

# GLI AFFRESCHI DEL PITTORE VANNI ROSSI NELLA CAPPELLA DELLA MADONNA DI FATIMA IN MILANO

## ABSTRACT

Il presente contributo vuole fornire una ricostruzione storica degli affreschi presenti nella cappella della Madonna di Fatima della chiesa dei Santi Nereo e Achilleo di Milano. Partendo dalla edificazione della chiesa e dalla seguente dedicazione della cappella alla Madonna di Fatima, si esamina la ricomposizione delle circostanze che portarono il pittore bergamasco Vanni Rossi a eseguire gli affreschi concernenti i quindici misteri del Rosario e degli avvenimenti intercorsi ai tre pastorelli di Fatima nel 1917. In chiusura di articolo, infine, si ricostruisce il processo che portò il pittore sui ponteggi della cappella; in particolare il contributo vuole soffermarsi sulle figure del cardinale Schuster e di Monsignor Polvara, personaggi importanti per la cultura religiosa milanese durante il Ventennio fascista e nel primo periodo della ricostruzione postbellica, nonché committenti dei lavori per la decorazione della Cappella.

This contribution is aimed to provide a historical reconstruction of the frescoes in the Chapel of Our Lady of Fatima in the church of Santi Nereo and Achilleo in Milan. Starting with the edifice of the church and the following dedication of the chapel to Our Lady of Fatima, we want to provide a redistribution of the circumstances that brought the painter Bergamasco Vanni Rossi to execute the frescoes concerning the fifteen mysteries of the rosary and the events that involved the three shepherds of Fatima in 1917. Finally, the article attempts to reconstruct the process that led the painter to the scaffolding of the chapel; In particular, the contribution is to dwell on the figures of Cardinal Schuster and Monsignor Polvara, important figures for the religious culture of Milan during the Fascist years and in the first period of post-war reconstruction as well as commissioners for the works for the decoration of the Chapel.

---

## LA CAPPELLA DELLA MADONNA DI FATIMA: DEDICAZIONE E IMPIANTO ARCHITETTONICO

La chiesa dei SS. Nereo e Achilleo, ubicata al termine di viale Argonne, venne costruita secondo le volontà del cardinale Schuster nel 1938; l'incarico dell'edificazione di questo maestoso edificio fu affidato all'«ingegnere arcivescovile»<sup>1</sup> Giovanni Maggi, uomo di fiducia del cardinale, per rendere onore all'anziano papa Pio XI.<sup>2</sup> L'impianto della chiesa costruita dal Maggi è di tipo basilicale con una pianta a croce latina. La navata centrale è affiancata da due navate laterali, separate da colonne marmoree con

<sup>1</sup> SCHUSTER 1937, pp. 223-224.

<sup>2</sup> Morirà, infatti, pochi mesi dopo l'annuncio del cardinale Schuster di voler inaugurare una nuova basilica al «Papa della Conciliazione». La dichiarazione del cardinale si legge in SCHUSTER 1939, s. p.

capitelli a “ghiera”. L’elemento più sorprendente di questo monumentale edificio è il grandioso triplice tiburio che sorregge una maestosa cupola, la quale raggiunge i 52 metri di altezza.

Ai lati del presbiterio sono collocati due corpi di fabbrica; il primo, a meridione, contiene tutt’ora gli ambienti della sacrestia, mentre il secondo, a settentrione, ospitava i locali deputati a *penitenzieria*. Nel progetto originario dell’ingegnere Maggi, l’ambiente della *penitenzieria* doveva avere una volumetria maggiore di quella che presenta oggi: una planimetria della basilica conservata presso la Cittadella degli archivi di Milano<sup>3</sup> (fig. 1) mostra infatti come questo vano, denominato nella pianta stessa *penitenzieria*, si presentasse come ambiente unico e non suddiviso in due da un setto murario, come si presenta oggi. Al suo interno doveva inserirsi un secondo piccolo locale, forse delimitato non da pareti in muratura ma da strutture provvisorie, il quale poteva essere adoperato come ripostiglio per materiale liturgico. Secondo elemento che differenzia l’impianto originario da come si presenta oggi, è che l’architetto aveva pensato ad un’uscita dall’ambiente sul lato settentrionale dell’edificio; passaggio che, invece, oggi non è più presente.<sup>4</sup>

La “nuova storia” di questa struttura ha inizio nel 1942: nell’agosto di quell’anno un articolo non firmato, pubblicato sulla rivista della Diocesi milanese «La fiamma», informa che, a quella data, nella chiesa stava per essere inaugurata una nuova cappella al culto della Madonna di Fatima. L’articolo riporta anche una dichiarazione del parroco: «Vi avevo dato appuntamento in Luglio per il 13 Settembre, ma i tempi non mi hanno permesso di eseguire il mio disegno per cui ci ritroveremo per il XXV del grande avvenimento di Fatima, il 13 ottobre nella nuova Cappella, ultimata nella sua parte centrale».<sup>5</sup> Nell’ottobre seguente, tre articoli pubblicati su giornali differenti – «L’Ambrosiano», «La Sera» e il «Corriere della Sera» – riportano le stesse informazioni riguardo la dedizione di un altare nella cappella appena consacrata:

«Per particolare interessamento di S. Eminenza il cardinale Arcivescovo, il 25o anniversario dell’apparizione della Vergine del Rosario ai tre pastorelli di Fatima (Portogallo 1917) sarà ricordato ai milanesi con l’erezione di un grandioso altare nella basilica dei SS. Martiri Nereo e Achilleo, in viale delle Argonne. Alle solenni funzioni indette per domani martedì, e in modo speciale alla Messa delle ore 13 (ora dell’apparizione) e alla processione di riparazione che si svolgerà la sera stessa alle ore 20.15 intervengono certamente in folla i fedeli del popoloso rione».<sup>6</sup>

Non si hanno ulteriori notizie su quale fosse la cappella dedicata alla Madonna di Fatima e, di conseguenza, su dove fosse collocato l’altare; tuttavia, osservando la planimetria dell’edificio, l’unica ipotesi accettabile è che questo ambiente coincida con

<sup>3</sup> Cfr. CDA-SNA.

<sup>4</sup> Una seconda cartina, sempre conservata presso la Cittadella degli archivi di Milano, mostra, tuttavia, un’uscita differente rispetto a quanto detto: l’uscita è infatti posizionata lungo la parete occidentale, in corrispondenza dell’attuale portone d’ingresso. Cfr. *ivi*, Commissione igienico edilizia, Milano, 23 settembre 1938.

<sup>5</sup> «LA FIAMMA» 1942.

<sup>6</sup> «CORRIERE DELLA SERA» 1942; «L’AMBROSIANO» 1942; «LA SERA» 1942.

l'attuale cappella della Madonna di Fatima, che prima dell'erezione di questo altare era, come già ricordato in precedenza, dedicata alle confessioni dei fedeli.<sup>7</sup>

Al termine della Seconda guerra mondiale, quando in città si era restaurato l'ordine sociale, la cittadinanza milanese volle ridedicare, come ringraziamento a colei che aveva interceduto per la fine della guerra e salvato la chiesa dai bombardamenti alleati, una cappella alla Madonna di Fatima, alla quale già si attribuiva la dote della conclusione della Grande Guerra. Per questo motivo, si decise di intervenire una seconda volta sull'ambiente che già nell'ottobre 1942 era stato dedicato alla Madonna di Fatima, per renderlo più accogliente e adatto a celebrare il culto mariano. Tra il novembre e il dicembre del 1946 principiavano i lavori di rinnovamento della sagrestia, ancora ad opera dello stesso architetto, l'ingegnere Maggi, il quale apportava delle piccole migliorie all'ambiente in questione.<sup>8</sup> Come primo intervento, Maggi chiuse la porta sul lato settentrionale, eliminò l'ambiente-ripostiglio interno e infine creò un muro divisorio, in modo da restringere l'ambiente principale, erigendo contemporaneamente uno spazio di servizio che solo anni dopo verrà riutilizzato con mansione di anticappella. Attualmente, la cappella è lunga diciannove metri e larga nove, e presenta una piccola abside sporgente dalla muratura esterna. Ad essa si può accedere da due ingressi diversi: uno situato sulla parete meridionale, l'altro sul lato occidentale, in opposizione all'abside. L'apertura sul lato meridionale immette direttamente all'interno della chiesa, nella zona del presbiterio, tramite un piccolo corridoio; il secondo ingresso, invece, mette in diretta comunicazione l'ambiente principale con l'anticappella rimodernata da Maggi nel 1949. Nella parete settentrionale, infine, quattro vetrate intagliate consentono alla luce di penetrare nell'ambiente. Come ultimo intervento, Maggi, nel 1949, progettò, a ridosso della cappella, un piccolo atrio d'ingresso rettangolare, che presenta due entrate: una, dalla quale si accede attraverso un piccolo parco giochi, l'altra, dalla quale si entra direttamente dalla navata centrale. Sul lato dirimpetto al portale d'entrata tre gradini immettono all'interno della cappella principale.

