antonio Guacci, un friulano che disegnò Trieste con arte*, articolo apparso sul «Piccolo» di Trieste il 13.01.06 in occasione della giornata di studio a Lui dedicata nel decennale della morte, tenutasi il giorno precedente, al Museo Revoltella, a margine della mostra del laboratorio interdisciplinare dei Corsi di Rilievo e Storia dell'Architettura a cura dei docenti Giovanni Ceiner e Diana Barillari. Intervennero, con l'occasione, Edino Valcovich, Alberto Pratelli, Marco Pozzetto, Gino Pavan. Non mancò anche un ricordo dello scrivente.

<sup>18</sup> Giovanni CEINER, *La creatività di Antonio Guacci tra Arte e Architettura*, «Archeografo Triestino» n. 113, Trieste, Società di Minerva, 2005, pag. 315-346.

A rappresentare, da un lato, l'importanza e la collocazione dell'opera di Antonio Guacci, nel panorama della cultura architettonica italiana del tempo, e, dall'altro, l'altissima qualità del Suo magistero, nonché le doti umane che connotavano il Suo modo di proporsi, sia consentita allo scrivente, la testimonianza diretta su due specifici episodi, rispolverati tra i ricordi relativi alla conoscenza e alla frequentazione avuta con Lui.

Il primo coincide col primo contatto virtuale, non personale, con una Sua opera, per altro senza sapere fosse Sua. Succedeva nel 1962, quando studente alle prime armi alla facoltà d'Architettura di Roma, in vacanza a Trieste, lo scrivente rimase colpito da un edificio nel rione di Greta, realizzato con blocchi modulari sovrapposti, ruotati alternativamente, l'uno sull'altro. Imbevuto degli insegnamenti della scuola romana, di matrice strettamente *razionalistica*, rappre-

sentando quell'edificio il compendio delle cose che mai avrebbe dovuto fare, l'aveva liquidato con una sua personalissima, quanto impudente, *stroncatura*.

Solo pochi giorni dopo, quello stesso edificio, però, se lo sarebbe trovato pubblicato in bella evidenza, come una delle *Quattro opere dell'architetto Antonio Guacci*, presentate sulla rivista *Architettura cronache e storia*, una delle più prestigiose, diretta da Bruno Zevi, per altro *appassionato promotore* dell'architettura *organica*<sup>19</sup>.

Nel servizio l'articolista, pur con qualche riserva su quello specifico edificio, riscontrandovi un certo *arbitrio geometrizzante*, notava la *tradizionale pulizia e semplicità*, nonché l'*equilibrio formale e funzionale* delle realizza-



Fig. 13 – Palazzo dell'Italcantieri (1964): destinato agli uffici è stato realizzato con criteri riferibili all'architettura razionalistica, connotato da moduli rapportati distributivamente, strutturalmente e figurativamente agli ambienti interni. Anche in questo palazzo l'Autore indulge su motivi formali neoplastici.

<sup>19</sup> Vittorino DA FELTRE (sic): *Quattro opere di Antonio Guacci*, «Architettura, cronache e storia», anno VI, n. 64 febbraio 1961 pp. 669-673. Oltre alla casa per Religiose e scuola materna in Greta, sono presentati una villa a Spilimbergo, il quartiere residenziale a Poggi S. Anna, e il condominio di via Matteucci a Trieste.



Fig. 14 – Casa per Religiose e scuola materna a Gretta (1954). L'edificio principale presenta la singolarità della «chiave architettonica» dei moduli edilizi sovrapposti ruotati alternativamente uno sull'altro.

zioni prese in esame. La rivista, era datata febbraio 1961, già allora, quindi, e nonostante il Suo naturale riserbo, Guacci s'era imposto all'attenzione della critica al pari dei maggiori progettisti, quanto meno in campo nazionale.

Ovvio il disorientamento che seguì a quel riscontro, ovvia, altresì, la domanda: *ma a chi dar credito?* La risposta, che avrebbe comportato una maturazione critica, ben di là da venire, l'avrebbero data, chiarissima, i fatti: a distanza di un anno, poco più, quegli indirizzi didattici tanto restrittivi in materia di composizione, sarebbero stati radicalmente cambiati, alla vecchia classe docente, valida, ma arroccata su posizioni superate, se ne sarebbe sostituita una nuova, molto più aperta a cogliere i fermenti di modi più moderni d'operare in Architettura. Tra i nuovi arrivati, da Venezia, l'ancor giovane Bruno Zevi.

Per la cronaca, l'edificio, in questione era la *Casa di Religiose con annessa scuola materna*, complesso che risulta esser stato demolito (fig. 14), nel frattempo, senza che nessuna voce si fosse levata a volerlo salvare.

Significativo, per altri aspetti, anche il primo contatto a livello personale, con Antonio Guacci: qualche anno dopo, quando, fresco di laurea, lo scrivente bussò alla porta dell'Istituto di Disegno, alla Facoltà d'Ingegneria, di

cui era Direttore con la speranza d'un'eventuale collaborazione. Avventore improvviso e inaspettato, fu accolto con un'affabilità e una leggerezza di atteggiamenti, che avrebbero messo chiunque a proprio agio.

Quella porta si sarebbe socchiusa, qualche tempo dopo, quando, assunto all'Ufficio scolastico regionale, allora appena istituito con competenze in materia edilizia, Lo ritrovò membro del Comitato regionale che ne costituiva l'organo consultivo. Fu a margine d'un incontro di lavoro, che gli prospettata una collaborazione con Lui, nell'ambito delle esercitazioni al corso di disegno<sup>20</sup>.

Si trattò d'un'esperienza estremamente stimolante. La Sua apertura e disponibilità nei riguardi degli studenti, fu la stessa di quel primo incontro e, come docente, a margine delle lezioni tenute, da par Suo, sui temi proposti in quegli anni, il Liberty, con le sue varie articolazioni, e Palmanova, città stellare rapportata a altre realtà simili, non mancarono mai, autenticamente illuminanti, riferimenti ai temi più vari, comunque riferibili all'attività didattica in atto, esposti sulla base di argomentazioni passate al vaglio di puntuali, rigorose analisi. Trattando della metodologia progettuale, preferiva parlare di *metaprogetto*, piuttosto che di progetto, ampliandone il concetto a significati e finalità, che vanno *oltre* la materiale elaborazione; citando Umberto Eco, parlava di psicologia della forma e di messaggio che cose e spazi comunicano in sincronia con nostri codici interni; parlava di stratigrafia dei centri urbani, vent'anni prima che i problemi dell'archeologia urbana divenissero argomento d'attualità, e così avanti con citazioni letterarie, scientifiche, filosofiche, come pure su temi sociali e d'attualità.

Purtroppo quella collaborazione s'esaurì nell'arco di soli due anni, ragioni personali e nuove prospettive professionali, ivi compresa la presa di servizio in Soprintendenza, posero ad essa termine, non senza grande rammarico dello scrivente.

### *Il Tempio Mariano. Caratteri distributivi, formali e strutturali*

Il progetto del Tempio, intitolato a Maria Madre e Regina, prese concreto avvio nel 1959, quando maturarono le condizioni perché mons. Antonio Santin, Vescovo di Trieste dal 1938 al 1975, potesse onorare il voto formula-

<sup>20</sup> Antonio Guacci fu designato dal Ministero della Pubblica istruzione, in qualità d'esperto, a far parte del Comitato regionale per l'edilizia scolastica, istituito con legge 28 luglio 1967 n. 641. Lo fu in relazione alla Sua chiara fama, ma anche per esser stato progettista impegnato nel settore, autore di 4 plessi scolastici: il liceo ginnasio Francesco Petrarca, le scuole elementari di Chiadino e di Barcola, la scuola materna di Gretta, tutti a Trieste.

to nella convulsa temperie di fine guerra, d'erigere un santuario in onore della Vergine, se, per Sua intercessione, fosse stata risparmiata alla città, come in realtà avvenne, la distruzione del porto e delle aree contermini.

Fu il 19 settembre di quell'anno che ne fu posata la simbolica prima pietra, in concomitanza con tre avvenimenti di grandissima rilevanza religiosa: i primi due, a livello nazionale, la consacrazione d'Italia al Cuore Immacolato di Maria e la conclusione a Trieste della *Peregrinatio* della Madonna di Fatima, dopo essere transitata per tutti i capoluoghi di provincia, il terzo di portata locale: il IV Sinodo della chiesa tergestina.

L'incarico di progettazione, inizialmente, era stato affidato a Umberto Nordio, il quale, da subito, coinvolse il Nostro, al tempo suo assistente all'Università<sup>21</sup> e, uscendo di scena, Gli lasciò campo libero. Elaborato il progetto e acquisita l'approvazione della *Commissione pontificia per l'arte sacra in Italia*, il 3 marzo 1961, dopo qualche tempo lo stesso fu fatto pervenire in Soprintendenza dove sarebbe stato preso in esame non sul versante della realtà monumentale, perché, al tempo, come edificio moderno, non sarebbe rientrato nelle sue competenze, ma su quello della tutela della valenza paesaggistica e panoramica dell'area su cui sarebbe andata a incidere la costruzione.

Trattandosi di realizzarla sul ciglione carsico, in posizione, quindi molto delicata perché direttamente interferente col profilo dello stesso ciglione, scelta obbligata, per altro, data l'esigenza di piena visibilità sia dalla città sottostante, sia dallo stesso Altopiano, per il suo profondo significato religioso<sup>22</sup>, l'allora Soprintendente, Benedetto Civiletti, come ordinaria prassi nei casi di progetti così rilevanti, una volta visionati gli elaborati, relazionando sugli stessi e corredandoli del parere favorevole dell'Ufficio, trasmise l'incartamento al Ministero, perché si pronunciasse nel merito. E parere favorevole fu anche espresso in quella sede, in data 17 agosto 1962 e, mentre era rimessa alla Soprintendenza la formale approvazione del progetto, veniva

<sup>21</sup> L'attività accademica di Antonio Guacci nell'ambito dell'Università di Trieste, Facoltà d'Ingegneria, s'è articolata come segue: 1945, assistente incaricato alla cattedra di disegno; 1947, assistente incaricato in Architettura tecnica; 1955, libero docente in caratteri distributivi degli edifici, 1969 - 1987, Direttore dell'Istituto di disegno; 1974 - 1981, titolare del corso di Architettura e Composizione architettonica.

<sup>22</sup> La collocazione sul ciglione carsico del Tempio, in piena vista da città e circondario, ha rappresentato, e rappresenta tuttora, il principale motivo di critica dei detrattori che lamentano il suo volume impattante sul profilo naturale dello stesso ciglione. Data l'importanza e il significato del Tempio, c'è da chiedersi se potrebbero esser sminuiti, se l'edificazione fosse stata spostata al di là del ciglione. Di ciò era ben conscio l'Autore se, come risulta dai carteggi, in più occasioni s'era opposto risolutamente allo spostamento che era stato ipotizzato.

prescritta la condizione che il Tempio fosse circondato da una fascia di rispetto con vincolo d'inedificabilità assoluta.

A fronte di questa incombenza, il Soprintendente si dovette attivare la procedura per l'ampliamento del vincolo paesaggistico già esistente, non coprendo esso completamente la sua area di sedime e lasciandone del tutto fuori la zona di rispetto, procedura che, a causa della sua macchinosità, tra scadenze e adempimenti vari, comportava tempi molto lunghi. Primo atto della trafila fu l'acquisizione del parere della Commissione provinciale per la tutela delle Bellezze naturali: la riunione fu indetta il 31 ottobre 1962; dal relativo verbale risulta l'unanime consenso dei presenti *sull'estensione del vincolo panoramico del Monte Grisa*, con la perimetrazione che lo stesso Guacci aveva cooperato a delineare.

Fatto singolare di quel 31 ottobre: era l'ultimo giorno di servizio dell'arch. Civiletti, come Soprintendente a Trieste, essendo destinato, col 1° novembre, alla Soprintendenza di Roma. Al suo posto s'insediò l'arch. Gabriella Gabrielli Pross.

Il procedimento *in itinere*, suggeriva il rinvio dell'approvazione del progetto alle determinazioni ministeriali, che l'avrebbero perfezionato. Ampiamente motivata, quindi, e doverosa, l'iniziale ritrosia della Soprintendente dal rilasciarla. Successivamente, però, condividendo con mons. Vescovo, la preoccupazione che lungaggini e orpelli burocratici potessero dilazionare i tempi *sine die*, in data 21 dicembre 1962, la sottoscrisse, subordinandola a due condizioni, per altro non incisive sul progetto per se stesso: di ridurre al minimo indispensabile l'abbattimento di alberature, dovendo il Tempio esser realizzato in un'area boscosa di pregio, e di concordare le finiture in corso d'opera.

La decisione di forzare i tempi si rilevò quanto mai opportuna: non l'avesse presa, si sarebbe dovuto aspettare fino al 7 ottobre 1963, per un primo provvedimento in relazione alla fascia di rispetto, e addirittura il 20 aprile 1964, per veder chiusa definitivamente la partita, col decreto di vincolo a firme congiunte dei referenti del Ministero della Pubblica Istruzione<sup>23</sup> e del Turismo e Spettacolo, segno evidente dell'interessamento a più vasto raggio, che le problematiche relative al compendio, già allora, sollevavano.

Risale al 1° marzo 1963 la consegna lavori che si protrassero per 3 anni, permettendo che il Tempio fosse inaugurato il 22 maggio 1966, con una so-

<sup>23</sup> Le attribuzioni in materia di beni culturali, già di competenza della Direzione generale Antichità e Belle Arti del Ministero della Pubblica Istruzione, sono state trasferite al Ministero dei Beni culturali e Ambientali a seguito della Legge 29 gennaio 1975 n. 5.

lenne cerimonia presieduta dal Patriarca di Venezia card. Giovanni Urbani, per la quale non mancò, in diretta, il messaggio papale.

Non venne riconosciuto a Guacci l'incarico di direttore dei lavori, mansione affidata, invece, all'ing. Giulio Pagnini. La circostanza sollevò una sua garbata, ma ferma protesta. Affrancato dalle pesanti e spesso noiose incombenze di quel ruolo, fu costantemente presente in cantiere, a seguire l'andamento dei lavori, tanto di tenere un suo singolare *Giornale di Fabbrica*, brogliaccio di fogli volanti in cui associava alle annotazioni inerenti all'aspra realtà del cantiere, riflessioni di carattere filosofico, religioso, momenti d'ispirazione artistica e quant'altro, a rappresentare la Sua grandissima ricchezza interiore.

A giudicare dai vivaci schizzi lasciati dall'Autore, il progetto fu concepito, sin dall'inizio, come *un cristallo fiorito sulla roccia*, poliedro appoggiato sugli speroni rocciosi che contornavano l'avvallamento che connotava, in parte, il sedime scelto per la costruzione e che, in quanto tale, in sede esecutiva, avrebbe richiesto una particolare attenzione nello studio dell'impianto fondazionale<sup>24</sup>. Rivisitato in seconda battuta, ferma restando l'impostazione con volumi a falde inclinate e variamente traforate, s'optò per una costruzione abbarbicata al terreno sfruttando parzialmente quell'avvallamento per la chiesa inferiore.

La pubblicazione più completa che ne parli è *Il Tempio di Monte Grisa. Analisi del linguaggio architettonico di un edificio di culto*, curata dalla figlia prof. Adriana. Rimandando ai contenuti della stessa l'approfondimento delle singole tematiche, se ne riprendono i passaggi più significativi relativi all'impostazione progettuale, nonché ai caratteri distributivi, formali e strutturali di progetto<sup>25</sup>.

