A close-up photograph of a decorative stone lattice. The lattice is composed of thick, light-colored stone blocks arranged in a grid pattern. The openings between the blocks are filled with intricate carvings, including large circular arches and smaller rectangular shapes. The lighting creates strong shadows, highlighting the texture and three-dimensional quality of the stone work.

Chiesa San Pio X in Celadina

Chiesa San Pio X in Celadina

Dialoghi di artisti nel segno della Grazia

Coordinamento

Fernando Noris

Angelo Piazzoli

Comitato di redazione - Testi

Mario Bonicelli

Mario Carminati

Valeria Moliterno

Fernando Noris

Angelo Piazzoli

Segreteria di redazione

Lucia Galbiati

Progetto grafico

Drive Promotion Design

Art Director

Giancarlo Valtolina

Chiesa San Pio X in Celadina

Dialoghi di artisti nel segno della Grazia



Prefazioni

Una mirabile sintesi

Preambolo

Secondo Novecento; fine anni sessanta, inizio anni settanta.

Tra i dieci e i dodici anni di età, mi capitò alcune volte di partecipare alla celebrazione della Messa a Celadina, con il mio gruppo *Scout*.

Mi stupì profondamente quella Chiesa diversa da tutte le altre, così essenziale e raccolta. Mi sorprese la sua distanza dalle case, il suo essere in città e nel contempo in mezzo ai campi, nel verde. Mi incuriosì e mi intimorì la figura di un sacerdote alto (almeno così mi appariva), ieratico, all'apparenza burbero.

Scoprii più avanti che quel prete, don Mansueto Zambetti, fu in realtà molto amato dalla Comunità e dalla gente di cui fu Parroco, realizzando opere per le quali profuse, oltre al suo diuturno impegno, "il suo patrimonio e la sua pensione"; che molto si impegnò per attuare l'innovativo e impegnativo progetto di realizzare una Chiesa adeguata per il suo quartiere, affrontando e superando incomprensioni, resistenze, contrasti; che fu di rara lungimiranza (ora la Chiesa è esattamente al centro di un ambito territoriale molto urbanizzato e densamente abitato); che la sua raffinata cultura lo indusse a offrire una opportunità unica a giovani artisti dell'epoca, che lo ricambiarono con opere di rilevante bellezza e rara intensità.

Solo poi appresi (e constatai) che quella Chiesa – dedicata a San Pio X, così suggestiva per la sua conformazione a tenda, per i suoi cementi armati, per le vetrate così colorate innestate in un merletto di cemento, paradossalmente lieve – è un vero capolavoro di arte moderna, progettata da un architetto di grande cultura e di innate doti, realizzata con scrupolosa attenzione e con meritoria sobrietà, decorata in modo mirabile da alcuni protagonisti del *Gruppo Bergamo* – che ora appartengono alla nostra storia dell'arte – da tempo al centro dello studio e delle attenzioni da parte della Fondazione Creberg.

Il Gruppo Bergamo

Alcuni tra i più importanti esponenti del *Gruppo Bergamo* sono di casa al Creberg. Da chi ha l'opportunità e la fortuna di trascorrere la sua vita professionale nel Palazzo Storico della Banca, Trento Longaretti ed Erminio Maffioletti sono pacificamente considerati "di famiglia".

Le principali opere permanenti presenti nella nostra sede rappresentano il frutto di un innovativo intervento di rinnovamento architettonico del Palazzo Storico – realizzato nella seconda metà degli anni cinquanta del Novecento – al termine del quale vennero commissionate dalla Banca – a giovani e già affermati artisti bergamaschi del periodo (si pensi al grande affresco e alle tavole di Trento Longaretti, al mosaico e ai fregi realizzati da Maffioletti ovvero alle decorazioni del timpano esterno di Elia Ajolfi) – opere strutturali che costituiscono un importante patrimonio artistico per la Banca e per la città. I giovani artisti di allora appartengono ora alla storia dell'arte e le opere – da questi realizzate agli inizi degli anni sessanta – fanno ormai parte delle opere monumentali di Bergamo avendo assunto una valenza storica.

Ispirandosi a tali lungimiranti orientamenti – che risalgono al passato, ma rappresentano parte della nostra genetica – da tempo la Fondazione ha avviato, fra l'altro, un percorso di valorizzazione di artisti moderni e contemporanei, che – grazie alle donazioni degli stessi o della famiglie di appartenenza – sta determinando il progressivo e mirato arricchimento di una collezione che, tra qualche decennio, spero costituirà una significativa testimonianza artistica della nostra epoca.

Nel contempo, stiamo approfondendo un notevole impegno per la riscoperta e per la valorizzazione delle molteplici, multiformi e importanti figure che costituiscono il *Gruppo Bergamo* non solo (e non tanto) con un intento celebrativo, legato alle ricorrenze che man mano si presentano, quanto piuttosto con la prefigurazione di un pluriennale percorso espositivo e di approfondimento teorico volto ad offrire un'adeguata ribalta a un insieme di grandi artisti che Bergamo non sembra voler ricordare come meritano, evitando altresì, per taluni di loro, un ingiusto oblio.

Tutto questo in quanto la Fondazione Credito Bergamasco è profondamente radicata nel suo territorio. Ciò significa che ha consapevolezza della storia, passata e recente, di una precisa geografia. Le istituzioni museali tendono, giustamente, a mettere sotto la lente d'ingrandimento le vicende storiografiche più lontane. Noi abbiamo scelto di indagare, fra l'altro, tempi più vicini a noi, ripercorrendo larga parte del secolo appena passato.

Il Novecento ha segnato una frattura, anche a livello critico, ridisegnando una nuova gerarchia di valori, fatta di capitali artistiche e movimenti d'avanguardia. In questa riscrittura della storia molti territori e molte storie sono rimasti senza voce, ignorati o addirittura cancellati. Pazientemente e caparbiamente abbiamo sostenuto iniziative capaci di far rileggere con passione episodi di storia figurativa che rischiavano di rimanere sepolti.

In tanti casi è proprio l'eccessiva vicinanza a impedire una corretta lettura dei fenomeni. Tuttavia non è neanche ammissibile continuare a fingere di non vedere, magari per eccesso di snobismo. Saper storicizzare anche i tempi più vicini a noi non è una cosa facile.

La Fondazione ci ha provato con un'operazione che ha un suo preciso disegno nel recupero sistematico dei protagonisti del *Gruppo Bergamo* e degli artisti ad esso vicini.

Trento Longaretti, Mario Cornali, Domenico Rossi, Franco Normanni e Rinaldo Pigola sono stati oggetto dell'adeguata attenzione, tramite mostre personali o antologiche nel periodo 2008/2012. È poi toccato, nel 2013, a Raffaello Locatelli, Piero Cattaneo ed Erminio Maffioletti, per quest'ultimo nella ricorrenza del centenario della nascita; e ancora, in questa estate, a Trento Longaretti con la sua *Humana Pictura*, ciclo pittorico che ha meravigliato il nostro numeroso pubblico per la bellezza dei dipinti, per la straordinaria leggerezza dell'allestimento, per l'attualità e la profondità del messaggio.

La Chiesa di San Pio X in Celadina

In tale logica non potevamo non approfondire, sul piano storico e artistico, la Chiesa di Celadina che – sul finire degli anni cinquanta – seppe attrarre l'opera di tre artisti appartenenti al *Gruppo Bergamo*, guidati da un "direttore d'orchestra" quale Sandro Angelini, che – oltre a predisporre, quale architetto, il progetto e assumere la direzione dei lavori – coordinò gli artisti in modo eccellente grazie ad un instancabile lavoro "sul campo", con esiti assai felici, certamente affascinanti e di sicuro sorprendenti per chi non li conosce.

Essa rappresenta una felice sintesi del nostro percorso sul *Gruppo Bergamo*, presentando le suggestive vetrate di Normanni, l'accorata *Via Crucis* di Cornali e la monumentale *Crocifissione* di Maffioletti, inserite in un contesto architettonico, moderno e innovativo, in cui si innestano in modo coerente e suggestivo; proprio per questa armonia, la Chiesa di San Pio X in Celadina rappresenta – secondo la pertinente definizione di Mario Bonicelli – il frutto dell'appassionato lavoro di *un architetto e di tre artisti in stato di Grazia*, che doverosamente ricordiamo e storicizziamo con la presente pubblicazione.

Bergamo, settembre 2014

Angelo Piazzoli
Segretario Generale
Fondazione Creberg

IO SONO IL SÌ
ONORE DI VOI
NON AVRAI AL
TRODIO FVORI
DIME
NON NOMINARE
IL NOME DI DIO
IN VANO
RICORDATI DI
SANTIFICARE
LE FESTE

ONORA IL PADRE
E LA MADRE
NON MAZZARE
NON FORNICARE
NON RUBARE
NON DIRE FALSA
TESTIMONIANZA
NON DESIDERARE
LA DONNA D'ALTRI
NON DESIDERARE
LA ROBA D'ALTRI

HONOREMUS
SANCTI IHS



Una occasione imperdibile

La scelta della Fondazione Credito Bergamasco di fare una pubblicazione sulla nostra Chiesa parrocchiale, dedicata a San Pio X, ci rende pieni di orgoglio.

Sono infatti moltissime le Chiese della nostra Diocesi che contengono preziose testimonianze, consolidate nei secoli, della fede e della devozione delle nostre comunità parrocchiali. La nostra non è certo la più bella ma è una realizzazione che ha caratteristiche particolari, che emergono in tutta la loro portata dalla lettura di questo testo, trovando così una meritevole e adeguata attenzione.

Come Comunità di Celadina siamo allora profondamente grati:

- alla Fondazione Creberg per averci offerto questa pubblicazione, e in essa in modo particolare al dott. Angelo Piazzoli che ha sponsorizzato e accompagnato con passione tutto il progetto;
- al professor Fernando Noris che, oltre a offrire i suoi preziosi contributi artistici, ha coordinato le diverse fasi della stesura del testo;
- agli architetti Mario Bonicelli e Valeria Moliterno, dai quali è nata l'intuizione iniziale e che hanno investito nel progetto la loro competenza;
- ai figli dell'architetto Sandro Angelini per averci messo a disposizione la parte riguardante la nostra Chiesa del notevole archivio del papà;
- al fotografo Camillo Cividini per le belle immagini, curate con passione oltre che con grande professionalità.

Il risultato finale è frutto di una interessante sinergia, come del resto la Chiesa che abbiamo approfondito: speriamo sia piacevole per tutti i lettori.

Siamo sicuri di una cosa: è un libro che riesce finalmente a mettere in rilievo il valore che la "comunità bergamasca" può trovare nell'essenzialità, nella cura e nella proposta architettonica e artistica innovativa di questa casa del Signore, dedicata a San Pio X, che è nel quartiere di Celadina. E non è poco.

Bergamo, settembre 2014

don Mario Carminati
Parroco



Saggi

Arte con arte: un dovere teologico

Costruire una chiesa è un'impresa infinita perché richiede di provare a coniugare un insieme di aspetti ed elementi il cui risultato dirà la riuscita.

All'architetto viene chiesto di provare a costruire un edificio, chiuso dentro dei limiti spaziali, segnato da dei limiti economici, caratterizzato da molte attese segnate da molteplici gusti e sensibilità. Deve allora cercare di "produrre" una "casa" capace di favorire la preghiera invitando a cercare e ad alzare lo sguardo verso l'Eterno... di raccontare il presente aiutando i fedeli a sentirsi nella loro casa, per secoli, andando oltre il tempo che passa... a esprimere il tutto attraverso linee che mantengano dignità, attualità, bellezza, sopravvivendo a molteplici cambiamenti di stile...

Ecco cos'è la chiesa: la casa della comunità dentro la quale si esprimono invocazioni, si elevano lodi, si manifestano sentimenti di ringraziamento e di lode al Signore. È il luogo privilegiato nel quale celebrare insieme l'incontro semplice ma intenso con Dio e vivere la fraternità con gli altri battezzati.

Impresa impossibile ci verrebbe allora da dire. Ma è questa la vera sfida, anche oggi, come nel passato. Le chiese che noi ancora oggi visitiamo, ammirando le belle scelte fatte, portano incise queste caratteristiche e "profumano di casa", a distanza di secoli. Anche quando sono maestose, enormi. Ogni stile arriva al vertice, pur con modalità differenti, quando mantiene le promesse di realizzare gli obiettivi descritti.

La Chiesa di Celadina, che come dicono meglio gli specialisti dell'arte e i tecnici strutturali, nella sua semplicità, quasi fosse un moderno romanico, cerca di proporre questi valori attraverso un intreccio e una singolare sintonia fra tutti coloro che l'hanno realizzata: architetto, pittori, scultori, vetrai... E mi sembra di poter dire che la sintesi è veramente riuscita perché, oso affermare, permette alla preghiera di farsi intima, calda, accolta... senza distrazioni se non verso la grande pala del crocifisso, venerato dal patrono, ma con un caldo colore di fondo che rende sensibilmente bello stare "dentro questa casa".

Nella Chiesa di San Pio X in Celadina non è il particolare ad emergere ma l'insieme che si percepisce al servizio di una idea teologica.

È una Chiesa che, inaugurata nel 1959, è stata costruita appena prima che iniziasse il Concilio Vaticano II. Pochi anni dopo, alla conclusione del Concilio, ha quindi subito una radicale trasformazione del presbiterio: dall'altare rivolto alla croce e al tabernacolo, alla mensa rivolta verso il popolo. Da una attenzione al Sacro "lontano e in fondo inaccessibile", alla centralità della mensa nell'assemblea del popolo che celebra. Lo stesso ambone per l'annuncio della Parola è passato attraverso varie sistemazioni e adattamenti, ricercando una corretta e buona collocazione, fino a quella attuale, dignitosa, spostata verso i fedeli, quasi un'isola sporgente e più avanzata rispetto alla stessa mensa, per dire che il Signore si fa Parola proprio in mezzo all'assemblea.

Le nuove scelte teologiche post conciliari, che mettevano al centro la presenza e la partecipazione dei fedeli, non hanno fatto che accrescere la bellezza funzionale e strutturale, liturgicamente parlando, della nostra Chiesa: uno sguardo "costretto" ad andare al presbiterio e alla sede... la sensazione di misericordia e di abbraccio che la grande croce restaurata emana in chi entra per celebrare il mistero... la sensazione di essere attorno e vicini alla grande "tavola" sulla quale il memoriale della passione si fa attuale... la cornice di colori e luci dalla quale si viene fasciati dalle grandi e belle stazioni della *Via Crucis* e dalle vetrate con la storia di San Pio X.

Dal Chronicon di don Mansueto Zambetti

Fino allo scoppio della Seconda guerra mondiale uno che, volendo da Bergamo venire alla Celadina e, non conoscendo la zona, per orientarsi, si fosse rivolto, supponiamo, a un vigile urbano, si sentiva rispondere, press'a poco così: " Guardi: prenda la strada che porta a Seriate; oltrepassato di circa un chilometro il viale del Cimitero e appena poco prima che essa comincia a discendere verso quel paese, sulla sinistra noterà un grande portale in pietra che è chiamato, ma io non so perché, Ol Portù del diaol. Di lì si entra in una lunga strada campestre, alberata sui due lati e fiancheggiata sulla destra da una roggia. Al termine di quella strada c'è, solo e imponente in mezzo alla vasta campagna, un antico e storico palazzo detto dei Tasso. Quella è la Celadina.

