

Penetriamo nuovamente in epoche che non aspettano dal filosofo né una spiegazione né una trasformazione del mondo, ma la costruzione di rifugi contro l'inclemenza del tempo. *Nicolás Gómez Dávila*

MARINA LOFFREDO

LA BOTTEGA NEWYORCHESE DI ILARIO PANZIRONI

UNO SGUARDO SULL'AVVENTURA ARTISTICO MISSIONARIA DI ALCUNI NOSTRI
CONNAZIONALI EMIGRATI OLTREOCEANO.



AVOLTE nei luoghi piú inaspettati esistono tracce evocative che — come finestre magiche — hanno la capacità di proiettarci in altre dimensioni storiche. È il caso della formella raffigurante san Francesco, persa su una delle superfici gigantesche e svettanti del monumentale, quanto inquietantemente massonico, complesso del Rockfeller Center in New York City (v. figg. 1-2).

Scolpita nel 1937 da un artista americano nato in Germania, Lee Lawrie, e inserita a decorazione del palazzo che nel progetto affaristico del multimiliardario doveva ergersi a simboleggiare l'Italia tra gli altri edifici rappresentativi della vecchia Europa, essa resistette allo smantellamento che invece interessò tutte le altre formelle del Bel Paese non appena gli Stati Uniti furono coinvolti nella Seconda guerra mon-



Fig. 1. La statua di Atlante del Rockfeller Center fronteggia, quasi a tono di sfida, la facciata della cattedrale di St. Patrick.



Fig. 2. Lee Lawrie, *Saint Francis with Birds*, bassorilievo in pietra, 1937, Palazzo d'Italia, Rockfeller Center, New York City.

Ho avuto l'onore e il piacere di essere scelto come correlatore dalla dot.ssa Marina Loffredo per la sua tesi di fine Master in Architettura, Arti Sacre e Liturgia presso l'Università Europea di Roma. ¶ È un lavoro di ricerca appassionante, non solo perché svolto con estremo rigore documentario. L'aspetto affascinante è la scoperta di un'avventura artistica di grande rilievo, volutamente taciuta nella narra-

zione dell'arte sacra del Novecento. Si tratta della fiorente bottega di Ilario Panzironi, che si trasferì negli Stati Uniti e, tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento, si mise al servizio della crescita della fede degli emigranti italiani, attraverso la produzione di arte sacra figurativa. Una esperienza diametralmente opposta rispetto ai tedeschi che fuggiranno dal Terzo Reich e riusciranno ad imporre l'icono-

clastia di Rudolf Schwarz e del Bauhaus. ¶ In questo saggio Marina Loffredo sviluppa alcuni aspetti della vicenda che inducono a più di una riflessione sull'arte sacra. Se gli artisti di quell'arcipelago che è l'Italia attuale facessero tesoro della loro grande tradizione di pensiero e di creatività potrebbero conquistare ancora una volta coloro che detengono potere e ricchezza. (CIRO LOMONTE)

diale.

Se queste ultime — ossia il pannello dell'entrata principale realizzato dallo scultore Attilio Piccirilli e la serie *Four Periods in Italian History* di Leo Lentelli — venivano rimosse in quanto politicamente non più accettabili perché caratterizzate da elementi fascisti,¹ il bassorilievo con san Francesco resisteva nonostante il contesto ostile, divenendo inconsapevole testimone di una verità innegabile: l'inseparabilità dell'Italia dalle sue radici cattoliche.

Ecco che la presenza stessa di questa formula può farsi ai nostri occhi addirittura metafora di un fenomeno storico tutt'altro che secondario, ossia l'epopea culturale degli artisti italiani negli Stati Uniti.

Il silenzioso operato dei pittori e scultori ecclesiastici — per lo più italiani — svolse infatti un ruolo fondamentale nella preservazione della fede dei nuovi immigrati e, al contempo, nell'arduo compito di *shaping of America*,² for-

mazione della nazione americana, sin dalle origini ispirata al motto *e pluribus unum*.

¶ IL PANORAMA SOCIO-SPIRITUALE E IL DIBATTITO ARTISTICO NEGLI USA.

Negli anni dell'emigrazione di massa la Chiesa cattolica americana si era già configurata con un carattere etnico ben definito, quello irlandese.

I nuovi venuti, provenienti per lo più dall'Europa sudorientale e dunque da zone non di lingua inglese, furono destinati perciò a scontrarsi con un atteggiamento di chiusura che fu alla base del grande dramma del *leakage*, ossia della perdita di molti cattolici alla Chiesa, con il noto risvolto dell'*Italian problem*, il rischio per gli italiani immigrati, già divisi tra loro stessi per ragioni di antichi orgogli campanilistici, di smarrire ogni traccia della loro identità spirituale e culturale.³

Prezzolini sottolinea come nessuna affinità di ideali o condivisione di consuetudini avesse

¹ www.rockefellercenter.com/blog/2015/05/26/rock-history-italia/, [ultima consultazione: 10 aprile 2017]. V. anche: www.rockefellercenter.com/art-and-history/art/saint-francis-of-assisi-with-birds/, [u. c.: 10 aprile 2017].

² R. SORIA, «The Role of the Artist in the Shaping of America», in *Altreitalie*, gennaio-giugno 1997, p. 6.

La rivista è consultabile anche in formato digitale sul sito web del Centro Altreitalie sulle Migrazioni Italiane.

³ J. M. BLACKWELL, *A Study in the Life and Times of Thomas Augustine Judge, C.M.*, s.l., 1974, pp. 51-58.

preparato i nostri migranti al nuovo paese, al punto che la libertà — grande vanto dell'America — rappresentava per essi soltanto il vuoto, un vuoto dove la loro già fragile consapevolezza nazionale non avrebbe mai permesso la «somma di due interi», cioè di due solide identità, ma il «residuo di sottrazioni», ossia lo smussamento di due culture assolutamente estranee fra di loro.⁴

Una forma di smussamento era rappresentata proprio dalla via auspicata dalla Chiesa, la via della «americanizzazione graduale e non eccessiva».⁵

Non a caso lo stesso Prezzolini osservava in riferimento all'italiano immigrato:

La sola forma di vita sociale che lo innalzasse un poco al di sopra di quei limiti quasi da gregge fu la religione cattolica, sebbene affidata allora a ministri di non eccessiva cultura ed anche spesso di non profonda ed esemplare vita cristiana.⁶

Amy Allmand Bernardy, giornalista e storica italiana che fu attenta e critica osservatrice del fenomeno migratorio, non usò mezzi termini nell'analizzare gli aspetti di quel trauma per cui

4 G. PREZZOLINI, *I trapiantati*, Longanesi, Milano 1963, pp. 9-10.

5 E. VEZZOSI, «Cittadine e mediatrici etniche: le Maestre Pie Filippini negli Stati Uniti», in E. FATTORINI (a cura di), *Santi, culti, simboli nell'età della secolarizzazione, 1815-1915*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1997, p. 501. Per un'ulteriore trattazione rimando al mio studio M. LOFFREDO, «Libertà e identità: la fede e l'arte nelle colonie italoamericane negli anni dell'emigrazione di massa», in *Diacronie. Studi di Storia contemporanea. Spazi, percorsi, memorie*, 29 ottobre 2013, http://studistorici.com/2013/10/29/loffredo_numero_15/, [u. c.: 28 dicembre 2014]. Al riguardo può essere utile ricordare che il pontefice Leone XIII, a conclusione dell'enciclica *Testem benevolentiae* (1899) in cui aveva criticato gli errori modernisti del cosiddetto americanismo, aveva d'altronde espresso fiducia verso il popolo americano in quanto «come nei tempi andati molte cose operò per la religione, così promette di compierne ancor maggiori per l'avvenire».

6 G. PREZZOLINI, op. cit., p. 14. Sulla scarsa moralità del clero italiano emigrato cfr. anche J. M. BLACKWELL, op. cit., pp. 56-57.

sulla soglia della vita americana, volere o non volere, si subisce la crisi di una metempsicosi cosciente, l'agonia dell'anima latina e la ricomposizione dell'anima americana,

una crisi figlia di una distanza morale alimentata dalla rigidità intollerante puritana e dall'attività incessante meccanica.⁷

Eppure aveva prospettato un'emancipazione dell'immigrazione italiana per mezzo delle «buone qualità ataviche» principalmente agricole, aggiungendo subito dopo a tali virtù «quella ereditaria abilità tecnica che ispirò i padri a intagliare la pietra delle colonne belle».⁸

Secondo il critico e teorico dell'architettura norvegese Norberg-Schulz la cultura e le tecniche importate dagli emigrati, trasferite da un luogo all'altro, avrebbero difficilmente conservato il loro significato originario, in quanto il contenuto di queste forme sarebbe stato naturalmente relativizzato.⁹

Bosseron Chambers, uno degli articolisti della grandiosa opera in cinque volumi *Catholic Builders of the Nation*, ideata da diversi intellettuali statunitensi di fede cattolica per provare la collaborazione preziosa dei cattolici nella vita pubblica degli USA, ricorda che «gli Indiani non ci lasciarono praticamente alcun esempio di natura artistica», precisando che «l'arte in questo paese è la graduale assimila-

7 A. ALLMAND BERNARDY, *America vissuta*, Fratelli Bocca Editori, Torino 1911, p. 4.

8 Ibidem, pp. 300-301. La Bernardy conservò tuttavia una visione dell'America molto cinica e ciò non le permise di cogliere nella suddetta considerazione una possibilità di incidere positivamente sulla cultura della patria adottiva, vista come incompatibile con il bello classicamente inteso: essendo il suo spirito caratteristico quello del *business man*, l'unica sua bellezza poteva risiedere nei fremiti di un ingranaggio, nell'arco di un ponte d'acciaio, nella febbrile attività delle officine. Cfr. ibidem, pp. 18-19 e 48.

9 C. NORBERG-SCHULZ, *L'architettura del Nuovo Mondo. Tradizione e sviluppo nell'architettura americana*, Officina Edizioni, Roma 1988, pp. 10-11.

zione di idee e concetti nati nelle menti di razze diverse». ¹⁰

In questo contesto giocò un ruolo fondamentale l'idioma gotico, correlato al movimento del Pittresco e meno atemporale e più specifico rispetto alle forme classiche, ma — secondo Norberg-Schulz — esprime una spiritualizzazione poco adatta all'utilitarismo americano. ¹¹

In realtà è interessante osservare al riguardo che il più elaborato e costoso progetto di chiesa cattolica mai realizzato negli USA — la cattedrale del Sacro Cuore di Newark (v. figg. 3-4) — si definì proprio nella scelta dello stile gotico, e non certo per eludere le difficoltà tecnico-costruttive, tanto che i lavori si protrassero per quasi un secolo dalle prime proposte della fine degli anni Cinquanta dell'Ottocento al 1954, anno che vide l'intervento conclusivo dell'architetto Paul Cornelius Reilly. ¹²

Una luce chiarificatrice a tal proposito ci viene dalle parole pronunciate da Benedetto XVI nel corso del suo importante viaggio negli Stati Uniti del 2008.