#### CICLO PITTORICO

Vanni Rossi venne incaricato di approntare i lavori per la cappella all'inizio del 1946: un articolo pubblicato su «La fiamma» nel giugno di quell'anno comunica che «Il pittore Vanni Rossi, parrocchiano, ha ormai terminato i bozzetti (con ogni probabilità lo scrivente intende solo i bozzetti con i misteri gloriosi del soffitto). Il capomastro sta allestendo la stanza dove il pittore preparerà i cartoni necessari all'attuazione dei bozzetti».<sup>9</sup> Prima del maggio 1947 i bozzetti del soffitto erano terminati; il

<sup>7</sup> Possiamo con ogni certezza escludere l'altare maggiore, in quanto già consacrato dal cardinale Schuster il 6 dicembre 1940 ai Santi patroni della chiesa, e anche l'altare del battistero, consacrato il 14 agosto 1942 riponendovi le reliquie dei Santi Martiri Ippolito, Adria, Paolina, Nerone e Maria, giunte direttamente da Roma. Nella pianta del Maggi precedentemente ricordata non si trovano indicazioni relative ad altri altari eventualmente presenti nella basilica.

<sup>8</sup> «LA FIAMMA» 1946b.

<sup>9</sup> «LA FIAMMA» 1946a.

dilemma erano i cartoni: a questa data il prevosto, autore del citato articolo, informa che i cartoni con i misteri gloriosi ancora non erano stati ultimati perché «non è un lavoro facile. Pensare che ogni figura è alta m. 1.60». <sup>10</sup> E' attendibile che Rossi abbia dato avvio alla decorazione ad affresco con l'arrivo della stagione calda, seguitando i lavori per tutta l'estate: nel novembre del 1947 appare sul giornale parrocchiale un trafiletto che dichiara che alla festa della Madonna di Fatima di quell'anno erano presenti in chiesa numerosi parrocchiani, radunatisi per ammirare le opere del Rossi, il quale «venne vivamente complimentato per aver saputo, in un ambiente architettonicamente difficile, dare una soluzione pittorica eminente, con una concezione artistica e nello stesso tempo veramente spirituale». <sup>11</sup> Con ogni probabilità questo scritto fa riferimento soltanto alla decorazione del soffitto; infatti, sempre sul giornale della diocesi, nel febbraio 1948, apparve un altro scritto in cui si dice che il pittore ha portato a termine i bozzetti dei misteri gaudiosi e dolorosi e che «s'appresta a fare i cartoni per poter poi con la buona stagione iniziare i lavori». <sup>12</sup> Senza ombra di dubbio il soffitto era già terminato, <sup>13</sup> mentre le pareti laterali erano ancora da affrescare. Una conferma in tal senso viene fornita dalla data posta dal pittore sotto l'affresco con l'incoronazione della Vergine, accanto alla propria firma: 30 settembre 1947. Alcuni mesi dopo, l'artista terminò i cartoni delle pareti laterali e della parete dell'altare, per poi, con la "bella stagione", iniziare ad affrescare anche queste superfici. L'obiettivo del Rossi era di portare a termine i lavori delle pareti entro il 1948, <sup>14</sup> per poi potersi dedicare, a partire dal 1949, agli affreschi della parete di fondo con la magnifica crocefissione, affiancata da due scene raffiguranti storie della contemporaneità, e alla pala d'altare con i tre pastorelli di Fatima. <sup>15</sup> Nel dicembre del 1949, un trafiletto anonimo uscito su «L'Eco di Bergamo» informa che la cappella è stata ultimata e benedetta dal cardinale Schuster. <sup>16</sup> A questa data mancavano, presumibilmente, le pitture dell'anticappella, la quale era ancora in fase di riammodernamento. L'anno seguente, nel 1950, ebbero inizio i lavori per la decorazione di questo piccolo ambiente, che si conclusero con la fine della stagione estiva.

Parallelamente alla decorazione ad affresco e alla preparazione dei cartoni, procedevano i lavori di assestamento e adeguamento architettonico della cappella. Nel novembre 1946 l'ingegner Maggi incaricò la ditta Colla di eseguire i lavori di conso-

<sup>10</sup> «LA FIAMMA» 1947b.

<sup>11</sup> «LA FIAMMA» 1947b.

<sup>12</sup> «LA FIAMMA» 1948a.

<sup>13</sup> Cfr. «LA FIAMMA» 1948b: «quante saranno le figure se aggiungiamo (ai dipinti del soffitto) alle pareti laterali i misteri Gaudiosi e Dolorosi?».

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> Tutte opere datate al 1949: la pala d'altare riporta la firma del pittore e la data 1949, l'affresco accanto alla Crocefissione riporta un cartiglio su cui è presente la seguente scritta in latino «HOC SACCELLVM MATRI CHRISTI FATIME DICATVM VANNI ROSSI, ANGELI CAMPANINI MVNIFICENTIA ANNO DOMINI MCMXLXI PINXIT».

<sup>16</sup> «L'ECO DI BERGAMO» 1949. Già nel maggio del 1949, tuttavia, Orio Vergani, su «Illustrazione Italiana» sottolinea che il pittore bergamasco Vanni Rossi «ha per ora completata la illustrazione degli episodi evangelici nella cappella dedicata alla Beata Vergine di Fatima». «ILLUSTRAZIONE ITALIANA» 1949.

lidamento di quest'ambiente «onde sia preparata architettonicamente a ricevere gli affreschi di Vanni Rossi». <sup>17</sup> I lavori procedevano celermente, prestando però grande attenzione sia all'estetica del luogo, «una sistemazione semplice e nello stesso tempo consona alle linee architettoniche della Chiesa», che alle esigenze di culto, «il lavoro sarà attuato in due tempi, onde non rendere grandemente disagiata l'entrata nella Cappellina». <sup>18</sup> Nella primavera del 1947, la stessa ditta si apprestava alla preparazione del soffitto, dove il pittore intendeva iniziare il proprio lavoro. I muratori della ditta Colla procedettero inizialmente alla pulitura tramite setaccio della sabbia da costruzione, in modo che essa non presentasse impurità che potessero danneggiare l'affresco, per poi preparare la calce (per far meglio aderire l'intonaco e non consentire la formazione di muffe); infine, si dedicarono all'aerazione del soffitto, in modo da far scorrere l'aria per evitare macchie che potessero nuocere ai lavori pittorici. <sup>19</sup> Quando ormai l'affresco del soffitto era giunto a termine, ci si accorse della scarsa luminosità della cappella; si decise così di approntare un nuovo impianto elettrico e di ridisporre le finestre sulla parete sinistra, dove già si trovavano prima della guerra: «Stiamo cercando la sistemazione dell'impianto elettrico che dovrà dare una luminosità uguale su tutte le pareti si che gli affreschi abbiano un luce adatta. Mi sono interessato per rimettere le finestre nella situazione dell'anteguerra». <sup>20</sup>

### *Affreschi*

Gli affreschi del pittore bergamasco si diramano per tutte e quattro le pareti della cappella principale e dell'anticappella. Nell'ambiente principale sono raffigurati i quindici misteri del Santo Rosario, che si suddividono in cinque misteri gaudiosi, cinque misteri dolorosi, e cinque misteri gloriosi, mentre nell'anticappella sono raffigurati episodi riguardanti gli avvenimenti accaduti alla cittadinanza di Fatima nel 1917.

### *Misteri gaudiosi.*

Il ciclo dei misteri Gaudiosi si dirama per tutta la parete destra della cappella; tuttavia esso ha inizio sulla parete dell'altare, dove è raffigurata l'Annunciazione dell'angelo a Maria (fig. 2) contornata dalla presenza, sull'arco che incornicia la scena, da cinque "oculi pittorici" accoglienti angeli musicanti. Si prosegue con la narrazione ritornando sul fondo della parete meridionale; lì si osservano gli altri quattro misteri: la Visitazione (fig. 3), la nascita di Cristo (fig. 4), nella quale il Bambino è illuminato da una luce che richiama i modelli dell'arte manierista, Correggio in particolare,

<sup>17</sup> «LA FIAMMA» 1946b.

