

POTENTIA – ANNO IV – NUMERO 11
INVERNO 2003

- SECONDA PARTE -

LA PINACOTECA “ATTILIO MORONI”
DI *NANDO CAROTTI*

ALBUM DEL PORTO

MEZZO MILLENNIO DELLA CUPOLA DI LORETO
DI *GIUSEPPE SANTARELLI*

La pinacoteca "Attilio Moroni"

di **Nando Carotti**

Un discorso mai abbandonato, per la verità, tra gli amatori, gli appassionati, e perché no?, i riconoscenti; mai concluso per oggettive ed umane difficoltà, carenze, orientamenti, interessi e disinteressi, ma soprattutto, personalmente credo, per i tempi infinitamente lunghi consentiti dalla legislazione ai provvedimenti amministrativi.

Se questa collezione volesse competere con le tante altre onorevolmente conservate in centri regionali che da tempo traggono da esse prestigio e perfino richiamo turistico troverebbe di sicuro ostacoli a non finire; per citare qualche nome Jesi, Fermo, Ascoli, vantano opere firmate da artisti più famosi di quelli rilevabili al primo piano del Castello Svevo portorecanatese. Ma l'intenzione del professor Moroni nel raccogliere dipinti evidentemente non era quella di costituire una famosa pinacoteca bensì quella di possedere una collezione "privata" di tele relative ad un particolare periodo della storia dell'arte italiana cui egli era affezionato in modo speciale. "Privata", si noti bene, non attiene soltanto al significato di proprietà anche e soprattutto ai limiti della scelta, dei valori relativi alle possibilità, del gusto personale, senza perdere di vista la utilità dell'impresa. C'è chi lascia ai posteri la collezione di francobolli o quella delle cartoline illustrate; c'è chi si circonda di "cose belle" perchè gli piacciono e rendono piacevole e significativo possederle ed averle davanti agli occhi quando voglia e poi, colmo di affetto per il proprio paese natio e per la propria gente, consegna al loro rispetto ciò che in vita ha avuto tanto caro

Questo, forse, è il senso più realistico della Pinacoteca Moroni: un senso che, comunque, non va ignorato quando ci si affaccia alle varie sale e ci si rende conto che tra le opere esposte non vi sono soltanto tele del calibro del quadro, ad esempio, di scuola caravaggesca di cui abbiamo avuto la ventura di scrivere recentemente¹, ma tanti "pezzi" che, valori artistico e commerciale a parte, ne possiedono uno storico inestimabile.

È di qualcuno di questi "pezzi" che vogliamo parlare.

Allo sguardo superficiale, come all'impreparato, può sembrare, a prima vista, che il tutto costituisca una non omogenea, non preordinata, raccolta di opere "amatoriali". Occorre tempo, anche all'esperto, per individuare quello che ha intuito fin dall'inizio: un filo conduttore che

¹ "POTENTIA- ARCHIVI DI PORTO RECANATI E DINTORNI" Anno III-n°9 pag.12, "Un'opera di probabile scuola caravaggesca a Porto Recanati".

distingue e nel contempo unisce le "cose" alle altre; si tratta, a nostro avviso, appunto di un filo sottile, di non facile separazione dalle numerose emozioni che un evento non comune suscita comunque. Verrebbe voglia di definirlo amore, quantunque trasporto, dedizione, semplice preferenza, siano probabilmente definizioni più appropriate. Indiscutibilmente è qualcosa che caratterizza il temperamento e il gusto del donatore sacerdote, incapace di negarsi rispetto e ammirazione per opere umane che, in ogni caso, sottintendono la volontà divina senza la quale non avrebbero visto la luce. E, come realmente accade nel Creato, al bello si alterna il meno bello e qua e là spicca, nel bello, il bellissimo, a volte il sublime.

Salita la scala di accesso al primo piano del Castello si accede direttamente ai locali adibiti a pinacoteca attraverso una prima sala, vestibolo del manufatto originario. Lo sguardo viene catturato subito, per le dimensioni e l'ubicazione della tela, da un'opera di Salvator Rosa, non una delle più riuscite secondo il parere di molti fra i quali Mario d'Orsi: un "Trionfo di David" che comunque è testimonianza sincera di un Seicento raffinato, fantasioso, esuberante, che nell'artista napoletano di adozione romana si rispecchia nella propria ridondanza traducendo anche nel colore le altre due espressioni artistiche del Rosa, la musica ed il canto.

La prima impressione è una sorta di disorientamento: la brevità dello spazio non consente, infatti, di "prendere la giusta distanza" dalla tela per abbracciarne in un solo colpo d'occhio la sensazione, tanto più considerando l'insita difficoltà di penetrare l'intenzione dell'Artista in linea con i suoi tempi in cui era in auge il farraginoso, il superfluo, la maniera, a favore della chiarezza dell'immediatezza del linguaggio.

Occorre analizzare settore per settore, rimettere teoricamente tutto insieme poi giudicare: non può che scaturirne quel giudizio noto agli studiosi, anche agli insofferenti del manierismo in generale, secondo il quale ci si trova di fronte ad un'opera non brillante tra gli astri ma degna di appartenere ad una bella pagina della storia dell'arte italiana.

Nella stessa sala è esposto un soggetto mitologico di Elisabetta Sirani, figlia del più noto pittore Giovanni Andrea, vissuta a Bologna tra il 1638 ed il 1665.

A. Bolognini-Amorini giudica la pittrice seguace del Reni (in "Le vite dei pittori ed artefici bolognesi") come Gianfranco Gessi, il fiammingo Michele Desubleo, Carlo Cignani, Simone Cantarini, Guido Cagnacci e altri minori.

La Sirani, dunque, può essere definita autrice di scuola classicista emiliana: di quella scuola che si oppose a con alterne vicende, alla scuola di

ascendenza così detta ludovichiana in omaggio a quel Ludovico Carracci che può essere reputato il portabandiera di un "luminismo anticlassico". E' abbastanza ovvio, a questo punto, un certo accostamento al Caravaggio: ma se ne parlerà altrove.

