

LXXVIII

2013

STUDIA PICENA

ANCONA

# STUDIA PICENA

LXXVIII

2013

ANCONA

# STUDIA PICENA

LXXVIII

---

2013

ANCONA



*Direttore*

GIUSEPPE AVARUCCI

*Vicedirettori*

GIANCARLO GALEAZZI - SAMUELE GIOMBI

*Segretario di Redazione*

UGO PAOLI

*Consiglio di Redazione*

GIAMMARIO BORRI, MAELA CARLETTI, TARCISIO CHIURCHIÙ, SANDRO CORRADINI, ALDO DELI, MARIO FLORIO, FLORIANO GRIMALDI, CRISTIANA IOMMI, FRANCESCO VITTORIO LOMBARDI, RAOUL PACIARONI, ERNESTO PREZIOSI, GIUSEPPE SANTARELLI, EMILIO TASSI

*Comitato dei Consulenti Editoriali*

SILVIA BLASIO, GABRIELE BARUCCA, ROSA MARISA BORRACCINI, MAURO DONNINI, PIER LUIGI FALASCHI, DONATELLA FIORETTI, ROBERTO LAMBERTINI, PAOLA MAGNARELLI, CRISTIANO MARCHEGIANI, SILVIA MARIA MARENGO, MICHELE MILLOZZI, MARCO MORONI, AUGUSTA PALOMBARINI, STEFANO PAPETTI, PAOLO PERETTI, CARLO PONGETTI, MARIO TOSTI

*I testi pubblicati sono preventivamente valutati dal Consiglio di Redazione e dal Comitato dei Consulenti editoriali. Sono altresì sottoposti al giudizio in forma anonima di esperti interni ed esterni (peer review).*

AMMINISTRAZIONE

Rivista «Studia Picena» - e-mail: [studiapicena@gmail.com](mailto:studiapicena@gmail.com)

Istituto Teologico Marchigiano - Via Monte Dago, 87 - 60127 Ancona

tel./fax 071.891851 - c.c.p. 50508829 intestato a Rivista «Studia Picena»

E-mail: [segreteria@teologiamarche.it](mailto:segreteria@teologiamarche.it) - Sito internet: [www.teologiamarche.it](http://www.teologiamarche.it)

*Direttore Responsabile*

GIUSEPPE AVARUCCI

Autorizzazione Tribunale di Ancona n. 21/96 del 5-8-1996

ISSN 0392-1719

ABBONAMENTO ANNUO: Italia € 35,00; Estero € 45,00

Tutti i diritti riservati

© COPYRIGHT BY ISTITUTO TEOLOGICO MARCHIGIANO - ANCONA

PRINTED IN ITALY



## SOMMARIO

F.V. LOMBARDI, <i>Gli idronimi desinenti in -a dall'Agro Gallico alla Pentapoli: preesistenze, persistenze, desistenze</i> .....	7
N. MONELLI, <i>Esame dell'architettura per una rilettura della cattedrale di Sant'Albano Hertfordschire-Inghilterra</i> .....	27
A. FALCIONI, <i>La signoria dei Malatesti di Pesaro dal fondo pergameneo della Biblioteca Oliveriana (secoli XIII-XV)</i> .....	45
E. MESSINA, <i>Da Mantegna agli echi mantegneschi nella ritrattistica marchigiana del Quattrocento</i> .....	79
G. GALEAZZI, <i>La vicenda del frontone del teatro delle muse di Ancona alla luce della corrispondenza inedita dello scultore Giacomo De Maria</i> .....	95
A. CAROCCIA, <i>Storie di vita e di arte nella corrispondenza marchigiana di Francesco Florimo</i> .....	141
F. GRIMALDI, <i>Paolina Leopardi. Lettere ad Anna e Marianna Brighenti 1829-1865</i> .....	229
P. PERETTI, <i>La Divina Commedia in musica. Dante e i compositori marchigiani nell'Ottocento e primo Novecento</i> .....	277
M. MORONI, <i>Le Acli delle Marche prima e dopo il Concilio Vaticano II</i>	353
G. GALEAZZI, <i>Padre Matteo Ricci tra storia e attualità. In margine alle celebrazioni per il IV centenario della morte</i> .....	401
G. BORRI, <i>A proposito dell'edizione del II volume delle carte di Fiastra</i>	413
RECENSIONI .....	433