Alla luce degli indirizzi del Convegno una prima osservazione sul Tempio a coglierne le caratteristiche *tra tradizione e innovazione* va fatta sull'impianto generale, sostanzialmente 3 corpi di fabbrica trapezoidali posti

<sup>24</sup> Le prospezioni geognostiche dell'area di sedime misero in luce la presenza forti discontinuità del sottosuolo, ivi compresa la presenza di una grande cavità in corrispondenza all'angolo nord – ovest della fabbrica – nelle carte risulta connotata col termine di *voragine* – circostanza, anche questa, che aveva fatto pensare allo spostamento della fabbrica verso l'interno, cui s'è dianzi accennato. Accantonata l'idea, s'è dovuto procedere con le dovute tecniche per garantire piena sicurezza alla costruzione.

<sup>25</sup> Adriana GUACCI, *Il Tempio del Monte Grisa a Trieste. Analisi del linguaggio architettonico di un edificio di culto*, Trieste, Del Bianco Editore, 1991, contributo presentato nell'ambito della III Settimana dei Beni Storico Artistici della Chiesa in Italia, svoltasi tra il 9 e il 14 settembre 1985, a Trieste, come sede principale, ma con incontri anche in altre località in Regione, tra cui Aquileia e Cividale e in Istria, a Parenzo.

in aderenza l'uno all'altro, con l'elemento centrale incombente sugli altri due, di uguali dimensioni e sfasati uno dall'altro; esso rappresenta un'esperienza fortemente innovativa nel panorama dell'architettura religiosa del tempo. Ciò non di meno propone orientamenti e tipologie distributive frutto di tradizione plurisecolare. Rientra nella tradizione, infatti, lo schema a croce greca delle due chiese sovrapposte, di cui la superiore riprende l'allineamento ovest – est, presente sin dalle chiese paleocristiane, non altrettanto l'inferiore, ruotata di 90 gradi.

Altro elemento distributivo riferibile alla tradizione: la presenza, sia a livello della prima che della seconda chiesa, di ampie zone di transito differenziate dagli spazi contermini destinati espressamente al culto e collegate tra loro con uno scalone. Si tratta della riproposta, in chiave moderna, dell'*endonartece*, presente nelle chiese fino al VII secolo, come spazio, allora, destinato ai catecumeni, riproposto, ora, al coordinato afflusso di fedeli e visitatori.

Innovativa, nella sua assoluta originalità, la cella campanaria, che, invece di sovrapporsi al profilo tronco piramidale della chiesa superiore, s'introflette al suo interno, con una conformazione pur essa tronco piramidale rovescia, a coprire l'aula principale.

Non è chiarito il motivo delle due chiese. Forse non è azzardata l'ipotesi che, con tale scelta, ci si sia voluti riferire alla tradizione aquileiese della contestuale presenza di due chiese parallele, la prima destinata prioritariamente al culto e la seconda legata a santi o a tradizioni particolari. Così era stato per la Basilica di Aquileia e così anche per la cattedrale di S. Giusto, la cui navata centrale, realizzata nel '300, rappresenta l'interspazio tra le precedenti chiese, appunto parallele, dedicate, rispettivamente, a S. Maria Assunta e a S. Giusto. La presenza nella chiesa inferiore dell'altare principale, dedicato ai Caduti senza croce, e, nel transetto, degli altari riferibili a Santi e comunità non triestine, ma strettamente gravitanti sull'ambito cittadino per rapporti storici, economici e mercantili, starebbe a confermare l'ipotesi.

Sotto il profilo architettonico tutto il progetto è modulato, a varie scale, col triangolo d'Eulero, triangolo isoscele con base pari all'altezza. Così strutturata, l'intera costruzione rientra in schemi coordinati, le cui linee d'involuppo, siano esse ortogonali, siano inclinate con l'angolatura determinata da quel tipo di triangolo, delimitano spazi e volumi in termini di preciso riscontro geometrico (figg. 15-16).

La triangolazione modulare non trova applicazione solo nel contesto architettonico, ma si proietta, in rapporto omologico, anche all'interno, nell'Altare maggiore e Cattedra (fig. 17), nell'Altare del Santissimo (fig. 18), e nell'Altare della Madonna di Fatima, come pure negli arredi mobili, bancali, confessionali, fino alle lampade stilizzate a parete (fig. 19) e ai serramenti d'ingresso.

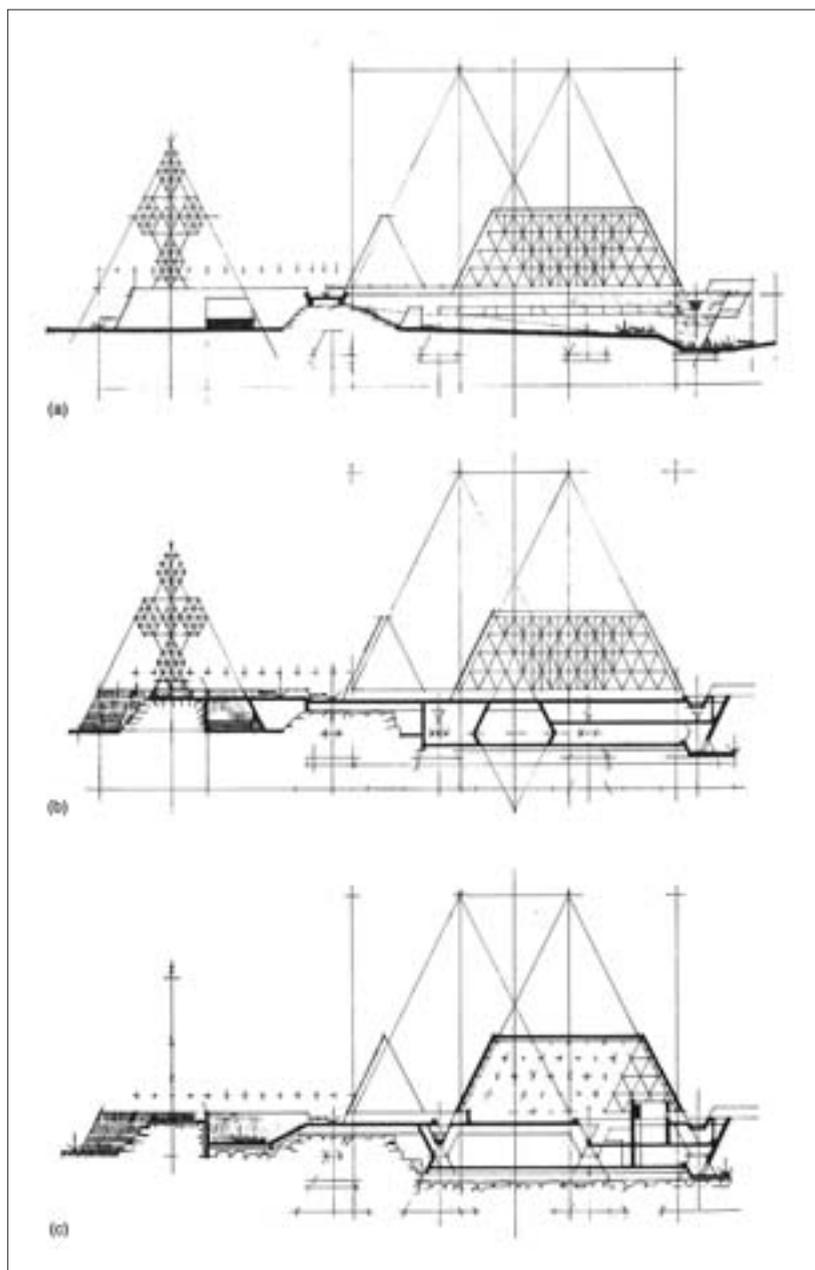


Fig. 15 – Schematismi progettuali del Tempio mariano (1963-66). Si tratta dell'individuazione delle linee d'involuppo di volumi e profili, tutte rientranti in un ordito rigorosamente geometrico.



Fig. 16 – Visione del fronte Nord del Tempio. In primo piano l'accesso alla chiesa inferiore, in secondo e terzo, rispettivamente, il fronte esterno transetto Nord con l'ingresso alla chiesa superiore, e il profilo esterno della stessa chiesa superiore. La modulazione triangolare trova applicazione con assoluta coerenza anche negli arredi sacri del Tempio.



Fig. 17 – Altare maggiore.

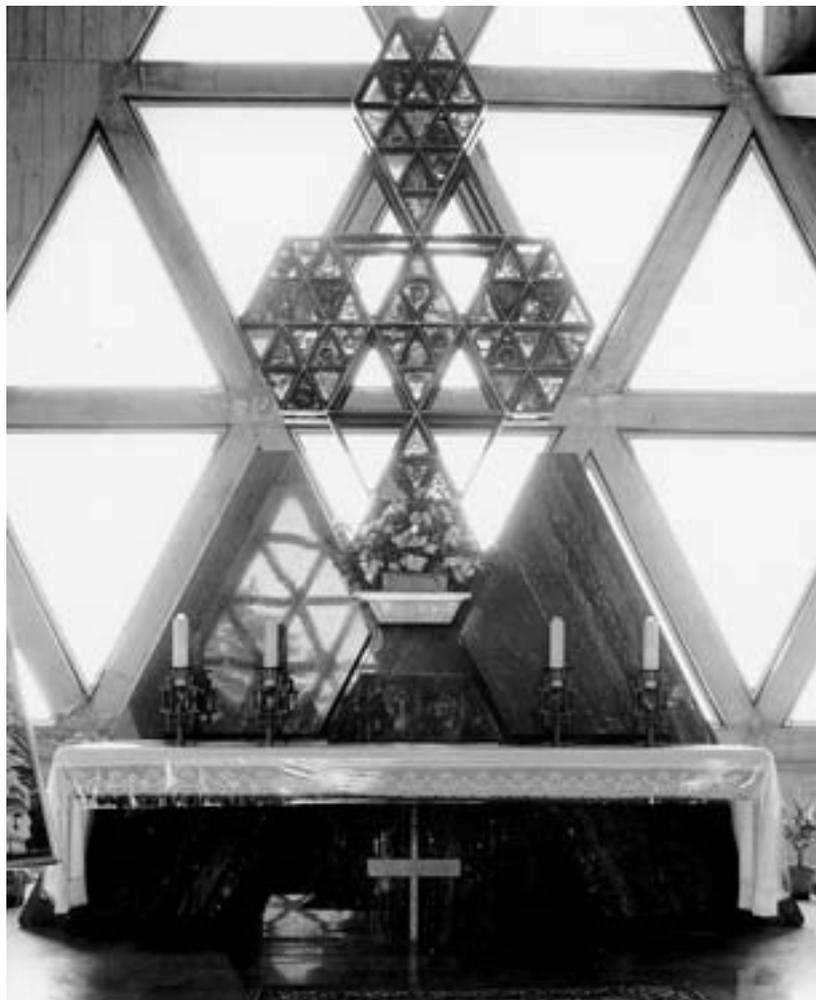


Fig. 18 – Altare del Santissimo.

Rientra nella stessa logica la proposta, rimasta tale perché mai realizzata, delle sistemazioni esterne con, in particolare, la collocazione di due croci, la prima, ad ovest del Tempio, da posizionare sull'area in cui recentemente è stato collocato il monumento a mons. Santin, l'altra a coronamento del fronte Sud. Entrambe studiate con schemi modulari triangolari, particolarmente imponente la prima, che, con i suoi 18 metri, poggiante su un basamento, dovrebbe trovar posto su un belvedere sopraelevato rispetto all'attuale piazzale.



Fig. 19 – Arredi mobili, con particolare riferimento ai confessionali e alle lampade stilizzate delle pareti.

Ben visibile dalla città, rappresenterebbe in coerenti termini figurativi, quel simbolo esterno di Fede, di cui, da più parti, nel tempo, s'era lamentata l'assenza dal Tempio.

AmMESSO che il modulo base sia la metafora della Trinità, stando a quanto sottoscrive un gruppo di docenti universitari, primi firmatari Giovanni Ceiner e Edino Valcovich, in una lettera aperta ripresa dalla stampa, è *espressione formale, al contempo, dell'insieme e delle sue componenti oltre che rappresentazione simbolica del concetto divino nella visione iconografica cristiana*<sup>26</sup>.

Sul piano compositivo, accennando la figlia a sezioni auree e a parametri di proporzionamento mutuati dall'architettura classica, ne parla come motivi ispiratori del Tempio. Presentato il problema come dato di fatto, tale linea d'indirizzo trova espressione nell'equilibrio della composizione nel suo com-

<sup>26</sup> Lettera aperta, dopo il secondo crollo, di un gruppo di docenti universitari, primi firmatari Giovanni CEINER e Edino VALCOVICH, membri della Associazione italiana Documentazione e conservazione degli edifici e dei complessi urbani moderni, sezione Friuli Venezia Giulia, intitolata *Il Monte Grisa è patrimonio della Nazione*, pubblicata, in particolare, sul «Piccolo» il 13 luglio 2007. Rappresentava l'appello rivolto a *tutte le componenti attive della Società* che si facessero carico per la soluzione del caso.

plesso. Non di meno, risultano difficoltose verifiche puntuali di dove e come questi parametri siano stati adottati.

Quanto all'impianto strutturale, in linea con gli orientamenti del tempo, Guacci si rifece alla corrente dell'*espressionismo strutturale*, altrimenti noto col brutto neologismo di *brutalismo* (da *beton brut*), il cui principio ispiratore consiste nel lasciare in piena evidenza la compagine muraria in cemento armato costitutiva dell'intera fabbrica, senza alcun rivestimento che ne mascheri l'ordito delle cassetture.

Autore dei calcoli fu l'ing. Sergio Musmeci, professionista romano di chiara fama, docente di meccanica razionale alla Sapienza di Roma, facoltà d'Architettura compresa, come Guacci appassionatamente votato all'insegnamento. Tutta sua la sensibilità di sfruttare al meglio le qualità meccaniche dei materiali, ottimizzandone l'uso nell'equilibrio statico generale della fabbrica, intenzionalità che affiora evidente nel Tempio: la trama a triangoli delle pareti traforate o la loro disposizione a esagoni rappresi tra nervature lineari correnti, sulle pareti cieche, è, sì, frutto d'una scelta architettonica, ma rappresenta, anche un motivo strutturale di consolidamento e rinforzo di quelle stesse pareti, soggette per loro dimensioni e giacitura a forti tensioni interne. Ne deriva la loro relativa levità in contrasto con la possanza dei setti in cemento armato lasciati *brutalmente* a vista e delle intelaiature a contrafforte con profili aperti a «V», sempre in sincronia col triangolo d'Eulero, quali si colgono in particolare, nel vuoto che mette in comunicazione funzionale e, entro certi limiti, anche visiva, la chiesa superiore con quella inferiore. È una struttura che si identifica con l'Architettura, partecipando l'una dell'altra in un rapporto di reciproca osmosi (fig. 20)<sup>27</sup>.

Un giudizio di merito sull'architettura del Tempio è opinabile, come lo è ogni giudizio personale, c'è chi l'apprezza, non manca chi lo considera un'ingombrante presenza, se non peggio, ma su una cosa la valutazione non può che esser univoca, sulla coerenza d'ogni elemento nel complesso, su quel principio informatore che, frutto d'intuizione creativa, si realizza compiutamente anche sotto l'aspetto figurativo e architettonico. Condivisibile quindi il pensiero di Giovanni Ceiner, che, al riguardo, così si esprime:

*la capacità di gestire, con risultati ottimali, sia la dimensione figurativa che quella architettonica è una delle connotazioni più significative del Guacci, che nasce da un'innata sensibilità, ma trova espressione nell'urgenza compositiva di chiara derivazione figurativa*<sup>28</sup>.

<sup>27</sup> Antonio GUACCI e Sergio MUSMECI, *Il Tempio mariano a Trieste*, in *Industria italiana del cemento*, 39°, n. 9 Roma, Aitec, 1969.

<sup>28</sup> CEINER, *La creatività di Antonio Guacci tra Arte e Architettura*, cit., p. 318.