In "Giuditta e Oloferne" la Sirani dichiara esplicitamente la propria derivazione dal maestro, come rileva l'expertise di Antonio Porcella. Non rileviamo segni caratteristici del genio né quelli premonitori di quanto grande avrebbe potuto diventare la pittrice se fosse vissuta più dei suoi ventisette anni, rileviamo, però la fedeltà alla scuola, la buona padronanza del colore morbido anche quando intenso o scuro, la sensibilità².

Dovendo limitare questi brevi commenti alle opere più significative della collezione non possiamo esimerci dal segnalare che la così detta "sala B" contiene una serie di tele di molteplici autori, scuole, periodi: una specie di miscellanea definita "arte antica" per distinguerle dalle altre, preferibilmente dell'Ottocento italiano, non dimentichiamolo. Qui troviamo, oltre al dipinto di probabile scuola caravaggesca di cui abbiamo già avuto occasione di occuparci (Potentia- Archivi di Porto Recanati e dintorni anno III-n° 9) , opere di scuola fiamminga, italiana, spagnola appartenenti al periodo storico dell'arte compreso tra XV e XVIII secolo.

Una "Sacra Famiglia" è opera, a quanto scrive Mario d'Orsi, "di manierista toscano di pieno Cinquecento che, per le forme plastiche e longilinee (si noti- scrive sempre il d'Orsi - specialmente il disegno delle estremità), per la policromia squillante e per il lirico misticismo appare molto vicino alla maniera di Marcello Venusti". Orbene, osserviamo, il Venusti visse tra il 1512 ed il 1579 e, pur comasco di nascita, fu allievo ed amico di Michelangelo, si dedicò soprattutto alla pittura del "sacro", completò e copiò spesso i capolavori del maestro ma da lui si distinse per un particolare negativo, almeno a nostro parere: lontano dalla potenza espressiva ed impositiva del Buonarroti conferì alle proprie pennellate un che di dolce, di mellifluo che, per l'appunto, ci autorizza ad iscriverlo tra i manieristi. Il colore qui non ha funzione di esaltazione del soggetto principale né si assume il compito di emozionare, di scuotere, di commuovere, come nel Caravaggio: qui il colore descrive, analizza, racconta ogni minimo particolare, non permette trascuratezze nemmeno nello sfondo, ed appunto perciò risulta meno significativo.

² Sulla "sensibilità" e sul modo di riconoscerla e valutarla gli interessati potrebbero leggere le "Note di filosofia dell'arte" di Nando Carotti, Ed. riservata agli allievi dell'Accademia Internazionale d'Arte Moderna".

C'è infine da notare, ma senza alcuna intenzione di commentare negativamente l'opera, come la posa del braccio destro della Madonna ed il drappeggio che lo ricopre siano una specie di derivazione diretta da quelli della "Madonna di Bruges", quella splendida scultura di Michelangelo conservata in Notre Dame a Parigi.

Una "Morte di Socrate" rappresenta, in qualche modo, il fiacco neoclassicismo pittorico della scuola spagnola dell'Ottocento, in particolare modo di quella madrilenas³. È un dipinto di Juan Antonio de Ribera, che visse tra il 1779 ed il 1860⁴.

Siamo lontani, qui, dalla potenza emotiva d'un Goya o della tenebrosa misteriosità d'un Caravaggio: de Ribera non possiede il temperamento né dell'uno né dell'altro, eppure questa rappresentazione della morte del filosofo tramandataci dalla storia con tutta la nebulosità dei suoi motivi e delle sue conseguenze assume, per i toni cromatici e la mollezza dei tratti fisici, un che di patetico, di profondamente umano, capace di far sospettare, del suo Autore, una posizione ben più significativa di quanto non sia nella storia dell'arte.

Attenti a non lasciarci incantare dall'esotismo post-romantico e dalla omonimia dell'Artista con il ben più grande Jusepe lo Spagnoletto non possiamo negare l'eccellenza di un dipinto che, comunque lo si esamini, ci pare meriti d'essere annoverato tra i migliori della scuola spagnola.

Non sfigura certamente, nella medesima sala, la "Madonna e Sant'Antonio" del cameranense Carlo Maratta (1625-1713).

Vogliamo concederci una breve parentesi storica, ignorando per un attimo l'esigenza di stringatezza delle presenti note, e parlare un poco di questo artista marchigiano: l'iter della sua vita, infatti, ed il percorso della sua "storia artistica" assomigliano in modo strabiliante a quelli di quasi tutti gli artisti così detti "minori" che pure hanno costituito e costituiscono, nel loro insieme, una caratteristica fondamentale dell'anima d'un popolo.

Carlo Maratta nasce a Camerano, in provincia di Ancona, nel 1625. È ovvio che, dati i tempi e considerata la sua tendenza per le belle arti, gli rimanga soltanto da scegliere se "andare a bottega" a Venezia oppure a Roma, le due scuole dominanti e che già vantano grandi maestri ed eccellenti tradizioni. Sceglie Roma, dove gli è maestro Andrea Sacchi che, già seguace del Carracci, lo indirizza ad una pittura di stretta regola

³ Altri centri famosi di scuola d'arte dell'epoca furono Valencia Barcellona, Saragozza, Siviglia.

⁴ La storia dell'arte spagnola annovera altri de Ribera: Andres architetto (2^ metà sec. XVI); Jusepe (José) detto "lo Spagnoletto" (1590circa-1652); Pedro, architetto (1683 circa-1742).

accademica. Questo ed il fatto di proseguire i propri studi a Roma favoriscono con gli anni il suo adeguarsi al tanto discusso "barocco" anche se non trascurando i suggerimenti di due colossi dell'arte italiana che egli considera suoi "esclusivi maestri" Raffaello e Guido Reni.

