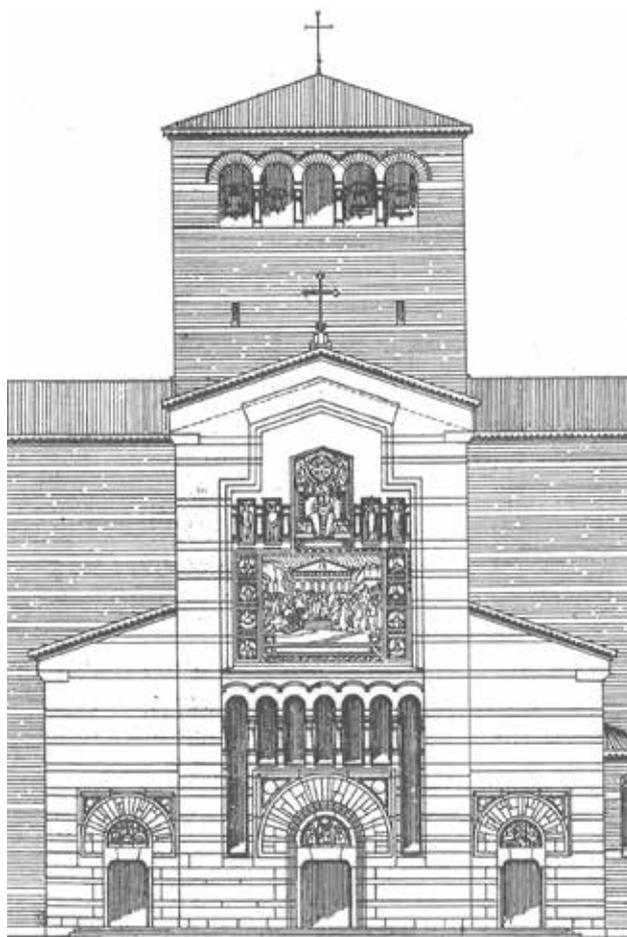


Marco Spesso

# Mario Ceradini

Diffusione internazionale  
dell'architettura modernista italiana





*Critica e storia dell'architettura*

*Collana diretta da:*

Guglielmo Bilancioni  
*(Università di Genova)*

Marco Spesso  
*(Università di Genova)*

Comitato Scientifico

Benedetto Besio  
*(Fondazione dell'Ordine degli Architetti di Genova)*

Marco Biraghi  
*(Politecnico di Milano)*

Alberto Giorgio Cassani  
*(Accademia di Belle Arti di Venezia)*

Gian Paolo Consoli  
*(Politecnico di Bari)*

Gian Luca Porcile  
*(Università di Genova)*

Marco Spesso

**Mario Ceradini**  
Diffusione internazionale  
dell'architettura modernista italiana



*è il marchio editoriale dell'Università di Genova*



*Il presente volume è stato sottoposto a double blind peer-review  
secondo i criteri stabiliti dal protocollo UPI*

© 2021 GUP

I contenuti del presente volume sono pubblicati con la licenza  
Creative commons 4.0 International Attribution-NonCommercial-ShareAlike.



Alcuni diritti sono riservati

ISBN: 978-88-3618-103-2 (versione a stampa)  
ISBN: 978-88-3618-104-9 (versione eBook)

Pubblicato a ottobre 2021

Realizzazione Editoriale  
**GENOVA UNIVERSITY PRESS**  
Via Balbi, 6 – 16126 Genova  
Tel. 010 20951558 – Fax 010 20951552  
e-mail: [gup@unige.it](mailto:gup@unige.it)  
<http://gup.unige.it>



Stampato presso  
Grafiche G7  
Via G. Marconi, 18 A – 16010 Savignone (GE)  
e-mail: [graficheg7@graficheg7.it](mailto:graficheg7@graficheg7.it)

## INDICE

|                                                                                                                                    |    |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <b>Premessa – Mario Ceradini,<br/>per un’architettura «italiana e cosmopolita»</b>                                                 | 10 |
| <b>Parte I – Mario Ceradini architetto</b>                                                                                         | 15 |
| Note biografiche                                                                                                                   | 15 |
| La fortuna critica                                                                                                                 | 18 |
| Gli scritti                                                                                                                        | 22 |
| Opere e progetti 1898-1934                                                                                                         | 32 |
| <b>A – Progetti e cantieri precedenti la progettazione<br/>della chiesa del Testaccio, 1898-1905</b>                               | 37 |
| <i>Villa Vaciago a Biella, 1898</i>                                                                                                | 38 |
| <i>Tiburio della chiesa dei SS. Vittore e Corona<br/>a Grazzano Badoglio (Asti), 1899</i>                                          | 38 |
| <i>Istituto Giovanni Bosco e Santuario di Maria Ausiliatrice<br/>a Oświęcim, 1901-10</i>                                           | 38 |
| <i>Oficinas San José a Lisbona, 1901-05</i>                                                                                        | 43 |
| <i>Istituto salesiano e chiesa a Daszawie, 1904-05</i>                                                                             | 44 |
| <i>Santuario di Maria Ausiliatrice ed Istituto per gli Sloveni<br/>a Rakovnik, 1904-24</i>                                         | 46 |
| <i>Progetto di ricreatorio giovanile a Lubiana, 1905</i>                                                                           | 48 |
| <i>Istituto, Oratorio giovanile e chiesa parrocchiale di San Giuseppe<br/>a Przemyśl, 1905-11</i>                                  | 50 |
| <i>Villa «La Montantina» Fogazzaro<br/>a Velo d’Astico presso Arsiero (Vicenza), 1906-07</i>                                       | 51 |
| <b>B – Attività progettuale successiva al processo ideativo<br/>e costruttivo della chiesa di Testaccio, 1906-12</b>               | 54 |
| <i>Progetti per Trieste: chiese dell’Oratorio salesiano a Chiarbola Inferiore<br/>e di quella gesuita del Sacro Cuore, 1906-07</i> | 55 |
| <i>Chiesa della Sacra Famiglia ad Ancona, 1907-14</i>                                                                              | 57 |

|                                                                              |     |
|------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Istituto salesiano a Vienna, 1907-12</i>                                  | 57  |
| <i>Progetto per l'Università di Bangkok, 1910, padiglione del Siam</i>       |     |
| <i>all'Esposizione del Cinquantenario dell'Unità d'Italia a Torino, 1911</i> | 59  |
| <i>Progetto per l'Istituto Salesiano di Vigo, 1910</i>                       | 60  |
| <i>Progetto per l'Istituto e la chiesa</i>                                   |     |
| <i>di Nuestra Señora del Carmen in Bogotà, 1916</i>                          | 61  |
| <b>C – L'attività post-bellica, 1920-38</b>                                  | 62  |
| <i>Progetto per l'istituto salesiano in Alessandria d'Egitto, 1920</i>       | 62  |
| La stabilizzazione professionale e accademica 1923-1930                      | 63  |
| <b>Parte II – Santa Maria Liberatrice a Testaccio, Roma</b>                  | 67  |
| Le premesse storiografiche                                                   | 67  |
| Formazione e sviluppo del quartiere:                                         |     |
| le relazioni urbane della futura chiesa (1883-1905)                          | 78  |
| I Salesiani e l'architettura                                                 | 89  |
| La costruzione della chiesa di Santa Maria Liberatrice                       | 101 |
| Spazialità, tettonica, stile                                                 | 113 |
| La tendenza neo-romanica a Roma                                              | 119 |
| <b>Conclusioni</b>                                                           | 122 |
| <b>Illustrazioni</b>                                                         | 127 |
| <b>Bibliografia</b>                                                          | 188 |

### **Abbreviazioni utilizzate negli apparati filologici**

|                   |                                                                                                           |
|-------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| ACR, <i>I.E.</i>  | Archivio Storico Capitolino, Ispettorato edilizio                                                         |
| ACR, <i>T. 54</i> | Archivio Storico Capitolino, Fondo Titolo 54                                                              |
| ASC               | Archivio Salesiano Centrale                                                                               |
| <i>DBS</i>        | <i>Dizionario Biografico dei Salesiani</i> , a cura di E. VALENTINI, A. RODINÒ,<br>Torino s. d. (ma 1969) |
| «AI»              | «L'Architettura Italiana»                                                                                 |
| «AM»              | «L'Artista Moderno»                                                                                       |
| «AP»              | «L'Architettura Pratica»                                                                                  |
| «MA»              | «Memorie di un Architetto»                                                                                |
| «MAP»             | «Memorie di Architettura Pratica»                                                                         |
| «BS»              | «Bollettino Salesiano»                                                                                    |

## Premessa – Mario Ceradini, per un'architettura «italiana e cosmopolita»\*

Il presente volume propone un ampliamento e una revisione critica dei contenuti già pubblicati dal 2002 al 2010<sup>1</sup> grazie alle indagini docu-

---

\* Aggettivi utilizzati nella presentazione della rivista «Emporium» dai fondatori Paolo Gaffuri e Angelo Ghisleri (1895); si rinvia alla nota n. 40 della I parte del saggio. Il tema di una cultura identitaria nazionale fu un nodo politico, soggetto al rischio di pericolose spinte nazionaliste, risolto solo alla fine della seconda guerra mondiale grazie alla formazione delle istituzioni democratiche della repubblica. Paradossalmente le difficoltà di definire in termini univoci e assertivi una «civiltà italiana» erano state alla base delle esitazioni e dei dubbi che avevano rallentato l'iter scientifico e organizzativo della mostra dedicato a detto tema entro le manifestazioni dell'Esposizione Universale del 1942; si rinvia a: E. GARIN, *La civiltà italiana nell'Esposizione del 1942*, in *E 42: Utopia e scenario del regime*, catalogo della mostra, vol. I, *Ideologia e programma dell'Olimpiade delle Civiltà*, Venezia 1987, pp. 5-16. Fino all'età napoleonica era stata la Chiesa a proporsi come garante dell'unità delle pur diverse espressioni dell'italianità entro un contesto internazionale; si veda: A. PAOLUCCI, *La galleria delle carte geografiche*, Città del Vaticano 2011, pp. 7-19. Il pensiero sociale e l'attività progettuale di Ceradini si orientarono – in modo chiaro ed efficace negli anni precedenti la Grande Guerra – verso un equilibrio tra i valori liberali dello stato e quelli in rapido divenire del cattolicesimo democratico. Fu in virtù del rapporto con la congregazione fondata da Giovanni Bosco che egli cercò una relazione dialettica con alcuni ambiti locali dell'Impero Austro-Ungarico e, di conseguenza, con gli aspetti della cultura architettonica viennese sviluppati nei due decenni posti a cavallo tra i secoli XIX e XX.

<sup>1</sup> M. SPESSE, *La chiesa di Santa Maria Liberatrice al quartiere operaio del Testaccio in Roma e le architetture di Mario Ceradini*, numero monografico, in «Quaderni di Storia dell'architettura», 6, 2002, pp. 7-118; ID., *Italian Architecture of the Salesian Order in the Middle East (1891-1926)*, in *The Presence of Italian Architects in Mediterranean Countries*, Firenze 2008, pp. 210-219; ID., *Le architetture per gli enti di culto*, in *Architetti e ingegneri italiani in Egitto dal diciannovesimo al ventunesimo secolo*, a cura di E. Godoli e M. Giacomelli, Firenze 2008, pp. 91-113; ID., *Mario Ceradini, architettura religiosa e modernismo*, in *L'architettura dell'«altra» modernità, Atti del XXVI Congresso di Storia dell'Architettura*, Gangemi, Roma 2010, pp. 486-495.

mentarie svolte presso l'Archivio Salesiano Centrale, in Roma<sup>2</sup>. Nel corso degli anni sono state condotte altre ricerche post-2002 relative al tema specificamente architettonico<sup>3</sup>. Pertanto, la personalità di Mario Ceradini – già nel 1981 positivamente proposta da Vincenzo Fontana all'attenzione degli studiosi<sup>4</sup> – è qui oggetto di una rinnovata attenzione storiografica, convogliata in quel vasto, composito e contraddittorio ambito di proposte architettoniche che furono volte a indirizzare la cultura italiana del primo ventennio del Novecento verso un'originale mediazione tra la tradizione nazionale e i movimenti internazionali di avanguardia. In verità, si tratta di un tema che riguarda tutti Paesi occidentali, europei ed extra-europei, che fu già criticamente definito come una modernità «altra»<sup>5</sup> e che, tuttavia,

---

<sup>2</sup> Il lavoro di studio fu cortesemente concesso da Francisco Castellanos, direttore dell'Archivio medesimo, e indirizzato da Luigi Cei, responsabile di sala.

<sup>3</sup> Successivamente alla celebrazione del centenario della consacrazione (24 febbraio 2008, segnata simbolicamente dalla visita apostolica alla parrocchia da parte del papa Benedetto XVI) sono stati editi alcuni testi divulgativi, relativi alla chiesa e al quartiere, limitati alla sintesi dei dati già raccolti, nonché privi di apporti ermeneutici originali.

<sup>4</sup> V. FONTANA, *Il nuovo paesaggio dell'Italia giolittiana*, Bari 1981.

<sup>5</sup> L'aggettivo in questione, scelto e usato in termini di provvisorietà entro il divenire degli studi, divenne poi in qualche modo canonico, come una sintetica fusione sinonimica di vocaboli di diverso significato: «tradizionale», «parallela» ed «alternativa». Si rinvia, in breve, a: G. PIGAFETTA, I. ABBONDANDOLO, M. TRISCIUOGGIO, *Architettura tradizionalista, architetti, teorie*, Milano 2002; P. BERTOZZI, A. GHINI, L. GUARDIGLI, *Le forme della tradizione in architettura. Esperienze a confronto*, Milano 2006; A. EHMANN, *Wohnarchitektur des mitteleuropäischen Traditionalismus um 1910 in ausgewählten Beispielen: Betrachtungen zur Ästhetik, Typologie und Baugeschichte traditionalistischen Bauens, Dissertation*, Universität Hamburg 2006; *L'architettura dell'«altra» modernità*, in *Atti del XXVI Congresso di Storia dell'Architettura* (2007), a cura di M. Ducci, M.G. Turco, Roma 2010. Tuttavia le due diverse tendenze culturali (conservatrice e modernizzante) non presentano una netta e precisa linea di confine, bensì molteplici sfumature e intersezioni: esemplare, a titolo esemplificativo, è un vasto e articolato insieme di architetture britanniche costruite a Londra e nel Regno Unito nel corso degli anni Trenta del Novecento a opera di progettisti di notevole valore, tra i quali si ricordano Charles Holden (1875-1960), Clifford Ewart Culpin (1904-88), Reginald Donald Uren (1906-88) e George Grey Wornum (1906-88), poiché presentano numerosi punti di tangenza con le opere di molti protagonisti della coeva cultura progettuale italiana.

risulta ancora lungi dall'essere stato scerverato in tutte le sue complesse, interconnesse e contraddittorie linee di elaborazione e di sviluppo.

I progetti elaborati per la Società salesiana di san Giovanni Bosco negli anni dal 1901 al 1907 costituiscono un momento significativo della relazione di ideale continuità le idee di Camillo Boito e gli interessi elaborati nella prima metà degli anni Venti da Marcello Piacentini entro la necessità di un'apertura internazionale. I lavori condotti negli istituti siti nell'Impero Austro-Ungarico attestano la conoscenza delle ricerche di Eugène Viollet-le Duc, delle idee di John Ruskin e di William Morris, ma anche dei contenuti tecnici e organizzativi elaborati da François Hennebique e delle opere riconducibili alla *Wiener Sezession*.

L'identico panorama di riferimenti si riscontra nella villa costruita per Antonio Fogazzaro, nonché nella chiesa parrocchiale per il rione romano di Testaccio: benché nel secondo caso il progettista, come attestato dai disegni dei progressivi stadi del progetto, dovette mediare i suoi intenti espressivi con le esigenze sia del primate benedettino Ildebrand di Hemptinne sia della Curia Romana di papa Pio X. Il risultato ottenuto nella Capitale non raggiunse pienamente i caratteri qualitativi delle opere realizzate in Polonia e in Slovenia, tuttavia esso segna un deciso anticipo di quanto esposto da Piacentini nel 1921 con il suo saggio *Il momento architettonico all'estero*<sup>6</sup>, ripreso, venti anni dopo, nella rassegna critica degli edifici definiti come

semplici, puliti, nitidi, antidecorativi, antiromantici, antipittoreschi, logici, antitrovata, antiinventati, costruttivi, precisi, tesi, essenziali: idee espresse con modi adeguati e basta. Classicissimi di spirito, modernissimi di realizzazione<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> M. PIACENTINI, *Il momento architettonico all'estero*, in «Architettura e Arti Decorative», I, 1, 1921, pp. 32-76.

<sup>7</sup> M. PIACENTINI, *Onore all'architettura italiana*, in «Architettura», XX, luglio 1941, pp. 263-273.

Pertanto le opere realizzate a partire dall'istituto salesiano di Oświęcim fino alla parrocchia romana attestano un indirizzo progettuale rivolto, con convinzione e sicurezza, al superamento tanto dell'accurata filologia di un Cecilio Arpesani (1853-1924) – evidente nella chiesa del Santissimo Redentore a Legnano (1901-02) – quanto di quello eclettico di un Alfredo Campanini (1873-1926), espresso nella facciata della chiesa di Santa Maria di Lourdes a Milano (1901-02), per limitarsi a due tra i maggiori professionisti attivi nel Nordovest, all'opera negli stessi anni dei primi progetti elaborati da Ceradini. In qualche modo la chiesa romana anticipa – nel senso di una procedura concettuale e non di un ambito stilistico – quanto poi realizzato da Marcello Piacentini a Roma nella parrocchia di Cristo Re (progetto esecutivo 1929-34) nonché i disegni per una «chiesa in un cimitero» elaborati nel 1931 da Ludovico Quaroni, allora studente dell'insegnamento di composizione architettonica tenuto da Arnaldo Foschini<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> *La Scuola di Architettura di Roma*, Roma 1932, in pagina non numerata dell'extra-testo dedicato alle illustrazioni. Da questi esempi – per rimanere nel solo ambito della cultura locale – discendono nell'ambito della scuola romana numerose costruzioni ecclesiali, tra le quali si segnalano le parrocchie romane di Santa Maria Regina Pacis (Tullio Rossi, 1932), di Sant'Ippolito (Clemente Busiri Vici, 1933-34) e quelle di Sabaudia (Luigi Piccinato, con G. Cancellotti, E. Montuori e A. Scalpelli, 1934-35) e di Guidonia (Giorgio Calza Bini, 1936-37), fino a giungere a quelle dei quartieri romani dell'E42 (SS. Pietro e Paolo, 1937-41, Arnaldo Foschini con C. Vetriani, A. Energici e T. Rossi) e del Gianicolense (Santi Patroni d'Italia, 1939-42, Tullio Rossi) e per Pomezia (S. Benedetto, 1938-39, Concezio Petrucci) e Borgo Segezia (Immacolata di Fatima, 1940-42, Concezio Petrucci). Il nesso tra l'opera di Piacentini e quella di Ceradini si rivela nella programmatica ripresa del ragionamento tettonico-stilistico su forme architettoniche archetipiche (la facciata a capanna, la torre campanaria, il coro absidato, ad esempio) assunte come invarianti progettuali, ossia come schemi di base da ricreare attraverso un processo formativo sinceramente moderno. Lo stesso progettista romano affermò a posteriori che «l'aspetto del Tempio quale oggi apparisce è il risultato di un'intima ricerca costruttiva ispirata a spirito moderno». Infatti, «tutte le strutture portanti sono di mattoni e i mattoni appaiono nelle superfici esterne con una sincerità e un'evidenza di masse che mi sembra la più reale espressione della concezione architettonica moderna»; nonché «tutte le altre masse architettoniche obbediscono a un concetto fondamentale di necessità costruttiva: il loro contenuto estetico è affidato per intero alla loro ragione logica». Pur nell'intenzionale genericità – e ambiguità,

Già nell'impegnativa conduzione del progetto della chiesa romana Ceradini sembrò pre-avvertire il cambiamento dei tempi, che venne a verificarsi tra il 1909 e il 1914: dalla data di pubblicazione del manifesto del Futurismo, attraverso l'Esposizione universale del Cinquantenario dell'Unità d'Italia (1911) e la conquista della Libia (1911-12) – con la conseguente nascita di un movimento politico improntato a un aggressivo nazionalismo che condusse poi all'intervento nel conflitto mondiale – fino a giungere al «Patto Gentiloni» (1913) che avviò il percorso della pacificazione tra Stato e Chiesa, compiutosi nel 1929.

Il lavoro progettuale di Ceradini cominciò, infatti, a presentare esitazioni nel seguire il programma culturale che era stato posto in essere negli anni precedenti, ripiegando progressivamente su di una mera ripresa di scelte formali già sperimentate, senza volontà di vera innovazione, anche se qualche opera (come ad esempio la chiesa del beato Valfrè a Verduno) mantenne il passo con la generale produzione edilizia coeva. La temperie delle polemiche del Gruppo7 e del MIAR rivolte contro gli ambienti accademici non lo coinvolsero negli ultimi anni della sua carriera accademica, conclusasi nel 1930.

Il percorso storico (1901-08) che conduce dai cantieri polacchi e sloveni (Oświęcim, Przemyśl, Rakovnik) alla villa prealpina di Fogazzaro e alla parrocchia romana costituisce, pertanto, il principale tema del presente saggio, con l'auspicio che la raccolta dei documenti e l'analisi delle opere possano essere in futuro proseguite e ampliati da altri studiosi.

---

quindi – di tali affermazioni postume è dato riscontrare una lontana eco di quella tensione creativa che aveva animato Ceradini, all'indomani dell'esposizione torinese del 1902, nelle ricerche mirate alla fondazione di uno stile architettonico italiano, che fosse al tempo stesso antico e nuovo, nell'intima adesione a una profonda e fertile storicità. Si rinvia a: M. PIACENTINI, *Il Tempio*, in M. PIACENTINI, A. PRANDI, B. ZAMPETTI, *Tempio di Cristo Re*, Roma 1961, pp. 21-30. La traccia dell'indirizzo progettuale qui accennato ebbe una vasta diffusione in tutto l'ambito nazionale ed è dato riconoscerlo ancora in certa architettura ecclesiastica del secondo dopoguerra, come nel caso della ricostruzione della chiesa di San Mauro a Cavarzere, condotta da Guido Cirilli tra il 1945 e il 1956.

## Parte I – Mario Ceradini architetto

### Note biografiche

Assai scarse sono le informazioni relative alla biografia dell'architetto, il quale si distinse per il carattere riservato e non incline all'autocelebrazione, come si desume, nella fattispecie, dal tenore delle brevi note che egli stesso rivolse nel maggio del 1924 alla comunità della parrocchia della Beata Vergine del Buonconsiglio, a Pocapaglia (Cuneo), in occasione della consacrazione della nuova chiesa, da lui progettata<sup>1</sup>. Altre informazioni possono essere raccolte tramite i necrologi editi in «L'Artista Moderno»<sup>2</sup>, nel 1940, e «La Gazzetta di Venezia»<sup>3</sup>, nel 1941.

Mario Ceradini era nato nel capoluogo veneto il 4 luglio 1864. Qui aveva compiuto gli studi classici e aveva frequentato, pur se per breve tempo, l'Accademia. Tuttavia non è possibile, a tutt'oggi, definire l'ordine temporale dei suoi diversi stadi formativi. Egli ebbe modo di ricordare di aver condotto gli studi d'arte prima a Torino, poi a Firenze e a Venezia, per concluderli, infine, ancora a Torino<sup>4</sup>; in altra occasione citò come suo maestro<sup>5</sup> Giacomo Franco (1818-1895), direttore dell'i-

---

<sup>1</sup> M. CERADINI, *La parola all'Architetto*, in *Parrocchia Madre del Buon Consiglio – Pocapaglia (CN) – Borgata dei Macellai*, numero unico, s.l.e., privo di numerazione di pagine (copia fotostatica conservata presso ASC).

<sup>2</sup> «LAM», XI, 1940, pp. 186-187.

<sup>3</sup> «La Gazzetta di Venezia», 4 ottobre 1941, p. 4.

<sup>4</sup> M. CERADINI, *La parola all'Architetto*, cit.

<sup>5</sup> M. CERADINI, *L'architettura italiana alla Prima Esposizione di Torino*, Torino 1890, p. 65.

stituto veneziano e legato a Camillo Boito da una profonda amicizia e da comunità di intenti didattici<sup>6</sup>. L'unico dato certo è che presso l'Accademia Albertina fu guidato da Crescentino Caselli, dal 1881 al 1884, anno in cui conseguì anche l'abilitazione all'insegnamento del Disegno nelle Scuole Tecniche Normali e Magistrali; su consiglio del maestro partecipò all'Esposizione di Belle Arti con i disegni di rilievo del fregio di scuola robbiana dell'Ospedale del Ceppo in Pistoia<sup>7</sup>.

Da quel momento fino al termine del secolo percorse contemporaneamente diversi indirizzi professionali: insegnante presso l'Accademia, grafico, rilevatore e disegnatore di monumenti, progettista in occasioni concorsuali. La molteplicità delle scelte sembrerebbe attestare varie finalità, consentanee a una pragmatica flessibilità alle contingenze dell'avvio dell'attività professionale.

Perciò, nel 1888 partecipò al concorso per il monumento ai caduti di Saati e di Dogali, mentre nel 1890 fu nominato, in Accademia, «Maestro aggiunto» di Architettura e inviò i suoi disegni alla competizione bandita per l'Ossario monumentale di Palestro<sup>8</sup>. Nel 1896 espose

---

<sup>6</sup> Giacomo Franco – nato a Verona nel 1818, morto a Venezia nel 1895 – aveva vinto nel 1871, con il sostegno di Camillo Boito, la cattedra di architettura presso l'Accademia di Belle Arti di Venezia, ove insegnò fino al 1892. La Cattedrale di Lonigo, infatti, realizzata tra il 1875 e il 1895, benché progettata secondo le procedure consuete dell'atteggiamento retrospettivo neo-romanico, possiede una sua autonoma e riuscita espressività, basata su di una spiccata vivacità della dialettica pietra-cotto, sull'equilibrio tra pieni e vuoti, su di uno stile, insomma, complessivamente versatile e suscettibile ad assimilazioni di altri riferimenti stilistici, come attestato dalla spinta ascensionale e dalle traforazioni delle murature di gusto goticheggiante. Si fa riferimento a: E. LAVAGNINO, *L'arte moderna dai neoclassici ai contemporanei*, Torino 1956, p. 565; R. DE FUSCO, *L'architettura dell'Ottocento*, Torino 1981, p. 224; C.G. FOX, voce *Franco Giacomo*, in *The Dictionary of Art*, vol. 11, New York 1996, p. 722; G. CONFORTI, voce *Franco Giacomo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 50, Roma 1998, pp. 184-185.

<sup>7</sup> E. DELLA PIANA, scheda *Mario Ceradini*, in *Gli architetti dell'Accademia Albertina. L'insegnamento e la professione dell'architettura fra Ottocento e Novecento*, a cura di G.M. LUPO, Torino 1996, pp. 120-121; C. CASELLI, *L'Architettura alla Promotrice*, in «Arte e Storia», XII, 1984, pp. 89-90.

<sup>8</sup> E. DELLA PIANA, cit.

i disegni della chiesa di San Giovanni dei Campi a Piobesi (quarto premio, nella sezione «rilievi») e i progetti degli affreschi per la chiesa di Sant'Antonio a Ranverso (primo premio *ex aequo* con Domenico Smeriglio, sezione «decorazione murale»)<sup>9</sup>. Nel 1897 ottenne la nomina di docente di Architettura; tra il 1889 e il 1896, inoltre, pubblicò quattro brevi saggi teorici, per i quali si rimanda al successivo paragrafo.

Dall'anno 1898, grazie alle prime importanti committenze edilizie, segnò una svolta nell'attività professionale, che comunque risultò essere ostacolata, fino al 1923, dalla mancanza del titolo idoneo per la presentazione a propria firma dei progetti presso le amministrazioni municipali. L'architetto fu, in ogni caso, incaricato della costruzione della palazzina Vaciago a Biella, del tiburio della chiesa dei Santi Vittore e Corona a Grazzano Badoglio<sup>10</sup>, nonché di tre case d'abitazione a Torino (vie Pellico 24, Rossini 12 e Ormea 22)<sup>11</sup>.

Negli anni 1900-1901 si avviò inoltre il rapporto con la Famiglia Salesiana – proficuo e continuativamente diramato fino al 1934 – entro il quale si svolse gran parte dell'attività creativa, conferendogli anche una certa notorietà internazionale. Nel 1902 partecipò ai concorsi dei padiglioni dell'Esposizione di Torino. Abituato a controllare periodicamente la conduzione dei suoi progetti, ebbe modo di viaggiare frequentemente in molti Paesi europei e nel 1910 si recò Bangkok – su invito del re del Siam – al fine di procedere alla progettazione della sede dell'università locale: contingenze che erano non di certo frequenti nelle abitudini professionali italiane del tempo e che costituirono un segno distintivo della sua personalità di professionista.

---

<sup>9</sup> C. CEPPI, E. PETITTI, A. REYCEAD, E. STRAMUCCI, *Relazione sul conferimento dei premi di architettura*, Torino 1896, pp. 69-70.

<sup>10</sup> N. PREVOST, *L'architetto Mario Ceradini 1864-1940*, Università degli Studi di Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia, A.A. 1985-1986, relatore F. Barbieri, correttore P.L. De Vecchi, pp. 75 e sgg. Copia della tesi è conservata presso l'Archivio Salesiano Centrale, Roma.

<sup>11</sup> E. DELLA PIANA, cit.

Nominato professore universitario nel 1920, ottenne poi – *ope legis* (Legge n. 1395, 24 giugno 1923) – l'iscrizione all'albo professionale degli architetti. Nel 1924 fu eletto presidente dell'Accademia Albertina e, in tale veste, ottenne l'autorizzazione per l'anno accademico 1925-1926 di istituire la Scuola Superiore di Architettura – in applicazione dei Regi Decreti 17 settembre 1919 e 7 novembre 1920 – di cui fu direttore fino al 1930 – data della collocazione a riposo<sup>12</sup> – tuttavia rimanendo attivo nella pratica progettuale fino al 1938. Per certi aspetti la sua carriera accademica presenta alcuni aspetti di tangenza con quella di Guido Cirilli (1871-1954): prima presidente dell'Accademia di Belle Arti di Venezia e nel 1926 fondatore dell'IUAV.

Mario Ceradini morì a Sanremo il 4 ottobre 1940.

### **La fortuna critica**

Nonostante l'attività professionale svolta in molte città italiane e in alcuni stati esteri, i progetti di Mario Ceradini trovarono accoglienza nella pubblicistica di settore pressoché solo nelle riviste torinesi, che tuttavia godevano di prestigio e diffusione nazionali. La chiesa romana del Testaccio fu, in ogni caso, la sua opera più conosciuta ed edita. Già al momento del suo decesso, l'architetto doveva essere conosciuto quasi esclusivamente dagli addetti ai lavori, in particolare relazione con coloro che gravitavano nell'Accademia Albertina e nella Scuola Superiore di Architettura di Torino. I due necrologi citati furono pubblicati, infatti, nei quotidiani delle due città cui egli aveva legato la propria vita.

---

<sup>12</sup> G.M. PUGNO, *Storia del Politecnico di Torino*, Torino 1959, pp. 231-232, 235-237; G.M. LUPO, L. SASSI, *La didattica dell'architettura nell'Accademia di Torino*, in *L'architettura nelle accademie riformate. Insegnamento, dibattito culturale, interventi pubblici*, a cura di G. RICCI, Milano 1992, pp. 371-39.

Tuttavia il suo lavoro aveva lasciato tracce anche a un più ampio livello nazionale. Nel 1950 Francesco Saporì dava inizio, in modo assai significativo, alla sua selezione di architetture romane del Novecento proprio con la chiesa di Testaccio, proposta con la funzione di un'implicita – ma altrettanto paradigmatica – anticipazione dell'opera di mediazione tra la tradizione nazionale e la modernità internazionale che fu svolta da Marcello Piacentini dopo la Grande Guerra<sup>13</sup>. La semplificazione delle forme, mantenute entro il valore della monumentalità, si prestava a essere interpretata come punto di avvio del percorso di ricerca progettuale ed espressiva propria dell'ambiente del neo-accademismo romano, che, di lì a qualche anno, avrebbe trovato ultima – e clamorosa – conferma proprio nel nuovo grande tempio salesiano dedicato a san Giovanni Bosco.

Nel secondo dopoguerra si era pressoché perduta memoria del ruolo internazionale del progettista, motivo per cui la storiografia coeva – poco incline al tema dell'architettura sacra del Novecento – si occupò della chiesa di Santa Maria Liberatrice limitatamente ai soli aspetti della storia del quartiere o nell'ambito di un filone di studi prettamente romanisti.

Un nuovo, cauto, interesse nei confronti di Ceradini venne a determinarsi a partire dagli anni '70, nell'ambito di più rigorose ricerche sui temi dell'*Art Nouveau* italiana. Nella fattispecie, Manfredi Nicoletti (1978) rintracciava nel «dubbio estetico»<sup>14</sup> delle opere dell'architetto una possibile traccia dello sperimentalismo progettuale di Alessandro Antonelli, ma riscontrava anche, nei progetti per l'Esposizione Internazionale di Arte Decorativa moderna, tenutasi a Torino nel 1902, una coerenza stilistica riconducibile a una palese, personale, esperienza della Secessione viennese.

---

<sup>13</sup> F. SAPORÌ, *Architettura in Roma 1901-1950*, Roma 1953, pp. 39, 76-77.

<sup>14</sup> M. NICOLETTI, *L'architettura liberty in Italia*, Bari 1978, p. 86.

I toni concitati di alcune posizioni teoriche tradizionaliste e nazionaliste proposte da Mario Ceradini già nell'ambito della medesima Esposizione del 1902 – riprese negli anni '20 in veste di presidente dell'Accademia e direttore della Scuola di Architettura torinese – furono però considerati dallo stesso Nicoletti come «esempio dei più alti livelli di ottusità culturale»<sup>15</sup> e addirittura «isterici»<sup>16</sup> da Eleonora Bairati. Tuttavia, essi non erano stati interpretati in accordo all'alto grado di aspro settarismo e di capzioso egotismo che in quei tempi – come assai diffusa consuetudine – poteva opporre per meri motivi di antagonismo singoli architetti, pur non appartenenti a schieramenti nettamente opposti, in dibattiti relativi ai temi progettuali<sup>17</sup>.

In quella particolare contingenza l'architetto si era espresso negativamente nei confronti del lavoro di Raimondo D'Aronco (1857-1932), coadiuvato da Annibale Rigotti, soprattutto per l'esuberanza decorativa del padiglione centrale, che – oggettivamente – aveva portato agli estremi limiti le idee di Joseph Maria Olbrich, non rispettandone quella misura e quell'equilibrio tra le decorazioni e l'assetto tettonico che era esemplato dal padiglione viennese della *Sezession*. Né va dimenticato che Ceradini medesimo aveva partecipato al concorso per l'Esposizione torinese, presentando un soluzione per i due padiglioni di accesso, anch'essi chiaramente orientati verso l'opera di Olbrich, però con modalità più misurate e congrue rispetto agli eccessi decorativi di D'Aronco, soprattutto nelle calligrafiche decorazioni che erano inserite organicamente entro una salda idea stereo-

---

<sup>15</sup> Ivi, pp. 6, 112.

<sup>16</sup> E. BAIRATI, D. RIVA, *Il Liberty in Italia*, Bari 1990, p. 7.

<sup>17</sup> Essi anticipano le più tarde violente schermaglie che opposero i giovani del MIAR ai loro più anziani colleghi, come è dato constatare da una lettura attenta e non superficiale di una notevole mole di documenti, per i quali si rinvia a: M. CENNAMO, *Materiali per l'analisi dell'architettura moderna, La I esposizione di architettura Razionale*, Napoli 1973; ID., *Materiali per l'analisi dell'architettura moderna, Il MIAR*, Napoli 1976.

metrica<sup>18</sup>. In altri termini Ceradini aveva mosso la sua polemica verso gli eccessi del *kitsch* eclettico neo-barocco propri del tempo – come ad esempio nelle opere del pressoché coetaneo milanese Giuseppe Sommaruga (1867-1917) – sottintendendo una maggiore preferenza per i modelli di Otto Wagner, Adolf Loos e Joseph Hoffman, che – non a caso – furono prediletti anche dal Piacentini più positivamente orientato verso la modernità internazionale.

Un nuovo, più congruo e positivo interesse storico-critico era stato già avviato, nel 1981 da Vincenzo Fontana, entro una rinnovata interpretazione della cultura progettuale italiana negli anni dei governi presieduti da Giovanni Giolitti<sup>19</sup>.

Nell'anno accademico 1985-1986 Nicoletta Prevost discusse la tesi di laurea *L'architetto Mario Ceradini 1864-1940*<sup>20</sup>: studio – rimasto inedito, ma non ignoto agli addetti ai lavori – che fu strutturato secondo una finalità prettamente filologica, costituendo, ancora oggi, per ampiezza e ricchezza della documentazione, il dato di partenza basilare per ogni studio sull'architetto.

Nel 1994 Rossana Bossaglia, Ezio Godoli e Marco Rosci accolsero Ceradini nelle vicende del modernismo italiano, pur in posizione di secondo piano<sup>21</sup>; nel 1996 si segnalò la scheda redatta da Elena Della Piana, entro il volume curato G.M. Lupo<sup>22</sup> riguardante l'attività svolta nell'Accademia Albertina. La voce relativa all'architetto accolta nel *SAUR Allgemeins Künstler Lexicon* (1997) è, invece, lacunosa e imprecisi-

---

<sup>18</sup> Il progetto fu pubblicato nel quindicinale «Il Giovane Artista Moderno» (I, n. 18, 1902) che ospitò vari lavori dell'attività grafica dei Ceradini, relativi al periodo 1897-1901, tutti impostati secondo una linea grafica prettamente Liberty, a partire da un disegno realizzato per la 56<sup>a</sup> *Esposizione della Società Promotrice di Belle Arti in Torino* (maggio-giugno 1897).

<sup>19</sup> V. FONTANA, *Il nuovo paesaggio dell'Italia giolittiana*, Roma-Bari 1981, pp. 37, 39, 92-93.

<sup>20</sup> Si rinvia alla nota 10.

<sup>21</sup> *Torino 1902. Le arti decorative internazionali del nuovo secolo*, a cura di R. BOSSAGLIA, E. GODOLI, M. ROSCI, Milano 1994, pp. 67, 73, 93.

<sup>22</sup> Si rinvia alla nota 7.

sa<sup>23</sup>. Nel 1999, ancora Vincenzo Fontana confermò Ceradini tra le figure emergenti nel panorama della cultura progettuale italiana di inizio secolo e aprì nuovi percorsi di ricerca<sup>24</sup>.

## Gli scritti

Le opere a stampa curate da Ceradini si possono articolare in due distinti gruppi: le riflessioni teoriche elaborate tra il 1896 e il 1903 e i manuali per i corsi di disegno. Possono inoltre essere aggiunte le trascrizioni dei suoi discorsi accademici, tenuti nel corso degli anni '20. Si tratta, dunque, di un materiale assai diversificato per tipologia, funzioni e contestualizzazione storica, pertanto privo di organicità.

I suoi manuali di disegno testimoniano il perdurare della matrice formativa dell'architetto e, quindi, la difficoltà di questi ad addentrarsi in argomentazioni più prettamente teoriche intorno alla composizione architettonica. Tuttavia essi riversarono nell'attività didattica una pregnante abilità da disegnatore – che è attestata in un'ampia molteplicità di schizzi, prospettive ed elaborati tecnici – capace di utilizzare il *medium* con eleganza ed eccellente chiarezza comunicativa, sia fosse diretto ai committenti, alle maestranze o agli studenti.

Nell'ambito delle proposte culturali, invece, un vario assortimento di riflessioni coltivate degli anni giovanili – almeno fino al definitivo avvio dell'attività professionale – si confronta con le sue certezze ideologiche da direttore della Scuola, negli anni 1924-1930 che rientrano nel maggioritario consenso del *milieu* politico liberale verso gli indirizzi di governo del fascismo. La loro collazione consente di rintracciare percorsi sia di continuità sia di discontinuità, che corrobora alcune ipotesi critiche formulabili grazie all'analisi delle opere e del loro materiale grafico di corredo progettuale e tecnico.

---

<sup>23</sup> N. BUHL, voce *Ceradini Mario*, in *SAUR Allgemeines Künstler Lexicon*, v. 17, München-Leipzig 1997, pp. 539-540.

<sup>24</sup> V. FONTANA, *Profilo di architettura italiana del Novecento*, Venezia 1999, pp. 11-12, 34-35.

L'attenzione per l'architettura medievale lo indusse a interessarsi anche del tema della conservazione e del restauro dei monumenti, secondo un orizzonte che comprende le più importanti teorie che si erano sviluppate nel corso della seconda metà dell'Ottocento: le eredità di Eugène Viollet-le-Duc, non solo nel campo restaurativo ma anche nei criteri del «razionalismo strutturale», e del pensiero di John Ruskin, nonché delle proposizioni elaborate nell'ambito della *Society for the Protection of Ancient Buildings* (SPAB)<sup>25</sup>. In tale campo le sue osservazioni non si discostavano da quanto esperito, nell'ambito piemontese e ligure, da Alfredo d'Andrade<sup>26</sup>. Di questi riprese, nella fattispecie, l'attenzione alla natura analitica dell'azione di rilevamento e della sua opportuna restituzione grafica, che secondo Camillo Boito aveva assunto nell'opera dello studioso e progettista di origine portoghese il valore di un «vero linguaggio parlato»<sup>27</sup> e di un atto operativo e metodologico essenziale tanto all'analisi storica quanto al progetto di restauro: una contingenza che favorì, più tardi, l'avvicinamento di Ceradini stesso alle idee del più giovane Gustavo Giovannoni (1873-1947).

Quindi, l'operazione del rilevamento e della sua traduzione grafica fu considerata dal progettista come uno strumento operativo fondamentale per l'analisi storica dell'architettura romanica e gotica, ma

---

<sup>25</sup> M. CERADINI, *Pour les monuments romains et du Moyen-Âge d'Aoste*, Aoste 1890; ID., *Un poème sur marbre du XII<sup>e</sup> siècle. Relief du Cloître de la Collégiale de Saint-Ours à Aoste*, Aoste 1890.

<sup>26</sup> Nell'ambito dell'ampia bibliografia concernente D'Andrade si rimanda in particolare a: M. BERNARDI, V. VIALE, *Alfredo D'Andrade. La Vita L'Opera e L'Arte*, in «Atti della Società Piemontese d'Archeologia e di Belle Arti», v. III, Torino 1957; R. MAGGIO SERRA, *I Musei di Torino. Borgo e Rocca Medioevali*, Torino 1978; *Alfredo D'Andrade: Tutela e restauro*, catalogo della mostra a cura di M.G. CERRI, D. BIANCOLINI FEA, L. PITTARELLO, Torino 1981; C. DUFOUR BOZZO, *Medioevo restaurato. Genova 1860-1940*, Genova 1984; L. DONADONO, *Alfredo D'Andrade*, in *La cultura del restauro. Teorie e fondatori*, a cura di S. CASIELLO, Venezia 1996, pp. 165-183; *Alfredo D'Andrade. L'opera dipinta e il restauro architettonico in Valle d'Aosta tra il XIX e il XX secolo*, catalogo a cura di L. Perissinotti, M. Leonetti Luparini, Saint-Christophe 1999.

<sup>27</sup> C. BOITO, *Questioni pratiche di Belle Arti*, Milano 1898, p. 392.

non un fine assoluto a cui tendere entro l'attività progettuale<sup>28</sup>, perciò distaccandosi decisamente da una «formola freddamente meschina»<sup>29</sup>, nonché evitando esclusivismi a priori. Secondo l'opinione del giovane progettista, Alessandro Antonelli – fattispecie nella progettazione della Mole torinese, additata come «sole del nostro domani» – aveva già offerto una soluzione alternativa per disincagliare il dibattito architettonico dalle diatribe tra classicisti e medievalisti<sup>30</sup>.

«Moderni», «veri» «figli di una civiltà laica», secondo Ceradini gli architetti del nuovo secolo potevano godere dell'apertura di «un campo vastissimo e nuovo a una libera estrinsecazione»<sup>31</sup>. L'insegnamento dello strutturista novarese, assimilato tramite la mediazione di Crescentino Caselli, si rivelò prezioso nel momento in cui Ceradini stesso adottò il sistema costruttivo del calcestruzzo armato, sostituendolo per mera e semplice sovrapposizione alla razionalità del virtuosistico sistema di telai laterizi portanti, adottato nelle costruzioni antonelliane. In ciò si rivela quel «razionalismo strutturale» che, dagli studi filologici sull'architettura gotica, conduceva fino alle prime esperienze italiane di applicazione del *béton armé*, introdotte a Genova e a Torino a partire del 1901 da Giovanni Antonio Porcheddu (1860-1937), primo concessionario italiano del brevetto di François Hennebique.

Le relazioni inviate direttamente a Torino dal cantiere dell'Istituto salesiano di Oświęcim, nel giugno di quello stesso anno 1901, attestano che il progettista aveva di già acquisito una notevole competenza nell'applicazione dei requisiti tecnici del medesimo sistema «Hennebique», tanto da poter collaborare efficacemente con l'ingegnere Jan-Sas

---

<sup>28</sup> M. CERADINI, *L'architettura del XX secolo*, Torino 1889, pp. 6-7.

<sup>29</sup> Ivi, p. 8.

<sup>30</sup> Ivi, pp. 27-31.

<sup>31</sup> M. CERADINI, *L'architettura italiana alla esposizione d'architettura in Torino*, Torino 1890, p. 52.

Zubrzycki (1860-1935) al dimensionamento dello scheletro strutturale, in virtù di una «uguale conoscenza di causa»<sup>32</sup>.

L'esperienza critica dei risultati progettuali emersi nell'ambito della «Prima Esposizione di Architettura», tenutasi a Torino nel 1890, dimostrava che i voti e gli sforzi di Boito per la progressiva formazione di una unitaria cultura architettonica nazionale erano ben lungi dall'avverarsi, dal momento che continuavano a perdurare i diversi metodi progettuali e ambiti stilistici delle varie scuole regionali e cittadine. Pertanto Ceradini era indotto a riconoscere che «l'architettura moderna non deve ispirarsi ad alcuna delle architetture passate, ma deve procedere libera mirando alla interpretazione del carattere nuovo e speciale della nostra società»<sup>33</sup>, propugnando «una lotta del razionalismo contro la conservazione, dello spirito di indagine contro la formola»<sup>34</sup>. Di là dall'evidente convenzionalità, tale affermazione palesa un atteggiamento aperto con franchezza e sicurezza a istanze di rinnovamento formale che fossero ben congruenti agli incessanti cambiamenti del quadro economico e sociale di fine secolo, salvaguardando però la concezione basilare dell'architettura come «arte e organismo, sentimento e forma concreta di esso»<sup>35</sup>.

Tali proposizioni furono dispiegate, nel 1896, in un breve saggio – *Arte aristocratica in società democratica* – che, a parte alcune palesi ingenuità, dimostra come l'architetto avesse riflettuto su alcuni temi delle teorie di progresso sociale a suo tempo elaborate da John Ruskin e da William Morris, come appare esplicito nel seguente passo:

Non è forse attesa e desiderata un'arte meno elevata idealmente, ma umanamente più sentita, un'arte che penetri a rendere bello quanto

---

<sup>32</sup> ASC, Oświęcim, *Relazione del viaggio a Oświęcim (Torino, 30 giugno 1910)*.

<sup>33</sup> M. CERADINI, *L'architettura italiana alla esposizione d'architettura in Torino, Torino 1890*, p. 52.

<sup>34</sup> M. CERADINI, *L'architettura del XX secolo*, cit., p. 8.

<sup>35</sup> *IVI*, p.7.

è nella nostra vita, che si immedesima nella nostra architettura, che si insinui, plasmando e colorendo, sugli scaloni dei nostri palazzi pubblici, che voli alto nelle aule dove i pubblici poteri si esercitano, che irrompa gaia in teatri, che parli sommesso nelle case, che scorra in tutto e su tutto, come un'onda sana di genialità, desiderata come il sole, attesa come la luce? E un'arte minore che si insinui e serpeggi fino in ogni minimo oggetto, dal mobile alle stoffe, dall'arma al libro e al monile? Un'arte insomma non più chiusa nell'insormontabile circolo del quadro e della statua, ma fatta per tutti, ogni momento innanzi agli occhi e tra le mani di tutti, a suscitare le impressioni del bello e del gentile.

L'arte decorativa. Quella per la quale oggi noi siamo ancora tributarij delle civiltà passate, prima perché è più astratta nell'interpretazione, più varia nella estrinsecazione e deve essere più positiva nel risultato, che non la grande arte attuale e poi anche perché ora, salvo poche eccezioni è in mano agli artefici più umili e meno valenti.

E allora solo che l'arte decorativa sarà risorta e le opere dei pittori e degli scultori saranno entrate a far parte della vita umana, con quella molteplicità di aspetti e con quella malleabilità di forme che hanno assunto ai nostri giorni le arti delle lettere e della musica, allora solo potranno parlare di arte educativa anch'essi, allora anch'essi vedranno il popolo vivere, piangere, godere e tremare in mezzo alle opere loro<sup>36</sup>.

Il testo propone – a incontestabile evidenza – palesi echi dell'*Economia politica dell'arte*<sup>37</sup> (1857), di Ruskin, nonché degli scritti di Morris quali *Art, Wealth and Riches* e *Art under Plutocracy* (discorsi

---

<sup>36</sup> M. CERADINI, *Arte aristocratica in società democratica (Pubblicato in occasione della Prima Esposizione Triennale di Belle Arti Torino 1896)*, Torino 1896, p. 9.

<sup>37</sup> J. RUSKIN, *The Political Economy of Art* (1857), in *The Works of John Ruskin*, a cura di E.T. COOK, A. WEDDERBURN, London 1903-1912, pp. 9-116; ed. it.: *Economia politica dell'arte*, a cura di G. LUNGHINI, Torino 1991.

entrambi pronunciati nel 1883)<sup>38</sup>, anche se queste opere, assai probabilmente, furono conosciute soltanto attraverso fonti indirette e mediate, che inevitabilmente potevano comportare fraintendimenti o approssimazioni<sup>39</sup>. È pressoché certo – benché non dimostrabile oggettivamente – che Ceradini non ne avesse conoscenza di prima mano, bensì attraverso le varie volgarizzazioni – talora parziali travisamenti – circolanti in Italia a opera sia di riviste come «Emporium»<sup>40</sup> che degli epigoni locali del movimento *Art & Crafts*, i quali nella stessa Torino potevano aver trovato parziale accoglienza nei circoli gravitanti intorno all'Accademia Albertina. Si ricorda, ad esempio, l'architetto e ingegnere Benedetto Riccardo Brayda (1849-1911), sia per il suo riferirsi all'arte romanica seguendo un'istanza etica sia nell'impegno didattico profuso nella qualificazione professionale de-

---

<sup>38</sup> Si rimanda a: W. MORRIS, *Opere*, a cura di M. Manieri Elia, Bari 1985, pp. 212-227, 228-249.

<sup>39</sup> Ad esempio, Giovanni Amendola pubblicò la traduzione del saggio di Ruskin, *Unto This Last* (1862), con il titolo *I diritti del lavoro secondo John Ruskin*, a Roma, soltanto nell'anno 1900, ovvero quattro anni dopo la pubblicazione del saggio di Ceradini.

<sup>40</sup> La rivista fu fondata a Bergamo da Paolo Gaffuri e Angelo Ghisleri nel 1895, secondo modelli già attivamente sperimentati in numerosi Paesi europei, con riguardo soprattutto alla pubblicazione britannica «The Studio, An illustrated magazine of fine and applied art», la cui edizione era stata inaugurata a Londra solo due anni prima, nel 1893, fondata da Charles Holme (1849-1923). La testata italiana si prefiggeva di svolgere non solo un'ampia diffusione delle più varie esperienze d'arte (dai Preraffaelliti, alle declinazioni dell'*Art Nouveau*, dello *Jugendstil* e del *Wiener Sezession*) ma anche il loro organico sviluppo nel tempo. L'intento era quello di creare una pubblicazione «universale e bella, utile e attuale, italiana e cosmopolita, ben illustrata, rivolta a tutti, nello stesso tempo di lusso e popolare», nonché mirata a diffondere a vasto raggio sociale e a rendere popolari «l'alta coltura, i risultati della scienza, il fior fiore delle arti, non solamente dell'Italia, ma di tutto il mondo civile; con notizie e monografie precise, brevi, succose, dovute a specialisti, e accompagnate sempre da illustrazioni, che siano documenti, presi dal vero e sui luoghi, riprodotti con sistemi ultimi dell'arte grafica più progredita». Sono espressioni, queste, che si accordano perfettamente con quanto presentato da Ceradini nel suo saggio del 1895. Si vedano: *Emporium e l'Istituto italiano d'arti grafiche, 1895-1915*, a cura di G. Mancini, Bergamo 1985; *Emporium. Parole e figure tra il 1895 e il 1964*, a cura di G. Bacci, M. Ferretti, M. Fileti Mazza, Pisa 2009.

gli operai<sup>41</sup>. Nondimeno il complesso e contraddittorio involuppo di aspettative di rinnovamento e di paternalismo presenti in quelle teorie troverà esito nell'attività progettuale di Ceradini, in quanto orientata da quel cattolicesimo sociale di Antoine Frédéric Ozanam che fu anche alla base della coeva attività letteraria di Giovanni Pascoli.