Fig. 20 – Transetto sud con l'altare del Santissimo – a destra – e le sacrestie – a sinistra. Prevale la sezione trapezoidale degli spazi e vi si coglie la netta demarcazione tra superfici vetrate e superfici cieche. In primo piano, nel vuoto dell'asola tra chiesa superiore e inferiore, la struttura portante dell'ordine superiore, anch'essa risolta con l'angolazione del triangolo d'Eulero.

Risale ai primi anni 70 la copertura in pietra delle falde, risalgono all'84 le sistemazioni esterne: scalinata d'accesso con parallelo sviluppo rampa disabili. Stando ai carteggi visionati, nel ventennio a seguire, non risultano evidenze per questioni o problemi particolari al Tempio. Fa eccezione, a memoria dello scrivente, la singolare proposta pervenuta in Soprintendenza nei primi anni 90, su iniziativa d'un noto pittore: quella d'inscrivere sulla vetratura in corrispondenza all'ingresso, il testo dell'*Ave Maria* nel contesto d'una specifica decorazione a carattere pittorico. La cosa destò grande perplessità, non fosse altro per la discontinuità che sarebbe derivata nel cogliere compiutamente quel testo frazionato, come sarebbe risultato, dalle nervature del reticolo. La pratica fu archiviata, tanto più per l'intervenuta opposizione di Guacci, ma l'idea presenta, comunque, un suo interesse: variegata sfumature di colore sulle vetrate, potrebbero arricchire cromaticamente quello spazio interno in cui domina il grigio del *beton* stemperato solo dalla diversa resa, in termini di luminosità, delle singole pareti, più o meno esposte alla luce, nonché dal chiaroscuro, implicito nella modulazione triangolare sulle pareti cieche. La proposta trovava, forse, ispirazione dalla croce dell'altare del Santissimo, che realizzata in ferro, nel rispetto del canone triangolare, presenta, nel vuoto degli interstizi, l'inserimento di vetri vivacemente colorati

### *I crolli del 2004 e 2007*

Il Tempio tornò di drammatica attualità il 27 maggio 2004, quando si verificò il primo dei due rovinosi crolli del materiale lapideo di rivestimento delle falde. Nell'adottare quella tipologia era chiaro il riferimento ai tipici tetti in pietra della tradizione carsica, nei quali scaglie di pietra e orditura lignea del tetto s'integrano organicamente. Lo stesso Guacci, contestualmente ai lavori al Tempio, ne aveva realizzato uno, alla *Casa Carsica* a S. Croce, affidandone l'esecuzione a maestranze specializzate, forse le ultime, ancora padrone di quel magistero. Si trattava, in quel caso, d'una costruzione di modeste dimensioni, semplice *capanno*, come Lui stesso l'aveva presentata; del tutto diversa, la situazione per le falde del Tempio, che svettano per ampi fronti fino all'altezza d'una trentina di metri per centinaia di metri quadrati, sulle quali il rivestimento in pietra era stato sovrapposto e fermato con lame d'acciaio. Il crollo va ascritto a un concorso di cause: s'è parlato della carbonatazione del calcestruzzo, che mina la tenuta dei ferri, ma, probabilmente, vi ha inciso il gioco delle dilatazioni termiche, che, agendo su quel materiale, per altro estremamente pesante e di presumibilmente scarsa, se non nulla, coesione a falde in forte pendenza, hanno finito per aver buon gioco nel farlo scivolare.

Va aggiunto che l'opzione per la copertura in pietra era maturata in un secondo tempo, dato che la scelta iniziale era di farla con pannelli prefabbricati in cemento incardinati uno sull'altro.

Intervenire, allora, la Protezione civile, non lo fece la Soprintendenza, impossibilitata a operare su compendi, come quello in parola, inseriti in aree tutelate solo dal punto di vista paesaggistico. Non di meno, non aveva escluso tale eventualità in prospettiva futura, sempre che fosse acquisita, nel frattempo, la *dichiarazione d'interesse culturale* del Tempio, ipotesi tutt'altro che remota per la sua indubbia valenza architettonica, dichiarazione che trovava, però, impedimento dal fatto che non erano ancora maturati gli allora ancora prescritti 50 anni dalla costruzione.

In questa ottica, erano stati richiesti dei finanziamenti; si trattava di cifre modeste, date le croniche ristrettezze di bilancio dell'Amministrazione per i Beni culturali, che avrebbero potuto tornar utili solo nel quadro d'un intervento sinergico, per lavori circostanziati a determinati ambiti. Pur messi in programma, non hanno potuto esser erogati per la ragione tecnica, di cui s'è detto.

Sussistevano potenzialità, insite nei dispositivi di legge vigenti, che, forse e con modalità tutte da definire, avrebbero permesso d'aggirare l'ostacolo dei 50 anni, ma fatto determinante per poterlo fare, fu l'allora quasi contestuale promulgazione del Codice dei beni culturali e del Paesaggio, in virtù di quel certo articolo, che ammette al rilascio della dichiarazione *le cose immobili e mobili...che rivestono importanza a causa del loro riferimento con la storia politica, militare, della letteratura e della cultura in genere, ovvero quali testimonianze dell'identità e della storia delle istituzioni pubbliche collettive o religiose* a prescindere dalla datazione<sup>29</sup>.

Fu il sottoscritto, nella sua qualità di responsabile *pro tempore* della Soprintendenza, ad inviare il 12 ottobre 2005, alla Direzione regionale competente in materia, una proposta in tal senso, supportata dalla corposa relazione a firma della storica d'arte Rossella Scopas, che, con dovizia di argomentazioni, dimostrava la piena applicabilità di quell'articolo. La proposta fu accolta e in data 18 maggio 06, primo atto in Regione ad esser emesso sotto quel profilo, il Direttore Ugo Soragni apponeva la firma sul provvedimento.

3 giugno 2007 è la data del secondo crollo. È un caso la sostanziale coincidenza di date col primo? Potrebbe non esserlo, ammettendo l'ipotesi che abbiano concorso a quel nuovo collassamento le piogge primaverili, con conseguente formazione di strati limacciosi, particolarmente insidiosi in un

<sup>29</sup> Decreto legislativo 22 gennaio 2004 *Codice dei beni Culturali e del paesaggio*, art. 10, comma 3, lett. d, nonché art. 13.

quadro già compromesso. Particolarmente spiacevoli le conseguenze di questo secondo crollo, tra cui il sequestro cautelativo del Tempio, da luglio a dicembre di quell'anno, disposto dalla Magistratura in attesa fosse garantita la fruizione della chiesa in condizioni di piena sicurezza. Intervenne ancora la Regione, che, a fronte d'un programma lavori stimato dall'arch. Fabio Nassuato di Vittorio Veneto, in 3.271.940 euro, assicurò un cospicuo flusso di finanziamenti, si parla d'un totale di 1 milione e mezzo di euro, che permise, con l'esecuzione delle opere più urgenti, anche apprezzabili interventi manutentivi per garantire al Tempio condizioni di migliore fruibilità e decoro.

Un cenno finale sui problemi di natura tecnica tuttora aperti al Tempio, tali da implicare contatti e intese con la Soprintendenza; se ne individuano tre, in particolare:

- 1) dare un assetto definitivo e uniforme alle coperture a falda. dato che, allo stato attuale, il corpo principale della chiesa si presenta rivestito di guaine impermeabilizzanti, mentre i due corpi bassi presentano ancora il manto originale, rappreso con reti metalliche di contenimento, classica soluzione tampone, che, prima o dopo, dovrà esser risolta. Al riguardo s'era prospettato il ricorso a lastre di zinco – titanio, laddove, a sommessimo avviso dello scrivente, sarebbe preferibile un rivestimento a base di resine;
- 2) completare la sistemazione delle pertinenze esterne con la collocazione della grande croce disegnata da Guacci. In ordine alla stessa è stata presentata la proposta alternativa di sistemarla, sul lato est, nella logica d'una diversa organizzazione di quegli spazi, aprendoli ad una maggiore fruizione pubblica come aree appartate di ritrovo e di preghiera, che nella gradevolezza dell'ambito naturale circostante, potrebbero suscitare motivi di sereno raccoglimento;
- 3) garantire con continuità la manutenzione dell'immobile, essendo già presenti nel cemento armato efflorescenze, fessurazioni, distacchi di copriferro e quant'altro, tutti inconvenienti che, trascurati oggi, si presenteranno più gravi, domani.

Ma questa è storia tutta ancora da scrivere.

IL TEMPIO MARIANO A TRIESTE. DAL MODULOR  
DI LE CORBUSIER ALLA GEOMETRIA MODULARE DI  
ALFRED NEUMANN E AL TEMPIO DI ANTONIO GUACCI

MAURIZIO LORBER

Per comprendere l'edificio che più di ogni altro accese il dibattito fra i triestini fin dalla sua edificazione<sup>30</sup>, protrattasi dal 1963 al 1967, dobbiamo fare uno sforzo di contestualizzazione storica e teorica. Il tema, ancor oggi così diffuso, non attiene soltanto all'impressione e al gusto ma trova riscontro in una questione semiotica posta da eminenti studiosi negli anni Settanta.

Fra essi Gillo Dorfles che, nel 1973, si chiede cosa accada quando una chiesa assuma le sembianze di un *night club* oppure lo stadio quelle di un tempio? Erano anni precedenti allo stile postmoderno e il reimpiego degli edifici industriali con funzioni diverse non era ancora così diffuso tanto che, per spiegare questa discrasia semantica Dorfles cita<sup>31</sup> un edificio triestino: la Pescheria Centrale, progettata nel 1913 da Giorgio Polli, la quale, al pari di alcuni ulteriori esempi di *revival* ottocenteschi, rientra nella storia dell'architettura anche grazie all'assurdità semantica del suo aspetto, assimilabile ad

<sup>30</sup> Il progetto definitivo del 1963, come ratificato da una lettera della Curia vescovile inviata al Comune di Trieste il 30 maggio di quell'anno, prevedeva che il progettista fosse il dott. ing. prof. Antonio Guacci con la supervisione del dott. arch. Umberto Nordio. Il lavoro doveva essere eseguito dall'impresa C.E.S.I.C.A. dell'ing. Donato Abate di Pordenone. Il calculatore dell'opera in cemento armato era l'ing. Sergio Musumeci, il direttore dei lavori era il dott. ing. Giulio Pagnini, mentre il revisore dei calcoli per le opere in cemento armato era il dott. ing. Mario Genel. Nella lettera si fa presente che i progetti presentati il 18 giugno 1961 sono da considerarsi annullati (Archivio della Curia arcivescovile di Trieste, N. 410/62). In una lettera datata 26 settembre 1962 sottoscritta da Nordio e Guacci e inviata al vescovo Antonio Santin, viene espresso il loro disaccordo sulla scelta di Pagnini quale direttore dei lavori (Archivio della Curia arcivescovile di Trieste).

<sup>31</sup> Gillo DORFLES, *I precedenti d'una semiotica architettonica*, in DORFLES, *Dal significato alle scelte*, Torino, Einaudi, 1973, pp. 197-214.

una chiesa, come è noto agli incauti turisti sbarcati dalle navi da crociera che la scambiano per una chiesa<sup>32</sup>.

Cinquant'anni dopo Antonio Guacci progetta un edificio che portava a compimento questa entropia stilistica nella quale la funzione dell'edificio passa in secondo piano e nel quale il principio di *semantività istituzionalizzata* è completamente vanificato:

*che detto in parole diverse permette alla persona che vi si imbatte di comprendere quale sia la sua funzione pratica e simbolica: una chiesa, un edificio abitativo, la sede di rappresentanza di un'azienda, una scuola.*

Correttamente Dorfles – ma anche Umberto Eco negli stessi anni<sup>33</sup> – precisa che pure le costruzioni meno *nobili* quali un chiosco dei gelati, un orinatoio o un magazzino devono riuscire a comunicare la loro precisa funzione sia per motivi commerciali che pratici. Oggi, secondo una valutazione pragmatica, siamo pronti a questi *sbandamenti semantici* poiché abituati al cambio di funzione di fabbricati, capannoni industriali e vecchi mercati che hanno assunto funzioni alternative<sup>34</sup>, divenendo musei, palestre o centri di aggregazione sociale. Tuttavia questo adattamento non basta a spiegare l'entropia stilistica che caratterizza tutta le forme d'arte contemporanee e che ha coinvolto anche le realizzazioni architettoniche e il disegno industriale. Lo spremi agrumi di Philippe Stark, come ben noto, assomiglia ad una navicella aliena e le sembianza degli edifici rispondono, volta a volta, non alla funzione

<sup>32</sup> Se la pescheria di Giorgio Polli è, ancor oggi, spesso scambiata per una chiesa e denominata dai triestini causticamente *Santa Maria del guato* (il guato corrisponde a un piccolo pesce che abbonda nel golfo: il ghiozzo), in maniera altrettanto ironica e irriverente a Trieste si fa riferimento al tempio Mariano apostrofandolo con l'appellativo di *formaggino* a ricordo delle ben note confezioni triangolari di carta stagnola di formaggio spalmabile che furoreggiavano nell'Italia convertita al consumismo alimentare.

<sup>33</sup> Umberto Eco, *La struttura assente*, Milano, Bompiani, 1968, p. 191, in particolare il capitolo *Architettura e comunicazione*, pp. 191-249.

<sup>34</sup> A solo titolo di esempio, non solo la Pescheria di Giorgio Polli è diventata una moderna *Kunsthalle* ma anche *Les Abattoirs* (i mattatoi) di Toulouse sono divenuti il *Musée des Abattoirs*: museo di arte contemporanea con sale per esposizioni temporanee, spazi espositivi, biblioteca e sale didattiche per i giovanissimi. L'aspetto di similarità con la Pescheria triestina si riscontra nella storia dell'ex mattatoio. All'architetto Urbain Vitry nel 1825 venne conferito l'incarico di progettare una costruzione di tipo basilicale, caratterizzata da un'articolazione simmetrica degli spazi con un linguaggio neoclassico. Pochi anni prima che il mercato del pesce a Trieste sospendesse la sua attività, a Toulouse, nel 1988, il mattatoio cessava la sua attività per divenire, nel 2000, su progetto di Antoine Stinco et Rémi Papillault, *l'Espace d'art moderne et contemporain de Toulouse Midi-Pyrénées* (fra le opere conservate nel museo, la più sbalorditiva è la quinta di teatro dipinta da Picasso che raffigura *La Dépouille du Minotaure en costume d'Arlequin* che misura 8 metri 30 centimetri per 13,25, realizzata nel 1936 per il testo teatrale *14 Juillet* di Romain Rolland).

che assolvono ma alla indipendenza dell'architetto che li progetta, il quale, se è di gran fama – un *Archistar*<sup>35</sup> – potrà utilizzare la sua personale cifra stilistica. Non riconosceremo pertanto una chiesa, un museo, una scuola o un aeroporto ma, se l'architettura contemporanea non ci è estranea, quando ci imatteremo in costruzioni che evocano visivamente celenterati, gasteropodi, scheletri di dinosauri o un insieme di lamine riflettenti, accorpate apparentemente a casaccio, ci gratificheremo nell'identificarli quali progetti geniali di Santiago Calatrava, Zaha Hadid o Frank Gehry.