Maratta, però, non subisce l'attrattiva del colore; non impiega tinte vivaci, anzi ne rifugge; predilige toni morbidi, come è facile rilevare negli affreschi, nei soggetti storici e mitologici e anche nel ritratto che gli è particolarmente caro⁵ ⁶. Come nella tradizione della scuola romana e secondo le esigenze della Roma Pontificia, esegue molti dipinti di soggetto religioso: tra i più noti segnaliamo "Natività" (in San Giuseppe dei Falegnami), "San Filippo Benuzzi" (nel palazzo Altieri), "Madonna in gloria" (in santa Maria sopra Minerva), "Madonna e San Stanislao" (in sant'Andrea al Quirinale); una serie di affreschi in sant' Isidoro Agricola lo impegnano per quattro anni, dal 1653 al 1657.

Concludiamo queste succinte note su Carlo Maratta informando che sue opere sono conservate in collezioni e musei in Italia e all'estero: i cataloghi più prestigiosi citano Ascoli Piceno (Pinacoteca "santa Francesca Romana") , Bruxelles (Musei: "Autoritratto") , Roma (Musei Capitolini: "Sacra Famiglia") .

⁵ I suoi affreschi migliori sono probabilmente quelli eseguiti per decorare i soffitti della villa Falconieri a Frascati e quelli del palazzo Altieri in Roma.

⁶ Tra i suoi ritratti ci è particolarmente gradito "Il Cardinale Cybo" , di stile squisitamente romano

Album del Porto

Foto n. 69 e n. 70 Immediato dopoguerra, da sx a dx: Pietro Scarafoni, Revelde Riccetti, Cesare Feliciotti, Giuseppe Biagetti, Silvio Gardini, Francesco Giri (dietro), Renato Giri, Marcello Sampaolo, Valentino Scalabroni. In basso: Luigi Doffo e Simone Giorgetti.

Da sx a dx: Pasquale Scalabroni, Luigi Monachesi, Ferruccio Tiseni, David Gonnelli.

Foto n. 71 e n. 72 (proprietà Renata Branconi) Da sx a dx: Luigi Giorgetti (Giggio della Picciotta), Giovanni Tabocchini, Paolo Branconi. Anni 1924/25.

Da sx a dx: Luisa Branconi, Bruno Branconi, Ferruccio Mancinelli (Dido'). Anni 1926/27.

Foto n. 73 e n. 74 (proprietà Lamberto Fiorentini) 1954, la visita del Rettor Maggiore dei Salesiani, don Renato Ziggio, a Porto Recanati. Con lui, don Luigi Cimatti.

8 aprile 1951: Tiberio Mitri con il brigadiere della Guardia di Finanza Fiorentini.

Foto n. 75 (proprietà Pietro Alessandrini) Ottobre 1950: il corteo che accompagna Guerrina Falaschini, al braccio del fratello, in chiesa.

Foto n. 76 (proprietà Luciano Monarca) Una colonia estiva a Cingoli, nel 1957. Chi si riconosce?

Foto n. 77 (proprietà Elvira Bianchi). Festa a scuola, anno scolastico 1923/24. Da sx a dx si riconoscono, in alto: Vittoria Gardini, Cesare Feliciotti, Eleonora Iacoianni, Alessandro..?, Astrua, Cavallotti ?, Tommasina, Bufarini – in basso: Maria Sampaolo, Luigi Scarafoni, Maria Ballerini, Graziosi, M. Bufarini, Antonio Mariolani, Luigia Bufarini.

Foto n. 78 (proprietà Elvira Bianchi). Anno scolastico 1921/22, la classe della maestra Sirà. Dall'alto e da sx a dx, prima fila: Rombini ?, Teresa, Afra Mancinelli, Monaldi, Fava, Clara Catinari, Stefanelli, Giacomina Bronzini, Anna ('Netta) Bufarini – Seconda fila: cugina di Norina, Iorini, Fava, Maria Giri, Bianchi, Giovanna Vitali, Felicina Biagetti, Giuseppina Treccioni, Nicolina Volpini – Terza fila: ? , Palestrini, Graziosi, ? , ? , Zaccari, Fava, Guerrina Biagetti, Zaccagnini, Matassini – A terra: Fava, Bianca Matassini.

Foto n. 79 (proprietà Aldo Biagetti) Una prima pagina de il sabato del villaggio, settimanale del PSLI della sezione Matteotti di Porto Recanati. Siamo nel 1947.

Mezzo millennio della Cupola di Loreto

di **Giuseppe Santarelli**

Il 23 maggio 1500, mezzo millennio fa, Giuliano da Sangallo murava l'ultima pietra nella cupola della basilica di Loreto. Lasciò scritto nel suo diario:

"Sabato, ore 15 a dì 23 maggio [1500], io Giuliano di Francesco da Sangallo fiorentino, con grandissima solennità, devozione e precisione murai l'ultima pietra della cupola di S. Maria di Loreto, di che Iddio ci dia grazia si conservi lungo tempo, e a me dia grazia che alla fine mia io salvi l'anima".

Questa toccante nota di diario, piena di fede e di devozione, può considerarsi la trascrizione intima e familiare dell'epigrafe ufficiale che, in sonante lingua latina, campeggia ai lati interni della cupola, su cui è impostato il lanternino, disposta sotto blocchi di pietra calcarea:

*OPUS IULIANI/ FRANCISCI SANCTI GALLI/ ARCHITETI/ FLORENTINI
FINIVIT/ TRIBUNAM HANC/ ANNO DOMINI/ MCCCCC/ DIE XXIII MAI.*

Il grandioso progetto della cupola sangallesca, andato felicemente a porto, non è stato l'unico per la chiesa di Loreto, perché è stato preceduto da altri irrealizzati progetti, presi in considerazione dagli studiosi.