* * *

La nostra Parrocchia, anche se non nella forma canonica e giuridica, di fatto è nata contemporaneamente al Quartiere. Nel 1953 il primo gruppo di famiglie prese possesso degli alloggi costruiti dall'INA-CASA. C'era così il primo elemento per il configurarsi di una parrocchia, cioè di case che stanno vicino a una chiesa. La Chiesa, infatti non mancava, anche se minuscola, quasi rudimentale; era la Cappella del palazzo dei Tasso, che, per più di un anno, dilatò il suo spazio angusto aprendo la porta perché i celadinesi potessero ascoltare la Messa domenicale dalla piazzetta antistante.

* * *

Il 24 settembre 1955 la Celadina venne eretta in Vicariato Autonomo sotto il titolo di San Pio X, al quale sarà, poi, dedicata la nuova Chiesa. [...] Intanto la costruzione del nuovo Oratorio procedeva, [progetto dell'arch. Pino Pizzigoni, ndr] spuntando in mezzo a un vasto rettangolo di campagna chiuso sui due lati minori tra due strade campestri. [...] L'inaugurazione ufficiale ebbe luogo il 24 ottobre 1956 e, volendo essere un po' pignolo, ricorderò anche che le molte persone venute a far festa insieme a noi – e c'era naturalmente il nostro Vescovo [mons. Giuseppe Piazzini, ndr] – dovettero adattarsi, per raggiungere l'Oratorio, a calpestare i sassi e il terriccio, per fortuna asciutto, di una strada di fortuna che, partendo dall'attuale via M. Flores, allora strada campestre, attraversava un lungo tratto di campagna prima di raggiungere la zona dove era sorta la costruzione.

* * *

Per la verità, la Parrocchia nel 1956 non esisteva ancora ufficialmente. L'erezione canonica di essa avvenne infatti nel gennaio 1958 e il riconoscimento civile nell'agosto successivo [sindaco di Bergamo era Costantino Simoncini, ndr].

Sistemata la posizione canonica e giuridica, mancava ancora la Chiesa. Dopo pratiche lunghe e laboriose si poté finalmente, il 7 aprile 1958, porre la prima pietra e nel giugno successivo ne fu iniziata la costruzione, che venne rapidamente portata a termine dall'impresa Carlo Bianchi, così che il 1° maggio 1959 vi si poté celebrare la prima Messa.

È questa la Chiesa di Celadina: nata per dire il mistero di amore alla comunità nascente del quartiere, nata come novità e sperimentazione di un nuovo modo di dire questo mistero, nata da una sinergia per essere segno di unità.

“Arte... con arte” potrebbe essere lo slogan di chi prova a farsi mediatore di una serie di convinzioni teologiche... “Arte... con arte” per cercare di raccontare bene, e in modo bello, come a Celadina, dentro la sua tenda, ancora un po' rigida ma certamente innovatrice, si costruisca la storia della bellissima relazione di amore fra Dio e il Suo popolo da sempre in cammino.

Mario Carminati

La Chiesa di Celadina: un progetto capostipite di un intenso periodo di sperimentazione



Il Portone del Diavolo e il quartiere nascente di Celadina

Nel 1956 l'architetto Sandro Angelini avvia la progettazione della Chiesa nel quartiere di Celadina. Nel 1958 iniziarono i lavori che proseguirono a spron battuto tanto da permettere le prime celebrazioni già nel corso delle festività di Natale dello stesso anno, mentre l'inaugurazione ufficiale avvenne nel maggio 1959.

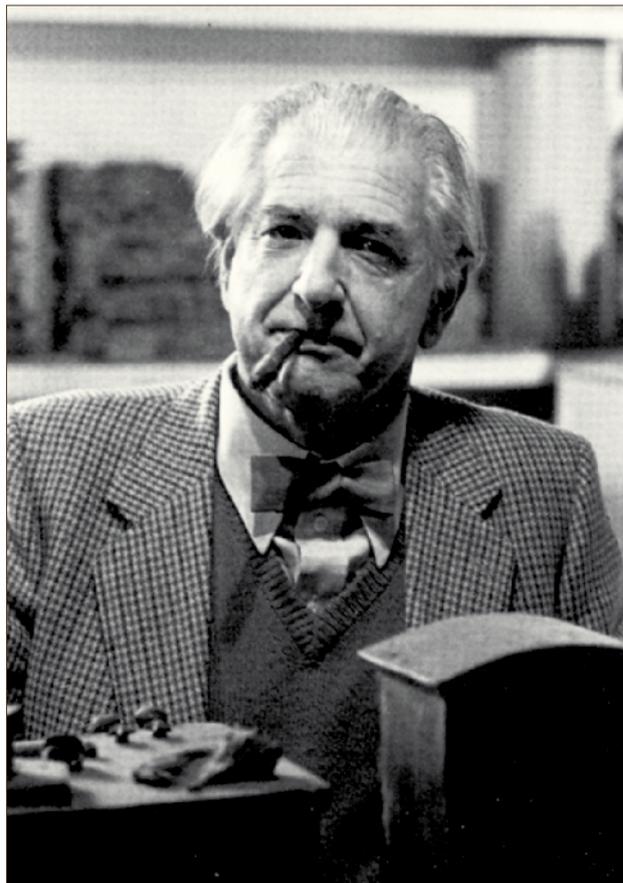
Nel libro *Chiese parrocchiali bergamasche*, minuziosa e al contempo monumentale rassegna sull'argomento, l'autore Luigi Pagnoni, la descrive come edificio "dal chiaro schema moderno la cui struttura si regge sulla convergenza di quattro portanti in cemento armato sui quali si imposta una soffittatura a vele sottese"¹. E di fatto il Pagnoni, compiendo questa rapida lettura stilistica, ne coglie tra le righe, senza affermarlo esplicitamente, il suo ruolo di capostipite di tutta quella serie di progettazioni sperimentali e innovative che hanno avuto luogo a Bergamo nell'ambito di edilizia religiosa nel decennio a seguire.

Eppure nonostante questo dato di fatto, la Chiesa di Celadina è tuttora pressoché sconosciuta alla città, e ignorata totalmente dalla critica. Nel catalogo della mostra svoltasi nel 2001, *Arte a Bergamo 1945-1959*, il curatore della sezione "architettura", il prof. Roberto Spagnolo, pur commentando in un intelligente saggio una ventina di architetture innovative sorte nel periodo, sorvola completamente sulla Chiesa di Celadina. Nel catalogo della mostra dedicata nel 2006 a Sandro Angelini, l'autore del saggio a lui dedicato (l'architetto Walter Barbero) con il titolo "un umanista di avanguardia", cita le opere salienti dell'Angelini senza alcun cenno al progetto in questione.

Sandro Angelini: l'architetto "condotto"

Sandro Angelini (1915-2001) non fu soltanto architetto, ma anche scenografo scultore e incisore. Era persona vivace, intelligente e di spiccata sensibilità artistica, attitudine quest'ultima alimentata dalla frequentazione con l'ambiente colto della città e dal dialogo stretto che intratteneva con gli artisti.

Tutto ciò, unito alla formazione classica, spinse la sua curiosità poliedrica spesso a ricercare nelle opere la pratica inscindibile dell'unitarietà delle arti². Viene ricordato dalle persone ancora in vita che lo hanno frequentato come persona estremamente determinata, che amava esprimere le proprie idee in maniera tenace, riuscendo abilmente a imporsi anche con le committenze più impegnative. In realtà, dal canto suo l'Angelini tratteggiava di sé un profilo più misurato. In un'intervista dedicata ai personaggi di Città Alta nel 1988, Angelini dichiara di essere stato sì un architetto, ma più precisamente un architetto "in condotta", in provincia³. Concetto questo ribadito nel citato saggio "un umanista d'avanguardia": ... *dopo oltre cinquant'anni di professione, a parte il restauro, in architettura non ho fatto grandi cose, ho fatto l'architetto condotto*⁴.



L'architetto Sandro Angelini

Questa premessa sulla figura dell'Angelini in cui si narra dell'apparente contrasto tra il raccontarsi in maniera moderata, ma di fatto mettendo invece in evidenza una determinazione operativa, sarà d'ora in avanti molto utile per la lettura del percorso architettonico attuato dall'Angelini per la Chiesa parrocchiale di Celadina. Poiché in questo progetto l'Angelini, compie di fatto un'azione esemplare, essenziale e rivoluzionaria al contempo, perfettamente inserita nel moto ascendente del dibattito internazionale dell'epoca sul tema dell'architettura religiosa, e assolutamente in anticipo sulle future esperienze che avverranno in città, ma non solo. Lo scopo di questa pubblicazione è quindi duplice: portare *in primis* all'attenzione della città un brano importante dell'architettura e dell'arte novecentesca; in secondo luogo, iniziare a rendere "giustizia critica" alla figura del progettista Sandro Angelini, anch'egli di fatto mai adeguatamente divulgato o trattato.

Architettura religiosa in Italia negli anni '50: un periodo "esplosivo"

«Meravigliosa ventura quella degli architetti, concessa da Dio: costruire la sua casa e costruire per gli uomini, nella Sua ispirazione, la loro casa, il tempio della famiglia: e costruire le opere di giustizia e d'assistenza per gli uomini, e costruire le 'maternità' perché tutti siano assistiti nel nascere, ed i nascenti siano onorati; e costruire asili e colonie perché l'infanzia di tutti sia assistita, e scuole ed istituti e biblioteche perché tutti siano educati nel sapere; e costruire gli ospedali, gli ospizi perché tutti siano assistiti e confortati nella malattia e nell'età; ed anche teatri e stadi, perché allo spirito ed al corpo, negli uomini, sian dati forza e salute e rallegramento nella letizia del gioco, e costruire le belle fabbriche e gli uffici perché nel lavoro sia sempre onorato l'uomo. E costruire infine al sommo di questa scala di opere e di edifici, la Chiesa, dove l'umanità innumerevole conduce l'individuo a Gesù; e l'individuo, l'uomo solo, è riconosciuto, e Gli parla 'a tu per tu'».(Gio Ponti, *Amate l'architettura*, Genova 1957, pp. 276-277)

Prima di avviare la lettura architettonica della Chiesa dell'Angelini è di dovere una premessa sul contesto socio-culturale che faceva da sfondo all'edificazione dell'architettura religiosa in corso in quegli anni. E a seguire, è necessario accennare ai risultati architettonici che da tale contesto scaturirono.

Il contesto di cui parliamo è quello della metà degli anni '50, a ricostruzione postbellica oramai pressoché completata e con il boom economico, edilizio e demografico in pieno svolgimento. La crescita demografica ed edilizia, e la conseguente urbanizzazione dei terreni agricoli a ridosso dei centri abitati, determinano oltre alla nascita delle periferie, anche la creazione per la prima volta nella storia, di un fitto programma di costruzione di nuove chiese. Le città maggiori, sia italiane sia europee, si dotano di veri propri uffici dedicati esclusivamente a questo tema. Vengono indetti concorsi nazionali e internazionali, non solo sugli aspetti architettonici ma anche sui contenuti ideali alla base dell'argomento.

Un prezioso documento attesta questo clima intensissimo. Si tratta di un corposo volume dedicato al primo decennio di realizzazioni di architettura moderna sacra postbellica⁵, in cui si riportano sia gli atti del congresso internazionale svoltosi nel 1955 dedicato al tema, sia un centinaio di progetti italiani di architetture sacre prodotti dal 1945 al 1955. Protagonista e animatore indiscusso di quel momento fu il cardinale Giacomo Lercaro, allora vescovo di Bologna, famoso per il suo programma di espansione delle chiese nelle periferie in corso di costruzione nella sua Diocesi. Lo stesso cardinale si distingueva non soltanto per il contributo intellettuale o religioso, ma soprattutto per vere e proprie azioni dimostrative, quali diverse azioni collettive di presa di possesso dei terreni su cui sarebbero sorte le chiese, cortei, pacifiche infissioni di croci, e talvolta occupazioni e trasformazioni in chiese di baracche o case di campagne abbandonate. Il cardinale Lercaro presiede anche il primo congresso di architettura sacra alla presenza di altissime autorità politiche, religiose e intellettuali provenienti da tutto il mondo, nonché il gotha dei progettisti internazionali dell'epoca. Grazie a questo lavoro di divulgazione e schedatura, oggi possiamo inquadrare perfettamente il clima architettonico che precede la progettazione della Chiesa di Celadina. Nel citato volume sfilano le realizzazioni italiane dei più importanti progettisti di quel periodo (tra i vari ricordiamo, Figini e Pollini, Edallo, Fagnoni, Gandolfi, Magistretti, Michelucci, Muratori, Quaroni, ecc.), e dal variegato quadro emerge ovviamente un ricchissimo panorama di architetture all'insegna dell'innovazione.

Purtuttavia dall'esame comparato dei progetti, vale la pena rilevare che in quei primi anni di vera sperimentazione nel campo dell'architettura sacra italiana, nonostante i grossi nomi in campo, le innovazioni più consistenti si concentrano sostanzialmente sulle soluzioni tecniche e stilistiche, tralasciando di fatto gli aspetti tipologici. In altre parole, le due tipologie da sempre in auge nell'architettura cristiana, ossia l'impianto basilicale-longitudinale in alternativa a quello a pianta centrale, nei primi dieci anni della ricostruzione postbellica parrebbero non venir mai messe in discussione dagli architetti italiani. Scorrendo le opere realizzate, anche i progettisti più arditi, di fatto rispettavano l'assetto di base delle due tipologie tradizionali senza mai preoccuparsi di innovarle radicalmente. Siamo ben lontani quindi, dalla rivoluzione introdotta in quel periodo oltralpe da Le Corbusier con Notre-Dame du Haut a Ronchamp (1950-53). Si può affermare, che fatta salva la possibilità di scoprire in qualche meandro della provincia italiana qualche architettura religiosa innovativa sconosciuta, per raggiungere un livello di dichiarata rivoluzione tipologica e formale in Italia, dobbiamo aspettare i primi anni '60 con la Chiesa dell'Autostrada di Michelucci.

Primi passi del progetto dell'Angelini nel contesto degli anni '50

*Dopo cinquantasette anni dalla sua costruzione e consacrazione, la Cappella di Notre Dame du Haut a Ronchamp appare, in cima alla collina, ancora perfettamente integra a sfidare, con la potenza emotiva della propria immagine, le transitorietà delle mode stilistiche. [...] A un giornalista del "Chicago Tribune" che gli domandava se per costruire la Cappella di Ronchamp era necessario essere cattolici, Le Corbusier rispondeva: «Levati dai piedi!». (Carlo Cresti. *La Cappella di Ronchamp: un luogo di contemplazione e preghiera*. Tratto da: *Architetture per il culto cattolico*. Ed. Angelo Pontecorboli)*

Notre-Dame du Haut a Ronchamp e la Chiesa dell'Autostrada sono considerate dalla critica come le due icone per eccellenza della progettazione innovativa nella storia dell'architettura sacra moderna. E appare singolare il fatto che la sconosciuta Chiesa di Celadina si incastri cronologicamente quasi come tassello mancante del puzzle tra la data di inaugurazione de Notre-Dame du Haut a Ronchamp (1956) e l'avvio della progettazione della Chiesa dell'Autostrada (1960).

Anche l'Angelini in Celadina compie una decisa rivoluzione tipologica. Il suo progetto, come vedremo, rinuncia sia all'impianto tipologico basilicale, sia alle "tentazioni" della pianta centrale. Giova qui ricordare che quest'ultimo tema della pianta centrale, stava avendo in Italia in quegli anni una forte ondata di rivalutazione in merito alla ricerca sul tema dell'"assemblea avvolgente in grado di superare i modelli celebrativi tradizionali", anticipando di una decina d'anni le riforme introdotte dal Concilio Vaticano II⁶.