<sup>18</sup> *Ibidem.*

<sup>19</sup> Cfr. «LA FIAMMA» 1948b.

<sup>20</sup> *Ibidem.* È interessante soffermarsi su un articolo del cardinale Schuster del 1930. Parlando della luce elettrica, introdotta solo a «scopo d'illuminazione dell'aula», Schuster chiese che fosse «sobria, austera e dignitosa, senza imitare anche lontanamente le sale teatrali», chiarendo allo stesso tempo il motivo di un'illuminazione naturale nelle nuove chiese, spesso tanto controllata da farle apparire all'occhio del visitatore odierno parecchio buie. In origine in SCHUSTER 1930, pp. 297.

la Presentazione al tempio (fig. 5), dove le architetture sono esemplificate su modelli dell'arte giottesca, e il Ritrovamento di Gesù al tempio (fig. 6), nella quale si scorge, nel margine destro della composizione, un autoritratto del pittore. Ognuna di queste scene è separata dalla successiva da un piccolo arbusto – sempre differente da quello che lo precede nella narrazione, al quale è dato funzione di quinta scenica.

Sopra la scena dell'Annunciazione alla Vergine una iscrizione a carattere bastone recita: «o Gesù perdonate le nostre colpe, preservateci dal fuoco dell'inferno portate in cielo tutte le anime specialmente le più bisognose della vostra misericordia»,<sup>21</sup> comunemente conosciuta come la «preghiera decima», proferita dalla Madonna ai pastorelli di Fatima.

### *Misteri dolorosi*

Sulla parete settentrionale sono affrescati i misteri dolorosi, i quali ultimano sulla parete occidentale con la Crocifissione di Cristo (fig. 7) sormontata da due schiere angeliche, la prima che reca in mano il sudario, la seconda dolente per la morte del Signore. Cristo, al centro della composizione, sovrasta le Tre Marie dolenti ai suoi piedi, ed è affiancato dalle croci dei due ladroni: alla sinistra il ladrone buono, in posa estatica, con l'angelo intento a elevarlo verso il regno dei cieli, a destra il ladrone cattivo, imbruttito dalla condanna che gli appartiene, mentre un diavolo è intento a precipitarlo negli inferi; ai suoi piedi, infine, due centurioni romani si apprestano a giocarsi la veste del Cristo a dadi. La lettura del ciclo principia in prossimità della parete orientale: Gesù nel Getsemani (fig. 8) immerso a pregare mentre i tre discepoli dormono ai suoi piedi, la Flagellazione di Cristo (fig. 9) dove al Salvatore ieratico fanno da contraltare le facce incattivite degli aguzzini, l'Incoronazione di spine (fig. 10) e l'Andata al Calvario (fig. 11), nella qual scena, ai piedi di Cristo dolente, si scorge, inginocchiato, il diavolo intento a bramare la sua vendetta. Non va trascurato che in questa parete le scene sono sensibilmente più piccole rispetto a quelle della parete opposta, in quanto inframezzate da quattro finestre (non vi sono quindi gli arbusti presenti negli altri due cicli). Infine, accanto alla maestosa Crocifissione, abbiamo altri due brani “contemporanei”: sulla sinistra Vanni Rossi ha raffigurato un gruppo di ecclesiastici, tra cui papa Pio XII, il cardinale Ildefonso Schuster e il prevosto Guido Augustoni, accompagnati da membri della parrocchia, tra i quali si trovano anche le Suore di Maria Bambina<sup>22</sup> (fig. 12). Di fronte, sulla parete di sinistra attorno alla vetrata, è illustrata una pagina di storia che intende raccontare la Seconda guerra mondiale: il fungo atomico, la morte con la falce, immagini di distruzione di sofferenza e di morte, un accenno ai campi di concentramento, il litigio di Caino e Abele e il conseguente assassinio di Abele (fig. 13).

<sup>21</sup> Comunemente chiamata «preghiera decima» in quanto viene recitata dal fedele alla fine di ogni decina del rosario. Il pittore volge i verbi alla terza persona rispetto all'originale, forse per conferire più solennità alla preghiera. Così è nell'originale: «Gesù mio, perdona le nostre colpe, preservaci dal fuoco dell'inferno, porta in cielo tutte le anime, specialmente le più bisognose della tua misericordia. Amen».

<sup>22</sup> Vengono raffigurate dal pittore nell'affresco in quanto, durante il periodo di guerra, l'ordine svolgeva le sue funzioni all'interno della chiesa dei Santi Nereo e Achilleo.

### *Misteri gloriosi*

I misteri gloriosi si dispiegano interamente sul soffitto della cappella. Quattro di essi sono frazionati ancora da grandi arbusti, mentre l'ultimo mistero, l'Incoronazione della Vergine (fig. 14), occupa un unico riquadro che si espande orizzontalmente su tutta la parete. La lettura del ciclo inizia dal fondo del soffitto, in prossimità della parete occidentale: la Risurrezione di Cristo (fig. 15), l'Ascensione di Cristo (fig. 16), la Discesa dello Spirito Santo (fig. 17), l'Assunzione della Vergine (fig. 18) e l'Incoronazione della Vergine. In quest'ultimo riquadro, dove un tripudio di personaggi, sia della contemporaneità del pittore – fonti ricordano la presenza delle raffigurazioni dei figli dell'artista – sia figure impostate su modelli dell'antichità, come santi (Giovanni Battista) e figure bibliche (Adama ed Eva), scorgiamo tre iscrizioni in colore rosso, di mano del pittore: una firma con data «Vanni Rossi dipinse 1947 30 settembre», una dedica al benefattore Angelo Campanini<sup>23</sup> «con la generosa munificenza del Dott. Ing. Angelo Dino Campanini sono stati eseguiti gli affreschi di questo soffitto», e un toccante riferimento a un amico scomparso «il giorno 23 settembre muore il mio carissimo amico & collaboratore MARIO CLERICI».<sup>24</sup>

### *Pala d'altare*

La pala d'altare, anch'essa ad affresco, raffigura la prima apparizione della Madonna ai tre piccoli pastorelli, avvenuta il 13 maggio del 1917 (fig. 19). Alcuni elementi dell'opera sono a pastiglia, come la corona a stelle d'oro della Vergine e il rosario che le scende dall'abito. È forse in questo affresco, datato dal pittore stesso al 1949, che si coglie maggiormente la «rimembranza delle esuberanze di luce della prima maniera divisionista del maestro»<sup>25</sup> specifica della sua formazione accademica: le tre pecorelle nella parte bassa presentano il tipico tratto “diviso” di Previati e Segantini.

<sup>23</sup> Angelo Dino Campanini, figlio dell'architetto Alfredo Campanini, meglio noto per aver sposato nel 1929 Anna Bonomi Bolchini (in quanto sposata in seconde nozze l'avvocato Giuseppe Bolchini), conosciuta come «la Signora della finanza», matrimonio che verrà annullato dalla Sacra Rota nel 1955. Figlia di Carlo Bonomi, un importante edile milanese, nonché proprietario di numerosi immobili in Milano, e fondatore della *Beni Immobili Italia*, la signora Bonomi ereditò il patrimonio del padre al momento della sua morte nel 1940, diventando una delle più ricche donne della città. La coppia, nel corso degli anni di matrimonio, si occupò molto di elargire finanziamenti ad associazioni ed enti religiosi.

<sup>24</sup> Mario Clerici è stato aiutante di Rossi fino al momento della sua morte, che lo colse sotto gli affreschi del soffitto della cappella della Madonna di Fatima. Nato a Cislago, in provincia di Varese, nel 1899, venne chiamato in guerra nel 1918, nel terzo reggimento artiglieria di campagna, meritandosi la Croce di Guerra in qualità di sergente. Prima di partire per la Grande Guerra frequentò per brevi periodi l'Accademia di Brera. La svolta nella sua attività di pittore avvenne nel 1925, quando Vanni Rossi si trovò ad affrescare la chiesa parrocchiale di Cislago; fu in questo momento che incominciò il sodalizio lavorativo che condusse i due ad affrescare molti edifici religiosi in Lombardia: si possono ricordare i lavori a Sotto il Monte, Venegono Superiore, Parabiago. Partigiano sul fronte varesino, partecipò con la sua brigata alla liberazione di Milano il 25 aprile del 1945. Si ammalò in guerra di epatite: una malattia che lo porterà alla morte sui ponteggi, come ricorda il Rossi con la sua iscrizione, il 23 settembre 1946.