Nelle accademie e negli studi professionali dell'Italia settentrionale erano inoltre notevolmente diffusi, sin dalla metà dell'Ottocento, numerosi *pattern books* – repertori di modelli architettonici e decorativi che raccoglievano e rielaboravano, con taglio eclettico, disperate esperienze della cultura progettuale britannica – talora utilizzati dagli architetti italiani anche con impudente plagio<sup>42</sup>. Le riviste specializzate torinesi pubblicavano opere di progettisti inglesi, ancora permeate, agli inizi del nuovo secolo, di valori morrisiani, come nel caso del *cottage* costruito ad Aderley Edge da Edmund Rathbone, nel Cheshire, alla quale sembrerebbe essersi ispirato Ceradini stesso nella progettazione della villa di Fogazzaro<sup>43</sup>.

Un'importante occasione per la diffusione delle idee del movimento *Arts&Crafts* era stata offerta dall'esposizione torinese del 1884, con la creazione del borgo medievale nel parco del Valentino, curata da Alfredo d'Andrade. Ma è pur vero, per riprendere un giudizio critico

---

<sup>41</sup> Si rimanda a: M. VIGLINO DAVICO, *Benedetto Riccardo Brayda. Una riproposta ottocentesca del Medioevo*, Torino 1984; L. GENNERO, *Dalle Alpi all'architettura. Il Piemonte e l'Accademia nell'aura medievalista*, in *Gli architetti dell'Accademia Albertina*, cit., pp. 41-57; E. MONCALVO, *Riccardo Brayda e dintorni: la cultura del Romanico, tra Torino e l'Europa, nella seconda metà dell'Ottocento*, in «Atti e Rassegna Tecnica della società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino», N. S., 1996, 3, pp. 56-65.

<sup>42</sup> Esemplare è il caso del *cottage* della villa costruita da Orso Serra a Comanego di Manasseno, presso Genova, letteralmente copiata dal progettista, il marchese Alessandro Carlo Cusani, dalle tavole della *Small Gothic Villa Suited to the Suburb of a Large Town* dell'architetto E. Lamb, edita in J.C. LOUDON, *Encyclopaedia of Cottage, Farm and Villa Architecture*, London 1846, pp. 1223-1229; si veda: M. FASSIO, *Villa Serra a Comanego: un complesso tratto dai pattern book*, in *Il neogotico nel XIX e XX secolo*, a cura di R. BOSSAGLIA, V. TERRAROLI, vol. II, Milano 1989, pp. 78-85.

<sup>43</sup> «AM», 1904, pp. 241-247.

di Augusto Cavallari Murat<sup>44</sup>, che l'aura medievalista della Torino tardo-ottocentesca – sia nella dimensione architettonica sia in quelle artistica e letteraria – assunse evidenti e condizionanti caratteri di «retorica orpello», rispetto alle quali si comprendono le pur caute aperture di Ceradini a un superamento degli atteggiamenti revivalistici.

Il polemico testo *Restiamo italiani*, pubblicato in occasione dell'Esposizione torinese del 1902, deve dunque essere interpretato entro tale cornice. Nell'ambito della stessa Ceradini era entrato in contatto con le opere di alcune grandi personalità internazionali che erano ospitate con le loro opere (Victor Horta e Henri van de Velde, C.F. Annesley Voisey e C. Rennie Mackintosh, nonché l'attività di Peter Behrens e di J.M. Olbrich a Darmstadt, ad esempio), anche se confuse entro un sovrabbondante *bric-à-brac* di prodotti eterogenei, a rischio di cattivo gusto nel loro decadente estetismo<sup>45</sup>.

L'architetto si era fermato a Vienna agli inizi e alla fine del giugno 1901, all'andata e al ritorno del suo viaggio in Polonia. È possibile che egli avesse prestato attenzione almeno al più importante edificio realizzato da Olbrich medesimo, il padiglione della Secessione; né è da escludere la conoscenza delle case recentemente costruite da Otto Wagner lungo la Linke Wienzeile e quelle di Max Fabiani sulla Ungargasse e al Kohlmarkt.

Diversamente dall'interpretazione storica corrente, quindi, il progettista torinese non incarnava una posizione pregiudizialmente nazionalista, come le sue scelte politiche successive indurrebbero a credere, peraltro omologhe a quelle presentate nel testo *La Grande Proletaria si è mossa*, concepito da Giovanni Pascoli quale ce-

---

<sup>44</sup> A. CAVALLARI MURAT, *Tra Serra d'Ivrea, Orco e Po*, Torino 1976.

<sup>45</sup> V. PICA, *L'arte decorativa all'esposizione di Torino del 1902*, Bergamo 1903. Relativamente al gusto per l'uso del laterizio a faccia vista, già *in fieri* nelle prime opere di Ceradini per i Salesiani, si segnala la presenza delle opere di Paul Hankar (1859-1901), con i suoi palazzi di gusto più sobrio – rispetto a più libere stravaganze *Art Nouveau* – costruiti a Bruxelles nel corso degli anni Novanta.

lebrazione nazional-popolare della conquista della Libia, peraltro attentamente meditate da Antonio Gramsci. Invece, egli andava cercando un'ipotetica mediazione tra la ricerca di un'identità architettonica nazionale e l'apertura ad alcune istanze moderniste che allora circolavano in tutti i Paesi europei anche se con varietà di intenti teorici e di esiti formali. Pertanto, il perseguimento di una linea di continuità con la storia non escludeva contatti con l'avanguardia, così come si scongiurava, per converso, che questa ultima trascinasse nell'annullamento di un inconfondibile «gusto italiano».

Ceradini scartava tutte quelle soluzioni spaziali e decorative che non fossero congruenti con la concezione dell'architettura come organismo: in altri termini, una forma scaturita dall'interdipendenza coerente e razionale (ma non meramente funzionalista) dei fattori estetici da quelli pratici e strutturali. Egli propugnava un rapporto con il nucleo essenziale della teoria vitruviana, che nelle accademie e nelle scuole di Ingegneria era ancora viva.

La polarità tra lo stile romanico e la concezione organica dell'architettura era stato d'altra parte consustanziale al dibattito architettonico torinese nell'ultimo ventennio dell'Ottocento. Ceradini, però, pur appartenendo a pieno titolo all'ambito di quello stile *raisonnable*, coniugante logica strutturale ed eclettismo, acquisì una sua collocazione autonoma rispetto agli altri progettisti torinesi suoi contemporanei: da Carlo Ceppi ed Edoardo Arborio Mella – quest'ultimo palesemente criticato<sup>46</sup> – ad Annibale Rigotti (1870-1968) e al coetaneo Pietro Fenoglio (1865-1927)<sup>47</sup>. A titolo esemplificativo, qualora si consideri

---

<sup>46</sup> M. CERADINI, *L'architettura italiana alla esposizione d'architettura in Torino*, cit., p. 64.

<sup>47</sup> Per un primo orientamento sulla cultura architettonica torinese di fine XIX secolo e di inizio XX nell'ambito della storiografia più recente si rimanda a: M. LEVA PISTOI, *L'architettura del Novecento a Torino*, in «Comunità», 1966, 138, pp. 65-74; ID., *Ideologia e decorazione nell'architettura torinese del Liberty*, in «Problemi», 1967, 2, pp. 73-79; ID., *Torino, mezzo secolo di architettura 1865-1915. Dalle suggestioni post-risorgimentali ai fermenti del nuovo secolo*, Torino 1969; A. MAGNAGHI, M. MONGE, L. RE, *Guida all'architettura*

complessivamente l'opera di Fenoglio stesso, di là dalle valutazioni critiche positive, vi si riscontrano alcune incoerenze progettuali. Paradigmatico è il caso di architetture di maggiore interesse commerciale – ma significative, proprio per questa ragione – come la palazzina torinese in via Beaumont (1903), ove il progetto d'insieme fu redatto dall'ingegnere mentre gli ornamenti in pietra – pensati con un spiccato gusto di *applique*, del tutto avulso dalla struttura, dall'architetto Gottardo Gussoni (1869-1951) – denunciano un'ancora irrisolta separatezza fra l'opera del progettista, formatosi presso il Politecnico, e le competenze dell'architetto diplomato all'Accademia<sup>48</sup>. Che questo fosse un costume radicato, non già la sporadica estrinsecazione di una tendenza del gusto, è attestato anche dalla pesantezza delle decorazioni del palazzo Ganna (1905), opera di Michele Frapolli (1880-1950).

«Restiamo italiani» fu quindi uno slogan, piuttosto che la sintesi di una struttura concettuale organica e ordinata. Il cerchio dei riferimenti pertanto si chiude coerentemente: da Boito e Pascoli fino a Gustavo Giovannoni e Giovanni Gentile: i due capisaldi dell'impegno didattico rinnovato dal fascismo.

---

*moderna di Torino*, Torino 1982; V. COMOLI MANDRACCI, *Torino*, Bari 1983; C. OLMO, *Torino da città capitale a città industriale*, in «Studi storici», XXIV, 1983, 1-2, riedito in *Le città capitali*, a cura di C. DE SETA, Bari 1985, pp. 201-214; F. ROSSO, *Alessandro Antonelli 1798-1888*, Milano 1989; G.C. SCIOLLA, *Problemi teorici e modelli figurativi nelle riviste d'arte decorativa a Torino tra 1890 e 1911: una traccia di ricerca per la cultura del decadentismo*, in *Eclettismo e Liberty a Torino: Giulio Casanova e Edoardo Rubino*, a cura di F. DALMASSO, Torino 1989, pp. 11-28; L. TAMBURINI, *Torino. Edifici Liberty*, Torino 1990; M.G. IMARISO, D. SURACE, *Torino Liberty*, Torino 1992; *Torino 1902. Le arti decorative del nuovo secolo*, cit.; *La stagione del Liberty nell'Archivio Storico della Città di Torino*, a cura di V. COMOLI, R. ROCCIA, Torino 1994; *Liberty: dieci itinerari torinesi*, a cura di M. LEVA PISTOI, M. PIOVESANA GALLO, Fiesole 1994; D. REGIS, *Torino e la Via Diagonale; culture locali e culture internazionali nel secolo XIX*, Torino 1994; A.S. MASSALA, *Architetti dell'eclettismo a Torino fra Otto e Novecento: la pleiade dei minori*, in «Studi Piemontesi», XXIV, 1995, 1, pp. 11-62; G.M. LUPO, *Il Medioevo nel Liberty a Torino*, in *Presenze medievali nell'architettura di età moderna e contemporanea*, a cura di G. SIMONCINI, Milano 1997, pp. 266-272.

<sup>48</sup> «AM», 1904, pp. 161-163; E. BAIRATI, D. RIVA, *Il Liberty in Italia*, Bari 1985, pp. 129-133.

Questo processo fu direttamente connesso a una progressiva schematizzazione del metodo progettuale. Dopo le sperimentazioni degli anni 1901-1906, infatti, l'approccio di Ceradini si cristallizzò su alcune certezze, rintracciabili nel testo edito, nel 1915, come commento dei disegni per la Reale Università del Siam<sup>49</sup>. Nella fattispecie lo studio delle tradizioni stilistiche e costruttive del contesto si andò tramutando in un eclettismo di ritorno (comunque, in quel precipuo caso, imposto dalla committenza), così come l'analisi degli organismi e delle loro leggi strutturali si tradusse in una loro automatica trascrizione nelle nuove tecnologie edilizie. L'involuzione della creatività, già avvertibile nella pur elegante casa salesiana di Vienna (1907-1911), costituì il prodromo del conservatorismo che caratterizzò la sua attività didattica post-bellica, con il quale, purtroppo, è stata assimilata, in seguito, gran parte di quella professionale.

Tra i numerosi discorsi pronunciati in qualità di presidente dell'Accademia e di direttore della Scuola si vuole porre in evidenza – in virtù della sua esemplarità – quello del 28 ottobre 1926, fondato sulla convinzione dell'eticità dell'ordine nuovo fascista e dell'obbligatorietà per i futuri architetti di conformarsi alle sue prescrizioni. Con ampollosità e candore insieme, Ceradini concludeva il suo personale progettuale didattico, inconsapevole egli stesso delle sollecitazioni di rinnovamento culturale e artistico ricevute negli anni di più intensa frequentazione della Società salesiana fondata da Giovanni Bosco.

### **Opere e progetti 1898-1934**

Nell'ambito delle generazioni di architetti attivi in Italia nel periodo che va dal 1898 al 1934 Mario Ceradini era poco più giovane di Gaetano Moretti (1860-1938), milanese, prestigioso esponente di un eclettismo temperato e aperto ai temi dell'innovazione tecnologica

---

<sup>49</sup> M. CERADINI, *Progetto di edificio per la Reale Università del Siam in Bangkok*, in «L'Architettura Italiana», X, 1914-1915, 6, pp. 63-68.

e impiantistica. Era, invece, pressoché coetaneo di Odoardo Collamarini (1863-1928), bolognese, che tra il 1897 e il 1912, nella sua città costruì per i religiosi di don Bosco l'istituto e la chiesa del Sacro Cuore di Gesù secondo un indirizzo nostalgico e decisamente arretrato, talora sconfinante nel mero *kitsch*, come appare palesemente nella cappella della villa Doria Pamphily a Roma (1896-1902). Né meno convenzionale fu il romano – e più giovane – Tullio Passarelli (1869-1941), ma escludendo un'opera di servizio industriale come il più tardo scalo del Porto Fluviale a Roma (1918-25).

Agli anni Settanta appartengono Gustavo Giovannoni e Cesare Bazzani, entrambi nati nel 1873 e ancora fortemente condizionati dal ricorso alla tradizione nazionale. Solo a partire dalla generazione dei nati negli anni Ottanta riprende a svilupparsi la traccia indicata da Ceradini medesimo al riguardo di una mediazione tra l'eredità del passato e il rinnovamento internazionale tecnologico e formale, ad esempio, per il contesto romano, con le figure di Marcello Piacentini (1881-1960) e di Edmondo del Bufalo (1883-1968) e – relativamente all'architettura chiesastica – le personalità di Clemente Busiri Vici (1887-1965) e del più giovane Tullio Rossi (1903-1995), già allievo e collaboratore di Arnaldo Foschini (1884-1968).

Per il tramite di Giacomo Franco Ceradini si inserì agevolmente nel solco tracciato da Camillo Boito, il quale, replicando alla proposta – pubblicata nel 1866 da Pierluigi Montecchini – per un'urgente definizione di uno «stile nazionale dell'architettura del Regno d'Italia», ne propose uno che fosse non la «resurrezione di una vecchia architettura». Di conseguenza egli pensava non a uno «stile» vero e proprio, bensì a una procedura progettuale, che fosse, come quella delle architetture italiane dei secoli XIII e XIV: «*varia, pieghevole a' bisogni, a' climi, all'indole delle diverse province*»<sup>50</sup>.

---

<sup>50</sup> L. PATETTA, *L'architettura dell'Ecclettismo. Fonti, teorie, modelli 1750-1900*, Milano 1975, pp. 293-294, 299-305; F. BOCCHINO, *Camillo Boito e la dialettica tra conservare*

La logica costruttiva e la funzionalità dell'architettura avrebbero dovuto collegarsi con le funzioni simboliche: idee in linea con una logica e coerente continuità con la tradizione umanistica, tuttavia scevre da preconcetti e invece aperte alla comprensione piena e alla conseguente valorizzazione dell'architettura medievale, tenendo conto che quella italiana si era svolta in diretta continuità con la tradizione classica. Sul piano operativo Boito pervenne ad alcuni esiti di notevole qualità, perseguendo la traccia della semplificazione e della coerenza tettonica propria delle costruzioni romaniche: l'Ospedale Civico di Gallarate (1871), l'edificio scolastico «alla Reggia Carrarese» a Padova (1880) e quello milanese in via Galvani (1881). La prima di dette opere risulta essere stata ben presente a Ceradini in molti momenti della sua attività, ad esempio proprio con la chiesa romana del rione Testaccio.

Non sono stati ancora recuperati documenti che attestino con certezza le occasioni e le motivazioni grazie alle quali Ceradini medesimo fosse entrato in diretto contatto con la direzione dell'Opera Salesiana per divenirne poi uno dei più importanti collaboratori esterni. È assai probabile che un ruolo determinante potesse essere stato svolto dal padre Ernesto Vespignani (1861-1925), architetto, che Ceradini aveva conosciuto – pur per un breve periodo, nei primi anni '80, in virtù della comune frequentazione dei corsi dell'Accademia Albertina – e che nel 1901 si trasferì in Argentina, ove si dedicò a una copiosa produzione progettuale di gusto prettamente eclettico.

In quegli anni l'ufficio tecnico dell'Opera dei Salesiani di don Bosco era diretto da padre Luigi Rocca<sup>51</sup>, con il quale Ceradini mantenne negli anni a venire una corrispondenza che testimonia un rapporto profon-

---

*e restaurare*, in *La cultura del restauro*, cit., pp. 145-164; E. DELLA PIANA, *Camillo Boito (1836-1914)*, in *Storia dell'architettura italiana, L'Ottocento*, a cura di A. Restucci, Milano 2005, pp. 622-639.

<sup>51</sup> E. CERIA, voce *Rocca, sac. Luigi, economo generale*, in *DBS*, p. 241. Don Rocca era stato nominato economo generale della Società nel 1895; curò, oltre alla costruzio-

do di reciproca stima. Anche padre Emanuele Manassero – nominato direttore dell'Istituto di Oświęcim il 13 novembre 1899 – fu determinante per il futuro coinvolgimento di Ceradini<sup>52</sup>. Il religioso torinese, infatti, aveva affidato, in principio, il progetto della nuova fondazione a Ernesto Vespignani, ma, non soddisfatto a causa della configurazione scarsamente monumentale, si era poi affidato allo stesso Ceradini<sup>53</sup>, anche a ragione della sopravvenuta partenza del confratello per l'America Latina. Il tramite poteva essere stato lo stesso Rocca, che nel medesimo anno 1900 probabilmente conferì all'architetto anche la commissione del programma edilizio dell'Istituto di Lisbona. In ogni caso, si tratta di mere congetture – basate comunque su di un'innopugnabile rapporto preferenziale che in quegli anni legava l'Opera all'ambiente accademico torinese – che non mutano di fatto la contingenza di un avvio deciso, nell'anno 1900, di due prestigiose commesse in contemporanea e di un rapporto professionale che si dipanò fino alla metà degli anni '30, anche oltre la collocazione a riposo dell'architetto.

Fra il 1900 e il 1936 Mario Ceradini lavorò per la congregazione a un buon numero di progetti. Diciannove sono quelli documentati, di cui solo cinque non furono realizzati. Citate dallo stesso progettista<sup>54</sup>, ma non documentate né presso l'Archivio Salesiano Centrale né dalle pagine del «Bollettino Salesiano» sono le architetture realizzate in Ungheria<sup>55</sup>.

---

ne di Santa Maria Liberatrice, altre fondazioni in Austria, Belgio, Francia, Spagna, Portogallo e Malta.

<sup>52</sup> S. ZIMNIAK, *Salesiani nella Mitteleuropa. Preistoria e storia della provincia Austro-Ungherica della Società di S. Francesco di Sales (1868 ca.-1919)*, Roma 1977, p. 113.

<sup>53</sup> N. PREVOST, *L'architetto Mario Ceradini 1864-1940*, cit., pp. 99-100. L'autrice non cita la fonte utilizzata.

<sup>54</sup> M. CERADINI, *La parola all'Architetto*, cit.

<sup>55</sup> La chiusura d'autorità delle case salesiane mangiare, avvenuta per motivi politici nel 1949, comportò la dispersione della documentazione d'archivio, di cui si conservano solo pochi atti.

Nel periodo prebellico (1900-1915) le commesse furono assai più numerose – in numero di dodici – rispetto al dopoguerra. Ma al di là del dato quantitativo è da segnalare che in quella seconda fase i progetti si limitarono maggiormente al contesto italiano, mentre in quella precedente l'attività si era dispiegata a tutto campo non solo in Italia, ma anche all'estero, segnatamente nei Paesi iberici e nell'Impero austro-ungarico. In quest'ultimo contesto territoriale si contarono in soli dodici anni (1900-1911) ben otto progetti, coronati dalla costruzione della sede viennese. A questi è da aggiungere la commissione da parte dei Gesuiti – all'inizio degli anni Dieci – per la chiesa del Sacro Cuore di Gesù a Trieste, ottenuta grazie ai buoni rapporti con il vescovo Francesco Saverio Nagl<sup>56</sup>.

Citando da un articolo del 1907:

tutti questi edifici (...) hanno al centro grandi Chiese, con fabbricati circostanti disposti ad ala, talora dando luogo a spaziosi cortili. Ceradini non solamente si occupava della parte artistica, ma dirigeva personalmente i propri lavori, curando altresì minuziosamente l'analisi statica inerente alla fabbricazione, e offre così un bellissimo esempio, di quell'attività e competenza, che riscontriamo pure in altri architetti italiani, il talento dei quali finisce per concorrere e abbellire, come appunto nel caso del Ceradini, lontane regioni, perché in casa nostra una barbara legge non riconosce loro il diritto della firma<sup>57</sup>.

Entro questa vasta opera si inseriscono altre committenze prestigiose, come quella conferitagli da Antonio Fogazzaro per il suo lussuoso e articolato *chalet* sito nelle Prealpi di Vicenza e l'invito de re del Siam a progettare la sede dell'Università di Bangkok.

---

<sup>56</sup> «AI», XII, 1917, pp. 59-63, tavv. 30-32.

<sup>57</sup> «AP», VIII, 1907, pp. 2-4.

## **A – Progetti e cantieri precedenti la progettazione della chiesa del Testaccio, 1898-1905**

Le prime due opere di una certa importanza costruite da Ceradini all'inizio della sua carriera (1898-99) attestano con chiarezza la compresenza di due distinti indirizzi professionali, giustificati dalla diversità di uso e di committenza e tuttavia destinati successivamente a fondersi in unità culturale grazie alla rilevanza sociale e culturale, dimensionale e finanziaria, che fu offerta dalle commissioni salesiane. Nella villa biellese è ancora determinante l'impronta accademica di un garbato, elegante e razionale classicismo, che è memore degli schemi progettuali elaborati «ad uso degli studenti» da Carlo Promis (1808-73), pubblicati *post mortem* (1875), che erano ancora ben radicati nella cultura piemontese a un quarto di secolo dalla morte<sup>58</sup>. Il tiburio della chiesa parrocchiale di Grazzano, invece attesta una sagace compenetrazione tra le teorie di Boito e lo studio del lavoro progettuale di Alfredo d'Andrade.

Il successivo avvio della collaborazione con i Salesiani fu, come accennato, decisamente marcato dalla conoscenza diretta dell'architettura mitteleuropea dell'Impero austro-ungarico, con il quale, grazie all'Opera Salesiana, l'architetto entrò in stretto contatto, assimilando stimoli e suggerimenti per liberarsi dagli impacci e dai condizionamenti del declinante e provinciale eclettismo torinese. Le relazioni si fecero circostanziate e più pregnanti negli anni 1904-1905, inducendo nell'architetto inedite sperimentazioni formali, però sempre innestate su modelli geometrici semplici e nitidamente distinguibili (simmetrie e assialità, rapporti di proporzionalità), sia in planimetria sia negli alzati e nelle sezioni, che determinano una griglia utile al progettista per risolvere in modo adeguato – pur se

---

<sup>58</sup> Carlo Promis. *Insegnare l'architettura*, catalogo della mostra a cura di V. Fasoli e C. Vitolo, Milano 2008.

semplificistico – le relazioni ricercate tra forma e struttura. Tale complessa mediazione costituì d'altro canto l'ostacolo maggiore, per l'architetto, ai fini di una piena comprensione del fluire libero, privo di vincoli formali e storicistici precostituiti, di spazi e di strutture portanti, che, ad esempio, erano riscontrabili nei criticati padiglioni di D'Aronco all'esposizione torinese del 1902.

*Villa Vaciago a Biella, 1898*

L'opera attesta una certa sensibilità urbanistica: collocata entro un lotto rettangolare posto all'incrocio tra due strade, con un giardino collocato sul retro, l'angolo è esaltato con deciso risalto volumetrico che stacca nettamente le due ali su strada, perfettamente simmetriche. La tipologia risulta dall'armonica intersezione di un tracciato quadrato con uno rettangolare, che anima invece plasticamente la facciata sul giardino.

*Tiburio della chiesa dei SS. Vittore e Corona  
a Grazzano Badoglio (Asti), 1899*

L'accentuato verticalismo del prisma ottagonale – accentuato dal disegno delle trifore e dalla cuspidate fusiforme che ne corona la copertura – testimonia un originale gusto vivamente pittoresco, che discende sì dallo studio dei maggiori casi di restauro degli edifici medievali ma con una vivezza di reinterpretazione personale che nulla ha anche a fare con le esercitazioni accademiche coeve, quasi atto a ingannare un occhio abbastanza esperto sulla datazione reale del manufatto. Anche il tracciato delle proporzioni, l'impiego dei materiali (pietra e laterizi) e la sostanziale nudità decorativa denotano schiettezza progettuale [Fig. 1].

*Istituto Giovanni Bosco e Santuario di Maria Ausiliatrice  
a Oświęcim, 1901-10*

La città di Oświęcim (in tedesco: Auschwitz) era contraddistinta da una collocazione geografica strategica, ai confini sia con la Polonia prussiana sia con quella russa. Nel corso dei riti del *Corpus Domini* del 1894 ad alcuni fedeli era apparsa in visione la Vergine Maria; l'eco

del miracolo determinò immediatamente la raccolta di fondi per il riscatto delle rovine di un antico convento domenicano. Le offerte devolute dopo il 1894 furono di conseguenza finalizzate alla costruzione di un santuario per i pellegrini. Nel 1898, infine, la direzione dell'Opera Salesiana sceglieva Oświęcim come sede più opportuna e adatta a ospitare la sede della prima fondazione in terra polacca, assumendo anche la responsabilità della riabilitazione architettonica dell'antico e diruto convento domenicano. Costruiti in stile gotico fra la fine del XIII secolo e gli inizi del XIV, la chiesa della Santa Croce e l'annesso monastero avevano avuto vita travagliata. Devastato dagli Ussiti nel XV secolo, restaurato e arricchito anche grazie alla costruzione di una cappella dedicata a san Giacinto nel XVI, il complesso monumentale fu nuovamente distrutto dalle truppe svedesi nel 1631. Con la riforma ecclesiastica dell'imperatore Giuseppe II, relativa all'abolizione degli ordini contemplativi, gli edifici furono venduti e trasformati in botteghe e depositi.

Il Santuario e l'Istituto vennero concepiti, pertanto, per diventare un polo di identità nazionale, accessibile a tutti i Polacchi, al di là delle barriere costituite dai confini tra Prussia, Austria e Russia. La prima fondazione salesiana in quella terra fu connessa all'ideale riunificazione del Paese, proponendo il Cattolicesimo come un prioritario valore fondante l'unità del Paese. La presenza in Polonia dei religiosi di don Bosco si era sviluppata soprattutto in seguito alla vestizione dell'abito salesiano, avvenuta nel 1887, da parte del principe August Czartoryski<sup>59</sup> (1858-1893); essa infatti propiziò un flusso così cospicuo e continuo di vocazioni da giustificare la costruzione di una nuova ala, appositamente dedicata, nella Casa di Valsalice<sup>60</sup>.

---

<sup>59</sup> V. RAVIZZA, *Il nuovo Istituto salesiano per la Polonia in Oświęcim*, Milano 1901, p. 6.

<sup>60</sup> ASC, Oświęcim. Si conservano due disegni: pianta generale del complesso con prospetto meridionale, prospetto principale e laterale (nord) della chiesa. ASC, Oświęcim. Si conservano cinque disegni: piano generale disegnato a mano libera, schizzo di pro-

Fu delegato alla conduzione del nuovo Istituto il giovane torinese Emanuele Manassero. Un primo progetto fu redatto, come detto, da Ernesto Vespignani, sostituito poi da Ceradini. Intanto, il 27 maggio 1900 fu posta la prima pietra del fabbricato destinato all'Istituto. Nell'ambito di tale cantiere l'architetto Sławomir Odrzywolski (1846-1933) – conservatore dei monumenti della regione – restaurò la cappella di San Giacinto, reputata comunque inadatta alle attività previste dai Salesiani, e consolidò le campate residue della chiesa della Santa Croce.

Il progetto esecutivo fu probabilmente stilato da Ceradini entro i primi mesi del 1901. Dal 10 al 22 giugno successivo l'architetto si recò *in situ* per controllare l'andamento dei lavori e procedere alla definizione degli aspetti ancora sospesi. A tale contingenza risalgono il disegno a mano libera, autografo del piano generale degli edifici – conservato nell'Archivio Salesiano Centrale – e la cartolina postale, la prima di una serie illustrante le architetture salesiane, condotte secondo modelli grafici *Art Nouveau* [Fig. 2]. Capomastro fu nominato Giacomo Passera, di Foglizzo Canavese, che impiegò muratori specializzati piemontesi. Il già citato ingegnere e architetto Jan-Sas Zubrzycki – il più importante cultore polacco del *gothic revival* – collaborò con il progettista sia nelle pratiche amministrative locali sia nella direzione del cantiere, apportando anche, ove strettamente necessario, limitate modifiche ai disegni di Ceradini. L'impianto di riscaldamento fu realizzato dalla ditta Ravizza di Milano, così come pure fu prodotta da una fonderia milanese la colossale statua bronzea di Cristo creata da Luigi Dalbò per la torre votiva, che fu innalzata per commemorare l'inizio del nuovo secolo<sup>61</sup>.

---

getto della partitura della facciata, pianta degli edifici, veduta prospettica della chiesa, veduta prospettica del cortile.

<sup>61</sup> ASC, Oświęcim. Si conservano due disegni: progetto di massima per la chiesa; dettaglio del portale maggiore (datato: Torino 23 novembre 1909). Cfr. anche: «MAP», IV, 1912, pp. 17-18, tavv. XXV-XXVI; «AM», XVI, 1917, pp. 273-277; XVII, 1918, p. 113.

La costruzione dell'edificio delle scuole, istituite con l'anno scolastico 1900-1901, fu inaugurata dal cardinale Jan Maurycy Paweł Puzyrna de Kosielsko il 21 ottobre dello stesso anno. Il progetto, elaborato nel 1901, prevedeva, oltre all'edificio scolastico, anche la riedificazione in forme monumentali della chiesa, che fu progettata come una grandiosa croce latina, con navata a sei campate, transetto a due bracci laterali a due campate, cupola all'incrocio con la navata, coro con abside semi-decagonale. Le campate superstiti della navata antica diventarono l'atrio della nuova costruzione.

Nel 1904 il progetto della chiesa venne modificato con la riduzione delle campate della navata da sei a tre e la soppressione del transetto e del coro per dare luogo a un grandioso ottagonone con cupola retta da otto pilastri e ambulacro anulare articolato in campate alternate rettangolari e triangolari<sup>62</sup> [Fig. 3].

Ulteriori modifiche al progetto della chiesa furono apportati nel 1906, nel 1909 e nel 1910. Le revisioni successive al 1904 comportarono, però, sia la riduzione dimensionale del progetto che l'abbandono dei caratteri modernisti per un ritorno a modi imitativi della tradizione storica locale, forse perché più consoni al gusto sia dei religiosi che dei fedeli. Il cantiere proseguì con lentezza; interrotto dagli eventi bellici, il progetto della nuova facciata non fu più portato a termine. L'architetto aveva previsto di inserire nella nuda facciata laterizia un grande portale in pietra, sormontato da un'alta ghimberga, probabilmente ispirata da quelle che ornano le facciate delle chiese di Santa Maria della Scala a Chieri [Figg. 4-6] e di Sant'Orso a Aosta.

Una lettera che illustra il viaggio in Polonia (30 giugno 1901) e un'altra missiva del 25 gennaio del 1902, inviate a don Luigi Rocca, rivelano una serie di interessanti aspetti non solo relativi al cantiere di Oświęcim, ma anche alle procedure seguite dall'architetto nella

---

<sup>62</sup> ASC, Oświęcim, Lettera di Mario Ceradini a don Luigi Rocca, (Torino, 25 gennaio 1902).

fase costruttiva dei suoi progetti. Innanzitutto si rileva una buona competenza nel calcolo delle strutture in cemento armato, tale da poter affrontare il confronto nell'eventuale modifica dei disegni di progetto con l'ingegnere locale delegato alla direzione dei lavori. In secondo luogo i sopralluoghi alle più importanti architetture storiche dell'area geografica circostante (soprattutto quelli delle città di Kraków e di Katowice) furono condotti ai fini di uno «studio del carattere stilistico dei Monumenti locali»<sup>63</sup>, non diretto a confermare i consueti indirizzi espressivi dell'Eclettismo bensì mirato ad un'analisi approfondita dei caratteri permanenti – costruttivi, spaziali e materici della cultura e della prassi edilizia propria del contesto in cui ci si trovava a operare.

Pertanto, i disegni del progetto di massima erano soggetti, in fase esecutiva, a possibili varianti in corso d'opera sia per espressa richiesta della committenza, sia per l'adeguamento a stringenti necessità tecniche da parte dell'impresa costruttrice, sia per un mutamento o adeguamento da parte dell'architetto stesso a petto di progressivi approfondimenti dei temi progettuali affrontati. Ne conseguiva una flessibilità atta a contemperare, su diversi piani, le difficoltà implicite nella realizzazione di opere site a grande distanza dal luogo di residenza, che venne poi posta in essere e affinata nei progetti posteriori.

Nell'edificio scolastico va evidenziata la razionalità della struttura – tutta in muratura portante con volte a vela sopra archi nei piani terreno e primo, a voltine su putrelle metalliche negli altri – nonché delle decorazioni, ottenute con gli stessi materiali utilizzati nelle tamponature e nelle cortine: cornici e lesene in mattoni e pietra a vista, pulvini e pilastri in cemento, riquadri e fasce in intonaco.

L'espressività del mattone fu consentanea al riferimento ad uno stile romanico nelle finestrate sormontate da archi ribassati con alte ghiera, ripensato attraverso modelli inglesi, tedeschi e austriaci.

---

<sup>63</sup> *Ibidem.*

*Oficinas San José a Lisbona, 1901-05*

Il primo insediamento dei Salesiani nella capitale portoghese fu fondato il 10 novembre 1896. Nel 1899 il marchese di Liveri e Valdausa donava il terreno per la costruzione dell'Istituto; l'area era sita nel quartiere popolare della rua Saraiva de Carvalho, sulle alture dell'Estrella, in eminente collocazione panoramica sulla città e verso il mare. L'Opera si proponeva di realizzare un grandioso complesso dotato di una chiesa e di edifici scolastici per la formazione professionale della gioventù locale nell'artigianato del legno; per tale motivo il centro fu dedicato a san Giuseppe (*Oficinas S. José*)<sup>64</sup>. Il programma originario prevedeva la realizzazione di strutture di accoglienza per cinquecento ragazzi interni e per altrettanti esterni<sup>65</sup>, con due cortili per la ricreazione. Sia l'esternato che l'internato dovevano essere provvisti di una piccola sala teatrale e di una cappella; inoltre l'edificio per gli esterni sarebbe stato dotato anche di una palestra. La chiesa, dedicata al culto di Maria Ausiliatrice, avrebbe svolto il ruolo di parrocchia per il quartiere circostante.

Il progetto fu redatto da Ceradini nel 1901, ma fu sottoposto più volte a revisione<sup>66</sup>, anche grazie a numerosi viaggi *in loco*. La più rimarchevole delle quali fu la trasformazione del sistema strutturale da quello in telaio in c. a. – adottato nella prima redazione – in una più tradizionale muratura portante, più consona alle esigenze organizzative locali. La conduzione in contemporanea con il santuario polacco comportò, inoltre, un continuo flusso di esperienze tra i due cantieri, stante il diverso avanzamento dei lavori. Nel gennaio del 1902 il terreno era stato spianato e si procedeva allo scavo dei pozzi di fondazione. La costruzione vera e propria fu cominciata solo nell'anno seguente e fu condotta con

---

<sup>64</sup> *L'Istituto Salesiano di Lisbona*, s.l.e. 1910, pp. 2-3 (ASC, Lisbona).

<sup>65</sup> *75° Aniversario das Oficinas de S. José*, cit., p. 20.

<sup>66</sup> ASC, Lisbona, Corrispondenza 1890-1910. Cartolina postale inviata da Mario Ceradini a don Pietro Cogliolo, direttore delle Oficinas S. José (Torino, 30 gennaio 1902). Il documento si riferisce alla fornitura delle pietre di rivestimento per il fabbricato della scuola.

una certa lentezza dall'impresario biellese Giacomo Rosa, che si servì di una nutrita schiera di specializzate maestranze piemontesi<sup>67</sup>. Nel 1906 furono completate e una sola sezione del fabbricato dell'Internato e la *Casa das Maquinas*. Il 16 marzo don Rua inaugurò il centro; nell'occasione il re Carlo insignì l'architetto della croce dell'Ordem de Santiago.

Tuttavia i lavori di costruzione furono interrotti e il progetto dell'architetto non fu più portato a termine. L'Archivio Salesiano Centrale non conserva i disegni e i documenti relativi al cantiere ma solo atti frammentari, utilizzabili unicamente per una ricostruzione indiretta.

La sezione costruita è relativa alla parte dell'internato, adatta a ospitare circa centoventi ragazzi. Si trattava di un blocco a quattro piani, dotato di un portico al piano terreno con archi su colonne. Lo schema compositivo è molto semplice; vi dominano i vuoti delle grandi finestre e un equilibrato gioco ritmico tra le profilature orizzontali delle cornici marcapiano e quelle verticali che inquadrano ciascuna serie di finestre. È assente qualsiasi tipo di decorazione. La sobrietà delle residenze è consentanea a porre in risalto la ricchezza della chiesa – a croce latina e cupola, con facciata serrata da due campanili – ispirata a modelli tardo manieristi e del classicismo barocco [Fig. 7].

#### *Istituto salesiano e chiesa a Daszawie, 1904-05*

Sita geograficamente nella pianura solcata dal fiume Dnster, in posizione antitetica rispetto ad Oświęcim nell'ambito della regione della Galizia orientale, la borgata di Daszawie (Daszawa in lingua ucraina) – si era costituita nel XIX secolo grazie alla divisione di un grande latifondo. Sita oggi in Ucraina, fu scelta come seconda fondazione salesiana in Polonia con precisi obiettivi di irradiazione missionario cattolico verso l'Impero Russo. L'Istituto fu fondato nel 1904 per la formazione del personale religioso; vi si stabilì la «Opera dei Figli di Maria Ausiliatrice per la vocazione degli adulti allo stato ecclesiastico», funzionale

<sup>67</sup> «BS», XXX, 5, maggio 1906, pp. 139-140.

all'ospitalità quaranta giovani, divisi in tre corsi. Anche in questo caso l'architetto curò di persona il cantiere; il nuovo istituto fu visitato da don Albera nel 1911.

Un primo progetto fu redatto da Ceradini nel novembre del 1904<sup>68</sup>. Era prevista una chiesa parrocchiale monumentale a due livelli (il primo, con funzioni di cripta, a livello della strada; il secondo raccordato alla strada stessa da due ampie rampe laterali) collegata all'edificio del collegio, posto sul retro del coro, da due braccia. Un secondo progetto, prossimo alla soluzione definitiva, datato 8 marzo 1905, prevedeva la realizzazione di una corte delimitata ai lati della strada principale dalla chiesa e dalla portineria, e sul lato di fondo l'edificio delle scuole<sup>69</sup>. I tre corpi erano raccordati su due lati da corridoi coperti, di cui quello afferente alla chiesa articolato su di una curva. A questa versione appartiene il bozzetto per la cartolina postale, disegnata secondo il modello di quella di Oświęcim. La terza e definitiva versione, approntata nel 1906, confermava i progetti della chiesa e della portineria; ne riprendeva lo schema del cortile, ma ne variava l'articolazione con i corridoi di collegamento su tre lati e con una maggiore estensione del fabbricato delle scuole, peraltro anche diversamente articolato dal punto di vista architettonico<sup>70</sup>.

Di particolare rilievo appaiono le soluzioni adottate, nel 1905, per la chiesa e, nel 1906, per la scuola. Nella prima è evidente lo sforzo di assimilare alcuni tratti essenziali dell'architettura storica polacca, con la poderosa torre in facciata, trasfigurata da un'evidente riferimento a diversi modelli modernisti. Ne consegue un volume compatto, fittamente

---

<sup>68</sup> ASC, Daszawie. Si conservano due disegni (scala 1: 500): pianta a livello della cripta con sezioni longitudinale e trasversale, pianta alla quota della chiesa superiore con prospetti principale e laterale.

<sup>69</sup> ASC, Daszawie. Si conservano due disegni: pianta generale con relazione autografa di Ceradini, veduta prospettica della chiesa.

<sup>70</sup> ASC, Daszawie. Si conservano due disegni: piante dei due livelli della chiesa, prospetto e sezione trasversale della chiesa. Cfr. anche: «AM», XVI, 1917, p. 73, tav. 25.

rigato verticalmente da lesene e paraste e coronato da un'areola guglia a padiglione, con un attento equilibrio tra pieni e vuoti. L'assoluta sobrietà decorativa, affidata alle sole membrature architettoniche, avrebbe assicurato alla costruzione un'efficacia espressiva che si confronta con i migliori esempi dell'architettura sacra nordeuropea contemporanea [Figg. 8-10].

Nel fabbricato delle scuole si sperimenta una raffinata articolazione espressiva tra fasce laterizie e specchiature in intonaco del tutto simili al pressoché contemporaneo progetto per le costruzioni annesse a Santa Maria Liberatrice [Fig. 11].

Attualmente non è disponibile alcuna informazione circa l'edificio e la sua eventuale conservazione, sia a causa della mancanza di una ricerca storica relativa alla cittadina sia perché l'Archivio Salesiano Centrale è privo dei documenti che furono dispersi in seguito all'annessione della regione all'URSS, nel 1945.

*Santuario di Maria Ausiliatrice ed Istituto per gli Sloveni  
a Rakovnik, 1904-24*

Il primo stanziamento salesiano nel piccolo centro di Rakovnik, sito a pochi chilometri da Lubiana, avvenne nel 1901. Come prima sede fu riadattato un castello del XVII secolo. Nel 1903 il direttore dell'Istituto don Angelo Testa incaricò Ceradini del progetto di un nuovo edificio. Un primo progetto fu stilato nel 1904 [Fig. 12], al quale furono apportati numerose varianti fino al momento della costruzione, iniziata nella primavera del 1905<sup>71</sup> [Figg. 13-15]. Il cantiere fu affidato a Bartolomeo Rosa, che impiegò soprattutto operai e muratori locali. Un nuovo disegno fu approntato nel 1906<sup>72</sup>; il cantiere proseguì poi con lentezza<sup>73</sup>

<sup>71</sup> ASC, Lubiana. Si conservano due disegni: piante generali del complesso al livello della chiesa e del primo piano dell'Istituto.

<sup>72</sup> ASC, Lubiana. Si conservano due disegni: prospetti laterale e principale dell'intero complesso, veduta prospettica generale.

<sup>73</sup> «BS», XXXIII, 1, gennaio 1909, pp. 1-7.

e, chiuso a causa degli eventi bellici, fu concluso solo nel 1924. Tra la versione del 1905 e quella dell'anno seguente fu cambiato lo schema planimetrico del complesso, ma rimasero invariati la chiesa e gli schemi compositivi dei fronti del collegio.

La chiesa fu concepita a croce latina con nave unica e completamente coperta a volte. Tutta la struttura portante fu realizzata con un telaio di calcestruzzo armato. Le specchiature dei tamponamenti esterni furono realizzate in cortina a vista di laterizi gialli e rossi; le parti lapidee furono lavorate con un composto artificiale imitante il marmo di Budapest, fabbricato dall'industriale Davide Seravalli, il quale possedeva stabilimenti produttivi in diverse località austriache.

L'architettura nella sua espressione decorativa, risente, come doveva, gli effetti del sistema impiegato e lo asseconda con forme rettilinee a spigoli vivi sin dove è possibile, senza che al getto primitivo si dovessero aggiungere altri finimenti, che i riempimenti suddetti e le varie e brillanti intonacature<sup>74</sup>.

L'interesse del progetto del 1905 risiede nella rilettura dell'organismo neo-gotico della chiesa – in parte desunto dalle soluzioni stilistiche adottate da Crescentino Caselli e da Annibale Rigotti nel palazzo comunale di Cagliari (1898-1900). In questa architettura il riferimento al Gotico catalano si intersecava con plurime citazioni dalle opere di Victor Horta, di Charle Rennie Mackintosh e di Hendrik Petrus Berlage<sup>75</sup>.

È assai evidente, nella spinta ascensionale delle torri della facciata del santuario e nella fitta membratura e nella prevalenza dei vuoti dei fronti dell'Istituto, una diretta ispirazione all'edificio cagliaritano, anche se Ceradini assoggettò quei motivi formali – a lui ben noti

---

<sup>74</sup> «AI», VIII, 1907, pp. 2-4.

<sup>75</sup> G. BORASI, *Sulla paternità artistica del Palazzo Comunale di Cagliari*, in «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e di Belle Arti», XIV-XV, 1960, pp. 169-180; P. MARCONI, N. ZEDDA, *Annibale Rigotti e il Palazzo Comunale di Cagliari*, in «L'Architettura», 1965, 113, pp. 772-776; S. NAITZA, *Il Palazzo Civico di Cagliari*, Cagliari 1971, pp. 28-31.

– a un’attenta rimeditazione dei motivi stilistici della Secessione austriaca. Il verticalismo delle torri angolari e delle testate del transetto è esaltato dall’elegante smussatura dei pilastri, mentre gli apparati decorativi attestano il tentativo di superare il consueto vocabolario storicista, per proporre forme nuove. Sia negli edifici sia nella chiesa il telaio strutturale venne denunciato con forza e articolato in un raffinato gioco prospettico di piani.

La realizzazione in cantiere fu sottoposta ad alcune varianti – tra cui la riduzione del vuoto del grande finestrone centrale in facciata – che svilarono le novità del progetto originale, riconducendo la forma a caratteri di più preta convenzionalità. È assai probabile che tale operazione fosse condotta in prima persona dall’architetto, come dimostra l’involuzione creativa esperibile nel progetto dell’altare maggiore, disegnato secondo schemi stilistici propri della temperie eclettica di fine secolo XIX<sup>76</sup>.

In sintesi l’Istituto sloveno, insieme all’ottagono di Oświecim e al contemporaneo progetto per il ricreatorio di Lubiana, rappresenta il momento di massima tangenza dell’architetto con la cultura secessionista viennese, in un’evidente ambizione a risolvere la ricaduta delle teorie di Boito in aporia mediante una decisa trasfigurazione delle forme storiche nell’esperienza della contemporaneità.

### *Progetto di ricreatorio giovanile a Lubiana, 1905*

Presso l’Archivio Salesiano Centrale è conservato un gruppo di disegni<sup>77</sup>, privi di altri riscontri documentari, relativi alla realizzazione di un ricreatorio giovanile per i giorni festivi nella città di Lubiana, presso il castello<sup>78</sup>. Il progetto fu composto a Torino nel giugno del

<sup>76</sup> «AI», XX, 1926, pp. 17-19, tavv. 7-8.

<sup>77</sup> ASC, Lubiana. Sono conservati i lucidi originali di tre tavole (prospettiva d’insieme a volo d’uccello; piante, prospetti e sezioni della chiesa e della casa; piante, prospetti e sezioni del teatro).

<sup>78</sup> ASC. *L’opera di Don Bosco all’Estero*, cit.

1905. Nella mancanza di altre notizie è possibile ipotizzare si tratti di un'idea elaborata nel corso dei soggiorni a Rakovnik e caduta per mutate decisioni dell'Opera.

Il sito prescelto presentava una leggera pendenza, sfruttata per realizzare due livelli raccordati da due rampe in curva, secondo un disegno ellittico. Parte del dislivello era utilizzato per la realizzazione di un fabbricato sottostante al piazzale per la ricreazione, affacciato con una loggia sul livello inferiore e sul panorama della città e dei dintorni [Figg. 16-17]

Sul piazzale – dotato al centro di una scala per il collegamento con gli spazi sottostanti e da due piccole latrine laterali – si affacciavano tre padiglioni, raccordati da corpi bassi porticati, secondo uno schema simmetrico. Al centro doveva essere costruita la cappella – a navata unica – la sede della direzione, a destra – a pianta quadrata – e, a sinistra, un piccolo teatro.

Tutte e tre le costruzioni furono ideate sganciandosi completamente da ogni reminiscenza storica, per sperimentare un linguaggio fondato sull'organica connessione dei diversi elementi compositivi e privo di orpelli decorativi. Il loro carattere, per i committenti, doveva essere infatti «rustico», in quanto realizzate con laterizi, pietre e legni locali; questa volontà giocò a favore di minori vincoli per il progettista.

La casa fu concepita come un cubo di m 12 di lato, con una articolazione modulare in planimetria, in sezione e in facciata. Nel teatrino il semplice prospetto era inquadrato dalla verticalità delle torri laterali, di gusto proprio della *Wagner Schule*. Ancora più interessante era la soluzione del prospetto principale della chiesa, ove il profilo a capanna con campanile a vela veniva alleggerito con due grandi aperture a semi-arco acuto, che trasformavano gli spioventi in due archi rampanti. La dominante verticale era contrappuntata dal ricorrere delle liste di mattoni e di pietra: uno schema razionale in cui l'unico prezioso elemento decorativo era dato dall'edicola goticheggiante.

Congruente con la semplificazione formale era anche l'adozione di elementi strutturali e decorativi e di materiali non tipici della tradizio-

ne architettonica aulica e monumentale: tettoie a sbalzo per la copertura degli ingressi, balaustre in crociere di ferro per i ballatoi del teatro.

Nell'insieme venne ideato un piccolo complesso, permeato coerentemente in ogni sua parte da un forte spirito di modernità.

*Istituto, Oratorio giovanile e chiesa parrocchiale di San Giuseppe a Przemyśl, 1905-11*

Per la terza fondazione polacca fu scelta la seconda città per numero di abitanti della regione carpatica, sita in posizione baricentrica tra Oświęcim e Daszawie. In questa occasione l'Opera fu impegnata nella realizzazione di una chiesa parrocchiale con annesso Oratorio, frequentabile da centocinquanta giovani nei giorni festivi e feriali: un tema molto simile a quello del Testaccio. Cominciata la progettazione nel marzo del 1905, la costruzione fu terminata nel gennaio del 1911<sup>79</sup>. La chiesa fu consacrata il 22 ottobre 1911, ma fu completata nella sua interezza solo dopo la guerra. I disegni conservati nell'Archivio Salesiano Centrale<sup>80</sup> sono probabilmente attribuibili a un primo progetto, di cui fu poi cambiato integralmente il disegno della facciata, come attestato dall'opera realizzata che presenta però tutti i caratteri stilistici propri dell'architetto.

Gli aspetti di maggiore tradizionalismo nelle scelte espressive – del tutto differenti da quelle proposte a Daszawie – potrebbero essere stati in qualche modo orientati dalla committenza. Particolarmente interessante, per la sua inedita spazialità, è la soluzione unitaria del transetto e del coro, risolta con tre cellule spaziali esagonali coperte con volte intrecciate secondo lo schema di una stella esagonale [Fig. 18]. Piacevoli sono la resa decorativa degli interni con pilastri e costoloni

<sup>79</sup> «BS», XXXV, 1, gennaio 1911, p. 29; 12, dicembre 1911, pp. 360-362.

<sup>80</sup> ASC, Przemyśl. Si conservano cinque disegni: pianta del complesso alla quota di calpestio della chiesa inferiore, pianta del complesso alla quota di calpestio della chiesa superiore, prospetto principale, sezione trasversale, assonometria generale del complesso.

decorati a finti conci a campiture rosse alternate all'intonaco, nonché la decorazione policroma ad affresco della parete di fondo del coro, che fu ispirata da modelli *Arts&Crafts*. Il pavimento fu arricchito da una guida centrale in mosaico a tessere bianche e nere, con le raffigurazioni dei segni zodiacali: tema che fu utilizzato anche nel coevo progetto della parrocchia del Testaccio, ma con disegni diversi.

La facciata riprende il modello delle chiese gotiche di Galizia – torre campanaria integrata alla facciata – esperita a Daszawie, ma ruotando di 90° la concezione del partito decorativo in una fitta rigatura di fasce orizzontali, alternate in pietra e laterizi: opera condotta con particolare finezza di soluzioni formali che ne confermano la sincronia di progetto e di realizzazione con il cantiere romano [Fig. 19].