Dimostrando che l'esperimento americano non nasce *contro* la religione ma al contrario *per amore* di essa, papa Ratzinger non poté non notare in uno dei suoi discorsi la perfezione espressa nell'architettura neogotica della cattedrale di Saint Patrick a New York, evidenziando che,

come tutte le cattedrali gotiche, essa è una struttura molto complessa, le cui proporzioni precise ed armoniose simboleggiano l'unità della creazione di Dio. [...] le finestre con vetrate istoriate [...]

¹⁰ C. BOSSERON CHAMBERS, «Catholics and the art of painting in the United States», in AA. VV., *Catholic Builders of the Nation. A Symposium on the Catholic Contribution to the Civilization of the United States*, vol. IV, Catholic Book Company, New York 1935, p. 269. La traduzione è mia.

¹¹ C. NORBERG-SCHULZ, *op. cit.*, pp. 135 e 147.

¹² B. REGAN, *Gothic Pride: The story of Building a Great Cathedral in Newark*, Rutgers University Press, New Brunswick 2012, p. 1.



Fig. 3. Visione esterna della cattedrale Sacred Heart di Newark, New Jersey.



Fig. 4. Diversi italiani immigrati lavorarono alla costruzione della cattedrale del Sacro Cuore di Newark. Qui i cognati Vito Nicoletta e Frank Liloia, immigrati da Teora, provincia di Avellino. La foto è del 1910 circa. [Per gentile concessione dell'Italian Immigration Museum di Filadelfia].

inondano l'ambiente interno di una luce mistica.

La scelta per Saint Patrick del puro stile gotico da parte dell'arcivescovo John Hughes (1797–1864) non fu, secondo Benedetto XVI, priva di motivazioni. L'arcivescovo «voleva che questa cattedrale ricordasse alla giovane Chiesa in America la grande tradizione spirituale di cui era erede».

In effetti, come osserva lo studioso delle religioni Massimo Introvigne riflettendo sul viaggio del pontefice in terra statunitense, la passione americana per il Medioevo, se non ha sempre prodotto opere d'arte di particolare valore, è figlia della volontà di ricollegarsi alle radici cristiane piú antiche, quelle europee. La scelta neogotica mirava precisamente a sottolineare la continuità fra la storia cristiana della giovane nazione americana e quella secolare dell'Europa, riflettendo il concetto di *Magna Europa*.¹³

Dunque, il rischio dell'effetto posticcio dell'arte sacra di aspetto medievale negli USA ha un'unica spiegazione, già individuata dallo studioso F. V. Murphy:

Sfortunatamente l'architettura gotica è servita in molti casi a ingannare, a sviluppare la massima insincerità e a copiare nei materiali piú infimi di tutti.¹⁴

Per alcuni il carattere eterogeneo della nuova nazione esigeva uno stile altrettanto eclettico, riconoscendo così nel Romanico «il logico stile per la Chiesa in America»,¹⁵ soluzione — a nostro avviso — in sé non in grado di aggirare i suddetti rischi evidenziati per il Gotico.

I limiti di tale concezione erano d'altronde gli stessi evidenziati per l'arte cristiana in gene-

rale da monsignor Celso Costantini,¹⁶ storico dell'arte che scrisse parole memorabili sulle sottili insidie rappresentate dal modernismo — da lui chiamato anche novecentismo — in ambito artistico: l'arte autentica deve procedere dall'antico e segnare un progresso, in quanto se si riduce ad imitare rozzaemente suggerisce solo falsità e dove regna la falsità non c'è vera arte.¹⁷

Questa concezione di progresso ovviamente non può conciliarsi con tutto ciò che proviene

¹⁶ Celso Costantini è un personaggio di estrema rilevanza per la profonda comprensione della tematica dell'arte sacra in età contemporanea. Nato a Castions di Zoppola (Udine) il 3 aprile 1876, coltivò sin da giovane gli interessi per il mondo artistico, cimentandosi come scultore di stile prevalentemente accademico. Fondò così nel 1912 la Società degli amici dell'arte cristiana e nel 1913 la rivista *Arte sacra*, di cui fu anche direttore, mentre nel 1907 e nel 1911 pubblicava a Firenze *Nozioni d'arte per il clero e Il Crocifisso nell'arte*. Questa sua attività gli valse, poco dopo lo scoppio della Prima guerra mondiale, la nomina a reggente della parrocchia di Aquileia e a conservatore di quella basilica. Con la disfatta di Caporetto dovette lasciare Aquileia, seguendo come cappellano le vicende dell'esercito nella ritirata, durante la quale si interessò per il salvataggio di opere d'arte. All'indomani dell'armistizio venne nominato vicario generale della diocesi di Concordia e quindi, lasciata la carica per l'arrivo del nuovo vescovo, direttore del Museo archeologico di Aquileia. Nel 1920 fu nominato delegato apostolico di Fiume, dove dovette affrontare la questione irredentista. Nel giugno 1922 Pio XI, evidentemente in considerazione delle doti diplomatiche da lui dimostrate, comunicò a Costantini la decisione di nominarlo delegato apostolico in Cina. Promosso arcivescovo di Teodosia nel 1946, fu eletto cardinale nel 1953. Papa Pio XII lo pose a capo della Pontificia Commissione Centrale per l'Arte Sacra in Italia nel 1956, alla morte del fratello arcivescovo Giovanni, che fu primo presidente di essa dal 1924. Senza aver mai smesso di dedicarsi alla riflessione sull'arte sacra che espresse in numerose pubblicazioni, Celso Costantini morì a Roma il 17 ottobre 1958. Cfr. al riguardo propordenone.org/wp-content/uploads/2015/12/19-2.pdf, e www.treccani.it/enciclopedia/celso-costantini/, [u. c.: 25 gennaio 2016].

¹⁷ C. COSTANTINI, *Arte sacra e novecentismo*, Libreria F. Ferrari, Roma 1935, pp. 20–21.

¹³ M. INTROVIGNE, *L'ultimo viaggio di Tocqueville. L'enciclica itinerante di Benedetto XVI sugli Stati Uniti*, http://www.cesnur.org/2008/mi_tocqueville.htm, [u. c.: 10 gennaio 2011].

¹⁴ F.V. MURPHY, *Catholic influence in American Architecture*, in AA. VV., *Catholic Builders of the Nation*, cit., p. 295. La traduzione è mia.

¹⁵ Ivi. La traduzione è mia.

dal mondo della produzione industriale e che con la sua scarsa finezza e serialità offende sia la dignità dell'arte che la maestà del culto.

Interpretando come *magna charta* dell'arte cristiana l'importante discorso pronunciato da papa Pio XI all'inaugurazione della Pinacoteca Vaticana il 27 ottobre 1932, il Costantini evidenziò un principio fondamentale: l'artista deve porsi al servizio della santa liturgia ed essere mosso da fede sincera.¹⁸

Se è vero che le terre di missione posseggono per loro natura una linfa vitale che può offrire l'occasione di un'impensata fioritura all'arte stessa, sottraendola in questo modo alla parabola di «esaurimento e pervertimento estetico» che invece sta interessando il Vecchio Mondo,¹⁹ è anche vero che, a differenza dell'America Latina, dominata dall'esuberanza del barocco spagnolo e portoghese, l'architettura ecclesiastica dell'America settentrionale è sempre stata più semplice, più francescana ed i suoi stili sono da sempre stati il neoromanico, il neogotico o il neoclassico, ma si tratta sempre di un'arte di seconda mano, che è importata, che non ha radici nel suolo e riflette il carattere della vita coloniale, ripetendo variazioni più o meno indovinate di stili europei. Non sempre la ricchezza nasconde la povertà di concezione; povertà interiore, che nasce per la mancanza di un pensiero originale e per la necessità di prendere a prestito da vecchi monumenti i concetti costruttivi e decorativi.²⁰

Secondo Celso Costantini il fiore selvatico dell'arte indigena nordamericana, caratterizzata da colori elementari e vivaci e dalla tenden-

za a sfociare nel grottesco, potrà ancora sbocciare, ma il suo spazio sarà tra le residue missioni esistenti nella sperduta frontiera presso gli indiani semicivilizzati.

Per i grandi centri europeizzati, inutile prospettare svolte radicali nel cammino dell'arte cristiana: il percorso dovrà essere infatti contraddistinto da un carattere moderno ed eclettico.²¹

Eppure, persino a livello di riflessione teorica sull'arte, qualche sprazzo di autentica vitalità si stava imponendo sullo scenario statunitense.

Eliza Allen Starr — artista americana, critica d'arte e insegnante convertita dall'unitarianesimo al cattolicesimo — espresse in un piccolo volume dal titolo *Christian Art in Our Own Age* una convinzione profonda: l'universalità del concetto di bellezza è radicato nella bellezza increata del Creatore ed è solo a partire da tale coscienza che si potrà assicurare il progresso per l'arte nel futuro, proteggendo l'età contemporanea dalla decadenza irreparabile. Sarà allora che

dalle pareti delle alte cattedrali, dalle cappelle silenziose, dai conventi solitari, dagli spazi pubblici delle città, figure familiari appariranno vive, in bei colori e racconteranno alla nostra generazione che la vecchia fede, il vecchio amore, la vecchia forza dei loro antenati si sono destati di nuovo.²²

Sembra dunque non di poco conto il fatto che il fondatore delle Missionary Servants of the Most Blessed Trinity, padre Thomas Judge — che avvertì fortemente nel corso della sua vita la questione della cura pastorale degli immigrati italiani — avesse inserito tale libro in una lista di letture per i suoi apostoli laici.²³

¹⁸ Ibidem, pp. 25 e 27.

¹⁹ C. COSTANTINI, *L'arte cristiana nelle missioni. Manuale d'arte per i missionari*, Tip. Poliglotta Vaticana, Città del Vaticano 1940, p. 67.

²⁰ Ibidem, pp. 382-383. Ricordiamo che l'inculturazione poté realizzarsi in buona misura in America Latina, grazie ad una faticosa opera di evangelizzazione ed inclusione degli *indios* (non esente purtroppo da violenze), e non negli Stati Uniti, dove l'elemento indigeno — quando alle missioni cattoliche si sostituì l'avanzata protestante — fu per lo più respinto e isolato nelle riserve.