<sup>25</sup> TANTARDINI 1951, p. 66.

Una particolare tecnica pittorica, quella divisionista, appresa dal Rossi durante il suo alunnato all'Accademia Carrara con il pittore Ponziano Loverini, e poi proseguita, in qualità di insegnante, presso i corsi alla Scuola di Arte Superiore Cristiana «Beato Angelico» di Milano.

### *Anticappella*

In questo piccolo ambiente l'artista ha voluto raffigurare gli accadimenti successi a Fatima nel 1917; sulla parete orientale Rossi effigia l'apparizione della Sacra Famiglia sormontata dal sole rotante (fig. 20), così come accadde nell'ultima comparsa della Madonna il 13 ottobre 1917.<sup>26</sup> Sulla parete meridionale sono rappresentati i tre pastorelli che ricevono l'angelo che portò loro l'eucaristia (fig. 21), mentre sulla parete settentrionale si vede la folla dei fedeli accorsi all'evento miracoloso del sole rotante (fig. 22). Infine, sulla parete occidentale, Rossi ha affrescato le fiamme e i dannati dell'inferno «senza peso né equilibrio, tra grida e gemiti di dolore e disperazione che suscitavano orrore e facevano tremar di paura» (fig. 23).<sup>27</sup>

Due cartigli ornano la parete meridionale: il primo, non di mano del pittore, recita «arredo e restauro A. D. 1991 in memoria di Aurelio Sara»; il secondo, realizzato dal Rossi, reca la scritta «IN MEMORIA dell'architetto ALFREDO CAMPANINI»:<sup>28</sup> un'iscrizione con ogni credibilità commissionata al pittore dal figlio dell'effigiato, il già citato Angelo Dino Campanini, per onorare il padre architetto, tragicamente morto nel 1926.

### COMMITTENTI E BENEFATTORI

Chi ha incaricato il Rossi di eseguire gli affreschi della cappella? Non abbiamo un mandatario vero e proprio, anche se possiamo pensare ad un interessamento diretto da parte del cardinale Schuster, coadiuvato dal prevosto Don Guido Agustoni, primo parroco della chiesa al tempo dell'inizio dei lavori. Schuster fu una figura di riferimento per il rinnovamento dell'arte sacra, soprattutto in territorio lombardo. Quando era ancora abate e ordinario della chiesa di san Paolo Fuori le Mura venne eletto presidente della Pontificia Commissione Centrale per l'Arte Sacra.<sup>29</sup> Fu lui a delegare ad

<sup>26</sup> Per altro, avvenimento non ricordato da Suor Lucia nelle sue memorie, ma riportato da diversi giornalisti presenti sul luogo dell'evento miracoloso. SUOR LUCIA 2005, p. 177.

<sup>27</sup> Ivi, p. 173.

<sup>28</sup> Alfredo Campanini (Gattatico di Praticello 30 luglio 1873 – Milano 9 febbraio 1926), fu architetto, principalmente attivo nella città di Milano dove si trasferì diciottenne con i genitori. In città frequentò i corsi per capomastri dell'Accademia di Brera dove si laureò in architettura nel 1896. Architetto di formazione liberty, progettò a Milano casa Cambiaghi in via Pisacane 12 e casa Tosi in via Senato 28. Morì in uno sciagurato incidente di cantiere nel 1926 investito dal crollo di un solaio di una sua casa in via di costruzione in viale Umbria.

<sup>29</sup> Istituita per volontà di papa Pio XI il 1 settembre 1924, il suo compito principale era quello di tutelare e incrementare il patrimonio d'arte sacra a disposizione delle istituzioni religiose, prevedendo «un gruppo di membri consulenti, sì ecclesiastici che laici [...] esperti nelle discipline attinenti alle

ogni diocesi, tramite un'apposita Commissione Diocesana, «considerata come l'organo dell'attività stessa episcopale in questo nobilissimo campo dell'arte», la regolamentazione delle decorazioni degli ambienti liturgici. Nel 1931, infine, il cardinale fondò l'Ufficio Diocesano per l'Arte Sacra, l'organo esecutivo della Commissione, la cui «azione propria è quella di direzione, ispezione e di propaganda artistica nell'Archidiocesi». In qualità di responsabile di questo ufficio, Schuster chiamò i «migliori rappresentanti del pensiero artistico cristiano, tanto per l'architettura, come per le varie arti decorative del luogo sacro»,<sup>30</sup> tra cui si possono ricordare gli architetti Giuseppe Polvara, Ottavio Cabiati, Paolo Mezzanotte, Felice Pasquè e Ugo Zanchetta – tutti sommi esponenti della corrente architettonica novecentista, ai quali si deve in città almeno un edificio sacro.

Per tentare di ricostruire chi fece da tramite tra il pittore e il cardinale, è necessario soffermarsi sulla figura di Giuseppe Polvara, prelado milanese, direttore della rivista «Arte Cristiana»,<sup>31</sup> nonché fondatore della Scuola di Arte Superiore Cristiana «Beato Angelico»,<sup>32</sup> che vide come primo maestro di pittura proprio Vanni Rossi. Il cardinale, fin dalle sue prime visite pastorali in città, si avvicinò molto al Polvara e ai membri della scuola: in un primo momento tramite la lettura della rivista, in un secondo momento visitando i laboratori d'arte della scuola milanese. Inoltre, fin dalla prima visita pastorale nel capoluogo lombardo, si fece accompagnare dal prelado, verso il quale nutriva una stima sincera e autentica, per esaminare le chiese del comune, tanto che nel 1935, al termine del primo ciclo di visite, il cardinale scrisse una lettera al Polvara congratulandosi per la sua conoscenza del mondo legato all'arte sacra nel territorio milanese:

«Che l'Arcivescovo faccia la S. Visita Pastorale sui monti e nel piano è suo gravissimo dovere; ma che Ella, con tanto suo disagio, lo abbia seguito da quasi sei anni, è segno di virtù grande e di zelo non comune. Oramai tutto il Clero diocesano ha potuto ammirarla attraverso le quasi 850 parrocchie, finora visitate [...] l'Arcivescovo sa apprezzare e premiare i meriti [...] voglia gradire l'alta dignità a cui ora la bontà del Santo Padre si è compiaciuto di elevarla, e negli onori del Protonotario Apostolico».<sup>33</sup>

In particolare, l'interesse del cardinale verteva sulle qualità artistiche dei membri della Scuola di Arte Superiore Cristiana «Beato Angelico», che considerava i veri e autentici continuatori dell'antica arte cristiana: «Al qual proposito, tutti conoscono il nobile tentativo [...] per dare alla Chiesa Cattolica una vera Scuola d'Arte Cristiana, che generalmente manca, ma di cui si sente estremo bisogno. Ebbene i comuni voti degli artisti cattolici incominciano a vedere già il loro compimento nella Scuola Beato

---

scienze liturgiche ed alle arti belle». Venne sciolta, sempre per decreto pontificio, nel 1989. «PER L'ARTE SACRA» 1924, p. 108.

<sup>30</sup> SCHUSTER 1931, pp. 143 - 147.

<sup>31</sup> Rivista nata a Milano nel 1913, come organo informativo della *Società degli Amici dell'Arte Cristiana*, fondata dal sacerdote friulano Celso Costantini nel 1912. Nel 1918 l'incarico di direttore della rivista passò a Giuseppe Polvara. Cfr. BERTUCCIOLI 1984, pp. 284-286 e MARGOTTI 1915, pp. 311-313.

<sup>32</sup> Scuola artistica fondata nel 1921 dal Polvara, che ne divenne anche primo direttore. Vedi: POLVARA 1949, pp. 55-57 e TANTARDINI 1937, pp. 147-159.

<sup>33</sup> SCHUSTER 1935, p. 332.