*Villa «La Montantina» Fogazzaro  
a Velo d'Astico presso Arsiero (Vicenza), 1906-07*

L'abitazione costruita per Antonio Fogazzaro, a Velo d'Astico – frazione del comune di Arsiero, sul versante nord-orientale del monte Priaforà, nelle Prealpi Vicentine – senza dubbio costituì l'opera più importante di Ceradini [Figg. 20-28] e anche quella più nota, dopo la chiesa romana<sup>81</sup>, come è attestato dall'influsso riscontrabile nelle costruzioni curate da Guido Costante Sullam per le stazioni ferroviarie di Asiago e di Canove di Roana (entrambe inaugurate nel 1910) e nel villino Tabacchi a Roma, progettato da Armando Brasini (1911-13).

Lo scrittore frequentava quei luoghi da circa un ventennio in virtù della sua amicizia con la famiglia nobile dei Velo, già feudatari del luogo, che a metà del XVIII secolo vi avevano costruito una semplice ma elegante villa di gusto neo-palladiano. Il paesaggio alpino aveva ispirato alcuni passi del romanzo *Daniele Cortis*, scritto tra 1881 e 1884, e – un

---

<sup>81</sup> «AP», VIII, 1907-1908, 1, p. 4, tavv. III-IV; «AM», VIII, 1908, pp. 48-51, 72-73, 88-89, 106-107, 124-124, 360; «AI», IX, 1913-1914, 8, pp. 90-97, tavv. 27-28..

ventennio più tardi – indusse lo scrittore a un investimento immobiliare, tuttavia scartando le tradizioni architettoniche locali per preferire quella britannica del *cottage*.

Allo stato attuale delle ricerche non è dato sapere la motivazione della scelta del progettista, forse suggerita dall'ambiente veneto, tenendo comunque conto che la famiglia di Fogazzaro si era trasferita a Torino nel 1860, dove lo scrittore si era laureato e aveva mantenuto la residenza. Il cantiere della costruzione fu aperto il 26 maggio 1906 e concluso, tranne la completa definizione degli arredi interni, in poco più di un anno.

Occupata dalle truppe austro-ungariche, per ospitarne il comando di zona, come esito della «spedizione punitiva» condotta tra il 15 e il 24 maggio con lo sfondamento della linea del Pasubio, il 5 giugno la villa veniva colpita dai tiri dell'artiglieria italiana perché occupata dagli austro-ungarici, causando gravi danni. Gli arredi lignei furono quasi completamente distrutti. Acquistata da mons. Francesco Gallo, fu ricostruita e ampliata tra il 1927 e il 1932 per divenire la sede dell'Opera «Pro Oriente»<sup>82</sup>.

Nella costruzione originale si ravvisavano numerosi palesi echi *Arts&Crafts* – nella cura dei dettagli costruttivi e decorativi – e più in generale le suggestioni offerte dalla variegata articolazione tipologica e formale offerta dai *cottage* britannici, nella libera articolazione degli ambienti, condotti con organicità di intenti formali e tecnologici e secondo buon gusto<sup>83</sup>. Questa tendenza si intersecò, per via di comunione di intenti sia artistici sia utilitari, con le ricerche formali del Modernismo austriaco – anche nell'accurata dialettica del legno

---

<sup>82</sup> Le vicende belliche hanno comportato una scarsa attenzione all'opera, riguardo alla quale non è stata riscontrata alcuna documentazione posteriore alla costruzione; mancano studi storici analitici.

<sup>83</sup> Non è da escludere la conoscenza – magari indiretta – del ponderoso saggio, in tre volumi, dedicato al tema da Hermann Muthesius: *Das englische Haus. Entwicklung, Bedingungen, Anlage, Aufbau, Einrichtung und Innenraum*, edito a Berlino nel 1904-05.

e della pietra – in un risultato che attinse a livelli compiutamente internazionali. Tali temi erano stati studiati anche da Michele Frapolli nella progettazione della palazzina Kind a Torino (1904), cui Ceradini si ispirò per varie soluzioni formali.

Il tono generale della costruzione fu improntato dal progettista a un criterio di sobrietà che si interpola, razionalmente, al culto dell'intimità familiare e di una piacevole comodità, esaltata anche dalla cura profusa nei dettagli tecnologici e decorativi. Tuttavia la complessiva atmosfera, d'ispirazione genericamente decadentista – che è stata rintracciata dalla critica nella sistemazione degli interni – non è attribuibile al progettista, perché gli arredi furono curati in prima persona dal proprietario, come testimoniato dalla descrizione degli stessi, per l'importante ruolo espressivo che ebbero nella scrittura del romanzo *Leila*, pubblicato nel 1912. Più volte Fogazzaro affermò che l'architetto era stato un inconsapevole complice nell'ispirazione del romanzo.

Il lavoro progettuale fu preceduto da molti colloqui tra il committente e l'architetto con la finalità di raccogliere e discernere i bisogni e le utilità funzionali e distributive della futura villa<sup>84</sup>; tuttavia l'idea definitiva si palesò dopo la visita dei luoghi, orientandosi verso una relazione organica tra edificio e paesaggio. Legno e pietra ne costituirono – sia in interni sia in esterni – i fondamentali elementi costrut-

---

<sup>84</sup> Un carteggio tra lo scrittore e l'architetto è conservato presso l'Archivio Roi Fogazzaro Valmarana, depositato presso la Biblioteca Civica Bertoliana, a Vicenza. Alla raccolta appartengono anche alcune carte relative al rapporto con il pittore romano Carlo Krätly (1878-?) probabilmente in merito agli arredi interni, poiché sono noti i suoi disegni per la produzione di carte da parati e stoffe, che riprendono motivi stilistici delle *Arts&Crafts*, talora pubblicati da «Emporium». Sulla personalità dell'artista – chiamato nel 1905 da Ceradini a occuparsi del mosaico della facciata di Testaccio, non realizzato – si hanno ben poche notizie. Unica opera nota sono gli affreschi del presbiterio della chiesa di Nostra Signora del Ponte a Lavagna. Nel corso degli anni Trenta ricoprì l'incarico di docente di Disegno presso l'Accademia di Belle Arti di Carrara.

tivi e decorativi, con un criterio di continuità sia con l'ambiente sia con le tradizioni edilizie locali.

## **B – Attività progettuale successiva al processo ideativo e costruttivo della chiesa di Testaccio, 1906-12**

Nei tre anni della conduzione del cantiere romano l'architetto continuò a mantenere contatti intensi con quelli austro-ungarici. Nonostante ciò l'interesse per la produzione artistica e architettonica viennese sembra scemare, per rivolgere l'attenzione verso la tradizione nazionale, che programmaticamente connota il fabbricato costruito a Vienna. La stessa esperienza romana aveva potuto non poco condizionare le scelte del progettista, attraendolo in una complessa trama di suggestioni e di simbolismi storici che nella capitale del Regno avevano progressivamente trovato piena estrinsecazione nel corso dei trentacinque anni di svolgimento della sua nuova funzione istituzionale.

Non mutarono, però, gli indirizzi di fondo del metodo di lavoro seguito dall'architetto che

non si prefigge mai inizialmente l'adozione di un determinato stile, ma ricava il carattere dalla natura stessa dell'edificio, dall'uso cui è destinato, dalla disposizione dei locali, dalla convenienza della distribuzione e ampiezza in stretta analogia con l'ufficio dei singoli locali, per modo che l'involucro assume un carattere pienamente organico vario in dipendenza delle varietà delle funzioni e uno per il vincolo logico e pratico che le unisce e le distribuisce<sup>85</sup>.

Ovvero la regola fondamentale rimane quella di costruire un organismo, il cui requisito di base per la committenza sia quello di «ottenere il massimo risultato con il minimo dispendio».

---

<sup>85</sup> «AI», XIV, 1919, 9, pp. 65-70.

Le decisioni progettuali esitanti tra il rispetto della tradizione e la volontà di rinnovamento volsero, alla fine del primo decennio del secolo, a favore del primo aspetto. Fu forse determinante anche il clima politico e culturale sviluppatosi in quegli anni con il rifluire di molte correnti rinnovatrici sulle posizioni politiche nazionaliste sostenute per la guerra di Libia e poi sfociate nel movimento interventista negli anni 1914-15.

Le opere di Ceradini, dal 1910 in poi, riproposero modelli e soluzioni già adottate in precedenza entro un generale riflusso in modalità accademiche. La stessa progressione nella carriera universitaria contribuì a motivare un atteggiamento moderato, fino a giungere al riconoscimento – con le leggi di riforma emanate dal Fascismo – dell'agognato riscatto da una formazione che lo aveva professionalmente emarginato rispetto agli ingegneri. Tuttavia le paradossali forme mimetiche della tradizione adottate per la progettazione dell'Università del Siam – nonché del padiglione costruito dallo stesso stato all'Esposizione di Torino del 1911 – costituiscono una palese eccezione dettata dall'indirizzo prescrittivo della particolare committenza.

*Progetti per Trieste: chiese dell'Oratorio salesiano a Chiabola Inferiore e di quella gesuita del Sacro Cuore, 1906-07*

Il 30 luglio 1906 Ceradini firmava a Trieste le tavole del progetto per la chiesa annessa all'Oratorio nel quartiere periferico di Chiabola Inferiore<sup>86</sup>. L'idea riprendeva lo schema a chiese sovrapposte di Daszawie, al fine di sfruttare la pendenza del terreno. La pianta, comune ai due impianti, era a nave unica con vasto coro. Il progetto era denotato da un'inusitata altezza, sviluppata sia nella facciata con due torricini laterali che nel tiburio ottagonale. Similmente alla chiesa romana, la costruzione era realizzata in cortina laterizia alternata a corsi lapidei. Ispirato a

---

<sup>86</sup>ASC, Trieste. Si conservano sei disegni: pianta del livello inferiore, pianta del livello superiore, prospetto principale, prospetto laterale, sezione trasversale sulla mezzeria della navata, sezione trasversale sull'asse del tiburio.

modelli gotici, il disegno nell'insieme appare abbastanza convenzionale, soprattutto nella ripresa storicista di taluni elementi (la grande rosa della facciata), mentre alcuni particolari decorativi attestano ancora un interesse per i modelli secessionisti (entrate all'oratorio) [Fig. 29].

Inoltre, nel dicembre del 1906, il vescovo Franz Xavier Nagl conferiva all'architetto l'incarico di progettare la chiesa del Sacro Cuore per i Gesuiti<sup>87</sup>. Per espressa volontà del committente la forma dell'edificio fu vincolata alla tipologia e alle forme spaziali dell'architettura paleocristiana, avendo come modello di riferimento tipologico la basilica romana di Santa Sabina. La facciata, dotata di alta vela per ospitare le campane, riprese invece modelli romanici, sperando, ancora una volta l'alternanza di allineamenti di mattoni a corsi di pietra d'Istria e marmo d'Ungheria. Gli arredi interni non furono curati dall'architetto<sup>88</sup>.

Nel 1907, a Torino, Ceradini elaborava un secondo progetto per la chiesa salesiana, questa volta, ridotta drasticamente di dimensioni. Il disegno prevedeva una cappella a pianta basilicale a tre navate con copertura a capriate, evidentemente memore delle suggestioni esperite per il Sacro Cuore. Interessante è la soluzione della piccola facciata, asimmetrica, con il portale coronato da un'alta ghimberga, rimeditata secondo gli stilemi secessionisti [Fig. 30]. Nessuno dei due progetti fu accettato; la costruzione fu cominciata solo nel 1909, secondo le varianti apportate da Cornelio Budinich (1873-1935), architetto e storico. Fu consacrata nel luglio del 1911<sup>89</sup>. Le relazioni con l'area geografica del Künstenland proseguirono, nel 1909, con la progettazione di un Istituto a Pazin (Pisino), che però non fu costruito<sup>90</sup>.

<sup>87</sup> N. PREVOST, *L'architetto Mario Ceradini 1864-1940*, cit., pp. 116-118.

<sup>88</sup> «AI», XII, 1917, pp. 59-63, tavv. 30-32.

<sup>89</sup> «BS», XXXV, 7, luglio 1911, p. 199.

<sup>90</sup> Prevost cita nelle collezioni dell'Archivio Salesiano Centrale una veduta generale prospettica, che non è stata rintracciata nella presente ricerca; cfr. N. PREVOST, *L'archi-*

*Chiesa della Sacra Famiglia ad Ancona, 1907-14*

Nel 1898 Guido Cirilli aveva progettato in un isolato della via Carlo Alberto il grandioso complesso dell'Istituto salesiano con annessa chiesa, del quale però furono realizzate le sole fondamenta. Nel 1907 veniva conferito a Ceradini l'incarico di riprendere il cantiere con un nuovo progetto, che risultava essere quindi condizionato in modo molto simile a quello romano. La chiesa fu consacrata il 19 marzo 1914<sup>91</sup>.

La planimetria riprende il tema basilicale della chiesa gesuita di Trieste, dalla quale fu desunta anche la soluzione del campanile a vela in facciata. L'aspetto progettuale più interessante risulta essere stato «il soffitto cassettonato in cemento armato collegato con le incavallature dello stesso materiale per formare una copertura incombustibile», che «rivela schiettamente la sua natura senza pretesa di rappresentare il legno per un inopportuno omaggio alla tradizione»<sup>92</sup>.

Un certo verticalismo domina il disegno della facciata, in accordo con i precedenti esempi di Roma e di Trieste, specificando che «se del resto si può assegnare la chiesa allo stile romanico (volendo assolutamente fare un'assegnazione) la massima libertà e spontaneità domina la ispirazione molto indiretta»<sup>93</sup> [Fig. 30].

*Istituto salesiano a Vienna, 1907-12*

La Casa Salesiana della capitale imperiale fu fondata, come istituzione assistenziale ed educativa (scuole primarie) per la gioventù proletaria del III Distretto, sulla Hagenmüllergasse. L'edificio fu strutturato, secondo il progetto di Ceradini del 1907, con una planimetria a T, con cinque livelli distinti chiaramente per funzione: seminterrato (sala teatrale, palestra, cucine e refettorio), piano rialzato (uffici e sale di rice-

---

tetto Mario Ceradini 1864-1940, cit., p. 146.

<sup>91</sup> «BS», XXXVIII, 5, maggio 1914, pp. 155-156.

<sup>92</sup> «AI», XIV, 1919, 9, cit.

<sup>93</sup> *Ibidem*.

vimento, cappella), mezzanino (celle dei religiosi), primo piano (aule), secondo piano (dormitori dei convittori)<sup>94</sup>.

La distribuzione degli ambienti ai diversi livelli denota un'accuratissima ricerca di funzionalità, mai disgiunta da un'eleganza che eviti un generale effetto di ristrettezza e di meschinità. Particolarmente ben studiato e risolto si presenta, ad esempio, il fluire degli spazi dell'ingresso, dell'atrio, dello scalone a duplice rampa e del corpo a doppia altezza del teatro.

Realizzata in struttura mista a telaio in c. a. e tamponature in laterizio con cortine a vista e liste di pietra artificiale, la costruzione presenta caratteri tipologici differenti dagli altri Istituti poiché concepito entro lo schema bloccato di un lotto per un palazzo da appartamenti. Il telaio strutturale è del tutto coerente all'organizzazione tipologica interna, contribuendo a conferire all'architettura un nitore organizzativo e una proporzionalità prettamente di riferimento classico [Figg. 31-32].

Nelle due facciate predomina la composizione gerarchizzata secondo l'asse di simmetria centrale. Il gioco dell'alternanza dei pieni e di vuoti, in verticale, e dei corsi di laterizi e di pietra artificiale, in orizzontale, riscontrabili nel fronte principale sulla strada, riconduce, paradossalmente a quella scuola di Boito, da cui l'architetto, ben venti anni prima, desiderava affrancarsi: è infatti palese la memoria di edifici come le scuole elementari di Milano, a via Galvani (1889). In questo senso l'architettura viennese potrebbe essere accostata anche all'asilo intitolato a Ferdinando Uboldi, realizzato a Paderno Dugnano su disegni dell'ingegnere Carlo Bianchi e dell'architetto Antonio Cavallazzi (1910), sia nella semplice eleganza della decorazione realizzata con materiali industriali che nella riconferma di una 'lunga durata' della struttura e degli schemi compositivi del romanico lombardo. I due progettisti erano, non casualmente, i direttori della rivista «L'Architettura Italiana» che recensì con assiduità progetti e costruzioni di Ceradini.

Nel prospetto posteriore le ragioni di economia comportarono, invece, un disegno di ascendenza quasi pre-razionalista, in cui vennero, a eviden-

<sup>94</sup> «AI», VIII, 1913, 7, pp. 73-76.

za, ripresi temi desunti dalle più recenti costruzioni viennesi. Infine, una particolare cura fu dedicata ai dettagli, sia in fase progettuale che in quella esecutiva, condotta da maestranze locali. Nella fattispecie, gli *entrelacs* nelle centinature delle finestre – formalmente molto prossimi a quelli dei portali della chiesa di Testaccio – danno luogo a un efficace contrappunto, nel loro raffinato linearismo, con la sobrietà austera del paramento murario.

*Progetto per l'Università di Bangkok, 1910, padiglione del Siam  
all'Esposizione del Cinquantenario dell'Unità d'Italia a Torino, 1911*

Rama V, re del Siam, nel 1897 aveva viaggiato in Europa e, tra l'altro, aveva visitato Torino, ammirandone l'impianto urbanistico e le architetture più moderne. Di conseguenza invitò rappresentanti della cultura architettonica locale a operare in Siam: Annibale Rigotti (1870-1968) e altri esponenti dell'Accademia Albertina, tra i quali Mario Tamagno (1877-1941), Ercole Manfredi, Alfredo Rigazzi ed Oreste Tavella. Tra le molte opere realizzate da Rigotti e Tamagno si rammentano il palazzo del Trono (1907) e la villa Norasigh (1907-09), in cui i progettisti tentarono la strada di un rinnovamento dell'architettura tradizionale Thai attraverso un'attenta mediazione culturale.

Morto il re (23 ottobre 1910), il successore – Rama VI – sviluppò una corrente politica nazionalista che, pur mantenendo l'impulso di modernizzazione del Paese impresse un atteggiamento più conservatore nelle arti e in architettura, quali espressioni organiche, ricche, espressive conservatesi vergini e vive nei secoli perché patrimonio tradizionale, non esposto ai 'capricci individuali'.

Pertanto Ceradini fu indotto a studiare i caratteri tipologici, strutturali e decorativi del *Wat* (tempio) quale espressione principale dell'architettura siamese. I disegni pubblicati, non sono altro che «scheletri geometrici»<sup>95</sup>, che prescindono dalla ricca policromia prevista, realizzata con materiali diversificati, dal legno alla ceramica. Soprattutto

---

<sup>95</sup> «AI», X, 1914-15, pp. 63-68.

lavorò a un'attenta traduzione dello schema formale-strutturale della carpenteria lignea dell'antica architettura siamese nella tecnologia del cemento armato [Figg. 33-35].

Come scritto nell'editoriale del «L'Architettura Italiana»,

i disegni e la relazione dell'arch. Ceradini stanno a dimostrare come si tratti, non di una servile imitazione, ma di una coscienziosa, avveduta e geniale ricerca di applicazione di elementi tradizionali ai bisogni di un popolo che progredisce e si trasforma. Sono l'arte, il gusto, la cultura, la pratica costruttiva italiana messi a contributo per il movimento ascensionale di un altro popolo. Sono anche visioni nuove che si rivelano e che in un'epoca di febbrile aspirazione verso il nuovo, quale è il nostro, possono, non foss'altro per suggestione ad associazione di idee, esser fonte di ispirazione<sup>96</sup>.

Per l'Esposizione torinese del 1911 l'architetto fu incaricato di progettare il piccolo padiglione siamese disposto lungo la riva del Po. Nell'opera furono applicati – a scala assai ridotta – gli stessi concetti ordinatori, per quanto risolti entro una maggiore compenetrazione con i modelli della *Wagner Schule*. Pertanto esso risulta abbastanza prossima alle esperienze che avevano condotto gli stessi Rigotti e Tamagno a Bangkok, benché con un accostamento paratattico della copertura a pagoda rispetto al blocco stereometrico dell'edificio, in una paradossale rilettura del progetto di Olbrich per il padiglione della Secessione.

#### *Progetto per l'Istituto Salesiano di Vigo, 1910*

Una prima cappella era stata costruita e consacrata nell'anno 1900. L'Archivio Salesiano Centrale conserva sei disegni firmati da Ceradini e datati 1910, relativi alla chiesa del Collegio cittadino. Altri atti attestano che nel luglio del 1910 il progetto era stato approvato sia a Torino che a Santander. Il progetto non ebbe seguito e la chiesa fu realizzata

---

<sup>96</sup> *Ibidem*.

solo nel 1923 secondo il progetto in stile neogotico dell'architetto Joaquín Saldaña y Lopez (1870-1939)<sup>97</sup>.

A navata unica con cappelle comunicanti, endonartece e abside, il disegno della chiesa era denotato dalla consueta chiarezza planimetrica, risolta nelle soluzioni degli alzati esterni e interni dal riferimento stringente a modelli romanici locali. Interessanti sono, comunque, le soluzioni della facciata principale – connotata dal forte verticalismo del partito centrale – e quella posteriore, in cui sono rielaborati alcuni motivi formali utilizzati nell'edificio della canonica della parrocchia romana [Fig. 36].

*Progetto per l'Istituto e la chiesa di Nuestra Señora del Carmen in Bogotá, 1916*

Un disegno fu pubblicato su «L'Architettura Italiana» nel 1921<sup>98</sup>: la prospettiva a volo d'uccello pubblicata è datata 1916, ma stante il silenzio dei documenti e dello stesso «Bollettino Salesiano» non è da escludere una retrodatazione agli anni immediatamente precedenti la prima guerra mondiale. Nelle citazioni attuali è indicato come progettista l'architetto Giuseppe Buscaglione, che però ne fu solo il revisore dei disegni esecutivi e il direttore del cantiere, stante la fedeltà della costruzione ai disegni originali. L'opera fu terminata alla fine degli anni Trenta.

Il complesso, assai vasto e monumentale, prevedeva un patio cinto dalle scuole e dalle residenze comunitarie, un grande teatro e una monumentale chiesa a pianta basilicale a tre navate, preceduta da un'alta torre campanaria. Il disegno d'insieme risponde ai consueti criteri di ordine e compostezza; nei singoli edifici compaiono citazioni letterali da precedenti progetti (torre della chiesa di Daszawie; rosoni del santuario

---

<sup>97</sup> ASC, Vigo. Disegni originali: planimetria; sezione longitudinale; prospetto laterale, prospetto frontale e sezione trasversale; sezione trasversale con la controfacciata; sezione trasversale e fronte posteriore.

<sup>98</sup> «AI», XVI, 1921, 3, pp. 19-23, tav. 11.

di Rakovnik), che diedero luogo a un eclettismo di ritorno, certamente consentaneo al contesto sociale e culturale colombiano [Figg. 37-40].

## C – L'attività post-bellica, 1920-38

### *Progetto per l'istituto salesiano in Alessandria d'Egitto, 1920*

Nell'anno 1896 don Michele Rua – primo successore di don Bosco quale superiore generale dei Salesiani (1888) – inviò Domenico Belloni, cui veniva già riconosciuto il ruolo di fautore dell'espansione della congregazione in Medio Oriente, a Alessandria d'Egitto, con il compito di scegliere un'area edificabile per la costruzione di una sede per attività scolastiche e formative. Fu acquistato un lotto di 10.644 mq nel quartiere di Bar Sidra, che comprendeva un'antica opera di fortificazione. Nel giugno dello stesso anno l'ingegnere Crescentino Caselli si recò nella città per procedere al rilevamento del terreno e programmare il progetto. La «Scuola Professionale di Arti e Mestieri San Marco» fu fondata nell'anno successivo e dotata di fondi finanziari raccolti presso la comunità italiana. Il programma scolastico ed edilizio fu immediatamente approvato dalle autorità locali, in virtù dei vantaggi offerti alla popolazione da un'istituzione dotata di numerosi laboratori artigianali. Tuttavia Caselli fu in grado di creare solo una sistemazione temporanea, che si protrasse fino al 1920, allorché don Domenico Ricaldone commissionò a Mario Ceradini un progetto di una scuola per 200 studenti.

La costruzione doveva essere orientata secondo l'asse est-ovest ed era condizionata dalla conservazione degli edifici preesistenti, posti sul confine settentrionale del lotto. Il progetto fu mirato prioritariamente alla definizione coerente della composizione architettonica, impostata secondo assi di simmetria, con l'intenzione di integrare perfettamente il nuovo edificio nel contesto edilizio circostante. La cappella fu posta al centro, ma su posizione elevata sopra il refettorio, per una ragione di eloquente composizione di valore urbano.

Detta scelta, tuttavia, sacrificava sia le particolari condizioni climatiche (non assicurando sufficiente ventilazione trasversale) sia un

funzionale schema distributivo delle funzioni. Pertanto i religiosi attivi nell'Istituto contestarono i numerosi difetti riscontrati nel progetto, affidandosi al parere di esperti locali: il rumore del traffico stradale, determinato dalla dislocazione dell'edificio; l'insufficiente areazione dei due cortili interni, a causa dell'alto blocco edilizio della chiesa [Fig. 41].

Pertanto l'ingegnere Ugo Dessberg, incaricato di adeguare l'intera struttura alle richieste dei committenti, modificò completamente il disegno originale. Dessberg, apparteneva alla comunità italiana locale di religione ebraica; laureatosi presso il Politecnico di Torino, godeva della stima delle congregazioni cattoliche, grazie soprattutto alla costruzione della chiesa dei Francescani nel quartiere di Ibrahimiya e ai due edifici progettati al Cairo: la Franciscan Sisters School e la chiesa di Santa Maria del Carmine. Quella dedicata a san Giovanni Bosco fu invece costruita su progetto di Loris Paganò dal 1934 al 1936, secondo un disegno prettamente neo-romanico<sup>99</sup>.

Da un punto di vista prettamente formale va riconosciuto che il progetto di Ceradini, improntato ancora una volta a una semplificazione decorativa prettamente di ascendenza viennese, non era adeguato al gusto storicista prediletto dalle congregazioni cattoliche stanziate in Egitto, che in qualche modo erano ancora fedeli all'indirizzo eclettico seguito da Aristide Leonori (1904, restauri alla cattedrale di S. Caterina ad Alessandria d'Egitto; 1904-1909, chiesa di S. Francesco al Cairo) e nei lavori affidati a progettisti quali Antonio Lasciac, Mario Avena e Domenico Limongelli.

Appartengono allo stesso anno i disegni per la cappella sepolcrale della famiglia Cerrina, nel cimitero di Dogliani (Cuneo), e per il progetto della sede del Banco Nacional de Bolivia a La Paz.

## **La stabilizzazione professionale e accademica 1923-1930**

Le attività progettuali e di cantiere rimasero abbondanti fino al 1926, ma ormai vincolate alle sole commissioni salesiane e di

---

<sup>99</sup> M. SPESPO, *Italian Architecture of the Salesian Order in the Middle East (1891-1926)*, cit.

single parrocchie piemontesi, con sette progetti: la nuova facciata e il restauro degli interni della chiesa romanico-gotica di Santa Maria della Pieve a Cavallermaggiore (Cuneo); gli Istituti Salesiani di Verona e Canelli; il santuario del beato Sebastiano Valfrè a Verdino (Cuneo); la chiesa parrocchiale di Pocapaglia (Cuneo); il restauro della parrocchia di San Giacomo Maggiore a Fobello Sesia (Vercelli). Infine fu incaricato dei lavori di ampliamento del Santuario torinese di Santa Maria Ausiliatrice e per l'altare dedicato a san Giovanni Bosco, all'interno della chiesa medesima.

I lavori dell'Istituto salesiano di Verona, sito presso San Zeno, furono affidati a Ceradini nel 1924 e terminarono nel 1926. Il progetto conservato in Archivio è datato marzo 1924<sup>100</sup>. L'interesse della costruzione risiede in una programmatica ripresa delle stesse orditure disgnative e gli stessi materiali della scuola di Testaccio, tuttavia con una maggiore minuzia di dettaglio che rivela un ritorno al favore dell'aspetto decorativo rispetto alla chiarezza volumetrica.

Si esplicitò anche il ricorso ai modelli propri dell'ecllettismo nella concezione della facciata della chiesa di Cavallemmaggiore, che pur non manca di una sua propria grazia compositiva. Le due costruzioni confermano il progressivo esaurimento della vena progettuale dell'architetto – ormai giunto ai vertici della carriera accademica – già delineatosi nei disegni per Bogotà e il suo esplicito ricorrere a idee già esperite in altre opere.

Ancora nell'anno 1924, disegnò il nuovo istituto salesiano di Canelli; in coerenza con i processi formativi ormai consolidatisi, la chiesa riprende in facciata, semplificandola, lo schema tripartito con il coronamento a vela del progetto di Ancona, interpolandolo con la consueta alternanza dei corsi lapidei e laterizi, nonché il portico e le rampe in

---

<sup>100</sup> ASC, Verona. Sono conservate tre tavole autografe datate marzo 1924 (prospetto sulla via Provolo; veduta prospettica della medesima; planimetria e dettaglio del portale d'ingresso). Cfr. anche: «AI», XVI, 1921, 3, pp. 19-23, tav. 11.

facciata del primo progetto per Trieste<sup>101</sup>. Il risultato è comunque congruo con gli stilemi propri dell'*Art Déco* allora in piena voga.

Nella chiesa della Beata Vergine del Buon Consiglio a Pocapaglia (Cuneo) sperimentò l'idea di una peculiare riduzione a schema della facciata della chiesa di Testaccio, quasi in una sorta di *maquette*, in cui fu eliminato ogni inserto prettamente decorativo. Infine, in quella di Verduno – a croce greca, coronata da un alto tiburio – lo stesso atteggiamento rivela un certo grado di «giocosità»<sup>102</sup> combinatoria nel portale, nel vivace rivestimento a corsi alternati in mattoni e in pietra, nella lunetta marmorea del portale di ingresso, priva di decori, e nelle trifore sui quattro lati del tiburio. Dal 1926 al 1931 l'architetto curò il restauro della parrocchiale di Fobello Sesia, lesionata da un'alluvione nel 1923. I lavori, condotti dal 1926 al 1931, riguardarono una nuova definizione decorativa degli interni e il restauro della facciata in cui fu aperta una trifora che è ancora ispirata al disegno di quelle realizzate nella chiesa di Testaccio.

Nel luglio del 1925 don Filippo Rinaldi, rettore maggiore della Congregazione dal 1921 al 1931, affidò a Ceradini l'ampliamento del santuario torinese di Santa Maria Ausiliatrice (luglio del 1925). Del progetto, redatto entro il dicembre del medesimo anno, si conservano presso l'Archivio Salesiano Centrale: la planimetria e due

---

<sup>101</sup> ASC, Canelli. Si conserva la prospettiva generale della facciata della chiesa.

<sup>102</sup> Con il termine «giocosità» si vuole definire una particolare declinazione della categoria del 'grazioso' contestato dalle avanguardie: piacevolezza, eleganza e leggiadria sono condotte secondo, che è di per sé un mezzo per attivare quello stupore che ha un valore di anagogia spirituale, riprendendo il contatto con una modalità di lunga durata propria della chiesa cattolica. Si veda: J. HUIZINGA, *Homo ludens. Proeve eener bepaling van het spel-element der cultuur*, Amsterdam 1938; ed. it., *Homo ludens*, Torino 1949 (2002); G. GIACHI, *Una parabola di luce*, Roma 2000. Nell'ambito della cultura architettonica contemporanea si sottolinea la prossimità con alcune idee elaborate che Piacentini aveva previsto per la progettazione dell'Esposizione Universale di Roma; si rinvia a M. PIACENTINI, *Architettura del tempo di Mussolini*, in «L'Illustrazione Italiana», 53, 1938, p. 1034.

vedute prospettiche. Approvata la versione esecutiva il 5 dicembre del 1931, i lavori furono sospesi per la morte di Rinaldi. La commissione è da porre in relazione ai rapporti intercorsi tra il religioso e l'architetto sin dal progetto per Lisbona, nel 1901. Infatti don Rinaldi era stato inviato a Barcellona nel 1889 in qualità di direttore della casa di Sarria; nominato, nel 1892, primo ispettore delle case salesiane in Spagna e Portogallo, nel corso di nove anni aprì sedici case in Spagna e tre in Portogallo<sup>103</sup>. I disegni di Ceradini attestano la scelta di un adeguamento mimetico alla costruzione originale dell'ingegnere Giovanni Spezia, e con la trasformazione dell'impianto tipologico dalla croce latina a quella greca.

Ultima opera fu l'altare dedicato a san Giovanni Bosco nello stesso Santuario torinese di Santa Maria Ausiliatrice, progettato nel 1934 e consacrato il 9 giugno del 1938, ove la creatività dell'architetto risulta essere assorbita in un disegno conforme al revival dello stile tardo-rinascimentale del contesto.

---

<sup>103</sup> E. VALENTINI, voce *Rinaldi, sac. Filippo, rettor maggiore, servo di Dio*, in *DBS*, pp. 238-239.

## Parte II – Santa Maria Liberatrice a Testaccio, Roma

### Le premesse storiografiche

Nel corso degli ultimi cinquanta anni il rione Testaccio è stato oggetto di molteplici ricerche, sia dal punto di vista specifico dei processi formativi urbanistici e architettonici sia da quello, più ampio, di un peculiare paradigma della storia sociale di Roma post-unitaria. Nello specifico le analisi hanno privilegiato i temi della residenza economico-popolare e la conservazione del complesso industriale del Mattatoio.

La realizzazione del nuovo Centro Carni nella periferia orientale della città e la conseguente chiusura dell'antico stabilimento di mattazione diedero infatti origine, nell'anno 1975, a un intenso dibattito sul destino – demolizione o conservazione – di un rilevante esempio di archeologia industriale, realizzato su progetto di Gioacchino Ersoch (1812-1902), elaborato a partire dal 1888 secondo le direttive del piano regolatore approvato cinque anni prima<sup>1</sup>, fondate sul rapporto biunivoco fra lo stabilimento industriale e il nuovo quartiere. La riconversione d'uso dell'intero complesso e delle aree residuali libere ha però proceduto con notevole lentezza e anche in modo episodico e frammentario, né al momento attuale (2021) essa è prossima alla conclusione, a quasi mezzo secolo dalla dismissione delle attività originarie<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> G. ERSOCH, *Il Mattatoio e mercato del bestiame costruito dal Comune negli anni 1888-91*, Roma 1891; G. TRINCANTI, *Dall' "ammazzatoio" al Centro Carni*, in «Capitolium», L, 1975, 6, pp. 5-125;

<sup>2</sup> Nel 2002 i primi due padiglioni restaurati furono adibiti come sede distaccata del MACRO. Nel 2010 fu inaugurata la struttura edilizia che ospita il nuovo mercato rionale, trasferito dalla piazza Testaccio. Tra il 2010 e il 2013 altri padiglioni furono adibiti per gli ambienti didattici dell'Università di Roma Tre. Rimane irrisolta (2021)

Una prima indagine sui processi costitutivi del quartiere e sul suo patrimonio edilizio fu pubblicata nel 1973 da Bruno Regni e Marina Sennato<sup>3</sup>, cui fece seguito, nel 1974, un'analisi delle relazioni fra la morfologia insediativa le tipologie edilizie, condotta entro una raccolta di saggi dedicati all'urbanistica romana, curata da Valter Vannelli<sup>4</sup>. Nel 1976 Simonetta Lux<sup>5</sup> privilegiò un metodo di indagine consentaneo al dibattito sugli indirizzi programmatici della giunta comunale presieduta da Giulio Carlo Argan, con il privilegio assegnato al tema del Mattatoio, nonché all'azione sociale e politica svolta nel quartiere da Domenico Orano nel corso del primo decennio del XX secolo, presentata come una fondamentale premessa della realizzazione delle residenze costruite dall'I.C.P. L'impostazione di metodo fu confermata, nel 1978, da Paolo Jacobelli e Marina Sennato<sup>6</sup>: il loro studio valorizzò le

---

la razionale sistemazione della fascia meridionale del rione che comprende l'area residua dei «Prati del Popolo Romano», dei due cimiteri acattolico e di guerra, nonché il complesso delle costruzioni addossate al Monte Testaccio e la vasta area del Foro Boario, parzialmente restaurata ma gestita in modo non continuativo e congruo. Si rinvia a: A. CAMBEDDA, *Il mattatoio e le grotte del monte a Testaccio*, in *Roma Capitale 1870-1911. Architettura e urbanistica. Uso e trasformazione della città storica*, catalogo della mostra a cura di G. CIUCCI, V. FRATICELLI, Venezia 1984, pp. 448-454; F. PEREGO, *Monumenti differiti. Il Mattatoio a Roma, l'edificio, la storia, la risemantizzazione*, Roma 1993; G. FRANCO, *Il Mattatoio di Testaccio a Roma. Costruzioni e trasformazioni del complesso dismesso*, Roma 1998; *Il Mattatoio di Testaccio a Roma. Metodi e strumenti per la riqualificazione del patrimonio architettonico*, a cura di L. CUPELLONI, Roma 2001; I. RANALDI, *Testaccio da quartiere operaio a village della capitale*, Milano 2012.

<sup>3</sup> B. REGNI, M. SENNATO, *L'ex «Quartiere operaio di Testaccio»*, in «Capitolium», XL-VIII, 1973, 10-11, pp. 24-44.

<sup>4</sup> S. RAPPINO, R. RUMBO, *Il Testaccio: tessuti e tipi*, in *Analisi del contesto urbano*, a cura di V. VANNELLI, Roma 1974, pp. 38 e sgg.

<sup>5</sup> S. LUX, *Il quartiere Testaccio di Roma: studio sulla «periferia storica»*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 3, 1976-1977, pp. 77-109.

<sup>6</sup> P. JACOBELLI, M. REGNI SENNATO, *Edilizia economica e popolare di Roma capitale. Il quartiere Testaccio*, «Quaderni della cattedra di Architettura e Composizione Architettónica I», Università di Roma, Facoltà di Ingegneria, Istituto di architettura Edilizia e Tecnica Urbanistica, 1, 1978.

relazioni tra i processi formativi delle strutture urbanistiche ed edilizie e i presupposti economici e sociali. Di conseguenza, l'analisi si spostò decisamente dalla specificità architettonica a favore delle scelte politiche, delle soluzioni amministrative e organizzative, dei molteplici aspetti economici, recependo le tendenze di punta nel panorama storiografico di quel momento<sup>7</sup>. La ricostruzione filologica dei fatti comportò la raccolta dei meri dati quantitativi, classificati secondo la tassonomia degli isolati, ma anche in questo caso, pur avendo estesa la ricerca anche agli isolati destinati a funzioni di servizio, quello occupato dalla Congregazione salesiana non fu preso in considerazione.

È assente negli studi di questo tipo – a parte rare eccezioni<sup>8</sup> – un interesse per la specificità del linguaggio dell'architettura – spaziale e tettonica – che non vada oltre l'analisi delle tipologie e dei dati funzionali. Ne consegue una lacuna storico-critica che, oltre a deprimere l'istanza documentaria in sé dell'opera, ne condiziona la sua stessa trasmissione

---

<sup>7</sup> Per i metodi di analisi storica politica ed economica della città in auge negli anni '70-'80, a titolo esemplificativo, si vedano: C. OLMO, *Città e territorio tra storia quantitativa e storia qualitativa*, Torino 1980; C. OLMO, *Torino da città capitale a città industriale*, in *Le città capitali*, a cura di C. DE SETA, Bari 1985, pp. 201-214; saggio già pubblicato in «Studi storici», XXIV, 1983, 1-2. La ricerca filologica fu riproposta, in termini positivisti, in quanto considerato, in termini di assioma, quale metodo scientifico del tutto oggettivo, svincolandolo dai rischi delle manipolazioni che invece sono connaturate alla stessa nascita e alla gestione degli archivi, al momento della raccolta e della selezione dei documenti da conservare che vengono attuate dalle istituzioni di riferimento. Di conseguenza l'analisi storica rischia di ridursi a una mera trascrizione della narrazione imposta dall'ente che ha gestito l'archivio di riferimento, in quanto queste fonti sono «un'autointerpretazione, un rispecchiarsi del potere dominante». Si rinvia a: P. RÜCK, *L'ordinamento degli archivi ducali di Savoia sotto Amedeo VIII (1398-1451)*, in «Quaderni della Rassegna degli Archivi di Stato», 1977, 48, pp. 13-14. Risulta pertanto necessario sia il procedere a quell'analisi che Michel Foucault definì come «processo al documento» sia attivare ricerche in percorsi alternativi a quelli prettamente ufficiali (epistolari, diari, notiziari), evitando di affidarsi alla mera ufficialità.

<sup>8</sup> L. TOSCHI, *Quadrio Pirani e la casa popolare a Roma (1904-1914)*, in «Costruire in Laterizio», 5, 1992, 26, pp. 118-127.

al futuro, aprendo la strada, in assenza di un'interpretazione esaustiva del testo architettonico, a eventuali compromissioni dell'originalità strutturale materica e formale.

Un più equilibrato rapporto tra le diverse componenti che contribuirono alla formazione e allo sviluppo del nuovo quartiere del Testaccio è riscontrabile, invece – anche in virtù del particolare profilo editoriale dell'opera – nel saggio, edito nel 1987, da Daniela Gallavotti Cavallero<sup>9</sup>. Difatti, poiché si trattava di una delle *Guide rionali di Roma*, nel testo fu inserita anche la scheda relativa alla chiesa, offrendo in questo modo il primo saggio organico dedicato a essa. Gli spunti offerti dalla storica dell'arte, allieva e collaboratrice di Cesare Brandi, non furono però pienamente utilizzati né sviluppati negli studi successivi.

Nel 1992 Simona Lunadei pubblicò una ricerca inerente all'interpretazione del quartiere del Testaccio come «microcosmo sociale e territoriale»; l'analisi era, quindi, esplicitamente volta ad «esplorare i meccanismi e i percorsi attraverso i quali uno spazio pianificato per accogliere i ceti popolari si sia potuto costituire in comunità urbana, con un'identità definita, ancora oggi riconoscibile nella città»<sup>10</sup>. Ampio spazio fu dedicato anche alla presenza salesiana, utilizzando soprattutto i dati relativi ai primi anni di attività dell'Opera, ma escludendo l'architettura della chiesa quale eventuale punto di riferimento storiografico e documento, essa stessa, per ulteriori e molteplici spunti ermeneutici. Anche nell'ambito ecclesiale non si è avvertito un interesse storiografico per il valore dell'opera, né per la personalità del suo progettista, che

---

<sup>9</sup> D. GALLAVOTTI CAVALLERO, *Rione XX – Testaccio*, Roma 1987, pp.42-46.

<sup>10</sup> S. LUNADEI, *Testaccio: un quartiere popolare. Le donne, gli uomini e lo spazio della periferia romana (1870-1917)*, Milano 1992, p. 11. L'analisi urbanistica e architettonica fu limitata alle sole residenze analizzate da Lux, in relazione al piano di recupero programmato dall'amministrazione comunale nella seconda metà degli anni Ottanta. Si veda anche: *Testaccio. Progetto per la trasformazione di un quartiere*, a cura di L. Caruso, Roma 1986.

invece era posto su di un crocevia tra diverse istanze di modernizzazione integrata tra aspetti sociali, economici e culturali.

La rilettura critica della documentazione già raccolta dagli autori citati e la loro interpolazione con i materiali inediti reperiti permette, al contrario, di delineare un orizzonte storico-critico decisamente più articolato, complesso e interessante, rispetto all'evocazione di un ideale microcosmo operaio, compatto nell'articolazione sociale e nelle sue vocazioni politiche. Il confronto dei dati raccolti permette di riconoscere, infatti, nel rione la presenza di una variata articolazione di ceti e di censi<sup>11</sup>, che diede luogo a modelli diversi e talora contraddittori, i quali peraltro giustificano tanto il contrastato inserimento dei Salesiani nella compagine sociale quanto l'immediato successo delle loro attività di assistenza<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> Il nuovo rione si arricchì ben presto di una buona rete di attività commerciali e di botteghe artigiane. La vasta area – un tempo occupata dalla *Porticus Æmilia* – prospiciente il lungotevere a nord degli isolati ICP progettati da G. Magni, e i primi fabbricati della via Marmorata, dopo la piazza dell'Emporio, furono occupati da edifici di civile abitazione di destinazione commerciale o di iniziativa pubblica con contratti di affitto 'a riscatto'. Come consueto a Roma, erano praticati il sub-affitto di singole camere e l'occupazione di seminterrati e di retrobotteghe per abitazioni precarie. L'insieme del rione, pertanto, risultava decisamente vario, tanto da dovere essere definito 'popolare' piuttosto che 'proletario', in consonanza alla dottrina sociale della Chiesa, rilanciata nel 1891 dall'enciclica *De rerum novarum*, che raccoglieva, disciplinava e indirizzava le spinte riformatrici provenienti dall'orientamento democratico cristiano, sviluppatosi già prima del 1848 grazie a laici e religiosi come Frédéric Ozanam e Giovanni Bosco.

<sup>12</sup> Il proletariato attivo nell'industria dei servizi comunali si intrecciava a una piccola borghesia – articolata al suo interno in diversificati stili di vita, secondo attività, redditi e interessi politici – e da un sotto-proletariato la cui presenza era innervata, come in altri quartieri, entro precari spazi di risulta. L'accentuazione letteraria (A. Fogazzaro) e politica (D. Orano) del carattere di omogeneità di classe che avrebbe caratterizzato il nuovo rione ha dato luogo a un *topos* sociologico, che ha attuito una più realistica articolazione sociale. Si veda, a titolo esemplificativo: *Testaccio. Note per un racconto di Pier Paolo Pasolini*, in «La fiera letteraria», VI, 1951, 38, pp. 3-7. I riferimenti al quartiere da parte del poeta-regista sono numerosi: nelle liriche de *Le ceneri di Gramsci* (1957) e de *La religione del mio tempo* (1961), nonché nelle scene finali del film *Ac-*

Soltanto una ricerca estesa a tutte le architetture realizzate nel quartiere può contribuire a un eventuale ricomposizione di un più completo quadro di storia urbana generale. Ma non è questo l'obiettivo della presente analisi, che, invece, è mirata, in primo luogo, ad analizzare il processo storico che ha portato alla costruzione di un'architettura concepita come un simbolo che bilanciassero il ruolo univoco svolto dal Mattatoio e, pur assecondando il paternalismo dell'epoca, fosse base di ri-evangelizzazione – e di incivilimento – della comunità del nuovo quartiere. Pertanto, interessano, in questa sede, i processi costitutivi propri del progetto di architettura, anche se non possono essere sottaciuti il ruolo e le strategie dei committenti. Si tratta, in definitiva, di estendere a un'opera costruttiva considerata, per mera consuetudine, priva di valori sia formali che sociologici quello specifico interesse della storia dell'architettura del quale è stato oggetto il Mattatoio stesso.

Per molto tempo l'opera, progettata e costruita da Mario Ceradini, non è stata oggetto di alcuna approfondita ricerca, ove si escludano, oltre alla citata scheda di Gallavotti Cavallero, alcune note della tradizionale pubblicistica romanista<sup>13</sup>, il sommario<sup>14</sup> giudizio di Carlo Ceschi sulla molteplicità di suggestioni stilistiche in essa riscontrabile<sup>15</sup>, nonché il significativo apprezzamento espresso da Vincenzo

---

*cattone* (1961). L'autore predilesse il tema del *terrain vague* (la fascia meridionale del quartiere Mattatoio, il «monte de' cocchi», i due cimiteri, l'area abbandonata dei «prati del popolo romano») e il silenzio delle periferie (come nei dipinti di Mario Sironi), riscontrabile nelle vie delle case ICP costruite da Magni. Pochi cenni, invece, sono dedicati alla parte più viva del rione.

<sup>13</sup> G. SCARFONE, *La chiesa di S. Maria Liberatrice al Testaccio*, in «Strenna dei Romanisti», 1990, pp. 485-497.

<sup>14</sup> Sommario perché l'autore non colse la sostanziale differenza dell'opera di Ceradini rispetto ad altre ben più celebri – ma decisamente fruste – esercitazioni in stile neo-romaniche nelle chiese di Roma di poco precedente; il che risulta insolito rispetto alla probità di giudizio e alla qualità interpretativa che furono consuete nella sua attività di ricerca storica.

<sup>15</sup> C. CESCHI, *Le chiese di Roma dagli inizi del neoclassico al 1961*, Bologna 1963, p. 164.

Fontana<sup>16</sup>. Proprio Fontana – come già accennato – aveva avuto già occasione di proporre uno specifico valore all’operato di Mario Ceradini nell’ambito dell’architettura italiana *Art Nouveau*, mettendone in luce il valore paradigmatico di caposaldo, agli inizi del ’900, di un percorso dialettico tra tradizione e innovazione, entro il quale si mosse poi gran parte della cultura architettonica italiana del secolo fino al secondo dopoguerra inoltrato<sup>17</sup>.

Il nesso stabilitosi tra la comunità parrocchiana del Testaccio e i Salesiani – e in seconda istanza con Mario Ceradini – colloca l’architettura della chiesa su di un livello ben più ampio di quello del quartiere o della stessa città. Essa fu infatti realizzata entro l’amplessima espansione dell’Opera in tutti i continenti, sorretta – per i parametri di quell’epoca – da un impegno edilizio senza pari per numero di realizzazioni, per rapidità di intervento e per vastità di scelte ecclesiali, funzionali, tecniche e formali. Di conseguenza, la chiesa di S. Maria Liberatrice partecipa di una molteplicità di esperienze che travalicano non solo la mera dimensione cittadina, ma anche quella nazionale, per porsi in rapporto con quella di altri importanti contesti culturali europei ed extra-europei.

Infine, risulta determinante accennare anche a una singolare – ma tutt’altro che casuale – e assai significativa coincidenza storica. Nell’estate dell’anno 1901 Antonio Fogazzaro aveva cominciato la stesura del suo nuovo romanzo che avrebbe intitolato *Il Santo*: la terza parte di una tetralogia, iniziata con *Piccolo mondo antico* (1895) e *Piccolo mondo moderno* (1900) e conclusa da *Leila* (1911). L’opera muoveva dalle esigenze di riforma proprie degli ambienti cattolici modernisti e aspirava a porsi come esempio di un profondo rinnovamento religioso e di un impegno sociale attivato dall’enciclica *Rerum Novarum* di Leone XIII (1891), nonostante la politica conservatrice del nuovo

---

<sup>16</sup> V. FONTANA, *Profilo di architettura italiana del Novecento*, cit., pp. 34-35.

<sup>17</sup> V. FONTANA, *Il nuovo paesaggio dell’Italia giolittiana*, cit., pp. 37, 39, 92-93.

pontefice, Pio X – eletto nel 1903 – che tramite l'enciclica sconfessò radicalmente le tendenze teologiche del Modernismo<sup>18</sup>.

La composizione dell'opera fu conclusa nel mese di luglio del 1905. Il libro, edito in brevissimo tempo dalla casa editrice Baldini e Castoldi, fu presentato ufficialmente al pubblico, a Milano, il 5 novembre. Atteso con grande interesse, fu promosso tramite una battente campagna pubblicitaria – ispirata a modelli statunitensi, per la prima volta sperimentata in Italia – che accese tensioni e polemiche di vasta eco nel dibattito culturale, promuovendo una sua rapidissima fortuna anche all'estero. Nel gennaio del 1906 fu pubblicato in versione tedesca e nel giugno dello stesso anno in quella inglese, per il mercato britannico e statunitense.

Le sdegnate contestazioni suscitate dagli ambienti cattolici più conservatori comportarono, il 5 aprile del 1906, la collocazione del testo nell'*Index librorum prohibitorum*, a causa di idee che anticipavano, di circa mezzo secolo, gli indirizzi e i contenuti basilari del futuro Concilio ecumenico Vaticano II. Il papa aveva già tra l'altro provveduto a condannare i testi di Alfred Loisy; l'emanazione del decreto *Lamentabili sane exitu* da parte del Sant'Offizio – nel luglio del 1907 – e poi dell'enciclica *Pascendi Dominici Gregis* (8 settembre 1907) completarono la condanna delle dottrine moderniste, considerate come matrici di agnosticismo e di immanentismo. Dopo Fogazzaro furono colpiti anche Ernesto Buonaiuti – il più celebre e prestigioso esponente del rinnovamento culturale cattolico – e numerosi altri intellettuali come Romolo Murri, Salvatore Minocchi, Edouard Le Roy, George Tyrrell e Lucien Laberthonnière.

