

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CAMERINO

---

FACOLTÀ DI ARCHITETTURA - CORSO DI LAUREA IN ARCHITETTURA U.E.

**TESI DI LAUREA**

**IL LUOGO PER LA LITURGIA DELLA CHIESA VIVA**

**PER UN METODO INTERDISCIPLINARE FINALIZZATO  
ALLA CREAZIONE DELLO SPAZIO CULTUALE**

Relatore:  
Prof.ssa Maria Luisa Neri

Laureando:  
Fabio Pasquaré  
Matricola n. 046599

---

Anno Accademico 2007 / 2008



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CAMERINO

---

FACOLTÀ DI ARCHITETTURA - CORSO DI LAUREA IN ARCHITETTURA U.E.

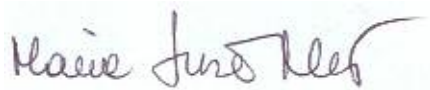
**TESI DI LAUREA**

**IL LUOGO PER LA LITURGIA DELLA CHIESA VIVA**

**PER UN METODO INTERDISCIPLINARE FINALIZZATO  
ALLA CREAZIONE DELLO SPAZIO CULTUALE**

Relatore:

Prof.ssa Maria Luisa Neri



Laureando:

Fabio Pasquaré

Matricola n. 046599

---

Anno Accademico 2007 / 2008



*Ai miei genitori che, nonostante i momenti di incomprensione e di allontanamento, mi hanno guidato verso l'uomo che ora sono.*

*A Martina che con il suo amore ha permesso che io riscoprissi  
ciò che avevo dimenticato di me.*

*Alla memoria di Peppe che con la sua amicizia e i suoi consigli  
ha inconsapevolmente accompagnato le mie scelte fin da quando  
ero un ragazzino e tenevo la prima chitarra in mano.*





## Premessa

---

*Questo studio si interessa di quelle opere di architettura dedicate allo svolgimento delle azioni liturgiche proprie alla religione cristiano cattolica. In particolare esso focalizza l'attenzione su due aspetti rilevanti e urgenti del tema: la condizione di crisi che contraddistingue sia l'architettura culturale costruita nel corso del Novecento sia la cultura progettuale riferita all'argomento; nonché la definizione di un metodo finalizzato alla concezione di una esatta spazialità per la chiesa-edificio.*

*Le ragioni di tale scelta scaturiscono dall'osservazione di una diffusa carenza qualitativa e semantica degli edifici adibiti al culto, i quali, soprattutto a partire dal Concilio Ecumenico Vaticano II, sono stati gettati nel contesto dei nuovi quartieri periferici senza un'adeguata riflessione che potesse garantirgli un valore commisurato alla dignità del tema. Stravaganza e banalizzazione, eccesso e nascondimento, sperimentazione e consuetudine, sacralità e secolarizzazione, sono coppie di termini antitetici che coesistono nell'ambito indagato e che testimoniano senza alcun dubbio la confusione in cui esso versa.*

*In funzione di tutto ciò si è fin da subito compreso che un percorso di ricerca onesto e originale non poteva in alcun modo prescindere dall'individuazione di un metodo capace, non solo di preservare dall'errore, ma anche di superare la rigidità e la specializzazione dei contesti disciplinari interpellati dal tema. Troppo spesso, infatti, la chiesa-edificio è stata indagata senza tener conto della complessità dei riferimenti teorici che su di essa convergono: architettura, antropologia, teologia, a causa di un retroterra culturale di tipo positivista, hanno proposto delle visioni a se stanti, indifferenti a qualsiasi forma di verifica che non rispettasse la loro ipotesi iniziale. Il tema è stato scomposto in una moltitudine di approcci che, pur nella loro onestà, non sono mai riusciti a fornire una definizione esauriente. Riprova ne è la frammentazione degli esiti progettuali e la sensazione di un diffuso atteggiamento di auto-determinazione da parte degli architetti, convinti della piena autonomia della loro disciplina.*

*Per ovviare a questa incrinatura si è perciò individuato e codificato un modello di valutazione basato sul confronto dialogico tra i vari punti di vista riferibili al tema e capaci di portare a una sintesi complessiva. In sostanza è stato perseguito un approccio di tipo interdisciplinare, in cui i dati desunti dalla storia, dalla cultura sociale, dalla cultura architettonica, dalla teologia teoretica e da quella sacramen-*