Esiste un precedente progetto dell'Angelini per una chiesa nel territorio di Celadina, totalmente sconosciuto, che per contenuti progettuali e carattere stilistico appare distante anni luce dal lavoro successivo. Dall'esame dei documenti rinvenuti nella Parrocchia di Celadina, e nell'archivio privato dell'Angelini, è comparsa una vecchia cianografica illustrante un progetto datato 1953 per il neonato quartiere "Daste", successivamente ribattezzato Celadina. Tale disegno riporta sul retro un accenno di dedica a Betty Ambiveri, benefattrice dell'epoca e personalità di spicco nel panorama cittadino, nonché parente della famiglia Angelini. Non si esclude quindi la possibilità che Betty Ambiveri abbia commissionato autonomamente al nipote Angelini la possibilità di cimentarsi nei primi anni della sua carriera, per la prima volta, sul tema della progettazione sacra. Questo progetto appena abbozzato in una vista prospettica, e corredato da alcune ipotesi di varianti di facciate, ricalca per certi aspetti il clima architettonico dell'epoca descritto nel paragrafo precedente, proponendo una chiesa dall'impianto tradizionale a pianta longitudinale, ma con l'introduzione di alcuni elementi di innovazione stilistica e formale.

La matrice progettuale a Celadina: il quadrato contraddetto

Altra cosa è il progetto pensato per la chiesa oggetto di questa pubblicazione. Angelini compie una serie di innovazioni molto chiare. Abbiamo anticipato che il primo aspetto di rottura con gli schemi tradizionali, riguarda l'impianto tipologico. Viene assolutamente abbandonata la pianta longitudinale dell'ipotesi progettuale del 1953, in favore di una planimetria generata sul quadrato, negando comunque ogni riferimento alla pianta centrale.

Il quadrato di pianta, infatti, viene subito manomesso e complessizzato da una serie di artifici progettuali che coinvolgono sia la planimetria sia gli alzati, tanto da far perdere al visitatore una qualsiasi percezione "scatolare" tipica della tipologia fondata sul quadrato. A cominciare dalla posizione dell'ingresso e dell'altare, dislocati anziché sui lati del quadrato, sulla direttrice diagonale che collega i due vertici.

Sulla mezzera dei lati sono invece posizionate le nervature di sostegno in calcestruzzo a vista, con andamento irregolare e con linea rastremata alla base e in sommità, costruendo il ritmo a "origamo" delle vele di copertura. Sugli stessi lati, in maniera alterna, si aprono degli sfondati fuori-asse nei quali si ritagliano i vuoti assegnati alle vetrate policrome. Sui due vertici posti sulla direttrice ortogonale all'asse ingresso-altare, l'imposta della copertura tende a scendere a un'altezza molto bassa verso l'ingresso e ad alzarsi a dismisura verso l'altare, conseguendo la creazione di un'illusione prospettica sui due punti di fuga laterali, come a dilatare lo spazio in questa direzione.

Quindi, questa continua manipolazione spaziale della matrice quadrata di pianta, porta di fatto a una negazione del poligono regolare per antonomasia, trasformando un'impostazione spaziale squadrata in favore di un dinamismo percettivo tipico delle forme con andamento obliquo o curvilineo. Il risultato che ne consegue, una volta entrati all'interno della Chiesa, porta ad avvertire la predominanza delle linee oblique, con la sensazione di trovarsi in uno spazio con pianta a forma di rombo o addirittura con planimetria di poligono irregolare.

Lo stesso effetto, seppur più attenuato, viene trasmesso anche all'esterno. Nonostante la Chiesa sia

posizionata con i lati del quadrato paralleli rispetto alla trama viaria, l'Angelini ponendo l'ingresso sul vertice – e scandolo di misura per dare adeguata dimensione al portone e all'imposta della torre campanaria – crea un effetto di disassamento rispetto all'urbanistica ortogonale del quartiere di nuova fondazione.

La stessa torre campanaria è disegnata in termini non del tutto convenzionali. Anziché il classico campanile massiccio, l'Angelini idea una struttura con effetto bidimensionale, grazie a due setti di calcestruzzo gettato in tavole grezze. L'esito formale è decisamente materico, quasi brutalista, ingentilito soltanto dalle incisioni a carattere cubitale dei dieci comandamenti sulle due facce della torre, e alle cui sommità sono state collocate le campane a vista sorrette da un telaio metallico.

Più morbido risulta il trattamento delle facciate, rivestite in file ordinate di mattoni, e caratterizzate dai motivi della croce ripetuti serialmente, anche in questo caso in sfondato, andando a incidersi sulla trama muraria. Questo procedere attraverso l'incisione della materia architettonica con motivi decorativi in sfondato denota ancora una volta la vicinanza al mondo dell'arte da parte dell'Angelini, di cui ricordiamo l'abilità dimostrata come incisore in diverse rassegne artistiche dell'epoca.

Risulta interessante raccontare che queste scelte architettoniche fuori dagli schemi ordinari, destarono qualche perplessità presso gli Enti preposti all'approvazione del progetto. Nel 1957 la Pontificia Commissione Centrale per l'arte sacra di Roma, scrive una lettera al vescovo di Bergamo mons. Piazzini, con tono nient'affatto tenero verso l'Angelini, esortando il progettista a costruire un modello tridimensionale “nel quale egli potrà rendersi conto dei risultati prospettici nel suo complesso”. E come se ciò non bastasse, nel 1958 la Commissione Diocesana presso la Curia Vescovile di Bergamo si prende addirittura la briga di imporre modifiche formali ad alcuni dettagli del progetto.

La Chiesa di Celadina precorritrice della tipologia a “tenda”

Nella sperimentazione formale e spaziale intrapresa in questo progetto, l'Angelini saggiamente sa fermarsi al momento giusto, un istante prima che le scelte architettoniche diventino eccessive e assumano carattere autocelebrativo. La Chiesa di Celadina appare sin dall'inizio in tutta la sua essenzialità, senza alcuna pretesa di ruolo monumentale, e con la rinuncia di imporsi sullo scenario urbano a favore di una dimensione più sobria. Non a caso la sua dislocazione originaria era periferica, in aperta campagna rispetto al quartiere nascente. Soltanto a seguito dell'espansione dell'insediamento di Celadina, negli anni a venire, si è inglobata in esso diventando pressoché centrale al quartiere.

La struttura portante, considerato il periodo, non poteva che essere in cemento armato, e come abbiamo visto con quattro pilastri perimetrali che si trasformano in nervature oblique e convergenti verso il colmo di copertura. L'impostazione strutturale così evidenziata, priva di interferenze nello spazio interno, conferisce e richiama alla tipologia della “tenda”. Si è disquisito in abbondanza su come la metafora della “chiesa tenda” particolarmente gradita in quegli anni prossimi alla riforma Conciliare, abbia tratto spunto dall'idea di una Chiesa non monumentale e statica, ma leggera, essenziale e pellegrina. È cosa nota che la sperimentazione spaziale e architettonica della chiesa-tenda raggiungerà il suo apice nella Chiesa dell'Autostrada di Michelucci⁷ per la costruzione della quale si rese necessario un gigantesco investimento economico, nemmeno paragonabile alle esigue risorse messe in campo per la realizzazione della Chiesa di Celadina.

L'intuizione positiva dell'Angelini: la sinergia tra architettura e narrazione artistica

*L'architettura per il culto cattolico ha sfiorato, nei decenni successivi al Concilio Vaticano II, livelli di abbruttimento mai raggiunti prima. In un lasso di tempo relativamente breve hanno visto la luce, in Italia e nel mondo, edifici spesso mediocri, insignificanti, indifferenti alla liturgia e oggettivamente privi di valore estetico; costruzioni talvolta inutilmente vistose, moleste come un urlo sguaiato, appariscenti come quegli oggetti d'uso, di per sé perfetti, che gli stilisti rendono scomodi e deformi pur di imprimervi il proprio marchio... (Ada Toni. *Architetture per il culto cattolico*. Ed. Angelo Pontecorboli)*

Scopo di questa pubblicazione è anche quello di sottolineare uno dei meriti della felice avventura del buon Angelini a Celadina: in virtù del *concept* spaziale così scarno e semplificato fino a giungere al quasi anonimato, l'Angelini non solo pensa agli ampi spazi su cui far espandere le opere degli artisti, ma integrandoli nel disegno stesso dell'edificio, riesce nel prodigioso esito di fondere arte e architettura in un unico risultato. Tutto ciò nonostante il suo "prodotto" architettonico fosse già pronto in anticipo. Angelini però sceglie di non essere "autosufficiente", e si affida all'arte per completare la sua creatura. Questo avviene nel 1961, circa due anni dopo l'inaugurazione della Chiesa. L'allora Parroco di Celadina, don Mansueto Zambetti, al contempo insegnante al Liceo Artistico, e anch'egli alla pari dell'Angelini personaggio colto e propenso alla frequentazione degli artisti, scrive una lettera alla Curia nella quale chiede l'approvazione dei cicli di opere d'arte facenti parte della Chiesa di Celadina, premurandosi di avvertire, che per causa della scarsità di mezzi, esse non potranno essere che "estremamente economiche e realizzate con mezzi poveri".

In realtà lavorarono per Celadina artisti eccellenti, poiché se è vero il fatto che vennero messi in campo mezzi scarsi, i risultati straordinari che ne conseguirono sono sotto gli occhi di tutti. Con buone probabilità fu proprio don Mansueto Zambetti a "pescare" dal serbatoio dei docenti del Liceo Artistico tre ingegnosi artisti e proporli all'Angelini: Franco Normanni per i bassorilievi vetriati, Mario Cornali per la *Via Crucis* ed Erminio Maffioletti per la pala d'altare. A essi si aggiungeranno altri artisti il cui contributo viene dettagliato in un altro capitolo della pubblicazione, ma non possiamo non citare tra queste righe la presenza di Trento Longaretti, chiamato assieme agli allievi dell'Accademia Carrara a decorare gli spazi del soffitto compresi tra le travature in calcestruzzo. Il risultato concreto di questa suggestiva idea oggi non è più coglibile, in quanto il soffitto intonacato a fresco è stato rimosso poco tempo dopo la sua realizzazione, probabilmente per cause legate allo sfondellamento dei laterizi del solaio di copertura. È un vero peccato, poiché le fotografie dell'epoca testimoniano uno straordinario dialogo tra la trama decorativa pensata dal maestro Longaretti e l'asciutta linearità delle strutture dell'Angelini.

Il risultato che scaturirà dalla presenza contemporanea di questi artisti moderni di grande talento favoriti dall'accoglienza offertagli dall'architettura, sarà una sorta di "stato di grazia": Normanni, Maffioletti e Cornali, eseguiranno dei veri e propri capolavori in perfetto dialogo con la struttura architettonica, e raggiungendo quindi quell'unitarietà delle arti tipica costante delle chiese del passato.



Foto d'epoca con la Chiesa

Limitandoci per ora a descrivere sinteticamente il rapporto tra queste opere d'arte e l'architettura che le ospita, partiamo *in primis* dalle vetrate del Normanni, illustranti la storia del santo Pio X a cui è dedicata la Chiesa. Le vetrate sono l'opera congiunta di una catena di montaggio di operatori creativi. L'architetto stabilisce per esse una dislocazione tra le due pareti a lato dell'ingresso e l'attacco con le rispettive vele di copertura. Ne conseguono dei campi allungati con andamento triangolare, a conferma del *concept* percettivo messo in atto dall'architetto. L'artista disegna i cartoni per le trame di calcestruzzo a sostegno

delle vetrate e stabilisce i giochi cromatici, determinando la futura atmosfera dell'architettura nelle ore diurne. Il modellista (parrebbe un certo Cecca Salvi) costruisce gli stampi per il futuro getto del calcestruzzo. Un esperto d'eccezione (probabilmente il noto Consonni) studia le miscele per garantire il giusto livello di fluidità dell'impasto, soprattutto in considerazione degli spessori resi esili fino all'inverosimile. E infine un cementista che esegue il getto dei singoli pezzi e ne coordina il montaggio in loco.

Passiamo alla *Via Crucis* del Cornali. Quattordici campiture ad affresco ideate con una scala insolita, un approccio dimensionale più simile alle pale che alle *Vie Crucis*. L'Angelini concede a loro di disporsi lungo i quattro lati del quadrato, ma con la raccomandazione di non riempirli tutti e giocare con i pieni e i vuoti. Il Cornali risponde all'invito con un ritmo di rettangoli verticali e orizzontali contraddetto dalla presenza irriverente della croce che spesso fuoriesce dalle campiture invadendo le pareti con un chiaro riferimento simbolico e religioso.

E infine la pala d'altare del Maffioletti, anch'essa tendente al fuori-scala, un rettangolo imponente alto e stretto in cui immerso in una chiazza rossastra "galleggiano" sia il Cristo crocifisso sia Pio X. In questo caso l'Angelini consente intelligentemente all'artista di staccarsi dalla parete, scelta questa suggerita dal fatto che lo spazio del retro altare, privo di abside, si conclude con l'incrocio di due pareti. La pala si appoggia su una lastra in muratura, ancorata a sua volta a una cornice metallica, probabilmente progetto proprio dell'Angelini. Si tratta dell'unica scelta che a conti fatti avrebbe potuto essere evitata: l'approccio minimalista avrebbe suggerito una struttura di sostegno nascosta in modo da lasciare in evidenza la purezza del rettangolo della pala, dando ancor più vigore all'opera del Maffioletti.

Capita nelle ore di mattina, che per qualche breve istante i raggi solari insinuandosi in maniera quasi orizzontale attraverso le vetrate policrome, proiettino delle ombre colorate quasi caleidoscopiche sulle opere pittoriche del Cornali e del Maffioletti. Accade come se si assistesse a un'azione cadenzata di *action painting* compiuta da un artista (il Normanni) con origine da un altro luogo... Ecco un altro esito della magia dell'arte quando a essa si consente di entrare in un vero dialogo con l'architettura.

Chiudiamo così il sipario sul racconto architettonico della Chiesa San Pio X nel quartiere di Celadina. Un'opera innovativa inserita sul finire degli anni '50 in contesto storico e sociale in rapido cambiamento. Con questa architettura periferica si aprirà il coraggioso ciclo di sperimentazioni che a partire dall'idea dell'Angelini per Celadina, coinvolgerà eccellenti architetti, diversissimi l'uno dall'altro, ma allineabili loro malgrado lungo un filo invisibile, identificabile nell'appassionata ricerca della qualità al servizio della città e della storia.

Mario Bonicelli
Architetto

¹ Luigi Pagnoni. *Chiese parrocchiali bergamasche: appunti di storia e arte*. Ed. Monumenta Bergomensis, 1979.

² Walter Barbero. *Sandro Angelini: un umanista d'avanguardia*. Ass. Seriatese Arti Visive.

³ Mimma Forlani. *Sandro Angelini e Città Alta*. Civica Biblioteca A. Maj.

⁴ Walter Barbero. *Sandro Angelini: un umanista d'avanguardia*. Ass. Seriatese Arti Visive.

⁵ AA.VV. *1945-1955 Dieci anni di architettura sacra in Italia*. Centro studi architettura sacra Bologna.