Il «santo» – il protagonista del romanzo, Piero Maironi – doveva incarnare, per lo scrittore, l'ideale figura del cattolico nuovo, rigenerato da

---

<sup>18</sup>J.B. LEMIUS, G. IOPPOLO, *Catechismo sul modernismo secondo l'enciclica "Pascendi Dominici gregis" di Sua Santità Pio X*, Roma 1908; A.M. MORONI, *Introduzione*, in A. FOGAZZARO, *Il Santo*, Milano 2000, pp. IX-XVII; C. ARNOLD, G. VIAN, *La redazione dell'enciclica Pascendi: Studi e documenti sull'antimodernismo di Papa Pio X*. Stuttgart 2020.

una riforma complessiva del culto, dell'insegnamento religioso, del governo della chiesa e dell'impegno sociale. La trama si dipana spazialmente da Subiaco e dall'alta valle dell'Aniene a Roma, significativamente, nel quartiere popolare del Testaccio, dove il protagonista conclude la sua vita terrena unendo le opere di misericordia all'attività intellettuale.

La scelta del quartiere romano operata da Fogazzaro per l'ambientazione delle scene finali del romanzo aveva una sua precisa ragione d'essere. Si trattava dell'unica area della città ove esistesse una certa dimensione proletaria, secondo l'accezione del pensiero sociale della Chiesa, formatasi in breve tempo e percorsa dai problemi propri di un nuovo insediamento urbanistico. Inoltre quelli erano anche gli anni cui cominciava a manifestarsi l'attivo impegno per un'educazione «laica» svolto da Orano, il quale non esitò a definire il quartiere stesso «campo di losche imprese» e «terra d'inganni»<sup>19</sup>.

Dunque, il Testaccio si presentava come un luogo privilegiato di azione delle forze politiche ispirate al radicalismo e al socialismo, entro il quale l'attivismo cattolico si muoveva con difficoltà ed era, inoltre, quasi del tutto privo di stabili servizi per gli abitanti. Lo stesso Piero Maironi, nel romanzo, trovava conforto religioso nella chiesa di Sant'Anselmo, la più vicina al quartiere, la cui comunità benedettina era stata, in quei medesimi anni, incaricata dal papa di amministrare la costruzione della futura parrocchia<sup>20</sup>, della quale si

---

<sup>19</sup> D. ORANO, *Gli Istituti di Educazione Popolare e di Assistenza Pubblica del Testaccio*, Pescara 1910.

<sup>20</sup> Ildebrand (al secolo Félix) de Hemptinne (1849-1913) aveva cominciato nel 1892 la costruzione della chiesa e del convento di Sant'Anselmo all'Aventino, su terreni donati dalla Curia, secondo il suo progetto, coadiuvato tecnicamente dall'architetto Francesco Vespignani (1842-99), a sua volta responsabile della prima chiesa costruita a Roma dalla congregazione di don Bosco (Sacro Cuore di Gesù, a via Marsala, 1880-87). I lavori furono compiuti nel 1895, due anni dopo il conferimento, da parte di papa Leone XIII, allo stesso de Hemptinne del titolo perpetuo di primate dei Benedettini confederati e di abate residente in Sant'Anselmo. Nel 1872 lo stesso monaco, insieme a Victor Mousty, aveva fondato il convento di Maredsous (presso Denée, nella provincia belga di Namur). Ne era

avviò il progetto (1887) e la realizzazione delle fondazioni che poi vincolarono il lavoro di Ceradini.

Quasi sorta di minuscola Patagonia<sup>21</sup>, il quartiere si presentava come difficile terra di missione, in cui i Salesiani erano stati già chiamati dall'autorità pontificia – nel 1901 – in quanto prescelti come gli unici in grado, per capacità ed esperienza, di penetrare nelle difficili dinamiche sociali di quella comunità. Non mancavano talune assonanze tra il cattolicesimo democratico e riformista di Fogazzaro e la sfida lanciata al liberalismo da Giovanni Bosco, ma esse avrebbero trovato sintesi assai più tardi, grazie al movimento conciliare ispirato da Giovanni XXIII. La duplice finalità della Società Salesiana – quella interiore, espressa nella santificazione individuale, e quella esteriore ricercata nell'apostolato sociale – si dipanava, infatti, entro i termini di una piena adesione ai dettati e ai programmi politici pontifici. Nondimeno la nuova comunità parrocchiale del Testaccio avrebbe ripreso e fatti propri molti aspetti delle attività assistenziali ed educative propugnate dal «santo», ma nei termini di una stretta, rigorosa obbedienza alle gerarchie ecclesiastiche.

Conseguentemente alla scelta operata nel 1901, in virtù del chirografo del 1° novembre 1905, Pio X trasferì l'amministrazione dell'erigenda chiesa dalla cura dei Benedettini di Sant'Anselmo a quella dei seguaci di

---

stato progettista l'architetto Jean-Baptiste Béthune (1831-94) esponente di punta dello stile neo-gotico, nonché appartenente al conservatorismo cattolico 'ultramontano'. Ben presto la nuova abbazia divenne una filiazione della scuola d'arte religiosa fondata nel 1868 presso l'abbazia tedesca di Beuron da Desiderius (Peter) Lenz (1832-1928), Gabriel (Jacob) Wüger (1829-92) e Lukas (Fridolin) Steiner (1849-1906), che ne furono i maggiori esponenti, attivi non solo nella pittura e nella scultura ma anche nell'ambito dell'architettura. Nella sua opera romana de Hemptinne ideò una particolare e rarefatta visione dello stile romanico, trasfigurato nella chiave metafisica del predominio della luce solare e del silenzio claustrale, per mezzo della semplificazione strutturale e volumetrica, dalla riduzione delle decorazioni, nonché dalla perfezione costruttiva e dalla preziosità e politezza dei materiali. Si veda: F. COMANDINI, *L'abbazia di Sant'Anselmo in Roma*, Canterano 2018.

<sup>21</sup> Già nel 1872 la Patagonia era stata individuata da Giovanni Bosco come prima terra di missione per la sua Congregazione.

don Bosco. La costruzione fu progettata nei primi mesi del 1906, contemporaneamente alla villa di Fogazzaro; costruita celermente, fu inaugurata il 28 novembre 1908. La Congregazione, evidente, non fu per nulla imbarazzata dal fatto che l'architetto si occupasse contemporaneamente della chiesa che si voleva donare al papa Pio X in occasione del giubileo della sua ordinazione vescovile (16 novembre 1908) e della villa dell'autore del romanzo posto all'*Indice*. Perciò nella chiesa di Testaccio si vennero, in qualche modo, a intersecare idealmente – per mezzo dell'opera di Mario Ceradini, in quel tempo prossimo alle posizioni filantropiche di un vago socialismo umanitario, due programmi di riformismo cattolico: quello laico di Fogazzaro e quello religioso di don Bosco.

Ceradini ebbe perciò un suo ruolo nel complesso momento di transizione da una prassi progettuale ancora informata ai criteri eclettici accademici alla progressiva apertura ai temi della modernità assimilati dagli altri contesti culturali europei. In qualità di presidente dell'Accademia Albertina e di primo direttore della nuova Scuola di Architettura garantì tale processo assimilando il portato delle teorie di Gustavo Giovannoni.

La chiesa di S. Maria Liberatrice offre molteplici spunti di interesse storiografico, analizzabili secondo diversi piani di approccio metodologico. Prioritaria, nella presente analisi, è stata la ricostruzione dei processi formativi nell'ambito dell'operatività di un professionista che svolse un ruolo talora rilevante nella storia dell'architettura contemporanea italiana<sup>22</sup>. La ricerca è stata condotta in primo luogo attraverso la verifica della documentazione già vagliata e utilizzata dagli storici, nonché l'approfondimento filologico presso l'Archivio Storico Capitolino e l'Archivio Salesiano Centrale in Roma. Nel primo è stata recuperata la documentazione relativa alle richieste di licenza edilizia per i due distinti progetti del 1887 e del 1906, com-

---

<sup>22</sup> Al termine della sua attività didattica, Mario Ceradini fu direttore della Scuola Superiore di Architettura presso il Politecnico di Torino.

prensive dei materiali grafici originariamente allegati. Tuttavia, non è stato possibile rintracciare il materiale documentario tecnico relativo al cantiere edilizio della chiesa di Testaccio.

L'analisi del processo costruttivo della chiesa è preceduto da una sintetica ricognizione del contesto generale – sociale e urbanistico – entro il quale esso si realizzò, alla luce di una complessiva analisi della documentazione emersa nel corso della ricerca e di un'adeguata prospettiva storiografica. La sintesi emersa dalle ricerche rimane aperta a ulteriori approfondimenti e al tracciamento di altri percorsi di ricerca, in un ambito tematico complesso come quello della «riconquista della dimensione del sacro»<sup>23</sup> nell'architettura contemporanea, riportato alla ribalta sia dagli storici che dai progettisti dopo un lungo periodo di oblio e di disinteresse<sup>24</sup>.

### **Formazione e sviluppo del quartiere: le relazioni urbane della futura chiesa (1883-1905)**

Il piano di lottizzazione del quartiere del Testaccio, scaturito a seguito della convenzione fra il Comune di Roma e Gio Batta Marotti, Giovanni Frontini e la Ditta «U. Geisser e C.», stipulata il 29 ottobre 1883, differisce sotto diversi aspetti da quanto previsto dal Piano Regolatore approvato nel medesimo anno<sup>25</sup>. Proprio il primo articolo dell'*Istromento di transazione* stabiliva che la forma del quartiere sarebbe stata «in massima quella disegnata nel piano regolatore salve le variazioni tra le parti comuni da intendersi tra le parti nel comune interesse e in relazione agli altri patti di questa medesima convenzione». Nella fattispecie, la riduzione

<sup>23</sup> P. PORTOGHESI, *Imre Makovecz*, in «Abitare la Terra», I, 2001, 1, pp. 20-25.

<sup>24</sup> S. BENEDETTI, *Architettura sacra oggi*, Roma 1995.

<sup>25</sup> ACR, Atti pubblici e privati. Istromento di Transazione e convenzione per la parziale fabbricazione del quartiere del Testaccio è [...]. Il documento è pubblicato in P. JACOBELLI, M. REGNI SENNATO, *Edilizia economica e popolare di Roma capitale*, cit., pp. 41-44.

degli stabilimenti delle «arti clamorose» al solo Mattatoio e il progressivo aumento delle aree destinate a residenze comportò – di lì a pochi anni – lo stralcio del doppio collegamento ferroviario con la Stazione di Trastevere – per mezzo di un nuovo ponte sul Tevere – e con il relativo tronco della linea per Pisa [Fig. 42]. La scelta fu conseguente a un'applicazione delle norme del piano regolatore del 1883 che fu condizionata non solo dagli interessi speculativi dell'industria delle costruzioni ma anche da un'ulteriore riduzione degli investimenti per la produzione industriale che faceva seguito alle scelte a suo tempo preconizzate da Quintino Sella, privilegiatamente indirizzate al comparto delle attività amministrative statali e a quelle terziarie che ne costituivano l'indotto.

L'orditura compositiva del reticolo stradale rimase comunque impostata secondo due assi principali: uno parallelo al fiume, il secondo ortogonale alla via Marmorata; fu invece variata, aumentandola, la dimensione degli isolati.

In fase attuativa l'assetto viario fu organizzato differenziando le due strade principali rispetto alle altre destinate a funzioni di servizio. L'incrocio tra le attuali vie Giovanni Branca e Nicola Zabaglia determinò il baricentro dell'intero quartiere, confermato dal sacrificio di un isolato al fine di creare la piazza centrale del quartiere, concepita come unica, prima che ne venisse successivamente concessa una seconda (piazza Mastro Giorgio, oggi Testaccio) a consentire il diradamento di una densità edilizia altrimenti eccessiva. Il primo di questi due assi, parallelo al corso del fiume, fu impostato in evidente continuità teorica con l'antica via di Santa Sabina, sull'Aventino. Stante il dislivello altimetrico tra il colle e la sottostante pianura dell'Emporio, detta continuità non deve essere intesa nella sua accezione funzionale ma in termini di mero e astratto disegno urbano. Le architetture monumentali dei conventi di Santa Maria del Priorato e di Sant'Anselmo (terminato nel 1890) avrebbero inoltre assicurato un fondale prospettico per la principale strada del rione.

Il secondo articolo del medesimo *Istromento* stabiliva, inoltre, che il quartiere avrebbe avuto un carattere misto, produttivo e residenziale,

accogliendo «abitazioni principalmente operaie» nelle aree «più vicine alla via della Marmorata sin verso a mezzo la profondità del quartiere», riservando «ad opifici e cantieri il rimanente».

Di conseguenza, la via Zabaglia – con la sua continuazione, benché fuori asse, oltre la piazza e verso il Tevere, determinata dall'attuale via Rubattino – assunse il ruolo, di asse di separazione tra le due aree funzionali [Fig. 43]. Gli isolati su di essa prospicienti sarebbero stati immediatamente destinati – sin dalle prime richieste di licenza edilizia – ad accogliere funzioni di servizio per il quartiere (scuole private e pubbliche, la chiesa)<sup>26</sup>.

L'isolato prescelto per l'edificazione degli edifici parrocchiali veniva dunque a trovarsi in una collocazione urbana privilegiata per due ragioni: offriva il lato predominante della futura piazza e creava uno snodo significativo nel sistema viario dell'intero quartiere. Il valore fondiario conseguente alla sua posizione attesta il riguardo che si volle conferire all'istituzione, riservando alla futura costruzione un inserimento urbanistico dominante, oramai del tutto inconsueto nella prassi urbanistica della città borghese. Se, infatti, si confronta il quartiere del Testaccio con gli altri già in corso di realizzazione, oppure impostati con il piano del 1883 – nonché con molti esempi italiani coevi – si può immediatamente dedurre come tutti gli insediamenti ecclesiastici seguissero le modalità dettate dalle articolazioni proprietarie dei lotti, non differenziandosi, in termini dimensionali, dalle residenze. Esemplari, a titolo esemplificativo, sono le collocazioni nel quartiere di Villa Ludovisi del Collegio di San Lorenzo da Brindisi e della chiesa di San Camillo o, nel quartiere Prati, delle parrocchie di San Gioacchino e di Santa Maria del Rosario. Fino agli inizi del XX secolo nessuna delle nuove piazze romane fu concepita in dipendenza gerarchica da una chiesa; il tempio

---

<sup>26</sup> La licenza edilizia per la costruzione della parrocchia fu deliberata il 2 luglio 1887 (ACR. *T. 54*, 1887, *prot.* 61911). L'11 novembre 1887 venne rilasciata la licenza per il lotto XIV, relativa alla costruzione delle scuole per le Figlie della Divina Provvidenza (ACR, *I.E.*, *prot.* 78808, 19.11.1887).

valdese nella piazza Cavour non costituisce peraltro una significativa eccezione, in quanto relegato in un lotto d'angolo, rispetto al predominio assoluto del Palazzo di Giustizia.

La parrocchia testaccina costituisce quindi una singolarità nel panorama romano del tempo, che non può essere scaturita dal caso, bensì da un'accorta scelta dell'amministrazione civica, relativa alle future scelte insediative. Il modello del nuovo quartiere divenne infatti quello di un borgo centripeto, in qualche modo autonomo rispetto al resto della città, che riconosceva la propria identità nella sua unica piazza, sita in posizione centrale e per di più dominata dalla chiesa. Inoltre la piazza stessa poteva costituire il raccordo funzionale e sociale fra tre diverse zone: quella residenziale operaia, quella industriale e una, sul Lungotevere, eventualmente destinata a ceti più abbienti.

Nell'anno 1887 l'impresa «Marotti, Frontini e Geisser» cominciò a gettare le fondamentazioni del futuro tempio, subito sospese a causa di irregolarità amministrative. Le prime licenze per la costruzione delle residenze erano già state rilasciate, tra il luglio e il novembre del 1885 (lotti I, II, III, IV, VIII, IX, XI). L'impresa aveva divisato di cominciare l'edificazione del quartiere a partire dal primo isolato, sito nello squadro tra le vie Galvani e Marmorata e proseguendo lungo tre direttrici (due ortogonali tra di loro, corrispondenti alle vie predette, la terza – in diagonale – verso la piazza). Esempari delle scelte architettoniche sono i lotti I e II, che presentano un'occupazione intensiva dell'isolato secondo il modello del blocco chiuso con cortili interni simmetrici (due rettangolari nel I; quattro quadrati nel II). Il taglio degli alloggi e le condizioni generali di igiene erano mediamente discrete con la sola eccezione delle braccia interne – e si presentavano comunque di qualità superiori alla media dell'edilizia di questo tipo, come nel caso del quartiere di San Lorenzo, coevo e per certi versi socialmente omologo a quello di Testaccio.

Gli isolati VI, VII, IX e XI furono, in seguito, ceduti alla «Società Artistico-Operaia», cooperativa di ispirazione cattolica fondata a Roma nel 1885. La progettazione di residenze economiche fu affidata a Salvatore Parisi e a Carlo Tonelli (1855-1929), i quali idearono un modello

standard di insediamento a corpi aperti, misto in linea e a ballatoio con blocchi attestati a pettine sulle vie ortogonali e parallele alla Marmorata. Il secondo progettista lavorò anche al disegno della chiesa, come esposto nel prosieguo. Il modello tipologico possedeva un alto grado di flessibilità, tale da essere adattato alle diverse dimensioni trasversali (asse parallelo alla via Galvani) degli isolati interessati. Veniva quindi superata la concezione a blocco chiuso; la continuità edilizia dell'isolato era recuperata solo al piano terreno con il basamento ospitante negozi e botteghe artigianali. L'immagine architettonica risultante era inconsueta nel panorama non solo romano, ma anche in quello italiano, determinando negli affacci sulla futura piazza del Testaccio (allora ancora isolato VII, edificabile) una singolare articolazione dei prospetti. Nonostante le difficoltà di gestione finanziaria dell'impresa, che determinarono il fallimento della Società cooperativa e l'esproprio dei fabbricati da parte della Cassa di Risparmio di Roma che aveva concesso il mutuo, si concretò un'importante sperimentazione di abitazioni economiche con requisiti minimi di insolazione e di aerazione, che venne esibita a Torino nel 1890 alla Prima Esposizione Italiana di Architettura, in virtù delle sue innovazioni funzionali e tipologiche.

È opportuno, qui, anticipare che Mario Ceradini scrisse in occasione di quella mostra il saggio *L'architettura italiana alla esposizione d'architettura in Torino*. Quindi è assai probabile che egli avesse avuto modo di conoscere quel progetto e di entrare a contatto per la prima volta con la realtà del quartiere romano.

Nel 1887 fu dato inizio alla realizzazione di parte degli isolati XXX e XXXIV, sul Lungotevere. In questo caso le abitazioni erano destinate, per tipologia e posizione degli immobili, a un'utenza piccolo/medio borghese; pertanto, coerentemente con quanto stabilito dall'*Istromento* della convenzione del 1883, il quartiere non si identificava nella sola dimensione operaia, ma presentava già una sua significativa, per quanto limitata, diversificazione sociale.

A petto di dette considerazioni oggettivamente riscontrabili, appare opportuno meditare criticamente le testimonianze fornite da

Domenico Orano nella sua indagine di sociologia urbana<sup>27</sup>, anche ai fini dell'interpretazione dello scontro politico e ideologico con l'ambito clericale. Le condizioni di scarsa igiene e di insufficiente *comfort* abitativo erano indiscutibili ma, in gran parte, imputabili al sovraffollamento dei vani a causa del diffuso ricorso alla pratica del subaffitto, da parte dei pigionanti, per moderare le spese di locazione. La metafora infernale evocata nell'analisi degli isolati e dei loro spazi comuni risulta, dunque, del tutto eccessiva e impropria, soprattutto se posta a confronto con le condizioni di vita presenti in numerose altre situazioni, nella stessa Roma.

Tali aspetti erano riscontrabili infatti anche nei quartieri borghesi – come quello dell'Esquilino – e, a parte i casi estremi di coloro che erano privi di qualsiasi tipo di abitazione stabile, nel centro della città si palesavano con ancor maggiore negatività. Il fenomeno dell'occupazione dei piani a mansarda di molti palazzi nobiliari – ad esempio il palazzo Altieri – non fu mai oggetto di attenzione sociale e politica e ancora oggi costituisce un tema del tutto ignoto alla sociologia urbana, malgrado le palesi testimonianze offerte dalla documentazione storica e letteraria<sup>28</sup>, nonché dalle evidenze dei dati statistici. Intere famiglie erano concentrate in una sola stanza, priva di cucina, con servizi igienici in comune siti nei corridoi di disimpegno, talora anche in numero di uno solo per più di trenta persone. I residenti appartenevano in origine al personale di servizio delle famiglie nobili, ma progressivamente furono sostituiti da artigiani e da piccoli borghesi inurbati a seguito dello sviluppo della capitale. In generale risultavano pressoché inesistenti i problemi di ordine pubblico lamentati da Orano al Testaccio, in virtù sia del mosaico sociale determinato

---

<sup>27</sup> D. ORANO, *Come vive il popolo a Roma. Saggio demografico sul quartiere Testaccio*, Pescara 1912.

<sup>28</sup> Si rinvia ad esempio a: N. HAWTHORNE, *The Marble Faun or the Romance of Monte Beni* (1860), ed. it. *Il fauno di marmo*, a cura di A. Brillì, Milano 1998 (2009).

dall'immediata e piena integrazione economica e sociale con la città che della maggiore articolazione di classe.

Gravavano, invece, sulla comunità del rione l'assenza di servizi e il rapporto di marginalità rispetto al contesto urbano. Fu in questo articolato quadro che si svilupparono le prime azioni di volontariato sociale da parte sia cattolica, sia laica.

Una più attenta lettura delle fonti permette di definire la fisionomia culturale e ideologica di Domenico Orano in termini meno semplicistici e apologetici rispetto a quanto fino a oggi proposto. Le radici del suo pensiero erano liberal-radicali – non socialiste – e connesse a un anticlericalismo<sup>29</sup> che, alla fine dell'Ottocento, era ben diffuso nella classe governativa, come attestato da influenti presenze massoniche, correlate con la realizzazione del Vittoriano (1882-1911) e del monumento a Giordano Bruno (1876-1889)<sup>30</sup>. In questi termini il 'libero pensiero' non si identificava – automaticamente – con un affrancamento strutturale dai bisogni essenziali dell'uomo.

L'attenzione sociale di Orano era sì marcata dal pensiero positivista, ma in parte ancora inficiata da una generica filantropia e retta da una spiccata inclinazione alla retorica<sup>31</sup> e alla demagogia. Una *congerie* di confuse idee politiche indusse poi l'attivista, a seguito

---

<sup>29</sup> I primi saggi scritti dall'uomo politico furono dedicati a temi propri della lotta ideologica anticlericale; si rimanda a: D. ORANO, *Il Papato e la schiavitù*, Roma 1903; ID., *Il supplizio di Pomponio Algeri libero pensatore*, Roma 1904; ID., *Liberi pensatori bruciati in Roma dal XVI al XVIII secolo (Da documenti inediti dell'Archivio di Stato in Roma)*, Roma 1904.

<sup>30</sup> Il riferimento prioritario va alla vasta azione politica svolta dallo scultore Ettore Ferrari (1845-1931), si veda G. PIANTONI, *Monumenti di Roma Capitale*, in *Roma Capitale 1870-1911*, cit., pp. 221-244.

<sup>31</sup> Enunciando il suo programma di «educazione laica», Orano affermava: «Presidente di istituti di educazione non ho né convincimenti monarchici né fede repubblicana. Non sono che un educatore; non voglio che essere umanitario; non desidero che vivere col popolo al di sopra di ogni fede religiosa, fuori di ogni partito politico. Ecco il mio ideale, il mio dovere e il mio destino», in D. ORANO, *Gli Istituti di educazione Popolare e di assistenza Pubblica del Testaccio*, Pescara 1910, p. 2.

della guerra di Libia, a schierarsi sulle posizioni nazionaliste prossime a quelle del senatore Giacomo Medici del Vascello, divenuto – in seguito – uno dei protagonisti dell'anno del governo fascista.

L'attenzione sociale del riformatore progressista si concretò nel 1905 grazie alla fondazione del «Comitato per il miglioramento e morale del Testaccio», la cui prima seduta si tenne il 26 giugno. Al sodalizio aderirono cooperative, leghe e associazioni artigianali e di mestiere, la Società di Mutuo Soccorso, nonché circoli culturali di ispirazione socialista. Nel torno di soli cinque anni furono realizzati: L'Educatario «Roma», Il Ricreatorio popolare del Testaccio, il Ricreatorio femminile «Anita Garibaldi», l'ente di assistenza pubblica «Testaccio», la casa di ricovero per gli sfrattati in via Ginori e la Biblioteca popolare. Quest'ultima – «tempio laico del Testaccio a garantire la purezza d'una redenzione di plebei»<sup>32</sup> – fu inaugurata il 27 giugno 1909. Essa era particolarmente a cuore di Orano, che considerava la lettura «liberatrice, e redentrica di per se stessa. La Biblioteca sfolla la chiesa e dà meno da fare alla polizia e alla assistenza notturna»<sup>33</sup>.

Perfetta è la corrispondenza cronologica fra le opere realizzate dal Comitato e il processo edilizio della costruzione della chiesa e degli annessi servizi ricreativi, in cui l'uso semantico dei termini «liberazione» e «redenzione» assume il valore di un aspro antagonismo nel campo dell'incivilimento e in quello dell'egemonia politica sul nuovo quartiere.

L'attività del Comitato non si esaurì solo nell'educazione e nell'assistenza ma conseguì altri rilevanti successi: l'acquisto da parte del Comune, nel 1909, dell'isolato VII – ancora inedificato – per la sua trasformazione nella già citata piazza Mastro Giorgio, quale necessario spazio pubblico entro la compagine più densamente abitata del quartiere. Anche in questo caso la determinazione del Comitato sembrò muovere da una

---

<sup>32</sup> Citazione tratta dall'epigrafe dedicatoria, riportata in ID., *Gli Istituti di educazione Popolare e di assistenza Pubblica del Testaccio*, cit., p. 55.

<sup>33</sup> ID., *Gli Istituti di educazione Popolare e di assistenza Pubblica del Testaccio*, cit., p. 55.

motivazione parallela ed emula di quella dei salesiani. L'anno precedente, infatti, la stessa Amministrazione municipale aveva acquistato dalla «Società Italiana per il Commercio degli Immobili» l'isolato XII per destinarlo a espansione della piazza già prevista dal piano di lottizzazione. La coincidenza tra la consacrazione della chiesa e la decisione del Comune non può essere casuale, ancorché i documenti ufficiali non illustrino alcunché sulle valenze politiche di quell'operazione. Se al tempio cattolico doveva corrispondere la biblioteca quale tempio laico, ancora maggiore importanza assumeva la contrapposizione alla piazza dell'ufficialità e dei Salesiani di uno spazio libero rivendicato autonomamente dai cittadini.

Il successo più duraturo raggiunto da Orano fu l'acquisto (17 aprile 1909) – da parte dello stesso Comune, sempre presso la stessa «Società Italiana per il Commercio degli Immobili» – di diciotto isolati (di cui due solo parzialmente edificati) per la costruzione di case popolari a cura dello ICP. «Case, non baracche»<sup>34</sup>, era stato lo slogan dell'ideologo, che condusse alla realizzazione dei progetti di Giulio Magni e di Quadrio Pirani, pur in termini piuttosto lunghi (1910-17), nonché poi quelli di Camillo Palmerini e di Innocenzo Sabbatini (1927-29), come concreti e non fittizi contraltari laici alla nuova chiesa.

Con la costruzione delle residenze economiche ICP il quartiere acquisiva inoltre la sua fisionomia pressoché definitiva, ove si escluda l'edificazione dei pochi residui lotti liberi, peraltro scarsamente significativi, condotta a cavallo del secondo conflitto mondiale.

Nel primo dopoguerra il quartiere entrò a pieno titolo nella più viva dinamica della vita cittadina. Il 26 ottobre 1926 venne inaugurata, nella piazza Mastro Giorgio, la fontana 'delle anfore', progettata da Pietro Lombardi, successivamente trasferita nella piazza dell'Emporio allorché lo spazio a cui era originariamente destinata fu trasformato in mercato, ma riposizionata nella sua collocazione a seguito dello spostamento del mercato rionale (2014-15). Gli edifici eretti negli anni 1927-29 da Innocenzo Sabbatini

---

<sup>34</sup> ID., *Per la dignità di Roma: case non baracche*, Roma 1908.

– nel lotto XXVI – e da Camillo Palmerini – nel lotto XXXI – furono destinati dall'ICP ai propri dipendenti, dando luogo a un rafforzamento della presenza piccolo e medio borghese nella complessiva compagine sociale.

La realizzazione, nel 1926, dello scenografico edificio di testata sul ponte Sublicio – isolato XXVIII, su progetto dell'architetto milanese Carlo Broggi (1881-1968), con appartamenti di buon taglio e con affaccio panoramico sul centro storico –, della caserma dei vigili del Fuoco (progettato Vincenzo Fasolo), nonché nel 1933 della sede distaccata delle Poste centrali (Adalberto Libera) contribuirono, insieme ai citati palazzi di Sabbatini, a conferire una compiuta unità architettonica all'asse urbano della Marmorata, modificando ancora di più nel quartiere il sostrato operaio originario.

In questo modo Testaccio acquisì stabilmente una sua più articolata composizione sociale, entro la quale il ruolo dell'Opera Salesiana divenne ben presto preponderante, assimilando le precedenti necessità di attività educative e di azione sociale, nonché garantendo continuità alla dialettica democratica negli anni del fascismo.

Le attività caritative ed educative gestite direttamente da congregazioni religiose o da associazioni di volontariato cattolico erano state intraprese nel quartiere sin dai primi anni della sua vita<sup>35</sup>. Il primo

---

<sup>35</sup> Si è già accennato alla costruzione della sede stabile dell'Ospizio di Santa Margherita delle Suore della Divina Provvidenza negli anni 1887-1889, che aveva comunque già cominciato a operare in uno stabile sulla via Marmorata, assicurando assistenza a mendicanti e disoccupati. Le suore si erano servite nei primi anni dell'ordine dei Gesuiti per provvedere alle cure religiose e alla catechizzazione degli assistiti. Dopo il 1889 la cappella dell'Istituto – ove fu sepolta la fondatrice suor Maria Elena Bettini – assunse per volontà papale la funzione di prima parrocchia del quartiere. Furono, poi, creati, un asilo nido e uno infantile, nonché una scuola elementare solo femminile. Accanto a questi, nel 1892 fu fondato, a cura di Romeo Santini, il Ricreatorio maschile «Marcantonio Borghese». Nell'ambito, invece, del volontariato laico, dal 1897 si sviluppò la presenza della Conferenza di San Vincenzo de' Paoli, con l'intervento politico attivo del senatore Carlo Santucci. Sia questi che Santini posero allora le basi per una successiva penetrazione politica dei cattolici nel quartiere, alternativa a quella delle associazioni laiche che ancora non si erano federate nel Comitato di Orano.

ingresso della Congregazione Salesiana avvenne nell'anno scolastico 1889-1890, allorché i padri del convento del Sacro Cuore – primo stanziamento salesiano in città, a via Marsala – furono incaricati di gestire le attività didattiche della scuola elementare istituita da Leone XIII<sup>36</sup>. Nel 1901 i Salesiani subentrarono nella gestione del ricreatorio «Borghese», affittando i locali della via Marmorata ancora appartenenti all'Istituto Santa Margherita<sup>37</sup>. Il successo della loro azione fu notevole se proprio a loro pensò il papa, solo dopo quattro anni, per risolvere l'annoso problema dell'assenza di una chiesa parrocchiale<sup>38</sup>.

Con *Motu proprio* del 22 maggio 1904 Pio X aveva incaricato l'abate di Sant'Anselmo, Ildebrand de Hemptinne, di amministrare la costruzione del tempio, i cui lavori si erano interrotti alle fondazioni, nel 1887. L'abate benedettino aveva commissionato il progetto esecutivo all'ingegnere Costantino Sneider – allora direttore dei lavori dei Sacri Palazzi – il quale aveva divisato di non tenere conto delle opere di fondazione già costruite<sup>39</sup>. Nell'estate del 1905 l'abate rinunciò all'incarico e l'amministrazione della nuova chiesa passò – con chirografo del 1° novembre<sup>40</sup> – al sacerdote Arturo Conelli, ispettore della Compagnia di San Francesco di Sales<sup>41</sup>.

---

<sup>36</sup> ASC, Roma – Testaccio, Parrocchia S. Maria Liberatrice. L. ALBISETTI, *Oratorio festivo S. Maria Liberatrice*, in *Parrocchia di S. Maria Liberatrice Roma (Testaccio)*, «Atti del 1° Congresso Parrocchiale», 6-8 dicembre 1930, Roma s. d., pp. 34-38.

<sup>37</sup> ASC, Roma – Testaccio, Parrocchia S. Maria Liberatrice. Lettera di don Cagliero del 16 agosto 1889, relativa all'accettazione dell'incarico presso le scuole cattoliche del Testaccio.

<sup>38</sup> ASC, Roma – Testaccio, Parrocchia S. Maria Liberatrice. *Monographie d'Activité Salesienne (1874-1924)*.

<sup>39</sup> ASC, Roma – Testaccio, Parrocchia S. Maria Liberatrice. Lettera di padre Marengo a don Rua, del 23 settembre 1905.

<sup>40</sup> ASC, Roma – Testaccio, Parrocchia S. Maria Liberatrice. A. CONELLI, *Chiesa di S. Maria Liberatrice in costruzione. Pro manuscripto Memoria dell'Ispettore Romano al capitolo Superiore delle P. S. S. (8 marzo 1907)*.

<sup>41</sup> ASC, Roma – Testaccio, Parrocchia S. Maria Liberatrice. Lettera del cardinale Pietro Respighi a don Rua del 23 agosto 1905.

Non fu tanto la costruzione della monumentale architettura a scatenare le manifestazioni anticlericali in occasione della festa del Corpus Domini del 1910 (29 e 30 maggio)<sup>42</sup>, quanto il consenso popolare rapidamente riscosso dai Salesiani, in particolare modo grazie alle attività organizzate dall'Oratorio, inaugurato il 1° novembre 1907. Se, infatti, in quell'occasione era stata computata la presenza di 150 ragazzi<sup>43</sup>, alla festa di san Luigi Gonzaga (26 luglio) del 1908 ne furono contati 300<sup>44</sup>; nello stesso anno era stata intanto creata la squadra ginnastica *Excelsior*. Nel 1909 i frequentanti l'Oratorio avevano raggiunto il numero di 400<sup>45</sup>.

Negli anni successivi l'opposizione ai Salesiani andò velocemente affievolendosi, come conseguenza dei complessi mutamenti politici verificatisi con il quarto ministero Giolitti (1911-1914). La guerra contro l'Impero Ottomano, l'emersione di un movimento nazionalista, l'espulsione dell'ala riformista – con Leonida Bissolati – dal Partito Socialista Italiano e, soprattutto, l'ingresso dei cattolici nel parlamento grazie al 'patto Gentiloni' indussero notevoli cambiamenti nei rapporti fra le varie forze agenti. D'un tratto anche la contrapposizione dei circoli laici al proselitismo salesiano dovette apparire, se non inopportuna, obsoleta e priva di senso, né era più sostenuta da una netta volontà politica e da una guida autorevole.

## I Salesiani e l'architettura

La nuova chiesa del Testaccio fu la seconda fondazione salesiana a Roma. La prima, personalmente voluta da don Giovanni Bosco, era stata la citata chiesa del Sacro Cuore in via Marsala, nel quartiere del

---

<sup>42</sup> S. LUNADEI, *Testaccio*, cit., pp. 100-106.

<sup>43</sup> «BS», XXXI, 12, dicembre 197, p. 358.

<sup>44</sup> «BS», XXXI, 10, ottobre 1908, pp. 300-301.

<sup>45</sup> ASC, Roma – Testaccio, Parrocchia S. Maria Liberatrice. L. ALBISETTI, *Oratorio festivo S. Maria Liberatrice*, cit.

Castro Pretorio, progettata nel 1887 da Virginio Vespignani e costruita insieme al figlio Francesco<sup>46</sup>, nonché consacrata con solenni festeggiamenti nei giorni tra l'8 e l'11 giugno 1887-1921.

Alla chiesa di Santa Maria Liberatrice fece poi seguito quella di Santa Maria Ausiliatrice, cominciata nel luglio del 1929<sup>47</sup> e terminata nel 1934 secondo il progetto di Nicola Mosso<sup>48</sup> (1899-1886) e di Giulio Valotti<sup>49</sup> (1881-1953). Il nuovo edificio fu realizzato nel quartiere del Quadraro, allora assai periferico, in un vasto appezzamento di terreno, già acquistato nel 1920. La vocazione popolare della Congregazione fu, poi, confermata dalla costruzione della monumentale architettura della chiesa di San Giovanni Bosco (1952-58), opera di Gaetano Rapisardi (1893-1988). Successivamente, l'Ordine ha espanso notevolmente la sua presenza a Roma; basti ricordare la realizzazione, nel corso degli anni '60, delle sedi della Pontificia Università Salesiana al quartiere Talenti e della Casa generalizia in via della Pisana.

La predilezione di papa Pio X per i seguaci di don Bosco si fondava sull'assoluta fiducia nelle capacità, connaturate al pensiero del fondatore, di penetrare efficacemente nella società secolarizzata dalla progressiva industrializzazione, individuando un proprio e funzionale progetto assistenziale ed educativo, ben distinto sia rispetto all'*establishment* liberale

---

<sup>46</sup> Francesco Vespignani, oltre che sostegno tecnico di Ildebrand de Hemptinne in Sant'Anselmo, aveva collaborato con il padre anche nel restauro di San Lorenzo in Damaso (1868-1882) e nel rifacimento dell'abside della basilica lateranense (1884).

<sup>47</sup> «BS», XXIII, 7, luglio 1899, pp. 172-174.

<sup>48</sup> Allievo di Ceradini presso l'Accademia Albertina, alla metà degli anni Trenta si avvicinò alle tematiche progettuali futuriste con esiti di notevole qualità.

<sup>49</sup> Giulio Valotti, religioso salesiano, si era formato con la guida di Michele Rua. Studente presso l'Accademia Albertina, era stato allievo di Ceradini. In qualità di Direttore dell'Ufficio Tecnico delle costruzioni lavorò alla progettazione di più di 50 edifici, tra istituti, scuole e chiese della congregazione. Si veda: F. BONAMICO, E. MONCALVO, *Architettura salesiana per la formazione e per la produzione*, in «Bollettino della Società piemontese di Archeologia e Belle Arti», N.S., LXI-XII, 2010-11, pp. 239-262.

sia al movimento riformatore di ispirazione più o meno socialista. In ambito cattolico tale disegno trovava riscontri, comunque, anche nelle azioni del bresciano Ludovico Pavoni, del torinese Ferrante Aporti e del genovese Raffaello Lambruschini; ma rispetto a questi tre sacerdoti l'apostolato di don Bosco conobbe una fortuna dirompente. Nel 1888, alla morte del fondatore della Congregazione, le fondazioni salesiane erano già sessantaquattro. La maggior parte era concentrata in Italia, ma numerose erano sorte anche nei Paesi europei (Francia, Spagna, Inghilterra) ed extra-europei, come l'Argentina.

L'istituzione dell'Ospizio Romano era avvenuta l'anno immediatamente precedente la morte del santo. La chiamata papale dei Salesiani al Testaccio cadeva quindi nel giubileo della loro presenza romana, acquisendo, di conseguenza, anche un significato simbolico.

I due primi rettori maggiori, dopo san Giovanni Bosco, gestirono una crescita senza precedenti e pressoché inarrestabile fino agli eventi della prima guerra mondiale. Michele Rua, nato nel 1837, resse l'incarico dal 1888 al 1910; Paolo Albera, nato nel 1844, governò la Congregazione da quell'anno fino quasi all'avvento del fascismo, poiché morì nel 1921.

Un'analisi completa del «Bollettino Salesiano» – limitata ai soli anni 1899-1915, che riguardano più o meno direttamente la costruzione della chiesa – offre materiali sufficienti per considerare l'impopolarità e la celerità del fenomeno espansivo in tutti i continenti, con particolare riguardo in Europa e nel Sud America. In quel periodo inoltre l'organo informativo della Congregazione informava mensilmente operatori e sostenitori sulle progressive fondazioni, in modo abbastanza preciso, ma non tanto puntuale da seguire compiutamente il passo del moto espansivo.

Solo una parte degli edifici venne illustrato adeguatamente, riportando anche il nome del progettista. Vennero privilegiati allora, per trattazioni più dettagliate, determinati contesti (l'Argentina e il continente americano in genere, o la Polonia, ad esempio) oppure opere architettoniche di particolare rilevanza qualitativa e simbolica, come

la chiesa di Testaccio. Le annate del «Bollettino» costituiscono, in ogni caso, la prima fonte di riferimento per ogni eventuale ulteriore ricerca. Negli anni successivi al conflitto, la quantità e la qualità di questi ragguagli decrebbe notevolmente a favore di articoli connessi con la vita spirituale e sociale delle diverse comunità.

Il successo dei Salesiani fu favorito da una notevole empatia con i diversificati contesti sociali in cui si inseriva, connessa a una pragmatica flessibilità nelle strategie di insediamento. Risulta infatti quasi impossibile ricercare una norma generale, perché i modelli perseguiti furono molteplici – adattati alle circostanze locali – come non vi furono particolari vincoli nella scelta dei progettisti e nemmeno nella determinazione dei valori funzionali e stilistici degli edifici costruiti.

Generalmente i Salesiani prediligevano stabilirsi nelle periferie operaie, ove non esistevano servizi religiosi e dove era opportuno creare un appoggio organizzativo ai cattolici, cercando di costruire un argine alla secolarizzazione e alla diffusione delle idee socialiste. Il fatto che le loro case fossero dotate anche di servizi assistenziali ed educativi ne garantiva il successo e l'integrazione immediata con il contesto. Si può citare, ad esempio, il caso citato delle *Oficinas de San José* a Lisbona (1903-1906)<sup>50</sup>.

Ancora, appaiono paradigmatici i casi del Santuario della Sacra Famiglia a Firenze – cominciato nel 1903, nel quartiere di San Salvi, e abitato da famiglie operaie, insidiate «dalla propaganda protestante che vi ha uno dei centri più attivi»<sup>51</sup> – della casa di Sarrià – sobborgo popolare di Barcellona – e della prima sede aperta a Budapest, nel distretto VI, che era del tutto proletario<sup>52</sup>.

---

<sup>50</sup> *75° Aniversario das Oficinas San José*, Lisbona 1981, p. 7 (ASC, Lisbona).

<sup>51</sup> «BS», XXXV, 1, gennaio 1911, p. 7.

<sup>52</sup> ASC, Budapest. Memoriale anonimo (7 giugno 1920).

Il rapporto con la classe lavoratrice fu necessariamente stringente negli ambiti di immigrazione; in Inghilterra, ad esempio, dove le case furono aperte non solo agli Italiani ma anche ai Polacchi, o in Argentina, ove i Salesiani seguirono con le loro fondazioni i flussi migratori che da Buenos Aires si diramavano verso le Ande e la Patagonia<sup>53</sup>.

La situazione determinatasi al Testaccio è quindi piuttosto consueta, ma non prescrittiva né generalizzata, come peraltro attestato a evidenza già dalla prima casa romana del Sacro Cuore, che venne costruita in un quartiere originariamente destinato al ceto borghese.

Anche dal punto di vista stilistico, non è dato rintracciare una univoca linea comune di intervento. Semmai si potrebbe proporre un'articolazione a seconda delle tradizioni culturali proprie a macro-aree a valenza continentale o sub-continentale; ma anche in questa divisione la ricchezza della casistica tende a vanificare la volontà di creare delle tassonomie perentorie.

Nelle fondazioni italiane ed europee fu dominante nei primi quindici anni del secolo XX, uno stile neo-romanico, che era peraltro comunemente utilizzato anche da altri ordini religiosi, nonché riscontrabile nell'edilizia laica. Modello esemplare fu il monumentale complesso della chiesa di San Francesco di Sales a Valsalice, ove era la cappella

---

<sup>53</sup> La diffusione aveva assunto modalità e numeri ingenti: partita quando il fondatore era ancora vivo, si era poi sviluppata organicamente ai flussi immigratori provenienti dall'Italia. Pur essendo presenti, entro il 1910, in tutte le nazioni sudamericane, con la sola eccezione dei territori ancora coloniali, e in quelle più grandi e importanti del nord e del centro del continente, l'Argentina rappresentò il Paese-guida, nonché il simbolo delle fortune salesiane nel Nuovo Mondo. Infatti la presenza di importanti comunità a New York, a San Francisco e in altri grandi agglomerati urbani non determinò quella penetrazione capillare e pervasiva che si era creata nella grande nazione sudamericana. Non a caso il primo Rettore non italiano, tra i successori di don Bosco, è stato proprio l'argentino don Juan Vecchi, dal 1995 al 2002. Il primo insediamento a Buenos Aires aveva creato filiazioni prima nella città stessa, quindi per cerchi concentrici nelle città più vicine – Cordoba e Mendoza – per poi seguire rapidamente le direttrici migratorie verso la Patagonia e la Terra del Fuoco. Negli anni intorno al 1905 furono celermente erette le chiese di Bahia Blanca, Rodeo del Medio, Puntarenas, Trelew, Viedma.

funeraria di don Bosco (consacrata nella Pasqua del 1901) con l'annesso Museo delle Missioni<sup>54</sup>. Sant'Agostino a Milano fu costruita da Cecilio Arpesani, nel 1904-1906, «a tre navate, nelle sue armoniche linee di puro stile classico lombardo»<sup>55</sup>. Negli stessi anni Giulio Valotti realizzava a Zurigo la chiesa dedicata a Maria SS. Ausiliatrice nello stile architettonico che «l'Italia portò a grande perfezione nel secolo XII e XIII sotto i Maestri Comacini»<sup>56</sup>.

La Sacra famiglia di Firenze, il Sacro Cuore di Gesù a Bologna, Maria SS. Ausiliatrice a Chieri, Santa Maria della Neve a La Spezia, la chiesa di Wandsworth a Londra costituiscono altre testimonianze, nello stesso periodo 1902-1905, della fortuna di quell'orientamento di gusto. È però da sottolineare che negli stessi anni in cui si costruiva il tempio londinese, nella stessa città – a Shadwell, nell'East End – era in corso di realizzazione una nuova chiesa per i Polacchi, di stile neoclassico con pronao tetrastilo di ordine corinzio, della più pura tradizione neo-palladiana<sup>57</sup>.

Nel continente americano si nota invece una distinzione tra le nazioni atlantiche, soggette a imponenti flussi immigratori (Venezuela, Brasile, Uruguay, Argentina), e quelle andine (Colombia, Ecuador, Perù, Cile). Nel secondo caso, infatti, lo stile di riferimento è in genere quello barocco della tradizione romana o locale (SS. Maria Ausiliatrice ad Arequipa<sup>58</sup>; Cappella della Concezione del Collegio Don Bosco a Callao<sup>59</sup>; SS. Maria Ausiliatrice e San Rocco a Barranquilla<sup>60</sup>; le chiese

---

<sup>54</sup> «BS», XXV, 4, aprile 1901, p.104.

<sup>55</sup> «BS», XXIX, 11, novembre 1905, pp. 319-321; si veda anche «BS», XXX, 4, aprile 1906, pp. 106-110.

<sup>56</sup> *L'Opera di D. Bosco all'Estero. Costruzioni e Lavori d'ingegneria di Architetti italiani*, s. l. e., s. d., pagine non numerate (fascicolo conservato presso ASC); si veda anche «BS», XXX, 4, aprile 1906, pp. 106-110.

<sup>57</sup> «BS», XXX, 5, maggio 1906, pp. 137-138.

<sup>58</sup> «BS», XXIX, 11, novembre 1905, pp. 319-321.

<sup>59</sup> «BS», XXVI, 5, maggio 1902, p. 146.

<sup>60</sup> «BS», XXX, 4, aprile 1906, p. 119.

di SS. Maria Ausiliatrice a Quito e a Riobamba)<sup>61</sup>. In Messico (SS. Maria Ausiliatrice nella Colonia Giulia)<sup>62</sup>, in Brasile (Cattedrale di S. Thomè de Meliopor<sup>63</sup>, Santuario di SS. Maria Ausiliatrice a Nichte-roy)<sup>64</sup>, in Uruguay (Collegio di San Michele a Mercedes)<sup>65</sup> si riscontra, invece, una peculiare predilezione per il neo-gotico.

Estremamente complessa è la situazione in Argentina; alla grandiosità del neo-gotico di San Carlos de Almagro a Buenos Aires<sup>66</sup>, si affiancò il neoclassico neo-palladiano della chiesa di Puntarenas<sup>67</sup>, oppure la tecnologia edilizia del *ballon frame* nordamericano, ove le condizioni contingenti del luogo lo esigessero (chiesa di Rio Gallegos, Territorio di Santa Cruz nella Patagonia meridionale)<sup>68</sup>.

Un adattamento alle prassi costruttive locali era d'altro canto indispensabile; ne sono testimonianza significative il ricorso al tipo del *cottage* in mattoni a vista per la *Salesian School* di Battersea a Londra<sup>69</sup> e l'elegante impiego degli stilemi dell'architettura britannica coloniale nel Collegio di Cape Town – in Sudafrica – realizzato da George Grant<sup>70</sup>.

La mancanza di criteri vincolanti a priori – se non addirittura la disinvoltura della Congregazione – nel conferimento dei caratteri prettamente architettonici al proprio patrimonio edilizio è testimoniato, infine, dall'acquisto dell'Università teologica della Chiesa Protestante Metodista a Troy (New York) per la costituzione del *Columbus College*,

---

<sup>61</sup> «BS», XXIX, 11, novembre 1905, pp. 319-321.

<sup>62</sup> Ivi, p. 321.

<sup>63</sup> «BS», XXXI, 1, gennaio 1907, p. 25.

<sup>64</sup> «BS», XXIX, 11, novembre 1905, pp. 319-321.

<sup>65</sup> «BS», XXXII, 11, novembre 1908, p. 373.

<sup>66</sup> «BS», XXVI, 2, febbraio 1902, pp. 48-50; XXIX, 11, novembre 1905, pp. 319-321; XXX, 6, giugno 1906, p. 190.

<sup>67</sup> «BS», XXV, 9, settembre 1901, pp. 263-264; XXX, 6, giugno 1906, p. 171.

<sup>68</sup> «BS», XXX, 11, novembre 1905, p. 307.

<sup>69</sup> «BS», XXVI, 9, settembre 1902, p. 273, 281.

<sup>70</sup> *Ibidem*.

destinato a ospitare i figli degli immigrati italiani<sup>71</sup>. L'edificio, costruito intorno alla metà del XIX secolo, si presentava con una tipologia a blocco dominata al centro da una chiesa neogotica coronata da quattro guglie, secondo i modelli architettonici tipici di quella confessione.

Dall'analisi della rassegna delle chiese metodiste, pubblicate nel 1881 nella *Encyclopedia of Methodism*, si rileva una peculiare consonanza di atteggiamenti mentali con la di poco più tarda attività edilizia salesiana<sup>72</sup>. Pur escludendo una relazione storica diretta, il tema meriterebbe una riflessione critica più accurata sulle strategie comunicative del più importante ordine che precede l'imminente svolta del Concilio Vaticano II, anche in merito al recupero di una concezione dello spazio sacro correlata al dialogo con le chiese separate dalla Riforma<sup>73</sup>.

Quanto esposto non deve essere, però, interpretato come frutto di mero ed esclusivo pragmatismo, se non di indifferenza ai temi della creazione dell'architettura chiesastica. Nel 1889 si tenne a Torino la «Esposizione d'Arte Sacra»; una dettagliata rassegna di quanto esposto fu proposto nella rubrica *Notizie varie* del «Bollettino Salesiano», perché quei cenni avrebbero potuto tornare «assai cari ai nostri Cooperatori»<sup>74</sup>.

Questi ultimi costituivano, effettivamente, il fattore essenziale del successo dell'Ordine in quanto cinghia di trasmissione tra l'organizzazione ecclesiale e la società civile. I cooperatori assumevano, di conse-

---

<sup>71</sup> «BS», XXVIII, 6, giugno 1904, pp. 168-173.

<sup>72</sup> L.H. EVERTS, *Encyclopedia of Methodism*, Philadelphia 1881.

<sup>73</sup> L. PATETTA, *L'architettura dell'Eclettismo. Fonti, teorie, modelli 1750-1900*, Milano 1975, pp. 245-259.

<sup>74</sup> «BS», XXII, 3, marzo 1899, p. 82. L'edificio centrale, dedicato all'Arte Sacra, era stato disegnato da Carlo Ceppi, mentre quelli per le missioni erano stati progettati da Stefano Molli. Le costruzioni prendevano spunto dalle tradizioni locali. Così per le Missioni d'Asia l'ispirazione era stata fornita dai palazzi birmani, per quelle dell'Impero Ottomano dagli edifici dei sultani di Istanbul e, infine, per quelle americane dal gotico inglese.

guenza, anche precise responsabilità nella gestione dell'arricchimento e della manutenzione del patrimonio edilizio. Il loro impegno verso i giovani, la valorizzazione dei mezzi di comunicazione per promuovere costantemente il rinnovamento morale, l'inserimento attivo nelle istituzioni comportarono un altissimo grado di integrazione e di interazione, a tutti i livelli, nelle diverse strutture della società in cui operarono. Lo stesso modello espansivo, a cerchi concentrici, degli spazi di apostolato – dal nucleo familiare e dalla parrocchia alla scuola, al mondo del lavoro e alla politica – consentiva loro, infatti, di porsi in contatto immediato e intimo con le più diverse realtà della cultura e con i problemi più cogenti dei contesti sociali di riferimento.