FLORIANO GRIMALDI, *L'Arte della Scultura e del Getto. La Scuola Recanatese di Scultura*, Edizioni Tecnostampa, Recanati [2011], tt. 2, pp. 570, ill. b.n. e col. (C. Marchegiani); VINCENZO CATANI, *L'opera storica di Filippo Bruti Liberati (1791-1867); con elenco dei nomi propri citati nei suoi libretti*, Archivio Diocesano, San Benedetto del Tronto 2012 (Quaderni per la ricerca, 15), pp. 440, ill. b.n. (C. Marchegiani); GIORGIO CARINI, *Teologia dell'arte. Il cuore della condizione umana e la radice della posi-*

zione moderna, Cittadella Editrice, Assisi 2012, pp. 448, ill. b.n. e col. f.t. (C. Marchegiani); CRISTIANO MARCHEGIANI, *Il seminario tridentino: sistema e architettura. Storie e modelli nelle Marche pontificie*, Carsa Edizioni, Pescara 2012, pp. 382 (S. Giombi); PAOLINA LEOPARDI, *Lettere ad Anna e Marianna Brighenti 1829-1865*, a cura di FLORIANO GRIMALDI, Andrea Livi, Fermo 2012, pp. 374 (A. Carocchia); *Mugellini inedito: Bruno Mugellini e il pianoforte in Italia tra '800 e '900. Edizione anastatica dell'«Album dei concerti» (1888-1907) dal Fondo Mugellini nella Biblioteca «Passionei» di Fossombrone*, a cura di PAOLO PERETTI, Comune di Fossombrone, Fossombrone 2012, pp. 172 (A. Carocchia); MARIA LUCIANA BUSEGHIN, *L'ultima Sibilla. Antiche divinazioni, viaggiatori curiosi e memorie folcloriche nell'Appennino umbromarchigiano*, con il contributo di GIANCARLO GAGGIOTTI, *Dentro le parole, finestre etimologiche*, Carsa Edizioni, Pescara 2012, pp. 350. ISBN 978-88-501-0271-6 (G. Avarucci); *Fermo città egemone. Il dominio vescovile su Ripatransone nel Duecento*, a cura di GIAMMARIO BORRI, CISAM, Spoleto 2012 (Fonti documentarie della Marca medievale, 6), pp. LXIII-201 (M. Carletti); *La provincia celestina di Romagna. Indagini storiche locali e nuove prospettive di studio. Atti del Convegno di Studi, Museo del Bali - Saltara (PU), 14 maggio 2011*, a cura di ANDREA CICERCHIA - SAMUELE GIOMBI - UGO PAOLI, Edizioni di Studia Picena, Ancona 2013 (Fonti e Studi, 14), pp. XIV-302, tavv. 48 a colori (S. Quondamatteo).