²¹ Ibidem, pp. 382, 386-387, 395-396.

²² E. ALLEN STARR, *Christian Art in Our Own Age*, Office of Ave Maria, Notre Dame, Ind., 1891, pp. 41-42. La traduzione è mia.

²³ J. M. BLACKWELL, *op. cit.*, p. 41. Si noti al riguardo che la sensibilità della Chiesa dell'epoca era molto

L'acuta Allen Starr, che verrà insignita nel 1900 di un'importante onorificenza da parte di papa Leone XIII per il suo saggio *The Three Archangels and Guardian Angels in Art*,²⁴ riconosceva nella pittura del tedesco Frederick Overbeck o dell'italiano Luigi Gregori, *artist in residence* e professore inviato dal Vaticano presso l'Università di Notre Dame in Indiana,²⁵ i segni di un linguaggio capace di resistere alla degenerazione materialistica tanto dell'arte sacra quanto della storia.

Pochi anni più tardi, sarà la volta di John Theodore Comes, architetto di Pittsburgh, che scriverà per i seminaristi un intero saggio dedicato all'importanza dell'arte sacra, rivol-

incline a sottolineare l'importanza della *via pulchritudinis*. Lo stesso mons. Scalabrini, l'apostolo dei migranti che tanto si adoperò per il loro benessere materiale e soprattutto spirituale, in occasione dell'inaugurazione della chiesa del Carmine a Piacenza nel 1884, asseriva: «Ah, fratelli miei! Sicuramente Dio non ha bisogno del decoro del culto; ma ne abbisogna l'uomo per elevarsi a Lui, per non mostrarsi ingrato fino a negargli l'oro, le ricchezze, i capolavori d'arte, la cui materia è di Dio. [...] Sopprimete tutto lo splendore della Chiesa e sarete inclini a dubitare che Dio non sia il Creatore e il Signore di tutte le cose, al quale non si debbano gli omaggi splendidi che si profondono ai re della terra». Nel 1902, pochi decenni più tardi, per l'inaugurazione della Prima Esposizione di Arte Sacra in Piacenza, Scalabrini si rivolgerà agli artisti in termini analoghi: «Se la religione è figlia prediletta a Dio, l'arte anch'essa è a Lui intimamente congiunta. L'arte, secondo la bellissima espressione dell'Alighieri, come figlia della natura, è a Dio nepote [...]. L'arte che non si irradia della luce di Dio non è arte, non rappresenta il bello che è splendore del vero». Cfr. www.scalabrini.org, [u. c.: 15 giugno 2008].

²⁴ «Feminine Gossip. Notes About the Doings of Women All Over the Land», in *The Gazette and Farmers' Journal*, 5 luglio 1900.

²⁵ Dodici dipinti storici dedicati alla scoperta del Nuovo Mondo furono realizzati sulle pareti dell'università di Notre Dame, Indiana, ad opera di Luigi Gregori che — ricevuta la commissione dal Papa nel 1881 su richiesta di padre Sorin, fondatore dell'ateneo — lavorò all'impresa per ben undici anni. Cfr. «Queen Isabella's Memory Slighted to America», in *New York Herald*, 16 ottobre 1892.

gendo serie critiche allo pseudotradizionalismo dell'arte rozzamente imitativa:

[...] la maggior parte delle ditte che forniscono oggetti della cosiddetta arte cattolica mi dispiace affermare che non sono degne del nostro rispetto, poiché i loro prodotti industriali e non artistici sono principalmente fatti per vendere e non per abbellire le nostre chiese.²⁶

Nella prima edizione della sua opera, pubblicata nel 1918, similmente aveva notato che:

Molte chiese eccellenti sono artisticamente rovinare da articoli commerciali e di magazzino selezionati a caso da un catalogo, così che molte chiese sembrano depositi di ditte di merci ecclesiastiche.²⁷

Consapevole che — rifacendosi al passo della lettera di san Giacomo in cui si affronta il rapporto tra fede e opere — «La fede priva di buoni lavori è morta»,²⁸ Comes ribadirà senza tentennamenti la necessità che l'arte ecclesiastica sia buona, bella e vera, dunque sacramentale, cioè espressione dello scopo autentico del tempio che è innanzitutto casa di Dio, nostro Salvatore e Redentore.²⁹

Contro il ripiegamento commerciale che spingeva nella direzione di una frenesia costruttiva, caratterizzata dal ricorso a una produzione di arredi a basso prezzo acquistabile da catalogo, non era stato solo il Comes ad alzare la voce.

Altri architetti, tra cui Maurice Lavanoux, newyorchese di origine francese progettista per la celebre ditta d'arte sacra di Boston Maginnis & Walsh, avevano evidenziato con

²⁶ Citato in J.M. PRICE, *Temples for a Modern God. Religious Architecture in Postwar America*, Oxford University Press, New York 2013, p. 36. La traduzione è mia.

²⁷ J.T. COMES, *Catholic Art and Architecture. A lecture to Seminarians*, Pittsburgh, Pa., 1918, p. 19. La traduzione è mia.

²⁸ Ibidem, p. 14. La traduzione è mia.

²⁹ Ibidem, pp. 9-10 e 15.

sconcerto che centinaia di edifici ecclesiastici americani non erano altro che semplici copie di modelli dell'Europa medievale e rinascimentale o delle varianti coloniali ispanico-britanniche, senza alcuna profonda comprensione dei soggiacenti principi.

Negli anni tra le due guerre iniziarono dunque ad emergere fermenti di cambiamento negli ambienti cattolici americani, spesso dietro la spinta di teologi protestanti come Paul Tillich e artisti o architetti (Pietro Belluschi, Ludwig Mies van der Rohe, ecc.) appena immigrati dall'Europa e influenzati dal movimento del rinnovamento liturgico.

L'abbazia di St. John in Collegeville, Minnesota, divenne così un centro per la riflessione sulla liturgia, mentre il monastero benedettino di Portsmouth Priory fu il luogo di nascita della Liturgical Arts Society, organizzazione fondata nel 1928 per lo sviluppo dell'arte, architettura e culto cattolici.

Pensata originariamente come corporazione di appartenenza esclusivamente benedettina (*Benedictine Guild for the Beautifying of Catholic Expression in Architecture, the Arts and Crafts*), si concretizzò in realtà come gruppo più aperto che, presieduto da Charles Maginnis e ispirato da Maurice Lavanoux nelle vesti di segretario, riuscirà a dotarsi addirittura dal 1931 di un proprio organo espressivo, il giornale *Liturgical Arts*.³⁰

Per i primi esponenti del movimento liturgico americano (il cui portavoce fu il periodico *Orate Fratres* fondato dal monaco benedettino Virgil Michel) l'obiettivo era quello di superare i limiti imposti dalla mentalità individualistica propria dei pionieri per riportare la pratica liturgica — viziata da un metro minimalista non consapevole del ruolo dell'Eucaristia nella vita della Chiesa — alla dimensione auspicata da papa Pio X nel suo *Motu proprio* del

1903, documento in cui il pontefice manifestava l'ardente desiderio di vedere fiorire nuovamente il vero spirito cristiano attraverso la principale ed indispensabile fonte dell'attiva partecipazione ai Santi Misteri.³¹

Tuttavia un'interpretazione di tipo immanentista era destinata ad affacciarsi inesorabilmente, alimentata dal pretesto del vertiginoso aumento dei prezzi e dall'affermarsi delle idee di padre Hans Ansgar Reinhold, rifugiato dalla Germania nazista, che nel 1947 aveva tenuto una serie di lezioni sull'architettura liturgica all'università di Notre Dame, Indiana, proponendo come modello di chiesa la forma a ventaglio — dove si avvicina l'assemblea (*congregation*) all'altare e si elimina ogni barriera per creare un *communion ground* — e sostenendo la personale convinzione che la Chiesa avesse da sempre esaltato i principi del funzionalismo e l'espressione dello *spirit of the age*. Stava pericolosamente maturando il germe impiantato negli USA già dagli architetti della Bauhaus, anch'essi qui emigrati in fuga dal nazismo: dall'arrivo di Walter Gropius nel 1937, presto insignito dell'incarico di direttore della scuola di architettura di Harvard, le correnti moderniste avevano iniziato a soffiare come un tornado in tutte le scuole americane di architettura, ispirando — in opere come la *Twentieth Century Encyclopedia of Catholicism* — espressioni di esaltazione nei confronti di Le Corbusier.³²

30 J.M. PRICE, *op. cit.*, pp. 37-39. Tra gli altri architetti progettisti statunitensi che si battevano per l'impiego di disegni ed arredi ecclesiastici più adeguati ricordiamo Ralph Adams Cram.

31 D. McNAMARA, «The Spirit of Mediator Dei. The Renewal of Church Architecture Before Vatican II», in *Sacred Architecture*, autunno 2000, p. 13, www.sacredarchitecture.org/articles/the_spirit_of_mediator_dei, [u. c.: 20 febbraio 2016].

32 R.B. SMITH, «After Architectural Modernism», in *Crisis Magazine*, luglio 2013, pp. 1-3, www.crisismagazine.com/2013/after-architectural-modernism, [u. c.: 30 gennaio 2016]; C. LOMONTE, dispense del master in Architettura, arti sacre e liturgia, corso *Storia dell'architettura cristiana contemporanea*, A.A. 2014-15, lezione del 26 settembre 2015; C. LOMONTE, «Paradossi dell'architettura moderna per il culto», pp. 4-7, 10-12, www.academia.edu/11256800/Paradossi_dell_architettura_moder-

La tendenza verso una lettura eccessivamente umanizzata del culto cattolico si strutturò poi ulteriormente a partire dal 1940, quando iniziò a svolgere una febbrile attività di conferenziere di temi artistici in varie città statunitensi e canadesi il domenicano francese Marie Alain Couturier, fiero assertore delle idee del movimento liturgico di Schwarz e Guardini, spesso sviate da un'errata concezione della finalità del coinvolgimento dei fedeli nell'azione liturgica.³³

La ripercussione di tali nuovi approcci in termini di arte sacra non poteva che essere inevitabile, esito infausto del famoso motto di Couturier: «Meglio un genio senza fede che un credente privo di talento».³⁴

La spinta decisiva si avrà ad ogni modo nel 1958, quando sarà disponibile per i lettori americani la traduzione in inglese del classico di Schwarz del 1938 *Sulla costruzione di chiese*, opera che farà penetrare nella letteratura d'oltreoceano relativa alla progettazione ecclesiastica, finora incentrata su preoccupazioni di tipo pragmatico (ad esempio come gestire il flusso di fedeli dal parcheggio al santuario), l'interesse tipicamente europeo per il cambiamento dei concetti di estetica e di devozione.³⁵

Un indicativo esempio dell'epoca di transizione che si stava attraversando è rappresentato dal comportamento del cardinale Francis Joseph Spellman dell'arcidiocesi di New York, che da un lato si trovava spesso a ricorrere ai prefabbricati — a lungo andare sconsigliati dagli stessi architetti perché richiedevano nel tempo così tante modifiche da risultare più costosi di un edificio tradizionale — dall'altro divideva il pensiero espresso dal suo consu-

lente ai progetti Thomas Kelly, e cioè che l'architettura moderna fosse bizzarra, in quanto era irrazionale concepire una facciata utilizzabile tanto per un negozio di saponi che per ispirare gli uomini ad adorare Dio nell'Eucaristia.³⁶

E qui lo storico Jay Price inserisce una frase lapidaria: «Andati erano i giorni in cui *legioni di italiani immigrati* potevano replicare i dettagli del Rinascimento su pietra e intonaco».³⁷

Lo studio dell'operato di questa silenziosa milizia non può ridursi ad una mera considerazione estetica, ma include una serie di valutazioni sul piano dei risvolti culturali.

