

L'arte dei santuari tra desiderio di Dio e amore della bellezza.

«E le dodici porte sono dodici perle...» (*Ap* 21, 21).

Francesco Buranelli

L'argomento della mia relazione, gentilmente assegnatomi da Padre Mario Magro Presidente del Collegamento Nazionale Santuari, che qui ringrazio per il gradito invito, si è rivelato talmente di vasta portata che sono stato costretto a limitarlo nello spazio alla sola città di Roma per dare un senso più compiuto al mio discorso. L'intento è soprattutto quello di capire il ruolo, il significato e l'impatto che l'immagine sacra ha avuto nella lunga parabola dell'arte cristiana dalle origini ai nostri giorni. Un compito arduo, ma facilitato dalla presenza a Roma della Sede Apostolica, che ha saputo promuovere una committenza sempre attenta e coraggiosa capace di rispondere alle necessità dei tempi. Roma, infatti, è l'unica città che, come vedremo, offre una continuità di vita devozionale e artistica tale da attraversare tutto l'evo cristiano, dalle origini ai nostri giorni, con capolavori assoluti che si sono rivelati "segni" indelebili e testimoni dei cambiamenti della storia. Primo tra tutti è da ricordare la capacità dei primi cristiani di aver saputo trasformare la capitale pagana dell'impero romano "*in quella Roma onde Cristo è romano*" per usare le parole di Dante (*Pg.* XXXII 101-102).

Si è a lungo discusso sul numero dei santuari e delle chiese esistenti a Roma senza mai riuscire a definire una cifra esatta, poiché dopo più di venti secoli di presenza cristiana capillarmente diffusa in città, *intra* ed *extra moenia*, tra basiliche, chiese, cappelle, oratori, edicole in continua edificazione e trasformazione, la sagace ironia del popolo romano ha potuto immaginare di indicarne una per ogni giorno dell'anno, mentre le antiche guide per i pellegrini ne contano a centinaia e migliaia puntando con questi mirabolanti numeri a dimostrare come fosse Roma la città con la maggiore presenza di chiese al mondo al fine di rimarcare la santità. È ancora oggi attualissimo, e purtroppo non più tanto seguito, il consiglio che Stendhal, nelle sue famose *Promenades dans Rome* del 1829, offriva al visitatore come al fedele che entrava nelle chiese di Roma di: "... *sedersi su un banco di legno e appoggiare la testa alla spalliera; là ci si potrà riposare contemplando a piacere l'immenso vuoto che plana al di sopra della testa*". Con questa frase Stendhal spingeva le persone ad entrare in simbiosi fisica oltre che

spirituale con il luogo, con le opere d'arte e di abbandonarsi alla famosa sindrome che poi da lui prese il nome per “... *incontrare le sensazioni celesti date dalle arti e dai sentimenti*”.

Seguendo questo doppio binario tra arte e fede per “*incontrare le sensazioni celesti*” di cui parlava Stendhal, attraverseremo la storia della cristianità e ci soffermeremo sui principali cambiamenti e sulle accelerazioni che Roma e la committenza papale hanno impresso alla storia della chiesa e alla storia dell'arte in particolare.

All'interno di questo processo il santuario rappresenta un prezioso indicatore delle forme della religiosità, delle sue espressioni devozionali, monumentali, artistiche considerate nelle loro trasformazioni nel tempo. A Roma ne sono stati identificati almeno 248 da quelli tardo antichi, nati dalla venerazione delle tombe degli Apostoli e dei martiri, di cui si seguono le successive vicende culturali e architettoniche, ai santuari fondati sui corpi dei nuovi santi fondatori dei tanti ordini religiosi che si sono nei secoli insediati nella città dei Papi, soprattutto in piena Controriforma; dai santuari mariani sorti intorno ad una icona miracolosa, certamente la tipologia più ricorrente a partire dall'età medievale, fino ai nuovi santuari fondati con la costituzione di Roma capitale d'Italia.

Uno studio topografico recentemente condotto da Lucrezia Spera ha permesso di individuare le principali fasi storiche che hanno favorito la nascita dei santuari a Roma e di ricollocarli nel complesso tessuto della storia religiosa, istituzionale, artistica e urbanistica che li hanno prodotti.