1 - Progetti non realizzati

Giuseppe Sacconi - il famoso architetto del Monumento a Vittorio Emanuele II in Piazza Venezia, a Roma, e direttore dal 1884 al 1905 dei lavori di restauro nel santuario di Loreto per mandato ministeriale - è dell'ipotesi che il primo progetto di una cupola della chiesa lauretana prevedesse una guglia, tesa a lambire il cielo, accompagnata da altre quattro guglie più basse, innestate sulle antiche quattro torri di difesa o, secondo altri, issate sul tamburo a otto lati irregolari, già portato a buon punto nel 1484 da Pietro Amorosi su disegno di Giuliano da Maiano. Si tratta di un'ipotesi oggi messa a lato dagli studiosi, perché bisognosa di più sicure e fondate considerazioni di carattere tecnico.

Di diverso parere, ad esempio, è il Monelli che, con stringenti argomentazioni, dimostra come la pianta della basilica di Loreto si debba a Francesco di Giorgio Martini. Infatti, sovrapponendo un disegno di chiesa antropomorfa dell'architetto senese - conservato nel codice magliabechiano di Firenze - alla pianta della chiesa di Loreto, si riscontrano calzanti corrispondenze. Ora, in quel disegno magliabechiano è prevista anche la

cupola, i cui pilastri sono posti su un cerchio di dimensioni tali da far presupporre un ottagono regolare, anche se i pilastri sulla circonferenza risultano sedici. Il Monelli non esclude, anzi privilegia l'ipotesi secondo cui a questa prima ideazione sarebbe stato preferito il progetto di una cupola emisferica, del tipo di quella esistente al Pantheon di Roma.

Il motivo per cui né la prima, né la seconda proposta fu attuata si deve ricercare nel fatto che seri problemi tecnici sconsigliavano l'una e l'altra, perché non si stava costruendo in pianura, ma sul crinale di un colle di argilla con strati di sabbia, un sito quindi non adatto per una struttura di notevoli dimensioni. Si pensi solo che il diametro del cerchio circoscritto all'ottagono regolare di 3 canne di lato avrebbe misurato 26 m circa.

Il progetto di Giuliano da Sangallo

I collaboratori di Giuliano da Maiano, in primo luogo Pietro Amorosi, fin dal 1484, avevano portato quasi a compimento i muri del tamburo poligonale della cupola, elevata fino al cornicione, come lasciano intendere le armi ivi murate di Sisto IV, morto appunto nel 1484.

I lavori però restarono sospesi fino al 1499, probabilmente per la difficoltà insorta in merito alla scelta di un progetto persuasivo della calotta. Non è escluso che la fama della celebre cupola fiorentina del Brunelleschi, elevata nel 1436, abbia avuto una sua influenza sulla scelta dei committenti. Fatto sta che Giuliano da Sangallo, discepolo del Brunelleschi, nel 1499 fu chiamato a Loreto, dove prima eseguì alcuni lavori secondari e poi, il 19 settembre, stipulò un regolare contratto con il cardinale Girolamo Basso della Rovere, amministratore della S. Casa, impegnandosi a voltare la calotta della cupola per il prezzo complessivo di 1000 ducati d'oro. In base al contratto, il governatore del santuario gli avrebbe fornito gratuitamente calce, rena e mattoni. Il grande architetto fiorentino, come si è detto, portò a compimento l'opera il 23 maggio 1500, in soli otto mesi, quattro dei quali, per giunta, in inverno.

Per spiegare la rapidità con cui Giuliano da Sangallo ha voltato la cupola qualcuno ha pensato all'uso delle tecniche murarie con l'impiego della pozzolana. Il Campagnoli, invece, ha richiamato l'attenzione su un'annotazione a un disegno di Antonio da Sangallo il Giovane (Uffizi), nipote di Giuliano, secondo la quale la cupola lauretana è "apparecchiata" come si "volta senza armatura a Firenze", cioè tramite la disposizione dei conci a spina di pesce con andamento a spirale. Lo studioso persuasivamente osserva: "Tale sistema rende la struttura autoportante ed evita l'uso delle cèntine: solo con questo metodo, che poi è una variante

del sistema brunelleschiano per il duomo fiorentino, Giuliano da Sangallo avrebbe potuto realizzare la volta in così breve tempo".

Il Sangallo ha armonizzato la struttura architettonica della cupola con la sottostante struttura gotica del tempio. Egli ha inteso esaltare la Santa Casa che si estendeva al di sotto, senza ancora il rivestimento marmoreo. Sollevando l'agile mole con libero slancio sopra di essa e sulle absidi raggianti della basilica, ha voluto quasi evocare il volo angelico del sacello nazaretano.

Il Monelli ha effettuato alcune misure della cupola. Essa ha una monta nell'intradosso di 14,8 m; lo spigolo della luce ottagonale (intersezione tra l'intradosso e il vano interno della lanterna) è a quota 41,5 m dal pavimento della Santa Casa; e il cerchio inscritto del tamburo è di 20,2 m di diametro. La monta e il diametro sono quasi la metà di quelli della cupola di S. Pietro.

Si sa che la cupola di Loreto viene considerata in genere come una propaggine di quella fiorentina del Brunelleschi, e idealmente almeno lo è. Il Monelli, tuttavia, ravvisa non poche differenze tra l'una e l'altra, mettendo in evidenza che la mole lauretana per la sua forma costituisce "una tappa essenziale, nodale, di quel processo di perfezionamento successivo che ha prodotto la cupola di S. Pietro".



Il Santuario di Loreto in una stampa del sec. XVI, precedente al completamento della facciata della basilica, avvenuto nel 1587. La cupola non ha ancora la lanterna aggiunta da Lattanzio Ventura poco prima del 1589, mentre mostra gli "occhi" che furono poi chiusi da Giovanni Battista Lavagna nel 1609.

Lo studioso invita anche a correggere la convinzione corrente, secondo cui la base della cupola di Loreto sia ottagonale e sia quindi regolare. In effetti essa non lo è, perché risulta solo un poligono di otto lati, mentre l'ottagono è un poligono regolare, in cui tutti i lati sono uguali tra loro, così come gli angoli, mentre la pianta della cupola lauretana è un poligono formato da quattro lati lunghi e quattro molto più corti, e per di più i lati lunghi non sono tutti uguali tra loro, così come non lo sono tra loro i lati corti. Si aggiunga a ciò che gli angoli interni non sono costanti, in maggioranza ben distanti dai 135 gradi propri di un ottagono regolare. Ne consegue che, fuor di ogni dubbio, la pianta della cupola lauretana si configura come un poligono irregolare a otto lati.