Il volume si apre con la seguente dedica scritta a mano dal cardinale Lercaro e stampata a tutta pagina: «Non basta dare agli uomini una casa; occorre, accanto a quella degli uomini, costruire la Casa del Signore, che sia casa della Famiglia di Dio, la quale vi si raduni intorno al Padre. Ma non sarà casa del Signore, se non l'ispirerà in tutte le sue linee un vivido senso religioso; e non sarà casa accogliente per la Famiglia di Dio, se non ne soddisferà le esigenze liturgiche e non rifletterà gli spiriti. Vi è così, per le perenni istanze della religiosità e della Liturgia, uno schema, che

l'evolversi dei tempi e delle tecniche via via interpreta con note nuove; e ogni secolo canta una sua strofa nell'inno perenne che l'arte sacra innalza alla lode della Bellezza e dell'Amore eterno».

⁶ Ada Toni. *Architetture per il culto cattolico. Chiese a pianta centrale e assemblee liturgiche: un concorso pre-conciliare*. Ed. Angelo Pontecorboli.

⁷ Ada Toni. *Architetture per il culto cattolico*. Ed. Angelo Pontecorboli. Saggio di Matteo Cosimo Cresti: *Dell'edificio religioso: Antologia dei pensieri "architettonici" di Giovanni Michelucci*.

Da un'intervista a Michelucci del 1987: «Nelle mie chiese ricorrono due motivi principali: la barca e la tenda, entrambi elementi di vita, entrambi ricoveri per l'uomo in viaggio. Quando nacque dentro di me l'idea della tenda, come forma della chiesa di San Giovanni Battista, sull'Autostrada del Sole, ero solo in campagna. Guardavo il paesaggio e vidi lontano, all'orizzonte, una forma, come di un monte appuntito. Era quella la figura che poteva esprimere l'esigenza dell'oggetto non variabile. La tenda è la forma più perfetta che si possa dare, non ce n'è un'altra. Un'altra sarebbe sbagliata. È l'unica e la più semplice figura di un riparo e porta a un pensiero che è una preghiera. Piccola o grande, è il tuo rifugio, te lo porti dietro avvolto come un elemento naturale. E ti permette di scoprire il mondo».

Dal Gruppo Bergamo alla Chiesa di Celadina

La generazione degli artisti bergamaschi nati nei primi due decenni del '900 ha avuto la sorte di formarsi in un clima ricco di fermenti e di straordinarie suggestioni, sia in patria sia fuori.

Ognuno di loro si sarebbe avvalso di una formazione differenziata, per alcuni strettamente accademica, per altri sontuosamente autodidattica o per altri ancora derivata da collaborazioni apprendistali con artisti già affermati. Ma tutti a tenersi in vicendevole contatto, senza mai perdere di vista evoluzioni ed esiti dei compagni di strada; che, per lo più, furono tra loro quasi coetanei racchiusi nella cronologia di un decennio o poco oltre.

Per dire specificamente dei pittori: Luigi Scarpanti era del 1905, Domenico Rossi del 1911, Roberto Algisi ed Erminio Maffioletti del 1913, Mario Cornali del 1915, Giuseppe Milesi e Raffaello Locatelli del 1915, Trento Longaretti del 1916, Egidio Lazzarini del 1917, Rinaldo Pigola del 1918, Orfeo Locatelli del 1919; poco più giovani furono Tilde Poli, che era del 1924 e Franco Normanni del 1927. Più anziano e già riconosciuto artista giunto a notorietà nazionale Alberto Vitali (1898-1974).

La tradizione locale che ebbero a disposizione fu quella dell'eredità ottocentesca di Loverini in Carrara o di Domenighini alla Fantoni, cui si sarebbero affiancate all'inizio degli anni trenta, quella novecentista di Contardo Barbieri e, in seguito, dopo la seconda guerra, quella dinamicamente aperta e stimolante di Achille Funi.

Misuratasi, dappresso o a distanza, dal 1939 al 1942, con le importanti presenze artistiche transitate dalle varie edizioni del *Premio Bergamo*, localmente poterono avvalersi, a partire negli anni immediatamente successivi alla sua sospensione nel 1943, e in qualche modo in sua alternativa, delle proposte di spazi espositivi come la Galleria della Rotonda e la Galleria Permanente di Piazza Dante, attive tra illustri ospitate nazionali, la prima, (Morandi, Tosi, Marini, Sironi) e citazioni del panorama artistico localeggiante, la seconda.

Dal 1945, l'opportunità di concorsi nazionali, come il *Premio Fra' Galgario* su ritratto e autoritratto, mise a disposizione di molti degli artisti citati la possibilità di confrontarsi con tendenze nazionali e di approdare a qualche dovuto riconoscimento, come ad esempio Maffioletti che, rientrato da un soggiorno di quattro anni a Roma, si vide aggiudicare il 2° premio; il 3° premio fu assegnato a Domenico Rossi, mentre fu anche segnalata la partecipazione di Mario Cornali.

Altre occasioni di visibilità e di apertura internazionale furono quelle offerte dai due *Premi Nazionali di Arte Sacra* (1946, 1948), dalla *mostra di Pittura e Scultura del Gruppo Bergamo* e dal *Premio La Miniera* (1946), dalla *Mostra Internazionale di Architettura* (1947) e dal *VII Congresso Internazionale di Architettura Moderna CIAM* (1949).

Sarebbe seguita, sempre animata da Nino Zucchelli come molte delle iniziative citate, la *Mostra Internazionale del Disegno Moderno* che avrebbe portato a Bergamo nel 1950 una specialistica, e specialissima, rappresentanza dell'arte contemporanea, europea e italiana. Tra gli altri, Picasso, Chagall, Braque, Moore, Grosz, Miró, De Staël, Sutherland, Matisse, Fontana, Giacometti, Rouault, Manzù, Sironi, De Chirico, Guttuso, Morandi, Casorati.

Dall'insieme di queste esperienze, e in parallelo con una propria attività produttiva ed espositiva, molti degli artisti bergamaschi trassero spunto per personali aggiornamenti, a volte forse non

decisivi, ma sicuramente degni di essere segnalati, in direzione ad esempio di un certo ossequio all'eredità di Cézanne o di ammirazione per l'evoluzione di un certo espressionismo.

Così come degni di citazione sono i frequenti soggiorni che molti di loro praticarono nelle nuove capitali dell'arte, come Parigi ma non solo, parallelamente ai ricorrenti tentativi degli artisti locali di riunirsi in raggruppamenti e in formazioni collettive nella loro terra di origine e di attività.

S'è citata più sopra la mostra del *Gruppo Bergamo* del 1946. Ed è circostanza che va specificata, al fine di evitare sovrapposizioni di titolazione o equivoci cronologici. Il gruppo di cui si parla dovrebbe essere meglio indicato come *Primo Gruppo Bergamo*, in quanto cronologicamente nato nel '46 su iniziativa di Otello Bernardi, Mario Cornali, Erminio Maffioletti, Luigi Scarpanti, Alberto Vitali e incardinato attorno alla Galleria Tamanza, per dimostrare "la vitalità degli artisti bergamaschi al di sopra di ogni politica e ricerca polemica". Niente quindi a che vedere con il successivo, e come tale convenzionalmente riconosciuto, *Gruppo Bergamo* del 1956.

Sollecitato da un medesimo desiderio di aggregazione, oltre che per sperimentare nuove forme di sollecitazione rivolte a un collezionismo stanco e rarefatto, nel successivo 1947 venne a costituirsi e a produrre, non senza molte traversie, cambi di sede e difficoltà gestionali, un altro gruppo, questa volta di ceramisti che, passato in fine sotto la protezione logistica di Donnino Rumi, assumerà il nome di *Arte Artigianato Orobico*. Avrà vita fino al 1953, promosso negli anni da Domenico Rossi, Cornali, Algisi, Maffioletti (che abbandonerà presto la formazione), Tony Mellara e Franco Normanni, con aggregati, per la loro prima mostra alla Galleria della Rotonda di Zucchelli, Costante Coter e Egidio Giaroli.

Ci sono in questa tendenza associativa bergamasca almeno due elementi da valutare: il primo, riduttivo, che identifica questo orientamento come segno di una certa difficoltà a rapportarsi individualmente soprattutto alle logiche della nuova comunicazione artistica e delle esigenze del mercato; il secondo, forse più degno di attenzione, quello di condividere esperienze di lavoro e di ricerca con colleghi dalle intense affinità culturali, nella differenza dei percorsi.

Un modo di sentirsi parte di una comunità. In attesa di tempi idealmente più favorevoli a possibili nuove aperture verso l'esterno.

Affinità e collaborazioni tra artisti non erano infatti mancate grazie anche a quella che può essere considerata come l'ultima grande stagione di una committenza pubblica, o sociale e politica se si vuole.

Domenico Rossi, Cornali e Maffioletti nel 1950 lavorano insieme per affreschi nella sede della Banca Mutua Popolare di Piazza Vittorio Veneto. Ancora Maffioletti con Funi eseguirà, nell'anno successivo, decorazioni nel cinema San Marco; e sempre con Rossi, nel cinema Arlecchino in Piazza della Repubblica nel 1953 e nel Palazzo della ex Borsa Merci con la Galleria degli stemmi e con un grande mosaico nel salone con tematiche su *Il lavoro bergamasco attraverso le epoche*. E per dire di sortite *extra moenia*, oltre che di questi lavori in città, andranno pur ricordate le partecipazioni, tra il 1948 e il 1959 di artisti bergamaschi alle varie edizioni di Biennali di Venezia e Quadriennali di Roma. A quella veneziana del 1948, con Manzù parteciperanno diversi scultori della sua generazione; e tra i pittori, Lazzarini, Alda Ghisleni, Vitali, Longaretti, Scarpanti, Maffioletti e Domenico Rossi, affacciati su quella ribalta nazionale con i loro discreti aggiornamenti sui linguaggi anche internazionali.

Le grandi rassegne italiane, come quella del 1948, la prima dopo la guerra mondiale, erano infatti anche l'occasione per riprendere contatto con i grandi maestri come Schiele, Turner, Klee, Chagall, Picasso, Kokoschka, Braque, Moore (questi due ultimi insigniti del premio della Presidenza del Consiglio, con Morandi e Manzù per la sezione italiana).

A Roma nell'anno successivo furono presenti, nello sterminato numero di 1.500 opere, solo Vitali e Scarpanti. Negli anni successivi, si alternarono tra Venezia e la Capitale altre presenze bergamasche, favorite da una visibilità più ampia di quella provinciale e dalla costante opportunità di tenere minimi contatti con ciò che si veniva producendo a livello della scena europea e internazionale.

L'episodio più interessante che riguarderà parte di questa generazione di artisti è la nascita ufficiale il 9 giugno 1956 del *Gruppo Bergamo*, cui aderiscono come fondatori Cornali, Maffioletti, Raffaello Locatelli, Longaretti, Milesi, Pigola, Lazzarini, Scarpanti, Vitali, ai quali si aggiungono ben presto Orfeo Locatelli, Tilde Poli, Elia Ajolfi, Piero Cattaneo, con prossimità di Franco Normanni, marginalmente di Costante Coter e il contributo del critico Tito Spini. Il Gruppo si dotò di una sede di un propria galleria espositiva in via XX Settembre n. 79, diretta prima da Maffioletti e in seguito da T. Poli. Le finalità e le intenzioni dei partecipanti erano probabilmente molto differenziate, almeno quanto le esperienze che ciascuno di loro aveva fino ad allora vissuto. Era assolutamente chiaro, all'interno e all'esterno del Gruppo, che non si sarebbe trattato di una omologazione formale o stilistica, tanto da indurre a equivocare su una improponibile "scuola" bergamasca.

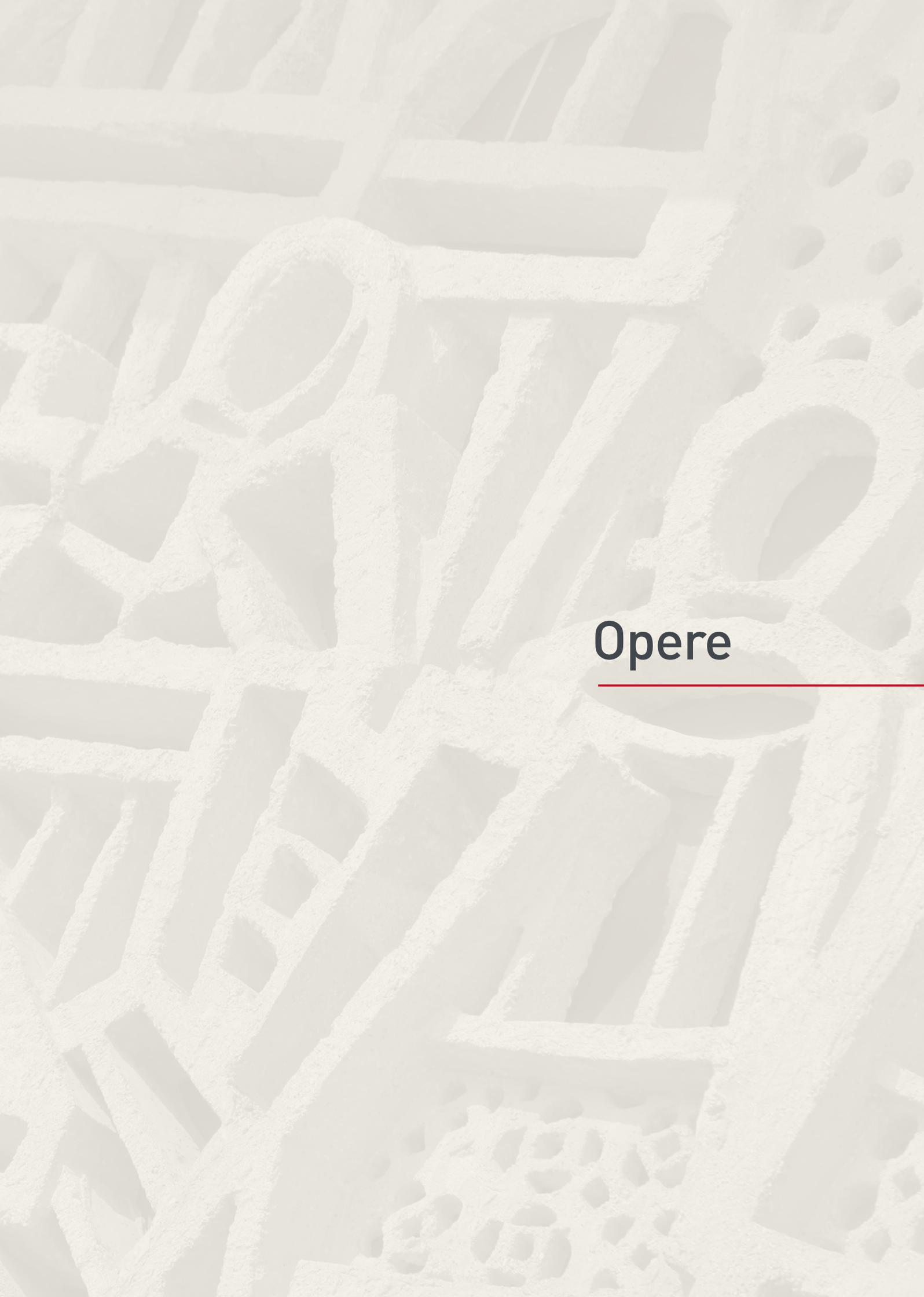
Secondo la testimonianza di Trento Longaretti, rilasciata a chi scrive, fu Milesi a proporre una prima denominazione come *Gruppo Giovane Pittura Bergamasca*, subito scartata soprattutto per ragioni anagrafiche (e non solo relative a Vitali). La linea condivisa che venne da subito individuata fu quella di favorire in tutti i modi possibili la prospettiva di una apertura verso l'esterno, avvalendosi anche dalle eventuali entrate di Nino Zucchelli, con partecipazioni del Gruppo a mostre e rassegne fuori Bergamo.