*taria e ecclesiologica, si sono intrecciati in una matrice di significati assolutamente inedita che ha condotto a dei risultati di enorme valore sia per la storia dell'architettura sia per la pratica compositiva del progetto di architettura.*

*L'originalità del presente lavoro consiste appunto nella reinterpretazione, sulla base di un nuovo e più complesso approccio, di fatti e opere già storicizzati dalla cultura, ma anche di contesti posti ai margini dei consueti percorsi di ricerca. Si sono colti gli aspetti peculiari della distanza tra il Movimento Moderno e il tema della chiesa-edificio; si è svelata l'esperienza dell'architettura per il culto di matrice modernista costruita in Germania e in Italia a partire dagli anni Trenta fino alla fine degli anni Settanta; si è cioè individuata una linea di ricerca non pubblicizzata dalla critica ufficiale che, contravvenendo alle regole dell'architettura moderna, è riuscita a reinterpretare un tema così fortemente radicato nella tradizione utilizzando un linguaggio adeguato alla nuova società.*

*Lo studio di tali realtà e la riflessione sull'innovazione culturale apportata dall'evento conciliare hanno poi composto il quadro di riferimento intorno al quale definire i caratteri salienti della spazialità dell'opera di architettura deputata a essere un luogo per la liturgia. Lo spazio architettonico è divenuto il contenitore e lo strumento in cui raccogliere ed esprimere la reale e più autentica essenza di un tema progettuale che manifesta in sé tutta la complessità della cultura cattolica dell'epoca contemporanea.*



11      **Prefazione**

**PER UN'APERTURA DEL TEMA**

**UN METODO PER L'ARCHITETTURA**

- 25      1. Le peculiarità di una metodologia per l'architettura  
29      2. Applicare l'unicità dell'essere 'mezzo-per'  
33      3. Un 'metodo debole' come alternativa alla crisi del 'metodo forte'  
35      4. La complementarità tra il concetto di 'molteplicità necessaria' e il  
        concetto di 'interdisciplinarietà'

**CHE COS'È LA CHIESA-EDIFICIO**

- 41      1. Rileggere il significato della chiesa-edificio  
44      2. 'Abitare' lo spazio per il culto  
49      3. La Chiesa universale e l'appartenenza a essa  
59      4. L'esercizio del culto nell'assemblea liturgica  
66      5. Il valore del legame tra teologia e architettura

**L'INTERPRETAZIONE DELL'EDIFICIO PER IL CULTO  
NELL'EPOCA DELLA MODERNITÀ**

**IL COMPLESSO RAPPORTO TRA L'ARCHITETTURA MODERNA E IL TEMA  
DELLA CHIESA-EDIFICIO**

- 77      1. Caratteri e intenti di una riflessione storico-critica  
79      2. Il giudizio sul Movimento Moderno  
85      3. Le ragioni essenziali della distanza tra il modernismo e il tema della  
        chiesa-edificio

**LA CREAZIONE DI UNO SPAZIO PER IL CULTO CONFORMATO AL RINNOVAMENTO LITURGICO**

- 103 1. Romano Guardini e lo spirito della liturgia  
111 2. Il rinnovamento dello spazio per il culto nell'opera di Dominikus Böhm e di Rudolf Schwarz  
111 2.1 L'esperienza comune  
115 2.2 Dominikus Böhm  
127 2.3 Rudolf Schwarz  
151 3. Continuità della scuola tedesca nella ricerca di Emil Steffann e Gottfried Böhm  
151 3.1 Emil Steffann  
154 3.2 Gottfried Böhm  
161 4. La gestualità formale come elemento preminente nella progettazione della chiesa-edificio

**ARCHITETTURA SACRA IN ITALIA**

- 175 1. Il rinnovato interesse per l'architettura sacra dopo la fine della seconda guerra mondiale  
176 2. La ricostruzione in Italia: il confronto tra Chiesa e politica  
190 3. 1945-1955. I caratteri della chiesa-edificio nell'esperienza italiana  
190 3.1 L'esposizione di Bologna  
193 3.2 La 'Pontificia Commissione Centrale per l'Arte Sacra'  
195 3.3 I significati dei progetti  
236 4. Bologna 1955. Il primo congresso nazionale di architettura sacra  
241 5. La sperimentazione della modernità nelle diocesi di Bologna e Milano  
242 5.1 Il caso di Bologna  
263 5.2 Il caso di Milano