L'etnografo Joseph Sciorra — attento studioso delle tematiche italoamericane — ce lo spiega chiaramente:

Un approccio puramente estetico basato su forme e materiali fallisce nello spiegare adeguatamente i modi complessi in cui questi oggetti sono immaginati, ricordati, interpretati da una gran quantità di persone che condividono e comprendono i riferimenti artistici, culturali e religiosi che caricano questi siti di significato.³⁸

Le abilità tecnico-costruttive dei non pochi lavoratori specializzati che, accanto ai numerosi operai non qualificati, emigrarono dall'Italia verso le Americhe si espressero perciò in santuari, cappelle, edicole capaci di diventare *spazi di significato* contraddistinti tra l'altro da un'elevata qualità intrinseca della manifattura.³⁹

na_per_il_culto [u. c.: 20 marzo 2016].

33 M.A. CRIPPA, «Ripartire da Guardini e Couturier per comprendere l'architettura e l'arte per la liturgia cattolica del XX secolo», in *Communio. Rivista internazionale di teologia e cultura. La bellezza*, n. 217, luglio-settembre 2008, p. 63.

34 C. LOMONTE, «Nuove chiese: fuochi fatui nella notte fonda», in *Il covile*, febbraio 2015, p. 1.

35 J.M. PRICE, *op. cit.*, pp. 82-83.

36 J.M. PRICE, *op. cit.*, pp. 115 e 120.

37 Ivi, p. 145. La traduzione e il corsivo sono miei.

38 J. SCIORRA, *Built with Faith. Italian American Imagination and Catholic Material Culture in New York City*, University of Tennessee Press, Knoxville 2015, p. XXI. La traduzione è mia.

39 Ivi, pp. XXIII e XXVII.

☞ BOGGIO, PANZIRONI, NINCHERI: TRE
STORIE INTRECCIALE DI ARTISTI ITALIANI IN
TERRA AMERICANA.

UN pittore italiano che sperimentò la via dell'America dal 1913 al 1920 e dedicò la sua febbrile attività principalmente alla decorazione di chiese fu il piemontese Bartolomeo Boggio.

Lo *Ship manifest* relativo al suo secondo arrivo sul suolo statunitense vede il suo nome registrato tra i passeggeri di terza classe del piroscafo Giuseppe Verdi sbarcati l'otto aprile 1916 sull'isola a largo delle coste newyorchesi.⁴⁰

Il dettaglio che sorprende è la definizione che troviamo attribuita unicamente all'artista, dichiaratosi in modo esplicito *decorator* nel campo professionale: *non immigrant alien*.

Per la legge federale americana è infatti definito in questo modo

uno straniero che ha la residenza in un paese estero che non ha intenzione di abbandonare e che sta venendo temporaneamente negli Stati Uniti per realizzare temporanei servizi o lavori, *se persone non impiegate capaci di compiere tale servizio o lavoro non possono essere trovate in questo Paese*.⁴¹

Da un altro documento — la *WWI draft registration card* siglata il 12 settembre 1918,⁴² scheda che dovette essere compilata nel 1917–1918 da approssimativamente 24 milioni di uomini residenti negli USA nati tra il 1872 e il 1900, in vista di una possibile chiamata alle armi — apprendiamo inoltre che il medesimo pit-

40 M. LOFFREDO, *Bartolomeo Boggio pittore. Dal Piemonte alle Americhe*, Aracne editrice, Roma 2012, p. 163. Per il documento di sbarco rappresentato dalla digitalizzazione dello *Ship Manifest* dell'8 aprile 1916, stranamente non presente nella banca dati online di Ellis Island, cfr. www.ancestry.com, [u. c.: 30 agosto 2014].

41 <http://definitions.uslegal.com/n/nonimmigrant-alien/>, [u. c.: 30 agosto 2014]. La traduzione e il corsivo sono miei.

42 www.ancestry.com, [u. c.: 30 agosto 2014].

tore, definitosi ancora una volta *artist*, lavorava per un certo Ilario Panzironi, la sede della cui bottega era in 1193 Broadway, New York City.

La scoperta di questa figura ci conferma quanto giustamente individuato dalla studiosa Regina Soria sulla caratteristica capacità degli artisti italiani immigrati di lavorare insieme come una squadra fondendo capacità di impresa con abilità di notevole livello⁴³ e ci spinge ad indagare sulla portata del suo investimento in terra straniera.

A questo punto il termine «spazi di significato», utilizzato in precedenza, ci permette di guardare alla produzione della bottega del Panzironi con sguardo retrospettivo a partire da un episodio emblematico degli anni cinquanta.

Domenica 8 giugno 1952: la comunità cattolica di Brooklyn, formata per larga parte da italiani, piange lacrime di gioia. Nella rettoria della parrocchia Regina Pacis un pacco anonimo aveva infatti restituito le due corone di gemme benedette dal Papa che impreziosivano la pala d'altare della Madonna con il Bambino dipinta da Ilario Panzironi e che qualche improvvida mano aveva derubato circa una settimana prima (v. fig. 5).⁴⁴

Come riporterà il *New York Journal*, le preghiere dei fedeli e del parroco mons. Angelo Cioffi erano state ascoltate, rivelando così una dimensione dell'esistenza che va oltre la nostra piccola ragione e che lavora in «un modo che noi non comprendiamo». ⁴⁵

Una storia di devozione autentica, dunque, si condensava in un'originale creazione di «insorpassata bellezza» che l'artista sunnominato aveva realizzato come «ultimo tributo alla Vergine» nell'approssimarsi del suo ottantacinquesimo compleanno.⁴⁶

43 R. SORIA, *The Role of the Artist*, cit., p. 9.

44 «Joyous Parish», in *Life*, 23 giugno 1952.

45 *The Fascinating Story of Regina Pacis Votive Shrine*, s.l.d., p. 11. La traduzione è mia.

Da questo flash sul valore dell'opera di questo pittore-imprenditore, oggi per lo più dimenticato ma all'epoca sempre citato come «famoso» o «ben noto», passiamo a ricostruire la sua biografia.

Un primo indizio affiora da un articolo comparso sul *The New York Age* il 13 maggio 1939, da cui apprendiamo che egli fu allievo dell'accademia di Belle Arti di Roma, sotto gli auspici del cardinal Ricci.⁴⁷

Nato a Roma il 12 gennaio 1863, aveva già ricevuto incarichi di prestigio prima di giungere in America, lavorando su commissione di

⁴⁶ Ivi, p. 9. Il passo citato riferisce, per la precisione «93rd birthday», ma Ilario Panzironi era nato nel 1863, dunque — se realizzò l'opera sul finire degli anni Quaranta — era nell'ottantacinquesimo anno di età. Nell'articolo «Church gets two Gold Crowns Made of Parishioners' Jewelry», comparso sul *New York Herald Tribune* il 5 gennaio 1952, l'artista viene infatti indicato correttamente come ottantenne. Al riguardo cfr. anche «Il Papa benedirà due diademi di un santuario di Nuova York», in *Corriere della sera*, 11 gennaio 1952: anche qui è commesso un errore nel calcolo dell'età.

⁴⁷ «New Mural for Bank on 80th Anniversary», in *The New York Age*, 13 maggio 1939. Non è stato purtroppo possibile ricostruire le tappe e i traguardi della formazione accademica di Ilario Panzironi, in quanto l'archivio storico dell'Accademia di Belle Arti di Roma è al momento in fase di riordino e quindi chiuso agli studiosi. Il card. Ricci menzionato nell'articolo corrisponde al rev. Francesco Ricci Paracciani (1830–1894), eletto cardinale nel 1882 e nominato nel 1891 prefetto della Sacra Congregazione della Fabbrica di San Pietro. L'archivio familiare dei Paracciani, sotto la sorveglianza della Soprintendenza della Toscana, è aperto alla consultazione solo una volta l'anno. Da un primo sopralluogo si è verificato che il cardinale fu socio della Primaria Associazione Cattolica Artistica ed Operaia di Carità reciproca in Roma, di cui ricevette l'attestato commemorativo (1891 circa) in occasione del ventesimo anniversario della sua fondazione. Cfr. ARCHIVIO FAMIGLIA RICCI PARACCIANI, fasc. TV/9. Probabilmente fu in queste vesti che egli esercitò un importante ruolo di mecenate. Nessun esito invece è emerso dall'archivio della Fabbrica di San Pietro: Ricci d'altronde ne fu nominato prefetto nel 1891, quando il Panzironi aveva già preso la via dell'America.



Fig. 5. Mons. Angelo Gioffi mostra le due corone restituite (foto tratta da un articolo comparso sul settimanale *Life* il 23 giugno 1952).

papa Leone XIII al restauro e alla decorazione della chiesa di San Giacomo in Carpineto Romano (v. fig. 6), paese natale del pontefice, insieme al professor Gaglianelli.⁴⁸

Le fugaci pagine di storia immortalate concisamente dalla stampa non ci consentono purtroppo di risalire al motivo che spinse il giovane artista ad emigrare.⁴⁹

Erede di una secolare tradizione artistica familiare che vedeva la bottega dei Panzironi attiva a Firenze a partire già dal Cinque-Seicento, seppe mettere a frutto anche oltreoceano i legami parentali portando con sé i suoi quattro fratelli maschi.⁵⁰

⁴⁸ «La morte di Ilario Panzironi», in *Il Progresso Italo-Americano*, 1° maggio 1954. Cfr. anche «Hold Rites for Ilario Panzironi, Famed Religious Painter, 91», in *Brooklyn Eagle*, 1° maggio 1954.