La realtà era che, in quegli anni, sempre secondo Longaretti, molti degli artisti del Gruppo avrebbero meritato migliore visibilità, a parte Vitali già assai conosciuto anche per i suoi rapporti con la Galleria milanese Il Milione.

Dopo una prima mostra in Bergamo, il Gruppo ebbe occasione nel 1957 di esporre al Centro San Fedele di Milano. Nonostante i riconoscimenti, la passione e l'impegno di molti, anche questa nuova versione del tentativo di aggregazione tra artisti bergamaschi non ebbe gran seguito. Nel 1959 tale esperienza poteva dirsi conclusa.

Tuttavia, non desta meraviglia che un intellettuale, attento e disincantato, come Sandro Angelini, dopo avere intrattenuto contatti amicali e professionali con alcuni artisti del *Gruppo Bergamo*, abbia fornito ad alcuni di essi, negli stessi anni e fin dall'inizio della sua progettazione della nuova Chiesa della Celadina nel 1956, l'opportunità di essere coinvolti in un'avventura progettuale affatto nuova (anche se non estranea ad altre similari sperimentazioni dell'architettura bergamasca del tempo): la partecipazione, nelle intenzioni, e nei fatti, a un cantiere, che si sarebbe segnalato come la riproposta, nella contemporaneità, della secolare tradizione di una auspicata contestuale collaborazione tra committenti, architetti e artisti.

Fernando Noris
Storico dell'arte



Opere

La Via Crucis di Mario Cornali (1915-2011)

di Fernando Noris, Valeria Moliterno, Mario Carminati (riflessioni alla Via Crucis)

“Infaticabile ricercatore, l’artista, mediante la sua pittura, si è prodotto senza riserve in una acuta indagine sulla natura della forma e del colore, con un lavoro di scavo così intenso da giungere spesso a esiti di mistica profondità. Attraverso una ricerca estrema di equilibrio compositivo, plastico, luministico e cromatico, Mario Cornali ha saputo conferire unità alla propria opera, cogliendo e raccontando la meraviglia di sensazioni intense. Maestro stimato e venerato dai suoi allievi, ha favorito la formazione di alcuni tra i più significativi artisti della nostra provincia”.

Questa fu la motivazione con la quale Mario Cornali fu insignito nel 2000 del Premio Ulisse alla carriera. Formatosi tra la Scuola Fantoni, l’Accademia Carrara e la bottega del freschista Nespoli, Mario Cornali ha avuto modo di sviluppare una particolare sensibilità pittorica che dallo scadere degli anni cinquanta era andata addolcendo la prima, aspra e segnica pittura d’ascendenza cézanniana con una mediazione d’interessante ricerca spaziale, lirica e materica. L’attività dei suoi esordi lo aveva formato a una grande abilità artigianale del fare artistico e lo aveva portato a diventare il pittore di una raffinata essenzialità linguistica ed espressiva, mediante un procedimento molto prossimo a una ricorrente meditazione, intima e pacata. Tratti, questi, visibili tanto nei prediletti soggetti paesaggistici, quanto nei ritratti, nelle nature morte e negli affreschi di arte sacra. Come appunto risulta evidente nelle quattordici stazioni della *Via Crucis* eseguite per la Chiesa di Celadina a Bergamo (1958). Qui infatti ricerca artistica, profondità del sentire religioso e bellezza densa di partecipazione si condensano nella coerenza di una più vasta realizzazione architettonica. Intense e delicate, le opere di Mario Cornali indagano con silenziosa maestria le fragilità e le contraddizioni dell’epoca: personaggio di singolare umiltà, cultura e riservatezza, egli reinterpretò con stile distintivo le sperimentazioni artistiche a cavallo tra le due guerre. Le pennellate decise e il rigore formale sfumano nelle sue opere in una raffinata rarefazione cromatica mettendo in luce da subito uno dei tratti più distintivi della sua poetica: la capacità di perseguire la forma senza rinunciare alla potenza espressiva, come lui stesso amava sottolineare e come al contempo i critici confermavano.

Abbandonandosi tra le braccia della Chiesa tenda dell’Angelini si viene travolti da un’energia particolare che sembra sprigionarsi in una forza centripeta a partire dalla *Via Crucis* di Mario Cornali (1959-60?). Come in un libro aperto le quattordici stazioni del sacrificio di Cristo, idealmente allineate in un moto ascensionale ad inseguire le direttrici della chiesa-tenda, vanno lette da sinistra a destra guardando l’altare, a partire cioè dalla consegna di Gesù alle guardie romane e quindi dalla sua condanna a morte. Quella del Cornali non è solo la rappresentazione della *Via Crucis*. È anche – e forse soprattutto – la rappresentazione della vita di un uomo tra gli uomini. Lo si evince dalla semplicità del linguaggio, dall’umiltà delle vesti e dagli sfondi spogliati di connotazione spazio-temporale. Ritmo narrativo e sviluppo tematico sono sempre scanditi dalla presenza di una grande croce che governa l’ambientazione sia nei formati verticali sia in quelli orizzontali accompagnando i fedeli alla lettura delle opere. È una Croce figurativa e simbolica, densa di significati, a cui sta stretta la dimensione del quadro, limite che varca in più occasioni come per far interagire lo svolgimento della Passione con l’area delle celebrazioni liturgiche appropriandosi di spazi e tempi più dilatati. Un gesto che appare già energico all’inizio della *Via Crucis* e che si connota di un deciso espressionismo verso la sua chiusura, mostrando come lotta e sofferenza si traducano poi in un messaggio di fede e di amore. Centrale in tutto lo svolgimento drammaturgico della narrazione è la figura di Cristo, scandita dalla veste rossa, canonica secondo tradizione, ma vibrante di assoluta evidenza sugli sfondi chiari e calcinati di muri e pavimenti. Spesso una nera ombra si distacca dal profilo della veste, cadendo quasi a perpendicolo su quella sottile linea d’orizzonte che divide primo e secondo piano, proiettando al suolo non solo la sofferenza fisica di Cristo, ma anche l’umana sua fragilità di fronte alla morte in croce. Un gesto netto e quasi di rottura, seppur fatto con la maestria e la delicatezza di un grande artista, che sembra voler rimarcare in un continuo climax emozionale il limite tra materiale e immateriale, tra terreno e ultraterreno. Distribuendo le sue Stazioni lungo il perimetro della Chiesa, egli suggerisce al fedele un simile percorso fisico di partecipazione a un viaggio di purificazione. Similmente a quanto Piero Brolis andrà sviluppando, di lì a qualche anno, con la sua *Via Crucis* per la Chiesa di Ognissanti nel cimitero di Bergamo. Due sviluppi, similmente monumentali ed entrambi frutto di una ispirazione tendente a sublimare la condivisione emotiva della Passione di Cristo in una adesione spirituale e morale alla conversione da essa sollecitata.



I stazione Gesù è condannato a morte

Al di sotto della tribuna di Ponzio Pilato, Cristo, schiacciato sul pavimento ma ritto nella sua regale dignità, ascolta il giudizio che lo condurrà a morte. Alla sua sinistra sono rappresentati i simboli della passione: il flagello, la corona di spine, il gallo del tradimento di Pietro, un martello e i chiodi, la canna con la spugna, una scala e un braccio trasversale della croce. In alto, quasi ad affacciarsi da una torre, i soldati, con le picche minacciosamente ritte al cielo.

Riflessione

L'uomo è spesso arrogante: crede di poter guardare Dio dall'alto in basso. E quando l'uomo è folla peggiora: non proclama, urla la condanna di Gesù. I ruoli si invertono: diventano giudici del Giudice. Un fatto che si ripete ogni volta che si pensa di poter ignorare o di togliere di mezzo Gesù, di farne a meno.

II stazione Gesù è caricato della croce

Nella più completa e desolata solitudine, Cristo prende su di sé la croce e si avvia al Calvario. Con l'atteggiamento di chi si immerge in se stesso, Gesù dichiara la sua intima e umana condivisione del progetto di salvezza che si avvia a celebrare. Nessuno è presente a condividere con Lui questo inizio di passione. Solo la proiezione della sua ombra sul pavimento.

Riflessione

Gesù si sente solo ed è davvero solo in questi suoi primi passi che portano al Calvario. È anche deriso da alcuni che lo vedono passare.

Anche noi di fronte alle nostre croci ci sentiamo come Lui. Molti quando ci sono questi momenti sono incapaci perfino di camminare accanto a noi e di accompagnarci per un tratto di strada. E a volte si fanno ancora più forti le accuse, le opposizioni, le incomprensioni, le derisioni, le amarezze e le delusioni.





III stazione Gesù cade la prima volta

Alla sua prima caduta, assiste un drappello di soldati, che lo aiutano a rialzarsi. Non è pietà; è solo l'obbligo di un dovere per consentirgli di proseguire nel suo cammino doloroso. La linea diagonale del percorso indica l'irta inclinazione del monte, sul quale Cristo sarà innalzato: una via impervia, per un condannato già martirizzato dalla flagellazione e dalla coronazione di spine.

Riflessione

Gesù è stato condannato ingiustamente e ha provato quanto sia grande il peso di questa condanna.

Lui porta sulle spalle l'ingiustizia dell'uomo che condanna l'amore, la scelta dell'egoismo che prende il sopravvento schiacciando chi sceglie di donare.

È difficile accettare di essere condannato e portare i pesi degli altri.

IV stazione Gesù incontra sua madre

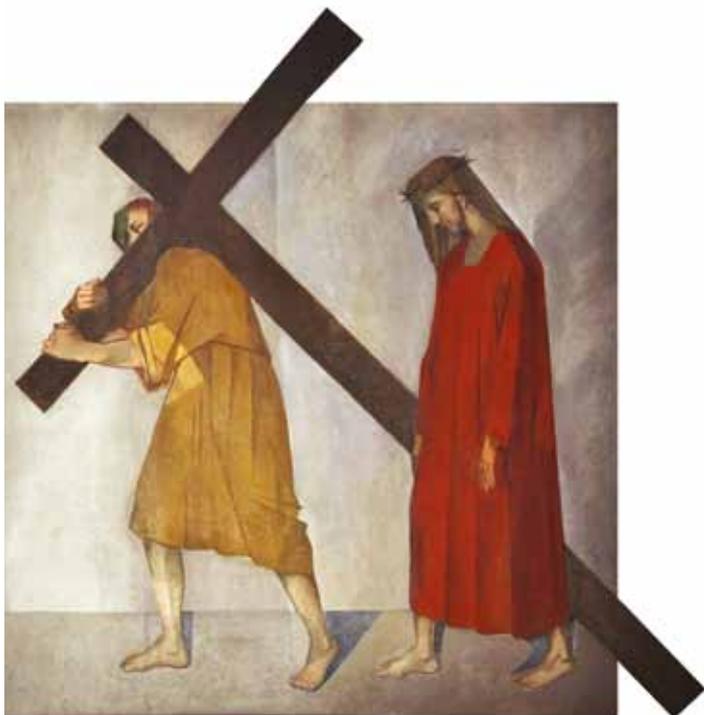
Nel muto dialogo di occhi e di mani che si cercano, Cristo e la Madre si incontrano. Nella sacra rappresentazione che l'artista sta mettendo in scena, risuona, sottinteso, il lamento di Jacopone: "Figlio amoroso giglio, figlio bianco e vermiglio, figlio a chi m'appiglio..." " Figlio, occhi giocondi, figlio co' non rispondi? Figlio perché t'ascondi al petto o' si' lattato?"

Riflessione

Tutti hanno bisogno di una mamma. Vorremmo che ci fosse sempre vicina e soprattutto capisse i nostri momenti di difficoltà. Gesù ha incontrato sua madre lungo l'ascesa del Calvario e negli occhi di Lei ha visto un amore che è più grande di ogni condanna: la partecipazione al suo dolore, il sostegno per la prova che il Figlio stava vivendo.



V stazione Gesù è aiutato dal Cireneo



Con il passo spezzato e il viso stravolto, Cristo segue il Cireneo che, per un breve tratto, lo solleva dal peso della croce. I due personaggi proseguono silenziosi: l'uomo di Cirene, forse ignorando che la casualità di questo incontro lo segnerà per la vita; Cristo guardando con compassione l'inconsapevole compagno di viaggio.

Riflessione

Portare la croce degli altri è lasciarsi rigare le spalle dai segni della loro sofferenza. È superare la paura di essere contagiati. È lasciarsi penetrare dal "profumo", spesso sgradevole, della povertà.

Portare la croce è condividere senza neppure chiedere il nome di chi si sta aiutando, perché non possa ringraziarci.

VI stazione Gesù incontra la Veronica



L'immagine del sacro volto che miracolosamente appare sul velo pietoso della donna sta all'origine della tradizione di tutte le icone interpretate come "acherotipe", ossia dipinte senza intervento di mano umana. Il viso che Veronica eredita dal contatto con Cristo è l'anticipo simbolico di tutte le epifanie che Cristo regalerà agli uomini per consolarli e sostenerli, a sua volta, nel loro vivere quotidiano.

Riflessione

Una donna asciuga il suo volto. Non è un gesto che aiuterà Gesù a portare la croce ma è un gesto che dona sollievo al suo cuore. È il gesto gratuito di una donna, che lo attua senza pensare di ricevere nulla in cambio. Gesù le donerà l'effigie del suo volto, che lei conserverà con affetto e devozione.

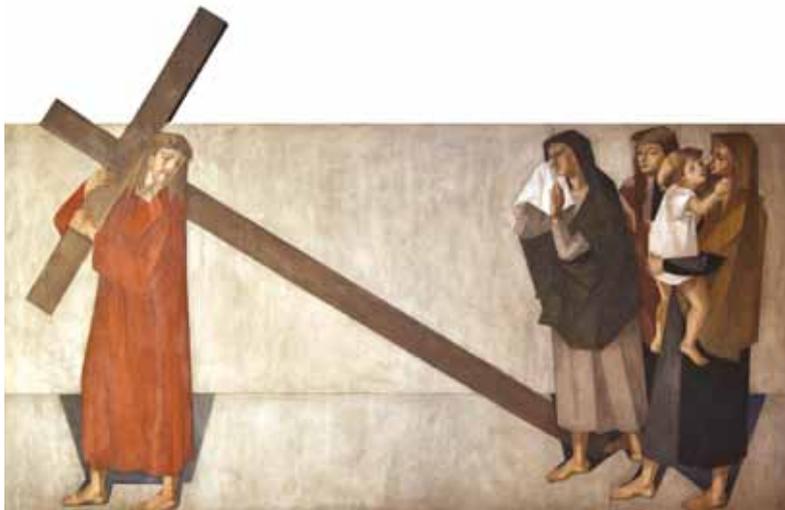


VII stazione Gesù cade la seconda volta

Schiacciato sul terreno, Cristo tenta di rialzarsi facendo leva sulle mani piagate e sulle punte dei piedi. Un uomo gli sospende momentaneamente il peso della croce. Poi il cammino riprenderà sempre più faticoso e dolente. L'ombra della croce incombe su di lui, pesando quasi quanto il legno che tra poco si riprenderà sulle spalle.

Riflessione

Questa seconda caduta di Gesù, causata dalla durezza del percorso imposto, e accettato con pazienza, ricorda tanto le cadute di ogni uomo. Solo Gesù sa quanto sia faticoso rialzarsi e riprendere il cammino.