Ritorniamo pertanto al dilemma posto ironicamente da Gillo Dorfles. Poiché con l'avvento e l'affermazione delle forme proprie dell'architettura contemporanea la funzione degli edifici spesso sfugge ad una immediata identificazione è singolare che lo stesso critico triestino non abbia approfittato del caso esemplare, a lui sicuramente ben noto, del Tempio mariano di Monte Grisa. A tale riguardo, risulta significativo un bel bozzetto a colori di Guacci, conservato presso l'archivio arcivescovile (fig. 21) nel quale possiamo notare alcune differenze affatto marginali in relazione a quanto espresso

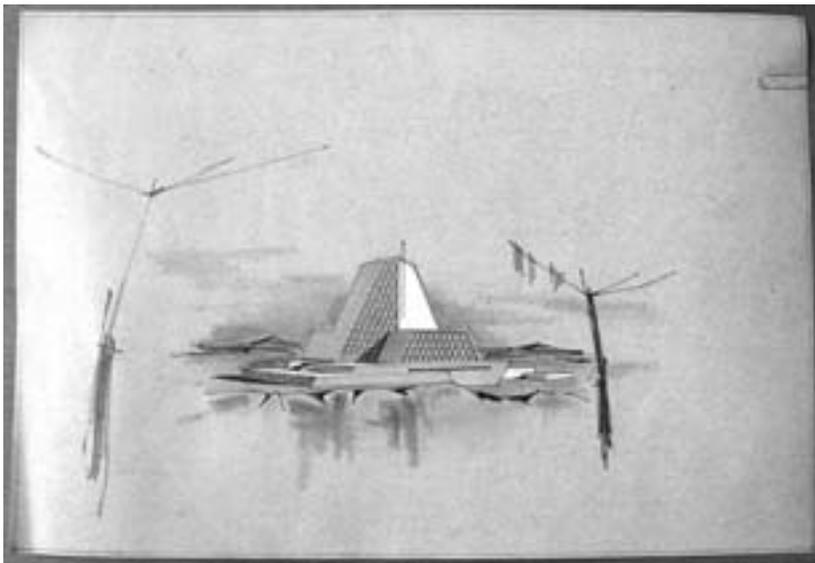


Fig. 21 – Antonio Guacci, disegno a matite colorate del Tempio Mariano conservato presso la Curia Arcivescovile di Trieste.

<sup>35</sup> Gabriella Lo Ricco, *Lo spettacolo dell'architettura: profilo dell'archistar*, Milano, Bruno Mondadori, 2003.

sulla identificabilità del Tempio. Se ad uno sguardo superficiale la raffigurazione non si discosta molto da quanto effettivamente realizzato, con maggior attenzione notiamo che la parte superiore riproduce le sembianze di un tetto a capanna sulla cui sommità è posta una croce. Nella versione definitiva anche questi due segnaicoli identificativi scomparvero per lasciare posto ad una soluzione coerentemente moderna con l'insieme: la forma aveva prevalso sulla semanticità istituzionalizzata.

Possiamo immaginare le titubanze della committenza posta di fronte ad un progetto che non ha precedenti nell'ambito locale. Sarà forse sufficiente citare una lettera di Bruno Molajoli<sup>36</sup>, direttore generale delle Antichità e delle Belle arti del Ministero della Pubblica Istruzione, scritta al vescovo Antonio Santin, anch'egli perplesso di fronte alle prime proposte progettuali di Guacci. Il responso, seppur dubitativo, di Molajoli è interessante poiché ci permette di comprendere che l'accettabilità di aspetti così originali del progetto trovava giustificazione nell'essere in linea con le proposte innovative dell'architettura contemporanea degli anni Sessanta<sup>37</sup>.

È proprio con la rinascita economica che in Italia prendono avvio cantieri nei quali si realizzano forme architettoniche immaginate dagli architetti in paesi anche lontanissimi – si pensi a Brasilia di Oscar Niemeyer – ma oramai vicini grazie alla diffusione delle immagini tramite le riviste specializzate.

Progettati indipendentemente dalle tradizioni che li avevano preceduti, questi edifici assurgevano a notorietà planetaria anche in forza della ridda di polemiche e discussioni che suscitavano. A solo titolo di esempio possiamo ricordare un edificio che suscitò uno scalpore internazionale: la Sidney Opera House del danese Jørn Uzon (progettata nel 1957 ma ultimata soltanto nel 1973). Nel 1972, in un articolo dedicato alla comunicazione per immagini<sup>38</sup>,

<sup>36</sup> Alla fine del 1959 Bruno Molajoli venne nominato Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti, incarico ricoperto per oltre 10 anni sino al 1970: Laura Asor Rosa *ad vocem* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Volume 75 (2011) consultabile on-line.

<sup>37</sup> «Non ho mancato intanto di riguardare il progetto del Tempio per il Monte Grisa, considerandolo nello insieme e nei particolari strutturali, chiaramente espressi nelle varie tavole del progetto [...] Non potendo neanche io sottrarmi alle titubanze da Lei espresse in proposito e pur valutando positivamente molti aspetti originali del progetto, in relazione anche ad altri esempi di architettura contemporanea, riterrei non inopportuno far riscontrare tali motivi dal massimo organo consultivo del Ministero, cioè dalla competente sezione del consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti» (lettera inviata da Bruno Molajoli, datata 5 settembre 1961, Archivio della Curia vescovile di Trieste, 152/59)

<sup>38</sup> Ernst Hans GOMBRICH, *The Visual Image*, «Scientific American», 227, 1972, pp. 82-96, trad. it. *L'immagine visiva come forma di comunicazione*, in GOMBRICH, *L'immagine e l'occhio*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 155-185.

Ernst Gombrich scriveva: «Il nuovo teatro dell'opera di Sidney, in Australia, è una struttura del tutto originale e chi ne veda la fotografia non potrà fare a meno di porsi una serie di domande cui l'immagine non può rispondere. Che inclinazione ha il tetto? Quali parti sono concave, quali convesse? Che dimensione ha l'intero edificio?».

Nell'osservare il Tempio mariano da un punto di vista lontano, prossimo alla città, la visione è assimilabile a una riproduzione fotografica, priva di rilievo plastico, per cui le domande poste per l'edificio di Sidney valgono anche per l'ignaro osservatore che non percepisce lo sviluppo tridimensionale dell'edificio triestino. Il turbamento non deriva quindi dalla sola funzione, non riconducibile ad alcuna tipologia nota e riconoscibile, ma attiene anche allo sviluppo spaziale dell'edificio. Recentemente si è cercato di superare il dubbio dell'identificazione apponendo un'enorme croce sulla sommità dell'edificio ma il dilemma rimane e contempla la scelta di una soluzione fuori dall'ordinario.

Se nel caso della Pescheria di Giorgio Polli il ricorso a forme consone a ben altri tipi di edifici era spiegabile con il loro riadattamento funzionale in un'ottica di valorizzazione di architettura degli stili storici, nel caso del Tempio mariano è soltanto il contesto teorico nel quale operò Antonio Guacci che ci permette di comprendere le motivazioni di una scelta così arditata.

Per dare ragione dell'astratta razionalità compositiva dobbiamo, seppur brevemente, accennare al maggior protagonista dell'*International Style*, ossia a Le Corbusier. Nel 1954, l'artista convertito all'architettura aveva definitivamente codificato il sistema proporzionale del *Modulor*<sup>39</sup> portando a compimento la sua ricerca sulle proporzioni iniziata nel 1910 e definendo un modello che rappresentava il corrispettivo dei principi chiari e distinti di cartesiana memoria. Adottando queste basi proporzionali, la progettazione avrebbe istituito una magica relazione fra lo spazio architettonico e l'uomo che lo abita. I progetti e le realizzazioni di Le Corbusier diedero la stura ad una sequela di epigoni geniali e ad altrettanti seguaci mediocri che elaborarono, e alle volte abusarono, delle tipologie progettuali del maestro. I risultati, come ben noto, non sempre furono all'altezza delle aspettative utopiche.

In Europa molti architetti accolsero l'appello di Le Corbusier che invitava a reinventare le forme architettoniche costruendo da zero una *lingua* artificiale fondata sulla geometria e sulle proporzioni le quali rimandavano, que-

<sup>39</sup> Jean Louis COHEN, *Le Corbusier's Modulor and the Debate on Proportion in France*, «Architectural Histories», 2 (1), 23, 2014 pp. 1-14 (<http://dx.doi.org/10.5334/ah.by>).

ste si, alle teorie proporzionali antiche quali, ad esempio, la sezione aurea. Fra questi architetti Alfred Neumann, già allievo di Peter Behrens, emigrato in Israele nel 1949, insegnante e poi preside della facoltà di architettura del Technion (politecnico di Haifa) è un nome a molti sconosciuto ma in questo contesto è la chiave per comprendere la realizzazione, dal punto di vista formale, del Tempio mariano di Guacci.

Neumann pubblicò, nel 1956, un testo teorico intitolato *L'Humanisation de l'espace* (fig. 22) nel quale proponeva una personale interpretazione delle griglie proporzionali in base alle quali coordinare tutte le parti dell'edificio<sup>40</sup>. Riferendosi a Le Corbusier, Neumann teorizzava che si dovesse estendere



Fig. 22 – Alfred Neumann, *L'Humanisation de l'architecture: Le système MΦ*, Boulogne-sur-Seine, 1957.

<sup>40</sup> Alfred NEUMANN, *L'humanisation de l'espace: le système MΦ*, Boulogne-sur-Seine, Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, 1956.

questa armonia geometrica nello spazio partendo dalla proporzione umana, producendo quindi una sorta di *umanizzazione* dello spazio abitabile<sup>41</sup>.

Niente di nuovo se pensiamo che si trattava di recuperare, più che altro, quanto Vitruvio, già in epoca augustea, aveva elaborato. La differenza sostanziale è che l'architetto romano organizzava, sulla base delle proporzioni di un uomo ideale, un linguaggio architettonico già codificato che aveva le sue origini nell'arte greca, mentre Le Corbusier e lo stesso Neumann cancellavano ogni sorta di riferimento al passato – capitelli, colonne, timpani, coperture a capanna – per lasciare *nuda e cruda* la griglia geometrica portando ad esaltazione e magnificando le radici metafisiche della geometria. L'accordo simmetrico dei moduli ripetuti, associato alle proporzioni geometriche di antica memoria, avrebbe cancellato le differenze culturali e accomunato gli uomini nel nome dell'universale bellezza scaturita dal vocabolario euclideo.

Per comprendere, seppur sommariamente, questo agire possiamo ricorrere a un'immagine presente nella mostra *Space Packing Architecture: The Life and Work of Alfred Neumann* dedicata ad Alfred Neumann ed allestita a Ostrava nella Repubblica Ceca<sup>42</sup>.

Tutti i modelli e i disegni presenti nella mostra evidenziano come le unità modulari (triangoli, pentagoni o esagoni, forme piane sulla base delle quali si costruiscono i poliedri platonici tridimensionali) (fig. 23) possono

<sup>41</sup> COHEN, *Le Corbusier's Modulor...*, op. cit., pp. 8-9.

<sup>42</sup> Tadeáš GORYCZKA, Jaroslav NĚMEC, Rafi SEGAL (a cura di), *Architektura zmočňující se prostoru: Alfred Neumann - život a dílo (Space packing Architecture: the Life and Work of Alfred Neumann)*, cat. della mostra, Ostrava, Galerie výtvarného umění v Ostravě, Ostrava, Moravapress, 2015. Alfred Neumann nasce a Vienna nel 1900, a dieci anni si trasferisce con la sua famiglia a Brno, dove il padre gestiva un laboratorio di falegnameria. Frequenta il Politecnico in lingua tedesca di Brno. Nel 1922 è ammesso all'Accademia di Vienna, dove studia sotto la guida di Peter Behrens. Durante la seconda guerra mondiale viene deportato, a causa delle sue origini ebraiche, nel campo di concentramento di Terezin. Riesce a sopravvivere e ritorna a Brno. Nel 1947 rappresenta la Cecoslovacchia al Congresso internazionale di architettura moderna (CIAM). Nel 1948 emigra in Israele, dove rimane fino al 1965. Giunto in Israele, nel 1949 entra a far parte dello studio dell'architetto Richard Kaufmann. Dal 1950 al 1953 lavora presso l'Istituto per la pianificazione del territorio (piano urbanistico per la città di Beit Shemesh). Nel 1952 inizia ad insegnare presso l'Istituto israeliano di tecnologia, nota come il Technion, nel nord di Haifa, del quale diviene preside della facoltà di architettura. Nel 1953 partecipa nuovamente al CIAM, in Francia a Aix-en-Provence, dove rappresenta Israele. Dopo un viaggio di studio nel 1958 fonda il proprio studio di architettura e coinvolge due suoi allievi presso il Technion: Zvi Hecker e Eldar Sharon. Insieme vincono il concorso per il municipio a Bat Yam. Per divergenze con la gestione della realizzazione del Laboratorio della Facoltà d'ingegneria meccanica decide di lasciare Israele. Si trasferisce in Canada, dove inizia a insegnare presso l'Università Laval a Quebec City dove muore nel 1968.



Fig. 23 – Alfred Neumann, metodo di costruzione modulare esemplificato alla mostra *Space Packing Architecture* (Ostrava, 2015).

costituire una griglia compositiva che, se posta ben in evidenza, dispiega una notevole forza espressiva, tanto che questo tipo di edifici, una volta realizzati, accentuano giochi astratti di luci e ombre, come in effetti avviene



Fig. 24 – Alfred Neumann, Laboratorio della Facoltà d'ingegneria meccanica, Technion – Israel Institute of Technology, Haifa, Israele, 1963-66.



Fig. 25 – Antonio Guacci, Tempio di Monte Grisa, 1963-1965.

tanto al Tempio di Monte Grisa di Guacci quanto nell'edificio che ospita il Laboratorio dell'Israel Institute of Technology di Haifa di Neumann; entrambi, si noti bene, costruiti in cemento armato a vista (figg. 24-25).

La sequenza di una forma semplice come il triangolo a base e altezza uguale, ripetuta con regolarità nel Tempio di Monte Grisa, risponde perfettamente a questo tipo di linguaggio modulare e non è improbabile che l'architetto triestino avesse avuto fra le mani il testo metodologico di Neumann, *L'humanisation de l'espace* pubblicato nel 1956.

L'eco delle soluzioni architettoniche di Neumann si era diffuso tramite le maggiori riviste e poiché si trattava di edifici che utilizzavano il cemento armato comparvero anche nell'«*Industria Italiana del cemento*»<sup>43</sup>. Il numero del 1965 proponeva infatti l'immagine del municipio di Bat-Jam in Israele

<sup>43</sup> Non solo «*L'industria italiana del cemento*» pubblicava realizzazioni di Neumann ma le maggiori riviste di architettura internazionale pubblicavano i suoi edifici («*L'Architecture d'Aujourd'hui*», «*Domus*», «*Zodiac*»...). La nostra tesi consiste nel porre in stretta relazione queste soluzioni architettoniche con l'ideazione del Tempio mariano; tuttavia è possibile anche interpretare questa somiglianza in chiave meno deterministica: il Tempio mariano quanto l'architettura modulare di Neumann appartengono ad una metodologia progettuale che trova origine nelle teorie di Le Corbusier.

(fig. 26) nel quale il triangolo era la struttura fondamentale di tutto l'edificio e riassumeva in maniera evidente le istanze teoriche di Neumann<sup>44</sup>. Tanto il municipio di Bat-Jam che il Tempio Mariano di Guacci sono progettati sulla base della ripetizione modulare del triangolo che intesse tutta la struttura dell'edificio.

È importante sottolineare come molti degli articoli pubblicati nell'«Industria Italiana del cemento» non si limitavano a suggerire soluzioni tecniche ma tendevano a favorire il superamento di istanze esclusivamente funzionaliste, le quali, anzi, venivano trascese per fondare un'estetica moderna fondata sul piacere visivo espresso, ad esempio, da semplici figure geometriche ripetute simmetricamente, come Neumann insegna sulla scia della teorizzazione di Le Corbusier.