⁴⁹ Ilario Panzironi dovette essere registrato, una volta sbarcato a New York, presso l'*immigration center* di Castle Garden. Il suo nome tuttavia non risulta nel database castelgarden.org che raccoglie i dati degli oltre undici milioni di immigrati ivi approdati dal 1820 al 1892, anno in cui aprì Ellis Island.

⁵⁰ <http://buffaloah.com/a/MEDINA/eagle/211/211.pd>, [u. c.: 20 gennaio 2016]. Dal database di Ellis Island risultano sbarcati a New York il 16 dicembre 1893 i romani Giuseppe, Alfredo, Giulio, Ernesto e Maria Panzironi. Giuseppe ha 31 anni e si dichiara pittore, gli altri sono tutti minorenni e si professano non impegnati in alcun mestiere. Potrebbe trattarsi dei fratelli di Ilario che, chiamati da lui, ormai artista affermato, decisero di varcare l'oceano per tentare la grande impresa. Con loro sbarca anche il padre Davide Panzironi, settantenne, sarto, romano.



Fig. 6. Interno della chiesa di San Giacomo a Carpineto Romano restaurata negli anni ottanta dell'Ottocento da Ilario Panzironi e dal prof. Gagianelli.

Dall'atto di naturalizzazione del 24 febbraio 1891 e dalla successiva dichiarazione ricaviamo un'informazione importante: l'artista romano sbarcò a New York per la prima volta nel novembre 1885. Come testimone garante troviamo Alfred Corsi, anch'egli pittore, parente — forse fratello — di Mary Corsi che il Panzironi sposerà a Manhattan il 4 maggio 1892.⁵¹

Dalle *city directories* apprendiamo che il nostro iniziò a lavorare in società con un certo Pagani, stabilendo lo studio al numero 1267 di Broadway.⁵²

Il sodalizio conquistò da subito la fiducia dei committenti e incontrò inevitabilmente il riconoscimento da parte del pubblico.

I toni entusiasti con cui un giornalista del *The Times Union* esaltò i lavori in corso nella chiesa di St. Mary, primo luogo di culto cattolico costruito in Albany, N.Y., che nel 1895 fu finalmente completato nella decorazione interna, ne forniscono chiara attestazione.

Del romano Panzironi e del milanese Pagani, «due celebrati artisti di affresco», si evidenzia che il loro lavoro risulta già «diffuso in tutto il Paese», al punto che

in Brooklyn, Staten Island, Newark, Jersey City and in un mucchio di altre città

⁵¹ I documenti da cui sono state tratte le presenti notizie sono stati consultati nella grande banca dati online «ancestry.com» a partire dal 30.08.2014.

⁵² *Trow's New York City Directory* del 1897-1899, disponibile anche su babel.hathitrust.org, [u. c.: 10 gennaio 2016].

si trovano chiese che sono state abbellite dal tocco del loro artistico pennello.⁵³

L'apparato decorativo — che una volta terminato sarà una «gemma di bellezza», orgoglio per l'intera comunità parrocchiale — è definito di natura elaborata, molto piacevole all'occhio nell'intreccio creato dalle fantasiose spirali ornamentali e nell'armonico relazionarsi con la luce e la colorazione delicata filtrata dalle vetrate mosaicate (v. fig. 7).⁵⁴

Tuttavia Panzironi nutriva un sogno di grande autoaffermazione, quello di costituire una bottega autonoma sotto la sua unica direzione.⁵⁵

In effetti egli non concepì mai la professione artistica come una dimensione di vita ritirata, ma al contrario come una via privilegiata per entrare in relazione con la società circostante in maniera attiva.

Membro per l'anno 1893 del consiglio dell'istituto italiano di beneficenza, istruzione e colonizzazione *Italian Home* con sede in 179 2nd Avenue, non poteva essere insensibile o indifferente alle piaghe dell'*Italian problem* e alle difficoltà legate all'adattamento e al processo di americanizzazione.⁵⁶

⁵³ «St. Mary's Church. Handsome Improvements to the Interior of the Edifice», in *The Times Union*, 12 luglio 1895. La traduzione è mia.

⁵⁴ Ivi.

⁵⁵ Tra le pagine del *Trow's New York City Directory* del 1894 — disponibile anche su babel.hathitrust.org, [u. c.: 10 gennaio 2016] — compare il nome di Florio Panzironi abbinato all'indirizzo di Broadway dove figura anche l'impresa Pagani & Panzironi. Contemporaneamente Ilario Panzironi figura residente in 15 City Hall Place. Per gli anni successivi, dal 1896 al 1899, l'unico indirizzo per Ilario Panzironi e la ditta Pagani & Panzironi torna ad essere 1267 Broadway. Dal 1900 Ilario figura da solo alla guida della sua impresa e nel 1905 sposterà la sede della sua attività al numero civico 1193, dove rimarrà di sicuro fino al 1920, ma forse anche oltre. Cfr. al riguardo *Catholic Directory* del 1920.

⁵⁶ *Guida italiana e calendario universale del progresso italo-americano per gli Stati Uniti, il Canada, il Mexico etc.*, Tip. del Progresso Italo-Americano, New York, 1893, p. 75.



Fig. 7. Interno della chiesa di St. Mary di Albany, N.Y., la cui decorazione è frutto del lavoro congiunto di Pagani e Panzironi.

L'*Italian Home*, fondata nel 1889, era infatti una sorta di versione cattolica delle *settlement houses* protestanti: forniva aiuto e protezione agli italiani immigrati (e in casi di emergenza a individui di ogni nazionalità e credo), assistenza ai malati, istruzione per l'apprendimento della lingua inglese, pasti gratuiti.⁵⁷

Se è vero che le associazioni di carità potevano rappresentare un'ancora di salvezza nell'alienante metropoli, è anche vero che esse contavano sul sostegno dei cosiddetti *prominenti*, cioè di coloro che nelle comunità di italoamericani avevano assunto il ruolo di leader.

Non stupisce perciò che il Panzironi compaia nel 1904 tra i membri della St. John Guild di New York City (istituita nel 1866 dalla chiesa episcopale ma poi resasi indipendente), con il nome registrato accanto alla cifra di due dollari donata a sostegno del Floating Hospital e di altri ospedali della città.⁵⁸

⁵⁷ *Directory of the Charitable, Eleemosynary, Correctional and Reformatory Institutions of the State of New York*, 1892, pp. 137-138, disponibile anche su http://www.forgottenbooks.com/readbook_text/Diretory_of_the_Charitable_Eleemosynary_Correctional_and_1000802802/145, [u. c.: 28 gennaio 2016].

⁵⁸ ST. JOHN GUILD INC., *Thirty-seventh Annual Report for the Year Ending September 30, 1903*, Office of the Society, New York 1904, p. 60, disponibile anche su babel.hathitrust.org, [u. c.: 10 gennaio 2016].

L'interesse sinora evidenziato per la beneficenza potrebbe delineare una personalità molto presente sul piano del sostegno pratico alla comunità, ma poco propositiva a livello culturale.

In realtà il Panzironi seppe inserirsi a pieno titolo nel panorama della promozione delle arti e la scelta di sostenere il Metropolitan Museum of Art in qualità di membro annuale ne è un chiaro esempio.⁵⁹

Fu quindi inevitabile che, una volta consolidata la propria posizione alla guida della sua bottega, le commissioni e i successi si susseguissero in modo esponenziale.

Dopo la notevole impresa della decorazione interna della cattedrale di St. Mary in Yonkers, N.Y., portata avanti con la collaborazione dei suoi quattro fratelli (1903) — impresa che doveva confrontarsi con uno stile architettonico di revival romanico-richardsoniano e con l'utilizzo improbabile della ghisa abbinata alla terracotta⁶⁰ — il Panzironi poté pensare, a buona ragione, di sfoggiare nel catalogo della *Seventh Architectural Exhibition of the Brooklyn Chapter* del 1907 una pagina pubblicitaria di tutto rispetto.

Essa si rivela di estremo interesse perché include una serie di riferimenti alle opere realizzate dal suo studio. E così apprendiamo che, a quella data, il pittore romano aveva già lavorato per una quindicina di chiese di New York e dintorni, oltre che per una vasta committenza privata, dal palazzo della delegazione apostolica in Washington al Keith Theatre in Boston.⁶¹

⁵⁹ THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART, *Fifty-third Annual Report of the Trustees for the Year Ended December 31, 1922*, New York City 1923, p. 122, disponibile anche su babel.hathitrust.org, [u. c.: 10 gennaio 2016].

⁶⁰ «Yonkers' Cathedral», in *The Herald Statesman*, 15 dicembre 1978. Cfr. al riguardo anche articolo del *Sunday*, 16 ottobre 1977.

⁶¹ *Catalogue of the Seventh Architectural Exhibition of the Brooklyn Chapter*, American Institute of Architects, Brooklyn 1907, p. 62.

Il raggio d'azione della bottega del Panzironi era dunque destinato ad ampliarsi. Mentre viene citato in una pagina di giornale come *famous Italian artist*, sotto la cui direzione stava avvenendo l'abbellimento pittorico della chiesa newyorchese di St. Benedict The Moor dove un suo dipinto raffigurante Gerusalemme vista dalla collina del Calvario aspettava di essere collocato scenograficamente dietro al gruppo della Crocifissione progettato per l'altare,⁶² la sua fama varcava il confine settentrionale per approdare nel Canada. Qui nella città di Berlin, ora Kitchener, dal 1912 al 1914 circa, il nostro intervenne magistralmente per la chiesa di *Our Lady of the Seven Sorrows* ricevendo un compenso di seimila dollari e realizzando dodici pannelli di grandi dimensioni rappresentanti i sette dolori, l'Annunciazione, la natività, l'incoronazione della Vergine, la resurrezione di Cristo e l'Ascensione (v. fig. 8).⁶³

Per il Panzironi era dunque tempo di riconoscimenti. Il 21 febbraio 1924 presso l'hotel Ambassador in Atlantic City, New Jersey, ricevette così dall'arcivescovo Hayes di New York la croce *pro ecclesia et pontifice*, onorificenza attribuita dalla Santa Sede alle persone che si ritiene abbiano fornito un servizio di grande valore alla Chiesa.⁶⁴

62 «St. Benedict the Moor», in *The New York Age*, 20 novembre 1913.