VIII stazione Gesù incontra le pie donne

Con il viso rivolto all'indietro, Cristo, più che alla propria sofferenza presta attenzione a quella delle donne che lo compiangono, ignare di quanto, a loro volta, saranno chiamate a patire, per sé e per i figli che si portano appresso. Non è un augurio di infelicità, ma una profezia che naturalmente si avvererà.

Riflessione

È una croce lunghissima quella che Gesù porta: sembra non finire mai. È la croce che portano tanti genitori, catechisti, insegnanti, educatori. Sono loro le donne che piangono perché sulla via del Calvario hanno incontrato Gesù come condannato, Lui che ha sempre insegnato solo cose buone, che ha educato, corretto, incoraggiato...



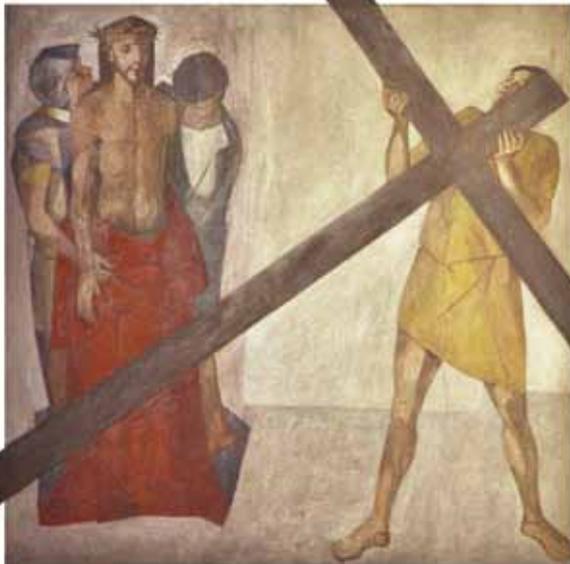
IX stazione Gesù cade la terza volta

La terza caduta è la più tragica. Tre lance minacciose incombono, nella attesa impaziente che il condannato si rialzi. Cristo è ormai sfinito. Rannicchiato su se stesso a raccogliere gli ultimi attimi di forza, si presenta come una massa piegata dalla furia degli uomini e delle cose. I tre soldati assistono alla scena e lo guardano, preoccupati soltanto che il suo viaggio non riesca a giungere a termine.

Riflessione

La croce non è chiusa dentro le immagini delle diverse stazioni: la croce è dentro la nostra vita.

Come la croce, anche il male è qui rappresentato dalle lance dei soldati che a volte escono dal bordo dei quadri: la violenza, i soprusi, le accuse e i giudizi sugli altri, l'odio... sono parte della vita di ogni giorno. È sotto questo peso che Gesù, con noi, cade per la terza volta.



X stazione Gesù spogliato dalle vesti

Al cospetto di una croce sempre più monumentale e invadente la scena, Cristo viene spogliato delle sue vesti, come estremo oltraggio alla sua persona e come segno della crudele privazione anche degli ultimi brandelli di umanità.

Riflessione

Gesù è arrivato al culmine del Calvario e sta per essere crocifisso. La veste non gli serve più.

La sua tunica viene tirata a sorte dai soldati che lo lasciano nudo, privo di ogni avere ma soprattutto privo della dignità, rubata insieme con la veste. E Lui non ha detto una parola...

Ha accettato di assumere l'esperienza dell'umiliazione facendosi fratello di tutti coloro che vengono privati della loro dignità.



XI stazione Gesù è crocifisso

Mentre è disteso sulla croce, a Cristo vengono disarticolate ossa e membra. Con il capo rialzato verso i carnefici, il condannato segue le fasi della chiodatura di mani e piedi. Non c'è furore nello svolgimento della scena, ma come spesso avviene, si attua, ancora una volta, lo spettacolo della banalità del male.

Riflessione

Tre chiodi bastano e sono infinitamente dolorosi: sono quelli che mettono fine all'esperienza umana di Gesù e avviano verso la morte: il chiodo della malattia, il chiodo della paura, il chiodo della solitudine. E così sul palmo delle sue mani trafitte è scritto il nome di tutti coloro che oggi continuano ad essere crocifissi con Lui.



XII stazione Gesù muore in croce

E finalmente, verrebbe da dire, i patimenti hanno termine, con le ultime sette parole di Cristo in croce. Alla presenza della Madre e di Giovanni e con loro gli altri due condannati, tra i quali ancora non si distingue il ladrone pentito. L'impaginazione verticale della scena, con le croci, la scala, la canna sta a scandire il moto ascensionale dell'ultimo respiro esalato verso l'alto.

Riflessione

Fino alla fine: è questo che Gesù ha accettato per noi! Sotto la croce c'erano moltissime persone: è la folla di chi cerca la verità; è la folla di chi ora si sente abbandonato; è la folla di tutti i poveri che avevano in Gesù il fratello accogliente...

C'è la folla di tutti coloro che d'ora in poi "Guarderanno a Colui che hanno trafitto" per poter ricevere la sua speranza...



XIII stazione Gesù è deposto dalla croce

Una volta deposto dalla croce, Cristo viene vegliato dalla Madre, inginocchiata, impietrita, al suo fianco e da Giovanni che, rivolto verso il fuori scena, si copre il volto e grida al mondo indifferente il suo dolore. Se Risurrezione ci sarà (come ci sarà) non è in questo frangente che a una Madre accada di riuscire a lenire una sofferenza infinita.

Riflessione

Tutto sembra finito: ogni cosa è ora avvolta nel silenzio. Gesù ha appena esalato il suo ultimo respiro. La Madre è immersa in un dolore senza fine. Giovanni è muto, sconvolto da ciò che è successo. Non era ipotizzabile che tutto finisse così! Ma Gesù è stato "fra loro" e ha condiviso l'esperienza dell'attesa della risurrezione: è il destino di gioia riservato a tutti quelli che muoiono sperando in Lui.



XIV stazione Gesù deposto nel sepolcro

Un sudario bianco sostiene il corpo di Cristo. Un abisso di nero si appresta a inghiottirlo, mentre un coro di donne, dallo sfondo, alza lamenti che nessuno sarà in grado di udire.

Ma il chiarore della luminosissima luce della sindone anticipa il mistero di una profezia, che, di lì a poche ore, esploderà nella Risurrezione.

Riflessione

Tutto tace. Sembra sia stato tutto inutile: ma non sarà così. Presto la luce brillerà e troverà il suo significato. Gesù invita ad andare oltre non facendoci dominare dallo scoraggiamento, tenendo anzi ben viva la speranza e l'impegno del senso da continuare a cercare.

Il Crocifisso con San Pio X di Erminio Maffioletti (1913-2009)

di Fernando Noris e Valeria Moliterno

Molto più che un pittore, Maffioletti fu artista poliedrico che unì la spiccata sensibilità espressiva alla straordinaria sapienza per le tecniche e i materiali più disparati, spaziando dalla pittura agli affreschi, dalla ceramica ai mosaici, dalle incisioni alle fotografie fino alle sperimentazioni con gesso, cemento, sabbia.

Fu però soprattutto l'affiancamento ad Achille Funi a far emergere non solo il desiderio di apprendere nuove tecniche, quanto l'irresistibile fascinazione per ciò che di inesperto giace nell'anima profonda della materia.

La sua apertura alle sperimentazioni, l'appassionata ricerca e la curiosità nel rintracciare le potenzialità nascoste scavate nella realtà visibile hanno agevolato Maffioletti in quel periodo di intenso fermento creativo che coincise con il dopoguerra e in particolare modo, a Bergamo, con il 1949 anno in cui venne ospitato l'internazionale congresso di architettura moderna (C.I.A.M.) capeggiato da Le Corbusier. Tra le linee guida auspiccate dal movimento vi era infatti la tanto ambita Sintesi delle Arti "*affinché le presenze plastiche e pittoriche risultassero intese in senso collaborativo integrante*". Questa visione dell'unità delle arti, già cuore tematico della *IX Triennale di Milano* (1951) cui Maffioletti partecipò confrontandosi in prima persona con le esperienze di Fontana, Crippa, Melotti, Cassinari, ecc., sarà la chiave distintiva di incarichi molto importanti tra cui gli affreschi per la sede della Banca Popolare di Bergamo (1951 con Domenico Rossi e Mario Cornali), la decorazione del Cinema Arlecchino (1953), le opere a mosaico e di modellazione per la Borsa Merci (1954, su architettura di Sandro Angelini), il rilievo in cemento per il soffitto dell'atrio del grattacielo Porta Nuova (1954) plasmato nella sabbia con la tecnica dell'impronta che prelude l'orientamento informale di anni successivi: tutte esperienze in cui la collaborazione tra artisti e architetti divenne sempre più evidente e prolifica.

Appartengono a questo secondo periodo tanto l'intervento all'impianto sportivo dell'Italcementi (1963) dove le ricerche pittoriche sono state sperimentalmente tradotte in una scultura parietale che rievoca un mondo primordiale scomparso in un ritmico alternarsi di pieni e vuoti, segni e superfici, luci e ombre; quanto le opere *Metamorfosi*, *Figure*, *Cascine* eseguite nel periodo che abbraccia l'esecuzione dell'imponente pala d'altare per la Chiesa di Celadina.

Opere, queste, in cui risulta evidente quella "ricerca dell'incognita" sottolineata da Maffioletti e supportata stilisticamente dalla scoperta della fotografia, le cui logiche stilistiche (micro, macro, focus su dettagli,...) sono sapientemente rielaborate in termini pittorici con segni dalle decise composizioni cromatiche adagiate su sfumati dinamici, nell'instancabile tentativo di svelare l'anima nascosta delle cose, quella che sfugge alla quotidiana visione.

Con le sue imponenti dimensioni (dieci metri di altezza per quasi tre di larghezza), la pala vive la scena senza sovrastarla, integrandosi nella Chiesa tonda dell'Angelini e con le opere qui presenti in un dialogo incessante. Posta alle spalle dell'altare, essa è il punto di riferimento visivo e centrale che orienta verso il presbiterio.

Con la realizzazione della pala per l'altare della Chiesa di Celadina (1960-1962), Erminio Maffioletti si ritrovava a confrontarsi con un tema che aveva già trattato nel 1946 in occasione della *I Biennale d'Arte Sacra* e che gli era valso qualche critica. Sulla stampa del tempo erano state avanzate riserve su un'opera che appariva caratterizzata da eccessiva violenza stilistica, non adeguata al tema sacro, affetta, come veniva giudicata, da gravi deficienze sotto l'aspetto religioso-morale e priva di spirituale sostegno anche in forza di una deformazione troppo disgustosa. La *Crocifissione* cui ci si riferisce è visibile oggi nella Chiesa parrocchiale Santa Croce in via Ozanam a Bergamo (olio su tela, cm 210 x 132).

Bozzetti preparatori dell'opera rinvenuti nell'atelier dell'artista e nell'archivio parrocchiale rivelano l'ipotesi iniziale di una composizione differenziata con un inquadramento architettonico tra lesene laterali e un piccolo timpano al culmine, e persino una citazione della laguna di Venezia, città di cui Papa Sarto era stato Patriarca. Scelte poi tutte abbandonate nella redazione finale del dipinto, in favore di una forte e incisiva essenzialità.

Su un intenso sfondo di colore rosso sono rimaste quindi la sola immagine del Crocifisso e la figura del Pontefice



al suo fianco, in un ideale sacrificio comune, che aveva visto Papa Pio X morire nel 1914 nell'imminenza dello scoppio della Prima guerra mondiale.

Il Cristo sofferente è tragico ma insieme dolce: è familiare con quelli che vengono crocifissi nella vita quotidiana. È consolato dall'abbozzo di una presenza angelica solo accennata. Gesù ha le braccia slavate, poco definite, contrariamente al resto del corpo: segno di una condizione (quella cruenta della crocifissione) che sta già evaporando (i chiodi non si vedono) verso la Risurrezione non ancora realizzata. La figura di San Pio X è sulla destra del Cristo: il lato del buon ladrone. Si contrappone al filo spinato che è delineato dai tracciati visibili sulla sinistra: a sinistra, come il ladrone non pentito (ricorda la Prima guerra mondiale, iniziata appunto nel 1914, poco prima della morte di San Pio X). La ricercata matericità è evidente qui proprio nelle pennellate ai piedi della Croce, quasi a voler riprodurre la sofferenza di Cristo e dell'uomo in terra. Sono del medesimo colore della croce per affermare che la guerra è la croce contemporanea di tutta l'umanità. Sulla staccionata c'è del filo spinato con la forma di una corona: è la corona di Cristo che la guerra mette sulla testa del mondo intero.

San Pio X, nel ruolo di Pastore con l'ampio mantello ricamato d'oro, è senza aureola. L'artista ha inteso avvicinarlo alla nostra condizione per dirci che anche il Papa santo è umano, è nostro prossimo.

A tratti delicati e sfumati, alternati a tratti decisi e marcati, i soggetti di Erminio Maffioletti sembrano qui in bilico tra figuratività e astrazione: le figure campeggiano eteree, sospese nel vuoto, quasi fuori da uno spazio reale e pure presentissime.

In merito a quello che lui viveva come un dubbio espressivo tra ricerca del formale e dell'informale, affermava "mi interessa che traspaia il mio senso dell'incertezza". Un'incertezza, un indefinito che è tratto comune dell'umanità e che ben è rappresentato nelle opere di Maffioletti.

La composizione nella Chiesa di Celadina realizza così un insieme austero, dove l'indefinitezza si configura come messaggio fortemente propositivo, quasi la realizzazione di una visione sognante, tesa a risvegliare nei fedeli sentimenti di pietà e di ricerca di una dimensione vitale e autentica della loro fede.



Pala d'altare, m 10x2,80



Bozzetto piccolo, cm 29x17



Bozzetto grande, cm 182,5x59



Bozzetto grande, cm 137x51



Particolare

Le vetrate di Franco Normanni (1927-2005)

di Fernando Noris e Valeria Moliterno

Nella produzione artistica di Franco Normanni si può dire che il senso plastico della forma sia stato il motivo ispiratore di tutto il suo lavoro. Un lavoro, il suo, articolato tra pittura, scultura, ceramica e grandi installazioni pubbliche. La sua presenza nella Chiesa di Celadina, in coerenza con questa molteplicità di interessi, è principalmente legata alla realizzazione delle monumentali vetrate, ideate d'intesa con l'architetto Sandro Angelini, il quale, già in sede di progetto, preventivò e predispose nella struttura dell'edificio il grande taglio dei due triangoli in cui questi quadri di luce avrebbero trovato spazio. Al di là dell'immediato impatto scenografico, tra l'altro, di stupefacente suggestione liturgica, l'effetto ulteriormente innovativo di questa realizzazione è quello della soluzione che ha fatto corrispondere le composizioni in vetro, visibili all'interno della Chiesa, con la traforazione in cemento dei ricami fatti scorrere sulle pareti esterne. Brano a brano, episodio per episodio, la narrazione delle vicende riguardanti il Santo Pontefice si è trovata così ad alternarsi e a richiamarsi su due registri espressivi: quello cromatico dei vetri all'interno e quello plastico del cemento, giocato sulle vibrazioni luministiche delle ombre, all'esterno.