Consolidamenti, aggiunte e modifiche

Queste irregolarità non sono pure considerazioni teoriche, perché hanno avuto conseguenze negative sul piano pratico, in quanto hanno causato spinte asimmetriche sul comportamento statico della struttura. Per questo sono stati richiesti e attuati quasi subito dei rinforzi.

Giorgio Vasari, pellegrino a Loreto il 23 aprile 1566, scriveva nel 1568 che la chiesa lauretana, pochi decenni dopo l'inizio dei lavori, appariva piena di crepe e pericolante "in molti luoghi per essere stato il fondamento debole e poco a dentro". E precisava che la costruzione, "quantunque tutta cementata a calce pozzolana [...] per causa del sottostante terreno franoso [...] incominciò insieme con i piloni e le mura della chiesa a minacciare ruina".

La causa di tale minaccia fu individuata soprattutto nel cedimento di alcuni pilastri, causato dal peso eccessivo dell'imponente cupola.

Già fin dal 1501 il consiglio del comune di Recanati deliberò alcuni provvedimenti per riparare la chiesa di S. Maria di Loreto. Nel 1506 poi lo stesso consiglio, vivamente preoccupato per i possibili cedimenti strutturali del tempio, incaricò Pietro Amorosi a intervenire con lavori di riparazione, mettendo a disposizione nell'anno successivo le pietre depositate sulla spiaggia di Porto Recanati per irrobustire un pilastro della chiesa.

Il 25 novembre 1507 Massimo Grato comunicò a Domenico Sebastopoli d'Anguillara, governatore del santuario, che Giulio II avrebbe inviato a Loreto Donato Bramante "per disegnare molte opere" e per risarcire le parti bisognose, dato che quel pontefice era deciso a realizzare nel santuario "cose magne", perché - annota il Grato - "le cose di S. Maria" di Loreto gli stavano "molto ad core".

Il 10 giugno 1508 fu lo stesso Sebastopoli a sollecitare Giulio II per riavere a Loreto il Bramante, dopo che era stato portato a compimento ciò che l'architetto urbinato aveva stabilito, soprattutto per quel che riguardava "li tre puntuni o sporuni", attuati da "mastro Francesco da Sena", ossia da Francesco di Giorgio Martini, secondo un disegno approvato dallo stesso Bramante. Il Bramante tornò ancora una volta a Loreto nel 1509, come dimostra una lista di pagamenti effettuati per i lavori dei vari speroni, muri di rinforzo, archi e pilastri eseguiti sotto e sopra terra, all'esterno della chiesa, ad opera di Pietro Amorosi, sempre su disegno del Bramante.

Il tempio corse un nuovo pericolo nel maggio del 1511, a causa di un terremoto, il quale provocò delle lesioni, essendosi dissaldata in due punti la catena, posta come cintura alla base della calotta della cupola. Il pericolo di un crollo era tale che il consiglio del comune di Recanati nel 1515 chiedeva addirittura la demolizione della cupola, perché giudicata pericolante. È in riferimento a questo episodio che Monaldo Leopardi, il padre del sommo poeta Giacomo, scrisse che la Santa Casa era stata imprudentemente ricoperta "con una montagna minacciosa di pietra". Nel secolo XIX fu calcolato che i pilastri della cupola sopportavano 6.000 tonnellate.

Dopo la breve e poco concludente soprintendenza ai lavori della fabbrica lauretana di Andrea Sansovino, affidatagli il 16 febbraio 1513, Leone X il 18 gennaio 1517 nominò al suo posto Antonio da Sangallo il Giovane, che diede un apporto singolare al consolidamento della chiesa di Loreto. Il Sangallo fu di nuovo presente a Loreto dal 1524 al 1535, con l'incarico avuto da Clemente VII "di disegnare et stabilire el coprire della coppola di piombo, fortificare i pilastri di essa coppola".

Suo zio Giuliano aveva previsto per la cupola una copertura in laterizi, a imitazione di quella fiorentina. Nel 1524 però, Cristoforo dell'Impruneta di Firenze aveva rinunciato a eseguire una copertura in laterizio per la difficoltà di reperire in loco un'argilla adatta all'impasto delle tegole. Per questo fu scelta più tardi da Antonio da San Gallo il Giovane la copertura in piombo. L'esecuzione di quest'opera fu affidata al suo fratello Giovanni Battista, che la portò a termine nel 1530. Questi impiegò oltre 450 quintali di lastre, tutte spianate a mazzuolo da una schiera di martellatori, a Loreto, e per fissare le lastre dovette far ricorso a oltre 5 quintali di chiodi, parte in bronzo e parte in ferro.

Impegnativa per Antonio da Sangallo è stata la soluzione tecnica adottata per l'irrobustimento della base degli otto piloni della cupola. Egli attuò il rinforzo con il collegamento dei plinti in un'unica piattaforma e con la creazione di una robusta fondazione, tramite abbondanti gettate di calcestruzzo, a sostegno del pesante Rivestimento marmoreo, che fu

portato a compimento proprio sotto il suo mandato con una balaustra, eseguita su suo progetto. L'architetto toscano ingrossò anche la sezione dei pilastri e chiuse parzialmente gli archi gotici inserendovi archi di rinforzo a tutto sesto. Egli tolse certamente alla cupola l'aereo slancio originale, ma operò in modo tale da eliminare definitivamente ogni preoccupazione per il cedimento della struttura.

Il Sangallo attuò una generale trasformazione di stile del tempio, sostituendo o contaminando gli archi gotici con archi romanici e con volte a botte nelle cappelle absidali.

Un'altra manomissione, in merito alla cupola, fu effettuata da Giovanni Boccacini, uno dei tre architetti della facciata della basilica lauretana. Questi, preposto anche al compimento ornamentale della chiesa, nel 1564 ridusse a quadrangolari le finestre del tamburo, secondo un gusto michelangiolesco, e le ornò internamente con pesanti stipiti a stucco.