Per quanto riguarda la scelta dei progettisti impiegati in questo intenso processo diffusivo la situazione appare non meno complessamente articolata. Nel particolare caso delle fondazioni italiane (considerando in tale ambito anche il peculiare caso di Trieste), la Congregazione raramente si rivolse a progettisti affermati in campo sia professionale che accademico. Gli affidamenti dei lavori della sede istituzionale bolognese a Edoardo Collamarini<sup>75</sup> e di quella di Ancona a Guido Cirilli<sup>76</sup> furono delle eccezioni rispetto alla grande quantità di commesse affidate a ingegneri e architetti talora scarsamente conosciuti. In gran parte si trattò di progettisti locali, connessi con i cooperatori delle varie zone di appartenenza.

A titolo esemplificativo: l'ingegnere Giovanni Bertola costruì la chiesa di SS. Maria Ausiliatrice a Chieri (iniziata nel 1896)<sup>77</sup>; l'ingegnere Nicolò Campora, l'Oratorio di Savona (inaugurato nel 1900)<sup>78</sup>; l'architetto Ferrari di Orsara, il santuario della Neve a La Spezia

---

<sup>75</sup> «BS», XXII, 7, luglio, pp. 35-36; XXV, 8, agosto 1901, pp. 212-214; XXIX, 11, novembre 1905, pp. 319-321.

<sup>76</sup> «BS», XXIII, 9, settembre 1899, pp. 225-229.

<sup>77</sup> «BS», XX, 4, aprile 1896, pp. 91-92.

<sup>78</sup> «BS», XXIV, 6, giugno 1900, pp. 174-176.

(1901)<sup>79</sup>; l'architetto Giuseppe Carelli, la casa di Napoli (1903)<sup>80</sup>; l'architetto Cecilio Arpesani, le chiese di Sant'Agostino a Milano<sup>81</sup> (1905-06) e della parrocchia di Marina di Pisa<sup>82</sup> (cominciata nel 1912); l'architetto Cornelio Budinich, l'Oratorio di Trieste<sup>83</sup> (1909-11); l'ingegnere Pietro Tincolini, il Santuario della Sacra Famiglia di Firenze<sup>84</sup> (1903-12); l'ingegnere Lorenzo Priuli, la chiesa di Mogliano Veneto<sup>85</sup> (consacrata nel 1915).

Il modello italiano fu perseguito anche in altri Paesi cattolici europei dotati di una loro autonoma tradizione architettonica, come in Spagna, ad esempio, nei casi del Santuario di Santa Maria Auxiliadora a Barcellona, affidato a Enric Sagnier (1858-1931)<sup>86</sup>, oppure del Collegio di Vigo, originariamente affidato a Mario Ceradini ma, poi, nel 1923, costruito da Joaquin Saldaña<sup>87</sup>.

Architetti italiani furono comunque largamente impiegati anche all'estero, come già esposto nel particolare caso di Mario Ceradini. Domenico Bernabè era stato il progettista della già citata chiesa di Puntarenas; Domenico Del Piano realizzò, in Brasile, il Santuario del Sacro Cuore a San Paolo e la chiesa e il monumento di SS. Maria Ausiliatrice a Niterói.

Pertanto, la poliedricità delle scelte architettoniche e la diversificazione nella selezione dei progettisti sarebbe da collegare, soprattutto, al multiforme attivismo e alla varietà di estrazione culturale dei coo-

<sup>79</sup> «BS», XXV, 2, febbraio 1901, p. 58.

<sup>80</sup> «BS», XXVII, 1, gennaio 1903, p. 30.

<sup>81</sup> «BS», XXIX, 11, novembre 1905, pp. 319-321; XXX, 4, aprile 1906, pp. 106-110; XXX, 7, luglio 1906, pp. 204-205.

<sup>82</sup> «BS», XXXVI, 9, settembre 1912, p. 269.

<sup>83</sup> «BS», XXXIII, 7, luglio 1909, p. 206; XXXV, 7, luglio 1911, p. 199.

<sup>84</sup> «BS», XXIX, 11, novembre 1905, pp. 319-321; XXX, 2 febbraio 1906, pp. 41-45.

<sup>85</sup> «BS», XXXIX, 6, giugno 1915, p. 189.

<sup>86</sup> «BS», XXIX, 11, novembre 1905, pp. 319-321.

<sup>87</sup> ASC, Vigo.

peratori salesiani. Essa fu, pertanto, adeguata alla capacità di aderire organicamente a un dato contesto, a promuoverne e a valorizzarne le potenzialità di sviluppo e ad assorbirne le valenze e le tradizioni culturali. Numerosi progettisti – tra cui Mario Ceradini – si collocavano a vario titolo all'interno della stessa famiglia laica salesiana; altri, ancora, furono più semplicemente consentanei all'attivismo dei cooperatori e dei sostenitori, e, quindi, da loro coinvolti a vario titolo.

Un particolare capitolo riguarda, invece, gli architetti interni all'Ordine stesso, sacerdoti o coadiutori che fossero. Ernesto Vespignani (1861-1925) fu, tra costoro, sicuramente una delle figure più ragguardevoli<sup>88</sup>. Allievo dell'Accademia Albertina, fu attivo in alcuni cantieri europei fino al momento della sua partenza per il Sud America, nell'anno 1900. Come esplicitato, tale evento facilitò il successivo coinvolgimento di Ceradini – più giovane di soli tre anni – nell'attività edilizia dell'Ordine. L'adozione del sistema Hennebique, in termini allora di sperimentazione d'avanguardia, da parte di Vespignani nel cantiere del Santuario di Valsalice palesa l'apertura di questi, anche nell'ambito della tecnologia, ai temi della contemporaneità. Progettista della nuova chiesa di San Francesco di Sales a Valsalice, costruì le chiese di San Carlos, del SS. Sacramento e di Nuestra Señora a Buenos Aires, il Tempio del Sacro Cuore a Montevideo, SS. Maria Ausiliatrice a Lima, numerose altre costruzioni in Uruguay, Brasile, Bolivia e Argentina. Ad Almagro, inoltre, Vespignani fondò un centro artistico per l'architettura, finalizzato al coordinamento delle nuove fondazioni nel Sud America. Nonostante il suo ruolo, mancano studi analitici relativi alla sua attività e alle sue relazioni con l'ambiente dell'Accademia Albertina.

Giovanni Buscaglione (1874- 1941), fu attivo prima in Egitto e a Istanbul, poi, in Colombia, ove realizzò tredici grandi chiese – tra cui il Santuario nazionale della Madonna del Carmine – otto seminari e case religiose oltre a un numero imprecisato di cappelle. Paolo Consolini

---

<sup>88</sup>T. LUPO, voce *Vespignani, sac. Ernesto, architetto*, in *DBS*, p. 293.

(1882-1961) diplomatosi a Parigi, tra gli altri lavori diresse il cantiere del santuario di Campinas<sup>89</sup>.

Giulio Valotti (Quinzano, Brescia 1881- 1953), progettò e realizzò più di cinquanta edifici, tra cui il citato Santuario di SS. Maria Ausiliatrice a Roma; inoltre gestì il patrimonio edilizio della diocesi di Torino<sup>90</sup>.

Vespignani, Buscaglione e Valotti avevano studiato presso l'Accademia Albertina di Torino, in cui dominava, ancora a cavallo tra XIX e XX secolo, un gusto retrospettivo neo-medievalista che presentava peraltro significativi addentellati e riscontri con diversificati aspetti della produzione architettonica britannica, francese e tedesca, pur se in una progressiva marginalizzazione e provincializzazione, conseguente ai profondi mutamenti strutturali della società torinese<sup>91</sup>. Tale condizione poté costituire, dunque, un potenziale denominatore comune per una progettualità articolata secondo molteplici parametri.

Si venne allora a costituire per gli architetti formatisi all'Albertina un inedito canale di diffusione internazionale, il quale, nonostante le sue caratteristiche settoriali, consentì il contatto con realtà molteplici, favorendo, di conseguenza, quegli stessi progettisti nel confronto con metodi e tradizioni diverse, riportandone importanti contributi nell'aggiornamento della loro cultura di origine<sup>92</sup>.

Si delinea, in questo modo, un vasto campo di indagine – ancora del tutto insondato – entro il quale l'inserimento organico della du-

---

<sup>89</sup> G. FAVINI, *voce Buscaglione, coad. Giovanni, architetto*, in *DBS*, pp. 60-61.

<sup>90</sup> P. ZERBINO, *voce Consolini, sac. Paolo, architetto*, in *DBS*, p. 96.

<sup>91</sup> Tra le opere più importanti si ricordano, nella sola Torino, le chiese di Gesù Adolescente e di S. Rita, l'ampliamento della basilica di SS. Maria Ausiliatrice e dell'Oratorio di Valdocco, gli Istituti «Suor M. Mazzarello» e «Edoardo Agnelli». Si veda T. LUPO, *voce Valotti, coad. Giulio, architetto*, in *DBS*, pp. 286-287.

<sup>92</sup> G.M. LUPO, *La definizione del disegno per un profilo centrato sulla comunicazione della Bellezza*, in *Gli architetti dell'Accademia Albertina. L'insegnamento e la professione dell'architettura fra Ottocento e Novecento*, a cura di G.M. LUPO, Torino 1996, pp. 11-24.

plice attività – didattica e progettuale – di Mario Ceradini, acquisisce un suo spessore storiografico.

### **La costruzione della chiesa di Santa Maria Liberatrice**

Il progetto depositato dall'ingegnere Carlo Tonelli presso l'Ispettorato Edilizio del Comune di Roma il 2 luglio 1887 – conservato presso l'Archivio Storico Capitolino – constava di soli quattro disegni in scala 1:100, parzialmente quotati (pianta delle fondazioni, planimetria alla quota del piano di calpestio interno, prospetto e sezione longitudinale) [Fig. 44].

Tonelli deliberò di disporre la facciata a squadro rispetto alla via Branca, con un certo arretramento del fronte rispetto al filo stradale per consentire un ampliamento della piazza stessa e un maggiore respiro tra la chiesa e le future costruzioni circostanti. Al fine di dare maggiore spazio alla chiesa, il cantonale sinistro della facciata non è a filo con quello del palazzo prospiciente: particolare che tuttavia non è percepibile da un occhio inesperto o disattento. Entro detto spazio Ceradini, poi, delimitò tramite una cancellata un sagrato di separazione funzionale dallo spazio pubblico.

Il materiale grafico documentario è consono alla prassi progettuale dell'epoca. Quanto proposto per la concessione edilizia era complessivamente indicativo della cubatura, degli ingombri relativi alla collocazione urbanistica, delle misure di insieme, della tipologia adottata e del generale carattere architettonico. La definizione dei particolari decorativi veniva invece demandata alla fase esecutiva. Si presentava, dunque, la tipica scissione tardo-ecclettica tra la concezione tettonica (strutturale e volumetrica) dell'involucro murario e la più puntuale resa dell'architettura in termini cosiddetti artistici. La prima era compito dell'ingegnere; la seconda era affidata a un architetto.

La pianta della nuova chiesa prevedeva un impianto basilicale a tre navate e a croce latina – con cappelle laterali, transetto articolato in tre sezioni e coro absidato – preceduto da un narcece su sei coppie di sostegni verticali (dieci colonne e due pilastri di chiusura ai lati). Il campanile, a pianta quadrata, con coronamento ottagonale nella cella

campanaria, era disposto dietro l'abside, ovvero lungo l'asse longitudinale dell'intero impianto planimetrico. La canonica occupava l'intera sezione restante dell'isolato, dietro il coro.

Il risultato complessivo denotava una commistione tra due diversi riferimenti storici: da un lato quello volto a un ambito tardo-rinascimentale (segnatamente post-sangallesco), come evidente nel trattamento delle pareti laterali della navata maggiore con paraste binate per ciascun pilastro; dall'altro quello orientato al classicismo seicentesco delle chiese romane dei nuovi ordini (Sant'Andrea della Valle, San Carlo ai Catinari, Sant'Ignazio) nella ricca articolazione sintattica delle membrature delle navate laterali – individuanti campate autonome coperte probabilmente a vela – e nelle cappelle inter-comunicanti. La mancanza della sezione trasversale impedisce di accertare – come sembrerebbe altrimenti evidente, stante l'altezza – la dotazione di matronei sopra le navate laterali.

La facciata fu composta su due ordini sovrapposti, entro un profilo unitario a forte andamento orizzontale, entro il quale doveva spiccare, nell'ordine superiore, il partito centrale su paraste binate e sormontato da un timpano triangolare. In questo caso l'ingegnere fece riferimento esplicito all'architettura di Antonio da Sangallo il Giovane, nonché ad alcuni esempi di prospetti del primo Cinquecento, tra cui quello della chiesa di Santa Maria in Domnica<sup>93</sup>.

Nonostante il carattere assai convenzionale delle soluzioni adottate, il progetto presentava una sua certa unitarietà, che si inscriveva nella tipica temperie neo-rinascimentale allora ancora in voga a Roma, secondo la testimonianza delle opere di architetti come Antonio Cipolla, Virginio e Francesco Vespignani e, soprattutto, Luca Carimini.

Come già accennato, i lavori di costruzione furono interrotti – a causa di irregolarità amministrative – al livello delle fondamenta. Ri-

---

<sup>93</sup> Il riferimento all'ambito più generale sangallesco è confermato dalla maggiore opera del progettista, realizzata nella frazione di Cotto, nel comune di Fivizzano, e terminata nel 1897: la chiesa di San Giacomo, con impianto longitudinale e cupola elevata all'innesto tra navata e transetto. Il procedimento compositivo è analogo a quello pensato per la chiesa di Testaccio.

mase quindi impostata sia la pianta basilicale a tre navate con transetto, che l'articolazione planimetrica della canonica retrostante.

Non è ancora dato conoscere quanto formulato, nel 1904, dall'abate de Hemptinne in collaborazione con l'ingegnere Sneider, ma di certo il loro progetto proponeva una soluzione del tutto alternativa, poiché si decise che fosse autonomo da quanto già costruito. Non è da escludere che detta contingenza influì nella risoluzione di Pio X di trasferire ai Salesiani la cura della realizzazione del nuovo tempio.

Nell'anno 1900, intanto, nel Foro Romano veniva demolita la chiesa di Santa Maria Liberatrice – «*libera nos a poenis inferni*» – allo scopo di porre in luce l'antica struttura della precedente chiesa di *Santa Maria Antiqua*, nell'ambito dell'articolato programma di scavi dell'area circostante il tempio dei *Castore*, condotto da Giacomo Boni. Al titolo di Santa Maria Liberatrice, tardo surrogato di quello precedente di *Maria Antiqua*, erano connesse le leggende di papa Silvestro; perciò esso era considerato uno dei più gloriosi nella storia del culto mariano in Roma. In età tardo-medievale si insediò nell'edificio una comunità di religiose Benedettine riformate. Nel 1550 Giulio III ratificò la concessione del monastero alle Nobili Oblate di Tor de' Specchi, le quali dopo la demolizione, trasferirono il culto dell'immagine della Madonna con il bambino e altre suppellettili artistiche nella loro casa.

Fu Pio X a decidere che la nuova parrocchia avrebbe assunto il titolo del tempio demolito, destinandolo anche a conservare l'immagine mariana interinalmente affidata alle Oblate. Tra la nuova e l'antica costruzione si volle perciò stabilire una continuità, che avrebbe trovato, poi, nel progetto decorativo della facciata un ulteriore significativo riscontro simbolico.

Rispetto al progetto del 1887, inoltre, l'azione dei Salesiani si estese all'intero isolato di pertinenza [Fig. 45]. Accanto alla chiesa e alla canonica furono previsti i servizi complementari dell'Oratorio – con annessa sala teatrale intitolata a Francis Clemson, benefattrice di origine inglese convertita al Cattolicesimo – e anche il fabbricato delle scuole. In tale modo si costituiva un'organizzazione planimetrica che integra diversificate necessità funzionali: pratica religiosa, educazione e ricre-

azione della gioventù, sviluppo della socialità, assistenza. Fu proprio l'ampiezza di questo programma – più che l'architettura monumentale della chiesa – a destare la preoccupazione dei circoli laici per un eventuale predominio dei cattolici nella vita comunitaria.

La scelta del progettista – legata ai numerosi legami già stabiliti a Torino tra il docente dell'Accademia Albertina e la casa generalizia dell' congregazione – illumina inoltre sulla volontà da parte della committenza di non realizzare solo un'architettura sacra, ove le pietre continuassero a parlare dell'Eterno e dei suoi progetti provvidenziali in un ambiente secolarizzato e bisognoso di una rinnovata evangelizzazione, ma anche di portare l'arte – nelle sue molteplici valenze religiose e sociali – in un luogo ove non sembrava possibile esplicitare aspirazioni estetiche.

Al momento non sono disponibili fonti relative all'apprezzamento da parte del papa circa la scelta del progettista, di cui erano note l'amicizia con lo scrittore modernista Antonio Fogazzaro e le propensioni per certe tendenze artistiche europee. Altrettanto non indagati sufficientemente sono gli eventuali pensieri di Pio X sul tema dell'arte e dell'architettura ecclesiastica; tuttavia è lecito ragionare per via induttiva facendo riferimento agli aspetti generali che furono invece espressi nel *motu proprio* dedicato alla musica sacra *Tra le sollecitudini*, emanato nel giorno di festa di santa Cecilia (22 novembre) del 1903<sup>94</sup>. Vi si riconfermava e attualizzava il carattere di integrazione alla liturgia, oltre alla funzione di accrescere splendore e decoro dei riti. L'attività creativa ed esecutiva doveva essere pertanto improntata alla santità e alla bontà delle forme e alla universalità della loro recezione da parte dei fedeli. Era, quindi, preconizzata un'arte 'vera', teologicamente fondata, in cui non erano esclusi a priori i caratteri espressivi di una data comunità, a patto che essi fossero subordinati a quelli generali e quindi compres-

---

<sup>94</sup> Musica, arti figurative e architettura erano stati gli argomenti discussi nell'ultima sessione del Concilio di Trento, presieduta da Carlo Borromeo in un'unità di intenti che autorizza a estendere le disposizioni di Pio X anche all'ambito dell'edilizia sacra e ai suoi arredi liturgici e devozionali.

bili a ogni tipologia di origine, classe e formazione dei fedeli. I requisiti erano estendibili direttamente anche all'architettura, rendendo implicito un congruo rispetto delle tradizioni. Di conseguenza la progettazione della parrocchia di Testaccio veniva ricondotta *de facto* in un campo di scelte funzionali, costruttive ed espressive di certo meno ampio e libero rispetto a quanto era offerto usualmente a Ceradini.

Fra le chiese illustrate nel «Bollettino Salesiano», quella del Testaccio assunse un rilievo inconsueto. Cooperatori e oblatori furono informati in modo continuativo sull'*iter* realizzativo, a scadenze piuttosto ravvicinate. La congregazione annetteva al nuovo tempio una serie di riferimenti simbolici significativi che attestavano il favore che l'Opera Don Bosco riscuoteva presso la Curia pontificia.

La progettazione e la costruzione furono di conseguenza condotte nel modo più rapido possibile. Il decreto di Pio X era stato pubblicato il primo di novembre del 1905; nel gennaio del 1906 il progetto di Ceradini veniva pubblicato sul «Bollettino», definito in tutti i disegni (pianta; prospetti frontale, tergale e laterale; sezioni trasversale e longitudinale, prospettiva d'insieme dell'inserimento nel quartiere)<sup>95</sup>. Il testo dell'articolo – non firmato, come consuetudine del periodico – era articolato in una sezione introduttiva relativa ai temi più propriamente ecclesiastici e in una seconda, prettamente tecnica, che venne riedita nel 1907, alla lettera, nella presentazione della chiesa in «L'Architettura Italiana»<sup>96</sup>. La peculiarità tecnica e progettuale delle argomentazioni esposte fanno propendere per l'attribuzione dello scritto a Ceradini stesso.

Per quanto avviato probabilmente prima del decreto ufficiale – ma comunque non oltre il mese di ottobre – il processo ideativo dell'architettura si era svolto in non più di due mesi. La Congregazione Salesiana presentò, quindi, il progetto all'Ispettorato Edilizio del Comune, che

---

<sup>95</sup> «BS», XXX, 1, gennaio 1906, pp. 10-14.

<sup>96</sup> «AI», III, 1907-1908, 4, pp. 14-15, tavv. 27-29.

deliberò favorevolmente il 3 febbraio 1906<sup>97</sup>. I disegni furono firmati dall'architetto congiuntamente all'ingegnere Pietro Lombardi, in quanto il primo non era abilitato professionalmente dal suo diploma di Accademia. Il fascicolo conservato all'Archivio Storico Capitolino conserva due distinte serie di disegni. La prima è relativa al progetto pubblicato nel predetto «Bollettino», la seconda a una definitiva versione, di cui non è però traccia negli atti amministrativi, che corrisponde sostanzialmente a quanto poi effettivamente costruito.

Il primo progetto prevedeva un campanile al posto del tiburio che è documentato in una prospettiva autografa di Ceradini conservata presso l'Archivio Salesiano [Fig. 45]. In una seconda fase fu previsto un tiburio ottagonale, con quattro torri scalari a pianta circolare, poste angolarmente a tergo del tiburio stesso<sup>98</sup> [Fig. 46]. La soppressione di dette torri fu dovuta forse a problemi di contenimento della spesa; di certo, il disegno complessivo della volumetria ne guadagnò in una maggiore chiarezza stereometrica, anche per l'adozione di una pianta quadrata per il tiburio stesso [Fig. 47]. In una terza fase fu infine modificata l'abside (sostituzione delle nervature della conca con un catino liscio e diminuzione delle finestre), *in itinere* fu cambiata la decorazione a mosaico della facciata ristrutturando la sua impaginatura. A evidenza, quindi, il progetto fu soggetto a cambiamenti motivati dalla maggiore complessità della committenza, volta a esigere risultati che probabilmente vennero controllati e corretti secondo stadi successivi di avanzamento.

Diversa fu anche, nelle prime idee, l'articolazione delle costruzioni annesse, pensate anche addossate al fianco sinistro del tempio, poiché solo tre quarti dell'isolato risultavano occupate, rimanendo privato ed edificabile per una casa d'abitazione il rimanente quarto (angolo via Bodoni e via Ghiberti). Nel progetto definitivo l'isolato fu distinto in tre corpi principali attorno a una corte centrale: la chiesa con la cano-

<sup>97</sup> ACR, T. 54, 1887, prot. 61911.

<sup>98</sup> «AM», XIV, 1915, pp. 58-60.

nica, il teatro, e le scuole; tra queste due ultime costruzioni fu innalzato un portico coperto di collegamento su pilastri. Si venne a costituire, perciò una sorta di cittadella di servizi ecclesiali, molto articolata non solo nelle funzioni, ma anche nei volumi, negli affacci e nelle forme.

Il progressivo avanzamento del cantiere è attestato da fotografie che furono pubblicate dal «Bollettino» nel 1907 e nel gennaio dell'anno successivo<sup>99</sup>. Nell'aprile del 1908 le murature perimetrali risultavano completate; veniva terminata anche la carpenteria del tetto, sotto il quale, però, dovevano ancora essere concluse le volte<sup>100</sup>. In maggio ci si accingeva al completamento del vespaio sottostante il pavimento e alla realizzazione dell'altare maggiore<sup>101</sup>. In giugno vennero finite le volte ed era quasi ultimata la torre campanaria<sup>102</sup>. In agosto erano già terminati il teatrino (futura Sala Clemson) e la canonica; si procedeva, intanto, all'intonacatura e alla tinteggiatura monocroma degli interni e al compimento dei solai<sup>103</sup>. In settembre lo scultore Luca Arrighini (1845-1915), di Pietrasanta, cominciava il lavoro dell'altare-monumento al Redentore (nel braccio sinistro del transetto)<sup>104</sup>, inaugurato nell'autunno del 1909<sup>105</sup>. La consacrazione avvenne, con una serie di solenni festività, il 28 novembre 1908<sup>106</sup>. Risultavano ancora incompleti alcuni arredi interni, nonché i mosaici della facciata.

Una lettera di Ceradini a Luigi Rinaldi, del 26 gennaio 1909, attesta che a quella data era ancora conservato nel cantiere molto

---

<sup>99</sup> «BS», XXXI, 11, novembre 1907, p. 335; XXXII, 1, gennaio, 1908, p. 7.

<sup>100</sup> «BS», XXXII, 4, aprile 1908, p. 111.

<sup>101</sup> «BS», XXXII, 5, maggio 1908, pp. 131-132

<sup>102</sup> «BS», XXXII, 6, giugno 1908, p. 161.

<sup>103</sup> «BS», XXXII, 8, agosto 1908, pp. 232-233.

<sup>104</sup> «BS», XXXII, 9, settembre 1908, pp. 264-265.

<sup>105</sup> «BS», XXXIII, 10, ottobre 1909, pp. 294-296.

<sup>106</sup> «BS», XXXIII, 1, gennaio 1909, pp. 10-13.

materiale «fuor d'opera» di notevole valore; vi si cita inoltre come responsabile il capomastro Giacomo Passera, cui, dunque, potrebbe essere attribuita la conduzione dei lavori, in analogia con la sua partecipazione ai lavori in Oświęcim<sup>107</sup>. Per quelli condotti negli anni 1909-1910, erano sorte delle divergenze tra l'architetto e Arturo Conelli relativamente all'entità della spesa<sup>108</sup>. Ceradini infatti aveva previsto che la manifattura dei due pannelli in mosaico avrebbe dovuto aver luogo a Venezia su cartoni forniti dal pittore Carlo Krättly<sup>109</sup>, con una spesa complessiva ritenuta eccessivamente onerosa dall'ispettore della congregazione.

Il progetto del 1906 prevedeva la raffigurazione della Vergine in trono con il Bambino, nello scomparto dell'edicola, affiancata da quattro santi; nel pannello inferiore, affiancato da due fasce con quattro clipei con busti di papi, era la rappresentazione simbolica dell'*Eccllesia* radunata di fronte a un tempio classico [Fig. 48]. Tuttavia, successivamente, la committenza cambiò idea e in fase esecutiva le figure dei santi furono sostituite da specchiature di marmi colorati, mentre nei due pannelli superiore e inferiore furono riprodotti due tra gli affreschi più importanti tra quelli conservati in Santa Maria Antiqua: la celebre Crocifissione rinvenuta nella cappella di papa Zaccaria, entro la campagna di scavi intrapresi nell'anno 1900 da Giacomo Boni e resa pubblica dalla rivista «Emporium» già nel 1902<sup>110</sup>. Ai piedi del

---

<sup>107</sup> ASC, Roma – Testaccio, Parrocchia S. Maria Liberatrice. Lettera di M. Ceradini a don Rinaldi (Torino, 26 gennaio 1909).

<sup>108</sup> ASC, Roma – Testaccio, Parrocchia S. Maria Liberatrice. Lettera di M. Ceradini a A. Conelli (16 settembre 1908).

<sup>109</sup> ASC, Roma – Testaccio, Parrocchia di Santa Maria Liberatrice. Lettera di M. Ceradini a don Rinaldi (1 febbraio 1909). Si rinvia anche alla n. 83 della Parte I.

<sup>110</sup> P. LEVI, *Giacomo Boni nella riabilitazione del Foro Romano*, in «Emporium», XV, 90, 1902, pp. 424-425. Relativamente alle ipotesi relative all'individuazione dei valori simbolici ricercati nella nuova decorazione si veda, benché collezione di dati già pubblicati: C. BARSANTI, M. BECCALONI, *La chiesa di Santa Maria Liberatrice*, in *Miti*

pannello fu posta la raffigurazione della Vergine in trono tra santi, ritrovata nella cappella di Teodoto, sotto la quale – sempre in mosaico – corre l'iscrizione dedicatoria<sup>111</sup>.

Così la memoria storica della chiesa antica fu rafforzata, anche nella facciata della nuova chiesa, recuperando pienamente la simbolica continuità del titolo tra i due edifici; tuttavia era evidente anche l'intenzione di escludere la profanità intrinseca in un eccesso di contemplazione artistica rispetto alle prioritarie necessità di edificazione e santificazione dei fedeli<sup>112</sup>.

Per esplicita richiesta dei committenti, Mario Ceradini vincolò l'assetto planimetrico e strutturale della costruzione alle fondamenta della costruzione di Tonelli – per una «ragionata distribuzione delle forze statiche» – con la finalità di procedere a un sostanzioso taglio dell'investimento finanziario. Il progetto prevede, dunque, una croce latina (lunghezza pari a m 51, larghezza nel transetto, di m 35,50, superficie di mq 1160). Il corpo maggiore fu articolato in tre navate separate da due coppie di colonne in granito di Baveno.

Le murature furono concepite completamente portanti. Il rispetto delle fondazioni non permise all'architetto di introdurre strutture in calcestruzzo armato, secondo il sistema Hennebique. Tradizionale fu anche la tecnologia utilizzata per i voltoni a botte – tagliati da lunette per l'inserimento delle finestre necessarie – e la volta a vela, al centro. Tutte le strutture in elevazione – sia della chiesa che degli edifici che della canonica – furono costruite in laterizio con pilastri e tramezzature interne ed esterne. Furono lasciati a opera finita, decorativamente, all'e-

---

*antichi e moderni*, a cura di D. Gavrilovich, C. Occhipinti, D. Orecchia, P. Parenti, Roma 2013, pp. 253-269.

<sup>111</sup> SANCTA MARIA LIBERA NOS A PCENIS INFERNI / MUSIVO RENIDENT QUÆ PÆNE VETUSTATE DELETÆ / VETUSTATE IN TECTORIIS SANCTÆ MARÆ ANTIQUÆ SUPERSUNT.

<sup>112</sup> La vena esornativa di Carlo Krättly poteva essere giudicata non compatibile con il carattere della chiesa in costruzione, in quanto non accettabilmente universale ed edificante, bensì connotata da un criterio di esornatività di matrice decadentista.

sterno (corsi di pregiati mattoni giallo-rosati, listati di travertino), mentre all'interno furono intonacati e semplicemente tinteggiati di bianco. I muri di rinfiango, che portano i voltoni, furono tutti costituiti con nervature e fodere con uno spessore di m 1,50; di conseguenza la volta non necessitò di speronature esterne.

Perciò gran parte degli elementi decorativi esterni e interni fanno parte del sistema costruttivo e furono realizzati direttamente in opera, con la significativa eccezione del pannello mosaicato e delle lunette marmoree dei tre portali in facciata.

Fu ripristinato, poi, il sistema del doppio coro nel settore centrale del transetto (il primo al livello della chiesa, il secondo soprastante) in modo che si creasse una cassa armonica adeguata a raccogliere e riflettere le onde sonore nelle navate.

Grande attenzione fu prestata ai criteri di igiene. L'area e il tipo delle finestre, infatti, furono debitamente calcolati per il rinnovamento periodico della cubatura d'aria. L'intonacatura delle pareti fu concepita priva di risalti, di aggetti e di cornici per evitare il deposito delle polveri e tutti gli spigoli furono arrotondati. Tutte le modanature a livello del pavimento furono realizzate in modo da non lasciare angoli retti onde evitare depositi di sporcizia.

La pavimentazione fu dotata di un vespaio a gambette e voltine per sopportare il piano di calpestio; detto vespaio ebbe un'altezza di m 0,80 nel corpo basilicale e di m 1,25 nel presbiterio con zona di areazione connesso al sistema di canne per l'introduzione e l'estrazione dell'aria, in modo da concorrere alla salubrità dello stabile e del suo ambiente. Il piano di calpestio fu rifinito con quadrettoni di marmo bianco, ornato sull'asse di mezzeria della navata centrale da un tappeto a mosaico bianco e nero, con la rappresentazione dei segni zodiacali, simile a quello che si trova nella chiesa di Przemysł.

Il sagrato fu dotato di una scalinata di travertino e di una cancellata di ferro, corrente per parte del perimetro della chiesa, determinando, però, una fastidiosa barriera architettonica verso la piazza e la via Branca.

Originariamente la chiesa fu concepita come del tutto spoglia, senza alcun risalto di suddivisione tra le membrature verticali e tra queste e le volte: sull'uniformità assoluta della veste interna dovevano spiccare gli altari laterali (concepiti secondo diversi schemi decorativi già prossimi al *Déco*), il ciborio dell'altare maggiore, dei capitelli delle quattro colonne (simboli degli evangelisti) [Fig. 49], il pulpito, delle due acquasantiere e la monumentale edicola marmorea che, nella controfacciata, incornicia l'epigrafe dedicatoria della consacrazione. Tutti questi arredi furono disegnati dallo stesso Ceradini e realizzati con marmi policromi<sup>113</sup> [Figg. 49-54].

Particolarmente impegnativa fu la progettazione dell'altare maggiore, destinato a esporre alla venerazione dei fedeli l'antica immagine mariana, alla quale il papa confermò l'antico privilegio «perpetuo e gregoriano». L'opera fu concepita secondo proporzioni monumentali, organiche e coerenti alla vastità del presbiterio (m 18 di profondità per m 24 di altezza), e alla lunghezza della navata maggiore, raggiungendo un'elevazione di m 10 [Fig. 50]. Poiché le dimensioni dell'immagine sacra erano ridotte, l'architetto si ispirò al modello compositivo delle confessioni tipiche delle chiese romane, al modo di realizzare un congruo e proporzionato rapporto dimensionale con la navata e il transetto. Furono così innalzate quattro colonne di granito bianco-nero a grana grossa e lucida su basi prismatiche intarsiate di marmi venati, raccordati da una piattaforma in marmo rosso di Verona. I capitelli furono scolpiti con forma a canestro ripieno di gigli [Fig. 51]. Le facce del baldacchino furono realizzate con lo stesso marmo veronese utilizzato nella piattaforma, nonché arricchite da una cornice. L'altare vero e proprio fu composto come una grande icona di marmo intarsiato di marmi più fini con un piccolo trono in marmo di Candoglia [Fig. 52].

Il disegno dell'insieme risultò bilanciato tra la precisione del riferimento storico e il compiacimento per la denuncia di forme del tutto mo-

<sup>113</sup> «AM», XIV, 1915, pp. 58-60; XVI, 1917, pp. 19-20; XXI, 1922, pp. 113-117.

derne, come nell'elegante profilatura della cornice dell'immagine. Molto simili alla concezione dell'altare, ma con una più serrata asseverazione formale risultano il pulpito e le acquasantiere – decorati con le stesse qualità di marmi – in cui il progettista cercò di inventare nuove forme dipartendosi dall'ossatura funzionale dettata dalla tradizione [Figg. 52-53].

Negli anni 1954-56 Luciano Bartoli (1912-2009) curò un organico corredo decorativo degli interni. Affrescò la cappella battesimale e dell'abside (Trinità, Maria Madre di Dio e le opere di misericordia); il secondo ciclo fu realizzato dopo avere chiuso le due finestre. Realizzò il disegno delle vetrate delle due polifore del transetto e delle finestre in facciata e sui fianchi. Tutte le opere attestano una vena creativa che si colloca agevolmente nell'ambito della migliore produzione di arte sacra del pontificato di Pio XII: una buona qualità espressiva, capace di rielaborare le tendenze figurative dell'arte italiana a cavallo delle due guerre in accordo alle tradizioni comunicative popolari, si accorda alla resa tecnica di sicura professionalità. Tuttavia, la chiusura delle due finestre nella conca absidale e l'uso estensivo delle vetrate policrome comportò un consistente decremento della luminosità interna. È un aspetto particolarmente condizionante nell'area absidale, ove la sovrapposizione prospettica del ciborio, dell'organo a canne e degli affreschi determina grave disarmonia – per via dell'affollarsi e del sovrapporsi di volumi, forme e colori – in relazione all'antistante ciborio, scientemente ideato dal progettista affinché campeggiasse solitario su di uno sfondo del tutto nudo<sup>114</sup>, con un evidente riferimento alla suggestiva nudità in cui era stato lasciato l'interno della vicina chiesa di Sant'Anselmo.

Riguardo alle altre trasformazioni successive apportate all'edificio e alle opere di manutenzione è necessario accennare al crollo del registro inferiore dei mosaici nel 1924 e al suo immediato rifacimento. Negli anni 1947-1950 il fabbricato della canonica fu sopraelevato di un piano<sup>115</sup>.

---

<sup>114</sup> Si veda la foto d'epoca pubblicata da Carlo Ceschi, di cui alla nota 16.

<sup>115</sup> G. DELLA PORTA, *I 75 anni dell'Opera Salesiana al Testaccio*, in *75° dell'Opera Salesiana al Testaccio*, Roma s. d., pp. 8-33.

## Spazialità, tettonica, stile

L'articolazione funzionale dell'isolato si riflette direttamente nella composizione architettonica unitaria dello stesso, costituendo una premessa essenziale per la comprensione dei valori spaziali e tettonici della chiesa. L'architetto infatti non concepì l'insieme delle costruzioni come un blocco organizzato gerarchicamente su di un solo asse o su di un volume; bensì distinse i diversi ambiti urbani determinati dai quattro diversi affacci sulle strade. Alla dominanza della vasta mole della chiesa nell'angolo tra la piazza e la via Branca fanno da contrappunto il teatrino (angolo fra via Bodoni e via Ghiberti) e l'edificio delle scuole (angolo fra via Bodoni e via Zabaglia) collegati tra di loro dai corpi più bassi del portico coperto e della canonica. Ne risulta una libera composizione plani-volumetrica di pieni e di vuoti, priva di condizionanti assi di simmetria e organizzata secondo diversi scorci prospettici, esulando dai canoni della consueta pratica accademica per avvicinarsi, invece, ai modelli modernisti europei [Figg. 55-62].

Pertanto, già l'impostazione urbanistica del tema progettuale rivela un approccio inconsueto nella tradizione costruttiva romana, che venne perseguito con coerenza fino alle scale minori. L'isolato fu pensato come un recinto sui cui angoli si attestano degli autonomi episodi architettonici, riportati a un disegno complessivo unitario grazie a pochi e qualificanti aspetti compositivi: l'uso omogeneo della cortina laterizia a vista, ora listata con corsi di travertino, ora interpolata con modanature del medesimo materiale; la sobrietà delle decorazioni, scaturite organicamente dalle tecniche costruttive; la partitura generale, organizzata secondo un'esemplare chiarezza distributiva sia nelle planimetrie sia negli alzati.

La semplicità del disegno del teatro, della canonica e della scuola furono inoltre mirati a conferire maggiore dignità alla costruzione religiosa, che assunse una simbolica dominanza monumentale, soprattutto se confrontata alle proporzioni e alle dimensioni del precedente progetto di Carlo Tonelli. Infatti, non solo è imponente l'elevazione della

costruzione, che raggiunge i m 45 al colmo del tetto del tiburio, ma tutto il sistema di relazioni proporzionali è consono a un'idea di spinta verso l'alto, pur bilanciata dalla semplificazione dei volumi e dall'orditura orizzontale dei materiali.

Della concezione romanica fu valorizzato il sentimento della densità e della gravità delle strutture murarie. Però, lo slancio delle membrature e delle finestre – nella fattispecie quelle delle testate del transetto – inseriscono una voluta dissonanza, uno squilibrio proporzionale che sfuggono a una lettura in chiave solo storicista, la spia di una tensione di rinnovamento figurale. Tali aspetti peraltro possono essere stati alla base del mancato riconoscimento critico dell'architettura stessa, al momento della fine dei lavori.

Che il progettista abbia sensibilmente avvertito la necessità di un adeguamento delle sue idee rispetto al cambiamento dei tempi è confermato dall'alterità – questa sì effettivamente incongruente – tra la concezione degli esterni e la spazialità interna, la quale si presenta sostanzialmente irrisolta, in quanto soluzione inadeguata alle premesse dell'esterno, come se il progettista l'avesse ideata indipendentemente dalle premesse strutturali e dall'impiego dei materiali, palesando un'incertezza creativa o, meglio, un'esitazione paralizzante nel trarre tutte le conseguenze di determinate scelte. L'idea di base fu, infatti, quella di uno spazio semplice e nudo su cui risaltassero i pochi elementi preziosi degli arredi marmorei; ma la sobrietà tende a tramutarsi in semplificazione generica e banale dei sistemi voltati, il cui difetto di nitidezza geometrica è peraltro esaltato dalla scarsità della luce e dagli arrotondamenti degli spigoli.

A tale proposito è utile citare integralmente, qui di seguito, un passo – come detto, attribuibile all'architetto – tratto dal «Bollettino Salesiano»:

E lo stile e il concetto decorativo? Noi crediamo che un edificio, al pari di ogni altra cosa, sia in *stile* quando in esso sia perfetta corrispondenza tra la forma e lo scopo. Lo stile della primitiva basilica cristiana, quello della lombarda, quello della gotica, non essendo

altro che il complesso di forme derivanti dall'impiego di speciali e progressivi metodi di costruzione, non sono altro che questo. Lo stile quindi che s'incarna in questa chiesa è *il nostro stile*. Ogni altra superfetazione, rispondente al gusto di altre epoche, non rispondendo ai nostri bisogni, pure ammirandola non si volle impiegata. Difatti le lunette delle finestre, tagliano le vòlte solamente per quel tanto che è richiesto. Ai capitelli si è data quella forma che il loro speciale ufficio di trasformare un circolo in un rettangolo suggeriva. Dietro l'altar maggior è collocato un ordine di colonnette per procurare ai cantori un riparo dalla vista del pubblico. Nel muro di facciata si è aperta una porta per ogni nave, e sopra con grandi ghiera si sono incorniciate le lunette. La parte sopra il portale di mezzo è aperta quasi a giorno per ben illuminare l'ingresso della chiesa, e sopra si è tenuto quel gran tratto di parete liscia e incorniciata perché coi mezzi che saranno acconsentiti vi si possa rappresentare la storia del titolo della nuova Chiesa di S. Maria Liberatrice. Finalmente ci si permetta di aggiungere che in tanto imperversare di arte nordica, nervosa e tormentata e contorta, si è voluto far appunto un'opera, che colla sua semplicità, sobrietà, schiettezza, ricordasse quei caratteri che unici posson far riconoscere *l'architettura degli italiani* in mezzo a tante altre<sup>116</sup>.

Le parole palesano un'irrisolta contraddizione tra diversi modelli nella ricerca di un rinnovamento della prassi costruttiva nazionale entro il quadro di una concezione ancora classica. La consueta attenzione dell'architetto verso la storia costruttiva locale non sembra essersi concretata, intanto, in nessun rapporto privilegiato con qualche architettura romanica romana. L'aspetto generale della costruzione, la sua spazialità – sia esterna che interna – e i materiali – per colori, grana e partiture di impiego – si propongono, a un primo esame, come privi di stringenti relazioni con l'edilizia cittadina di età medievale, mentre ten-

---

<sup>116</sup> «BS», 1906, 1, cit., p. 14.

dono a una quintessenziato modello metastorico e quindi più consono al suo «momento attuale».

Una lontana suggestione parrebbe legare il tiburio alla torre di accesso del complesso dei SS. Quattro Coronati, ma la sua semplificata stereometria annulla, a un'analisi più meditata, qualsiasi addentellato con un preciso modello di riferimento. Invece sono riscontrabili tangenze con alcune architetture realizzate a Roma dopo il 1870, nella fattispecie le due chiese costruite da George Edmund Street (1824-81) a Roma: *St. Paul within the Walls* (1872-1876) in via Nazionale e *All Saints* in via del Babuino (1879-1887). L'alternanza delle liste di diverso materiale nei prospetti le ricercate cromie polimateriche degli arredi interni rimanda infatti direttamente alla poetica del maestro inglese [Fig. 57], ben diffusa a livello europeo anche grazie alla fortunata diffusione del suo testo più famoso: *Brick and Marble Architecture in the Middle Ages: Notes of a Tour in North of Italy* (1855).

L'attualità di questo testo nella cultura architettonica italiana coeva, malgrado fosse stato scritto mezzo secolo prima, è ancora una volta attestato – tre anni dopo – dal villino «La Casa», costruito da Umberto Bottazzi nell'ambito dell'Esposizione del 1911 per il Concorso Nazionale di Architettura, riscuotendo il primo premio. I prospetti esterni e la decorazione degli interni denunciavano infatti il ricorso a modelli *Arts & Crafts* nella dialettica tra mattoni e inserti lapidei e ceramici policromi, con una riflessione sui modelli medievali passata al vaglio della più corrente produzione progettuale modernista.

Un ulteriore addentellato con aspetti progettuali nordeuropei è offerto dall'accurata, intenzionalmente variata, calibratura dimensionale dei corsi lapidei e laterizi, che creano un dinamismo negli orizzontamenti contrapposti all'ascensionalità dei prospetti. Altrettanto raffinata è la cura dei dettagli della differenziazione dei corsi laterizi nelle piattabande e nelle cornici, nonché la sagomatura degli elementi lapidei delle mensole laterali del timpano terminale e dei fori di areazione dei sottotetti.

La scelta progettuale più interessante risulta, però, essere quella di aver assoggettato il modello delle facciate tripartite romaniche a una drastica semplificazione, da intendersi non come banale riduzione allo

schema di base. I prospetti della facciata e delle due testate del transetto seguono una medesima partitura compositiva, ritagliando una vasta campitura entro la grande mole della cortina lapideo-laterizia.

Lo stacco tra il piano della cortina e quello di fondo della campitura stessa è molto forte e venne elegantemente profilato con una tripla scalettatura che offre alla ricercata variazione dei piani un'intensa vibrazione chiaroscurale, consentanea all'incorniciatura del grandioso inserto centrale.

Nelle due testate del transetto la campitura centrale a intonaco è occupata da tre alte finestre, che aumentano il verticalismo del disegno di base. La facciata, invece, ospita un elaborato e organico disegno di mosaici e membrature architettoniche realizzato con materiali eterogenei per colore e *texture* in modo da conferire all'insieme il valore di un prezioso inserto decorativo, come da reliquiario antico.

Un'ulteriore sensibile variazione fu introdotta con le imponenti intavolature marmoree che incorniciano i tre portali d'ingresso. Vi predomina un gusto prezioso nella studiata contrapposizione fra campi lisci, gli oggetti fortemente chiaroscurati e le sobrie decorazioni (rilievi a *entrelacs* e pannellature policrome marmoree). La tradizionale strombatura fu reinventata mediante una quadruplica scalettatura, con profilature a spigolo vivo, simili a quelle dell'ordine superiore.

Rispetto ai progetti depositati all'Ispettorato Edilizio è opportuno segnalare come in fase esecutiva il disegno di tale pannello centrale venisse modificato non solo nella definizione dei mosaici ma anche nell'articolazione complessiva del tutto. Infatti i disegni attestano una continuità, in verticale, del disegno d'insieme, privo di cesure orizzontali, come invece fu realizzato, interponendo un pannello di cortina con inclusi i tre stemmi della dedicazione (Pio X e Compagnia dei Salesiani), che, facendo da ponte con le fasce esterne, interrompe bruscamente l'unitarietà compositiva. Nel disegno originario, contrariamente, i mosaici poggiavano direttamente sulla loggetta, i cui due elementi laterali proseguivano in basso fino a incorniciare la vasta intavolatura marmorea della ghiera del portale maggiore. In questo modo la compattezza di quest'elemento decorativo era inserita in un diaframma in

parte plastico e in parte trasparente, stante il predominio dei vuoti sulle colonnette della loggia. La soluzione non aveva ragione storica né statica, ma rispondeva a un'evidente esigenza estetica, che tuttavia fu sacrificata nell'ambito del sistema decorativo dei mosaici volti a celebrare la continuità spirituale ed ecclesiale tra il *titulus* antico e la nuova chiesa.

Non si possono, però, comprendere le motivazioni delle scelte effettuate per Santa Maria Liberatrice se esse stesse non siano considerate all'interno di un vasto e intenso flusso di idee creative dispiegate contemporaneamente nella progettazione di massima ed esecutiva e nella costruzione di varie architetture. Il processo formativo e costruttivo della chiesa è infatti parallelo alla conduzione dei due cantieri polacchi e di quello sloveno, nonché alla progettazione – nello stesso ambito salesiano – di chiese e oratori, e della villa di Fogazzaro.

In sintesi, nella facciata l'architetto ravvisava la necessità di una decisa esplicitazione di una 'volontà d'arte' con una valenza anche sociale – di abbellimento del cuore del quartiere – che era esaltata proprio dalla sobrietà dell'insieme della costruzione. Non è da escludere che tale connotazione simbolica fosse ispirata direttamente o indirettamente dagli stessi Salesiani, in modo da conferire alla presenza cattolica nel quartiere operaio un segno tangibile di riscatto sociale e culturale, attuata nel segno dell'arte stessa.

Con la costruzione degli edifici residenziali del lotto XXIV – angolo del lato occidentale della piazza – Quadrio Pirani realizzò subito dopo (1912-1917) un contrappunto laico, non dissonante bensì armonicamente correlato alla chiesa stessa nel comune riferimento a fonti neo-romaniche e all'uso del laterizio a vista. Comune alle volontà di Ceradini fu l'attenzione dei valori della tradizione artigiana, che a Roma nei primi anni del Novecento era tema dominante del gruppo di artisti e architetti raccolti nella rivista «La Casa», le cui pubblicazioni cominciarono nel 1908<sup>117</sup>. Nelle architetture di Pirani era però

---

<sup>117</sup> Si fa riferimento, a titolo esemplificativo, a: U. BOTTAZZI, *Le terrecotte*, in «La Casa», II, 1909, 7, pp. 121-123; A. FORESTA, *L'orrore del mattone*, in «La Casa», II,

molto viva una concezione spaziale, volumetrica e plastica della massa architettonica ancora memore dei modelli accademici propri dei suoi maestri, Guglielmo Calderini e Guido Cirilli.

In ogni caso, l'antagonismo fra i Salesiani e i circoli guidati da Domenico Orano si risolse positivamente nella connotazione di una parte della città secondo un identico impulso estetico. La piazza di Santa Maria Liberatrice offre quindi – nonostante gli interventi speculativi condotti negli isolati ancora liberi nel secondo dopoguerra – un insieme di architettura urbana di alta qualità, decisamente inedito e inconsueto per valenze simboliche e processi formativi.

### **La tendenza neo-romanica a Roma**

La chiesa di Santa Maria Liberatrice costituisce un caso a sé nell'ambito della fortuna dello stile Neo-romanico a Roma tra gli ultimi anni del XIX e i primi quindici del XX. Un notevole numero di edifici ecclesiastici furono concepiti facendo riferimento soprattutto al gusto lombardo, come il convento di San Lorenzo da Brindisi in via Sicilia, di Giovanni Battista Milani (1910). Non mancarono però riferimenti ad altri contesti, come nel caso della *Christuskirche* (Chiesa evangelica luterana), in via Sicilia, costruita su progetto di Franz Heinrich Schwenten dal 1911 al 1922. Tra i professionisti maggiormente legati a questo orientamento stilistico si distingue, in particolare, Tullio Passarelli<sup>118</sup>. Progettista delle chiese di Santa Teresa (1901) a Corso d'Italia, di Santa Maria Regina dei Cuori in via Sardegna (1903-1913) e di San Camillo de Lellis a via Piemonte (1907), l'architetto romano non si discostò dall'atteggiamento meramente storicista degli altri colleghi che condusse a esiti professionalmente corretti ma di mediocre valore architettonico.

---

1909, 17, pp. 321-323.

<sup>118</sup> M. PIACENTINI, *Tullio Passarelli*, in «Architettura», XIX, 1940, VI, p. 257.

Paradossalmente la tendenza neo-romanica produsse i risultati qualitativamente più interessanti nelle murature a vista di edifici industriali come i primi cinque padiglioni della futura fabbrica «Mira Lanza» a Pietra Papa, (Giulio Fillippucci, 1899), che peraltro potevano essere già considerati dallo stesso Ceradini come modelli sia formali che tecnologici, nonché l'elegante sobrietà del convento di Notre Dame-des-oiseaux (1900), presso piazza Galeno, progettato da Carlo Busiri Vici.

Rispetto alle altre architetture ecclesiastiche romane di tendenza neo-romanica, l'opera di Ceradini appare connotata da intenti del tutto innovativi. L'orientamento retrospettivo cedette il passo a una volontà di sperimentare un rapporto dialettico inusitato tra tradizione stilistico-costruttiva e innovazione.

Un eventuale confronto può essere istituito con l'opera coeva di Giulio Magni, pressoché coetaneo di Ceradini, nonché spirito affine anche nella successiva elaborazione teorica nella definizione dei piani di studio delle Scuole Superiori di Architettura. L'ingegnere romano aveva progettato e costruito – fra il 1893 e il 1904 – numerosi edifici in Romania, ove era entrato in intimo contatto con le esperienze artistiche mitteleuropee filtrate dalla limitrofa Ungheria. Le opere realizzate al ritorno a Roma – il villino Pacelli in via Aurelia (1906) e la villa Marignoli in via Po (1907) – attestano l'assimilazione di modelli mitteleuropei mediati con la tradizione costruttiva romana nell'elaborata dialettica di studiate asimmetrie e di valori plastico-tonali. Particolarmente interessanti appaiono le soluzioni spaziali e strutturali della villa Marignoli, in cui il progettista si affidò alla contrapposizione di mattoni e materiali lapidei entro un riferimento genericamente neo-medievale. È stato già riconosciuto il legame con la Borsa di Amsterdam di Hendrik Petrus Berlage (1898-1903) nell'esaltazione dei valori plastico-volumetrici, assicurata dalle studiate asimmetrie e dall'attenta disarticolazione della planimetria<sup>119</sup>.