**APPLICARE UN METODO ALL'EDIFICAZIONE DEL LUOGO PER LA LITURGIA****L'ARCHITETTURA DELLA RIFORMA LITURGICA**

- 295 1. Risultati e intenzioni  
298 2. Il Concilio Ecumenico Vaticano II  
298 2.1 Il progetto culturale  
301 2.2 'Sacrosanctum Concilium'  
306 2.3 'Lumen Gentium'  
310 2.4 Il testo conciliare sulle arti per la liturgia

---

313	3. Il 'caso serio' nella progettazione della chiesa-edificio
318	4. Critica all'architettura post-conciliare
318	4.1 Attuazione e attualità
321	4.2 Norma e innovazione nella sperimentazione architettonica
346	4.3 I temi della critica

#### **UN 'LUOGO' PER LA LITURGIA**

355	1. 'Aver cura' del nuovo tempio
360	2. Lo spazio simbolico
374	3. La spazialità della chiesa-edificio
389	4. Conclusione

#### **APPARATI**

397	<b>Bibliografia generale</b>
403	<b>Indice dei luoghi</b>
407	<b>Indice dei nomi</b>





## Prefazione

---

Il presente lavoro rappresenta il momento conclusivo non solo di un iter istituzionale formativo, ma anche e soprattutto di una riflessione personale che cerca, attraverso un procedimento induttivo, di svelare e analizzare le specificità imprescindibili del fare architettura. Attraverso lo studio del tema della chiesa-edificio nella religione cristiana di rito cattolico ho mirato, infatti, a dare un ordine al bagaglio culturale fin qui accumulato, il quale, a causa della sua multiforme presenza e della sua frastagliata sagoma, spesso mi nascondeva il centro essenziale del *fare architettura* e dell'*essere architetto*. Ciò mi ha permesso di ripensare a quelli che reputo essere i principi basilari posti a fondamento della nostra disciplina, a prescindere da qualunque specifica accezione storica, progettuale, urbanistica che essa può assumere.

D'altro canto, sono realisticamente consapevole che quanto è qui scritto è solo il frutto della mia personale esperienza di sicuro non universale e non assoluta. Non ho perciò la presunzione di ritenere queste mie opinioni delle verità inoppugnabili, genericamente applicabili e indistintamente condivisibili. La loro reale essenza è riconoscibile nell'essere risposte personali a domande che per me rivestono una particolare importanza; unicamente come tali devono essere lette perchè altrimenti si corre il rischio, quando si parla di principi e di valori, di cadere nell'ideologia e/o nella retorica. Il voler mettere a disposizione degli altri le mie acquisizioni corrisponde al naturale processo evolutivo della conoscenza dell'uomo, la quale è un continuo assommarsi, integrandosi le une alle altre, delle particolari conquiste di ogni singolo individuo. Poco importa se in un futuro prossimo ci sarà una evoluzione concettuale capace di contraddire e rimettere in discussione quanto da me scritto, poichè è giusto che la conoscenza nasca e si rinnovi a partire da sé stessa.

Guardando alla storia dell'architettura, ai maestri conosciuti sui libri e a quelli incontrati e ascoltati all'interno dell'università, mi sono reso conto che l'architetto, in quanto intellettuale, è animato da un forte spirito critico, da una insaziabile curiosità e da una

rigorosa logica nel disporre e ordinare le cose. Tutto questo lo rende un soggetto estroverso, attento e interessato a tutto ciò che lo circonda. E' attraverso la piena immedesimazione in tali valori che io ho cercato di ricalibrare il mio modo di essere; l'occasione concreta è stato l'improvviso accorgermi di quel che stava succedendo alle chiese delle nostre periferie.