È una nuova grammatica visiva quella che prende forma dai segni di Franco Normanni: egli attinge dalla realtà, la osserva, la filtra, la reinterpreta astraendola in forme che scompone e ricomponde in una incessante elaborazione che sembra aprire varchi tridimensionali anche nelle opere pittoriche. Pittore, scultore, ceramista, scenografo, incisore formatosi tra Milano (presso il Liceo artistico di Brera), Bergamo (presso l'Accademia Carrara) e Modena (diplomandosi per l'insegnamento di disegno), si distinse come artista multiforme in grado di fornire variazioni testuali allo spazio compositivo. Pur appartenendo a una generazione più giovane, Franco Normanni (classe 1927) riuscì ben presto a farsi notare da Achille Funi, allora direttore dell'Accademia Carrara, e da Nino Zucchelli, il quale lo invitò ad entrare nel 1949 nel gruppo *Arte Artigianato Orobitico* fondato due anni prima da Mario Cornali, Erminio Maffioletti, Domenico Rossi e Roberto Algisi, artisti con i quali intreccerà da subito il proprio destino artistico. La partecipazione a concorsi pittorici, esposizioni e dal 1958 a mostre personali, si affianca all'attività didattica in istituti secondari e all'Accademia Carrara in qualità di assistente dell'architetto Attilio Pizzigoni. Il continuo confronto con la materia architettonica è tratto distintivo della cifra stilistica del Normanni: le sue opere, dalle tele alle vetrate monumentali, indagano la dimensione spaziale abitandola e divenendo parte integrante di un percorso di fruizione. È il caso, questo, di balaustre e cancelli che dialogano – in un'impalpabilità quasi eterea – con gli edifici del Sonzogni, o delle vetrate narrative realizzate tra il 1958 e il 1960 per la Chiesa di Celadina, trattate in questo volume, che fecero da apripista alle sperimentazioni successive della Madonna agli Agri di Alzano Lombardo, a quelle dell'Istituto Sacro Cuore di Bergamo, a quelle di una casa di riposo a Brescia (1966), alla cupola di San Giorgio a Legnano (1984) e altre ancora. Tutte esperienze in cui la pratica scultorea si fonde con competenze proprie del fare architettonico indagando le relazioni tra interni-esterni, pieni e luce. Una personalità, quella del Normanni, che matura tra maestria artigiana (con l'assoluta padronanza dei più svariati materiali tra gesso, ferro, bronzo, pietra, cemento, legno, rame,...) e competenze artistiche, in una ricerca stilistica condotta con metodo e rigorosa passione per tutto l'arco della sua vita, rivelando tutto lo spessore e tutta la passione di un'indagine nata alle radici del '900 e penetrata fino alle contraddizioni più acute del nostro tempo.

Quando il portone di ingresso si chiude alle nostre spalle, facendo dileguare le vie e i rumori della città, ci si lascia catturare come ipnotizzati dall'invasione di luce e colori sprigionata dalle vetrate mosaiccate del Normanni (1958-1959). Ideate d'intesa con l'architetto Sandro Angelini, il quale, già in sede di progetto, ne preventivò e predispose i tagli strutturali in cui tali quadri di luce avrebbero trovato spazio, queste reinterpretazioni moderne delle vetrate gotiche sono uno dei tratti più distintivi della Parrocchia oltre che dimostrazione evidente della straordinarietà artistica del Normanni le cui sperimentazioni materiche lo rendevano sapiente artista e artigiano insieme. Come nelle più riuscite sperimentazioni del secolo (da Loos in poi) la pelle dell'edificio è trattata come una tessitura vibrante di materiali e di sporgenze. Dissacrandone l'immagine di materiale asettico, egli reinventa l'utilizzo del cemento – "pietra" del dopoguerra – rendendolo duttile e malleabile in mano all'arte: una soluzione che ha fatto corrispondere le composizioni in vetro, visibili all'interno della Chiesa, con la traforazione in cemento dei ricami fatti scorrere sulle pareti esterne in un sapiente gioco di pieni-vuoti. Appaiono dall'esterno come un'abile tessitura, una trama scultorea

ricamata col cemento sulla pelle dell'edificio. Dall'interno, di contro, abbandonano la ruvidità e la massa, per sfumare in cromie luminose che si stagliano dal vetro invadendo il cuore della Chiesa. Ad animare queste inedite aperture di luce è la storia di Pio X. Brano a brano, episodio per episodio, la narrazione delle vicende riguardanti il santo Pontefice si è trovata così ad alternarsi e a richiamarsi su due registri espressivi: quello cromatico dei vetri all'interno e quello plastico del cemento, giocato sulle vibrazioni luministiche delle ombre, all'esterno. Decisiva, come nelle sue opere pittoriche, è la capacità del Normanni di conferire carattere alle figure con un sapiente lavoro di decostruzione materica e figurativa. I personaggi appaiono – per usare un termine contemporaneo – “pixellati”, e quindi scomposti in tanti frammenti colorati che prendono senso e forma solo se osservati complessivamente nel loro insieme. Ancora una volta il fedele non viene abbandonato nella Chiesa, ma guidato verso l'altare e verso la preghiera attraverso la semplicità e la magia di presenze silenziose e appena visibili, come la luce e il colore. Nella sua ricca e diversificata produzione, Franco Normanni si è spesso confrontato con soggetti meditati e derivati dalla sfera del sacro. Sono forse queste opere che rivelano il suo pensiero più acuto: l'amore per l'indagine sul mistero che avvolge l'uomo, attraverso la vicenda simbolica dell'uomo per eccellenza, Cristo. Nel dolore dell'uomo passa una costante storica, che Normanni ha inteso assumere come cifra interpretativa del senso del vivere. E nella Chiesa di Celadina, il simbolo di questa nuova immagine di Cristo viene fatto assumere al Santo Papa Pio X: dalla povertà della sua nascita, a un percorso di formazione e di servizio di integrale generosità, a una interpretazione di Pastore che dà la vita per le anime a lui affidate.



Interno con veduta sulle due vetrate



Piccole vetrate con simboli eucaristici



Interni con riflessi della vetrata di destra

Le vetrate con la storia di San Pio X

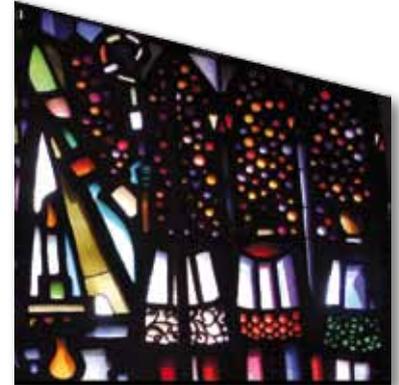
a cura di Eleonora Di Benedetto



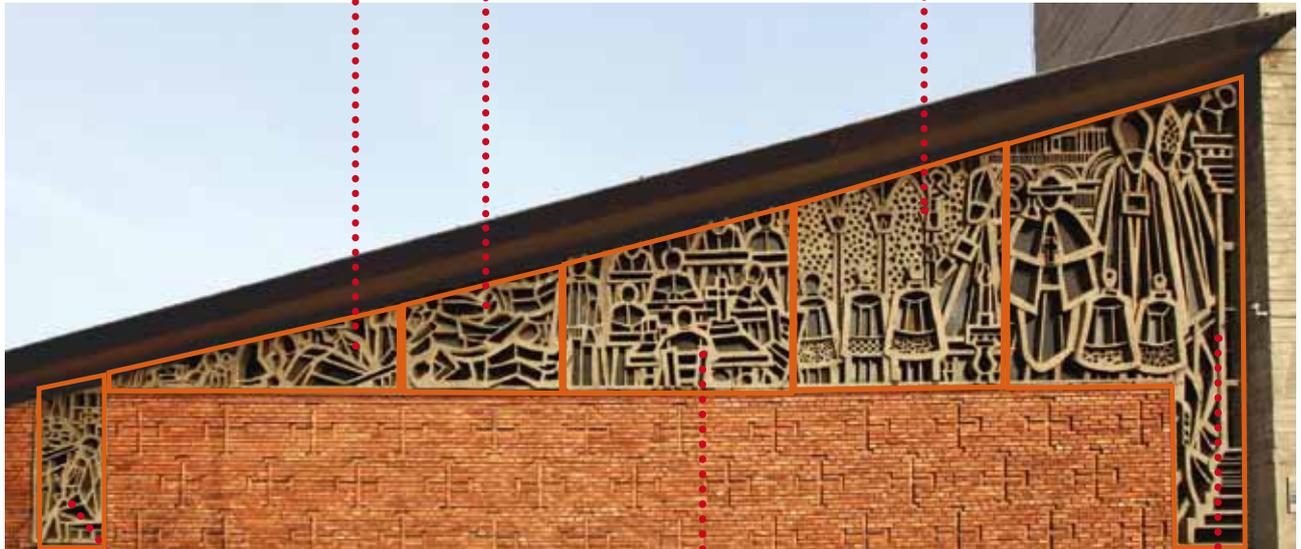
La morte del papà, avvenuta quando Giuseppe aveva 17 anni (nel 1852).



Il colera, definito "peste nera", rappresentato dalla mano nera (nel 1873 colpì il Nord-Italia).



La designazione a Vescovo di Mantova nel 1885 (nel 1884 era stato consacrato).



Giuseppe Sarto, in braccio alla mamma, quando aveva pochi mesi.



Don Giuseppe, direttore spirituale in Seminario (dal 1875).



La nomina a cardinale di Venezia, rappresentata dalla Basilica di S. Marco e dalle gondole (nel 1893).





Elezione a Papa (4 agosto 1903).



La sua morte (20-21 agosto 1904).



Riforma della liturgia e della musica sacra: è il patrono dei sagristi.



La catechesi con il suo noto catechismo (pubblicato nel 1905 e poi nel 1912).



Le guardie svizzere, mentre vegliano il Papa morto.



La Comunione ai bambini (con decreto del 1905).





Apparati

Altre presenze artistiche

di Mario Carminati

La Chiesa di San Pio X in Celadina, oltre ai contributi dei tre artisti approfonditi, propone anche una serie di altre opere d'arte che meritano di essere prese in considerazione, anche se brevemente, dando brevissimi accenni di ricordo degli autori.

Attilio Nani (1901-1959)

È il capostipite degli scultori bergamaschi di questa famiglia. Nella Chiesa di Celadina ha realizzato la statuetta in bronzo dorato, lavorata a sbalzo, del Cristo che si trova sul tabernacolo. Il Cristo ad occhi chiusi offre il pane eucaristico per ricordare che solo con gli occhi della fede possiamo vedere e riconoscere Gesù nel pane consacrato. Il resto del tabernacolo è opera del celadinese Pietro Cividini.

Angelo Gritti (1907-1975)

Ha realizzato le due statue lignee che sono sui piedistalli delle due colonne contrapposte che delimitano il presbiterio: a sinistra (guardando dal fondo della Chiesa) quella della Beata Vergine, a destra un S. Giuseppe che tiene in mano il modellino della Chiesa di Celadina. Sul retro della statua di San Giuseppe, in basso è inciso "A. Gritti 56". I Gritti erano e sono tuttora una famiglia bergamasca di intagliatori del legno e restauratori che si sono dedicati con passione a questa attività e sono apprezzati un po' in tutta Italia.

Elia Ajolfi (1916-2001)

Ha realizzato l'ambone che è il luogo dal quale viene proclamata la Parola. È in cemento e graniglia. Nel tempo ha avuto differenti collocazioni, l'attuale è recente ed è stata scelta per evidenziare la solennità e l'importanza di questo "luogo". Sull'ambone ci sono i simboli dei quattro Evangelisti: l'angelo di Matteo (il vangelo delle apparizioni e delle rivelazioni fatte dagli angeli; l'angelo che è inoltre segno dell'ispirazione divina) / il leone di Marco (il vangelo che presenta Gesù come il leone della casa di Davide; è anche il simbolo della forza della Parola) / il bue di Luca (il vangelo nel quale si parla dei sacrifici di buoi e tori fatti al Signore durante le celebrazioni; è anche il segno di un Parola che per essere approfondita domanda di essere ruminata) / l'aquila di Giovanni (il vangelo teologicamente elevato; ricorda che chi vuole essere credente deve apprendere la Parola guardando il sole – Dio – senza accecarsi, come fa l'aquila).

Trento Longaretti (1916)

Il soffitto era stato curato dagli allievi dell'Accademia Carrara di Bergamo, guidati dal loro professore Trento Longaretti. Il Parroco lo testimonia in una lettera scritta alla Curia nella quale dice: *"La collaborazione degli allievi dell'Accademia Carrara ha consentito di dipingere ad affreschi l'intero soffitto della Chiesa con un costo inferiore a quello di un futuro ponteggio, contemporaneamente alla esecuzione degli intonaci. Per ottenere un costo così ridotto si è pensato di fare un largo mosaico con variazioni cromatiche di blu e di verdi sopra la zona dei fedeli che variassero fino a luminosi toni solari sopra l'altare maggiore e inserendo sopra essi i simboli della Trinità, mentre in altre zone erano iscritti motti che si riferivano al dogma della Redenzione e delle croci"*. I ragazzi impegnati avevano offerto molte delle loro prestazioni a costi contenuti. Purtroppo un probabile difetto strutturale in pochi anni ha causato il parziale distacco dell'affresco e la caduta di alcuni suoi pezzetti. Di fronte, allora, a possibili rischi per i fedeli, si è deciso di rimuoverlo interamente. Il raschiamento dell'intonaco è stato attuato nel 1963. Successivamente il soffitto è rimasto con le "travi a vista" fino al 1987, anno nel quale è stato rifatto con gli attuali pannelli isolanti. Di Longaretti, in Chiesa c'erano anche tre grandi e belle tavole lignee della Sacra Famiglia (Gesù,

Giuseppe e Maria). Le immagini hanno avuto varie collocazioni, mai definitive. Recentemente sono state tolte dall'abbandono in cui giacevano e, una volta restaurate, sono state collocate nella sala polivalente dell'Oratorio ora dedicata alla Sacra famiglia.

Gian Luigi Lizioli (1929-2010)

Ha realizzato le grandi tavole lignee di tre santi che erano collocate nel battistero: Sant'Alessandro in quanto Patrono della Diocesi e quindi Patrono di ogni battezzato; San Lorenzo martire per ricordare la necessità della fedeltà battesimale, da conservare anche di fronte alle persecuzioni e alle prove; Santa Monica, una mamma e quindi una educatrice per ricordare l'importante ruolo educativo dei genitori.

Gregorio Cividini (1951)

È sua la grande statua lignea del Patrono San Pio X, recentemente ricollocata (nel 2006), in luogo un po' decentrato, sul presbiterio. La statua è un dono del 1985 fatto alla Parrocchia dal Gruppo Alpini del quartiere.

Franco Normanni (1927-2005)

Oltre alle citate vetrate la Chiesa contiene anche le vetrate in ferro battuto della cappellina del Santissimo e quelle delle porte della cappella oltre che delle grate alle finestre dell'ex Battistero (tutte su disegno dell'Angelini). Le vetrate della cappellina del Santissimo rappresentano alcuni versetti del salmo 50, popolarmente denominato Miserere.

Le immagini della porta della cappella illustrano alcuni nomi con i quali viene invocata Maria nelle litanie del rosario (*"Vergine prudente e fedele"*: Maria è la vergine che ha con sé la lampada ad olio, ed è accesa. *"Rosa mistica"*: Maria è descritta come una rosa. *"Specchio" della giustizia divina*: rappresentata dalla bilancia. *"Regina"*: rappresentata dalla corona e dallo scettro. *"Porta del cielo"*: Maria è una porta preceduta da una scala e con le stelle. *"Torre inespugnabile"*: Maria è la torre (la vetrata, alla base, ha uno scritto: in memoria di Pietro Lamera, 1966). *"Stella del mattino"*: è Maria questa stella del mattino. *"Consolatrice di chi soffre"*: rappresentata da una corona di spine. *"Regina della pace"*: si vedono due rami d'ulivo intrecciati e una corona. *"Casa d'oro"*: con il segno di una casa. *"Tempio dello Spirito Santo"*: caratterizzata da un'anfora. *"Arca dell'Alleanza"*: ha come segno un'Arca. *"Tabernacolo dell'eterna gloria"*: descritta da un vaso).