63 T. SPETZ, *The Catholic Church in Waterloo County, Book I, with a summary history of the Diocese of Hamilton, Book II, and a List of the Clergy who Labored in its District from the Beginning to the Present, Book III*, The Catholic Register and Extension, Toronto 1916, p. 121, disponibile anche su babel.hathitrust.org, [u. c.: 10 febbraio 2016].

64 «Artist is Honored by Pope», in *New York Times*, 22 febbraio 1924. A questo punto è utile inserire una disambiguazione. Dall'articolo comparso sul citato giornale newyorchese si trascina infatti in altri pezzi giornalistici («Decorato con la croce di cavaliere di S. Gregorio» in *Il progresso Italo-Americano*, 23 febbraio 1924; «Hold Rites for Ilario Panzironi Famed Religious painter, 91», in *Brooklyn Eagle*, cit.; «La morte di Ilario Panzironi», in *Il Progresso Italo-Americano*, cit.) l'equivoco che il Panzironi abbia ricevuto il titolo di cavaliere di San Gregorio, co-

La domanda per il suo conferimento era stata presentata all'arcivescovo il 22 novembre 1923 da parte di padre Roger Passeri, parroco di San Sebastiano in New York City, perché fosse onorato del titolo di cavaliere *pro ecclesia* non solo il pittore romano ma anche lo scultore Antonino Belo, a riconoscimento dell'opera esplicita da entrambi nella chiesa parrocchiale. Hayes aveva risposto con il suo nulla osta

facendo voti che l'insegna pontificia, mentre sarà di meritato premio ai due artisti, sia di santo stimolo a tutti gli altri suoi buoni parrocchiani.⁶⁵

Su questo quadro apparentemente radioso, intuibile già dall'intera pagina pubblicitaria acquistata dal Panzironi sul *Catholic directory* del 1920 dove spicca un nutrito elenco di chiese in cui era arrivato il suo contributo artistico,⁶⁶ si innestano tuttavia due cononi d'ombra: il pregio delle opere e la loro attribuzione.

La figura di Ilario Panzironi richiama alla mente quella di un altro pittore italiano che tanto contribuì a disseminare gocce di bellezza nel panorama ecclesiastico del Nord America, e del Canada in particolare, Guido Nincheri. Anch'egli celebrato e apprezzato dalla Chiesa, è costretto ora a fare i conti con una

sa che non risulta né dai documenti della Segreteria di Stato né dagli *Acta Apostolicae Sedis*. L'unico articolo a riportare correttamente il nome del titolo conferito è «New Mural for Bank on 80th Anniversary», pubblicato sul *New York Age* del 13 maggio 1939. In esso compare anche la data del 29 gennaio 1924, data di registrazione e forse spedizione dell'onorificenza, come si evince dalle annotazioni presenti sul foglio successivo al *nihil obstat* del vescovo Hayes conservato in ASV (v. nota seguente). Purtroppo *L'Osservatore romano* non dedicò all'evento alcuna nota di cronaca.

65 Lettera dell'arcivescovo di New York Patrizio Hayes al rev. Roger Passeri, parroco della chiesa di S. Sebastiano di New York, 27 novembre 1923, in ASV, Segreteria di Stato, rubr. 252, fasc. 1, anno 1924, f. 118.

66 *The Official Catholic Directory*, P.J. Kennedy & Sons Publishers, New York 1920, p. 68.

storiografia artistica che non gli rende giustizia.⁶⁷

Certamente piú presente del Panzironi nella memoria storica condivisa, il toscano Nincheri dedicò i suoi sforzi principalmente alla creazione di vetrate piombate con illustrazioni ispirate al Vecchio e al Nuovo Testamento, ma non disdegnò di dedicarsi all'affresco e alla progettazione architettonica, lasciando tracce della sua opera in oltre cento chiese tra Stati Uniti e Canada.

Definito da uno dei suoi artigiani, Matthew Martirano, come «un uomo scrupoloso e religioso con standard molto, molto elevati»,⁶⁸ il pittore toscano rivelò sempre nella sua produzione un tratto peculiare di stampo preraffaellita dai colori intrisi di Cielo e dalle tonalità delicatissime.

In realtà, il giudizio della Chiesa di Roma non fu sempre benevolo nei confronti delle sue opere. Il 7 febbraio 1934 mons. Ottaviani, sostituto della Segreteria di Stato di Sua Santità, scrisse al delegato apostolico in Canada Andrea Cassulo per stemperare l'eccessivo suo entusiasmo nei confronti del Nincheri, evidenziando come, nella figura della Madonna e di alcuni angeli dipinti per la chiesa della Madonna della Difesa della comunità italiana di Montreal (v. fig. 9), il Santo Padre abbia riscontrato un tradimento nei confronti dell'iconografia tradizionale e degli «ideali di quell'arte cristiana che veramente ispira pietà», rappresentando una deviazione dalle «direttive della Santa Sede» che si ritiene necessario segnalare per «acuire la vigilanza nei difficili tempi che attraversiamo».⁶⁹

⁶⁷ www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/guido-nincheri-profile, [u. c.: 10 febbraio 2016].

⁶⁸ Ivi. La traduzione è mia.

⁶⁹ Lettera di mons. A. Ottaviani, sostituto della Segreteria di Stato, ad Andrea Cassulo, 7 febbraio 1934, ASV, Nunziatura Apostolica Canada (NAC), b. 200 (ex 10), fasc. 15. Oltre alle criticità evidenziate, l'affresco presentava una complicazione politica, rappresentando nella parte bassa dell'abside al di sotto della Salve Regina, la figura di Benito Mussolini



Fig. 8. Interno della chiesa di Our Lady of the Seven Sorrows di Kitchener, Canada, decorata da Ilario Panzironi.

In effetti, a nostro avviso, le pose degli angeli e di Maria sembrano cedere alla teatralità con un pizzico di mondanità piuttosto che alla compostezza ieratica.

L'imperizia del Nincheri fu in realtà frutto di una problematicità di fondo: la sua opera si andava ad innestare infatti su un contesto frammentato caratterizzato da scarsa cultura artistica. Ma quel che apre le porte a considerazioni finora mai così limpide sul ruolo dell'artista ecclesiastico nel Nuovo Mondo è proprio la lettera umile e profonda che Nincheri rivolge al delegato apostolico, per così dire, a sua discolpa.

a cavallo, effigiato per celebrare la sigla dei Patti Lateranensi. Tale rischio di apologia del regime fu rilevato probabilmente nel cifrato presente nella citata lettera del 7 febbraio 1934 indirizzata dalla Segreteria di Stato al delegato Cassulo, ma esso occupa uno spazio marginale nel contesto dell'argomentazione e trova solo un accenno e non un'eco specifica nella successiva corrispondenza. D'altronde, stando a quanto ha ripetutamente dichiarato la famiglia di Guido Nincheri, la decisione di inserire il duce nell'affresco fu imposta all'artista dai *trustees* (amministratori laici) della parrocchia, sotto minaccia di rescindere il contratto. L'inserimento della figura di Mussolini e dei gerarchi costò tra l'altro al pittore toscano la reclusione da parte del governo canadese negli anni della Seconda guerra mondiale. Egli fu rilasciato solo quando la moglie riuscì a dimostrare l'assenza del personaggio nei bozzetti originari. Cfr. al riguardo www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/guido-nincheri-profile.



Fig. 9. Guido Nincheri, *Salve Regina*, decorazione a fresco dell'abside, 1930-33, chiesa della Madonna della Difesa, Montreal, Canada.

Il pittore toscano sottolinea da subito come il primo grande ostacolo per l'artista straniero sia rappresentato dallo scontro con le diverse mentalità delle nazionalità immigrate, in conseguenza del quale si trova costretto a «interpretare i gusti diversi di due razze distinte: la francese e l'irlandese e distruggere quindi quasi tutta la propria personalità».⁷⁰

Da qui il sospirato desiderio di ritornare in Italia dove l'arte è realmente apprezzata e correttamente percepita, e non rischia di incorrere nell'accusa, frutto della paura nordica del movimento e dei colori, di stile *italienne*, cioè chiassoso ed esuberante.

L'insieme delle riflessioni del Nincheri, di certo non confinabile in una serie di valutazioni dal valore puramente personale, consente di guardare alla tematica arte-fede-emigrazione con una consapevolezza e capacità di lettura senz'altro più acute.

⁷⁰ Lettera di Guido Nincheri al delegato apostolico in Canada Andrea Cassulo, 4 giugno 1934, ASV, NAC, b. 200 (ex 10), fasc. 15.

Nelle terre di emigrazione la tentazione imitativa era indubbiamente incoraggiata. Economica e di rapida realizzazione, consentiva di accontentare i gusti poco eruditi della committenza riproponendo immagini devozionali già affermate nel Vecchio Mondo.

Piuttosto che scivolare nella trappola del novecentismo, era quindi facile rimanere bloccati ai limiti in cui si arenava molta arte sacra dell'Ottocento, che tuttavia — pur ripiegata sugli schemi dei *revival* o di un non sempre ponderato eclettismo — non aveva ancora rinunciato al ruolo fondamentale di «amplificazione visiva della liturgia».⁷¹

Una simile tendenza implicava lo sviluppo di una linea decorativa semplice e diretta, la stessa d'altronde auspicata dal surricordato John Theodore Comes:

La semplicità e la schiettezza, in altre parole, l'applicazione del senso comune è il fondamento non soltanto della buo-

⁷¹ T. BURCKHARDT, *Principi e metodi dell'arte sacra*, Arkeios, Roma 2004, p. 73.



Fig. 10. Ilario Panzironi, *Disputa del Sacramento* (copia da Raffaello), decorazione a fresco dell'abside, 1921, chiesa di Saint John, Gananoque, Canada.

na arte, ma della costruzione e dell'economia.⁷²

Nella pagina pubblicitaria di Ilario Panzironi che compare nel *Catholic directory* del 1920 lo slogan recita: «Bozzetti e valutazioni forniti prontamente».⁷³

Leggere l'espressione come indice di una produzione seriale, poco raffinata, è senz'altro una forzatura che non consente una corretta interpretazione della sfaccettata realtà che doveva costituire la bottega.

Essa però è comunque una spia dell'esistenza di una duplice modalità operativa adottata dal Panzironi: da una parte la prassi più economica di eseguire copie — non necessariamente pedissequa, ma senz'altro molto fedeli — di grandi capolavori del passato o di dipinti dell'Ottocento, dall'altra l'impegno nella realizzazione di opere originali in costruttivo e fecondo dialogo con la tradizione.