---

<sup>119</sup> Si fa riferimento soprattutto a: P. PORTOGHESI, *L'Ecclettismo a Roma, 1870-1922*, Roma 1968; M. ARTIBANI, *Giulio Magni 1859-1930. Opere e progetti*, Roma 1999.

L'aggiornamento delle architetture di Magni – però contraddetto dal michelangiolismo delle opere posteriori – è congruente con una più generale aspirazione al rinnovamento della cultura artistica nazionale che animò numerosi cenacoli e gruppi in tutta Italia. Ulteriori suggestioni romaniche sono rintracciabili, ancora nel 1912, nel villino costruito da Guido Cirilli lungo il viale Regina Margherita, all'angolo con la via Fracastoro.

In definitiva Ceradini sembra essere stato alieno da peculiari tangenze stilistiche con l'ambiente romano; mentre le relazioni con le opere di Magni sembrerebbero inscrivere in un comune, ma generico, riferimento a determinati modelli, privo però di intenzionalità programmatiche, assumendo le caratteristiche di una scelta di gusto che fu trasfigurata attraverso plurimi modelli.

## Conclusioni

Prendere conoscenza della località dei mezzi e metodi di costruzione, stabilire sul posto le norme di essa e soprattutto affiatarmi coi costruttori: essere in una parola in ogni mia determinazione con ogni disegno, sul luogo.

Con queste parole, nella già citata missiva a don Rocca del 25 gennaio 1902, Ceradini esponeva il suo metodo di lavoro, improntato non solo a un «grande amore» portato per ogni impegno affidatogli, ma anche per «il vantaggio per l'unità di concetto» nell'*iter* ideativo.

È, pertanto, possibile ricostruire nelle linee fondamentali – considerate anche le varianti, le eccezioni e le contraddizioni – una prassi progettuale chiaramente organizzata nella sua processualità formativa, condotta con progressivi aggiornamenti dal 1901 al 1906.

Innanzitutto si rileva la centralità, costante in ogni stadio progettuale e costruttivo, di un dialogo, franco e realista che egli mise sempre in atto nelle relazioni con i committenti. La piena comprensione degli obiettivi programmatici – nonché dei criteri di organizzazione e di distribuzione, tipici di altri edifici già realizzati – e la costante flessibilità al loro adeguamento e adattamento costituì un'abitudine mentale, da intendersi non come mero appiattimento alle richieste, bensì quale vero e proprio campo di azione per la piena espressione delle proprie competenze professionali.

La conoscenza specifica dei luoghi ove intervenire – con le loro tradizioni stilistiche, tecnologiche e di organizzazione dei cantieri – fu un altro punto essenziale di riferimento, condotto – se possibile – con sopralluoghi. La finalità non era di certo quella di mimetizzarsi nel contesto, bensì la possibilità di realizzare con la propria architettura una sintonia profonda con l'ambiente e la sua specifica

storicità, sociale e culturale, rivitalizzando alcuni percorsi espressivi e costruttivi, come esemplarmente attestato dall'attenzione storica e formale alle chiese polacche di età gotica, tuttavia studiate e rivisitate con uno spirito sempre attento ai valori dell'attualità; quindi con rigore filologico e, insieme, con libertà espressiva. Infatti l'atteggiamento storicista non fu mai vincolante e non condizionò la ricerca di forme e di processi realizzativi nuovi; la chiesa di Testaccio, nella pluralità degli indirizzi progettuali ne è un fedele paradigma.

Le relazioni con l'ambito urbano o naturale potevano, quindi, variare, a seconda dei parametri forniti dalla committenza. Negli Istituti di Chiarbola Inferiore, di Rakovnik e di Lubiana l'acclività del suolo fu considerata non come un ostacolo, bensì quale risorsa da utilizzare attentamente per conferire ricchezza di articolazione distributiva e volumetrica all'edificio, e anche mirata a un suo armonico inserimento nel quadro paesistico circostante. Nella chiesa di Daszawie, invece, l'assenza di significative pre-esistenze urbane storicamente consolidate nonché il carattere di infinitezza e di monotonia del paesaggio circostante contribuì alla decisa definizione di un oggetto architettonico fortemente e assertivamente autonomo nella volumetria compatta, nella spinta ascensionale e nel suo conseguente e coerente trattamento tettonico e plastico-decorativo.

In Santa Maria Liberatrice, il monumentalismo della massa dei suoi semplici volumi costitutivi non fu tanto mirata a un confronto con i temi della romanità – altrimenti contraddetto dall'elegante e sommersa articolazione delle altre costruzioni annesse – quanto suscitata dalla volontà simbolica dal valore della centralità sociale e urbanistica della chiesa nel contesto – materiale e immateriale – del quartiere operaio, entro un'azione di riscatto delle sue condizioni negative.

I dati funzionali furono costantemente rapportati a una concezione generale della costruzione quale organismo, ancora di ascendenza vitruviana, secondo la quale il criterio della *venustas* veniva a definirsi in coerenza e contemporaneità a quelli della *utilitas* e della *firmitas*. Forma e contenuto – espressione, funzione, tecnica – furo-

no intesi come unità inscindibile, assimilata già attraverso gli studi classici e poi confermata dall'orientamento critico e metodologico di Gustavo Giovannoni.

Il contemperamento dell'analisi degli schemi distributivi con quella delle leggi strutturali si riflesse in una compiuta e accurata chiarezza di progettazione, esemplata dall'accuratezza dei disegni, realizzati con un tratto sempre chiaro e preciso, ma anche consapevole di una sua propria, autonoma, valenza estetica. La distinzione tra gli elementi portanti e le tramezzature – o le tamponature – è sempre immediatamente riconoscibile nelle planimetrie, poiché la finalità non fu mai quella di camuffare gli aspetti strutturali, bensì di assumerli come dati fondanti l'espressione architettonica. Il telaio delle strutture si contemperava con la maglia distributiva e con la scansione dei piani e dei vuoti nelle facciate secondo una legge di reciproca interdipendenza.

L'architetto fu interessato a sperimentare le applicazioni del calcestruzzo armato – da lui denominato «pietra artificiale» – secondo il brevetto Hennebique, anche se talora ostacolato da locali difficoltà organizzative, come accadde a Lisbona. D'altro canto, nel 1894 Anatole De Baudot aveva trasferito con successo quell'innovazione tecnologica da un ambito prettamente utilitaristico a un'architettura sacra: la chiesa di Saint-Jean di Montmartre a Parigi. Nella casa salesiana di Ravkovnik il telaio strutturale in c. a. fu lasciato a vista, mentre l'apparato decorativo fu delegato, conseguentemente, alle tecniche murarie tradizionali impiegate nelle tamponature murarie.

Nella chiesa romana, la necessità di utilizzare le fondamenta già realizzate vincolò il progettista a sfruttare le potenzialità massime della muratura tradizionale portante, assoggettandone le leggi statiche intrinseche a un'immagine architettonica dalla volumetria complessiva che doveva essere percepibile nella sua semplice stereometria, priva, quindi, nei paramenti esterni, di risalti di paraste, di speronature o di contrafforti e archi rampanti. Perciò l'operatività di Ceradini si ricollega alle molte voci del razionalismo strutturale europeo.

Un positivismo banalizzato e uno spiritualismo genericamente assimilato nella sue componenti irrazionali costituiscono le polarità entro cui spesso si mossero i cenacoli letterari e i diversi gruppi artistici italiani tra fine XIX secolo e inizi del XX, addivenendo a esiti talora contraddittori e ambigui. In questo senso la stessa – apparente – opposizione fra Mario Ceradini e Raimondo D’Aronco deve essere sottratta a quei giudizi valutativi schematici che identificano *tout court* il primo con il conservatorismo e il secondo con un atteggiamento progressista. Infatti i modelli stessi delle *Arts & Crafts* e della *Wagner Schule* ostentavano una loro intrinseca duplicità semantica – ora consona ad aure decadenti, ora alle istanze di riscatto da una tradizione storica paralizzante – che non poteva non confondere un ceto intellettuale proveniente da contesti culturali che avevano vissuto, fino al momento dell’Unità, la condizione di una concreta marginalizzazione rispetto alle varie proposte europee di rinnovamento sociale e culturale e che talora potevano incorrere nel ‘cattivo gusto’, come era accaduto allo stesso Camillo Boito nella sopravvalutazione del dipinto *L’edera*<sup>1</sup>, di Tranquillo Cremona. Molte scelte d’avanguardia – come quelle di Ernesto Basile<sup>2</sup> e di Giulio Magni<sup>3</sup> – cedettero talora al recupero di forme accademiche.

---

<sup>1</sup> L’opera, dipinta nel 1878, fu esposta a Roma nel 1883. Il giudizio di Boito fu edito in *Gite di una artista*, edito a Milano nel 1884. Il pittore, amico di entrambi i fratelli Arrigo e Camillo, apparteneva al gruppo milanese della Scapigliatura, le cui invenzioni tecniche, consonanti con tematiche patetiche e sensuali, potevano essere interpretate facilmente con un accostamento, entro lo storicismo italiano, alle tendenze europee del tempo.

<sup>2</sup> Il riferimento è all’evidente retorica classicista che impronta la mole mal proporzionata dell’addizione del palazzo di Montecitorio (1903 ca.-26), se confrontata con le novità dei capolavori palermitani (1898-1906)

<sup>3</sup> Si confronti il «michelangiologismo eclettico» esperito nella sede del Ministero della Marina (1912-28) con la «cristallina semplicità» delle case del quartiere ICP di Testaccio, ispirato alle migliori opere della *Wagner Schule*; si rinvia a M. ARTIBANI, *Giulio Magni 1859-1930. Opere e progetti*, Roma 1999, pp. 94-104.

Due sono gli ambiti di riferimento, emersi nell'analisi complessiva delle opere di Ceradini, per l'interpretazione del linguaggio architettonico. In primo luogo si riscontra come l'assimilazione delle proposte *Art Nouveau* avvenne attraverso la conoscenza delle sue plurime componenti nazionali. Di quella britannica – di William Morris, ma anche della più moderna *Glasgow School* – ebbe dimestichezza attraverso l'ambiente torinese dell'Accademia Albertina e le opere romane di George J. Wigley<sup>4</sup> (1825-66) e le due – già citate – di George Edmund Street. Non mancarono, poi, accostamenti a tematiche tratte anche dall'opera di V. Horta e di H. Petrus Berlage. Particolarmente formativa fu, infine, la conoscenza diretta delle soluzioni formali dei diversi protagonisti della scuola viennese. Sul versante della formazione eclettico-accademica si deve invece sottolineare la riscoperta di alcuni temi dell'insegnamento etico-estetico di Camillo Boito.

La realizzazione dell'architettura ideata da Ceradini conferma, inoltre, la tendenza delle diverse forze sociali e dei vari gruppi di potere politico ed economico che si erano insediati nella Capitale a esprimere la pregnanza della propria azione e presenza impegnando negli edifici da essi promossi i caratteri stilistici e i gusti dei propri diversi contesti di provenienza. Di certo la chiesa del Testaccio ambì al valore di un manifesto programmatico nel cuore stesso della nuova compagine statale. L'evidente tensione verso il superamento dei plurimi riferimenti linguistici nella creazione di una tettonica, di una spazialità e di una decorazione del tutto innovative deve, quindi, essere considerata entro la consapevole volontà di offrire una palese dimostrazione di un rinnovato metodo progettuale al servizio della definizione dell'identità nazionale anche nell'ambito della progettazione architettonica.

---

<sup>4</sup> Ci si riferisce alla chiesa di Sant'Alfonso de' Liguori in via Merulana (1855-59) e ai suoi decori neogotici eseguiti alla fine del XIX da Maximilian Schmalz.

## **Illustrazioni**



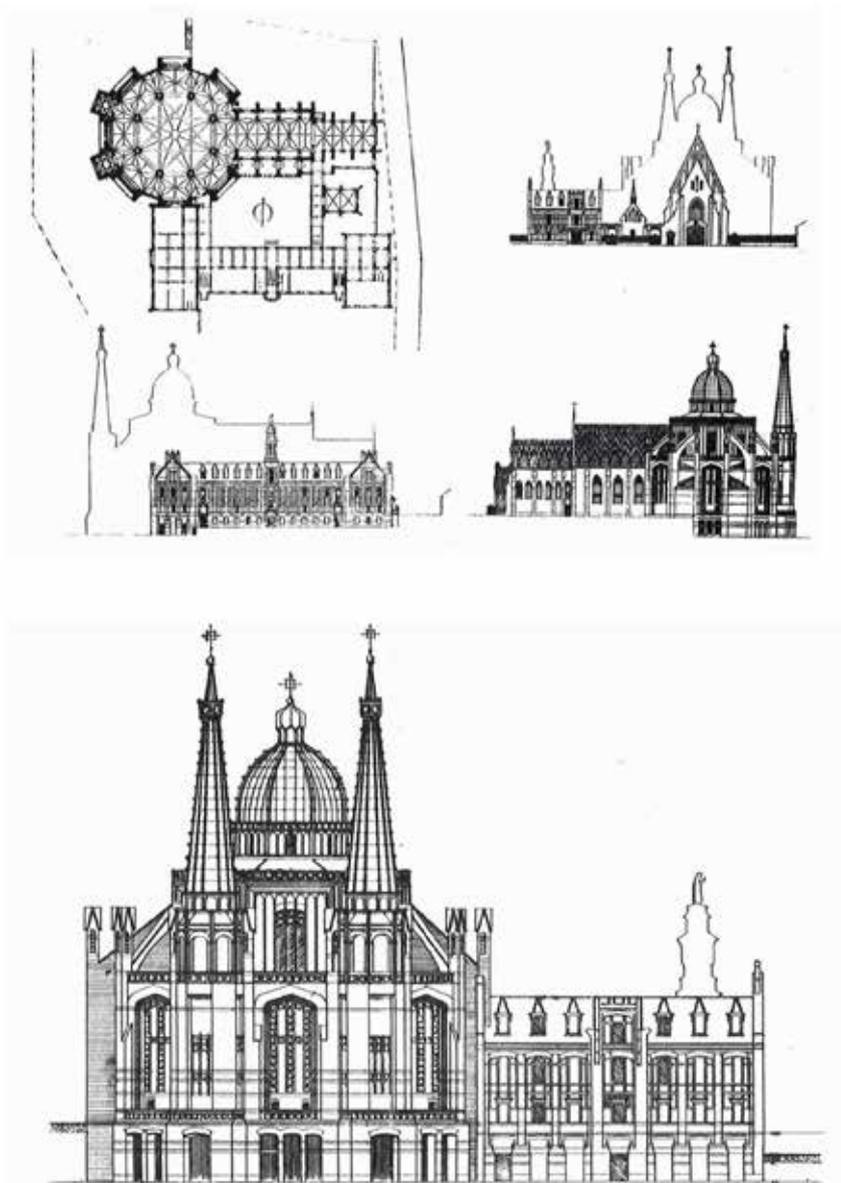


Fig. 3 – Mario Ceradini, Istituto Salesiano di Oświęcim: progetto per la chiesa (1904).

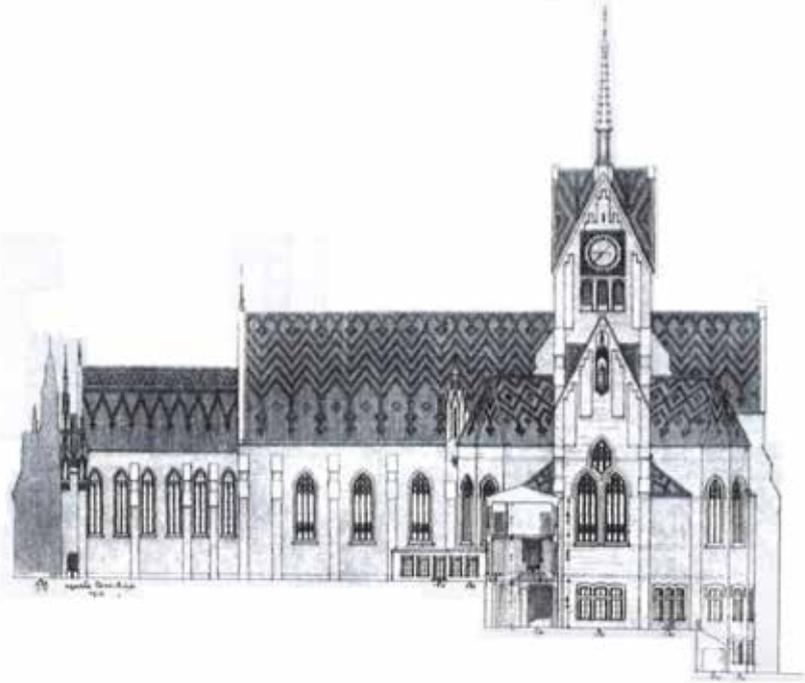


Fig. 4 – Mario Ceradini, Istituto Salesiano di Oświęcim: progetto per la chiesa (1909).

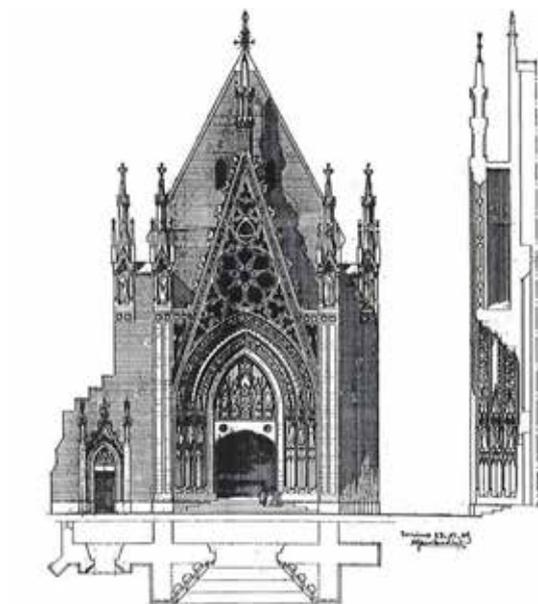


Fig. 5 – Mario Ceradini, Istituto Salesiano di Oświęcim: progetto per la chiesa (1910), dettaglio del portale maggiore.

Fig. 6 – Chieri, Santa Maria della Scala.



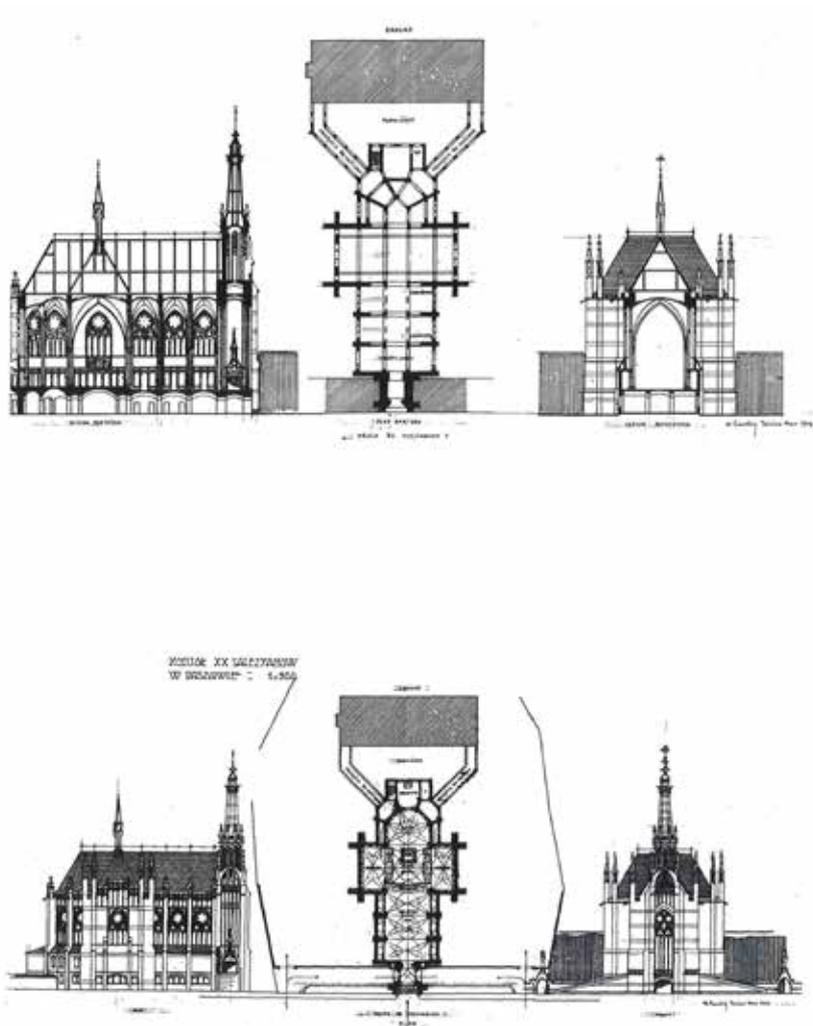


Fig. 8 – Mario Ceradini, Istituto Salesiano di Daszawie, ipotesi progettuale del 1904: piante, prospetti, sezioni.

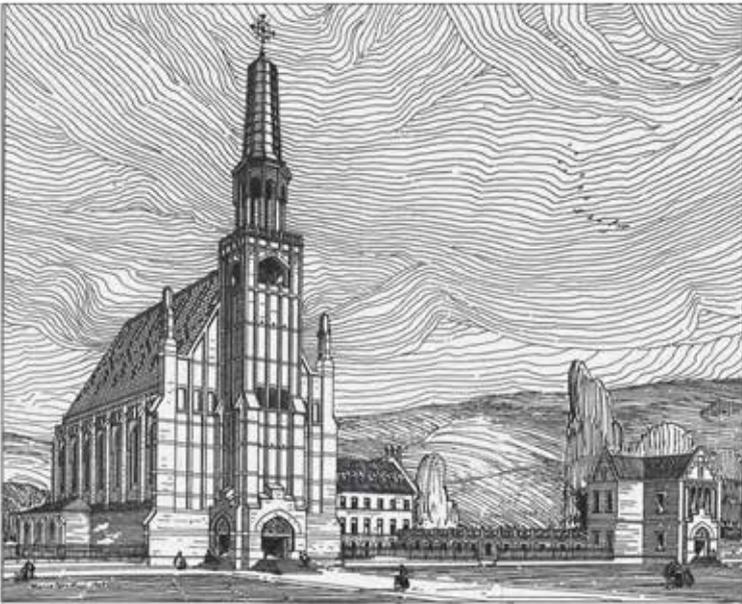
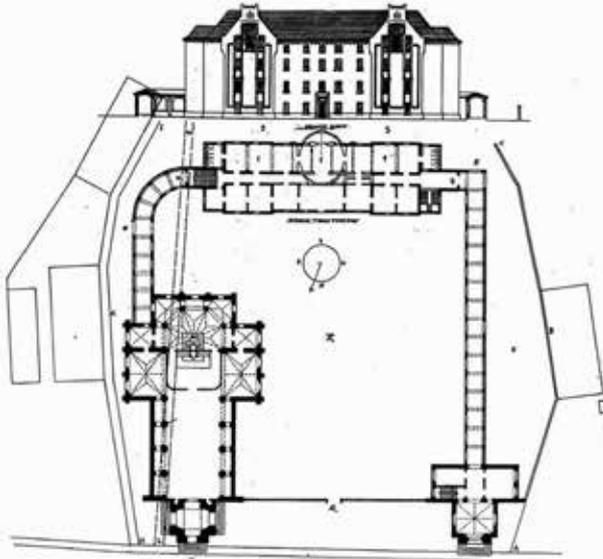


Fig. 9 – Mario Ceradini, Istituto Salesiano di Daszawie, ipotesi progettuale del 1905: pianta e veduta.



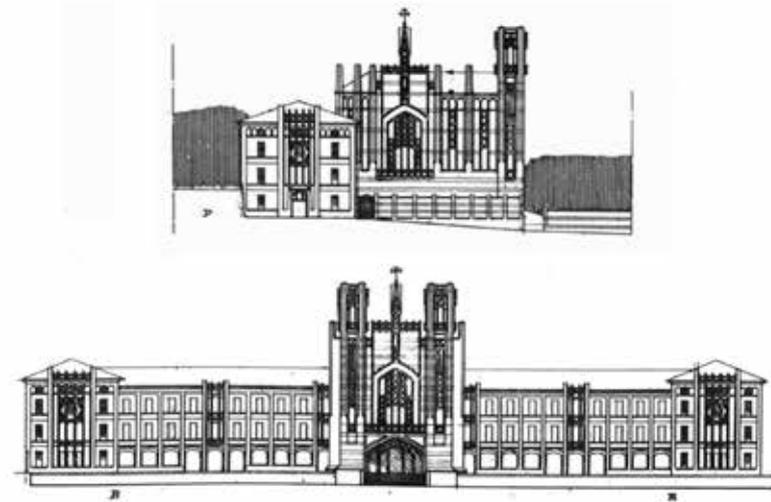


Fig. 11 – Mario Ceradini, Istituto Salesiano di Daszawie, seconda ipotesi progettuale del 1906: sezione e facciata della chiesa (in alto). Istituto Salesiano di Rakovnik, progetto del 1904: prospetti (in basso).

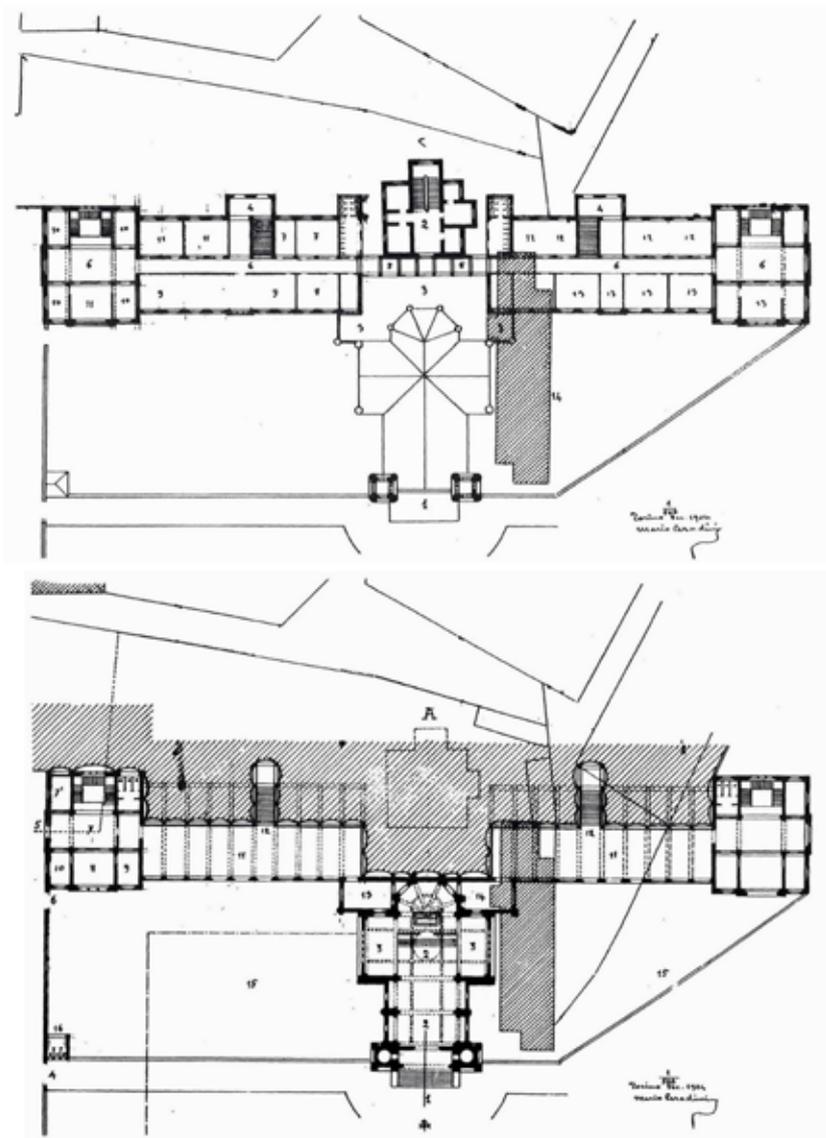


Fig. 12 – Mario Ceradini, Istituto Salesiano di Rakovnik, progetto del 1904: piante dei piani primo e terreno.

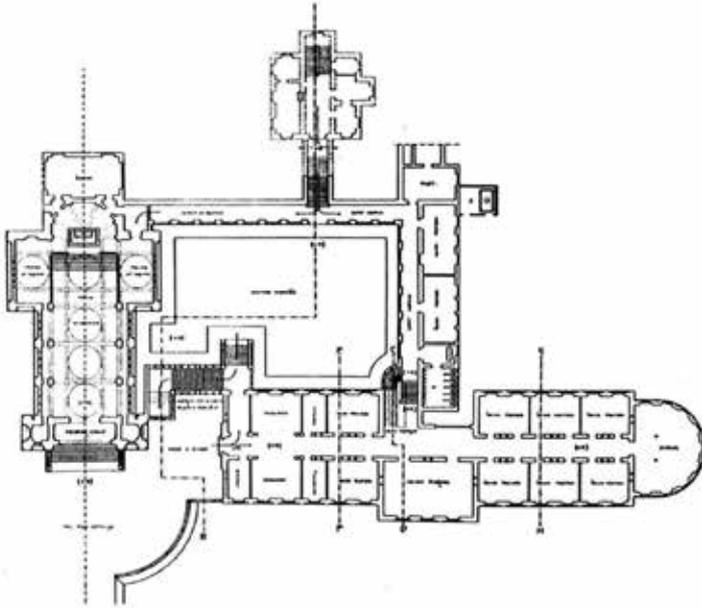


Fig. 13 – Mario Ceradini, Istituto Salesiano di Rakovnik, progetto esecutivo: veduta d'insieme (in alto) e pianta del progetto esecutivo.

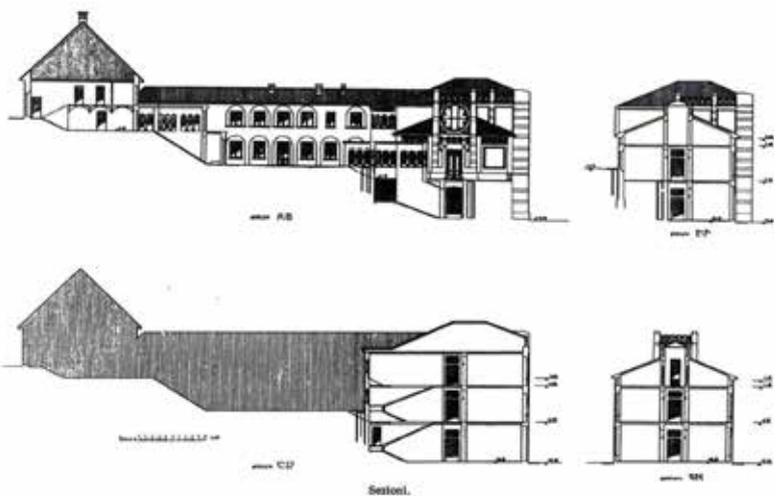


Fig. 14 – Mario Ceradini, Istituto Salesiano di Rakovnik, progetto esecutivo: prospetto principale e sezioni.

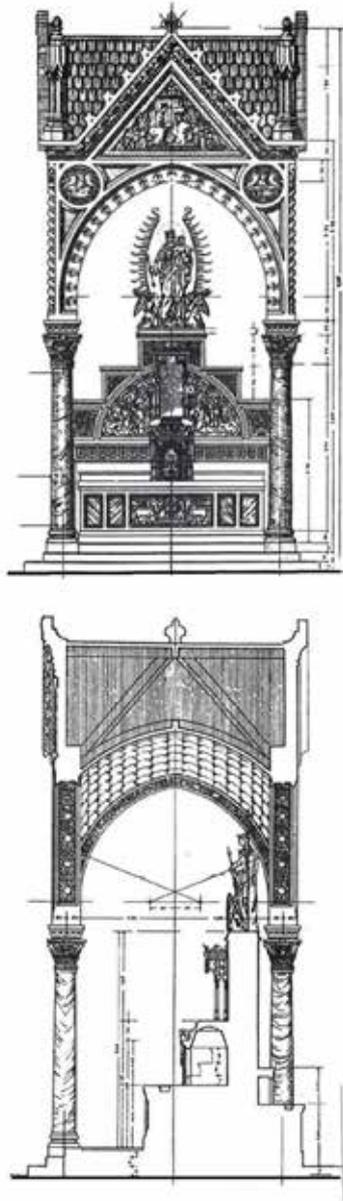


Fig. 15 – Mario Ceradini, Istituto Salesiano di Rakovnik, progetto esecutivo: altare maggiore.

Illustrazioni

ISTITUTO SALESIANO A LUBIANA :  
PROIEZIONE ASSONOMETRICA : 1:500 :

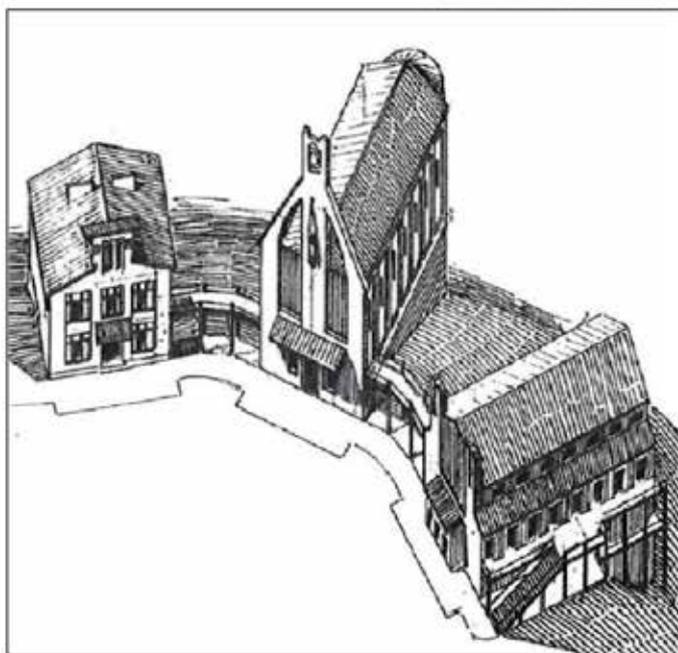
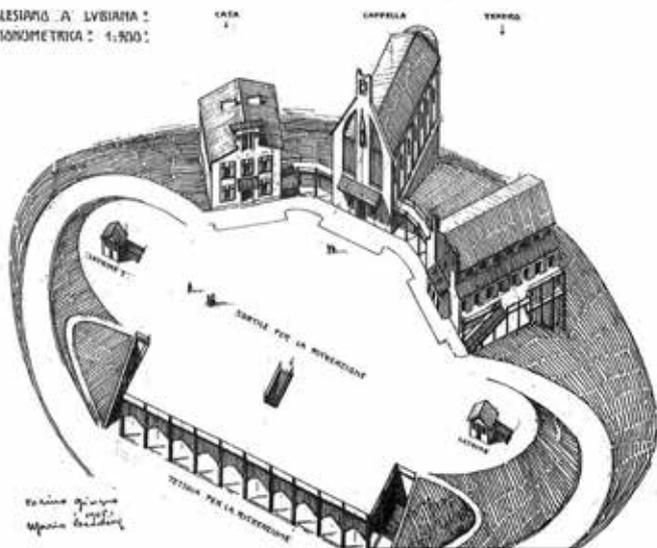


Fig. 16 – Mario Ceradini, Istituto Salesiano di Lubiana: assonometria generale.



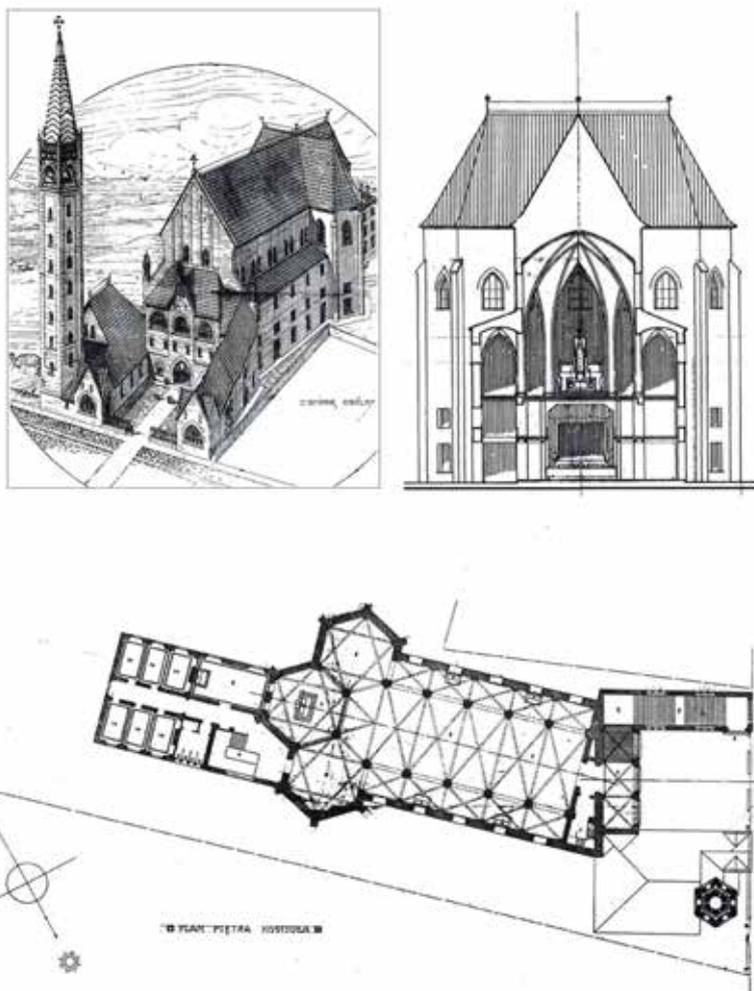


Fig. 18 – Mario Ceradini, Istituto Salesiano di Przemysl, chiesa di San Giuseppe: assonometria, sezione, pianta alla quota della chiesa.



Fig. 19 – Chiesa di San Giuseppe dell'Istituto Salesiano di Przemyśl, facciata.

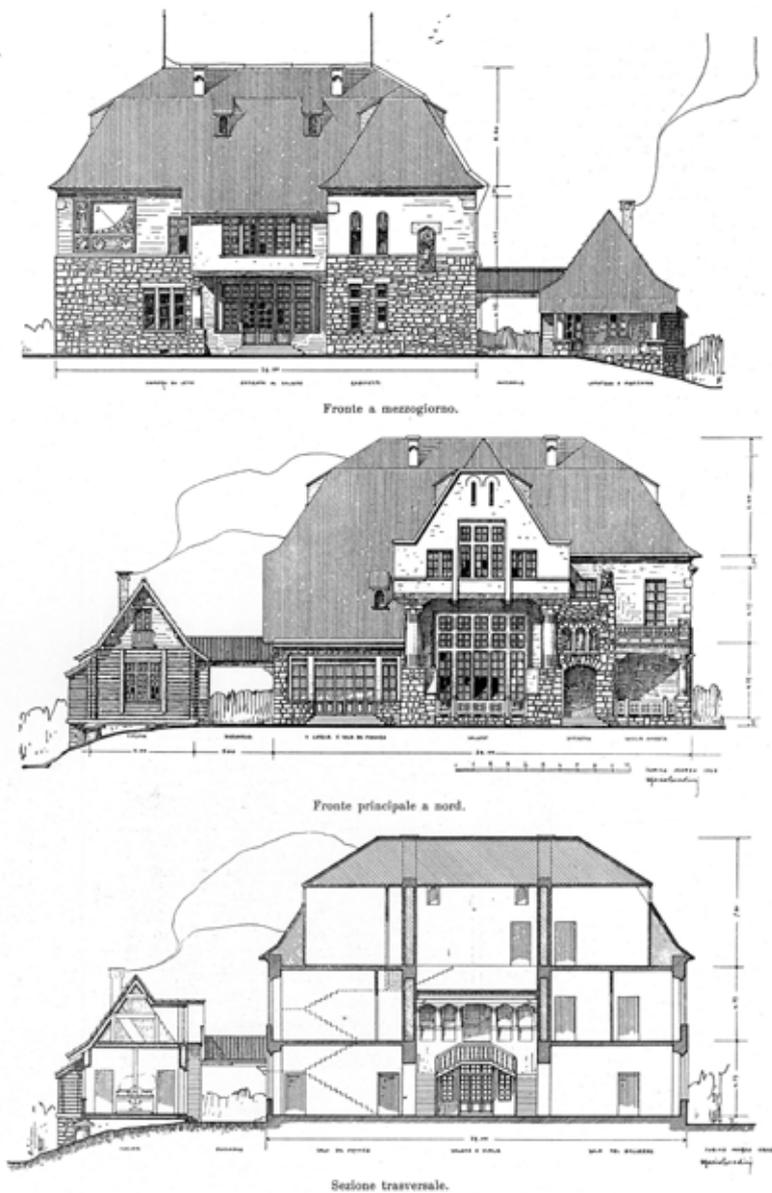


Fig. 20 – Villa La Montanina. *Cottage*: facciate (sud e nord) e sezione trasversale.

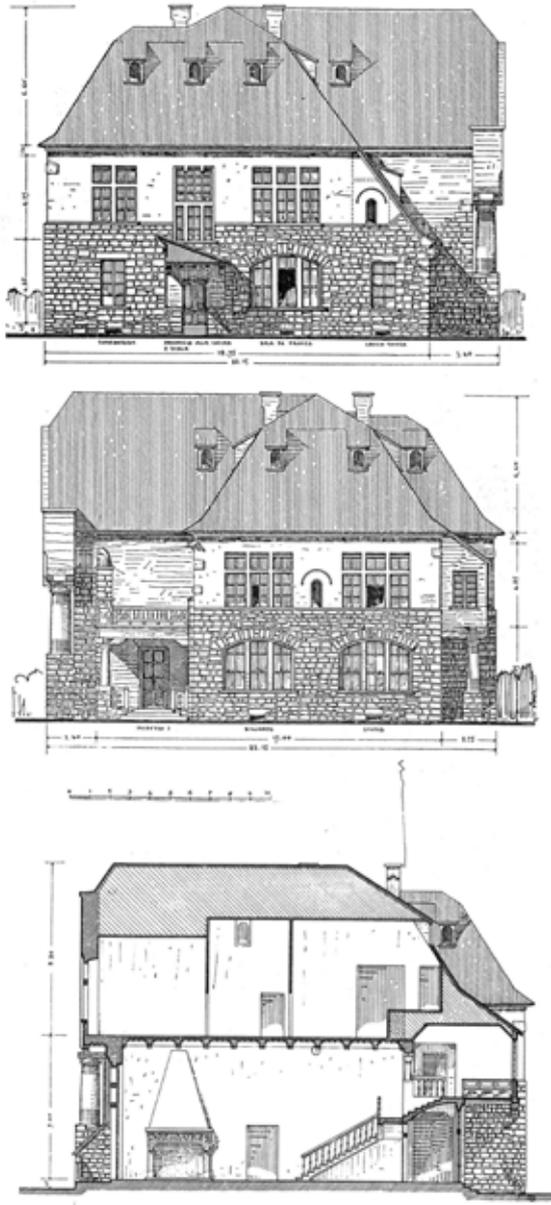


Fig. 21 – Villa La Montanina. *Cottage*: facciate (est e ovest) e sezione longitudinale.

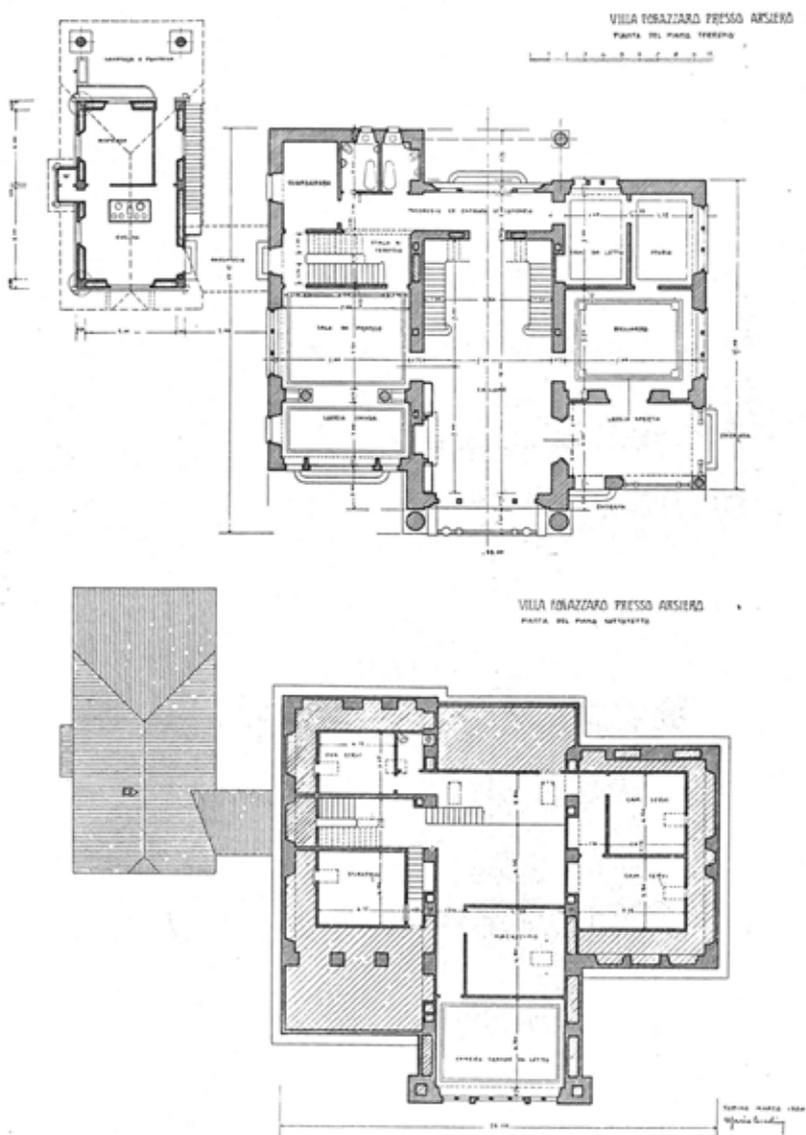


Fig. 22 – Villa La Montanina, *Cottage*: piante del piano terreno e del sottotetto del *cottage*.





FAÇADE VESTIB. LA MONTANINA

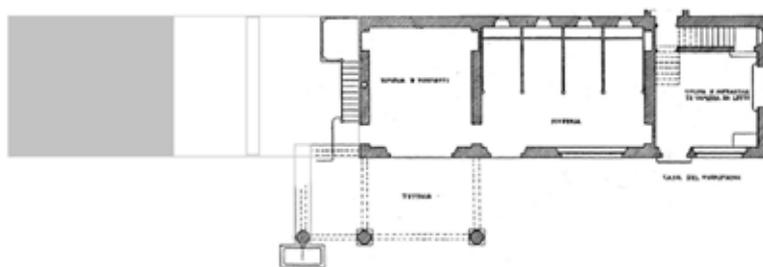


Fig. 24 – Villa La Montanina. Scuderie: facciate e pianta.

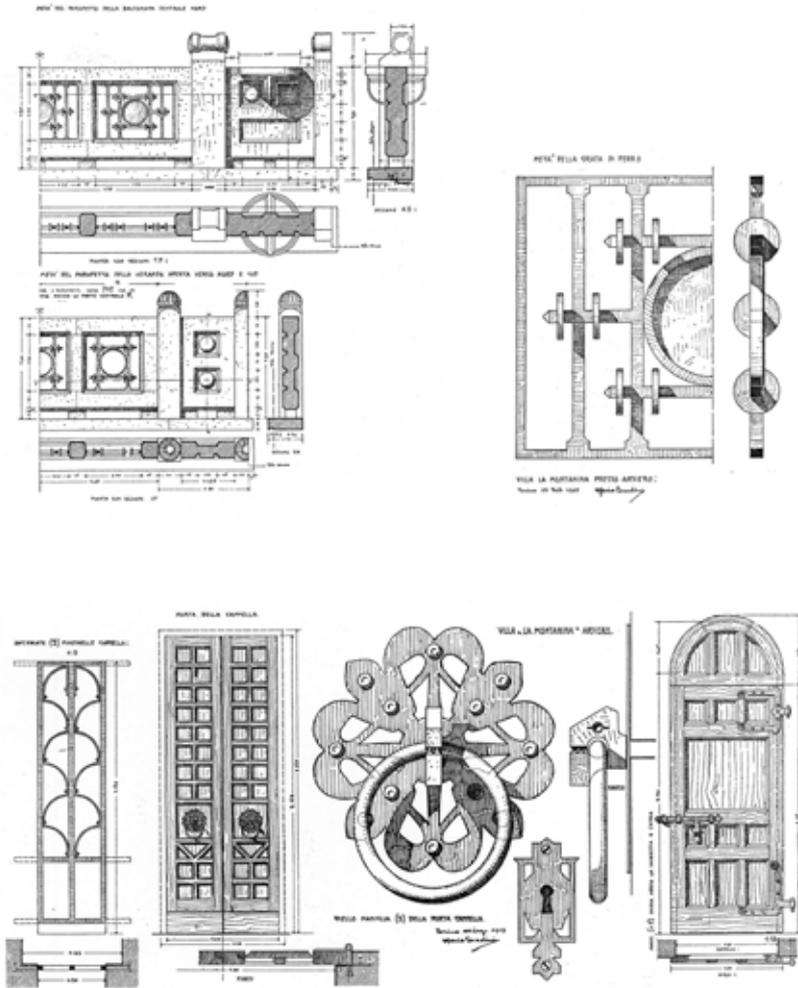


Fig. 25 – Villa La Montanina, *Cottage*: balastrata in marmo e grata (in alto), inferriata, porta e maniglia della cappella (in basso).

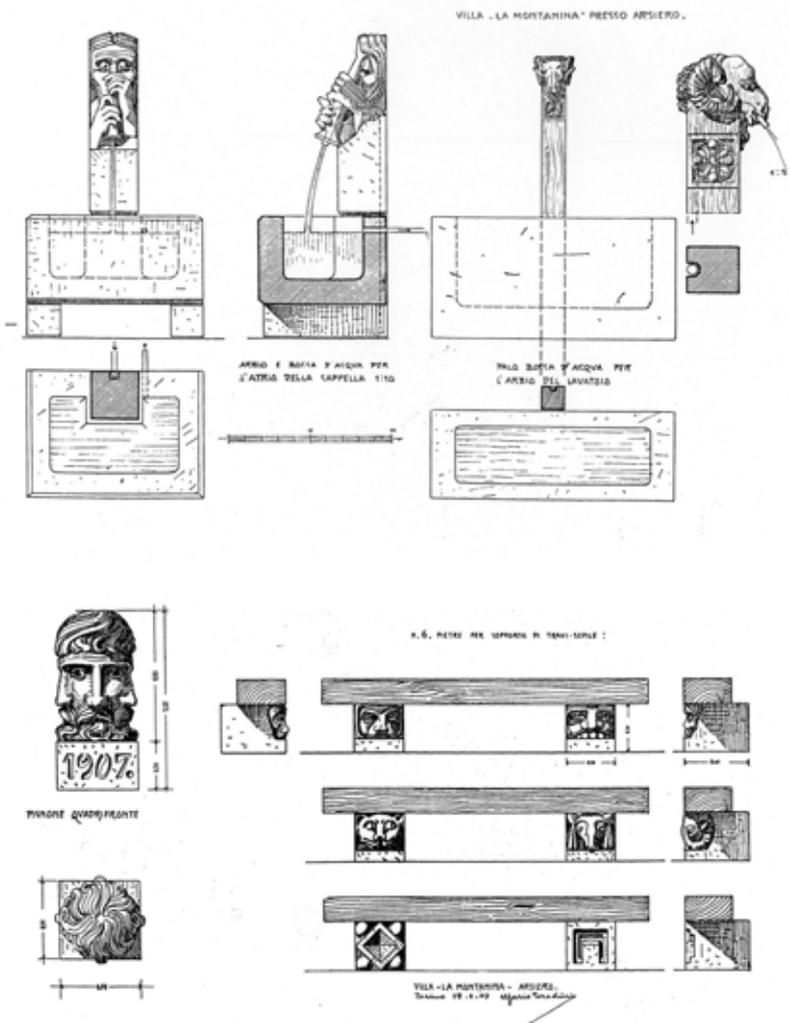


Fig. 26 – Villa La Montanina, bocche d’acqua per la cappella e per il lavatoio (in alto); erma quadrifronte e pietre per un sedile (in basso).