La modernità atteneva anche il materiale utilizzato, tanto che la rivoluzione non si limitava al solo foglio di carta ma entrava anche in cantiere. I materiali permettevano finalmente di realizzare la città di Utopia: ferro, vetro e cemento, in particolare quest'ultimo diveniva il materiale di costruzione per eccellenza<sup>45</sup>. Il cemento armato non era soltanto duttile e resistente, la sua bellezza consisteva nel lasciarlo a vista senza camuffarlo. È il *Béton brut* (cemento al grezzo) che tanto entusiasmava Le Corbusier e i suoi seguaci. Osservando il Laboratorio della Facoltà d'ingegneria meccanica ad Haifa (1963-1966) di Alfred Neumann, pubblicato nel 1969 nell'«Industria italiana del cemento»<sup>46</sup>, noteremo come sia concepito secondo la medesima cifra stilistica del tempio mariano di Guacci. Sul cemento a vista si proiettano ombre generate dall'impiego modulare del triangolo che mutano secondo la diversa inclinazione del sole (figg. 24-25).

Infine vorremmo accennare ad un ulteriore aspetto che allora impegnava concettualmente gli architetti, vale a dire il rapporto che doveva instaurarsi con il territorio circostante e il possibile ricorso a tradizioni di architettura spontanea<sup>47</sup>. Questo tema è presente nel processo elaborativo dell'architetto,

<sup>44</sup> *Il nuovo municipio di Bat-Yam, Israele* (Alfred NEUMANN, Zvi HECKER, Eldar SHARON), «L'industria Italiana del cemento», 8, 1965, pp. 491-493.

<sup>45</sup> Nel caso del Tempio, non possono essere sottaciuti i ruoli fondamentali dell'ingegner Sergio Musumeci e del perito Andrea Sossi; quest'ultimo, in qualità di assistente di controllo ai cementi armati, agli impianti tecnici ed elettrici, ebbe un ruolo rilevante nella realizzazione concreta dell'edificio (S. MARANZANA, *Così il «mago» dei cementi costruì in tre anni il Tempio*, «Il Piccolo», 7 ottobre 2016, p. 33).

<sup>46</sup> *Il nuovo edificio della Facoltà di Ingegneria meccanica ad Haifa, Israele* (NEUMANN, HECKER), «L'industria Italiana del cemento», 8, 1969, pp. 597-598.

<sup>47</sup> John MAY - Antony REID, *Architettura senza architetti. Guida alle costruzioni spontanee di tutto il mondo*, Milano, Rizzoli, 2010.

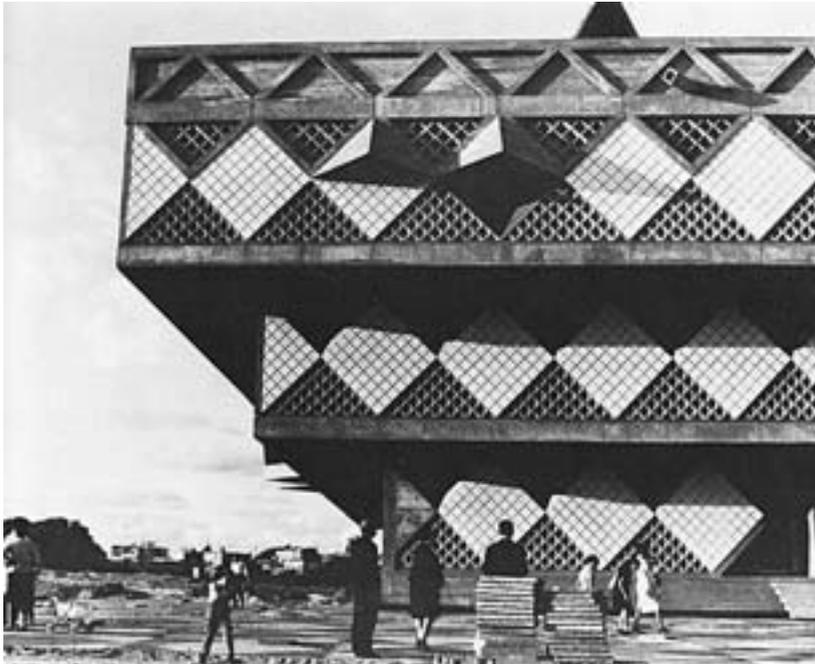


Fig. 26 – Alfred Neumann, Zvi Hecker e Eldar Sharon, municipio di Bat-Jam, Israele, 1959-1963.

e la piccola casa di vacanza costruita da Guacci sul Carso triestino<sup>48</sup>, assimilabile, dal punto di vista funzionale al *cabanon* di Le Corbusier a Cap Martin<sup>49</sup>, può permetterci di accostarci ai dilemmi progettuali che accompagnarono l'elaborazione del Tempio mariano. Edino Valcovich, argutamente, considera la piccola casa carsica un'opera di derivazione diretta delle riflessioni progettuali che non trovarono attuazione e furono eliminate nell'ultima fase progettuale del Tempio. Nella *cabanon* carsico «[dal] contrappunto stilistico e la tecnica costruttiva tradizionale [...] nasce una enigmatica costruzione trans-locale»<sup>50</sup>. Si tratta infatti di un edificio che presenta una copertura in

<sup>48</sup> Maria WALCHER, *La «casa carsica» di Santa Croce di Antonio Guacci*, «Archeografo triestino», serie 4., vol. LXIV (CXII), pp. 503-513.

<sup>49</sup> Filippo ALISON (a cura di), *L'interno del cabanon - Le Corbusier 1952*, Milano, Triennale Electa, 2006.

<sup>50</sup> Edino VALCOVICH, *Alcune riflessioni sulle architetture di Antonio Guacci*, in *Antonio Guacci: 1912-1995: il di-segno di una vita*, Catalogo della Mostra, Trieste nel 1998, Trieste, Lint, pp. 19-28 [p. 21].

pietra carsica che viene associata all'uso del calcestruzzo e che, nell'insieme, rimanda alla struttura del trullo.

La soluzione adottata per il Tempio fu invece cartesianamente distante da qualsiasi tradizione locale, come scrive Ernesto Nathan Rogers in *Esperienza dell'architettura*: «Queste architetture contemporanee interpretano le preesistenze ambientali criticamente; anche quando ne riconoscono più o meno certi valori figurativi, non ne traggono mai il linguaggio specifico, imitandolo. È il modo più fecondo per continuare la tradizione della modernità»<sup>51</sup>. Fu questa la strada scelta dai BBPR quando edificarono la cosiddetta Stazione Rogers<sup>52</sup> sulle rive triestine e fu con la medesima concezione teorica che Guacci concepì la versione finale del suo progetto.

L'architettura contemporanea e l'ambiente circostante che la ospitava era un tema, in quegli anni, al centro della riflessione di architetti e teorici a livello mondiale, tanto che, nel 1951, in Inghilterra, in occasione dell'ottavo CIAM (Congresso internazionale d'architettura moderna) l'argomento prescelto fu *Il cuore della città*. In tale occasione Walter Gropius, Le Corbusier, Sigfried Giedon, Richard Neutra e lo stesso Rogers ebbero modo di discutere e confrontarsi sul significato della centralità urbana. Nel 1955 Rogers scrisse: «Costruire un edificio in un ambiente già caratterizzato dalle opere di altri artisti impone l'obbligo di rispettare queste presenze nel senso di portare energia come nuovo alimento al perpetuarsi della loro vitalità»<sup>53</sup>.

Guacci interpreta proprio in quest'ottica il rapporto fra il profilo paesaggistico, la città e il Tempio mariano, riuscendo a costruire un'opera che, nonostante lo scarso apprezzamento dei triestini, ha ormai assunto lo statuto di *Landmark*, termine secondo il quale un'architettura o un monumento identifica un luogo.

L'aspetto paradossale è che nessuno degli edifici di Neumann, dal quale Guacci riprese considerevolmente i principi estetici, ha mai raggiunto tale apice.

<sup>51</sup> Ernesto Nathan ROGERS, *Esperienza dell'architettura*, Torino, Einaudi, 1958, didascalie ill. 8.

<sup>52</sup> Maurizio LORBER, *La stazione Rogers*, «Il Ponte rosso mensile di arte e cultura», numero 2, giugno 2015, pp. 14-15.

<sup>53</sup> ROGERS, *Le preesistenze ambientali e i temi pratici contemporanei*, «Casabella-Continuità», n. 204, febbraio-marzo 1955, pp. 3-6.

LE SCULTURE DI MARCELLO MASCHERINI  
NEL TEMPIO MARIANO

MASSIMO DE GRASSI

La presenza di due sculture di Marcello Mascherini nel tempio Mariano di Monte Grisa insieme ad altre opere di scultori e artisti triestini è stata per molti aspetti un segno dei tempi. In quel luogo così fortemente connotato sul piano simbolico e così clamorosamente ‘evidente’, tanto da diventare un punto di riferimento visivo pressoché ineliminabile, non potevano mancare opere significative di quello che all’epoca, e ancor oggi, era considerato il più rappresentativo artista giuliano; uno dei pochissimi ad avere una dimensione autenticamente internazionale e una sicura riconoscibilità a ogni livello. A questo si aggiungeva la qualità di un linguaggio scultoreo, quello di Mascherini, avvezzo per tutti gli anni cinquanta e gran parte del decennio successivo a produrre lavori in grado di coniugare perfettamente un indubbio quoziente di modernità con un altrettanto indubbia facilità di espressione, in grado cioè di essere apprezzata da un pubblico vasto. In questo senso peraltro si era mossa tutta la produzione sacra dell’artista: una produzione che fino alla metà di quei fatidici anni cinquanta era stata per lo più episodica, ma che a partire da quel momento diventerà sempre più presente, a vari livelli, nel catalogo dello scultore triestino.

Le sculture destinate al Tempio Mariano sono due *Crocifissi* in bronzo, uno di scala monumentale conservato nella chiesa superiore (fig. 27), l’altro, di dimensioni molto più contenute, approntato invece per l’altar maggiore dell’aula inferiore (fig. 28); opere su cui si tornerà in seguito.

Il progetto del Tempio di Monte Grisa e di conseguenza anche i lavori di Mascherini si inserivano nel contesto di un deciso ripensamento della funzione dell’arte sacra che aveva preso via via corpo a partire dal secondo dopoguerra e che troverà di lì a poco concretezza negli atti del Concilio Vaticano II:

*Ora a voi tutti, artisti, che siete gli spiriti della bellezza e che lavorate per essa: poeti e genti di lettere, pittori, scultori, architetti, musicisti, uomini di teatro e cinematografato [...] a voi tutti la Chiesa del Concilio dice con la nostra voce: se siete gli amici della vera arte, siete nostri amici! La Chiesa*



Fig. 27 – Tempio di Monte Grisa, sala superiore. Marcello Mascherini, *Crocifisso*.



Fig. 28 – Tempio di Monte Grisa, sala inferiore, altare. Marcello Mascherini, *Crocifisso*.

*ha fatto da tempo alleanza con voi. Voi avete edificato e decorato i suoi templi, celebrato i suoi dogmi, arricchito la sua liturgia. Voi l'avete aiutata a tradurre il suo divino messaggio nel linguaggio delle forme e delle figure, a rendere avvertibile il mondo invisibile. Oggi come ieri, la Chiesa ha bisogno di voi e si volge verso di voi. Essa vi dice con la nostra voce: lasciate che non si rompa una alleanza tra le più feconde! Non chiudete il vostro spirito al soffio dello Spirito Santo! Questo mondo in cui viviamo ha bisogno di bellezza per non oscurarsi nella disperazione. La bellezza, come la verità, è ciò che mette la gioia nel cuore degli uomini, è il frutto prezioso che resiste all'usura del tempo, che unisce le generazioni e le congiunge nella ammirazione. E ciò grazie alle vostre mani.*

(Roma, 8 dicembre 1965).

In buona sostanza l'arte sacra doveva essere comprensibile da tutti i fedeli per compiere quel recupero, almeno parziale, dell'autenticità di una tradizione artistica sentita ormai lontana e irrimediabilmente perduta.

Era la voce dello stesso pontefice Paolo VI a ribadire agli artisti l'inevitabilità di una nuova presa di coscienza:

*Vi domandiamo che questa vostra arte realmente e degnamente ci serva, che sia funzionale, che la possiamo capire, che ci offra aiuto, che dica una parola vera e che il popolo ne abbia una commozione sacra, religiosa.*

Era pertanto sentita come esigenza indispensabile che gli artisti si aggiornassero su uno schema fatto di *attuali armonici equilibri*<sup>54</sup>, ma anche in gradi di indirizzarsi verso la ricerca della verità e della poesia, prestando attenzione a non riproporre i modi stanchi e attardati della produzione del passato, per non correre il rischio di *creare oggetti morti*<sup>55</sup>.

Un simile dibattito veniva accompagnato in Italia da eventi dedicati esclusivamente alla produzione sacra di notevole importanza, cui spesso prendevano parte artisti di tutto il mondo, diversi per formazione e sensibilità estetica ma in grado di trasmettere con efficacia il messaggio cristiano. Questo dibattito, diffuso in tutto il mondo cattolico, aveva trovato a Trieste, città di confine tra due mondi allora contrapposti, un luogo particolarmente fecondo già nella seconda metà degli anni quaranta.

La prima *Mostra giuliana d'arte sacra*<sup>56</sup>, già nel 1946 aveva tracciato le direttrici di un tendenza che doveva svilupparsi negli anni a venire, con la seconda edizione allestita nel 1948<sup>57</sup>, e con le numerose edizioni della mostra nazionale d'arte sacra tenutesi a partire dal 1956 nella sede della Stazione Marittima e culminate nella rassegna internazionale ordinata nel 1961, tutte mostre che vedranno il costante impegno di Mascherini nella loro organizzazione e nella presentazione di lavori d'alto profilo artistico. La frequenza con cui simili eventi vennero organizzati proprio nella città giuliana fanno capire come l'approccio a questo tema fosse condiviso da artisti, promotori, critici e ministri di fede. La *nuova arte* poteva creare emozioni autentiche e farsi portatrice dei valori cristiani dell'amore, della giustizia, dell'uomo, e, non da ultimo, di Dio<sup>58</sup>. Solo se si fosse indirizzata verso la ricerca di una *nuova* attualità da fondarsi necessariamente su di un ritrovato dialogo con gli esempi

<sup>54</sup> Giuseppe Matteo CAMPITELLI, *Prima mostra giuliana d'arte sacra - Considerazioni e Riflessioni*, «Vernice», I, 1946, 3, p. 3.

<sup>55</sup> Marcello CAMILLUCCI, *Arte Sacra in cammino*, «L'Osservatore Romano», 8 luglio 1961, p. 3.

<sup>56</sup> Cfr. *Mostra Giuliana d'Arte Sacra*, catalogo della mostra di Trieste, Galleria d'Arte San Giusto 3 ottobre - 3 novembre 1946, Trieste 1946; *Mascherini Bembina vincitori del Concorso d'Arte Sacra*, «Vernice», I, 1946, 5, p. 5.

<sup>57</sup> Su quelle mostre e sulla presenza di Mascherini cfr. Maria Beatrice GIORIO, *Mascherini e l'arte sacra*, in Massimo DE GRASSI, *Marcello Mascherini «l'acrobata gioioso [...] che parla e scrive»*, Mariano del Friuli, Edizioni della Laguna, 2006, pp. 187-198.

<sup>58</sup> Mario ALFANO, *La mostra Internazionale d'Arte Sacra di Trieste*, «Fede e Arte. Rivista Internazionale d'Arte Sacra», luglio-settembre 1961, p. 267. L'autore precisava poi che *se l'arte sacra riesce a mettere in risalto questa tragedia cosmica, nella confessione di una colpa esprime anche il desiderio di un riscatto. Il Crocifisso è il tema più ricorrente, in questa mostra di Trieste, da Spazzapan a Mascherini ed è un fatto per noi abbastanza significativo.*



Fig. 29 – La sala I alla Mostra Internazionale d'Arte Sacra del 1961 alla Stazione Marittima di Trieste.

del passato e con le fonti che avevano *veramente commosso, che [l'artista aveva] veramente capito*<sup>59</sup>, per mezzo di un linguaggio sincero, che arricchisse la tradizione e diventasse parte viva della storia.