Una riprova della prima tendenza è offerta dalla grande riproduzione della *Disputa del Sacramento* di Raffaello per la chiesa di San Giovanni in Gananoque, Canada (v. fig. 10).⁷⁴

⁷² J.T. COMES, *op. cit.*, p. 17. La traduzione è mia.

⁷³ *The Official Catholic Directory*, cit., p. 68. «Sketches & estimates furnished promptly»: la traduzione è mia.

⁷⁴ *Il carroccio*. *The Italian Review*, dicembre 1921. Nel breve articolo Ilario Panzironi viene definito «un veterano della decorazione murale italiana in Ameri-

Un altro caso interessante è rappresentato dalla cupola della cattedrale dei SS. Pietro e Paolo a Filadelfia.

Sebbene consegnata alla storia da un unico libro del 1917 come lavoro del «signor Ilario Panzironi di New York»,⁷⁵ essa fu invece l'o-

ca», ma erroneamente si afferma che il lavoro è stato eseguito per la chiesa di San Giuseppe in Gananoque. Un altro esempio di copia eseguita da Panzironi potrebbe essere rappresentato dall'olio su tela raffigurante l'Incoronata realizzato nel 1928 per la chiesa di Our Lady of Pompei in Dobbs Ferry, New York, dove viveva una comunità in cui era molto radicata la presenza italiana. Non esistono tuttavia prove al riguardo. Cfr. «Oil Painting is unveiled by Catholics» in *Dobbs Ferry Register*, 6 aprile 1928. La stessa chiesa di Our Lady of Pompei fu costruita da Dominick Altieri come copia della cattedrale di Galitri, provincia di Avellino. Sulla presenza italiana in Dobbs Ferry e sulla sua influenza sull'aspetto estetico ed architettonico assunto dal villaggio esiste un importante *slide show* a cura della storica dell'architettura Karen Kennedy dal titolo *Stucco and Stones: The Look of Italy in Dobbs Ferry*, per il quale cfr. anche l'articolo su www.nytimes.com/1981/09/27/ny-region/westchester-housing-the-italianization-of-dobbs-ferry.html, [u. c.: 20 gennaio 2016].

⁷⁵ E.F. PRENDERGAST, *Brief History and Description of the Cathedral of SS. Peter and Paul*, Eighteenth and Race Streets, Philadelphia 1917, pp. 36-37. Non compare alcuna indicazione del decoratore della cupola neanche nel testo commemorativo pubblicato in occasione dei 150 anni dalla dedicazione della basilica: *Cathedral Basilica of Saints Peter and Paul. Anniversary Book. 150 Years, 1864-2014*, s.l. 2014.

pera di uno dei suoi dipendenti, il già citato Bartolomeo Boggio.⁷⁶

Il particolare non è di secondo ordine: per quanto non sia ancora stato possibile risalire al numero di dipendenti della bottega, è indubbio che essa potesse contare su parecchie maestranze e che queste ultime subissero una sorta di frustrazione nel vedere il proprio nome nascosto da quello della *firm* di cui erano dipendenti, un ricordo che è rimasto nella memoria orale della famiglia Boggio in termini piuttosto vaghi e che ora trova la sua spiegazione.⁷⁷

Abbiamo però parlato di copia: dunque la commissione fu di livello medio dal punto di vista della economicità.

Troviamo conferma di tale interpretazione nel conto delle spese occorse per il grande restauro realizzato nel 1914-15 in occasione dei cinquant'anni dalla dedicazione della basilica, nell'ambito dei quali fu eseguita anche la decorazione della volta: essa costò 600 dollari e fu prodotta dal 26 maggio al 16 agosto 1915, mentre era coordinatore dei lavori e fornitore un certo Lorenzo C. Scattaglia⁷⁸.

È del tutto verosimile che l'opera sia stata realizzata interamente nello studio di New York e poi esportata: si tratta infatti non di un affresco, ma di pannelli successivamente attac-

cati al soffitto secondo la tecnica del *marouflage*, molto in voga tra gli artisti italiani in America per la sua rapidità e versatilità.⁷⁹

Ripresa dalla cupola della cappella del Crocifisso nella chiesa di Sant'Ignazio in Roma realizzata dai romani Domenico De Angelis e Giovanni Capranesi, suo assistente, nel 1893 — anch'essi pittori che conobbero la via dell'oceano emigrando in Brasile⁸⁰ — essa, pur liquidata nel citato libro del 1917 come semplice copia, non fu opera di pedissequa imitazione sia per l'aggiunta di quattro spicchi dovuti alla forma decisamente più ampia sia per la scelta di colori più tenui in conformità con le tonalità chiare dell'interno dell'edificio sacro filadelfiese (v. fig. 11).

Tecnicamente meglio parlare quindi di «copia ispirata», termine chiave per capire le fonti di larga parte dell'arte sacra prodotta a cavallo tra Ottocento e Novecento nel Nuovo Mondo e non solo.

Ci si rifà infatti spesso e volentieri ai grandi pittori accademici del diciannovesimo secolo, interpreti di un'arte illustrativa di carattere più semplice, affettivo, popolare, forse ritenuta più adatta a raggiungere masse sempre meno alfabetizzate in termini di fede: in altre parole, si salvava l'iconografia ma si smorzava l'iconologia.

E così imperversano tra le pareti e le vetrate delle chiese americane copie di Heinrich Hofman (soprattutto l'episodio del *Ritrovamento di Cristo tra i dottori del tempio* o quello della *Fuga in Egitto*), di Friedrich Overbeck e di Bouguereau (in particolare la scena dell'*Adorazione dei pastori*), riproposte non a caso

76 M. LOFFREDO, *Bartolomeo Boggio pittore*, cit., pp. 169-177.

77 Dal *certificate of Incorporation* risalente al 9 febbraio 1933, in cui finalmente Ilario Panzironi costituirà la sua società come *corporation*, non si fa alcun riferimento al numero dei dipendenti. Cfr. COUNTY OF NEW YORK ARCHIVES, fasc. Inc. 3055/1933.

78 PHILADELPHIA ARCHDIOCESAN HISTORICAL RESEARCH CENTER (PAHRC), Prendergast Collection, b. 2, fasc. 71.96-71.104 Ab ren, «Cathedral: general». Dall'*American Architects and Buildings* database apprendiamo che Lorenzo C. Scattaglia (1846-1931), emigrato negli Stati Uniti nel 1874, era presente nel *The American Ecclesiastical Review* con una raccomandazione di P.J. Ryan, arcivescovo di Filadelfia, che asseriva «he cannot but please people of cultivated tastes for the beautiful». Cfr. al riguardo www.philadelphiabuildings.org/pab/app/ar_display.cfm/22371, [u. c.: 25 settembre 2014].

79 R. SORIA, *Fratelli lontani. Il contributo degli artisti italiani all'identità degli Stati Uniti (1776-1945)*, Liguri Editore, Roma 1997, pp. 49 e 123.

80 V. CAPPELLI, «La presenza Italiana in Amazzonia e nel Nordest del Brasile tra Otto e Novecento» in *Maracanan*, n. 6, dicembre-gennaio 2010, p. 142, disponibile anche alla seguente pagina web: www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/maracanan/article/.../12916/9967, [u. c.: 15 marzo 2015].



Fig. 11. Confronto tra la cupola della cappella del Crocifisso nella chiesa di Sant'Ignazio in Roma (a sinistra) e quella della cattedrale di Filadelfia (a destra), il cui clipeo centrale è opera precedente di Costantino Brumidi, artista romano esule famoso per aver affrescato il Campidoglio di Washington.

nelle illustrazioni di famosi libri di catechismo dell'epoca (v. fig. 12).⁸¹

Ma anche nel Vecchio Mondo si tende a prediligere questa linea, forse ritenuta più facile e sicura.

Un esempio diverso di decorazione si ha invece con i due santuari di Brooklyn sotto il titolo di Our Lady of Perpetual Help e di Regina Pacis.

Parliamo in effetti di santuari. Il primo presenta esternamente un possente aspetto romano al punto che sembra troneggiare come una fortezza medievale.⁸²

Tuttavia, essendo «una casa che l'amore ha costruito», l'ispirazione che da esso promana non è di semplice potenza, in quanto

la sua maestà e bellezza esprimono la dignità e il buon gusto della sua gente; essa parla dello zelo, della fede, del corag-

gio e dei sacrifici di generazioni di persone di Dio che amano la loro Chiesa.⁸³
[...]

L'interno è in effetti una manifestazione tangibile di grazia e di trascendenza,

un trono adornato in modo bello in onore della Madre di Dio. Esso è un santuario dal quale lei posa il suo sguardo sul suo popolo con amore e offre il suo perpetuo aiuto a quegli abitanti di Bay Ridge che guardano a lei come la propria patrona.⁸⁴

Qui lo studio del Panzironi lavorò subito dopo o entro il 1893, anno di dedizione della chiesa, mostrando di saper padroneggiare uno stile ispirato al Quattrocento italiano, ma tutt'altro che pedissequamente imitativo, contraddistinto da grande vitalità e capacità comunicativa (v. fig. 13).

Di particolare valore artistico anche il suaccennato santuario Regina Pacis pertinente alla parrocchia di St. Rosalia. Fondato il 29 ottobre 1949 in seguito al voto pronunciato nel maggio 1942 dall'intera comunità parrocchiale, costituita prevalentemente da italiani, per il

81 Cfr. al riguardo le immagini contenute nel libro catechistico cattolico H. TURNER BAILEY, *The Great Painters' Gospel. Pictures representing Scenes and Incidents in the Life of Our Lord*, W.A. Wilde Company, Boston, Mass., 1900, e in quello protestante L.A. FARIS, O.A. STEMLER, B.B. CLEVELAND, *Standard Bible Story Readers*, The Standard Publishing Company, Cincinnati, Ohio, 1925.

82 *Our Lady of Perpetual Help*, s.l. 1968, p. 8.