lettura della raccolta suddetta. Se è vero, come notava il filosofo Mortimer Adler in *How to read a book* (New York 1940; ed. it. Roma 1991, p. 37), che «molti autori passano molto tempo a fare l'indice ed è triste pensare come i loro sforzi non vengano spesso considerati» (ma poi, al contrario, si biasima senza riserve chi, per varie ragioni, rinuncia all'immane lavoro che richiederebbe l'indice analitico per un grosso volume), in un caso come questo, invece, sorge spontaneo un generale sentimento di riconoscenza. Viene infatti offerto agli studiosi di oggi e di domani un prezioso strumento di consultazione, fornito «di un lunghissimo elenco di 7.150 nomi di persone e di luoghi, affiancati da ben 21.319 citazioni che li riguardano» (p. 5). Ma un simile sussidio avrà certo anche l'effetto di suscitare un nuovo, più vasto, più profondo e «proficuo» interesse verso l'opera di Bruti Liberati. A tale riguardo, il ponderoso *Indice dei nomi* (pp. 77-396; la riproduzione di un frontespizio di opuscolo apre ciascuna serie alfabetica) e dei luoghi (pp. 399-437) è preceduto da un'introduzione consistente in un accurato resoconto tematico dei vari riscontri oggettivi emersi dalla metodica lettura del *corpus*. Si articola come segue: *Perché questo libro?*, pp. 5-6; *Filippo Bruti Liberati. Cenni biografici*, pp. 7-9; *Analisi e considerazioni sull'opera storiografica di Bruti Liberati*, pp. 10-21; *Considerazione finale*, p. 22; *Opere maggiormente citate dal Bruti Liberati*, pp. 23-24; *Un esempio di libretto*, pp. 25-33 (ristampa anastatica della XVII *Lettera sulla Via Cuprense*, 1851); *Calligrafia di Bruti Liberati*, pp. 34-35; *Fregi della tipografia*, pp. 37-42; *Presentazione analitica dei singoli volumi*, pp. 45-76 (sommario degli argomenti per ciascun volume, pp. 45-46; elencazione bibliografica delle serie di opuscoli rilegati in ogni volume, pp. 47-76).

A questo punto, fondate tali solide basi, è auspicabile che si intraprendano studi volti ad esaminare e contestualizzare criticamente l'*opera storica*, della quale il volume, molto utilmente, espone in sintesi le peculiari caratteristiche. Ciò implica sistematiche indagini relative agli strumenti, ai metodi, ai campi di ricerca, alla rete di relazioni intessuta proficuamente con altri ricercatori studiosi di «patrie antichità» ed intellettuali italiani, nonché alle acquisizioni di rilievo e all'ampiezza della ricezione e messa a frutto dei contributi di Bruti Liberati nel panorama storiografico e culturale ottocentesco.

CRISTIANO MARCHEGIANI

GIORGIO CARINI, *Teologia dell'arte. Il cuore della condizione umana e la radice della posizione moderna*, Cittadella Editrice, Assisi 2012, pp. 448, ill. b.n. e col. f.t.

Frutto dell'impegno dell'autore come docente presso l'Istituto Teologico Marchigiano e di esperienze nei campi dell'architettura culturale e dell'arte sacra, della museografia e dei beni culturali ecclesiastici, oltre che di sacerdotale consapevolezza dei valori dello spazio ecclesiale e delle immagini che ad esso



danno sostanza e spirito, questo volume di *Teologia dell'arte* si offre come *good companion book* al lettore in cerca di una chiave per «entrare in sintonia con l'*humus* generativo dell'arte» cristiana, attraverso un cammino di discernimento storico, ontologico e spirituale. Muovendo dal campo teologico-dottrinale dell'arte e dell'architettura di tradizioni latino-bizantine, illustrate dalla prima parte del manuale nel loro sistema formativo di significazioni liturgiche, iconico-segniche e simboliche (*Il cuore della condizione umana. Attesa e compimento*, pp. 21-167), la trattazione invita a meditare sui *canoni* formali dell'antica tradizione, che danno qualità sacramentale alle immagini, per il cui tramite opera la «comunione ontologica con il divino» da parte del fedele. Una domanda cruciale incardina simmetricamente, come in un dittico, l'accezione storica con quella attualizzata: «Qual è il senso dell'arte, il suo scopo?».