Un importante punto di arrivo in questo senso è costituito dalla mostra d'arte sacra allestita nel 1961 alla Stazione Marittima (fig. 29), la prima autenticamente internazionale tra quelle sino a quel momento tenutesi nel capoluogo giuliano<sup>60</sup>. Nello specifico di quella rassegna, dove Mascherini esponeva fuori concorso, proprio il tema del Crocifisso era stato preso a modello dal presidente della commissione Giuseppe

Matteo Campitelli per raccontare la trasversalità delle tematiche cristiane, problema aperto anche per i non credenti:

*trattare ad esempio il Crocifisso, pensare a lungo il problema, di incommensurabile tragicità, di una grandezza insuperabile ed ineguagliabile, coll'infinità di altri problemi che suscita e scatena. Signori miei, vi pare cosa, pure in mezzo alle nostre tremende preoccupazioni. Di poco momento? L'artista che lavora forse per mesi – perché anche il pensare, il meditare, il provare a tal fine, è un lavoro vorrei dire... logorante – volete che rimanga questo artista proprio sordo al richiamo intimo, profondo, misterioso del Cristo che lo investe e lo incoraggia, con la Sua onnipresenza? Anche se... miscredente?*<sup>61</sup>.

La mostra peraltro si inseriva all'apice di un dibattito iniziato nell'immediato secondo dopoguerra e proseguito negli anni successivi senza grosse interruzioni, e che vedeva e vedrà nel grande cantiere del santuario mariano di

<sup>59</sup> Decio GIOSEFFI, *La mostra d'Arte Sacra di Trieste*, «Il Piccolo», 31 maggio 1961, p. 6.

<sup>60</sup> *Prima Mostra Internazionale d'Arte Sacra*, catalogo della mostra di Trieste, Stazione marittima maggio-giugno 1961, Trieste 1961.

<sup>61</sup> CAMPITELLI, *Consuntivo del Presidente*, in *Documentazione della Prima Mostra Internazionale*, cit., p. 13.

Monte Grisa uno dei suoi punti d'approdo. A questo proposito non va poi dimenticato come la stessa rassegna prevedesse espressamente *una sezione sul tema «l'Altare» e opere inerenti, da destinarsi al nuovo tempio Mariano di monte Grisa e l'arredamento delle chiese in genere che riguarderà: sculture, bassorilievi, candelieri, crocifisso, portale di Tabernacolo, calici, paramenti e decorazioni del Messale interne ed esterne*, con tanto di regolamento a parte<sup>62</sup>.

Approfondire i contenuti dell'esposizione triestina e la risonanza che questa aveva avuto sulla stampa nazionale e non, significa quindi fare il punto sulla qualità che il dibattito aveva raggiunto in quegli anni e di come il *Crocifisso* mascheriniano vi si fosse innestato con grande efficacia.

Del resto i numeri di quella mostra – 300 opere esposte, 165 artisti, 12 paesi rappresentati – bastavano a certificarne non l'efficacia artistica, meglio misurabile per altre vie, ma almeno un consenso di pubblico oggi impensabile per una rassegna di quel tipo, con circa 30.000 visitatori e quasi duecento recensioni di giornali e riviste europee e non solo, in una città «al confine non solo della patria ma dello stesso mondo occidentale»<sup>63</sup>.

Anche il *palmarès* della rassegna mostra nella scelta dei premi maggiori la volontà di renderla autenticamente internazionale: gratificando artisti di fama consolidata e ormai anziani come Leonard Foujita, Ossip Zadkine e Mario Sironi (che morirà poco più di un mese dopo la chiusura della mostra) ma lasciando nel contempo largo spazio ai giovani emergenti e, inevitabilmente, anche agli artisti locali, che comunque numericamente costituivano il nucleo forte dei partecipanti.

Tra tutte le letture complessive della qualità delle proposte spiccava quella di Fortunato Bellonzi che, per quanto scontata nei contenuti, fotografava le linee guida delle proposte migliori:

*Ancora una volta, ed è un altro titolo d'onore della mostra triestina. È l'espressionismo che, a conti fatti, ha trionfato, intendendo per tale quella poetica che forse è la più autentica del nostro tempo, perché nasce dalla partecipazione vera delle coscienze alla drammatica crisi dell'umanesimo, attestando con severo fervore e con risoluta volontà d'uscirne il nostro disagio spirituale in quest'ora che vede la strapotenza degli «strumenti» soverchiare la creazione dei «simboli»<sup>64</sup>.*

<sup>62</sup> Bando e regolamento della Prima Mostra Internazionale d'Arte Sacra, in *Prima Mostra Internazionale*, cit., p. [18].

<sup>63</sup> Franco ORLANDO, *Relazione del Segretario Generale*, in *Documentazione della Prima Mostra*, cit., p. 16.

<sup>64</sup> Fortunato BELLONZI, *Presentazione*, in *Documentazione della Prima Mostra Internazionale d'Arte Sacra. Stazione Marittima, Trieste 25 maggio - 8 luglio 1961*, a cura di Bruno ORLANDO, Trieste, s.e., 1961, p. 9.



Fig. 30 – Trieste, Istituto d'Arte Umberto Nordio. Marcello Mascherini, *San Giusto*.



Fig. 31 – Marcello Mascherini, *Madonna*, da *Prima Mostra Internazionale d'Arte Sacra*, catalogo della mostra, Trieste 1961.

Tra le molte opere presenti, almeno a giudicare dalle recensioni, ad attirare particolari attenzioni saranno proprio i lavori di Mascherini, che oltre al citato *Crocifisso*<sup>65</sup>, presentava un *Martire*, probabilmente il *Piccolo san Giusto* del 1953<sup>66</sup> (fig. 30), e una *Madonna* in bronzo montata su di una grossa tavola di rovere già esposta l'anno precedente ad Assisi e frutto della rielaborazione di un gruppo approntato anni prima per la facciata della chiesa di Sant'Antonio Abate a Recoaro Terme<sup>67</sup>, non a caso scelta come immagine di copertina per il catalogo della mostra triestina (fig. 31). Che poi le sculture di Mascherini, e il *Crocifisso* in particolare, fossero tra le più ammirate della mostra è documentato da una parte molto consistente delle segnalazioni giornalistiche, riprese in un'apposita pubblicazione opera dei curatori stessi della

<sup>65</sup> Per un sunto bibliografico sull'opera cfr. Alfonso PANZETTA, *Marcello Mascherini scultore (1906-1983). Catalogo generale dell'opera plastica*, Torino 1998, p. 263, n. 558.

<sup>66</sup> L'opera è citata appunto come *Martire* nel catalogo della mostra ed è identificabile con buona approssimazione con il *Piccolo san Giusto* grazie alle immagini fotografiche della sala. Sull'opera cfr. PANZETTA, *Marcello Mascherini scultore*, cit., p. 250, n. 346.

<sup>67</sup> Cfr. PANZETTA, *Marcello Mascherini scultore*, cit., p. 246, n. 346.

mostra<sup>68</sup>. I commenti ne inquadravano ora la dimensione neo-medievale<sup>69</sup>, ora la grande intensità emotiva e la *mediterraneità arcaica* dei suoi strutturati *stilismi*<sup>70</sup>, ora gli aspetti più propriamente *sacri*:

*Il Crocifisso e la Madonna di M. Mascherini, pur rientrando nelle soluzioni stilistiche arcaico-goticizzanti da tempo perseguite dall'artista, si distinguono per un respiro che assomma in sé grazia e nobiltà: essi sono già oggetti di culto perfettamente maturi*<sup>71</sup>.

Nel caso specifico a formare quest'impronta arcaica e *rustica*, in realtà non così presente, concorrevano non poco la particolarissima croce, quasi cavata da un immaginario portale rudemente sagomato per ospitare al meglio il Redentore, dove le piaghe del torace sembrano quasi riprendere le venature del legno.

Di fatto, se è indubbio che l'ispirazione dell'artista era transitata attraverso quelle fonti medievalesgianti segnalate dalla critica, va tuttavia precisato come si tratti di suggestioni ampiamente rielaborate, a cominciare dall'iconografia, che mostra il Cristo non abbandonato sulla Croce secondo le prescrizioni due e trecentesche, ma ben vivo, con il capo sollevato anche se con gli occhi ridotti a due fessure (fig. 32).



Fig. 32 – Tempio di Monte Grisa, sala superiore. Marcello Mascherini, *Crocifisso* (particolare).

<sup>68</sup> *Documentazione della Prima Mostra Internazionale*, cit.

<sup>69</sup> Di Pezzi di grande significato individuale, quanto le Madonne, il grande Cristo di Mascherini, che certo non ha niente di «archeologico», possono includere all'interno della loro stilizzazione un potente significato «romano» parlava per esempio Decio GIOSEFFI (*La mostra d'arte sacra a Trieste*, «Il Piccolo», 31 maggio 1961). O ancora *Un bel Crocifisso tra il bizantino e il romanico di Marcello Mascherini* (Pia BRUZZICHELLI, *La mostra d'arte sacra a Trieste*, «Rocca», XX, 12, 15 giugno 1961, p. 43).

<sup>70</sup> *Nella scultura di Mascherini, nonostante l'insinuarsi di una qualche tentazione gotica, dura l'essenziale aria della mediterraneità arcaica e l'opera diventa un messaggio di mestizia serena e fiduciosa*: Arturo MANZANO, *Arte sacra a Trieste*, «Messaggero veneto», 3 giugno 1961.

<sup>71</sup> CAMILLUCCI, *Arte Sacra in cammino*, cit., p. 4.



Fig. 33 – Marcello Mascherini, *Crocifisso*. Dal dramma *Inquisizione*.

Mascherini segue in questo modo un tipo iconografico sviluppatosi a partire dalla seconda metà del Cinquecento a partire da un ben noto disegno di Michelangelo destinato a Vittoria Colonna, da cui discenderà una tipologia di *Crocifisso vivente* largamente diffusa in tutta Europa in epoca Barocca e per tutto il Settecento<sup>72</sup>. Tuttavia la linea sinuosa del corpo magro e affinato, con il torace martoriato da sottili grafismi, e la potente stilizzazione dell'intera

<sup>72</sup> Sull'argomento si veda soprattutto: Francesco NEGRI ARNOLDI, *Origine e diffusione del Crocifisso barocco con l'immagine del Cristo vivente*, «Storia dell'Arte», 20, 1974, pp. 57-79.

composizione avvicina per molti aspetti lo stile dell'opera a quello tardo romanico particolarmente diffuso nell'area friulano-giuliana, ancora lontano dal ruvido espressionismo delle soluzioni che troveranno largo spazio lungo il Trecento<sup>73</sup>.

Se le dimensioni al vero e l'insolita Croce ne fanno un simbolo di aggregazione perfettamente adatto a un luogo ricco di possibili suggestioni visive, oltre che devozionali, come il Tempio Mariano, è tuttavia poco noto che il primo dei due crocifissi destinati da Mascherini a Monte Grisa fosse stato approntato in realtà diversi anni prima e non per una destinazione ecclesiastica, ma per una scenografia teatrale, nello specifico il dramma *Inquisizione*, scritto da Diego Fabbri e messo in scena a Trieste, dal 18 gennaio 1958 al Teatro Nuovo, dalla Compagnia del Teatro Stabile della città giuliana per la regia di Sergio Velitti (fig. 33). Per quella rappresentazione, che avrà 15 repliche e 4086 presenze, Mascherini aveva curato le scene, in collaborazione con Marino Sormani, e i costumi<sup>74</sup>.

Il pieghevole dello spettacolo riporta in copertina la fotografia del bozzetto scenografico e all'interno (fig. 34), un breve scritto del regista riferito anche alla collaborazione mascheriniana:

*l'aver avuto a compagno un uomo d'arte, di valida attualissima fantasia teatrale e di «certa» fede morale come Marcello Mascherini in qualità di scenografo di questo spettacolo, è stata per me la più valida assicurazione*

<sup>73</sup> A questo proposito si veda: Geza DE FRANCOVICH, *L'origine e la diffusione del crocifisso gotico doloroso*, «Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», 2, 1938, pp. 143-261.

<sup>74</sup> Il programma teatrale cartaceo riproduce in copertina un bozzetto plastico della scenografia. Cfr. *4 stagioni con la Compagnia del Teatro Stabile della Città di Trieste*, Trieste, 1958.



Fig. 34 – Libretto di scena del dramma *Inquisizione*. Trieste, Teatro Nuovo, gennaio 1958.

*che quanto pensato in merito alla realizzazione di questo testo potesse venire scenograficamente e teatralmente presentato con quelle caratteristiche di verità e di sincerità quali erano e sono indispensabili all'evidenza e alla piena comprensione dei valori di «Inquisizione».*

Il testo originale prevedeva la presenza in scena di *un Crocifisso alto col Cristo dipinto, violentemente espressivo*<sup>75</sup>, collocato in un ambiente definito come *sottochiesa di un Santuario, intagliato nel sasso come una cava. Serve da sacrestia e da abitazione*, dove si svolgevano il primo e il terzo atto: un'ambientazione che aveva più di qualche tangenza con quella che sarà in seguito la destinazione finale del manufatto, ovviamente dopo la fusione in bronzo, visto che quello impiegato nella scenografia non poteva che essere un modello in gesso colorato.

Il prototipo in gesso del *Crocifisso* usato per la scena di *Inquisizione*, oltre a essere *violentemente espressivo* come prescrivevano le indicazioni scenografiche del testo originale e come si riscontra ancora nei pur sbiaditi fotocolor dell'epoca (fig. 35), presenta anche altre difformità rispetto alla versione in bronzo (fig. 36), prima tra tutte la posizione del nimbo raggiato e quindi l'introduzione della corona di spine, assente nella versione teatrale; diverse poi sono le pieghe del grande perizoma, a segnalare che in sede di preparazione alla fusione una sia pur minima revisione era stata portata avanti.

Il fatto poi che Mascherini avesse deciso di presentare, peraltro fuori concorso, alla mostra del '61 una costosa redazione in bronzo di grande formato, per di più accompagnata da una croce insolita ma comunque impegnativa, fa supporre che lo scultore immaginasse una sua possibile futura collocazione prestigiosa come appunto poteva essere il Tempio Mariano. Di fatto una presenza del *Crocifisso* nel Tempio è documentata a partire dalla primavera del 1966, quando l'edificio era stato ufficialmente inaugurato. Nell'agosto di quell'anno, in una lettera conservata presso l'Archivio diocesano, Mascherini aveva scritto (fig. 37) al Vescovo Antonio Santin di essere «altamente onorato che mi sia stata data la possibilità di collocare nel nuovo Tempio Mariano di Monte Grisa il mio Crocifisso, alto m.3 circa, unico

<sup>75</sup> Per il testo di Fabbri: Diego FABBRI, *Inquisizione* in Idem, *Teatro*, II, Firenze, Vallecchi, 1960, p. 159. Sulle attività teatrali di Mascherini cfr. Adriano DUGULIN, *Marcello Mascherini scenografo e regista da «Grande Teatro»*, in *Mascherini Scultore Europeo*, catalogo della mostra, di Passariano, Villa Manin 23 luglio - 6 novembre 1988, a cura di Mario DE MICHELI, Franco SOLMI, Gillo DORFLES, Adriano DUGULIN, Pordenone, Magnus-Concordia Sette, 1988, pp. 61-74; Idem, *Uno scultore crea grande teatro*, in *Marcello Mascherini*, catalogo della mostra di Matera, Chiesa rupestri Madonna delle Virtù e San Nicola dei Greci 10 luglio - 10 ottobre 2004, a cura di Giuseppe APPELLA, Roma, Edizioni della Cometa, 2004, pp. 23-30.



Fig. 35 – Marcello Mascherini, *Crocifisso*. Scena dal dramma *Inquisizione*.