Il periodo di maggiore devozione, si è rivelato quello tardo antico e altomedievale, con la creazione di ben 176 santuari (il 71% del totale) sorti in aree cimiteriali, divenute poi sacre in quanto legate alle deposizioni dei corpi dei tanti martiri sepolti nei cimiteri collettivi del suburbio di Roma. La maggioranza di questi santuari verranno abbandonati entro la prima metà del IX secolo, mentre forme di continuità devozionale si trovano nelle grandi basiliche apostoliche di San Pietro e San Paolo, negli importanti santuari *ad corpus* di San Sebastiano, San Lorenzo, Sant'Agnese e San Pancrazio. Questo graduale declino riduce il numero dai 59 santuari attivi agli inizi del XIV secolo, ai 42 luoghi di culto venerati nel '600 fino ai 36 santuari oggi ancora attivi.

Fatta questa necessaria introduzione topografica e statistica cercheremo di analizzare più in dettaglio il ruolo e il significato delle nuove immagini cristiane che si imposero a Roma proprio a partire dal IV secolo. Poiché sarà nello scenario della Roma tardo

antica che avverrà la “conversione” di Roma da capitale pagana dell’impero romano alla Roma cristiana, a quella dei Papi.

Infatti, dopo l’Editto di Milano del 313, quando iniziarono a sorgere le prime grandi basiliche cristiane di San Pietro, San Paolo, San Giovanni, San Lorenzo e della Santa Croce, la committenza cristiana si è voluta distinguere dal pregresso scenario urbano di una città stracolma di edifici pubblici e di sculture, mute testimonianze della plurisecolare storia dell’impero più grande e potente del mondo. Nelle grandiose basiliche costantiniane la nuova committenza cristiana eviterà di proporre la venerazione di statue di culto (troppo identitarie della cultura pagana politeista) prediligendo volutamente l’immagine (bidimensionale) dipinta o meglio se realizzata a mosaico.

Nel momento in cui la Chiesa cristiana, da comunità di credenti diviene istituzione pubblica riconosciuta, crea subito un suo specifico linguaggio artistico formato da codici di comunicazione più identificativi e nello stesso tempo distintivi con il passato. Sarà nel catino absidale, il punto di maggiore convergenza ottica dell’intero edificio di culto, il luogo dove l’immagine di culto avrà il maggiore impatto visivo; questa verrà realizzata preferibilmente a mosaico, una tecnica che, meglio della pittura, accentuerà - per la naturale brillantezza della superficie delle tessere musive - quel senso di calibrata e soprannaturale luminosità specifico dell’immaterialità divina divenendo il tratto distintivo dell’immagine divina che si palesa ai fedeli nelle chiese di Roma dal IV secolo al XIII secolo. Tutto e tutti tenderanno verso l’abside dove il Cristo e la Vergine saranno raffigurati sempre in stretto e silenzioso dialogo con l’assemblea dei fedeli.

La prima basilica ad accogliere queste linee guida sarà San Pietro in Vaticano con la *Traditio Legis* dell’abside. Il mosaico non esiste più (come perduta è anche la versione originaria del mosaico absidale della basilica lateranense) ma fortunatamente un impianto musivo di primaria importanza si conserva ancora nel mausoleo di Costanza, figlia dell’imperatore Costantino. In quest’ultimo si trovano accostati soggetti di diversa natura, temi cristiani come quelli della *Traditio pacis* e della *Traditio clavium* delle absidioline laterali e soggetti di tradizione profana quali nature morte, scene di vendemmia, ritratti, il noto *asaratos oikos* (il pavimento non spazzato); una naturale convivenza che troveremo anche in altri famosi monumenti e che dimostra come la Chiesa dei primordi cerchi di rinnovare il linguaggio artistico senza rompere completamente con il passato.

Sarà solo sotto l’impulso di papa Leone Magno (440-460) e con la sua decorazione musiva e pittorica della basilica di San Paolo fuori le mura che si prenderà sempre più

coscienza del nuovo corso. Sulle pareti della grande navata centrale della basilica, ampliata dai tre imperatori Teodosio, Onorio e Valentiniano, farà bella mostra di sé uno dei primi cicli pittorici narrativi ispirato all'Antico Testamento e agli Atti degli Apostoli. Per accompagnare la nascita e il cammino della chiesa terrena si utilizza per la prima volta l'iconografia dei pontefici con la famosa serie dei ritratti dei papi, qui intesi come custodi della parola di Dio. Non si tratta, infatti, di una semplice memoria dinastica, ma il senso della successione a partire dal volto di Cristo nel centro dell'arco trionfale, dal quale la serie dei ritratti inizia con l'effigie di San Pietro, dando il senso della continuità divina dei Vescovi di Roma, come Vicari di Cristo in terra.