Le risposte di un passato lontano riecheggiano, oggi, nel ristagnante silenzio, nel vuoto di cui soffre la ricerca, o meglio, più in generale, la disincantata e aleatoria *non ricerca* artistica: ossessivamente ludica e conformisticamente trasgressiva, stanca e malata di eccentrico solipsismo parossistico, ostinatamente refrattaria ad accettare l'idea di un *servizio* etico, e quindi spirituale, come positiva vocazione ad un lavoro che può contribuire «alla vita e alla rinascita di un popolo» (Giovanni Paolo II, *Lettera agli artisti*, Milano 1999, p. 8 [*L'artista e il bene comune*]). Rispetto all'evidenza dei sintomi dell'ormai cronico 'male' contemporaneo – che come ha smorzato affatto l'*oggettiva* luce ispirata e spirituale di un'arte solidamente fondata ha pure rifiutato, in via di principio, ogni *a priori* formativo e ogni possibile finalità sociale ed etica, nell'illusione di un'assoluta libertà creativa ed espressiva – le riflessioni tematiche della seconda parte del volume (*La radice della posizione moderna*, pp. 169-262) indagano la patogenesi. Al tempo stesso, traducono la critica fenomenologica in una fonte di continue sollecitazioni al coinvolgimento, alla «disponibilità interiore a conoscere qualcosa che non necessariamente ricalca come una fotocopia le nostre idee».

Il nocciolo della questione sta nella motivata controproposta del valore vitale di un'attualizzazione critica e sensibile della *tradizione*, di una rinnovata dimensione dell'intima fedeltà, della diretta discendenza che lega il frutto alle radici dell'albero della storia cristiana. Affermazione che pare ovvia, ma che al giorno d'oggi strida contro l'ordinaria concezione del fare artistico, compresa quindi quella troppo disinvoltamente finalizzata al culto, e perciò risucchiata e proiettata assai lontano dalla forza centrifuga dell'entropia modernista, in plaghe indefinite e glaciali dell'universo morfologico e concettuale. Lo sradicamento, la *tabula rasa* ri-creativa che connotano non solo le manifestazioni di «arte sacra» più ardite benché sconcertanti, ma anche quelle comunemente approvate per presunte qualità, riconosciutevi chissà da chi, come e perché, e infine subite da clero e fedeli, per non parlare dell'infestante banalità di immagini e strutture apparentemente rassicuranti, sono purtroppo all'ordine del giorno, lo sappiamo bene. Alla limitatezza, all'errore soggiace inevitabilmente la «condizione umana» di chi opera, in tal senso, nella partita doppia della domanda e dell'offerta. Si erra per mediocre o audace *ignoranza*,

ovvero per il travisamento dell'apertura del magistero conciliare all'«arte del nostro tempo», quando non si dia attento ascolto alla condizione essenziale dell'istanza di *autenticità* (*Sacrosantum Concilium*, 4 dicembre 1963, parr. 123, 124: *Lo stile artistico*). Ma allora come individuare e raggiungere una meta così alta e universale, evitando i tanti scogli del fallimento? Difficile a dirsi, e ancor più a farsi. Quel che è certo, sufficientemente chiaro a chi ha ancora occhi per vedere e orecchi per udire il proliferare di manifestazioni improprie e pleonasticamente vistose, è che se avremo perduto la capacità di avvertire un'anima nelle sacre immagini, se non saremo più in grado di ascoltarne il messaggio sacramentale («Esse proclamano lo stesso messaggio evangelico che la Sacra Scrittura trasmette attraverso la parola, e aiutano a risvegliare e a nutrire la fede dei credenti», afferma il *Catechismo della Chiesa cattolica; Compendio*, 2005, par. 240), se insomma nello spazio dell'*ἐκκλησία* ci sentiremo indifferenti e insensibili, lo dovremo ad assuefazione all'indiscriminato e colpevole *laissez faire*, allo snaturamento conclamato di uno spazio che, al contrario, dovrebbe spirare corale unità, chiaramente orientata per forme e simboli alla trascendenza, infondendo la concentrazione necessaria per l'ecclesiale esperienza di elevazione umana e spirituale, individuale e comunitaria.