Fig. 36 – Marcello Mascherini, *Crocifisso*. Foto Pozzar.

esemplare esistente, già esposto alla Mostra Internazionale di Arte Sacra, mi prego comunicare all'E.V. Che intendo ridurre il costo del mio lavoro a £. 4.000.000»<sup>76</sup>. Nello stesso archivio è conservata la minuta della risposta del prelado, datata 5 agosto, che vale la pena di riprodurre per intero:

*Chiarissimo professore, il suo Crocefisso è una pregevole opera d'arte che tutti ammiriamo nel Tempio. E fui lieto quando la vidi e quindi sentii vicino anche Lei mentre stavamo per concludere l'aspro cammino che avevamo condotto. Ma questo ci ha gravato di rilevanti responsabilità finanziarie, che arrivano a circa 250 milioni di lire. Stiamo con le ultime briciole ultimando i lavori indispensabili. Come gravarsi di più o sottrarre i mezzi a questi ultimi lavori? Certo se una spesa potessi fare, guarderei al suo bel Crocefisso. Gradisca il mio cordiale saluto.*

<sup>76</sup> Devo la riproduzione della lettera al dott. Giovanni Luca, che ringrazio. La missiva, Archivio della Diocesi di Trieste e Capodistria, Atti di gestione ordinaria, prot. N. 354/1966, è vergata a macchina su carta intestata, indirizzata a *Mons. Antonio Santin Arcivescovo di Trieste e Capodistria* e porta la data del primo agosto 1966.



Fig. 37 – Marcello Mascherini, Lettera all’Arcivescovo Antonio Santin (1° agosto 1966).

Sul piano finanziario la vicenda si concluderà grazie al generoso intervento di un facoltoso oculista, che provvederà di persona a soddisfare le esigenze dello scultore.

Come documentano le foto dell’epoca (fig. 38), in un primo momento il *Crocifisso* era stato posto sotto l’organo, dove spiccava sulla nuda parete di cemento e solo in seguito sarà traslato nell’attuale collocazione sopra l’altare maggiore dell’aula superiore, una collocazione dove forse il manufatto è meno visibile nei dettagli vista la grande altezza, ma dove è certamente più efficace sul piano simbolico.

Alla stessa sede del Tempio Mariano venne destinata da Mascherini, come già accennato, un’altra versione della Crocifissione, eseguita appositamente per l’altare ai caduti senza croce, inaugurato con una toccante cerimonia nel settembre ’67 (fig. 39).

Restando ai fatti, il 31 marzo 1967 la Sezione Provinciale dell'Associazione Nazionale per l'Opera Caduti senza Croce aveva commissionato la costruzione dell'altare centrale del Tempio Mariano di Monte Grisa, con l'alto consenso di S. E. l'Arcivescovo Mons. Santin (che aveva già approvato il bozzetto)... in memoria di tutti i centotrentamila Soldati italiani, che non ebbero onorata sepoltura o che le loro tombe di guerra andarono distrutte e per cui le loro spoglie mortali sono da considerarsi, per sempre, disperse... Sarà l'altare un atto di fede e di riparazione di coloro che credono ancora ai supremi valori dello spirito e della realtà della Patria.

Il 3 settembre l'altare, nobilitato dal *Crocifisso* di Mascherini, verrà consacrato ufficialmente. Come per il precedente e più grande bronzo della



Fig. 39 – Marcello Mascherini, *Crocifisso* della sala inferiore. Foto Pozzar.



Fig. 38 – Marcello Mascherini, *Crocifisso* della sala superiore. Foto d'epoca.

sala superiore, anche per questa scultura l'artista triestino sceglierà una Croce particolare, stavolta sdoppiandola in quelle che di fatto possono essere considerate due croci: la prima, larga e massiccia, su cui poggia Cristo (fig. 40), e una seconda, che sembra contornare quella precedente, fatta di una sottile tramatura di quelli che sono stati letti come un intreccio di rami spezzati, come le vite dei sol-



Figg. 40-41 – Tempio di Monte Grisa, sala inferiore. Marcello Mascherini, *Crocifisso*.

dati senza sepoltura cui l'altare è dedicato, ma che sembrano anche alludere al filo spinato dei reticolati che avevano caratterizzato con la loro ingombrante presenza le due grandi guerre del Novecento. Filo spinato che in questo caso si riferisce anche e soprattutto alla corona di spine che il *Crocifisso* porta ben visibile (fig. 41): una sorta di doppio sacrificio esemplato dalle spine.

Del resto, nei cimiteri di guerra, le croci erano spesso ornate da girali di filo spinato a ricordo dei luoghi in cui quel sacrificio si era consumato. Qui quel filo diventa ancora più simile alla corona di spine, spiegato ordinatamente a raggiera intorno alla croce a comporre idealmente il simbolo per eccellenza del sacrificio: in questo caso tanto più necessario perché destinati a eternare la memoria dei tanti, troppi, morti senza sepoltura.

Al di là di questo particolare aspetto, tra le possibili fonti visive per il *Crocifisso* mascheriniano, che stavolta segue la più consueta iconografia che vede il Cristo ormai morto abbandonato sulla Croce, vanno annoverati i prototipi romanici del grande e celebre *Crocifisso* ligneo di Cividale del Friuli (fig. 42) e delle sue derivazioni di Gallignana e soprattutto di San Giusto a Trieste<sup>77</sup>,

<sup>77</sup> Per queste opere si veda *Il Crocifisso di Cividale e la scultura nel Patriarcato di Aquileia al tempo di Pellegrino I (secoli XII-XIII)*, catalogo della mostra di Cividale del Friuli, Museo Nazionale di Palazzo de Nordis 12 luglio - 12 ottobre 2014, a cura di Luca MOR, Torino, Allemandi, 2014.

quest'ultimo certamente ben noto a Mascherini: tuttavia, come spesso succede per la produzione mascheriniana di questi anni, si tratta di suggestioni ampiamente rielaborate, come del resto era avvenuto per il *Crocifisso* maggiore del Tempio Mariano. In questo caso tuttavia la differenza più evidente è l'utilizzo della più 'moderna' iconografia con tre chiodi in luogo di quella tipicamente romanica che prevedeva specificamente l'inchiodatura dei piedi alla Croce con due chiodi distinti. Per il resto il Cristo di Mascherini segue la linea sinuosa dei prototipi, soprattutto di quello di Cividale, dando però una sinteticità quasi musicale alla curvatura del corpo in luogo della massiccia fisicità romanica.



Fig. 42 – Cividale del Friuli, Duomo. *Crocifisso*.

La figura del Cristo per la chiesa inferiore del Tempio Mariano di Monte Grisa verrà poi rielaborata in un altro e posteriore *Crocifisso*<sup>78</sup>, contestualizzato in modo molto meno drammatico con una croce (se così si può definire), molto più semplice e vicina nello spirito al finto portale del *Crocifisso* maggiore di Monte Grisa (fig. 43): di fatto l'ultima incursione mascheriniana sul tema della Crocifissione<sup>79</sup>.

Come già accennato nel corso di questo intervento, Mascherini ebbe modo di partecipare attivamente al rinnovamento dell'arte sacra, con sculture che più volte comparvero nelle più diverse rassegne artistiche e non solo in Italia, facendogli spesso meritare premi e menzioni particolari non solo da parte delle giurie.

I soggetti scelti dall'artista si erano spesso legati ai principali momenti della *Passio Chrysti* o, più nello specifico, alla vita liturgica della comunità triestina. Le comunità religiose cittadine avevano infatti più volte richiesto la collaborazione dello scultore riservando alle sue realizzazioni plastiche i posti d'onore nelle più importanti chiese triestine, quella di Monte Grisa, ma

<sup>78</sup> Cfr. PANZETTA, *Marcello Mascherini scultore*, cit., p. 277, n. 736.

<sup>79</sup> L'anno precedente l'artista aveva realizzato una composizione interpretata come *Crocifissione* (cfr. PANZETTA, *Marcello Mascherini scultore*, cit., p. 276, n. 721), ma che potrebbe essere anche letta come un momento della *Resurrezione*.



Fig. 43 – Marcello Mascherini, *Crocifisso*. Collezione privata.

anche la cattedrale di San Giusto, o la cappella del seminario Vescovile di Trieste, per la quale nel 1953 Mascherini aveva realizzato a ornamento dell'altare due Angeli in marmo verde Issorie<sup>80</sup>.

Nel tempio per eccellenza della religiosità triestina, San Giusto, il ruolo di «scultore ufficiale della città» accordato nel tempo a Mascherini trova uno dei suoi momenti più alti: nessuno come lui venne infatti ritenuto adatto, *con il suo saldo e misurato primitivismo*<sup>81</sup>, a sostituire l'antico altare barocco, *inconciliabile nell'aspetto con il ritrovato splendore dei mosaici romanici dell'abside*<sup>82</sup>, e quindi necessariamente da sostituire con un'opera in qualche modo leggera e preziosa, dove «l'arte e la fede hanno lasciato un segno durevole»<sup>83</sup>.

Tuttavia, se le opere appena citate avevano lasciato un segno notevole nel panorama cittadino di quegli anni, vale la pena di soffermarsi brevemente sulle immagini di Cristo che avevano segnato il cammino artistico di Mascherini. La prima incursione sul tema della Crocifissione risale alla metà degli anni trenta, quando realizza un grande bronzo, oggi perduto, di cui rimane il gesso preparatorio nella parrocchiale della natia Fanignola<sup>84</sup>: un'opera che risente delle violente semplificazioni formali che caratterizzano la produzione ufficiale di quel torno d'anni (fig. 44). Di tutt'altro profilo invece la prova successiva,

<sup>80</sup> Cfr. GIORIO, *Mascherini e l'arte sacra*, cit., pp. 190-191.

<sup>81</sup> Mario MIRABELLA ROBERTI, *Un nuovo altare a San Giusto di Trieste*, «L'Osservatore Romano», 27 luglio 1956.

<sup>82</sup> Una prova generale per la 'leggerezza' e la non invasività di questo altare, può essere considerato l'allestimento della cappella della motonave *Augustus* (cfr. Aurelia GRUBER BENCO, *L'«Augustus»*, «Umana», II, 1952, 7, p. 14), molto ammirata all'epoca per armonia e pulizia di linee, perfettamente in linea con la produzione mascheriniana di quei fortunati anni cinquanta.

<sup>83</sup> MIRABELLA ROBERTI, *Un nuovo altare a San Giusto*, cit.

<sup>84</sup> Cfr. PANZETTA, *Marcello Mascherini scultore*, cit., p. 233, n. 123.

destinata stavolta allo studio del rettore dell'ateneo patavino Carlo Anti (fig. 45), che a partire dalla seconda metà degli anni trenta si era reso protagonista di un grande programma di riqualificazione artistica dell'istituzione da lui diretta<sup>85</sup>, coinvolgendo anche Mascherini per alcuni piccoli bronzi, tra i quali appunto un *Crocifisso* decisamente neoquattrocentesco destinato al rettorato e datato 1940<sup>86</sup>. Lo stesso modello verrà poi



Fig. 45. Università degli Studi di Padova, Rettorato. Marcello Mascherini, *Crocifisso*.



Fig. 44 – Marcello Mascherini, *Crocifisso*. Foto d'epoca.

molto ingrandito per decorare la tomba Prioglio nel campo XXIX del cimitero di Sant'Anna (fig. 46), dove il bronzo è firmato e datato 1940<sup>87</sup>. Grossomodo coevo e piuttosto simile, anche se molto più piccolo e semplificato, è il bronzo che decora la tomba della famiglia Sanguinetti nello stesso camposanto<sup>88</sup>. Di qualche

<sup>85</sup> Sull'argomento cfr. *Pittori di Muraglie. Tra committenti e artisti all'Università di Padova 1937-1943*, catalogo della mostra di Padova, Centro di Ateneo per i Musei 25 marzo - 28 maggio 2006, a cura di Isabella COLPO, Paola VALGIMIGLI, Treviso, Canova 2006.

<sup>86</sup> Cfr. *Ivi*, p. 237, n. 179.

<sup>87</sup> Cfr. Massimo DE GRASSI, *Marcello Mascherini «l'acrobata gioioso [...] che parla e scrive»*, Mariano del Friuli, Edizioni della Laguna, 2006, p. 178.

<sup>88</sup> *Ivi*.



Fig. 46 – Trieste, Cimitero di S. Anna. Marcello Mascherini, *Crocifisso*.



Fig. 47 – Marcello Mascherini, *Crocifisso*. Collezione privata.

anno posteriore è poco noto è invece un'altra versione di un Crocifisso cimiteriale, questa volta di matrice neoromanica, destinato alla tomba Hermann Bratus, nel campo V del cimitero di Sant'Anna: una replica di quest'ultimo (fig. 47), è transitata di recente per il mercato antiquario triestino<sup>89</sup>.

Altri Crocifissi di matrice chiaramente bizantineggiante sono stati disegnati da Mascherini come matrici per decorazioni di campane all'inizio degli anni cinquanta<sup>90</sup>, e allo stesso momento risale il *Crocifisso*, anch'esso neobizantino, accluso al tabernacolo (fig. 48), della cappella della citata motonave Augustus<sup>91</sup>. La scelta di un tema legato alla figura di Cristo riguarda un'altra importante scultura risalente al 1953: un colossale *Cristo deriso*, questa volta realizzato in legno, dove il Salvatore è legato alla colonna *come se le singole nervature del tronco si disponessero a rappresentare le ferite fisiche e morali della vittima. Le dimensioni di molto superiori al vero contribuiscono a*

<sup>89</sup> Una redazione in bronzo pressoché identica è transitata di recente presso un'asta Stadion (12 dicembre 2014).

<sup>90</sup> Cfr. PANZETTA, *Marcello Mascherini scultore*, cit., p. 245, n. 332, 334.

<sup>91</sup> *Ivi*, p., 247, nn. 349-350.



Fig. 48 – Marcello Mascherini, *Crocifisso*. Già motonave Augustus.



Fig. 49 – Marcello Mascherini, *Cristo deriso*. Dal dramma *Assassinio nella Cattedrale*, Trieste, Teatro Nuovo, gennaio 1957.

*conferire monumentalità alla scultura e accentuano le forme snelle e smagrite della figura sofferente*<sup>92</sup>: anche in questo caso, in singolare sintonia con il grande *Crocifisso* del Tempio di Monte Grisa, la scultura era stata inizialmente pensata per una scena teatrale, l'allestimento dell'*Assassinio nella Cattedrale* di Thomas Stearns Eliot (fig. 49), andato in scena con la regia di Franco Enriquez al Teatro Nuovo di Trieste nel gennaio del 1957 grazie alla Compagnia del Teatro Stabile della Città di Trieste<sup>93</sup>; un allestimento che fece epoca segnando una volta di più la caratura del geniale eclettismo di Marcello Mascherini.

<sup>92</sup> Cfr. GIORIO, *Mascherini e l'arte sacra*, cit., p. 192. La scultura è oggi conservata presso la Galleria d'arte contemporanea Pro Civitate Christiana di Assisi.

<sup>93</sup> Cfr. Paolo QUAZZOLO, *Il Teatro Stabile del Friuli-Venezia Giulia. Quarant'anni di storia attraverso i repertori*, Trieste, Edizioni Ricerche, p. 88.

LE SCULTURE DI TRISTANO ALBERTI  
AL TEMPIO MARIANO

CLAUDIO BARBERI

Il Tempio di Maria Madre e Regina<sup>94</sup>, avveniristica sagoma poligonale sul costone del Monte Grisa, si erge maestoso dai suoi 350 metri a picco sul mare e prorompe audace e solitario lungo il ciglione carsico che abbraccia il Golfo di Trieste (fig. 50).