Angelico».<sup>34</sup>

L'interesse che nella comunità ecclesiastica si rivolgeva nei riguardi degli artisti della Scuola Beato Angelico e dei membri della rivista «Arte Cristiana», è confermato anche da lettere interne alla congregazione religiosa della Pontificia Commissione centrale per l'Arte Sacra: una lettera del 10 dicembre 1946, inviata alla Commissione, è inoltrata dal cardinale Francesco Marchetti Selvaggiani – segretario della Suprema Sacra Congregazione del Santo Offizio - al cardinale Schuster; la contesa della lettera verteva su alcune non specificate «deplorevoli deformità» dell'arte sacra:

«Eccellenza Reverendissima, è noto alla Eccellenza Vostra Reverendissima che, fra le tendenze artistiche dei tempi attuali, la moda del deforme e del grottesco è penetrata nelle frequenti manifestazioni pubbliche d'arte in genere e tenta di invadere anche il campo dell'arte sacra. Basta riferirsi, a modo di esempio, ad alcuni esponenti di tale tendenza, come il Manzù [...] e il Guttuso per avere una prova evidente del disgusto e della riprovazione che provengono dalle loro opere per l'offesa fatta alla pietà dei credenti, specie dinanzi ai nudi completi che profanano vari aspetti della Crocifissione del Divino Redentore. [...] Tutto ciò non può non preoccupare le competenti Autorità Ecclesiastiche, alle quali incombe il dovere di premunire i fedeli dal diffondersi di manifestazioni artistiche che li scandalizzano e di tutelare il decoro del culto e dei luoghi sacri nonché il sano senso dell'arte religiosa, il cui fine è appunto di fomentare i sentimenti di pietà e di devozione del popolo cristiano. Pertanto questa Suprema Sacra Congregazione interessa cotesta Pontificia Commissione centrale a dare le opportune istruzioni alle Commissioni Diocesane, affinché le deplorevoli tendenze sopra descritte non abbiano comunque a infiltrarsi in quei campi, la cui tutela è ad esse affidata».<sup>35</sup>

Di maggiore interesse è la lettera di accompagnamento alla precedente, scritta da Marchetti Selvaggiani; nello scritto, infatti, si fa riferimento agli allievi della Scuola di Arte Superiore Cristiana «Beato Angelico» e ai seguaci della rivista «Arte Cristiana» come coloro che soli possano far rifiorire la nobile arte cristiana dalle nuove “brutturre” di Manzù e Guttuso.

«E.mo e Rev.mo Signor Mio Oss.mo poiché anche a Milano, in materia di arte sacra, sono apparse talora delle tendenze lesive del decoro e della dignità dei soggetti religiosi, credo opportuno inviare alla E. V. Rev.ma copia di una lettera diretta da questa Suprema S. Congregazione, in data odierna, all'Ecc.mo Mons. Presidente della Pont. Commissione centrale per l'arte Sacra in Italia. Questo Sacro Dicastero

<sup>34</sup> SCHUSTER 1931, pp. 143 - 147.

<sup>35</sup> Lettera del card. Marchetti Selvaggiani a mons. Costantini, presidente della *Pontificia Commissione Centrale per l'Arte Sacra*. «ARTE CRISTIANA» 1947, pp. 1-2. Pochi mesi dopo la lettera in questione, alla fine del 1947, Manzù - il “comunista” - avrebbe portato termine, e sottoposto alla commissione giudicatrice, la prima versione per le formelle della «porta della morte» della basilica vaticana, bassorilievi destinati a suscitare feroci proteste sulle pagine dell'«Osservatore Romano». La diatriba tra Manzù e Costantini si era già manifestata anni addietro, quando il prelado aveva definito il nudo della crocifissione dello scultore, presentato nel 1941 alla Galleria Barbaroux, «un bislacco espediente reclamistico». L'opera, sempre secondo le parole di Costantini, anticipava la Maddalena della famosa crocifissione per la quale Guttuso si aggiudicò il secondo posto al premio Bergamo del 1942. Questa provocazione suscitò la reazione dello scultore bergamasco il quale rispose con asprezza al prelado che egli non comprendeva nulla dei «rari valori contemporanei» e neppure conosceva «i grandi esempi antichi». CINELLI - COLOMBO 2016, p. 36.

interessa pertanto l'Eminenza Vostra – per l'azione che, sotto la Sua vigilanza, potrà essere svolta sia mediante la Rivista d'Arte Sacra "Arte Cristiana", che costì si stampa, come per mezzo dell'Istituto di Arte Sacra "Scuola Sup. d'Arte Cristiana B. Angelico" di Milano e di altri enti e commissioni similari – a far sì che sia combattuta con decisione e fermezza la su accennata deplorable tendenza di arte deformatrice e profanatrice.  
[...] Dal Palazzo del S. Offizio, 10 dicembre 1946».<sup>36</sup>

Appare chiaro, alla luce di questi scritti, come la commissione dei lavori per la cappella della Madonna di Fatima sia giunta al pittore bergamasco per il tramite di monsignor Polvara, il quale godeva di alta considerazione presso il Cardinale. Il Rossi, non va dimenticato, era anche conosciuto al pubblico di appassionati come «pittore di madonne» – così lo ricordano Anselmo Bucci e Gino Cornali in scritti della seconda metà degli anni venti<sup>37</sup> - o di «squisito sentire»,<sup>38</sup> nonché famoso per il suo ciclo ad acquerello in 125 tavole, illustrante i fatti dell'Antico e del Nuovo Testamento, attività iniziata nei suoi primi mesi d'insegnamento presso la Scuola Beato Angelico e terminata, anche a causa della parziale distruzione dovuta alla Seconda guerra mondiale, solo nei primi anni del dopoguerra. La fama dell'artista come pittore di soggetti religiosi non si dovette far attendere: invitato negli anni Venti e Trenta alle maggiori esposizioni d'arte italiane – si possono ricordare la XIII Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia del 1922, la XVI del 1928, la XVII del 1930, solo per citare le più importanti – esibì sempre opere a soggetto devozionale. Quello di essere un artista eminentemente osservante, è per il cardinale Schuster un prerequisito di fondamentale importanza: non esiste arte sacra che non provenga dalle mani di un artista religioso; per questo il creatore, pittore, architetto o musicista che fosse, doveva allontanarsi da personalismi stilistici eccentrici, per addentrarsi, nella maniera più discreta possibile, nelle "verità" dell'arte cristiana. Questo concetto venne esplicitato nel *Propter domum Domini Dei nostri quae sibi bona tibi*, un testo "programmatico" rivolto al clero, quindi alla committenza ecclesiastica, per scegliere decorazioni consone alle mura dell'edificio sacro. Un passo del documento è dedicato chiaramente alla definizione della figura dell'artista praticante:

«Anche nell'erezione o nel rifacimento di Chiese, deve esigersi che l'artista non indulga a dei criteri stilistici personali, o che divengano purtroppo comuni in tema d'arte non sacra. L'artista cristiano invece, quello cioè che prima è integralmente cristiano, quindi sulla base della sua Fede assorge e la canta trasformandosi in artista di questa Fede medesima, l'artista cristiano, se vuole lavorare in Chiesa e per la Chiesa, si attenga semplicemente alla tradizione ecclesiastica. Nella Casa del Signore il personalismo e la coltura laica cessano: lingua latina ecclesiastica, letteratura, musica, forma di paramenti, di suppellettile sacra, di addobbi, tutto è già determinato dalla Chiesa: quindi, anche l'architettura e l'arte. La parte dell'artista sacro consiste, come pel predicatore evangelico, nel dare una conveniente espressione o pathos personale al carne sacro del simbolo di Fede, che anche l'arte liturgica è chiamata a cantare in chiesa. In questa esatta interpretazione [...] sta tutta la valentia dell'artista cristiano, da Giotto a Dante, [...] al Manzoni ed a Papini».<sup>39</sup>

<sup>36</sup> *Ibidem*.

<sup>37</sup> Mi riferisco a BUCCI 1926, ROSSI 1927.

<sup>38</sup> «ARTE CRISTIANA» 1921, p. 380.

<sup>39</sup> SCHUSTER 1934, pp. 523-536.

Chi, dunque, più del Pittore di Madonne bergamasco, poteva esprimere in maniera edificante quelle che erano le richieste e le raccomandazioni del Cardinale?