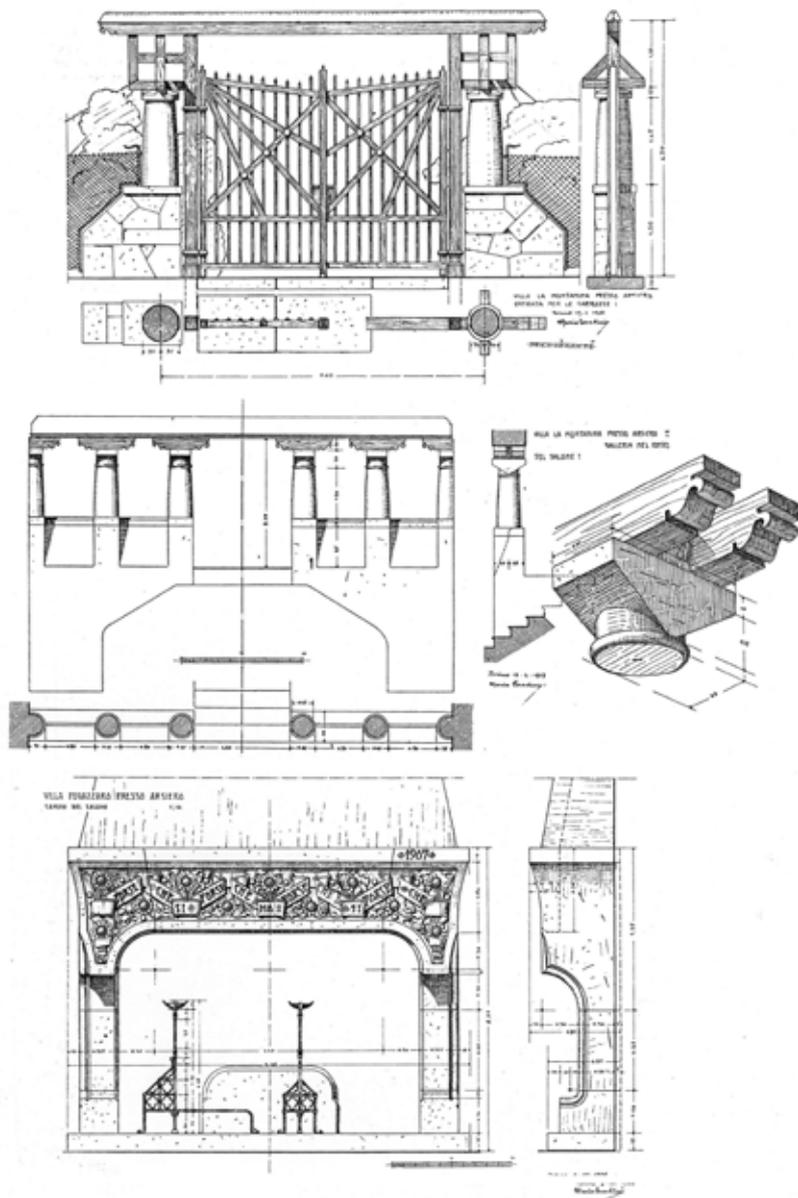


Fig. 27 – Villa La Montanina, cancello per le carrozze (in alto), loggia interna al salone (al centro) e camino del salone (in basso).

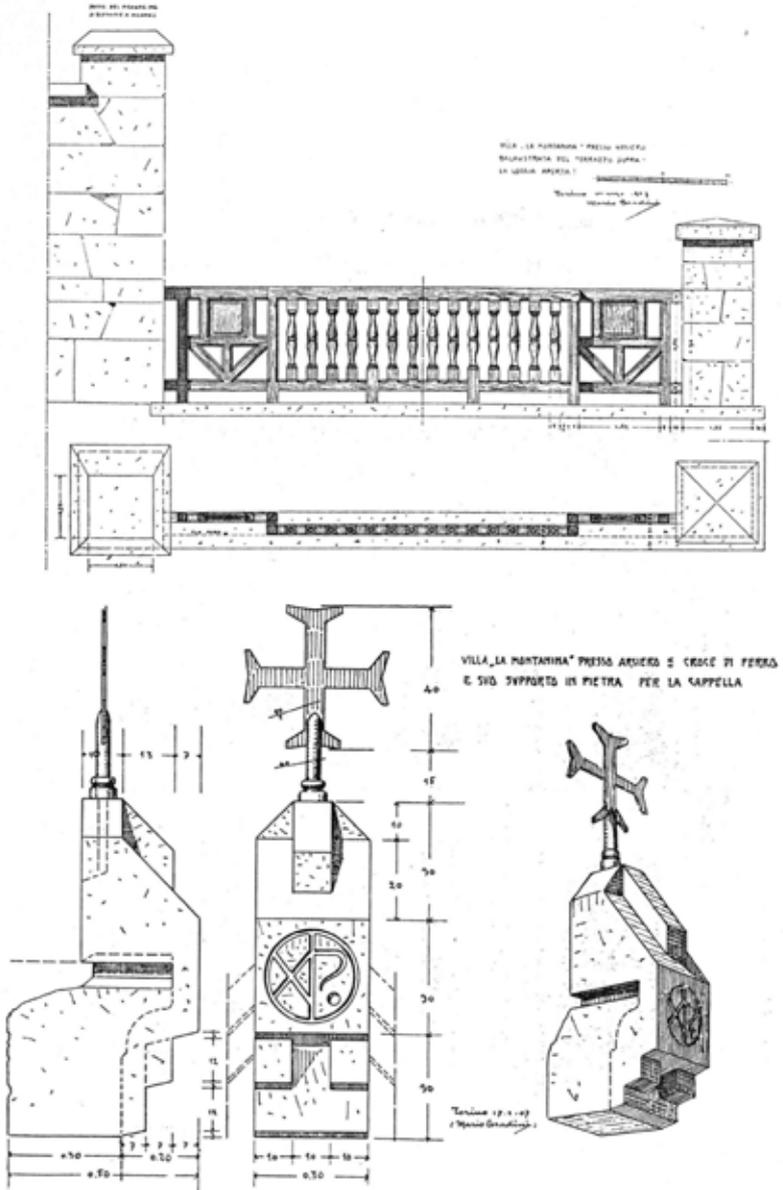


Fig. 28 – Villa La Montanina, *Cottage*: balaustrata lignea del terrazzo (in alto), croce in ferro e suo supporto in ferro per la cuspidella della cappella (in basso).

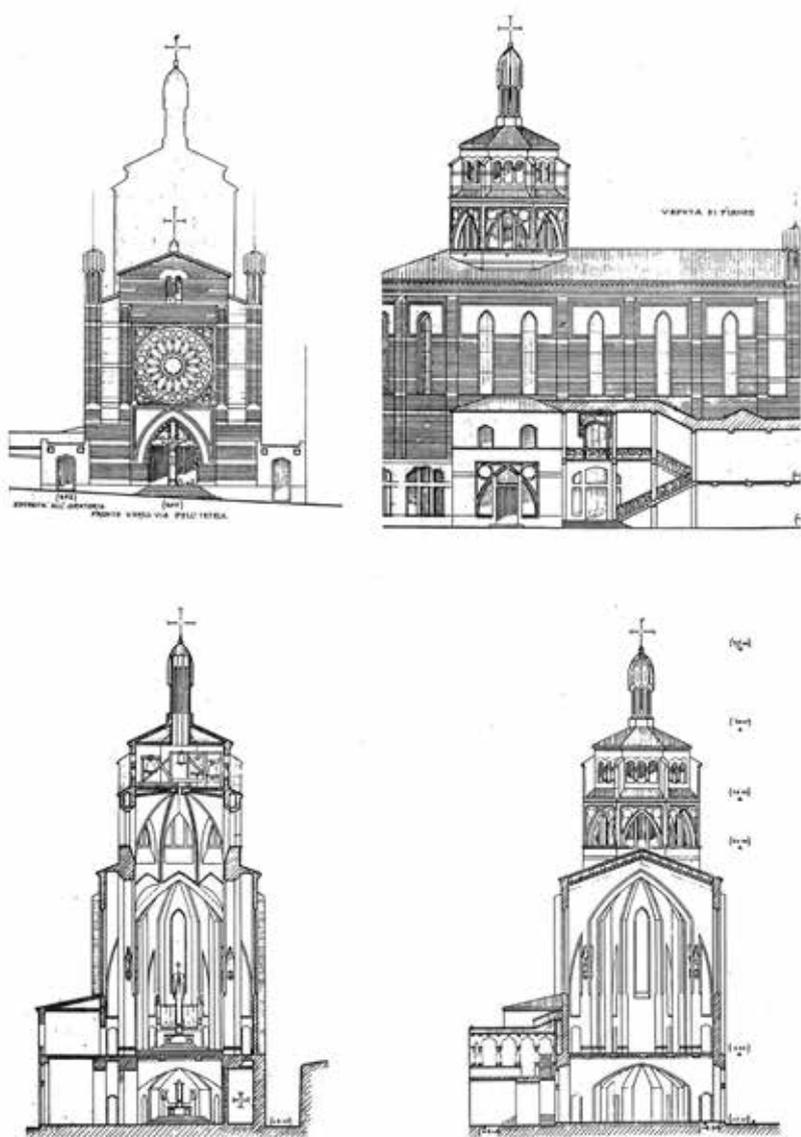


Fig. 29 – Mario Ceradini, chiesa salesiana di Chiarbola Inferiore a Trieste, primo progetto: prospetti e sezioni.

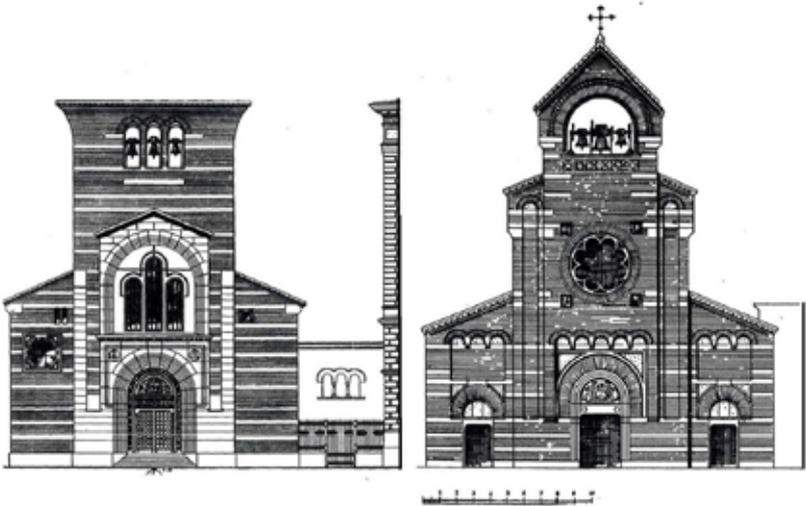
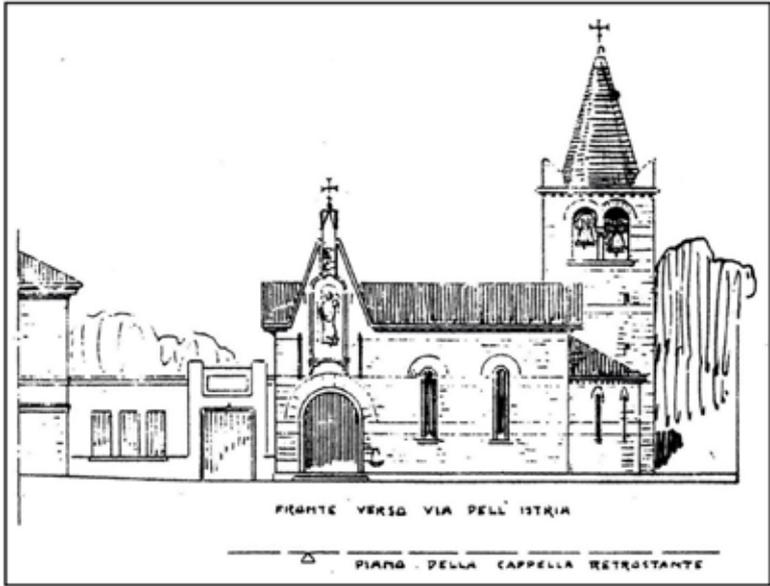


Fig. 30 – Mario Ceradini, Oratorio salesiano di Chiarbola Inferiore a Trieste, prospetto (in alto). Prospetti delle chiese del Sacro Cuore a Trieste (secondo progetto) e della Sacra Famiglia a Ancona.

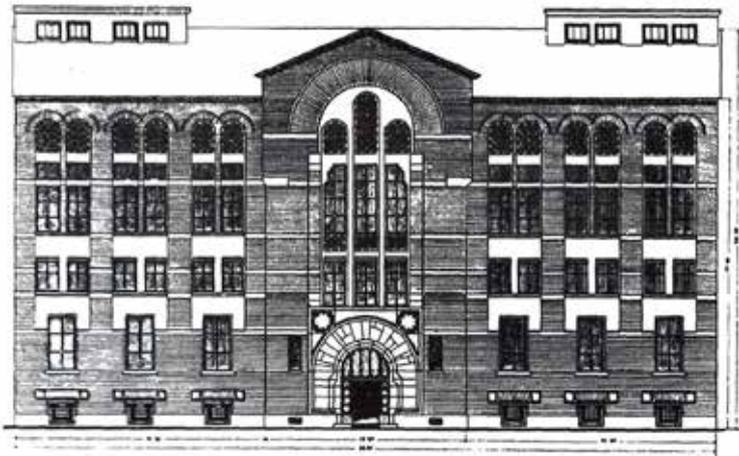
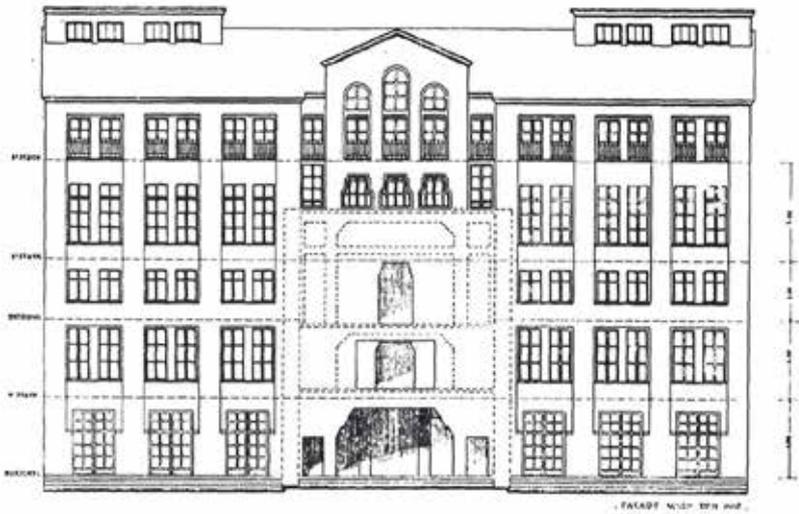


Fig. 31 – Mario Ceradini, Istituto Salesiano di Vienna: facciate tergaie e principale.

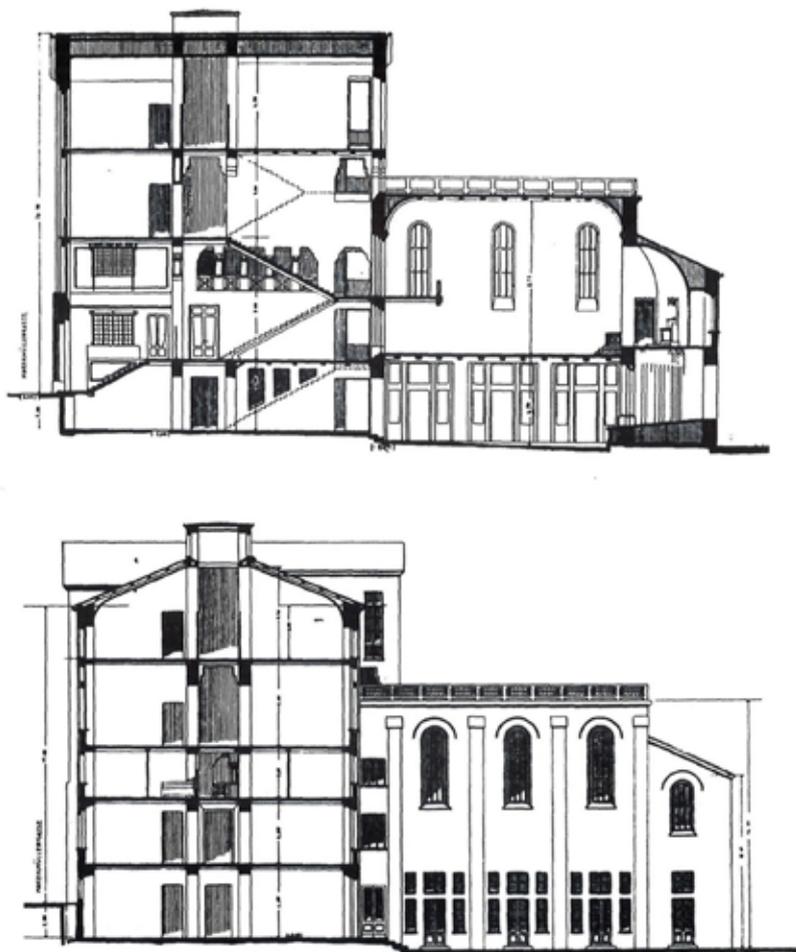


Fig. 32 – Mario Ceradini, Istituto Salesiano di Vienna: sezioni.

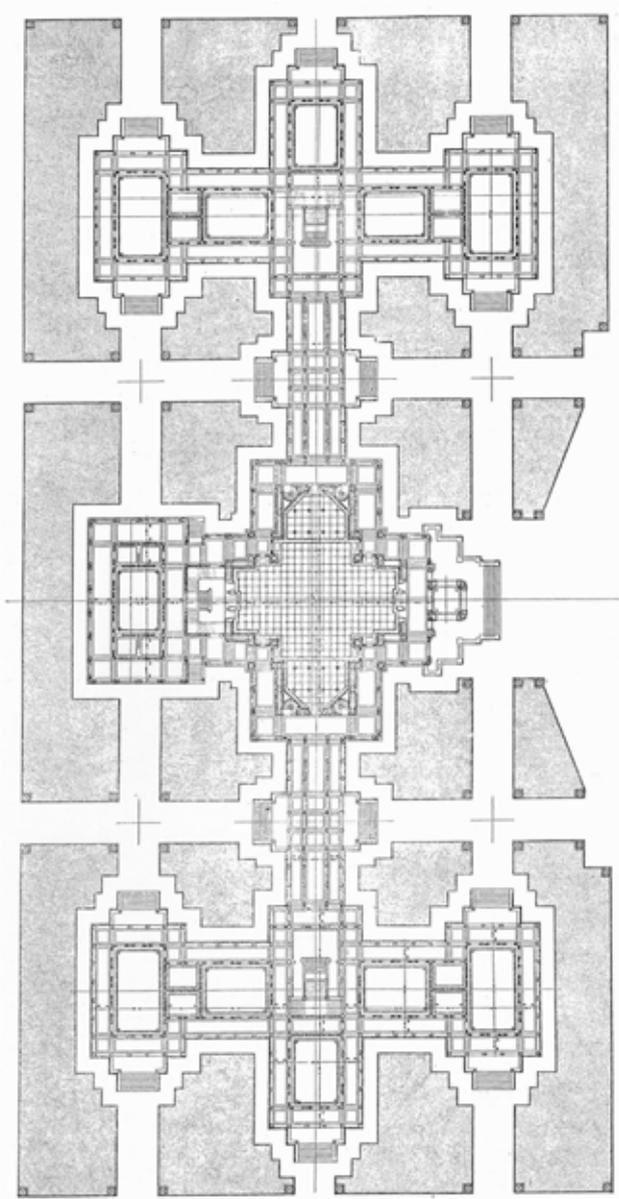


Fig. 33 – Mario Ceradini, progetto per la sede dell'Università di Bangkok, pianta.

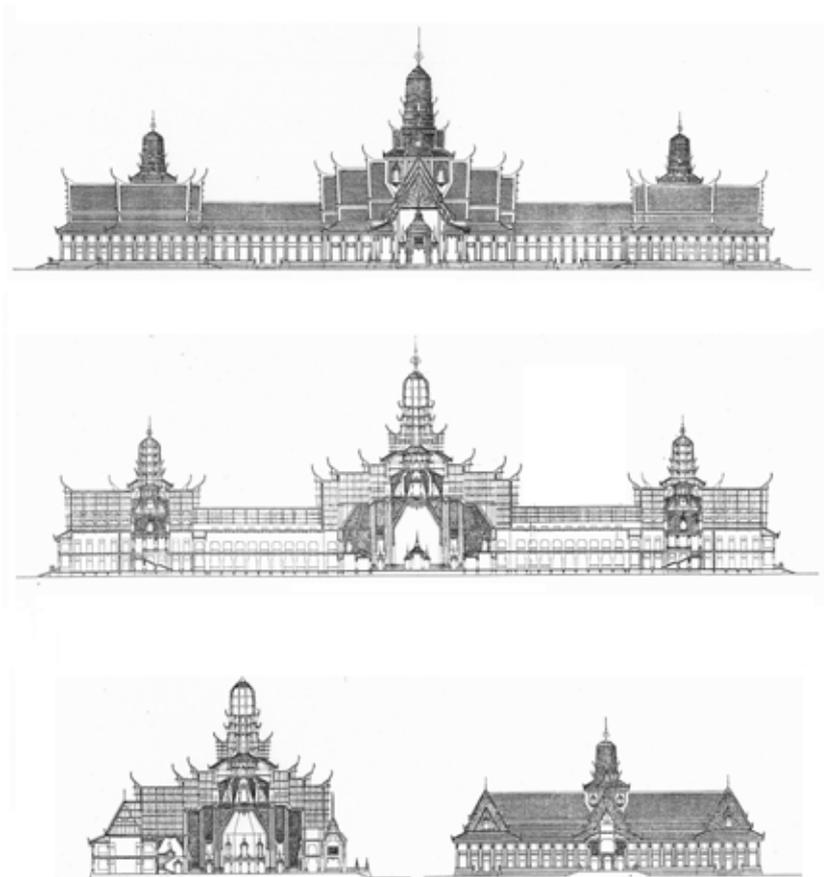


Fig. 34 – Mario Ceradini, progetto per la sede dell'Università di Bangkok, prospetti e sezioni.

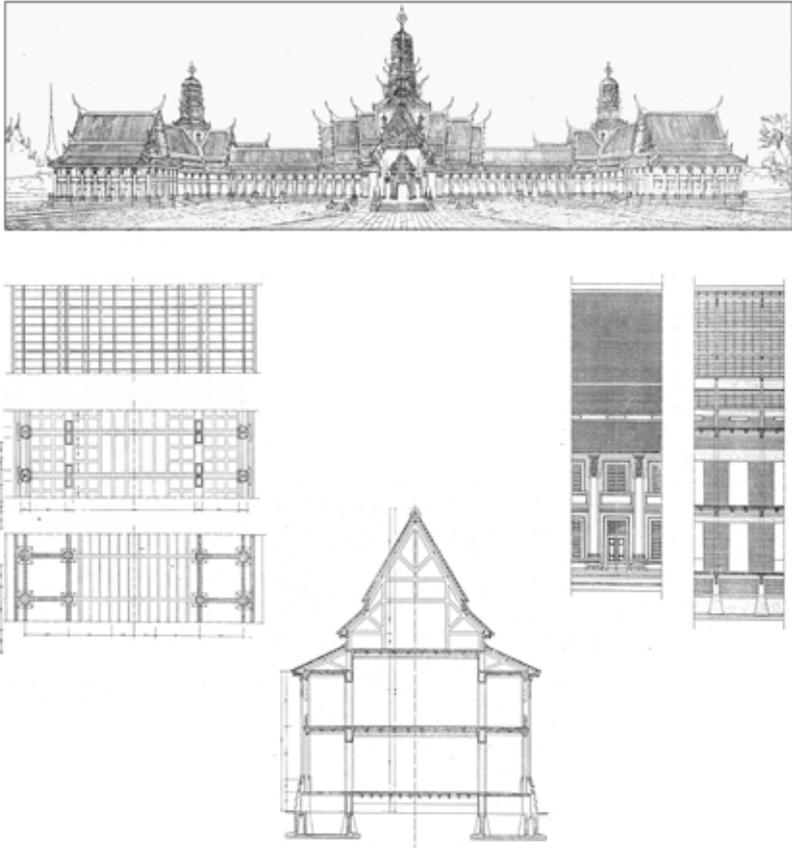


Fig. 35 – Mario Ceradini, progetto per la sede dell'Università di Bangkok: veduta prospettica, dettagli strutturali e decorativi, sezione longitudinale.

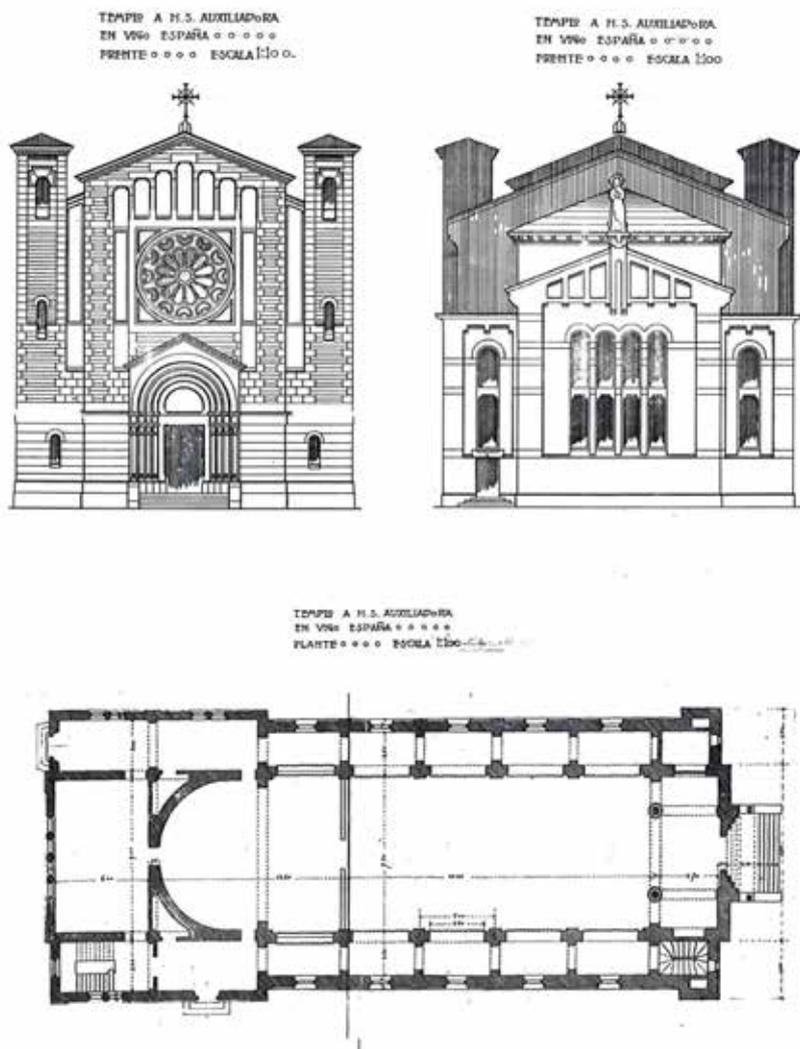


Fig. 36 – Mario Ceradini, Istituto Salesiano di Vigo: facciata, prospetto tergale e pianta della chiesa.

MARIO CERADINI

ORATORIO V.M.J. BOSCO

IN BOGOTÀ

ARCH. PROF. MARIO CERADINI. DELLA  
REGIA ACCADEMIA DI BELLE ARTI IN  
TORINO

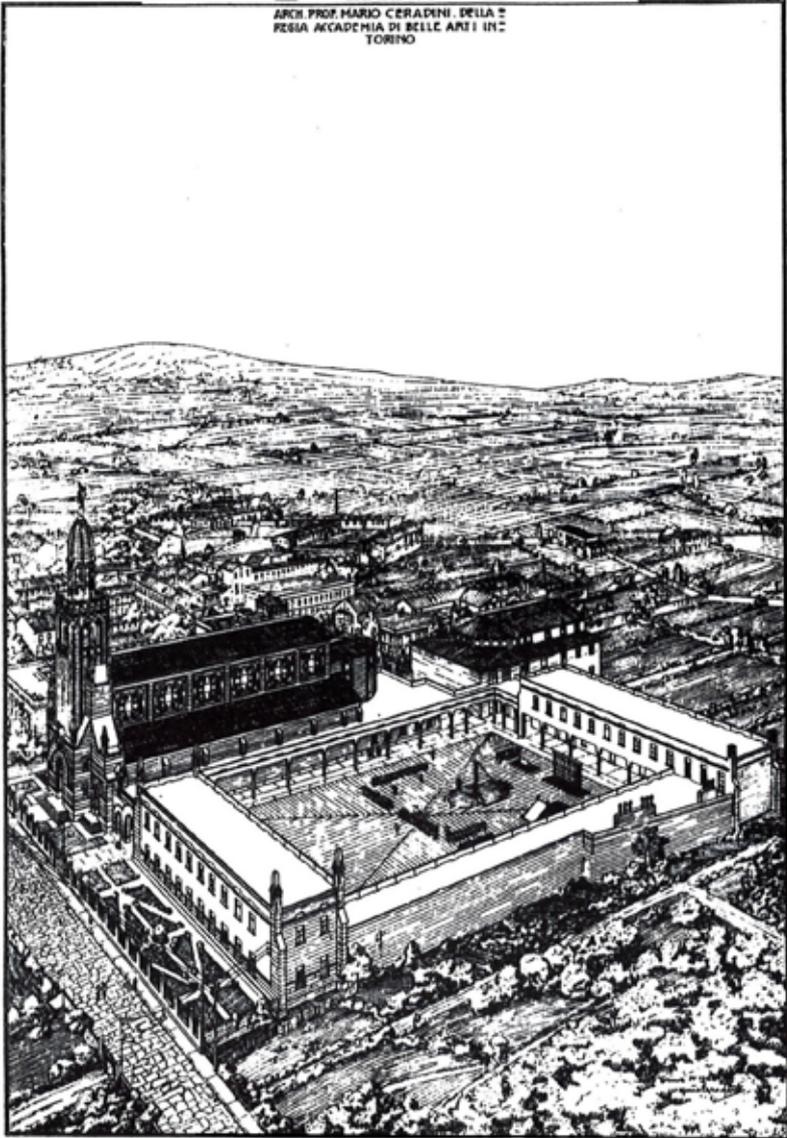


Fig. 37 – Mario Ceradini, Istituto Salesiano di Bogotà: prospettiva generale del complesso.

Illustrazioni

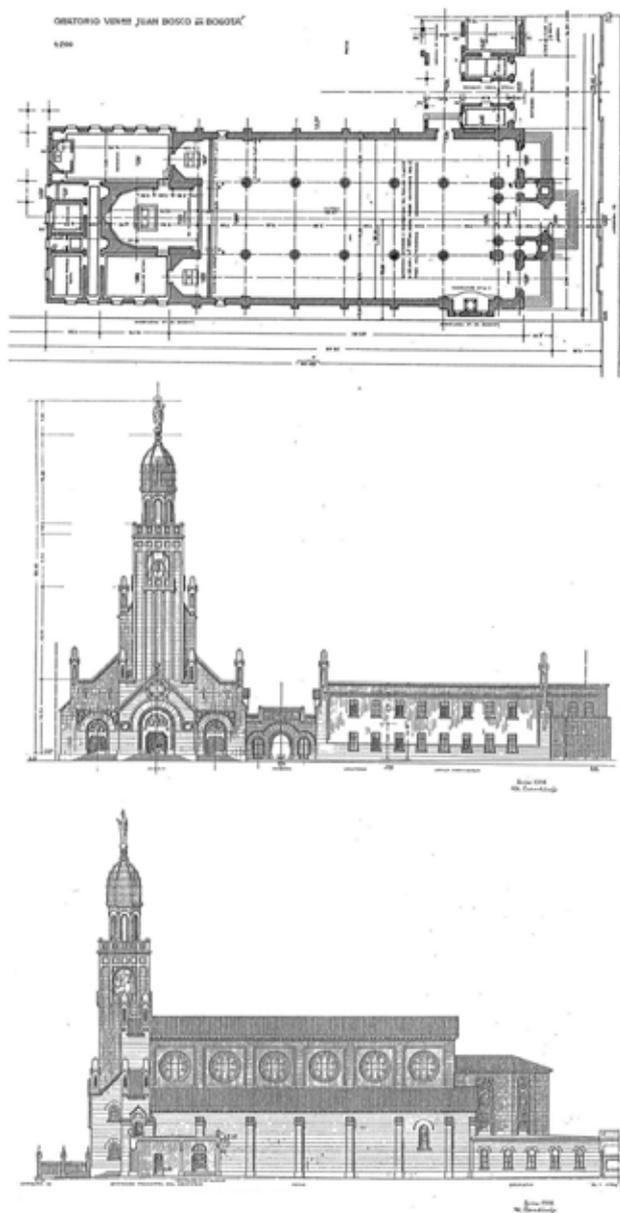


Fig. 38 – Mario Ceradini, Istituto Salesiano di Bogotà: pianta e prospetti della chiesa.

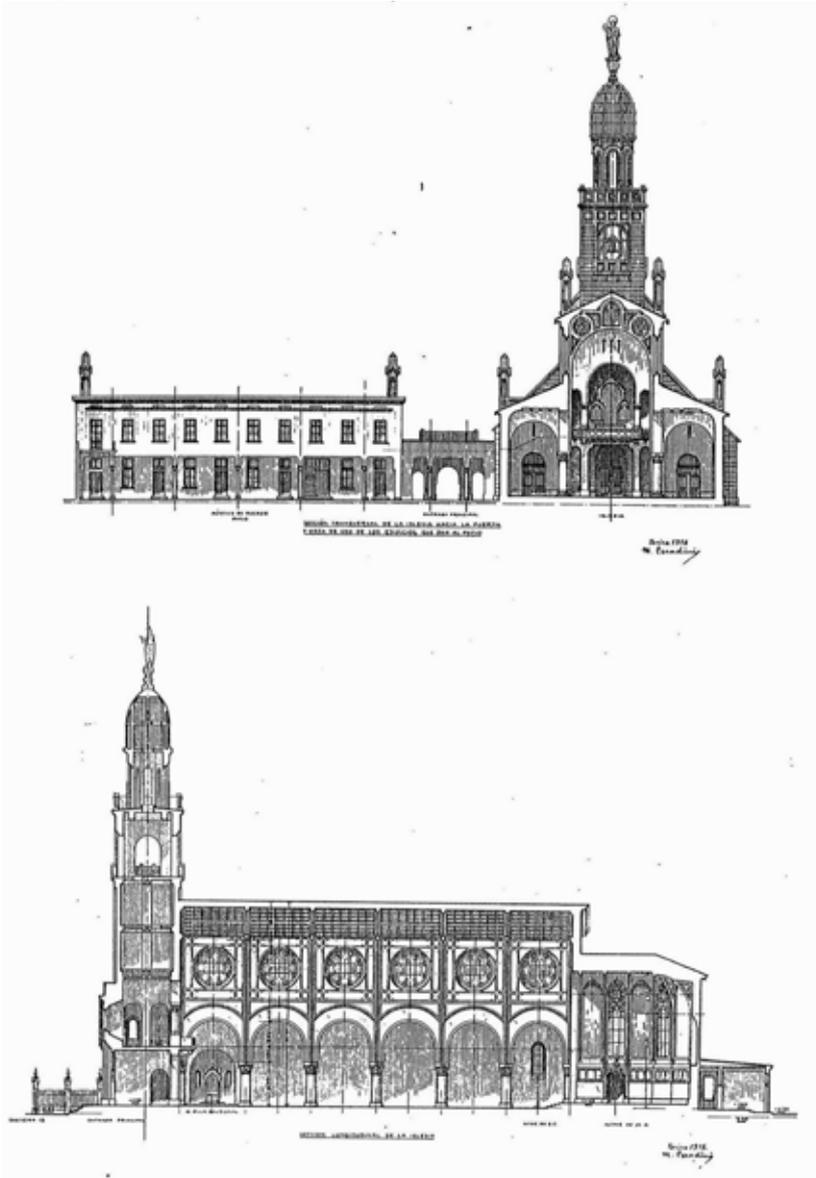


Fig. 39 – Mario Ceradini, Istituto Salesiano di Bogotà: sezioni della chiesa.



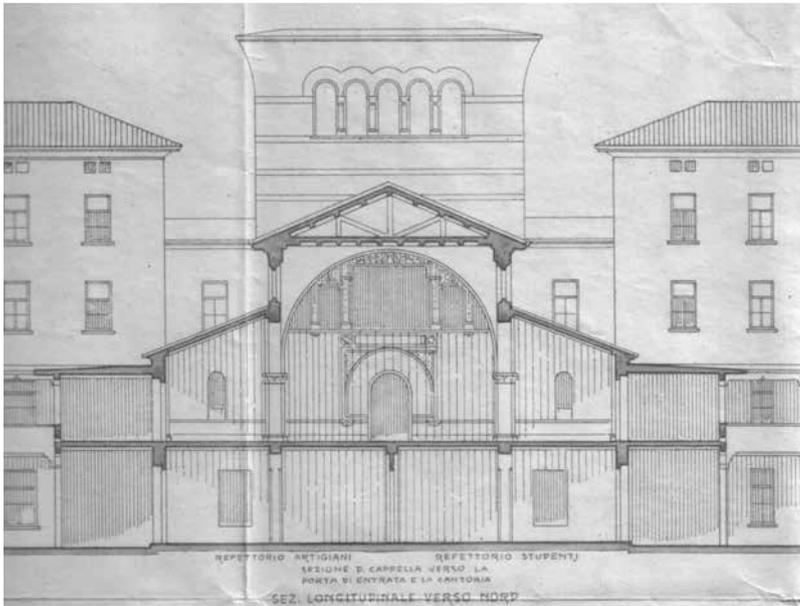
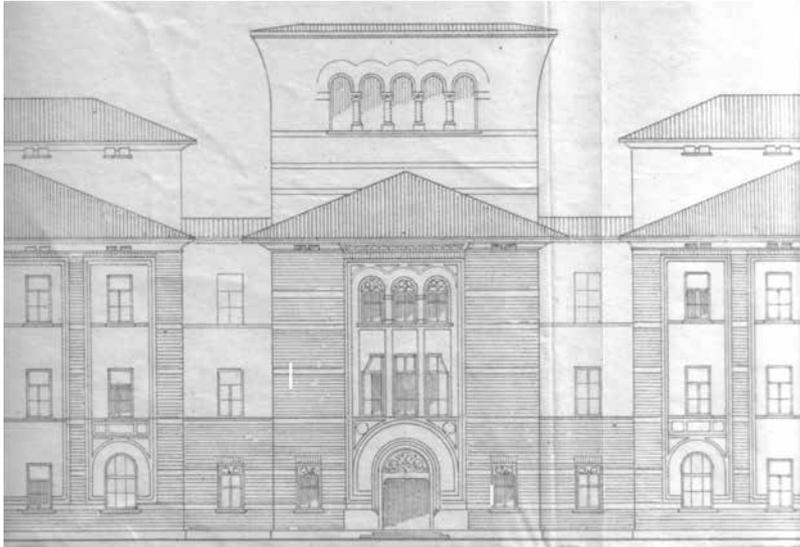


Fig. 41 – Mario Ceradini, Istituto Salesiano di Alessandria in Egitto: particolari della facciata e della sezione trasversale.

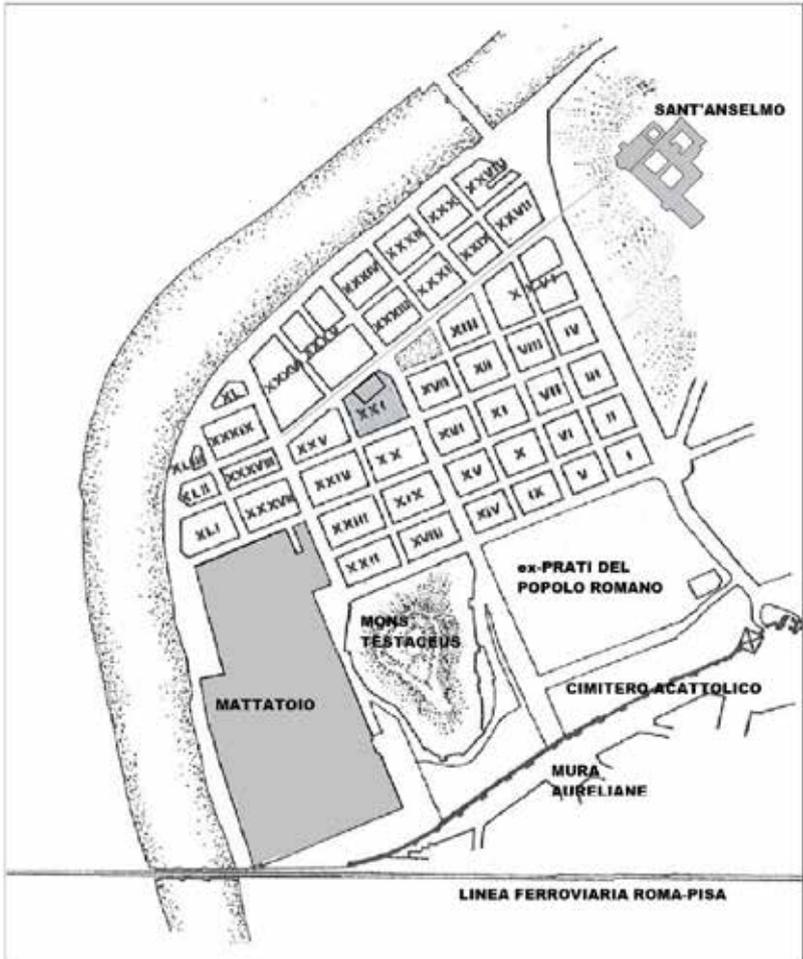


Fig. 42 – Roma, rione Testaccio. Piano di lottizzazione del 1883, con evidenziati l’isolato XXI corrispondente al complesso parrocchiale e l’asse di relazione tra il monastero di Sant’Anselmo e la nuova chiesa parrocchiale.

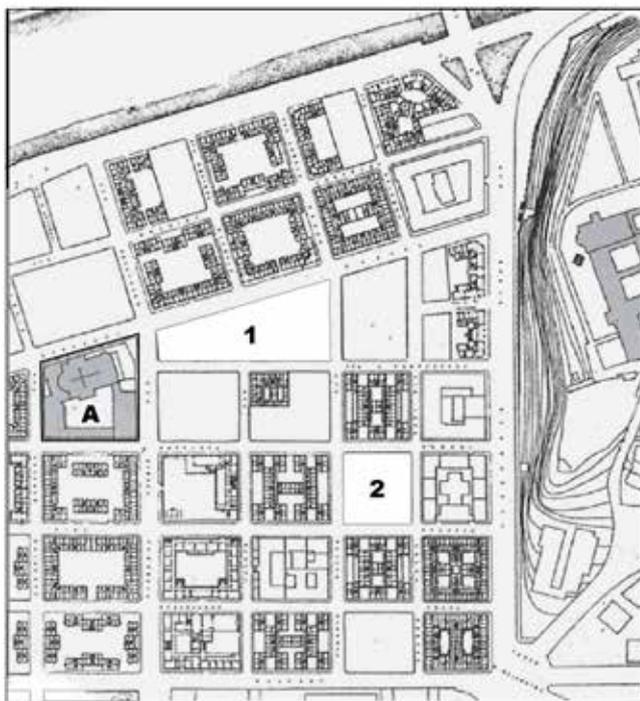


Fig. 43 – Roma, rione Testaccio. Rilievo tipologico degli interventi di edilizia economica e popolare e delle due piazze (insieme e dettaglio): A, isolato di S. Maria Liberatrice; 1, piazza di S. Maria Liberatrice; 2, piazza Testaccio.

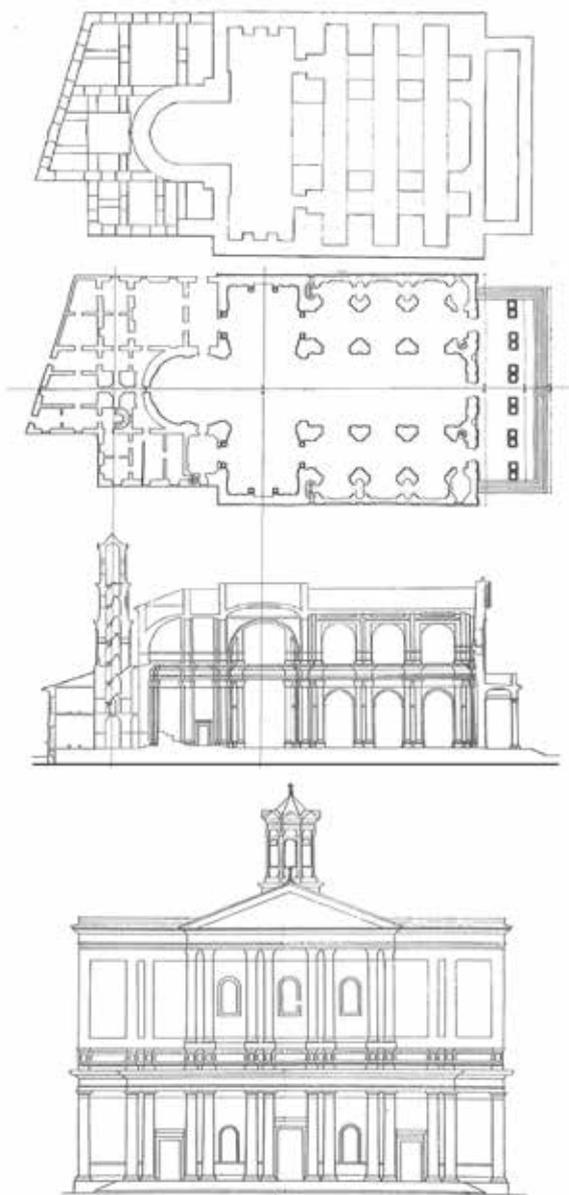


Fig. 44 – Carlo Tonelli, progetto per la chiesa di Testaccio (1887): piante delle fondazioni e alla quota di calpestio della chiesa, sezione, facciata.

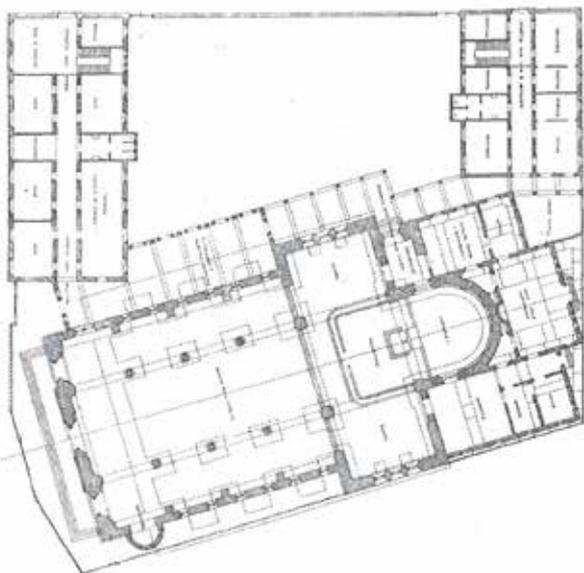


Fig. 45 – Mario Ceradini, pianta dell'intero isolato: chiesa e canonica, edifici delle scuole e del teatro, area libera per le attività ludiche dell'oratorio (in alto). Primo progetto, prospettiva generale (in basso).

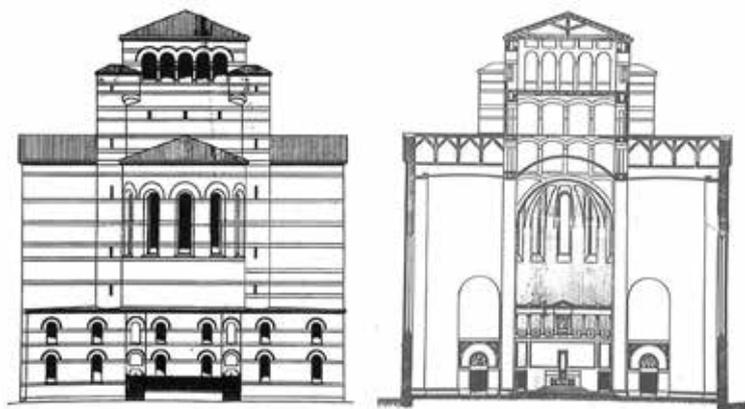
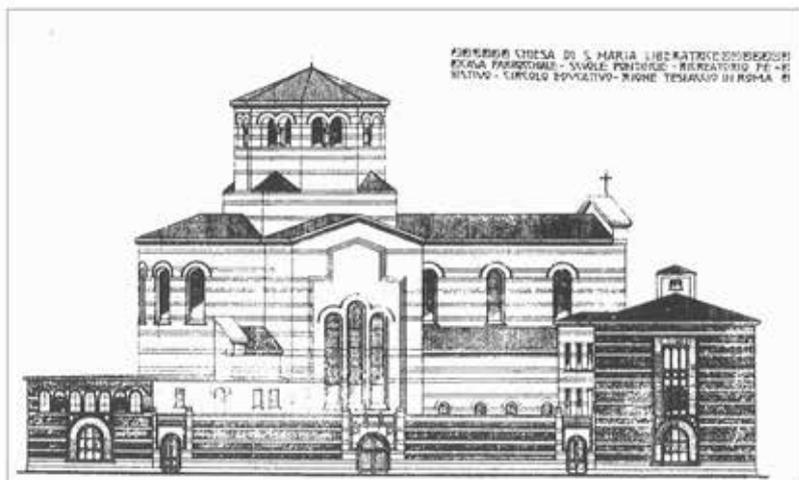


Fig. 46 – Mario Ceradini, seconda versione del progetto della chiesa: prospetti generali del complesso edilizio e particolare del fronte absidale, sezione.

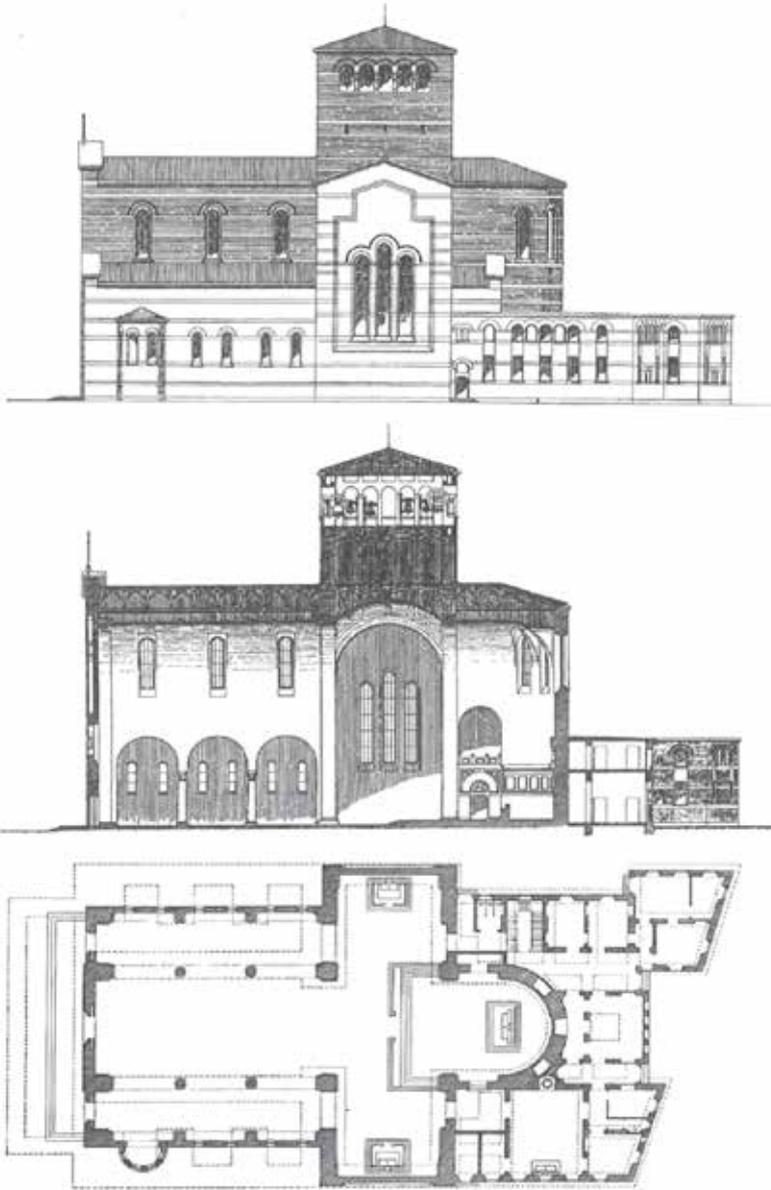


Fig. 47 – Mario Ceradini, terza versione del progetto della chiesa: prospetto laterale, sezione e pianta.