Tuttavia per arrivare alla completa cristianizzazione della capitale dell'impero sarà necessario molto più tempo. Sarà un processo lento e anche contraddittorio che passerà attraverso attriti e compromessi tra una società pagana ancora ben radicata e una comunità cristiana in rapida ascesa. La polemica sorta attorno alla richiesta di rimozione della statua della Vittoria nella Curia del Senato al Foro Romano avanzata dall'imperatore Costanzo e lo spostamento del baricentro della città dal Campidoglio, già nel V secolo in stato di abbandono, verso la basilica di San Pietro in Vaticano ne costituiscono le prove più evidenti. Tuttavia tra il V e il VII secolo nasceranno all'interno delle Mura aureliane nuovi luoghi di culto a seguito dell'importazione di reliquie dall'Oriente e della traslazione dei corpi dei martiri cristiani dalle catacombe. Ricordiamo la dedicazione delle chiese di Santa Cecilia e di Santa Prassede oppure il riuso dei templi pagani, primo tra tutti il Pantheon che verrà significativamente dedicato a Santa Maria *ad matyres*.

Gli assedi e i saccheggi che Roma subirà nei secoli a seguire daranno una improvvisa ed inaspettata accelerazione al processo di cristianizzazione. I santuari cristiani diventarono i soli luoghi sicuri in una città messa a ferro e fuoco, facendo assurgere, anche agli occhi dei più ostinati increduli, come la religione cristiana fosse l'unica ancora di salvezza di un mondo in rapida trasformazione. Il *De civitate Dei contra paganos* di sant'Agostino offre la lettura più realistica di quei tragici momenti storici e può essere utilizzato anche come commentario della coeva maestosa scenografia musiva dell'abside di Santa Pudenziana. Tutti i personaggi effigiati nel mosaico guardano a Cristo, seduto al centro della raffigurazione davanti una monumentale esedra e sotto un cielo squarciato dai simboli dei quattro evangelisti, il quale si definisce "*Dominus conservator ecclesiae Pudentianae*". Con queste parole, mai scritte prima, Cristo si autoproclama unico garante della salvezza del suo popolo e indica la chiesa di Santa Pudenziana come luogo di sicuro riparo. Indubbiamente l'iscrizione aveva un suo valore religioso-teologico, ma - in quei tragici frangenti che

videro Alarico saccheggiare l'intera città - venne interpretato come *refugium contra paganos* per l'appunto.

Infine, verso la conclusione dell'VIII secolo, sotto il pontificato di Adriano I (773-795) la Chiesa indicherà il valore imprescindibile dell'immagine di culto superando il conflitto iconoclasta che portò alla distruzione di tanti capolavori. La famosa *Synodica* di papa Adriano che prese spunto dal celeberrimo "Sogno di Costantino", narrato negli *Actus Silvestri*, è ancora oggi un caposaldo della cultura cristiana in difesa dell'immagine di culto fondata sulla verità dei testi sacri.

Un tratto caratteristico della storia santuariale di Roma è la natura salvifica e miracolosa che le immagini di Cristo e della Vergine assumono, al pari delle reliquie e dei corpi dei santi. L'esempio più famoso è fornito dall'Acheropita, ovvero l'icona di Cristo non dipinta da mani umane, conservata nel *Sancta Sanctorum*, la cappella privata del papa nel Palazzo medievale del Patriarcato al Laterano, che, secondo la leggenda, venne realizzata da San Luca che fu testimone dei veri volti di Cristo e della Vergine (da qui la terminologia greca di acheropita). Nel tessuto devozionale romano di VI-VIII secolo sono presenti e venerate anche altre icone mariane molto famose e ritenute miracolose. L'*Odigitria* di S. Maria Nova al Foro Romano, la *Theotokos* Regina in trono col Bambino tra angeli e il papa in *proskynesis* della basilica in S. Maria in Trastevere, l'*Odigitria* del Pantheon (oggi chiesa di S. Maria *ad martyres*) che, nonostante l'eccezionalità di ogni immagine, avranno una notevole diffusione tra il XII e il XIV secolo in quanto, anche a Roma come a Bisanzio, l'icona venne intesa come l'immagine divina che si palesa ai fedeli.