Molto importanti, per lo svolgimento del lavoro del Rossi, sono stati anche i diversi benefattori che si sono avvicinati nel corso delle stagioni di operosità sui ponteggi; le spese ingenti per portare a termine le attività costrinsero il parroco Augustoni a richiedere, attraverso la rubrica «*La parola del Prevosto*» presente sul giornale della Diocesi milanese, un aiuto economico ai parrocchiani: «la spesa si aggira, solo per la parte muraria, sulle 180 mila lire. Vi dico subito che non le ho. Ma pensando ai buoni parrocchiani, credo di poter, col gennaio, annunciarvi i nomi di coloro che si impegnano per il pagamento».<sup>40</sup> Un ruolo molto importante per la riuscita dei lavori ebbe anche il commendatore Alfredo Castelli, che concesse alla chiesa i ponteggi sui quali il pittore si trovò a esercitare, lasciandoli a disposizione dell'artista per tutto il tempo debito.<sup>41</sup> Il Castelli fu per la chiesa una figura molto rilevante: prima dell'intervento del Rossi, finziò anche i lavori per portare a termine gli affreschi del battistero eseguiti dal pittore Pietro Fornari.<sup>42</sup> Un altro problema che la parrocchia dovette sostenere fu il compenso da elargire al pittore; un pensiero che venne risolto grazie ad un benevolente parrocchiano, il quale si preoccupò, rimanendo nell'anonimato, di remunerare il pittore. Il prevosto Augustoni ricorda che il compenso venne «pagato da un benefattore parrocchiano, che per ora vuol mantenere l'incognito»;<sup>43</sup> possiamo ipotizzare che il benefattore fu proprio quell'Angelo Dino Campanini, rammentato dal pittore sotto l'affresco raffigurante l'Incoronazione della Vergine: in mancanza di altri dati, mi pare sia una supposizione attendibile. Non è fornito, tuttavia, l'ammontare dell'importo erogato all'artista. Sempre per raccogliere fondi economici per poter portare a termine i lavori, si ricorse anche a iniziative di natura "caritatevole": il Prevosto mise in vendita ai parrocchiani le sedie per la chiesa al prezzo di 5 lire l'una,<sup>44</sup> una somma comprensibilmente spropositata per una singola seduta, ma che servì a finanziare le opere di decoro della chiesa.

#### INFLUENZA E STILE

Vanni Rossi nasce a Borgo San Pietro, piccolo paese nelle valli bergamasche, nel 1894. I suoi primi studi vengono compiuti, grazie anche all'aiuto finanziario del sindaco del paese Pietro Moroni, sotto l'alunnato di Ponziano Loverini all'Accademia Carrara di Bergamo; nel 1914 si diploma presso la scuola bergamasca, ma l'anno successivo viene chiamato alle armi sul fronte veneto. Congedato ne 1919, vince una borsa di studio, di un anno, all'Accademia Inglese di Roma. Nel 1920 si trasferisce a Milano e partecipa, insieme a Monsignor Polvara, alla fondazione della Scuola di Arte Superiore Cristiana «Beato Angelico», divenendone primo maestro di pittura, compito che lo impegnerà fino al 1924.

<sup>40</sup> «LA FIAMMA» 1946b.

<sup>41</sup> «LA FIAMMA» 1948a.

<sup>42</sup> Cfr. TUCI - MUSSINI 2007, p. 8.

<sup>43</sup> «LA FIAMMA» 1948c.

<sup>44</sup> *Ibidem*.

La storiografia critica del pittore bergamasco, riscontra nel suo lavoro chiari influssi dell'arte divisionista, soprattutto di stampo previatesco, meditati grazie alla conoscenza di Monsignor Polvara, il quale definiva il divisionismo «disciplina nella quale risolvere ogni personalismo, disciplina e studio adatti per una scuola».<sup>45</sup> In particolare Polvara, quando parlava di divisionismo, tendeva ad identificare questa tipologia artistica con la figura di Gaetano Previati, il quale insegnava al monsignore e agli studenti della Scuola Beato Angelico da lui formata «che l'opera pittorica innanzi tutto deve essere ispirata da un alto pensiero, che il pensiero deve essere tradotto poeticamente, che deve suscitare il brivido della commozione ed a vedere gli effetti dei giuochi, delle luci e delle ombre, fonte tecnica di grande piacere e spiritualità».<sup>46</sup> Nello specifico, presso la scuola d'arte milanese, si identificava nel maestro ferrarese la più vera e spirituale interpretazione del tema religioso nell'arte moderna: «Il Divisionismo, pittura della luce, soprattutto nell'esempio trasfigurante di G. Previati [...] costituiva più che un suggerimento, lezione sicura, metodo ideale e pratico, strumento adatto per elevare alla preghiera coi pennelli»,<sup>47</sup> ci ricorda Valerio Pilon, già studente della scuola, al momento della morte del Rossi nel 1973.

Soffermandoci sulla relazione artistica tra Rossi e Previati, di notevole importanza appare la critica coeva al pittore bergamasco, che rimarca questo intenso legame; Gino Cornali, nel 1927, scrisse un breve saggio in occasione di una mostra di Rossi alla Galleria Micheli di Milano,<sup>48</sup> dove sottolineò nella persona di Previati un «ideale suggeritore del Rossi»;<sup>49</sup> solo in “suggeritore”, tuttavia, in quanto il pittore, svincolatosi dalla dolce schiavitù previatesca, si emancipò nel riaffermare la propria libertà creativa.<sup>50</sup> Anno cruciale per il consolidamento del legame tra i due artisti fu il 1921, quando il pittore bergamasco entrò in contatto con il mercante d'arte Alberto Grubicy. Quest'ultimo, già in relazione con Previati dai primi anni del secolo, fondò nel 1911 la Società per l'Arte di Gaetano Previati la quale poneva come oggetto critico «l'acquisto delle opere del pittore Gaetano Previati per farne esposizioni e riproduzioni e curarne la vendita».<sup>51</sup> Medesima impostazione venne impiegata anche con il nuovo sottoposto pittore: fu proprio nel 1921 che Rossi riuscì a legarsi in un sodalizio lavorativo con il mercante,<sup>52</sup> il quale gli assicurò una pur minima stabilità finanziaria e una visibilità a livello nazionale: sarà proprio grazie all'interessamento di Grubicy che nello stesso 1921 Rossi venne invitato alla Prima Biennale d'Arte di Roma accanto ai pittori divisionisti, tra i quali figurava anche Gaetano Previati.

Vale la pena ricordare almeno qualche opera del maestro ferrarese che dovette suscitare ammirazione in Rossi e presso gli allievi della Scuola. Una delle opere più in-

<sup>45</sup> PILON 1970, p. 142.

<sup>46</sup> POLVARA 1950, p. 6.

<sup>47</sup> PILON 1973, p. 260.

<sup>48</sup> CORNALI 1927, pp. 1-6.

<sup>49</sup> Ivi, p. 4.

<sup>50</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>51</sup> PREVIATI 1999, pp. 51-52.

<sup>52</sup> Valerio Pilon suggerisce che i primi contatti tra Rossi e Grubicy avvennero dopo che il pittore, insieme a Monsignor Polvara, si recò a vedere una mostra di Previati, organizzata da Grubicy stesso, presso il Salone di Via Marghera di Milano. Cfr. PILON 1973, p. 261.

cidenti è l'Assunzione del 1901-1903, acquistata dal Municipio di Genova presso la galleria milanese di Lino Pesaro nel 1927 e ora esposta nella navata destra della cattedrale genovese di San Lorenzo,<sup>53</sup> dove schiere di angeli innalzano diagonalmente la Vergine verso il firmamento con un svolgimento dinamico e musicale. Simmetrie con quest'opera si possono riscontrare nell'Assunzione della Vergine dipinta dal Rossi sul soffitto della cappella della Madonna di Fatima: il forte senso di dinamismo della Madonna assunta e l'affastellamento delle figure in primo piano scorgono precise concordanze con il dipinto ora esposto a Genova.

Ma ancor più influenti sulla pittura del Rossi furono gli affreschi eseguiti dal Previati per il porticato d'ingresso del cimitero di Castano Primo, illustranti le quattordici stazioni della *Via Crucis*, compito che lo impegnò dal 1883 al 1888.<sup>54</sup> Si nota negli affreschi di Castano una percezione del dramma cristiano carica di pathos emotivo, quasi irreali, dove l'ambiente che cinge le figure appartiene più ad una dimensione storica che spaziale; caratteristiche riscontrabili anche negli affreschi di Rossi: basti vedere la splendida Crocefissione sulla controfacciata della cappella, dove lo spazio è scandito geometricamente in tre partizioni corrispondenti alle tre croci del tema sacro e dove la linea dell'orizzonte è alzata in maniera innaturale, quasi vicina agli intenti all'espressionismo nordico, sopra le teste dei presenti, a voler simboleggiare un senso di fatalità incombente; medesima soluzione adottata dal Previati per la dodicesima stazione della *Via Crucis* nella quale si descrive della morte di Cristo sulla croce; anche in questo caso l'atmosfera di terrore è sottolineata dall'innalzarsi della porzione di superficie pittorica nera che corrisponde, nell'idea del pittore, alla venuta delle tenebre dopo l'uccisione di Cristo.