Successivamente, Lattanzio Ventura, che nel 1587 portò a compimento la facciata della basilica, costruì la lanterna della cupola, sovrastata da un cupolino, sul quale nel 1589 fu collocata una croce di bronzo, lavorato dal valente scultore Tiburzio Vergelli di Camerino, autore del Battistero e della Porta nord della chiesa lauretana.

Il Santuario di Loreto in una stampa del sec. XVI. La cupola mostra ad evidenza le finestre del tamburo ridotte da tonde a quadrangolari da Giovanni Boccacini nel 1564, e la lanterna costruita poco prima del 1589 da Lattanzio Ventura.

Le modifiche proseguirono con un altro architetto del santuario, Giovanni Battista Cavagna che, insieme a Muzio Oddi, negli anni 1598-1600 edificò la Sala del Tesoro con la splendida volta a carena. Il Cavagna nel 1609 intervenne nella cupola, chiudendo gli otto "occhi" esistenti a metà altezza e oltre nella calotta e riempiendo di intonaco gli spigoli interni delle vele. Mascherava così la forma di un poligono a otto lati irregolari con quella di un emisfero. Egli si decise forse a una simile operazione per predisporre un adeguato campo pittorico richiesto dal Pomarancio che, come si vedrà, poco dopo mise mano alla decorazione della cupola.

Nel contesto di un piano di restauro generale della basilica di Loreto, programmato subito dopo l'unità d'Italia dall'Amministrazione regia, fu affidato nel 1863 a Nicola Matas di Ancona il compito di redigere un progetto di risanamento della cupola. Questi approntò particolareggiati e interessanti disegni e suggerì di sostituire le lastre di piombo - alcune deformate per gli effetti della dilatazione, altre rovinare dalla ruggine dei chiodi di ferro - con altre lastre di rame, da fissare su supporti di legno, in modo da creare un'intercapedine tra le lastre e la muratura, a difesa

dall'umidità, che danneggiava anche gli affreschi. La sua proposta, però, per quanto approvata in sede di consiglio, non ebbe alcun seguito.

La fisionomia interna ed esterna della cupola, come appare oggi, è frutto dei drastici restauri effettuati da Giuseppe Sacconi allo scadere del secolo XIX. L'architetto di Montalto Marche intervenne sulla struttura rinforzata della cupola, demolendo i grandi archi rotondi del Sangallo in corrispondenza della crociera e rinsaldando i pilastri con altrettanti sottarchi rotondi in corrispondenza delle navate laterali. Riportò le finestre del tamburo, già modificate dal Boccasini, all'originaria forma rotonda. Quanto alla copertura della cupola, riprese i suggerimenti del Matas, senza impiegare però lastre di rame, giudicate troppo costose; utilizzò invece una grande quantità di piombo, recuperato dal vecchio acquedotto. Realizzò, a ogni modo, una nuova copertura a dilatazione libera, poggiata su un'armatura di legno di larice. Sostituì poi la mediocre lanterna del Ventura con un'altra, esemplata fedelmente su quella del Brunelleschi di S. Maria del Fiore, in sintonia con lo stile dell'intera cupola lauretana, ispirata sostanzialmente a quella fiorentina. Fece coronare la lanterna con una statua in rame sbalzato e dorato, eseguita da Arturo Ravelli di Orvieto su modello dello scultore folignate Ottaviano Ottaviani. La statua fu inaugurata il 14 agosto 1891. Il Sacconi operò anche all'interno della cupola che nel 1890 liberò dal pesantissimo intonaco, applicatovi dal Cavagna nel 1609, togliendo anche ingombranti ornamenti in pietra, soprattutto relativi a stemmi pontifici e gentilizi, e rimuovendo stucchi vari. In tal modo alleggerì tutta la struttura che volle riportare alla sua originaria forma di poligono irregolare a otto lati. E ne rinforzò la struttura applicando una robusta catena di ferro alla base del tamburo, un'altra nella sezione intermedia e una terza alla base della cupola.

La duplice decorazione della cupola

La cupola fu decorata una prima volta da Cristoforo Roncalli, detto il Pomarancio (1552-1626), il quale vi pose mano nel 1610, dopo che aveva portato a compimento gli splendidi dipinti nella Sala del Tesoro. A distanza di cinque anni, nel 1615, terminò la decorazione della cupola dove raffigurò una Gloria celeste. Il pittore, secondo un principio di unità visiva e spaziale dell'invaso della cupola, calò le figure in una struttura architettonica chiusa, e in parte reinventata in trompe l'oeil, senza aprire spazi immaginari e senza procedere alla partizione delle vaste aree.

Gli affreschi del Pomarancio nel tempo si deteriorarono notevolmente a causa dell'umidità e probabilmente anche per lo scarso impegno tecnico dell'artista, come risulta da una perizia ricognitiva del 1614. Nel 1888 il Sacconi chiamò a Loreto Cesare Maccari, pittore celebre al suo tempo, autore degli affreschi nella Sala del Senato a Roma. Questi avrebbe dovuto procedere al restauro dei dipinti pomaranceschi. A una attenta verifica del loro stato, però, fu decisa la loro totale rimozione, asportando con la tecnica dello "strappo" le parti superstiti meglio conservate e distruggendo le altre. Nel contempo fu programmata una decorazione totalmente nuova, che fu affidata allo stesso Maccari.

Questi - anche in seguito ai restauri architettonici eseguiti dal Sacconi, che rimise in evidenza gli otto lati irregolari del poligono - ha diviso la cupola in partizioni riguardanti la calotta con i sottostanti lunettoni, e individuò uno spazio decorativo, scisso dall'architettura, per il tamburo: porzioni che non hanno solo valore spaziale, ma anche stilistico. Egli nella calotta ha figurato in emblemi, in schiere angeliche e in accolte di santi le invocazioni delle Litanie Lauretane, e nel tamburo ha rievocato la storia del Domma dell'Immacolata.