Nel difficoltoso passaggio dalla teoria alla pratica, data la preponderante evidenza delle problematicità e degli errori palesi, si rivelerebbe un ausilio molto istruttivo un sistematico lavoro di discernimento critico delle casistiche discutibili e controverse, nonché deprecabili senza mezzi termini, da elaborare alla luce di una sorta – per così dire – di teologia *negativa* dell'arte: *work in progress* in cui porre in discussione ciò che rispetto all'architettura culturale, all'arte sacra e alle arti applicate o al design delle sacre suppellettili paia discordare più o meno vistosamente con l'istanza di *autenticità*. A proposito dell'efficacia istruttiva di esempi negativi, Carini porta un caso di dimostrazione *per absurdum*, facente appello all'umana «sensibilità» più che al fallace buon senso (p. 280): «Quando mi chiamano per avere un parere su di un'opera da collocare in chiesa, in maniera particolare per offrirla alla venerazione dei fedeli, quasi sempre vado a parlare con mite franchezza all'artista: “Lei ha dei figli?”. “Sì”. “Bene, immagini, non lo dico con superficialità, che la sua figlia più piccola si ammali di tumore in maniera molto grave. Lei andrebbe a pregare davanti a una statua come questa?”. Punto».

Ma, nello specifico, la questione sembra a ben vedere più complessa. Il banco di prova del dolore finisce col sovvertire e contraddire ogni logica tranquillamente ponderata. L'angoscia di un uomo sofferente farà versare lacrime sull'immaginetta oleografica di un santino, piuttosto che ai piedi della Pietà di Michelangelo: non per non averla a portata di mano, ma perché l'arte maiuscola non aiuta necessariamente chi cerca un conforto, 'primordiale' come la flebile voce materna che placa il pianto delle paure notturne. Allora, quale arte può confortarci nella disperazione, e può fare serena la nostra speranza? In fondo, dell'arte che adorna onorevolmente le chiese, che sia di Michelangelo o di un onesto Pinco Pallino poco ci importa. «Perché un'opera d'arte abbia una portata spirituale non c'è affatto bisogno che sia “geniale”: l'autenticità dell'arte

sacra è garantita dai suoi prototipi. Del resto, una certa monotonia è inseparabile dai metodi tradizionali», avverte Titus Burckhardt in *Principes et méthodes de l'art sacrée* (Parigi 1995; ed. it. Roma 2004, p. 163, *incipit* del par. *Decadenza e rinnovamento dell'arte cristiana*). Ma l'amletico dilemma se sia veramente più *presente* e parlante l'icona di un Cristo di Giotto o di Rouault, oppure l'anonima ma familiare immaginetta del Sacro Cuore, spinge chi se lo ponga seriamente a perdersi in una selva oscura di spinose domande. Ed è appunto non per le rette vie, ma per ardui sentieri che si può sperare di giungere per gradi, non perdendo di vista la guida dei «prototipi» della *tradizione*, a concepire un'arte fondata sulla *consapevolezza*. Arte d'intelligibile chiarezza, baciata dalla virtù spirituale della *comprensibilità*, propria delle antiche opere d'arte cristiana. Ispirazione e tradizione ne possono garantire appunto l'autenticità, a patto di interagire mantenendo un'ampia libertà d'azione, benché relativa: altro nodo cruciale del problema. L'arte per l'*ἐκκλησία* non può che tendere dal personale al condiviso, dal soggettivo all'oggettivo, non certo a prezzo della rinuncia all'identità dell'artefice, ma piuttosto legandola visibilmente al corpo della comunità, che come acqua in un vaso riempie il *corpo* della Chiesa in reciproca infusione di senso. Un'ispirazione, dunque, profondamente bisognosa di orientamento, di un alito *realmente* spirituale che ne gonfi la vela: come la fronda *che flette la cima / Nel transito del vento, e poi si leva / Per la propria virtù che la sublima* (Dante, *Paradiso* XXVI, 81-83).