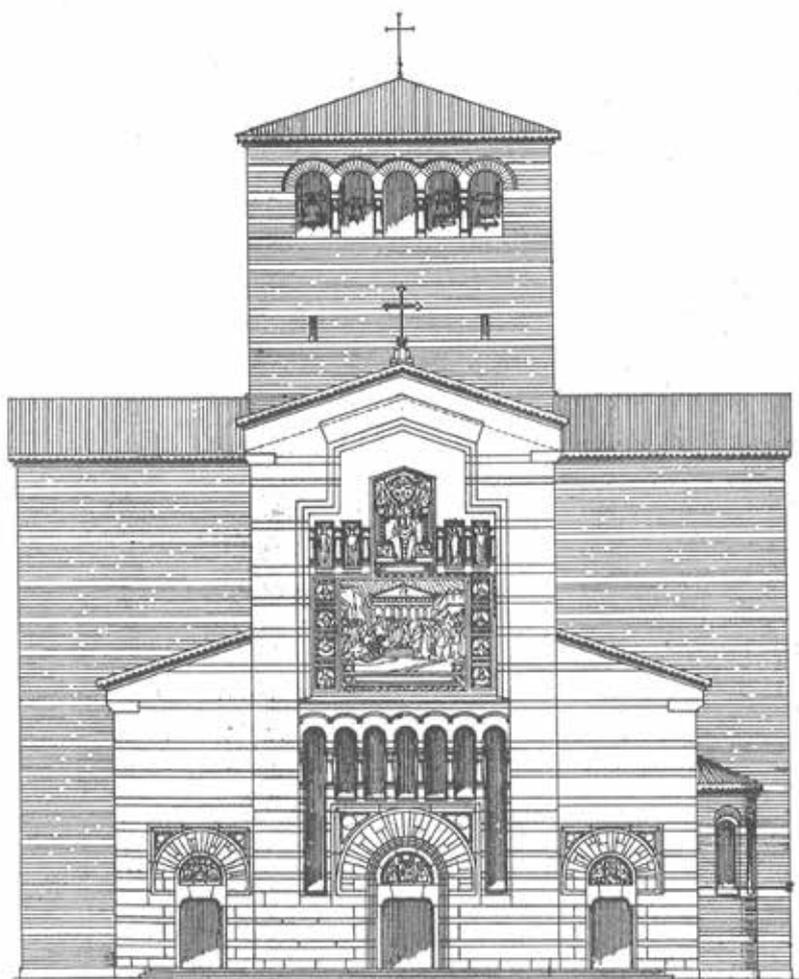


Fig. 48 – Mario Ceradini, terza versione del progetto, facciata.

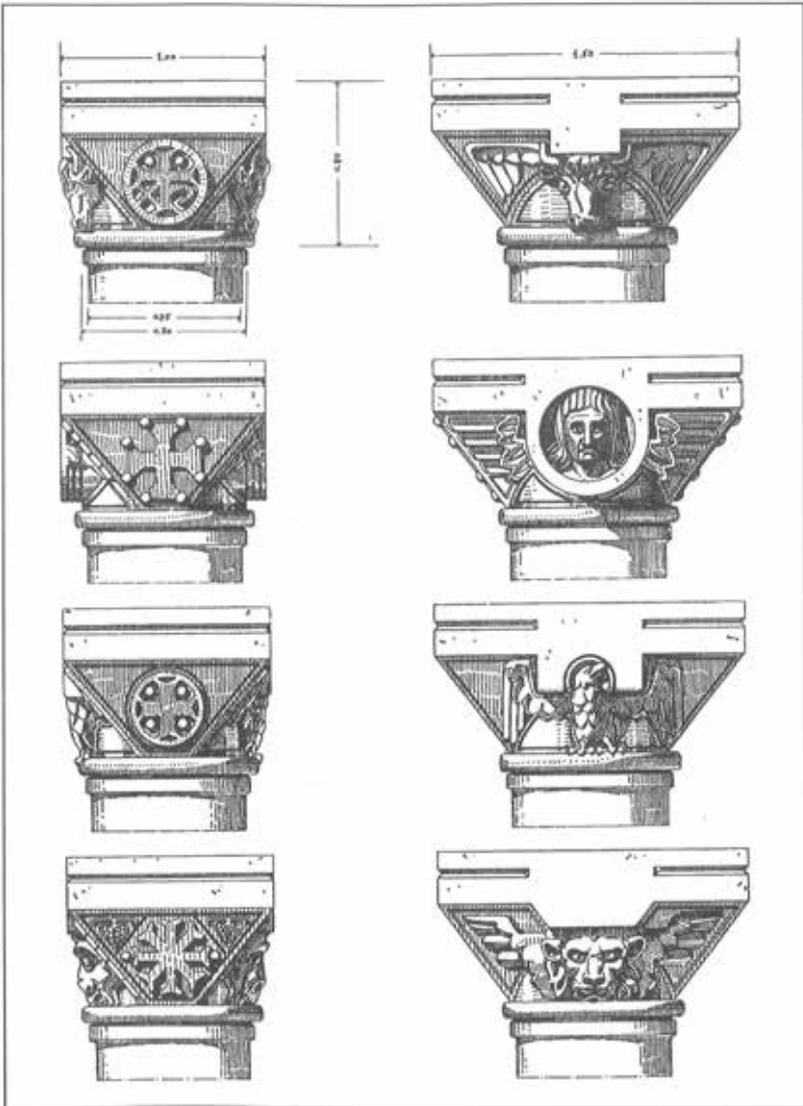


Fig. 49 – Mario Ceradini, disegni per i capitelli delle quattro colonne delle navate.

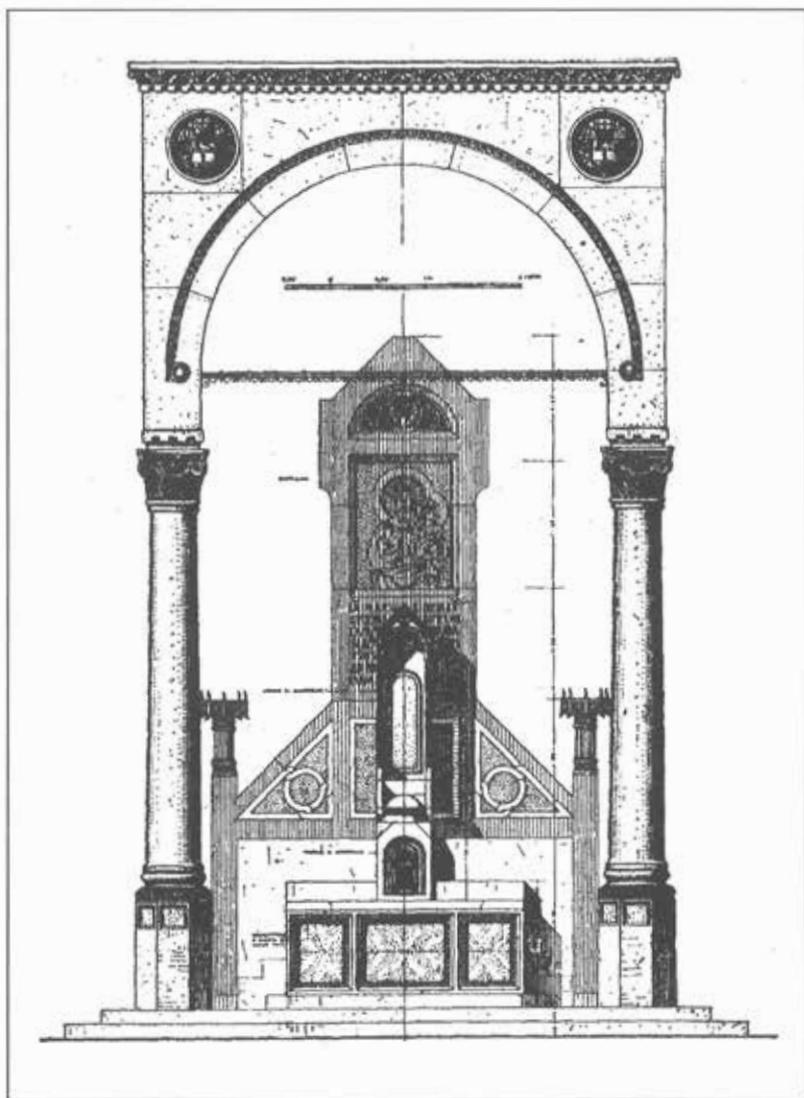


Fig. 50 – Mario Ceradini, disegno dell'altare maggiore e del ciborio, prospetto.

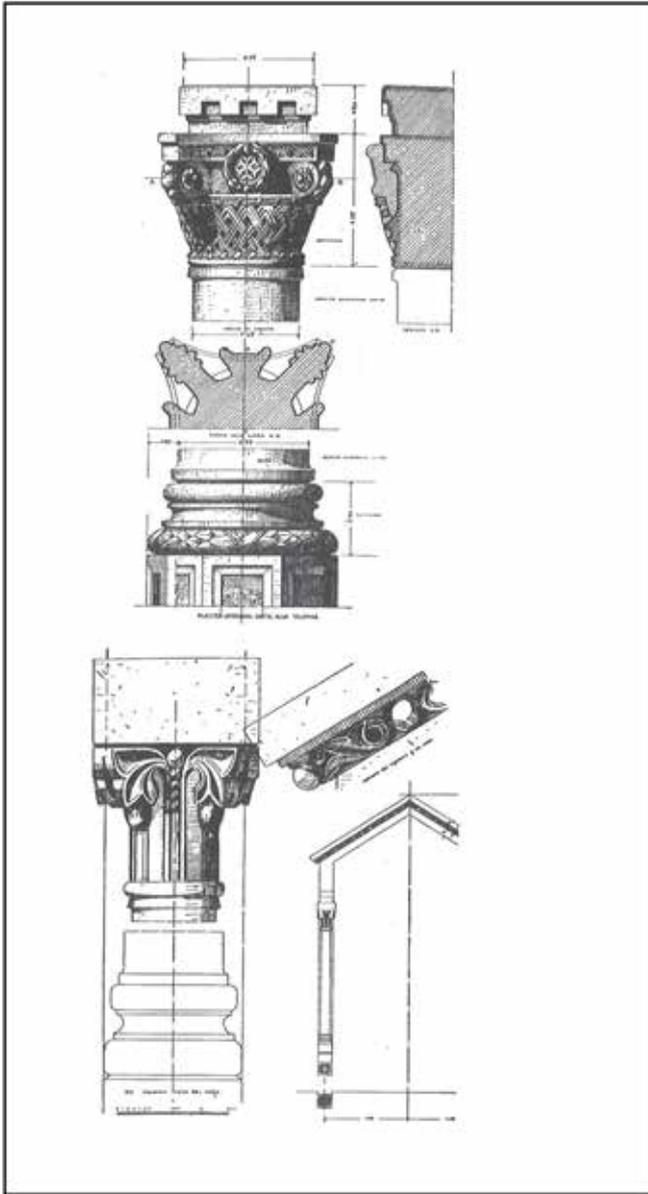


Fig. 51 – Mario Ceradini, disegni dei dettagli per il ciborio e per l'edicola dell'immagine sacra.

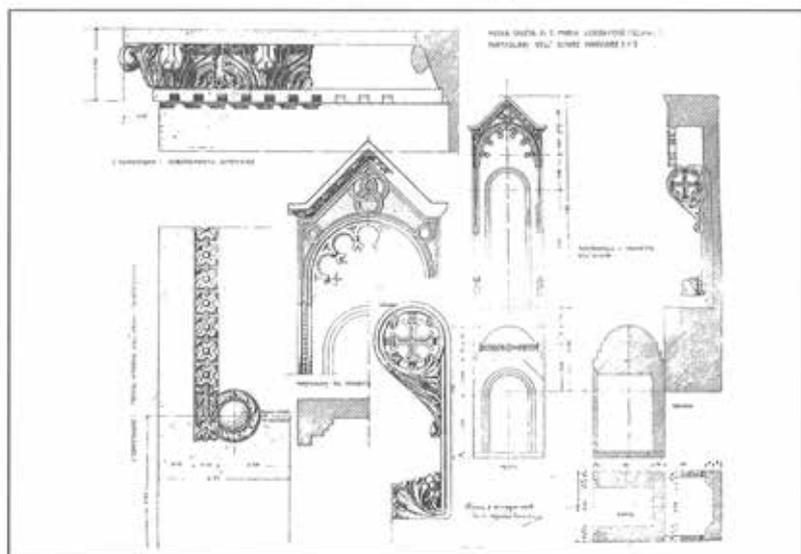
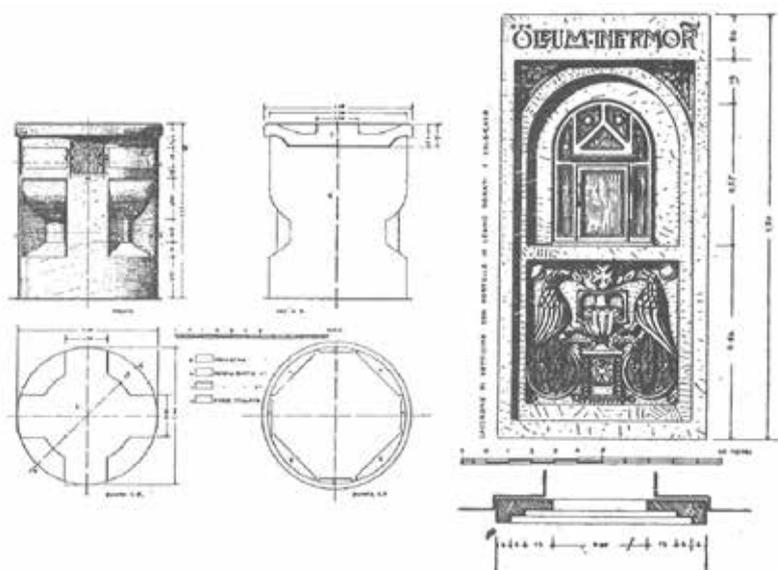


Fig. 52 – Mario Ceradini, disegni per il progetto del pulpito.

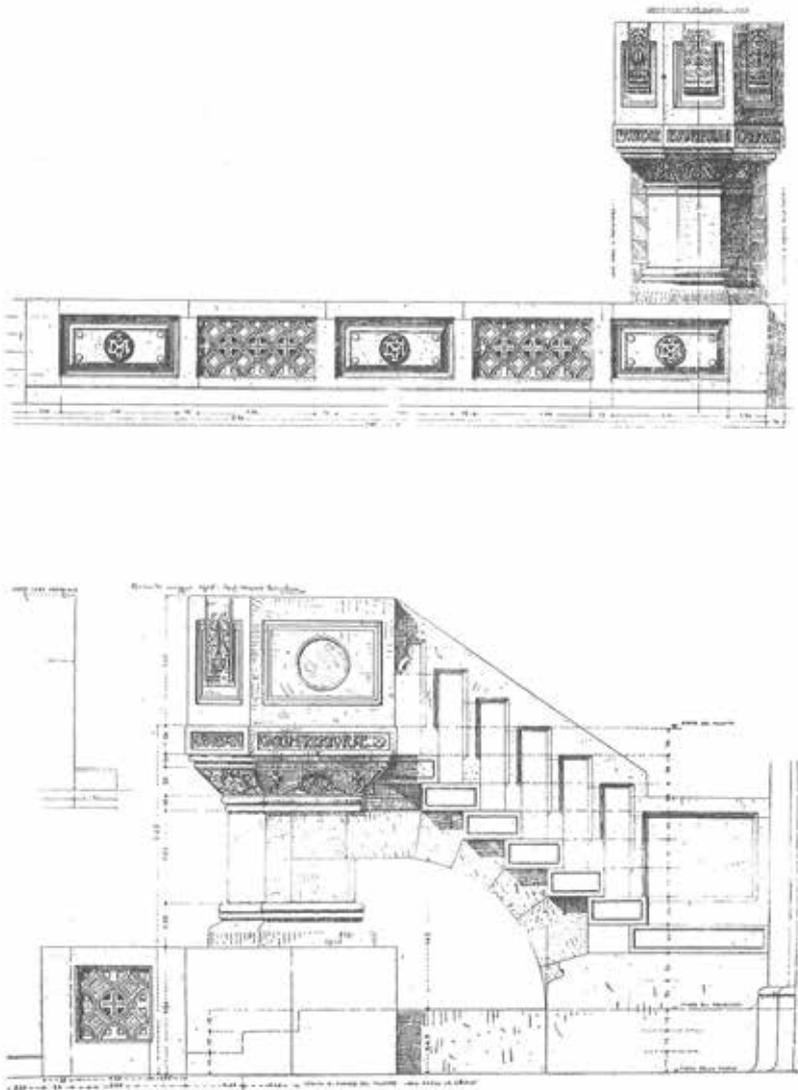


Fig. 53 – Mario Ceradini, disegni per le acquasantiere e per il tabernacolo dell'Olio Santo (in alto) e dei dettagli dell'altare maggiore.

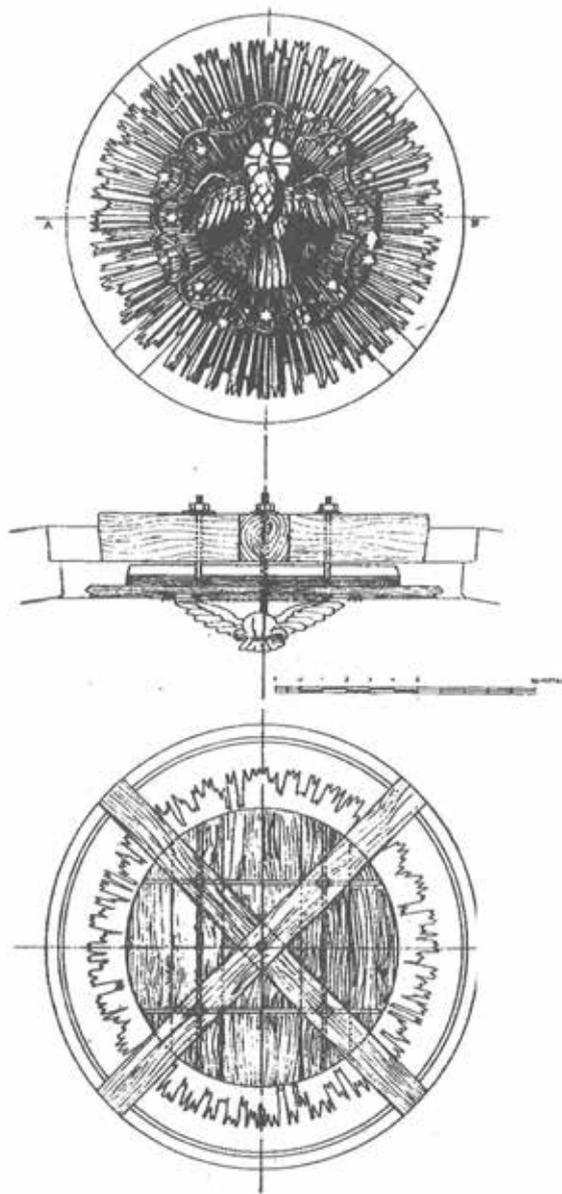


Fig. 54 – Mario Ceradini, disegni per la chiave di volta dell'intradosso del tiburio.



Fig. 55 – Complesso parrocchiale di Santa Maria Liberatrice, veduta dal Monte Testaccio.



Fig. 56 – Santa Maria Liberatrice, facciata.



Fig. 57 – Santa Maria Liberatrice, facciata, particolare della cortina a fasce alternate di pietra e corsi di laterizi.



Fig. 58 – La chiesa di Santa Maria Liberatrice in relazione al complesso edilizio del convento di Sant’Anselmo.

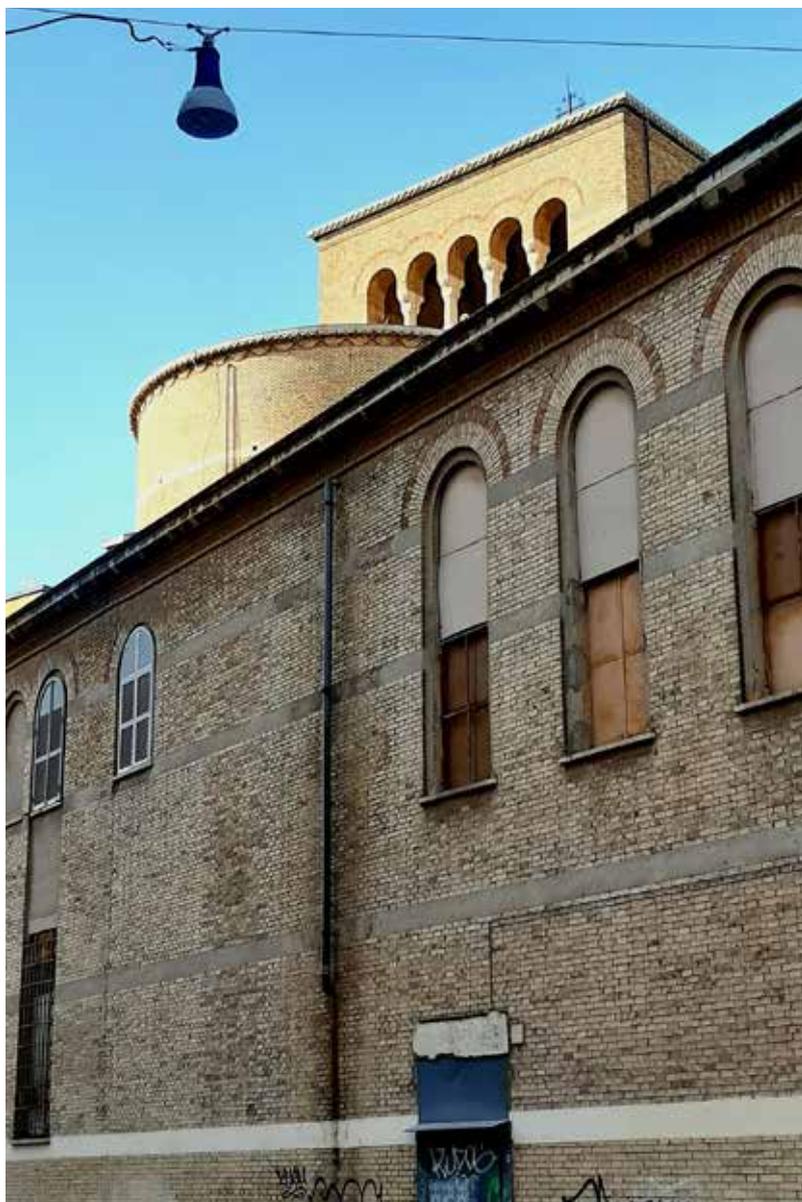


Fig. 59 – Santa Maria Liberatrice, facciata dell'ala della canonica e dell'edificio del teatro.



Fig. 60 – Santa Maria Liberatrice, prospetto di ingresso al teatro (Sala Clemson).



Fig. 61 – Santa Maria Liberatrice, l'edificio scolastico.

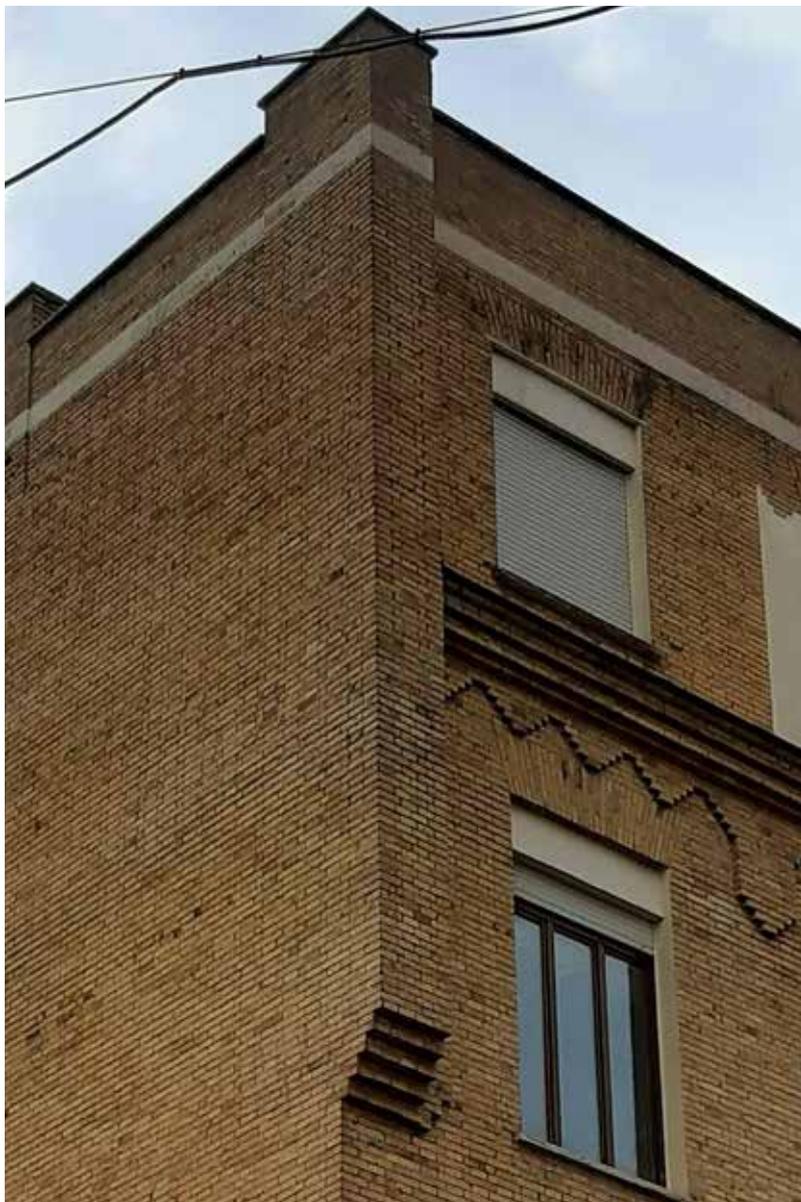


Fig. 62 – Santa Maria Liberatrice, l'edificio scolastico: il dettaglio del coronamento dell'edificio scolastico.

## Bibliografia

Sono esclusi saggi, guide e testi divulgativi che non abbiano rilevanza filologica e/o ermeneutica.

- C. BOITO, *Architettura del Medioevo in Italia*, Milano 1880.
- L. PRIMO, *L'Arte a Torino. Lettere agli Artisti*, Torino 1880.
- C. BOITO, *Ornamenti di tutti gli stili*, Milano 1881.
- C. CODA, *Torino artistica e Belle Arti all'Esposizione Nazionale del 1884*, Torino 1884.
- M. CERADINI, *L'architettura del XX secolo*, Torino 1889.
- M. CERADINI, *L'architettura italiana alla esposizione d'architettura in Torino*, Torino 1890.
- M. CERADINI, *Pour les monuments romains et du Moyen-Âge d'Aoste*, Aoste 1890.
- M. CERADINI, *Un poëme sur marbre du XIIe siècle. Relief du Cloître de la Collégiale de Saint-Ours à Aoste*, Aoste 1890.
- A. MELANI, *Dottrinarismo Architettonico*, Torino 1890.
- A. REYCEND, *Prima Esposizione Italiana di Architettura in Torino. Discorso inaugurale del Presidente*, in «L'Ingegneria Civile e le Arti industriali», XVI, 1890, pp. 130-132.
- G. SACHERI, *Le mie impressioni scritte sul posto alla Esposizione Italiana di Architettura a Torino del 1890*, Torino 1890.
- V. TREVES, *L'Architettura d'oggi: gli architetti e le scuole di architettura in Italia*, Torino 1892.
- C. BOITO, *Questioni pratiche di Belle arti*, Milano 1893.
- C. CASELLI, *L'Architettura alla Promotrice*, in «Arte e Storia», XIII, 1894, 18, pp. 89-90.
- A. MELANI, *Contributo agli studi della policromia*, in «Arte e Storia», XIII, 1894, 12.
- M. CERADINI, *Alle sorgenti dell'arte*, in *La Triennale*, Torino 1896, pp. 76-78.

- M. CERADINI, *Arte aristocratica in Società democratica*, Torino 1896.
- C. CEPPI, E. PETITTI, A. REYCEND, E. STRAMUCCI, *Relazione sul conferimento dei premi d'architettura*, 1896, pp. 69-70.
- G. HARTMANN, *La Chiesa di Santa Maria Antiqua*, in «Civiltà Cattolica», I, 1896, p. 458.
- R. *Accademia Albertina di Belle Arti di Torino: catalogo delle opere esistenti nella Biblioteca*, a cura di G. LAVINI, Torino 1897.
- A. BENZI, *Le meraviglie dell'Esposizione Nazionale: i tesori dell'Arte Sacra*, Torino 1898.
- M. CERADINI, *I tre maggiori edifici*, in *L'Esposizione Nazionale del 1898*, Torino 1898, pp. 102-103.
- M. CERADINI, *Nei palazzi del lavoro*, in *L'Esposizione Nazionale del 1898*, Torino 1898, p. 79.
- A. FRIZZI, *Il risultato del concorso per il nuovo palazzo comunale di Cagliari*, in «L'Ingegneria Civile e le Arti industriali», XXIV, 1898, 6, pp. 81-85.
- La mostra di architettura all'Esposizione di arte sacra in Torino*, in «L'Edilizia moderna», VII, 1898, 5, pp. 30-31.
- G. AMENDOLA, *I diritti del lavoro secondo John Ruskin*, Roma 1900.
- G. HARTMANN, *La Chiesa di Santa Maria Antiqua*, in «Civiltà Cattolica», VI, 1901, pp. 228, 727.
- Il concorso per gli edifici dell'Esposizione II*, in «Gazzetta del Popolo», LIV, 1901, p. 108.
- V. RAVIZZA, *Il nuovo Istituto Salesiano per la Polonia in Oswiecim*, Milano 1901.
- G. SACHERI, *Il programma dell'Esposizione e il risultato per il concorso degli edifici*, in «L'Ingegneria Civile e le Arti industriali», XXVII, 1901, 9, p. 136.
- G. LAVINI, *Prima Esposizione Internazionale d'arte decorativa moderna. Il concorso per gli edifici*, in «La Stampa», XXXV, 1901, 107.
- M. CERADINI, *Restiamo italiani*, in «Il Giovane Artista Moderno», I, 1902, 1, pp. 1-5
- P. LEVI, *Giacomo Boni nella riabilitazione del Foro Romano*, in «Emporium», XV, 90, 1902, pp. 424-425.
- Prima Esposizione internazionale d'arte decorativa moderna. Torino 1902. Catalogo generale ufficiale*, Torino 1902.
- M. CERADINI, *Per lanciarsi nell'avvenire*, in «Il Giovane Artista Moderno», II, 1903, 1, pp. n.n.

- A. MELANI, *Nell'arte e nella vita. Persone, luoghi e cose presenti*, Milano 1903.
- V. PICA, *L'arte decorativa all'Esposizione di Torino*, Bergamo 1903.
- D. ORANO, *Il Papato e la schiavitù*, Roma 1903.
- D. ORANO, *Il supplizio di Pomponio Algeri libero pensatore*, Roma 1904.
- D. ORANO, *Liberi pensatori bruciati in Roma dal XVI al XVIII secolo (Da documenti inediti dell'Archivio di Stato in Roma)*, Roma 1904.
- A. RIGOTTI, *Chiesa parrocchiana di San Carlos, Almagro-Buenos Ayres*, in «L'Artista Moderno», 1906, pp. 52-53.
- A. FOGAZZARO, *Il Santo*, Milano 1905.
- G. FRANCESCHINI, *La nuova villa del senatore Antonio Fogazzaro*, in «La Lettura», 1907, 12, pp. 1013-1015.
- A. MELANI, *Architettura italiana antica e moderna*, Milano 1907.
- J.B. LEMIUS, G. IOPPOLO, *Catechismo sul modernismo secondo l'enciclica "Pascendi Dominici gregis" di Sua Santità Pio X*, Roma 1908.
- M. CERADINI, *Il disegno panoramico militare*, Torino 1908 (II ed. 1916, III ed. 1922).
- D. ORANO, *Per la dignità di Roma: case non baracche*, Roma 1908.
- U. BOTTAZZI, *Le terrecotte*, in «La Casa», II, 1909, 7, pp. 121-123.
- A. FORESTA, *L'orrore del mattone*, in «La Casa», II, 1909, 17, pp. 321-323.
- U. MONNERET DE VILLARD, *Opere di architettura moderna*, Milano 1909.
- D. ORANO, *Gli Istituti di Educazione Popolare e di Assistenza Pubblica del Testaccio*, Pescara 1910.
- A. FOGAZZARO, *Leila*, Milano 1911.
- G.E. GERINI, *Siam-Torino 1911*, in *Catalogo descrittivo della mostra siamese alla Esposizione internazionale delle industrie e del lavoro in Torino*, Torino 1911, pp. LI-LII.
- D. ORANO, *Come vive il popolo a Roma. Saggio demografico sul quartiere Testaccio*, Pescara 1912.
- M. CERADINI, *Disegno geometrico*, Torino 1914.
- M. CERADINI, *Progetto di edificio per la Reale Università del Siam in Bangkok*, in «L'Architettura Italiana», X, 1914-1915, 6, pp. 63-68.
- M. PIACENTINI, *Il momento architettonico all'estero*, in «Architettura e Arti Decorative», I, 1, 1921, pp. 32-76.
- A. PEDRINI, *L'ambiente, il mobilio e la decorazione del Rinascimento in Italia*, Torino, Itala Ars, 1924.

- E. CIANETTI, *La Regia Accademia Albertina di Torino e la riforma dell'ordinamento dell'insegnamento artistico*, Torino 1925.
- P. BETTA, *Le scuole superiori di architettura*, in «L'Architettura Italiana», XXII, 1926, 4, pp. 46-47.
- P. BETTA, *La scuola superiore di architettura di Torino*, in «L'Architettura Italiana», XXII, 1926, 10, pp. 131-132.
- E. CIANETTI, *La Regia Scuola di Architettura di Torino*, in «L'Artista Moderno», XXVI, 1927, pp. 43-45.
- G. VACCHETTA, *La scienza del disegno*, Torino 1928.
- L. ALBISETTI, *Oratorio festivo S. Maria Liberatrice*, in *Parrocchia di S. Maria Liberatrice Roma (Testaccio)*, Atti del 1° Congresso Parrocchiale, 6-8 dicembre 1930, Roma s. d., pp. 34-38.
- La Scuola di Architettura di Roma*, a cura di G. Giovannoni, Roma 1932.
- C. COSTANTINI, *Arte Sacra e Novecentismo*, Roma 1935.
- A. CAVIGLIA, *L'altare monumentale di S. Giovanni Bosco nella Basilica di Maria Ausiliatrice in Torino*, in «L'Osservatore Romano», 1938, 128.
- A. CAVIGLIA, *Il tempio di Maria Ausiliatrice in Torino rinnovato e ampliato*, in «L'Osservatore Romano», 1938, 131.
- M. PIACENTINI, *Onore all'architettura italiana*, in «Architettura», XX, luglio 1941, pp. 263-273.
- F. GIRAUDI, *Il Santuario di SS. Maria Ausiliatrice*, Torino 1948.
- Testaccio. Note per un racconto di Pier Paolo Pasolini*, in «La fiera letteraria», VI, 1951, 38, pp. 3-7.
- F. SAPORI, *Architettura in Roma 1901-1950*, Roma 1953.
- E. LAVAGNINO, *L'arte moderna dai neoclassici ai contemporanei*, Torino 1956.
- M. BERNARDI, V. VIALE, *Alfredo D'Andrade. La Vita L'Opera e L'Arte*, in «Atti della Società Piemontese d'Archeologia e di Belle Arti», v. III, Torino 1957.
- A. RODINÒ, *Il Santuario di Maria Ausiliatrice*, Torino 1958.
- R. GABETTI, *Da Torino a Milano*, in «La Casa», 1959, 6, pp. 14-29.
- G.M. PUGNO, *Storia del Politecnico di Torino*, Torino 1959.
- G. BORASI, *Sulla paternità artistica del Palazzo Comunale di Cagliari*, in «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e di Belle Arti», 1960, pp. 169-180.
- A. GALVANO, *Per lo studio dell'Art Nouveau a Torino*, in «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e di Belle Arti», 1960, pp. 124-134.

- C. CESCHI, *Le chiese di Roma dagli inizi del neoclassico al 1961*, Bologna 1963.
- P. MARCONI, N. ZEDDA, *Annibale Rigotti e il Palazzo Comunale di Cagliari*, in «L'Architettura», 1965, 113, pp. 772-776.
- R. BOSSAGLIA, *L'iter Liberty dell'architettura torinese*, in «Commentari», XVII, 1966, 1-3, pp. 182-194.
- M. LEVA PISTOI, *L'architettura del Novecento a Torino*, in «Comunità», 1966, 138, pp. 65-74.
- R. BOSSAGLIA, *Grafica italiana del Liberty*, in «Critica d'Arte», 1967, 90, pp. 21-44.
- M. LEVA PISTOI, *Ideologia e decorazione nell'architettura torinese del Liberty*, in «Problemi», 1967, 2, pp. 73-79.
- P. PORTOGHESI, *L'Ecllettismo a Roma, 1870-1922*, Roma 1968.
- Dizionario Biografico dei Salesiani*, a cura di E. VALENTINI, A. RODINÒ, Torino s. d. (ma 1969).
- M. LEVA PISTOI, *Torino, mezzo secolo di architettura 1865-1915. Dalle suggestioni post-risorgimentali ai fermenti del nuovo secolo*, Torino 1969.
- Torino 1902. Polemiche in Italia sull'arte nuova*, a cura di F.R. FRATINI, Torino 1970.
- G.M. LUPO, *Annibale Rigotti, Architetto*, in «Atti e Rassegna Tecnica della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino», XXIV, 1970, pp. 265-274.
- G.M. LUPO, *Contributo allo studio di dell'architetto Annibale Rigotti: la palazzina Baravalle a Torino e altre opere Architetto*, in «Studi e ricerche», 6, 1971, pp. 31-68.
- B. REGNI, M. SENNATO, *L'ex «Quartiere operaio di Testaccio»*, in «Capitolium», XLVIII, 1973, 10-11, pp. 24-44.
- R. BOSSAGLIA, *Il Liberty. Storia e fortuna del Liberty italiano*, Firenze 1974.
- S. RAPPINO, R. RUMBO, *Il Testaccio: tessuti e tipi*, in *Analisi del contesto urbano*, a cura di V. VANNELLI, Roma 1974.
- L. PATETTA, *L'architettura dell'Ecllettismo. Fonti, teorie, modelli 1750-1900*, Milano 1975.
- G. DELLA PORTA, *I 75 anni dell'Opera Salesiana al Testaccio*, in *75° dell'Opera Salesiana al Testaccio*, Roma s. d. (ma 1976).
- M. LEVA PISTOI, *Stagione del Liberty nelle case torinesi*, in «Piemonte vivo», 1976, 2, pp. 9-11.

- Torino 1920-1936. Società e cultura tra sviluppo industriale e capitalismo*, Torino 1976.
- S. LUX, *Il quartiere Testaccio di Roma: studio sulla «periferia storica»*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 3, 1976-1977, pp. 77-109.
- P. JACOBELLI, M. REGNI SENNATO, *Edilizia economica e popolare di Roma capitale. Il quartiere Testaccio*, «Quaderni della cattedra di Architettura e Composizione Architettonica I», Università di Roma, Facoltà di Ingegneria, Istituto di architettura Edilizia e Tecnica Urbanistica, 1, 1978.
- M. NICOLETTI, *L'architettura liberty in Italia*, Bari 1978.
- F. ROSSO, *L'ingegner Crescentino Caselli e l'Ospizio di Carità di Torino (1881-1887)*, in «Atti e Rassegna Tecnica della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino», XXXIII, 1979, 4, pp. 179-211, 5, pp. 215-260.
- G. RIGOTTI, *80 anni di architettura e di arte. Annibale Rigotti architetto 1870-1968. Maria Rigotti Calvi pittrice 1874-1938*, Torino 1980.
- Roma 1911*, catalogo della mostra a cura di G. PIANTONI, Roma 1980.
- Alfredo D'Andrade: Tutela e restauro*, catalogo della mostra a cura di M.G. CERRI, D. BIANCOLINI FEA, L. PITTARELLO, Torino 1981.
- G. FANELLI, *Il disegno Liberty*, Bari 1981.
- M. POZZETTO, *Annibale Rigotti architetto dell'altera modestia*, in «Piemonte vivo», 1981, 1, pp. 11-18.
- V. FONTANA, *Il nuovo paesaggio dell'Italia giolittiana*, Bari 1981.
- 75° Aniversario das Oficinas San José*, Lisbona 1981.
- L'Accademia Albertina di Torino*, a cura di F. DALMASSO, P. GAGLIA, F. POLI, Torino 1982.
- M. NICOLETTI, *D'Aronco e l'architettura Liberty*, Bari 1982.
- B. REGNI, M. SENNATO, *Innocenzo Sabbatini. Architetture tra tradizione e rinnovamento*, Roma 1982.
- R. BOSSAGLIA, *L'Art Déco*, Bari 1984.
- Roma Capitale 1870-1911. Architettura e urbanistica. Uso e trasformazione della città storica*, catalogo della mostra a cura di G. CIUCCI, V. FRATICELLI, Venezia 1984.
- M. VIGLINO DAVICO, *Benedetto Riccardo Brayda. Una riproposta ottocentesca del Medioevo*, Torino 1984.
- Emporium e l'Istituto italiano d'arti grafiche, 1895-1915*, a cura di G. Mancini, Bergamo 1985.

- N. PREVOST, *L'architetto Mario Ceradini 1864-1940*, Università degli Studi di Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia, A. A. 1985-1986.
- Testaccio. Progetto per la trasformazione di un quartiere*, a cura di L. CARUSO, Roma 1986.
- R. BOSSAGLIA, *Archivi del Liberty italiano*, Milano 1987.
- D. GALLAVOTTI CAVALLERO, *Rione XX – Testaccio*, Roma 1987, pp.42-46.
- Eclettismo e Liberty a Torino: Giulio Casanova e Edoardo Rubino*, a cura di F. DALMASSO, Torino 1989.
- M. FASSIO, *Villa Serra a Comanego: un complesso tratto dai pattern book*, in *Il neogotico nel XIX e XX secolo*, a cura di R. BOSSAGLIA, V. TERRAROLI, vol. II, Milano 1989, pp. 78-85.
- F. ROSSO, *Alessandro Antonelli 1798-1888*, Milano 1989.
- E. BAIRATI, D. RIVA, *Il Liberty in Italia*, Bari 1990.
- G. SCARFONE, *La chiesa di S. Maria Liberatrice al Testaccio*, in «Strenna dei Romanisti», 1990, pp. 485-497.
- L. TAMBURINI, *Torino. Edifici Liberty*, Torino 1990.
- M.G. IMARISO, D. SURACE, *Torino Liberty*, Torino 1992.
- S. LUNADEI, *Testaccio: un quartiere popolare. Le donne, gli uomini e lo spazio della periferia romana (1870-1917)*, Milano 1992.
- G.M. LUPO, L. SASSI, *La didattica dell'architettura nell'Accademia di Torino*, in *L'architettura nelle accademie riformate. Insegnamento, dibattito culturale, interventi pubblici*, a cura di G. RICCI, Milano 1992, pp. 371-393.
- G.M. LUPO, L. SASSI, *La formazione politecnica e i quadri professionali per l'edilizia e la città, in Torino, fra Otto e Novecento*, in «Storia Urbana», XVI, 61, 1992, pp. 83-136.
- L. TOSCHI, *Quadrio Pirani e la casa popolare a Roma (1904-1914)*, in «Costruire in Laterizio», 5, 1992, 26, pp. 118-127.
- D. REGIS, *Torino e la Via Diagonale; culture locali e culture internazionali nel secolo XIX*, Torino 1994.
- Torino 1902. Le arti decorative internazionali del nuovo secolo*, a cura di R. BOSSAGLIA, E. GODOLI, M. ROSCI, Milano 1994.
- S. BENEDETTI, *Architettura sacra oggi*, Roma 1995.
- A.S. MASSAIA, *Architetti dell'eclettismo a Torino fra Otto e Novecento: la pleiade dei minori*, in «Studi Piemontesi», XXIV, 1995, 1, pp. 11-62.

- F. BOCCHINO, *Camillo Boito e la dialettica tra conservare e restaurare*, in *La cultura del restauro, Teorie e fondatori*, a cura di S. CASIELLO, Venezia 1996, pp. 145-164.
- L. DONADONO, *Alfredo D'Andrade*, in *La cultura del restauro. Teorie e fondatori*, a cura di S. CASIELLO, Venezia 1996, pp. 165-183.
- E. DELLA PIANA, *Mario Ceradini*, in *Gli architetti dell'Accademia Albertina, L'insegnamento e la professione dell'architettura fra Ottocento e Novecento*, a cura di G.M. LUPO, Torino 1996, pp. 120-121.
- C.G. FOX, voce *Franco Giacomo*, in *The Dictionary of Art*, vol. 11, New York 1996, p. 722.
- L. GENNERO, *Dalle Alpi all'architettura. Il Piemonte e l'Accademia nell'aura medievalista*, in *Gli architetti dell'Accademia Albertina*, cit., pp. 41-57.
- G.M. LUPO, *La definizione del disegno per un profilo centrato sulla comunicazione della Bellezza*, in *Gli architetti dell'Accademia Albertina*, cit., pp. 11-24.
- E. MONCALVO, *Riccardo Brayda e dintorni: la cultura del Romanico, tra Torino e l'Europa, nella seconda metà dell'Ottocento*, in «Atti e Rassegna Tecnica della società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino», N. S., L, 1996, 3, pp. 56-65.
- N. BUHL, voce *Ceradini Mario*, in *SAUR Allgemeines Künstler Lexicon*, v. 17, Münche-Leipzig 1997, pp. 539-540.
- G.M. LUPO, *Il Medioevo nel Liberty a Torino*, in *Presenze medievali nell'architettura di età moderna e contemporanea*, a cura di G. SIMONCINI, Milano 1997, pp. 266-272.
- S. ZIMNIAK, *Salesiani nella Mitteleuropa. Preistoria e storia della provincia Austro-Ungarica della Società di S. Francesco di Sales (1868 ca.-1919)*, Roma 1997.
- G. FRANCO, *Il Mattatoio di Testaccio a Roma. Costruzioni e trasformazioni del complesso dismesso*, Roma 1998.
- G. CONFORTI, *Franco Giacomo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 50, Roma 1998, pp. 184-185.
- Alfredo D'Andrade. L'opera dipinta e il restauro architettonico in Valle d'Aosta tra il XIX e il XX secolo*, catalogo a cura di L. Perissinotti, M. Leonetti Luparini, Saint-Christophe 1999.
- M. ARTIBANI, *Giulio Magni 1859-1930. Opere e progetti*, Roma 1999.

- V. FONTANA, *Profilo di architettura italiana del Novecento*, Venezia 1999.
- L'Orientalismo nell'Architettura italiana tra Ottocento e Novecento*, a cura di M.A. GIUSTI e E. GODOLI, Siena 1999.
- A.M. MORONI, *Introduzione*, in A. FOGAZZARO, *Il Santo*, Milano 2000, pp. IX-XVII.
- Il Mattatoio di Testaccio a Roma, Metodi e strumenti per la riqualificazione del patrimonio architettonico*, a cura di L. Cupelloni, Roma 2001.
- G. PIGAFETTA, I. ABBONDANDOLO, M. TRISCIUOGGIO, *Architettura tradizionalista, architetti, teorie*, Milano 2002.
- Architetti e Ingegneri Italiani dal Levante al Maghreb, 1848-1945, Repertorio biografico, bibliografico e archivistico*, a cura di E. Godoli e M. Giacomelli, Firenze 2005.
- Carlo Promis. Insegnare l'architettura*, catalogo della mostra a cura di V. Fasoli e C. Vitulo, Milano 2008.
- M. SPESSE, *Italian Architecture of the Salesian Order in the Middle East (1891-1926)*, in *The Presence of Italian Architects in Mediterranean Countries*, Firenze 2008, pp. 210-219.
- M. SPESSE, *Le architetture per gli enti di culto*, in *Architetti e ingegneri italiani in Egitto dal diciannovesimo al ventunesimo secolo*, a cura di E. Godoli e M. Giacomelli, Firenze 2008, pp. 91-113.
- Emporium. Parole e figure tra il 1895 e il 1964*, a cura di G. Bacci, M. Ferretti, M. Fileti Mazza, Pisa 2009.
- M. SPESSE, *Mario Ceradini, architettura religiosa e modernismo*, in *L'architettura dell'"altra" modernità, Atti del XXVI Congresso di Storia dell'Architettura*, Gangemi, Roma 2010, pp. 486-495.
- F. BONAMICO, E. MONCALVO, *Architettura salesiana per la formazione e per la produzione*, in «Bollettino della Società piemontese di Archeologia e Belle Arti», N.S., LXI-XII, 2010-11, pp. 239-262.
- I. RANALDI, *Testaccio da quartiere operario a village della capitale*, Milano 2012.
- C. BARSANTI, M. BECCALONI, *La chiesa di Santa Maria Liberatrice*, in *Miti antichi e moderni*, a cura di D. Gavrilovich, C. Occhipinti, D. Orecchia, P. Parenti, Roma 2013, pp. 253-269.
- F. COMANDINI, *L'abbazia di Sant'Anselmo in Roma*, Canterano 2018.
- C. ARNOLD, G. VIAN, *La redazione dell'enciclica Pascendi: Studi e documenti sull'antimodernismo di Papa Pio X*, Stuttgart 2020.

### **Nota dell'autore**

Il lavoro di ricerca è stato reso possibile grazie alla cortese ospitalità offerta dall'Archivio Storico Salesiano in Roma, del quale si ringrazia vivamente la direzione e il servizio di sala. Si esprime inoltre gratitudine per l'intelligenza e la sollecitudine con le quali la dott.ssa Silvia Oldoni ha collaborato alla produzione e alla gestione dei testi e delle immagini digitali in tutte le pubblicazioni editte dal 2017 al 2021. Le illustrazioni rispettano le norme editoriali vigenti. Le foto sono opera dell'autore.



*Collana Critica e storia dell'architettura*

1. Marco Spesso, Gian Luca Porcile, *Da Zevi a Labò, Albini e Marcenaro. Musei a Genova 1948-1962: intersezioni tra razionalismo e organicismo*, 2019 (ISBN versione a stampa: 978-88-94943-69-6; ISBN versione eBook: 978-88-94943-70-2)
2. Marco Spesso, *Integralità dell'architettura. Nel centenario dell'istituzione del corso universitario per la professione di architetto*, in appendice, saggi di Giorgio Cirilli e Stefano Fera, 2019 (ISBN versione a stampa: 978-88-94943-79-5; ISBN versione eBook: 978-88-94943-80-1)
3. Marco Spesso, *Roma XL. 1871-2021*, 2021 (ISBN versione a stampa: 978-88-3618-057-8; ISBN versione eBook: 978-88-3618-058-5)
4. Marco Spesso, *Mario Ceradini. Diffusione internazionale dell'architettura modernista italiana*, 2021 (ISBN versione a stampa: 978-88-3618-103-2; ISBN versione eBook: 978-88-3618-104-9)

**Marco Spesso**, architetto, è docente presso l'Università di Genova. Si occupa di storia dell'architettura in diversi ambiti geo-storici italiani e stranieri, anche in termini propedeutici ai programmi di tutela, di conservazione e di restauro del patrimonio architettonico. Dal 1978 svolge attività di insegnamento e di terza missione; dal 1982 ha avviato le proprie pubblicazioni, sia scientifiche sia di ricerca, didattica e divulgazione programmate da enti pubblici e privati.

Mario Ceradini (Venezia 1864 – Sanremo 1940) fu un prolifico ed innovativo progettista di architettura, attivo - soprattutto nelle committenze dei Salesiani di Giovanni Bosco - non solo in Italia ma anche in Austria, Polonia, Galizia ucraina, Slovenia, Croazia, Spagna, Portogallo e Thailandia, elaborando anche progetti per l'Egitto, la Colombia e la Bolivia. Legato all'eredità di Camillo Boito egli ricercò un rapporto biunivoco fra la tradizione nazionale e l'attualità architettonica internazionale, che si riflesse nelle sue opere più importanti: il cottage alpino di Antonio Fogazzaro e la chiesa parrocchiale di Santa Maria Liberatrice al Testaccio, in Roma.

*Mario Ceradini (Venice 1864 – Sanremo 1940) was a prolific architect, above all in building designs for Salesian congregation of Giovanni Bosco. He worked in a lot of Italian towns and in Austria, Poland, Slovenia, Croatia, Ukraine, Spain, Portugal, Thailand, and he designed buildings for Egyptian, Colombian and Bolivian clients too. As Boito's heir he investigated several links between Italian traditions and international architectural actuality: a design choice that is well attested by his most important works (the alpine cottage of Antonio Fogazzaro and the church of Santa Maria Liberatrice in Rome).*

ISBN: 978-88-3618-104-9



In copertina:  
Mario Ceradini,  
dettaglio del disegno di progetto per la facciata  
della chiesa di Santa Maria Liberatrice in Roma