Il ciclo pittorico del Maccari, compiuto negli anni 1890-1907, è considerato dalla critica attuale il più imponente e impegnativo in arte sacra tra tutti quelli eseguiti in Europa alla fine del secolo XIX e agli inizi del secolo XX. La sua opera è improntata a un forte verismo storico, sublimato e dominato in chiave allegorica, ed è pervasa da un gusto per la monumentalità e per il decorativismo, tipici dell'epoca umbertina, soprattutto in architettura.

Incendi e bombardamenti

La cupola ha subito due gravi danni, uno causato da un incendio e l'altro da un bombardamento.

Il 19 settembre 1926 un cortocircuito incendiò la copertura lignea della cupola. Alle ore 11,25 il vescovo del luogo mons. Luigi Cossio stava pronunciando l'omelia durante una messa solenne, in occasione del pellegrinaggio di Umberto Nobile, recatosi a Loreto a ringraziare la celeste Patrona dell'avizione per il felice esito della sua spedizione al Polo nord con il dirigibile "Norge". A un tratto si levò, all'esterno della cupola, una colonna di fumo sempre più densa. Seguirono alte fiamme, mentre il piombo qua e là cominciava a colare sotto l'alta temperatura. Antiche foto dell'epoca mostrano Umberto Nobile sui tetti della basilica a dare il suo soccorso e i suoi consigli per lo spegnimento dell'incendio, domato poi, dopo due ore di aspra fatica, dai vigili del fuoco. Su un fianco della cupola restò per molti mesi un grande squarcio, risarcito poi grazie al versamento da parte delle Assicurazioni generali di 25.000 lire di indennizzo, somma non trascurabile a quel tempo.

Altro grave danno ha subito la cupola nel 1944. Durante il secondo conflitto mondiale Loreto fu considerata "città aperta", come Roma. Le truppe tedesche che vi si stanziarono sostanzialmente rispettarono questa sua prerogativa. Quando però esse si spostarono verso Ancona, le truppe alleate anglo-americane, sostituitesi ad esse, installarono a Loreto alcune postazioni militari. Questo fatto - secondo testimoni del tempo - irritò fortemente il comando tedesco, che per rappresaglia bombardò la cupola del santuario, centrandola in pieno alle ore 23 del 5 luglio 1944. La cupola andò in fiamme. Il fuoco trovò esca nel legname al di sotto delle lastre di piombo che colavano liquefatte. Un vento di poppa favorì l'espandersi dell'incendio che sfiorò persino la statua in rame della cupola. Iniziarono subito i primi tentativi di spegnimento, ma alle ore 3,45 del 6 luglio ci fu una seconda incursione aerea. Una bomba squarciò il tamburo della cupola dalla parte ovest per un'estensione di 15 mq di superficie. Difficilissima fu l'opera di spegnimento, nonostante il generoso impegno dei soldati polacchi, immortalati da un disegno di Arturo Gatti nella vetrata della cappella polacca. Più efficace fu invece l'intervento di umili ma espertissimi muratori loretani al servizio del santuario, i quali, prima con tubi e poi con secchi d'acqua, trasportata dall'orto dei cappuccini alla sommità della cupola, riuscirono a domare le fiamme.

I danni provocati dal bombardamento furono gravissimi. Lo squarcio di 15 mq aperto nella cupola provocò uno spostamento di detriti, che precipitarono in gran parte intorno all'altare della cappella tedesca. Il Rivestimento marmoreo provvidenzialmente non subì danni. Già dallo stesso mese luglio del 1944 iniziarono i primi interventi di restauro con lavori in muratura, richiesti dall'urgenza del caso per rendere stabile la cupola. Nel maggio del 1945 si pose mano al restauro sistematico, sotto la

direzione dell'ing. Amerigo Staffolani, utilizzando per l'impalcatura i cosiddetti "tubi Innocenti". Tre spicchi della cupola furono ricoperti con nuove lastre di piombo. Terminato il restauro della struttura, subentrò Biagio Biagetti, illustre pittore portorecanatese, per il restauro della decorazione pittorica del Maccari, danneggiata in più punti, soprattutto sul lato ovest, in corrispondenza della scena raffigurante il Capitolo generale dei francescani a Pisa. Il restauro è stato eseguito con un metodo rigoroso e con tecniche d'avanguardia per quei tempi.

I restauri del secolo XX

Nella seconda metà secolo XX sono stati effettuati lavori di ripristino tanto all'esterno, quanto all'interno della cupola.

Il più impegnativo intervento si è esercitato all'interno negli anni 1982-1994 su tutta la superficie decorativa della cupola con i finanziamenti del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, sotto la direzione di Maria Luisa Polichetti, soprintendente per le Marche, e di Brunella Teodori, con la collaborazione di Alberto Pugliese. Sono stati realizzati dalla ditta Carli di Piobbico per la parte muraria e dalla ditta Ger.So di Rimini per la parte decorativa. I lavori si sono svolti in due tempi: dal 1984 al 1990 nel tamburo e poi, dopo una lunga pausa di sospensione, nella calotta, fino al 1994. Imponente e audace è stata l'armatura aerea, senza appoggi a terra ma ancorata su robuste mensole agli otto finestroni rotondi, portata a termine nel marzo del 1984. Si legge che anche il Sacconi, ispirato dagli studi del Matas, presentando un modello di restauro della cupola, avrebbe previsto analoghe impalcature in legno, poggianti sui cornicioni intermedi.

All'esterno, il ripristino ha riguardato la tinteggiatura della calotta di piombo, effettuata sotto il mandato di mons. Primo Principi nel 1957, con la scelta di tonalità chiare per favorire l'illuminazione. Un ripristino della tinteggiatura è stato attuato alla fine degli anni Settanta. Negli ultimi mesi del 1985 si è posta mano al restauro del lanternino della cupola.