Senza la bussola della *tradizione* si naviga a vista, e ci si perde: l'arte sacra scade – come troppo spesso ci è dato di vedere nelle produzioni degli ultimi secoli, e quasi di regola oggi – a specioso simulacro (*Il tradimento delle immagini* magrittiano ricordato da Carini: *Ceci n'est pas une pipe*), ad illustrazione manierata o eclettica, personalizzata e votata allo sfoggio formale e materiale, in cui la materia resta dura, greve e muta; scade a costruzione incongrua o banale, inospitale e insensibile ad ogni richiamo trascendente, troppo algida e disorientante per il bisogno del «popolo in cammino» di una meta visibile, in una *casa* aperta e comune, che dia calore e conforto materno, che venga sentita come la *propria* casa da chiunque, in quanto dimora del Padre. Perdendo di vista la *tradizione*, l'arte non sarebbe, come deve, un atto liturgico operante per l'evento teofanico del Dio incarnato, prefigurato, annunciato, presentato e consegnato al futuro come memoriale dai testi vetero e neotestamentari costituenti il *canone* della Chiesa, da cui l'arte della Chiesa deriva i suoi riconosciuti principi. Non è un caso che i contenuti esposti da Carini concordino in sostanza con gli essenziali e fecondi risultati critici acquisiti ed offerti nel corso del Novecento dalla controtendenza operata dalla «Scuola tradizionalista», principalmente rappresentata dal pensiero di René Guénon e dagli studi di Burckhardt di storia dell'arte sacra fra Oriente ed Occidente e sull'*estetica del sacro*, cui si affiancano i fondamentali studi di storia comparata delle religioni di cui il pur discusso Mircea Eliade è stato il principale e assai autorevole artefice.

In definitiva, ripercorrendo i significati delle tappe epocali, fra antichità e contemporaneità, il volume evidenzia le dinamiche che hanno prodotto i tre

cardini dialettici del Concilio Niceno II (787), del Rinascimento, delle Avanguardie artistiche del Novecento: vale a dire, la *tesi* della sacra veridicità d'immagine del Dio incarnato e «presente» nell'icona, garantita dalla tradizione dei canoni artistici, l'*antitesi* della secolarizzazione e dello scientismo che hanno distaccato la rappresentazione dalla realtà «vera» nell'atto falsificante di riprodurne perfettamente l'esteriore e mondano aspetto illusorio con un linguaggio affatto profano, e, infine, la paradossale *sintesi* della rivolta contro la perfetta illusione di matrice rinascimentale, per recuperare una realtà concretamente oggettiva, che tuttavia si è rivelata non meno vuota, nel suo mero e aleatorio materialismo, pura fonte di alienazione. Nell'anamnesi di questa discendente parabola la frattura rinascimentale è dunque il *punctum dolens* sul quale l'analisi di Carini insiste, all'interno di una sistematica decostruzione tesa a comprendere per ogni verso tale fenomenologia, con ottica aperta e trasversale, concordemente alle argomentazioni di buona parte dell'esegesi e della cultura contemporanea di vario orientamento: e, in fondo, finendo col confrontarsi, inevitabilmente, coi punti fermi dell'evangelismo estetico medievale fondato in pieno Ottocento vittoriano, come antidoto al positivismo senz'anima e al disumanizzante industrialismo selvaggio, dal Pugin dei *Contrasts* e dal Ruskin delle *Seven Lamps of Architecture*.