L'impianto, innalzato tra il '63 e il '66 dal professor Antonio Guacci<sup>95</sup> su incarico dell'allora vescovo di Trieste e Capodistria mons. Antonio Santin<sup>96</sup>, mantiene tuttora inalterata la sua specialità architettonica, affatto indissolubile da quella ingegneristica, e l'ideale concezione semantica, per cui spicca tra le moderne fabbriche presenti in regione.

La fondazione risponde ad un duplice significato di fede: essa adempie al voto solenne del vescovo Santin per la salvezza di Trieste e commemora la consacrazione dell'Italia al cuore immacolato di Maria, impartita nel 1959 nel segno di Fatima, da papa Giovanni XXIII, come segno di pace e di comunione tra le genti<sup>97</sup>.

<sup>94</sup> Tempio Mariano di Maria Madre e Regina, Monte Grisa, loc. Contovello n. 455; carteggio e progetti del 7 giugno 1961 e 20 giugno 1963, approvati il 9 aprile 1965 e conservati presso l'Archivio Ufficio tecnico del Comune di Trieste.

<sup>95</sup> Antonio Guacci (Trani 1912 - Trieste 1995), ingegnere civile, pittore e scultore, docente di composizione architettonica presso l'ateneo triestino tra gli anni '60 e gli '80, come progettista è impegnato in tema di archeologia industriale, particolarmente a Trieste e Monfalcone.

<sup>96</sup> Antonio Santin (Rovigno 1895 - Trieste 1981), vescovo di Fiume nel '33, poi di Trieste e Capodistria dal '38 all'81. Unico ecclesiastico ad opporsi a Mussolini contro le leggi razziali promulgate a Trieste, egli si spese costantemente in difesa degli oppressi di ogni nazionalità durante la seconda guerra, come nelle seguenti fasi della Guerra fredda, particolarmente cruento nella diocesi tergestina. Venne elevato arcivescovo da papa Paolo VI nel '63.

<sup>97</sup> *Se con la protezione della Madonna, Trieste sarà salva, farò ogni sforzo perché sia eretta una chiesa in suo onore.* Con questo voto pubblico, mons. Santin scongiurava la distruzione della città di Trieste, il cui porto era stato minato dalle truppe tedesche in rotta. Tale causa è condivisa dal Ministero dei beni e delle attività cultura-



Fig. 50 – Contovello (Trieste). Tempio Mariano di Maria Madre e Regina.

Due chiese, con pianta a croce greca, sormontandosi con opposto orientamento compongono l'originale complesso religioso.

Quella inferiore, che ora analizzeremo, con ingresso rivolto a nord, è più bassa e oscura e vi domina un senso di orizzontalità. Sobria e austera nel *brutalismo* delle partiture geometriche, essa è pervasa da un senso di intimità che induce al raccoglimento e alla meditazione.

Il suo interno accoglie numerosi altari votivi il cui contenuto iconografico risponde ad un preciso programma dottrinale e morale.

L'altare maggiore, dedicato al Milite Ignoto, vuole ricordare i Caduti senza Croce: sono i 130.000 giovani che alla fine della seconda guerra mondiale non fecero ritorno a casa; al centro della mensa si eleva un crocifisso in bronzo del maestro Marcello Mascherini.

li che nel 2006 ha dichiarato il Tempio Mariano di Monte Grisa bene di rilevante interesse culturale, *in quanto rappresenta l'emblema e il sigillo finale di complesse vicende politiche e religiose che hanno caratterizzato la città di Trieste alla fine della seconda guerra mondiale.*

Le tre nicchie a destra del presbiterio ospitano rispettivamente l'altare di *san Giorgio di Lydda* patrono di Pirano, l'altare della *Madonna del Carmine* con i *santi Mauro* e *Donato* patroni di Isola d'Istria e l'altare di *santa Caterina da Siena* patrona d'Italia.

Le navate trasversali accolgono gli altari dedicati ai santi Cirillo e Metodio apostoli dei popoli slavi, a san Francesco di Assisi, a sant'Antonio di Padova, al beato Francesco Bonifacio sacerdote e martire, a Cristo Risorto, ai patroni di Fiume, a quelli di Zara e della Dalmazia.

Gli ultimi tre altari meritano una particolare menzione in quanto accolgono raffinati polittici in bronzo che lo scultore triestino Tristano Alberti plasmò nel 1967.

Una notizia dell'incarico compare sul quindicinale capodistriano *La Sveglia* il 31 luglio 1968<sup>98</sup>, ove si richiama l'incontro avvenuto il 12 maggio 1966 presso la Lega Nazionale in Trieste, quando tra gli esuli dell'Istria, di Fiume e della Dalmazia era emersa l'intenzione di far erigere nel Tempio Mariano tre altari in ricordo delle chiese abbandonate.

Il fatto non costituiva episodio isolato: in precedenza le organizzazioni degli esuli avevano commissionato opere d'arte sacra per i luoghi pubblici. Come nel 1954 quando, a seguito di un concorso pubblico promosso dal sindaco Bartoli sotto gli auspici del vescovo Santin, era stata ordinata allo scultore Franco Asco la statua della Madonna che si innalza in piazza Garibaldi<sup>99</sup>, mentre la statua della Vergine scolpita dall'Alberti aveva conseguito il secondo posto ed era stata destinata alla chiesa di via Capodistria.

Ad Alberti in particolare, l'Opera Assistenza Profughi Giuliano Dalmati aveva ordinato numerose effigi di santi per i centri residenziali di recente costruzione, sino ai primi anni sessanta. Ricordiamo: Pellegrino patrono di Umago a Campo Romano di Opicina, Servolo patrono di Buie in via Cantù, Quirico e Giuditta patroni di Visignano a Santa Croce, una Fuga in Egitto al Tempio dell'Esule dedicato a Girolamo in via Capodistria, esplicito riferimento all'esodo dei profughi verso Trieste.

Analogamente per gli altari del Monte Grisa, un neo costituito comitato promotore istriano-fiumano-dalmata, acquisito il beneplacito del vescovo,

<sup>98</sup> A Monte Grisa «La sveglia» 31 luglio 1968.

<sup>99</sup> Franco Asco (Trieste 1903 - Milano 1970), al secolo Francesco Atschko, scultore triestino di origine polacca per parte di madre; la sua opera, definita *neoattica*, esprime soprattutto dolore e sofferenza interiore. Per approfondimenti sul personaggio e sull'opera: Chiara FRANCESCHINI, *Catalogo dell'opera dello scultore Franco Atschko*, in «Archeografo Triestino» Serie IV, 2005, volume LXXV; Chiara FRANCESCHINI, *Franco Asco. Mostra polemica*, «Arte in Friuli Arte a Trieste» 24.

diffondeva a mezzo stampa la sottoscrizione per le *formelle*, come definite allora le opere che si intendeva ordinare ad Alberti.

Lo scultore triestino aveva cominciato a scolpire ed esporre sin dal 1936 ed era ben noto in città per il gran numero di statue che ornavano luoghi pubblici, quali giardini, scuole e chiese rionali. Tra queste opere: il busto dell'irredentista Gabriele Foschiatti presso l'omonima scuola, l'erma di Giorgio Reiss Romoli al Villaggio del Fanciullo di Sistiana, l'altorilievo di Mario Silvestri alla Casa del Fanciullo di Prosecco, il monumento a Nazario Sauro davanti alla Stazione Marittima e il rilievo in pietra del Carso presso la Foiba di Basovizza che l'Associazione Nazionale Venezia Giulia e Dalmazia aveva dedicato alle vittime delle foibe.

Nondimeno l'artista si era affermato anche quale autore di opere d'arte minore, di cui molte, di carattere prettamente religioso, erano state presentate nelle tante collettive d'arte sacra indette in Italia.

Tra le partecipazioni ricorrenti ricordiamo i numerosi appuntamenti dell'arte Giuliana a Trieste, quelli dell'Angelicum a Milano e Sidney, quelli dell'Internazionale d'arte a Novara e dell'Antoniano a Bologna.

Ad un primo esame degli altari, giunge stupefacente che ben due su tre di questi sconvolgono le norme consuete della rappresentazione sacra, proponendo al fedele due distinti temi di devozione, rispetto all'unico centrale adottato dalla tradizione canonica: è un'innovazione che risponde al desiderio di conferire pari dignità ai soggetti effigiati.

Così l'altare dei santi fiumani si articola in due sezioni, dove il lato di sinistra è dedicato a Modesto (fig. 51) e quello di destra a Vito (fig. 52), già santo conciliatore, ciascuno adorato da due coppie di oranti profilati in preghiera.



Fig. 51 – San Modesto, patrono di Fiume, e oranti.



Fig. 52 – San Vito, patrono di Fiume, e oranti.



Fig. 53 – San Girolamo, patrono di Zara, e oranti.



Fig. 54 – San Simeone, patrono di Zara, e oranti.

Analogamente l'altare dei patroni di Zara e della Dalmazia presenta a sinistra il gruppo acclamante Girolamo (fig. 53) e a destra quello acclamante Simeone (fig. 54).

Mediano si staglia l'altare dei santi istriani con il Cristo Risorto in gloria, cinto da due stuoli di santi (fig. 55).



Fig. 55 – Altare dei Santi Patroni dell'Istria, Gesù risorto in Gloria.

Il tono complessivo della folta rassegna è edificante ed enciclopedico nel contrassegnare puntualmente ciascun protettore. Dai loro attributi riconosciamo: Nazario, Giusto, Nicolò, Martino, Tommaso, Mauro, Pellegrino, Pelagio, Servolo, Eufemia, Gaudenzio e Quirico.

Alla base della mensa, sta incisa l'iscrizione che il vescovo Santin dettò allo scultore: *È risorto Cristo mia speranza; Santi patroni delle nostre chiese istriane pregate per noi.*

Ciascun altare reca lo stemma del luogo di dedicazione, rispettivamente Fiume, Istria e Dalmazia, nonché la firma e la data di consegna delle opere: *Tristano Alberti 1967.*

Le fonti di stampa del tempo ricordano che il presule seguì da vicino l'avanzamento dei lavori, visitando il laboratorio e fornendo modelli iconografici all'artista, il quale accolse di buon grado i suggerimenti (fig. 56).

Alberti ebbe animo schivo e sincero. Era refrattario alle ideologie, come lo apostrofò Silvio Benco che pur ne apprezzava le qualità artistiche. La sua opera si pone fuori da ogni schema preconconcetto, da ogni deliberato riferimento culturale: essa è genuina vocazione e istintivo piacere del modellare.

Autodidatta di formazione, era un indefesso lavoratore: dopo le otto ore spese alla Fabbrica Macchine, modellava appassionato nel suo studio, attendendosi sino a notte fonda.



Fig. 56 – Il vescovo Santin visita Tristano Alberti nel suo studio di via Timeus.

Pur informato sulle tendenze in voga presso la comunità degli artisti locali come Marcello Mascherini, Ugo Carà e Giuseppe Nigrisin, coi quali condivideva numerose occasioni espositive, egli intese rimanere puro e alieno alle politiche del mercato, non volendo discostarsi dai fondamenti di umanità che presiedono l'autentica pratica artistica<sup>100</sup>.

Le opere che consegnò al Santuario trasmettono, nella loro fresca immediatezza, il temperamento schietto del loro autore che, estraneo ad ogni leziosità o sperimentazione fine a sé, trovava proprio nei temi religiosi un particolare motivo di ispirazione.

Come scrisse, *ho trattato parecchio l'arte sacra perché è un campo in cui possono cimentarsi artisti che profondamente sentono la grandezza dei motivi ispiratori e sanno realizzarli con un rigore formale che non consente facili e improvvisate stravaganze*<sup>101</sup>.

Nel tempo, il suo modellato robusto e contenuto, scarno e teso alla semplificazione formale, è stato stilisticamente accostato dalla critica, ora al naturalismo di Marino Marini, ora al dinamismo espressionista di Pericle Fazzini, ora all'astrattismo di Luciano Minguzzi, ora alla plastica francese di fine Ottocento saldamente imperniata tra un'esigenza di realismo e antichi richiami mitologici che vide in Auguste Rodin il massimo esponente.

Quella di Alberti è tuttavia una maniera del tutto autonoma che agisce per piani semplificati, essenziale nei profili delle figure che evocano talvolta suggestioni di matrice etrusca, ma è soprattutto arte meditata e sofferta.

All'iconografia ottoniana potremmo ricondurre la ieratica monumentalità dei personaggi e i rapporti compositivi delle scene al Santuario, accostandole alle figure della tavola eburnea del X secolo con *Cristo in Maestà* al Castello Sforzesco di Milano (fig. 57), mentre alla concretezza terrena dell'arte funeraria d'età romanica potremmo avvicinare le fonti dell'apparato formale dei santi patroni.

Vale il confronto stilistico con le teorie interloquenti, dispiegate sui pannelli della quattrocentesca Arca di san Nazario nel Duomo di Capodistria

<sup>100</sup> A volte penso che in questo nostro tempo fare dell'arte è una pazzia, la civiltà meccanica allontana ogni giorno di più l'uomo dalle cose dello spirito, lo rende freddo e insensibile, in Chiara Franceschini, Tristano Alberti scultore (1915 - 1976) avviamento al catalogo generale dell'artista, 2007-2008, tesi di specializzazione, Scuola di specializzazione in beni storico-artistici dell'Università degli studi di Udine, p. 28. La studiosa cita il dattiloscritto autografo di Tristano Alberti, già presente presso l'archivio privato dell'artista; Tristano Alberti «Corriere di Trieste», 27 luglio 1958.

<sup>101</sup> Franca MARRI, *L'arte sacra dello scultore triestino Tristano Alberti*, «Il Piccolo», 10 dicembre 2010.

(fig. 58), composta nel 1422 da Filippo de Sanctis<sup>102</sup>, o con quelle che inneggiano la Pietà sul trecentesco Monumento sepolcrale di Bernabò Visconti (fig. 59), intagliato da Bonino da Campione per la Chiesa di san Giovanni in Conca a Milano.

Sempre in tema di arte funeraria, ma in chiave attuale, l'occasione di rappresentare temi narrativi, intensamente drammatici e umani, viene colta da Tristano Alberti nell'allestimento di tombe monumentali per il cimitero di sant'Anna a Trieste.

È questa una produzione contemporanea e stilisticamente accostabile alle sculture del Santuario, in cui le figure vengono plasmate al-



Fig. 57 – Milano, Castello Sforzesco. Gesù Cristo tra Madonna, San Maurizio, adorato da Ottone II e Ottone III (980-983).



Fig. 58 – Capodistria, Duomo. Filippo de Sanctis, Arca di San Nazario (1422).

<sup>102</sup> Filippo DE SANCTIS, fig. p. 180, «Emporium», XIII, gennaio, Bergamo 1935.



Fig. 59 – Milano, Castello Sforzesco. Bonino da Campione, Monumento di Bernabò Visconti (1360-1385).



Fig. 60 – Trieste, Cimitero di S. Anna. Tristano Alberti, Fede e Speranza (1967).

trettanto sommariamente e rese con vibrante rugosità materica. Emblematico nella sua essenzialità giunge l'estremo saluto tra le allegorie di Fede e Speranza alla Tomba della famiglia Godina a Sant'Anna (fig. 60): il lirico e drammatico commiato infonde un chiaro empito spirituale.

In questo intenso repertorio d'arte sacra si iscrivono felicemente, come fervide opere della maturità, i grandi rilievi in bronzo dorato di Tristano Alberti che il vescovo Santin consacra al Santuario di Monte Grisa, con una grande funzione liturgica la domenica del 12 maggio 1968.

Un cordiale ringraziamento alla professoressa Chiara Franceschini per i preziosi suggerimenti nella stesura del presente contributo e per avermi favorito il confronto con la sua tesi di specializzazione: *Tristano Alberti scultore (1915 – 1976) avviamento al catalogo generale dell'artista*; a.a. 2007-2008, Scuola di Specializzazione in Beni storico-artistici dell'Università degli Studi di Udine.