Va osservata, tuttavia, una peculiare disparità di giudizio sul lavoro sacro di Previati, in particolare tra quello espresso in ambito romano, soprattutto sulle pagine di «Civiltà Cattolica» e quello manifestato sulle pagine della rivista milanese «Arte Cristiana». In occorrenza della rassegna «Arte religiosa di Gaetano Previati» organizzata nell'Aula Magna e nella Sala dei Cento Giorni nel Palazzo della Cancelleria Apostolica, per altro sostenuta dal cardinale Antonio Agliardi, cancelliere di Santa Romana Chiesa nonché vescovo di Albano, e dal cardinale milanese Andrea Ferrari, si offre una diversità di giudizi. La rivista romana, nella figura di Carlo Bricarelli, contesta in Previati una lontananza della sensibilità delle religioni popolari;<sup>55</sup> al contrario, a Milano, la rivista «Arte Cristiana», nella persona di Grondona, denota nell'artista ferrarese una concezione religiosa più stretta «ad una poesia dell'amor divino più che ad una preoccupazione dogmatico-teologica [...] L'opera di Gaetano Previati è un'opera portentosa, assolutamente religiosa, fatta di dolore e di sensibilità; ma solo poeticamente vissuta

<sup>53</sup> Cfr. PREVIATI 1999, p. 59.

<sup>54</sup> Cfr. *ivi*, p. 62. Emblematico notare un particolare: Previati, già nel 1884, quando porta a termine i bozzetti, invierà alcune fotografie degli stessi, insieme alla domanda d'ammissione, per concorrere alla cattedra di Pittura dell'Accademia Carrara di Bergamo, dove si formò anni dopo Vanni Rosi. Gli affreschi, strappati nel 1969 da Ottemi Della Rotta, sono conservati presso il Museo Civico di Castano Primo.

<sup>55</sup> BRICARELLI 1914, pp. 191-201 e pp. 304-316.

nella bellezza della Fede». <sup>56</sup> Singolare, dopo quanto letto, constatare come l'influsso di Previati si sia acuito in maniera preminente a Milano più che in altri comuni italiani, dove, come in precedenza ricordato, venne fondata da Monsignor Polvara la rivista «Arte Cristiana» e la Scuola Beato Angelico, che vide come primo maestro di pittura proprio Vanni Rossi, ultimo dei seguaci previateschi.

A concludere, e per marcare in maniera ancor più incisiva i legami tra Vanni Rossi, il ferrarese Previati e il movimento divisionista, vorrei rammentare brevi passi di un'affettuosa lettera che Leonardo Borgese affisse alle pareti della Galleria Bolzani dove il suo caro amico Rossi stava tenendo una mostra personale:

«Caro Vanni Rossi: ho girato un po' a lungo la Mostra dei divisionisti, ma non mi pare di aver visto nulla di tuo... Ebbene, debbo dirti che se io fossi stato nella commissione ordinatrice, come minimo, un tuo pezzo l'avrei fatto esporre. Per due motivi. Il primo è che tu sei l'ultimo pittore di Grubicy. Il secondo è che nella tua pittura, anche oggi, si sente sempre quell'aria divisionistica "religiosa" che distingue il divisionismo italiano da quello francese e belga (infatti è vero che i francesi inventarono per primi il divisionismo; ma è pur vero che il divisionismo italiano è superiore a quello straniero: e non tanto per virtù intrinseca pittorica, quanto per un'idea spirituale religiosa [...]). Dunque una mostra che voglia oggi dare obiettivamente la storia, il panorama del divisionismo non potrebbe escludere Vanni Rossi, non sarebbe mai giusta senza la presenza di un divisionista autentico, storico e tutto-accanto a noi. [...] Tu poi, caro Vanni, sei rimasto fedele alla religiosità del divisionismo, a un divisionismo che mirava all'unità spirituale. Mentre gli ultimi divisionisti italiani – Boccioni e Carrà – tradirono il divisionismo mutandolo in disgregazione, in violenza, in distruzione. (l'unico rimasto spirituale fu il candido, dolce Luigi Russolo). Insomma, la luce del divisionismo si scompone per ricomporsi nell'aureola di Dio, mentre la luce degli altri divisionisti e dei futuri divisionisti si scompone per dimostrare qualcosa di materiale o addirittura per esplodere». <sup>57</sup>

Andrea Capriolo  
andrea.capriolo@unimi.it

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

«AMICO DELL'ARTE CRISTIANA» 1966 : *Nuova vocazione al servizio della Chiesa. La Famiglia Religiosa Beato Angelico*, «Amico dell'Arte Cristiana» xxxvii 1-4 (1966).

«ARTE CRISTIANA» 1947 : *Suprema Santa Congregazione del Santo Offizio per la deformazione dell'arte sacra*, «Arte Cristiana» xxxiv 1/2 (1947), pp. 1-2.

BARATTI 1947 : Attilio Baratti, *Cristo nell'arte di Gaetano Previati*, «Vita e Pensiero» 12

<sup>56</sup> *Ibidem*.

<sup>57</sup> Ricordata in PILON 1970, p. 141.

(1947), pp. 745-748.

BERTOLUCCI 1984 : Giuliano Bertuccioli, *Costantini Celso*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 30, Roma, 1984.

BRICARELLI 1914 : Carlo Bricarelli, *Nuove correnti nell'arte cristiana*, «Civiltà Cattolica» 4 (1914), pp. 191-201 e 304-316.

BUCCI 1926 : Anselmo Bucci, *Vanni Rossi. Un Pittore di Madonne*, «Corriere della Sera», 25 dicembre 1926.

CINELLI - COLOMBO 2016 : Barbata Cinelli, Davide Colombo, *Manzù. Dialoghi sulla spiritualità, con Lucio Fontana*, catalogo della mostra (Roma 2016-2017), Milano, Electa, 2016.

CORNALI 1927 : Gino Cornali, *Vanni Rossi: Pittore di Madonne*, catalogo della mostra, Galleria Micheli, dicembre 1927, Milano.

«CORRIERE DELLA SERA» 1942 : *Il primo altare alla Madonna di Fatima*, «Corriere della Sera», 12 ottobre 1942.

GIOVANOLA 1919 : Luigi Giovanola, *La mostra di Gaetano Previati alla Permanente di Milano*, «Emporium» XLIX 294 (1919).

«ILLUSTRAZIONE ITALIANA» 1949 : Orio Vergani, *Un nuovo ciclo di affreschi per la chiesa dei Santi Nereo e Achilleo a Milano*, «Illustrazione Italiana», 25 (1949), p. 845.

«L'AMBROSIANO» 1942 : *La Madonna di Fatima. Un artistico altare dei SS. Nereo e achilleo*, «L'Ambrosiano», 12 ottobre 1942.

«LA FIAMMA» 1942 : *Il messaggio di Fatima*, «La fiamma» 8 (1942).

«LA FIAMMA» 1946a : *La parola del prevosto. La cappellina della Madonna di Fatima*, «La fiamma» 6 (1946).

«LA FIAMMA» 1946b : *La parola del prevosto. La cappellina della Madonna di Fatima*, «La fiamma» 12 (1946).

«LA FIAMMA» 1947a : *La parola del prevosto. La cappellina della Madonna di Fatima*, «La fiamma» 5 (1947).

«LA FIAMMA» 1947b : *La parola del prevosto. 13 ottobre*, «La fiamma» 11 (1947).

«LA FIAMMA» 1948a : *La parola del prevosto. E la cappellina?*, «La fiamma» 2 (1948).

«LA FIAMMA» 1948b : *La Madonna di Fatima*, «La fiamma» 3 (1948).

«LA FIAMMA» 1948c : *La parola del prevosto. Ripresa alla cappellina della Madonna di Fatima*, «La fiamma» 6 (1948).

«LA SERA» 1942 : *Il primo altare alla Madonna di Fatima*, «La Sera», 12 ottobre 1942.

«L'ECO DI BERGAMO» 1949 : *Affrescata da Vanni Rossi la chiesa milanese dei SS. Nereo e Achilleo*, «L'Eco di Bergamo», 30 dicembre 1949.