Le icone di Cristo e della Vergine sono, per usare una felice definizione di Maria Andaloro, "vivi tra i viventi, [che] seppur in modo diversificato fra loro e diverso da noi, partecipano alla natura umana, sulla base dell'Incarnazione" del Verbo che costituirà sempre più la vera e partecipata distinzione tra l'immagine profana e l'immagine venerata.

Proprio quando a Bisanzio le icone vengono distrutte, a Roma i papi le donano al popolo romano che le espone nelle chiese della capitale e le arricchisce con raffinate coperture in metallo prezioso o con vesti regali. Inoltre una serie di episodi considerati miracolosi spingerà schiere di pellegrini a raggiungere e venerare le immagini taumaturgiche con forme di devozione popolare in espiazione di peccati o per richieste di grazia.

Nel Cinquecento poi, a tali motivazioni devozionali, si aggiunse una decisa connotazione antiprotestante, volta a ribadire il culto alla Madre di Dio, rifiutato dai riformati.

Fu in questa temperie che prima Girolamo Paulucci de Calboli, un predicatore cappuccino di Forlì e poi Alessandro Sforza di Borgonovo, un facoltoso e pio devoto della Madonna, avviarono l'usanza di coronare le immagini della Madonna, come segno di devozione e di riconoscimento della sua dignità regale. Pratica che presto venne istituzionalizzata anche dal papa con l'incoronazione nel 1597 della *Salus populi romani* in Santa Maria Maggiore e successivamente di tante altre immagini mariane di culto.

Tuttavia solo con la conclusione del secolare cantiere petrino, Roma diviene la protagonista assoluta dell'ultimo grande ed unitario stile artistico-culturale della cristianità, con la nascita e la codificazione del nuovo stile Barocco che, dal colle Vaticano, e da Roma più in generale, si sarebbe diffuso nelle principali capitali italiane ed europee per poi approdare nel nuovo mondo.

Il filo conduttore del nuovo stile che si andava definendo nei cerimoniali, nell'architettura, nelle arti figurative, nella musica era "il diverso" e "il sorprendente": stupire con nuove invenzioni di forme, non procedere più solo per linee rette, ma per andamenti sinuosi, ellittici, curvilinei. La semplicità austera del Rinascimento viene sostituita dal virtuosismo, dall'illusione di spazi e forme che spesso non sono quello che sembrano.

A titolo di esempio voglio soffermarmi sull'emblematica scenografia barocca della tomba di Sant'Ignazio di Loyola nella chiesa del SS. Nome di Gesù progettata dal gesuita Andrea Pozzo. Infatti, se l'arte dei secoli passati ci aveva reso consapevoli della staticità delle opere d'arte, il barocco le presenta in movimento, trasformandoci inaspettatamente in spettatori di una composizione in completo movimento e trasformazione. La genialità progettuale di Andrea Pozzo sorprende, infatti, quando trasforma la pala d'altare, tradizionalmente fissa, in un vero e proprio sipario capace di scivolare dietro l'altare - grazie a due binari e ad un semplice, quanto poderoso, meccanismo di una grande ruota con un pesante contrappeso di piombo - per lasciare "la scena", è il caso di dirlo, ad una nicchia rivestita di lapislazzuli e bronzi dorati con al centro la grande statua in argento di Sant'Ignazio che, in abiti liturgici, ascende alla Casa del Padre.

Il programma iconografico si completa connettendosi in perfetta sintonia di impostazione e di qualità artistica con gli affreschi del Baciccio (1639-1709), dipinti sull'arcone soprastante dove Sant'Ignazio, raffigurato con la stessa pianeta indossata

dalla statua, sale in cielo, per poi essere, nell'affresco della cupola, presentato al cospetto dell'Altissimo da San Pietro, alla presenza di S. Ignazio di Antiochia, di cui aveva preso il nome, e di San Benedetto, superando e squarciando la rigidità dello spazio della copertura della chiesa. Un vero capolavoro!