Un tempo, per entrare nel Battistero, si doveva varcare una porta in ferro battuto, che guarda sul giardino della casa parrocchiale: riporta in basso alcune frasi pronunciate da Giovanni il Battista nel terzo capitolo del Vangelo di Matteo, che fanno riferimento alla sua attività di "battezzatore", di voce di giustizia nel deserto: *"Egli vi battezzerà nello Spirito Santo e col fuoco. Egli ha il vaglio nella mano e già la scure è posta alla radice degli alberi"*.

E, infatti, alla base della porta si trova il simbolo di una scure conficcata nei tronchi tagliati di due alberi.

È l'ingresso di colui che vuole ricevere il Battesimo (il catecumeno) che abbandona la vita originaria e "taglia" con il suo passato per abbracciare il Cristo.

In alto, invece, è raffigurata l'irruzione dello Spirito Santo sotto forma di colomba e, appena sotto, vi è una palla di fuoco, dalla quale si generano tante lingue di fuoco che si dispongono in ordine sulla superficie delle acque.

Ricevere il Battesimo, dono di acqua e di fuoco, è ricevere lo Spirito di Dio.

Sull'altra finestra del battistero sono raffigurati molti pesciolini che nuotano attorno al Cristo perché lo vogliono imitare così come devono fare i credenti dopo aver ricevuto il Battesimo.

Archivio fotografico e documentale

a cura di Mario Bonicelli



Sandro Angelini: proposta per una Chiesa in "Daste" (1953), non realizzata.



Sandro Angelini: posizionamento vicino al Portone del Diavolo della Chiesa in "Daste" (1953), non realizzata (notare la correzione manuale eseguita dallo stesso Angelini, da "Daste" a "Celadina").



G. Michelucci: Chiesa dell'Autostrada a Campi Bisenzio (FI)

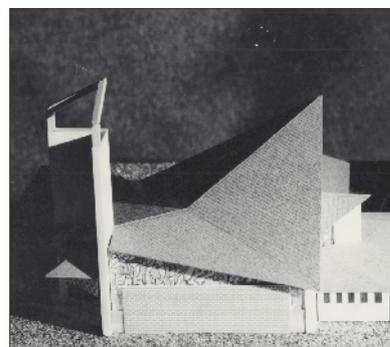


Foto del plastico eseguito dall'Angelini dopo la richiesta della Commissione Pontificia.



La Chiesa parrocchiale di Celadina circondata dai campi

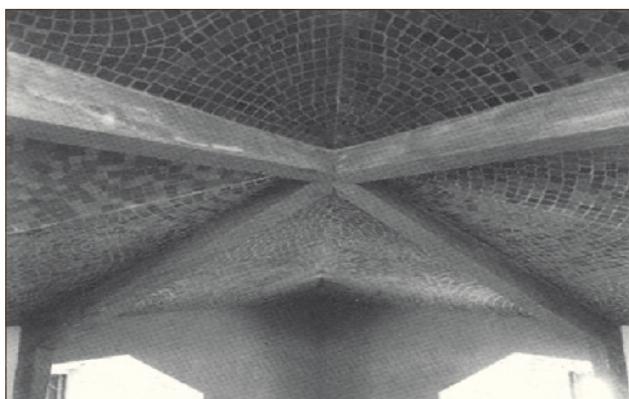
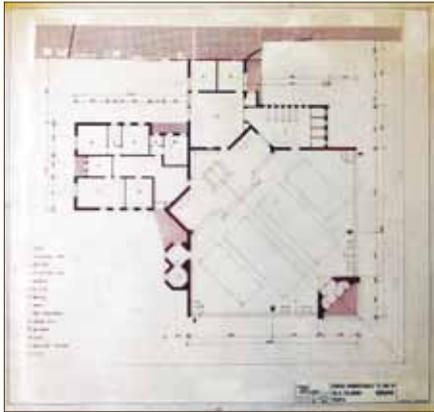
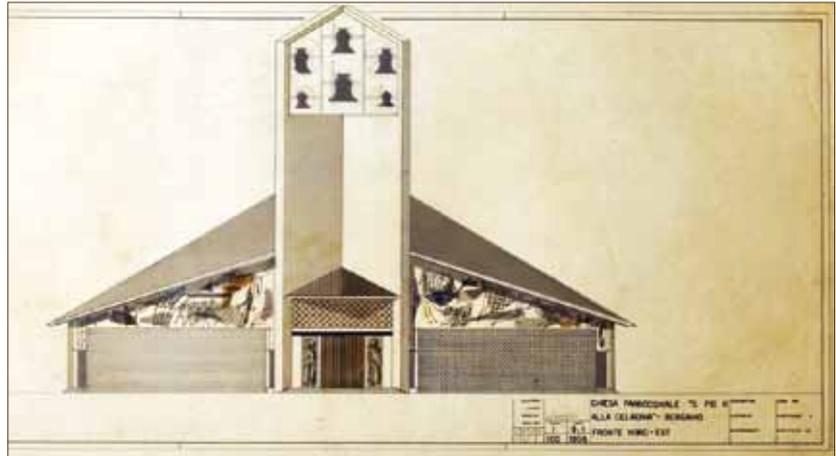


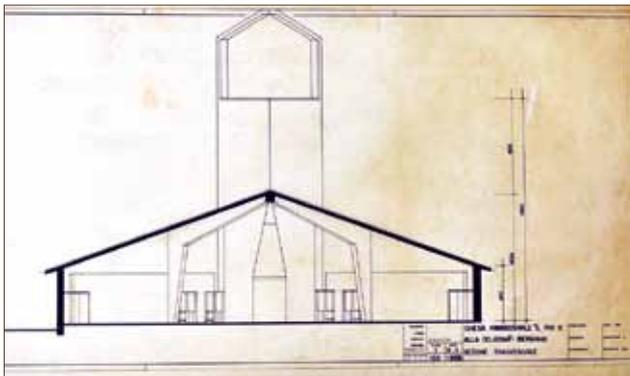
Foto d'epoca con il soffitto affrescato dagli allievi dell'Accademia Carrara su disegno di Trento Longaretti



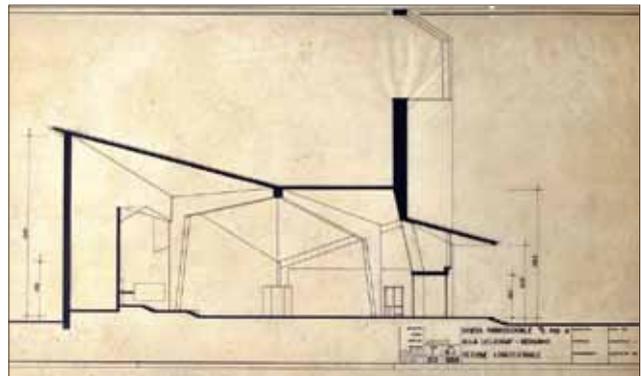
Planimetria della Chiesa di Celadina: si evidenzia la matrice quadrata e l'asse diagonale ingresso-altare



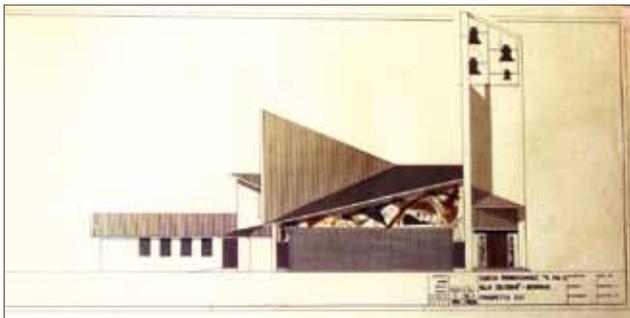
Prospetto nord-est



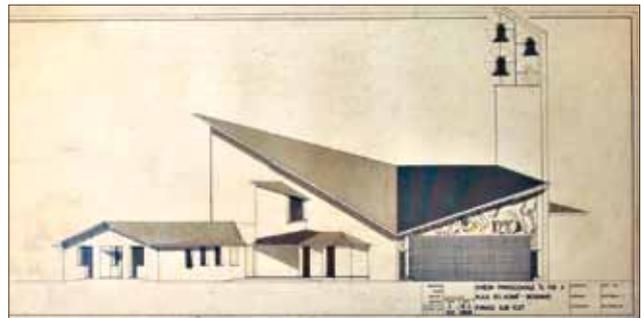
Sezione trasversale: il campanile sull'asse di simmetria



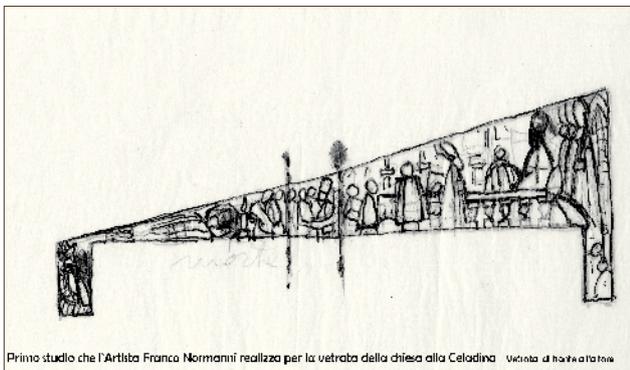
Sezione longitudinale: rottura della simmetria a favore del ritmo introdotto dalle linee oblique



Prospetto est

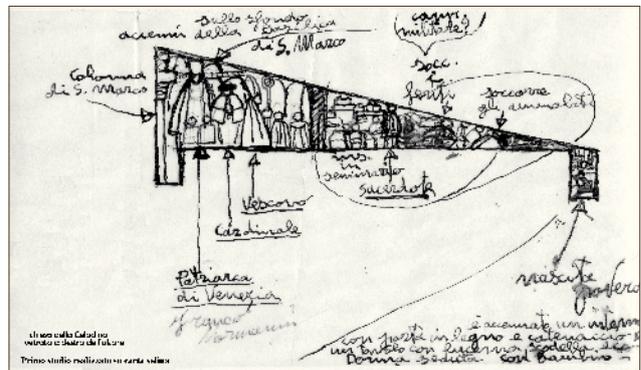


Prospetto ovest



Primo studio che l'Artista Franco Normanni realizza per la vetrata della chiesa alla Celadina

Vetrata di sinistra, disegno di Franco Normanni



Primo studio realizzato su carta calce

Vetrata di destra, disegno di Franco Normanni



PONTIFICIA COMMISSIONE CENTRALE
PER L'ARTE SACRA IN ITALIA

IL PRESIDENTE

PROT. N. 43457/45/NC-7
(A CITARSI NELLA RISPOSTA)

ROMA. 6 agosto 1957
PALAZZO DELLA CANCELLERIA APOSTOLICA
PIAZZA DELLA CANCELLERIA 1

Eccellenza Reverendissima,

questa Pontificia Commissione Centrale per l'Arte Sacra in Italia ha preso in esame il progetto per la nuova chiesa parrocchiale di S. Pio X, canonica e locali di ministero pastorale in Celadina.

I Consultori, pur riconoscendo la coerenza del progetto, sono rimasti perplessi sull'impostazione del problema.

Si attendono, pertanto, le fotografie del plastico. Probabilmente lo stesso progettista, nell'esecuzione di esso, potrà rendersi conto dei risultati prospettici del complesso, specialmente per quanto si riferisce alle coperture ed ai loro sostegni (destinati a risolversi in campanile), dei quali nei grafici non è indicata la conclusione.

Mi valgo della circostanza che mi si offre per baciare il Sacro Anello e per confermarmi con sensi di profondo ossequio

dell'Eccellenza Vostra Rev.ma

dev.mo

Giuseppe Illari

A Sua Eccellenza Rev.ma
Mons. GIUSEPPE PIAZZI
Vescovo di

B E R G A M O

Curia Vescovile
di Bergamo

M. Rev. Signor Parroco
della Cebolina

Avvinto V.S. che la Commissione d'Arte Sacra, nella seduta del giorno 5 c.m. ha esaminato ed approvato in linea di massima il progetto dell'Arch. Sandro Angelini per la nuova chiesa parrocchiale. Si consiglia di smuovere l'angolo della gradinata di accesso alla chiesa in modo da ottenere un contorno poligonale. Si fa anche qualche riserva per il Campanile, perché le campate non sono protette dall'acqua, e di difficile accesso, e quindi con prevedibili inconvenienti per la funzionalità. Alla seduta era presente Sua Eccellenza Monsignor Vesco.

Bergamo 18. Marzo 1958.



Con rispetto

Il Pres. Com. Andrea Raimondo
Segretario

P.S. Cassa per la presente € 2000 (duemila) che saranno trattate dall'Ufficio Amministrativo.

Postfazione

a cura del Comitato di redazione

L'idea di dedicare un libro alla Chiesa di San Pio X in Celadina riproponendone l'originalità, e, in qualche modo rivalutandone la presenza, si realizza in concomitanza con l'inaugurazione della nuova Chiesa dell'Ospedale di Bergamo (2014) con dedizione a San Giovanni XXIII.

In questa recente realizzazione (2014) la stretta collaborazione tra comitato promotore dell'opera, artisti e progettisti ha realizzato, con unità d'intenti, un coerente ed entusiasmante contributo dell'arte contemporanea alla spiritualità del nostro tempo. Progetto di Aymeric Zublena, Pippo e Ferdinando Traversi. Artisti coinvolti: Stefano Arienti, Andrea Mastrovito, Ferrario Frères.

È quindi un onore poter mostrare come, sullo scadere degli anni cinquanta, tale unità di intenti e di realizzazioni avesse già avuto il precedente storico nella Chiesa del quartiere di Celadina, dedicata anch'essa a un altro Santo Pontefice, San Pio X, con il contributo progettuale-artistico della contemporaneità di allora. Progetto di Sandro Angelini. Artisti coinvolti: Franco Normanni, Mario Cornali, Erminio Maffioletti. Due esperienze pastorali che arricchiscono, e hanno arricchito, la Chiesa, la comunità dei fedeli, il mondo artistico e culturale della nostra Città.

Proprio una presenza architettonica silenziosa e poco conosciuta come la Chiesa di San Pio X in Celadina, posta nella terra di confine tra i Comuni di Bergamo, Seriate e Gorle, racchiude quasi segretamente sotto un unico tetto sperimentazioni artistiche e insegnamenti d'avanguardia che hanno saputo fare da modello alle successive ricerche architettoniche nel campo della struttura a tenda, scaturite dalle felici intuizioni intercorse nel primo dopoguerra tra un architetto e tre artisti in "stato di Grazia".

Finito di stampare nel mese di ottobre 2014
da *Litostampa Istituto Grafico s.r.l. - Bergamo*

© Copyright 2014 Fondazione Credito Bergamasco. I diritti di traduzione, riproduzione e adattamento totale o parziale, con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.

Crediti fotografici

Archivio Angelini
Archivio Normanni
Archivio parrocchiale Celadina
Camillo Cividini

Si ringraziano

Pierantonio Angelini
Giuseppe Gambirasio
Tullio Leggeri
Gianriccardo Piccoli
Attilio Pizzigoni
Claudio Sugliani
Silvio Tironi



Largo Porta Nuova, 2 - 24122 Bergamo
www.fondazionecreberg.it



FONDAZIONE
CREDITO
BERGAMASCO