I restauri per il Giubileo del 2000

In vista del Giubileo del 2000, negli anni 1998-1999, sono stati eseguiti impegnativi lavori di ripristino anche nella cupola. Le operazioni di restauro, che hanno interessato tutto il santuario di Loreto, sono state egregiamente descritte nel volume promosso dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali e intitolato: Giubileo Duemila - Gli Interventi del Ministero nell'ambito del piano nazionale per il Giubileo al di fuori del Lazio (Cangemi

Editore, Roma 2000). Il libro è stato curato da vari autori, tra i quali figura il prof. arch. Alessandro del Bufalo, direttore dei lavori lauretani.

A questa pubblicazione si fa qui riferimento per gli interventi nella cupola, i quali sono stati effettuati con tre distinti finanziamenti, per un totale di 2 miliardi e 850 milioni di lire.

Essi hanno compreso i seguenti settori: consolidamento e restauro dei piombi, ripristino delle facciate esterne, consolidamento e pulitura delle facciate interne della struttura di base. I lavori sono stati eseguiti dalla competente Soprintendenza delle Marche, prima sotto il mandato di Renzo Mancini e poi di Enrico Guglielmo. Il progetto e la direzione dei lavori è stata affidata al prof. arch. Alessandro Del Bufalo, che si è avvalso della collaborazione di Renzo Mancini e di Angelo Quagliani. Vi hanno partecipato le ditte Ger.So di Rimini, Edilizia Breccia di Ancona, Carli di Piobbico, Pratoverde di Grosseto e Cioci di Canzano. Il ruolo della ditta Carli comunque è stato preminente per i subappalti concessi.

Consolidamento e restauro dei piombi

Il rivestimento esterno dei piombi appariva seriamente danneggiato dall'azione corrosiva degli agenti atmosferici, tanto che le infiltrazioni d'acqua minacciavano anche gli affreschi otto-novecenteschi del Maccari nella sezione della calotta. Due sono state le operazioni preliminari: la messa in opera dei ponteggi, estesi fino alla lanterna, e le analisi di laboratorio dei materiali di piombo per verificarne le caratteristiche fisiche, chimiche e meccaniche e lo stato di degrado. Si è quindi proceduto al restauro della copertura in piombo con la sostituzione delle parti non più recuperabili e degli antiquati ancoraggi ferrosi con nuove e appropriate leghe. Infine, una pulizia generale della superficie di piombo ha eliminato croste e ossidazioni. E' stata eliminata anche la tinteggiatura biancheggiante, attuata nel 1957 circa per favorire l'illuminazione esterna della calotta, e al suo posto è stata scelta la tinteggiatura naturale del piombo, tendente al bruno.

L'intervento si è esteso anche alla lanterna con un consolidamento e un ripristino delle parti metalliche e lapidee e con la realizzazione di una nuova e adeguata scala d'accesso.

Consolidamento e restauro delle facciate

Questa operazione ha interessato il paramento murario in mattoni del tamburo poligonale, costituito da otto angoli irregolari. Le fasi dei lavori hanno avuto questa successione: smontaggio degli elementi lapidei pericolanti o ammalorati, risarciti tramite tassellatura delle parti mancanti con perni e microcuciture di acciaio inox; pulitura di tutte le parti in pietra, mediante lavaggio con acqua nebulizzata a bassa pressione; stuccatura con malta idonea delle connessure e delle piccole lacune; copertura sommitale in piombo; e, da ultimo, trattamento protettivo. Il paramento in mattoni invece è stato risarcito con riprese di muratura, con pulitura tramite lavaggio ad acqua a bassa pressione, e con stuccatura delle connessure mediante malta di calce e sabbia.

Consolidamento e pulitura delle facciate interne della struttura di base

L'ultimo intervento è stato rivolto al consolidamento e alla pulitura delle facciate interne della struttura che sostiene la calotta della cupola. Dopo l'allestimento di un adeguato ponteggio, che ha dovuto tenere conto dello svolgimento delle funzioni nella basilica, con tutti i necessari accorgimenti di sicurezza, le operazioni sono state rivolte alla revisione e alla pulitura delle superfici, semplicemente intonacate o decorate in relazione dell'ordine architettonico dell'interno del tempio. Sono stati consolidati gli intonaci esistenti con microiniezioni ed è stato effettuato il rifacimento delle parti ammalorate tramite piccole riprese e integrazioni con malta analoga all'originaria. Le superfici decorate sono state restaurate in tutte le sezioni, compreso il finto marmo dei pilastri di sostegno della cupola, a mezzo di pulitura e di piccole riprese localizzate. Un tinteggiatura generale, invece, è stata effettuata nelle superfici intonacate.

Questa in breve è la storia della cupola, fino ai nostri giorni. Giuliano da Sangallo esprimeva per la sua creatura questo augurio: "che Iddio ci dia grazia si conservi lungo tempo". Dopo mezzo millennio, essa ancora inonda con la sua splendida calotta il mistico cielo di Loreto e si espande in armoniosa bellezza.

La cupola come appare oggi dopo le trasformazioni apportate da Giuseppe Sacconi alla fine del sec. XIX e dopo i recenti restauri.

Bibliografia essenziale

AA. VV., *La Basilica della Santa Casa di Loreto*, a cura di F. Grimaldi, Ancona 1986, pp. 12- 20; B. Longarini - A. Solari, *Viaggio dentro Loreto*. Macerata 1986, pp. 30-36; M. Campagnoli, *Gli architetti della Basilica- Costruzione e trasformazione del capolavoro*, in AA. VV., *Il Santuario di Loreto - Sette secoli di storia arte e devozione*, Roma 1994, pp. 23-27; Monelli - G. Santarelli, *La Basilica di Loreto e la sua Reliquia*, Ancona 1999, pp. 28-50, 86-93; AA. VV., *Giubileo del Duemila - Gli interventi del Ministero nell'ambito del piano nazionale per il Giubileo al di fuori del Lazio*, Roma 2000, pp. 96-98; G. Santarelli, *L'arte a Loreto*, Loreto 2001, pp. 28-30.