Nello stesso periodo, il culto per la Vergine assunse connotazioni controriformistiche, divenendo simbolo di quella lotta della Chiesa contro gli eretici e gli infedeli che a Roma trovò il suo sbocco devozionale in Santa Maria della Vittoria, nata per ospitare l'immagine mariana raccolta nel 1620 dal carmelitano Domenico di Gesù e Maria nella Boemia infiammata dalle guerre di religione, e successivamente nel santuario del SS. Nome di Maria deputato da Innocenzo XI a commemorare la liberazione di Vienna dall'assedio dell'esercito turco del 12 settembre 1683. Il Seicento si caratterizza anche per una ondata di nuove reliquie che invadono le chiese romane, siano esse il risultato di ricerche in catacombe che diedero vita a livello devozionale e architettonico a un fenomeno di rivitalizzazione dei culti martiriali, siano i corpi dei nuovi campioni della Controriforma cattolica da san Filippo Neri a sant'Ignazio di Loyola, a san Luigi Gonzaga, i cui sepolcri monumentali impreziosiscono le chiese dei nuovi ordini religiosi.

Nel corso del Settecento, invece, la novità viene costituita dalla pratica della *Via Crucis* introdotta da Leonardo da Porto Maurizio dapprima nei pressi della chiesa di San Bonaventura al Palatino, quindi - a conclusione dell'Anno Santo del 1750 - all'interno del Colosseo recuperando al culto l'Anfiteatro Flavio secondo l'intento di Benedetto XIV (Prospero Lambertini, 1740-1758). Sono anche gli anni in cui inizia ad emergere un luogo di culto destinato a diventare il santuario per eccellenza della Roma novecentesca: il Divino Amore.

A partire dalla fine del secolo, negli anni a cavallo del biennio repubblicano (1798-1799), si affermano fenomeni culturali con valenze marcatamente controrivoluzionarie per difendere Roma dall'arrivo delle truppe napoleoniche, quali il sepolcro di Benoit-Joseph Labre, il vagabondo di Dio, pellegrino francese morto a Roma nel 1783 e canonizzato nel 1881, in Santa Maria ai Monti; o le "Madonnelle occhio moventi" che daranno vita a una devozione diffusa sul territorio romano e alla realizzazione del piccolo santuario della Madonna dell'Archetto.

Sotto i pontificati di Gregorio XVI (Bartolomeo Cappellari, 1831-1846) e del Beato Pio IX (Giovanni Mastai Ferretti, 1846-1878) è evidente, come ha ben sottolineato Tommaso Caliò, l'influsso del cattolicesimo oltralpe sulla nascita di nuovi spazi sacri, quali la cappella della Madonna dell'Apparizione in Sant'Andrea delle Fratte, sorta in seguito alla visione dell'ebreo convertito Alphonse Ratisbonne e legata al culto

parigino della “medaglia miracolosa”; o la *Mater Admirabilis*, nell’Istituto del Sacré-Coeur di Trinità dei Monti promosso soprattutto dai francesi residenti a Roma, per lo più militari arrivati in difesa dello Stato Pontificio; o infine la cappella della Madonna di Lourdes in Santa Maria in Aquiro. Una analoga funzione ricoprì nei primi tempi dalla sua erezione il santuario di Sant’Alfonso de’ Liguori, sorto in via Merulana nei pressi di un campo militare, per conservare l’immagine miracolosa della Madonna del Perpetuo Soccorso, ancora oggi una delle più celebri e riprodotte.

Con l’istituzione di Roma Capitale del Regno d’Italia diviene impellente per la Chiesa riuscire a seguire l’espansione urbanistica della città con edifici di culto che dovevano avere la prerogativa di richiamare il ruolo del Papa, non più come sovrano, ma come Vescovo di Roma in una città oramai sottratta alla sua guida temporale. Sul modello della basilica del Sacré-Coeur a Montmatre a Parigi, che si andava a costruire come un voto nazionale per riparare i peccati della Francia per aver abbandonato Roma nelle mani dell’esercito italiano, fu affidata ai salesiani l’erezione del “tempio votivo internazionale” del Sacro Cuore nel nuovo quartiere di Castro Pretorio e ai Missionari del Sacro Cuore, e in particolare a padre Victor M. Jouet, la ristrutturazione della chiesa di San Giacomo degli Spagnoli, riconsacrata con il titolo di Nostra Signora del Sacro Cuore, nonché la realizzazione della chiesa neogotica del Sacro Cuore del Suffragio celebre per il Museo delle anime del Purgatorio nel nuovo quartiere Prati.