- MARGOTTI 1915 : Francesco Margotti, *Un sacerdote pittore e architetto: G. Polvara*, «Arte Cristiana» 3 (1915), pp. 1-2.
- NICODEMI 1914 : Giorgio Nicodemi, *Gaetano Previati*, «Arte Cristiana» 4 (1914), pp. 109-112.
- «PER L'ARTE SACRA» 1924 : *Il Santo Padre per l'arte sacra*, «Per l'Arte Sacra» I 4 (1924), p. 108.
- PILON 1970 : Valerio Pilon, *Considerazioni sul divisionismo*, «Arte Cristiana» 10 (1970), pp. 141-148.
- PILON 1973 : Valerio Pilon, *Vanni Rossi 1894 -1973*, «Arte Cristiana» 10 (1973), pp. 260-267.
- POLVARA 1921 : Giuseppe Polvara, *Maternità e sacrificio*, «Arte Cristiana» 12 (1921), pp. 379-381.
- POLVARA 1949 : Giuseppe Polvara, *La storia del nostro Liceo Artistico Parificato*, «Arte Cristiana» 7-8 (1949).
- POLAVARA 1950 : Giuseppe Polvara, *Le illustrazioni bibliche di Vanni Rossi*, «Arte Cristiana» 1 (1950), pp. 6-10.
- PREVIATI 1999 : *Gaetano Previati 1852-1920. Un protagonista del simbolismo europeo*, catalogo della mostra (Milano 1999), Milano, Electa, 1999.
- SAN PIETRO 1938 : Carlo San Pietro, *La chiesa del papa: parrocchia SS. MM. Nereo ed Achilleo*, Cromo-Tipografica Figli Luigi Baronio, Milano, 1938.
- SCHUSTER 1930 : Alfredo Ildefonso Schuster, «*Domine, dilexi decorem Domus Tuae*». *Al Venerabile Clero dell'Archidiocesi Milanese*, «Rivista Diocesana Milanese» XIX 5 (1930), p. 297.
- SCHUSTER 1931 : Alfredo Ildefonso Schuster, «*Per l'arte sacra e per un museo diocesano*», «Rivista Diocesana Milanese», XX 3 (1931), pp. 143-147.
- SCHUSTER 1934 : Alfredo Ildefonso Schuster, «*Propter domum Domini Dei nostri quaesivi bona tibi*», «Rivista Diocesana Milanese» XXIII 12 (1934), pp. 523-536.
- SCHUSTER 1935 : Alfredo Ildefonso Schuster, «*Lettera all'Ill.mo Rev.mo Mons. G. Polvara*», «Rivista Diocesana Milanese» XXVI 8 (1935), p. 332.
- SCHUSTER 1937 : Alfredo Ildefonso Schuster, «*S. Em. Il Cardinale Arcivescovo nomina un comitato per dotare la periferia di Milano delle necessarie nuove chiese parrocchiali. 21 marzo 1937*», «Rivista Diocesana Milanese», XXVI 4 (1937), pp. 223-224.
- SCHUSTER 1939 : Alfredo Ildefonso Schuster, *Tempio dei SS. MM. Nereo e Achilleo. Monumento cittadino a Pio XI il pontefice della conciliazione*, Milano, Tipografia Vigorelli, 1939.
- SUOR LUCIA 2005 : *Memorie di Suor Lucia. Volume 1*, a cura di Luigi Kondor, Fatima, Secretariado Dos Pastorinhos, 2005.
- TANTARDINI 1937 : Mario Tantardini, *La scuola superiore d'arte cristiana Beato Angelico*, «Novecento sacro» I, 1937.

TANTARDINI 1951 : Mario Tantardini, *Un poema mariano di un pittore di Madonne*, «Arte Cristiana», (1951), pp. 62-69.

TUCCI - MUSSINI 2007 : Paolo Tuci, Patrizia Mussini, *Il battistero della Basilica dei Santi martiri Nereo e Achilleo in Milano: storia, arte, catechesi*, Ancora, Milano, 2007.

#### FONDI ARCHIVISTICI

CDA-SNA: Cittadella degli archivi, archivio Chiesa Santi Nereo e Achilleo, Milano.

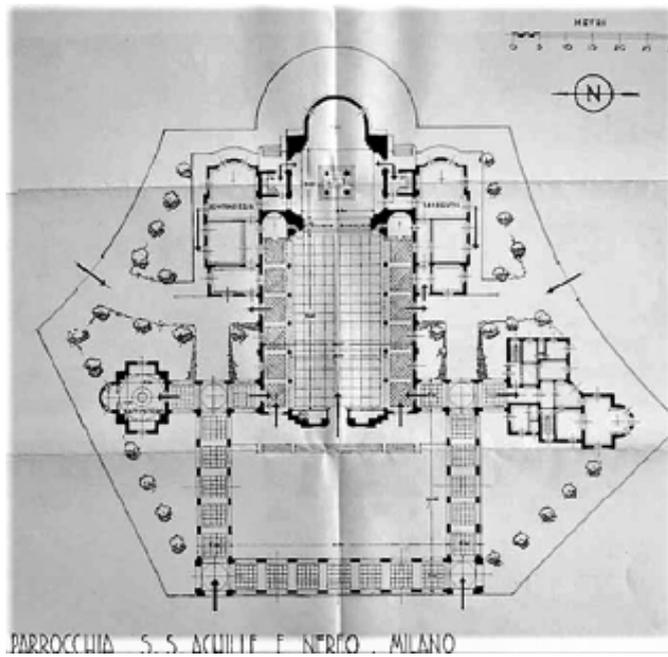


Figura 1 - Pianta della chiesa di Giovanni Maggi (Cittadella degli Archivi, archivio Santi Nereo e Achilleo, Milano)



Figura 2 - Primo mistero gaudioso, Annunciazione



Figura 3 - Secondo mistero gaudioso, Visitazione



Figura 4 - Terzo mistero gaudioso, Nascita di Cristo



Figura 5 - Quarto mistero gaudioso, Presentazione al tempio



Figura 6 - Quinto mistero gaudioso, Presentazione al tempio



Figura 7 - Quinto mistero doloroso, Crocifissione.



Figura 8 - Primo mistero doloroso, Orazione nell'orto.

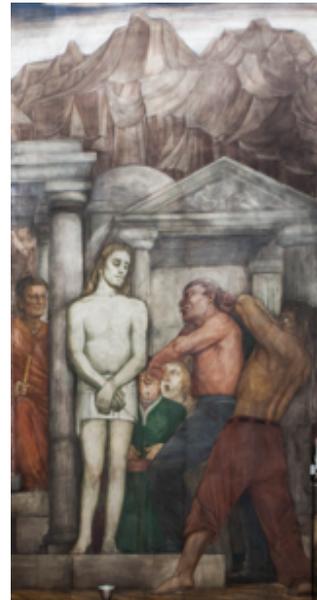


Figura 9 - Secondo mistero doloroso, Cristo alla colonna.



Figura 10 - Terzo mistero doloroso, Incoronazione di spine



Figura 11 - Quarto mistero doloroso, Andata al Calvario



Figura 12 - Personaggi della contemporaneità



Figura 13 - Caino e Abele a atrocità di guerra



Figura 14 - Quinto mistero gaudioso, Incoronazione della Vergine



Figura 15 - Primo mistero gaudioso, Resurrezione di Cristo



Figura 16 - Secondo mistero glorioso, Ascensione di Cristo



Figura 17 - Terzo mistero glorioso, Discesa della Spirito Santo



Figura 18 - Quarto mistero glorioso, Assunzione della Vergine

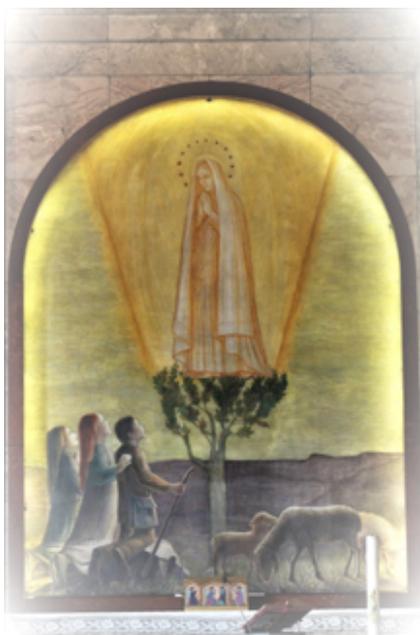


Figura 19 - Apparizione della Vergine ai pastorelli



Figura 20- Sacra Famiglia e miracolo del sole rotante



Figura 21 - I tre pastorelli con l'Angelo Eucaristico



Figura 22 - Cittadinanza di Fatima



Figura 23 - Fiamme dell'inferno