In effetti, la non inedita posizione 'antirinascimentale', elevata a radicale categoria ideologica di punta, è perlopiù 'antimoderna', almeno tendenzialmente, mirando all'antico passato come obiettivo presente e futuro, in un rovesciamento di prospettiva che, guarda caso, richiama quello dell'icona bizantina. Ma dal medesimo punto fermo c'è chi perviene ad una visione essenzialmente e dichiaratamente progressista. Tale fu l'approdo di Tolstoj. Il suo utopico evangelismo cristiano-sociale pensa ad un radicale mutamento dell'idea e della prassi dell'arte, che presuppone la restaurazione della sua originaria e autentica natura popolare: un'arte 'semplice' e diretta, che nasca dal basso, alla portata di tutti, intesa come limpido strumento di unione e coscienza sociale, come altissimo fattore di «comunicazione» e «comunione» fra gli uomini, di elevazione spirituale e di «progresso», purché sfrondato di ogni fasullo estetismo, mondato di quel vano edonismo elitario che dal tardo Medioevo 'cortese' ha pressoché pervertito le finalità dell'attività artistica e soffocato l'umanità vera e la spiritualità dell'arte, divenendo più che mai *status symbol*, strumento di discriminazione e soggezione requisito dai poteri forti, finanziari, governativi, oscurantisti. «L'arte è un organo spirituale della vita umana, e non è possibile annientarla», scriveva dunque il «convertito» (a suo modo) Tolstoj nel saggio *Che cosa è l'arte?* (Mosca 1897), elaborato dopo tre anni di studi di teologia: contributo rivoluzionario, che egli considerava «il suo lavoro più importante», come ricordò Gandhi in un discorso per il centenario della nascita dello scrittore. L'arduo obiettivo consiste dunque nel ristabilire a tutti i costi il buon funzionamento e l'ideale equilibrio delle funzioni *vitali* di questo «organo spirituale», fin troppo compromesse dalla ormai antica perdita di vera fede da parte della «nostra società corrotta»: irreligiosità radicata, che, pur ben dissimulata dalle «classi superiori», come in un lucido specchio rivela la sua

miseria, la sua «falsità», in «quell'insignificante arte esclusiva alla quale oggi si annette un'importanza che non le è dovuta», e, culmine della menzogna, nella pretesa validità della moderna arte sacra.

Carini nella pur ampia bibliografia di riferimento (in buona parte slava e russa, dedicando l'iconografo piceno estese riflessioni sull'incidenza storica e contemporanea del «fenomeno [...] della diffusione nell'Occidente latino dell'icona bizantina») non contempla Tolstoj, ma pare comunque riecheggiarne nella sostanza l'autorevole avvertimento (benché appunto non isolato) della pochezza di valore e dei danni socioculturali e, nello specifico, religiosi e spirituali prodotti dal moderno «soggettivismo» in arte, affatto secolarizzato. Semplicemente, perché l'arte, e a maggior ragione quella destinata allo spazio liturgico e devozionale, «non può essere considerata fine a se stessa: essa rende visibile il cuore pulsante di una civiltà» (Appendice II, *Arte oggi*, par. *Quali prospettive?*, p. 275), così come la «contemplazione cristiana» dell'icona è atto devoto profondamente illuminante, in quanto *sente*, «riconosce nell'incarnazione il fondamento dell'icona», che è perciò da venerare, perché essa rende possibile la rappresentazione della «persona» di Dio fatto uomo, come affermo dopo il travaglio iconoclasta il secondo Concilio di Nicea.

Il cruciale quesito sul «senso dell'arte» introduce e guida dunque il lettore ad una riflessione nel senso propositivo di una ricerca orientata al vaglio delle possibili modalità di riattualizzazione di quanto insegna l'alta tradizione cristiana latino-bizantina. Recupero che si vorrebbe non certo aderente formalisticamente *in toto* ma piuttosto sensibile ai fondamenti di quella, ricettivo verso il principio fecondo che anima antiche formule e forme peculiari, facendole *belle*. Rigenerazione, questa, non facile da compiere, per i forti rischi dell'acritico abbandono ad una pedissequa *imitazione* di schemi, modelli e procedure, refrattariamente anacronistici se non rifusi al giusto calore della fornace *creativa* di uno spirito profondamente scoscio e della storia e del proprio tempo. Ma sull'attualità di questo nodo operativo, su cui committente, liturgista, iconologo ed artista o progettista dovrebbero confrontarsi collegialmente, aspirando in assoluta e perseverante dedizione, *die nocteque*, ad un valido risultato comune, la trattazione non si addentra, non essendo un manuale pratico per artisti, architetti, restauratori e museografi. Piuttosto, la sezione di quattro Appendici è dedicata all'applicazione e valutazione critica, in specifici campi, delle nozioni trattate: verifica di qualità e sostenibilità *funzionale* e d'immagine di ogni nuova proposta, cui l'autore sottopone, ad esempio, una rilevante opera d'architettura d'oggi quale la suggestiva chiesa romana della Divina Misericordia, di Richard Meier (1998), o le correnti prassi restaurative e museografiche d'ambito ecclesiastico. Né si elude, infine, la dura esperienza della *discesa agli inferi* dell'angoscia del disimpegno, del disorientamento, del tormento esistenziale contemporaneo espressi scopertamente o come sintomatici riflessi dalle arti, cinema compreso: oscure profondità in cui deve inevitabilmente penetrare la «radice» del pensiero teologico sull'arte: problematica base fondale che ogni operatore di quest'antica, sacerdotale *ars* 'edificatoria' è oggi chiamato a sondare, se si fa