83 Ivi. La traduzione e il corsivo sono miei.

84 Ibidem, p. 10. La traduzione è mia.



a)



b)



c)



d)

Fig. 12. Si noti come la Fuga in Egitto di Heinrich Hofmann venga riproposta in quattro differenti contesti: a) libro di catechismo *The Great Painters' Gospel*; b) vetrata piombata nella chiesa di Our Lady of Immaculate Conception in Union City, Tennessee; c) fogli illustrati per l'insegnamento del catechismo adoperati negli anni quaranta da una Missionary Servant of the Most Blessed Trinity; d) decorazione di uno spicchio della cupola della chiesa parrocchiale di Drusacco (frazione di Vico Canavese, provincia di Torino) eseguita da Bartolomeo Boggio nel 1923.

ritorno dei soldati dai campi di battaglia della Seconda guerra mondiale e il raggiungimento di una pace giusta,⁸⁵ si impone nel contesto urbano con la sua delicata facciata in stile rinascimentale, luminosa e soave per l'utilizzo della pietra calcarea e dei dettagli dorati sulle porte bronzee. L'interno, ricco di decorazioni e percorso da una luce delicata e diffusa crea una

85 *The Fascinating Story*, cit. p. 5.

visione che toglie il respiro e appare come un pezzo di Cielo sulla terra.⁸⁶

In questo contesto si inserisce l'originale creazione della pala d'altare di Ilario Panziroini, definita un lavoro di fede e di amore, un dipinto magnifico per la realizzazione del quale a nessun modello è stato permesso di posare.⁸⁷

86 *Ibidem*, p. 8.

87 *Ibidem*, p. 9.



Fig. 13. Interno del santuario di Our Lady of Perpetual Help in Brooklyn, New York City, decorazione a cura dello studio di Ilario Panzironi, 1893 circa.

Senza entrare nei dettagli del furto e della miracolosa restituzione delle corone di diamanti benedette dal papa Pio XII — di cui si è parlato in precedenza — che erano state collocate sul capo della Beata Vergine e del Bambin Gesù dal vescovo di Brooklyn, l'opera ha in sé qualcosa di unico e degno di encomio.

Scegliendo la via del realismo temperato raccomandata dalla Chiesa per le opere di arte sacra, rappresenta la regalità celeste di Maria ed il suo legame salvifico con il genere umano attraverso un linguaggio semplice, dolce, che muove alla preghiera e alla speranza (v. fig. 14).

Ormai all'apice della propria carriera, Ilario Panzironi si spegnerà a 91 anni a Miami, Florida, il 27 aprile 1954, lasciando due figli maschi Renard e Richard — che seguiranno le sue orme professionali — e quattro figlie fem-

mine. La solenne messa di requiem fu celebrata il 1° maggio 1954 nella chiesa di St. Malachia a New York e il suo corpo sepolto nel cimitero di St. Raymond nel Bronx.⁸⁸

✠ UNA RAPIDA LETTURA DELL'ATTUALITÀ.

SE a tutt'oggi non mancano studi o artisti che ancora operano sulla scorta del grande insegnamento della scuola italiana — dallo scultore e pittore Anthony Visco al Botti Studio erede per via familiare della bottega Panzironi e ora molto operante soprattutto nel settore del restauro⁸⁹ — a partire dal secondo do-

88 *Hold Rites for Ilario Panzironi Famed Religious Painter, 91*, in «Brooklyn Eagle», cit.; «La morte di Ilario Panzironi» in *Il Progresso Italo-Americano*, cit.

89 <http://www.bottistudio.com/About-Us>, [u. c.: 23 maggio 2015].



Fig. 14. Ilario Panzironi, *Regina Pacis*, olio su tela, 1948, santuario votivo Regina Pacis, Brooklyn, New York City.

poguerra le speranze spirituali e sociali del movimento liturgico americano, nato negli anni venti del Novecento dall'incontro tra il benedettino tedesco-statunitense Virgil Michel e il belga Lambert Beauduin, rischiavano di essere per lo più disattese dalle nuove leve.⁹⁰

In effetti esso fu un periodo spartiacque. Personaggi come William Busch, autore di importanti articoli sul *Church Property Administration* e collaboratore di Virgil Michel, si muovevano coraggiosamente e ormai isolati in obbedienza allo spirito dell'enciclica *Mediator Dei*

⁹⁰ K.F. PECKLERS, «Roman Catholic Liturgical Renewal Forty-Five Years after Sacrosanctum Concilium: An Assessment», in *Colloquium Journal*, Yale Institute of Sacred Music, n. 5, Autumn 2008, disponibile anche alla seguente pagina web <http://ism.yale.edu/sites/default/files/files/The%20Loss%20of%20a%20Common%20Language.pdf>, [u. c.: 30 gennaio 2016].

di Pio XII (1947) che metteva in guardia dal rischio rappresentato dagli abusi della creatività liturgica nonché dalle sue ripercussioni in ambito artistico (il ritorno della primitiva forma a tavolo dell'altare, il divieto delle immagini dei santi e l'uso di crocifissi che non mostravano alcuna evidenza della passione di Cristo).

Schierati al loro fianco si riconoscevano architetti del calibro di Edward Schulte di Cincinnati che costruivano chiese come la *Blessed Sacrament Church* in Sioux City (Iowa, 1958), caratterizzata da archi ad ogiva resi imponenti dall'onestà dei materiali e dalle decorazioni murarie in dialogo con la tradizione eppure originali.

Ma gli articoli del giornale *Liturgical Arts* diventavano sempre più allineati con una nozione progressista della riforma liturgica negli stessi frangenti in cui il modernismo — che si esprime in una creatività svincolata da ogni principio e dunque in una forma nichilistica di creazione — stava prendendo piede con Pietro Belluschi, una delle maggiori forze nell'architettura ecclesiastica americana, che vedeva una chiesa come una *meeting-house* per i fedeli.⁹¹

Non sorprende perciò che nell'ottobre del 1961 il giovane architetto protestante Edward Sovik arriverà ad affermare con preoccupazione che, se la battaglia era ormai vinta dall'architettura moderna, si doveva ammettere che dopo tutto non era una così grande vittoria, poiché «essa non ha portato ad avere belle chiese e ne ha incoraggiate di brutte».⁹²

Bisognerà aspettare gli anni novanta per superare i limiti e le insidie nascoste nello stesso *liturgical renewal movement* e veder finalmente colte le aspirazioni della *Mediator Dei* di Pio XII (1947) tese verso un'arte a servizio della Chiesa e dei sacri riti, capace di esprimere un

⁹¹ D. McNAMARA, *op. cit.*, pp. 15-17. Per una profonda definizione del modernismo nell'arte sacra cfr. J. RATZINGER, *Introduzione allo spirito della liturgia*, Edizioni San Paolo, Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano 2006, pp. 164-165.

⁹² J.M. PRICE, *op. cit.*, p. 145. La traduzione è mia.



Fig. 15. Visione esterna della cappella Our Lady of the Most Holy Trinity Chapel in Santa Paula, California, progettata nel 2009 da Duncan Stroik e Rasmussen Associates.

corretto equilibrio tra estremo realismo e l'eccessivo simbolismo con una delicata attenzione ai bisogni della comunità cristiana piuttosto che al particolare gusto o talento del singolo artista.

È infatti sul finire del ventesimo secolo che negli USA inizia a farsi strada un movimento definito da alcuni, un po' con ironia un po' con disprezzo, di «nuovi vecchi parrucconi» (*new old fogeys*), tenaci oppositori delle chiese minimaliste, tra i cui esponenti ricordiamo l'architetto Duncan Stroik della scuola di architettura di Notre Dame in Indiana (v. fig. 15) — fondatore dell'Institute for Sacred Architecture ed editore della rivista *Sacred Architecture* — Steven J. Schloeder, Denis R. McNamara, Moyra Doorly e Michael Rose.

Partendo dall'irrinunciabilità della dimensione trascendente, essi contestano l'idea, tipi-

ca degli anni sessanta-settanta, della comunità riunita in assemblea come primaria decorazione dello spazio ed evidenziano che le chiese spoglie sembrano implicare una devozione dell'umanità riunita piuttosto che la riverenza per la Trinità.

Convinti pertanto che l'orizzontalità e la sistemazione delle panche a mo' di auditorium — incoraggiate da una lettura sbagliata degli intenti del Concilio Vaticano II — derivino da modelli protestanti e non certo dalle case della prima cristianità, sostengono che non ci sia ragione di ritenere morti i tradizionali stili architettonici, essendo il loro linguaggio ancora espressivo e suscettibile di adattamento, mentre andrebbe recuperato l'uso dei simboli, la statuaria, la decorazione e i lavori in legno.⁹³

⁹³ Ibidem, pp. 180–181.

Il beneficio del *recupero del senso dello stupore di fronte alla grazia e del senso della bellezza*, tanto auspicato da papa Benedetto XVI per curare le ferite dell'America stessa, esige a questo punto di essere ricercato e custodito con passione, combattendo tanto il minimalismo quanto la proliferazione nelle chiese americane di tutti quei prodotti della paccottiglia industriale (si pensi ad es. ai tabelloni luminosi esterni con gli orari delle messe e altre informazioni) che sin dalla loro comparsa nell'Europa dei primi del Novecento hanno fornito occasione di scherno ai protestanti e agli avversari del cattolicesimo in generale.⁹⁴

«Questo è il tempo», scriveva d'altronde il summenzionato John Theodore Comes, incitando i cattolici a prendere coscienza che il tempo della crisi — lui scriveva negli anni della Prima guerra mondiale — deve essere momento di rigenerazione per la Chiesa, una purificazione da attuarsi non solo sul piano spirituale ma anche su quello materiale e tangibile.⁹⁵

Norberg-Schulz nel suo *L'architettura del Nuovo Mondo* riteneva che il mondo odierno sempre più cosmopolita avesse bisogno di un'architettura in grado di ispirarsi all'esperienza americana, e cioè ad una proiezione in termini verticali ed orizzontali delle infinite possibilità dell'*Homo faber*. Dunque un'architettura che, sviluppatasi negli Stati Uniti, potesse tornare oggi al Vecchio Mondo, trasformandone le tradizioni secondo la condizione aperta dell'uomo moderno.⁹⁶

Il pensiero dell'architetto e studioso norvegese andrebbe in realtà rivisitato proprio in virtù della consapevolezza che egli manifesta asserendo che

oggi siamo tutti soli, privi dell'appoggio di una cultura stabile integrata. E affinché questa condizione abbia senso, dobbiamo fare delle scelte tra le qualità

e intenderle come interpretazione dell'ordine inerente alle cose.⁹⁷

L'unico dialogo proficuo tra Vecchio e Nuovo Mondo è quello che si alimenta al fuoco della Tradizione, senza dimenticare che il *genius loci*, lo spirito del luogo di ciascun paese, può aggiungere una vitalità singolare a questa stessa fiamma.



94 C. COSTANTINI, *Arte sacra e novecentismo*, cit., p. 25.

95 J. T. COMES, *op. cit.*, p. 22. La traduzione è mia.

96 C. NORBERG-SCHULZ, *op. cit.*, pp. 14 e 99.

97 *Ibidem*, p. 178.