carico dell'aspirazione collettiva alla costruzione di un 'edificio' che dal basso della disperazione si elevi ed elevi nella pienezza della luce.

CRISTIANO MARCHEGIANI

CRISTIANO MARCHEGIANI, *Il seminario tridentino: sistema e architettura. Storie e modelli nelle Marche pontificie*, ("I saggi di Opus", 20. Dipartimento di Architettura - Sezione di Storia dell'architettura, restauro e rappresentazione dell'Università "G. D'Annunzio", Chieti-Pescara) Carsa Edizioni, Pescara 2012, pp. 382.

Come noto, uno dei più significativi risultati del programma di riforma intrapreso dal concilio di Trento sul piano morale-disciplinare fu l'impulso dato alla formazione del clero diocesano anche attraverso l'istituzione dei seminari per aspiranti al sacerdozio. Ed è questo, addirittura, uno dei punti per cui si può a buon diritto sperimentare la fondatezza di quanto seri studiosi del cristianesimo, fuori da ogni polemica o giudizio di valore, hanno sottolineato: cioè come la chiesa cattolica attuale continui ad essere una chiesa cattolica per molti versi "tridentina".

Nondimeno, la storiografia non ha mancato di mettere in luce i ritardi e le varie difficoltà che si frapposero ad una effettiva e capillare applicazione del decreto tridentino sui seminari sino a tutto il XVII secolo. Fra le diverse ragioni del ritardo emerge indubbiamente, accanto alle inevitabili resistenze dovute a convenienze e prassi consolidate, la crisi socioeconomica del Seicento con le sue ripercussioni anche sulle mense vescovili delle diocesi e sulla loro conseguente capacità di contribuzione. Sta di fatto che, così come tutto ciò concorse a mantenere ampie sacche di inerzia e conservazione delle precedenti forme di reclutamento clericale fuori dalla formazione seminariale (soprattutto nelle aree di campagna), allo stesso modo forse determinò da parte della gerarchia ecclesiastica anche una certa carenza di linee guida progettuali in materia di architettura seminariale (per altro assenti nel medesimo canone tridentino del 1563).

Ed in assenza di tali orientamenti da parte di Roma, a fungere da riferimento furono soprattutto o le indicazioni elaborate dalla Compagnia di Gesù (con il suo *Consiliarius edilicium* che rappresenta al livello dei criteri edificatori-architettonici una sorta di *ratio domiciliorum* a fianco di ciò che è, sul piano dei contenuti formativi, la *ratio studiorum* gesuitica) o taluni casi di modelli esemplari: fra tutti quello concepito da Carlo Borromeo per la provincia ecclesiastica milanese, di cui Pellegrino Tibaldi (architetto di fiducia del Borromeo) fornisce la prima codificazione trattatistica.

È in coincidenza con l'uscita dalla crisi e lo sviluppo delle rendite agrarie nella prima metà del Settecento che si assiste all'emanazione di precise direttive pontificie: la costituzione apostolica *Credite Nobis* (che nel 1725 istituisce l'apposita Congregazione dei seminari), seguita l'anno dopo da una