Può sembrare scontato ricordare che la percezione di uno spazio architettonico a noi consueto non avviene per mezzo dell'atto contemplativo, quanto piuttosto attraverso una frequentazione abitudinaria. Così dovrebbe essere anche per le chiese che molti fedeli, o più semplicemente frequentatori e visitatori, occupano e utilizzano per le loro attività; in tal modo sarebbe facile e naturale riuscire a capire la disarmonia che caratterizza la maggior parte dei luoghi per il culto costruiti in epoca contemporanea. La realtà è purtroppo ben altra, poiché la percezione dello spazio ottenuta attraverso la fruizione abituale è stata progressivamente sostituita dalla distrazione e in alcuni casi dal disinteresse nei confronti dell'evento architettonico rappresentato dalla chiesa-edificio.

La conseguenza più evidente a questo scollamento è l'incapacità interpretativa e critica dei caratteri propri a ogni chiesa-edificio, tanto che non ci è più familiare saper obiettivamente esprimere un'opinione sulle soluzioni architettoniche impiegate nella costruzione dei nostri luoghi di culto. Inoltre va aggiunto che essi sono, a prescindere dalle più o meno ardite soluzioni formali, contenitori neutri che non riflettono più significati e che non catturano più il nostro interesse. Le ragioni di tutto ciò sono molteplici e complesse. Attraverso la ricerca condotta ho cercato di rintracciarne i percorsi e soprattutto di esplicitarne le cause e gli effetti.

Penso che il motivo principale di tale condizione sia il risultato di un processo di definizione architettonica che non sempre corrisponde alle premesse concettuali e alle richieste funzionali; d'altro canto, mi è sembrato egualmente esplicito che la ricerca teologica non riesce a proporre all'architettura dei compendi teorici dotati di una coerente unitarietà. Per questo motivo mi sento di affermare con sufficiente certezza che non è lecito attribuire colpe specifiche *ad personam*; al contrario, è l'intero contesto di definizione dello spazio della chiesa-edificio, composto di committenti, comunità parrocchiali, progettisti e teologi, che non si è integrato e risolto nel migliore dei modi, ma che ha portato alla costruzione di molti edifici non adeguati.

E' a partire dalla maggior consapevolezza nei confronti della condizione appena descritta che ho cercato di sviluppare un atteggiamento più analitico e critico nei confronti dello specifico argomento. Solamente in un secondo momento, prendendo



---

spunto dalle conclusioni dedotte, ho sentito l'esigenza di liberare la dimensione più profonda del discorso, quella attraverso cui si toccano i principi fondamentali del fare architettura e dell'essere architetto.

Da una prima ispezione conoscitiva, che si è avvalsa dello studio bibliografico di testi e della visita di chiese realmente costruite, ho potuto notare come una serie di anomalie risultasse comune ai diversi esempi conosciuti. Non mi soffermerò in questa sede sulle qualità, pur discutibili, dei diversi linguaggi o delle innumerevoli soluzioni formali adottate, poiché la spiccata singolarità che li caratterizza non mi permetterebbe di circoscrivere la sostanza del problema con il quale mi sono dovuto confrontare. Mi sembra più importante soffermare l'attenzione su quei concetti generali che per la loro natura teorica rappresentano la premessa fondamentale a ogni concreta realizzazione architettonica. Tali principi, anche se non immediatamente rintracciabili a livello esteriore, costituiscono la struttura portante di ogni progetto, quindi se si vuole proporre una rigorosa analisi del tema in questione, non ci si può esimere dal ricercarne con minuzia certissima il loro essere all'interno delle pieghe della forma.

Innanzitutto ho notato una evidente disomogeneità nella scelta delle soluzioni logiche del progetto. Da un punto di vista esteriore questo aspetto non costituisce un elemento di demerito, visto che in architettura è imprescindibile dover considerare la singolarità di ogni opera in riferimento alla singolarità implicita nell'approccio profuso da ogni progettista. Ma quando la dimensione particolare scavalca il tema generale e trasforma l'approccio singolare in particolarismo, allora qualche cosa non funziona. Nello specifico, mi riferisco al modo in cui gli spazi e le forme della chiesa-edificio veicolano l'idea di Chiesa che si è assunta come principio. Questa comunicazione, che prima di tutto rappresenta l'ipotesi di validità del progetto, si manifesta, nelle molte chiese che sono state costruite nell'ultimo cinquantennio, in modo incoerente. Sembra, appunto, che l'interpretazione logica data al tema architettonico sia il frutto di visioni tra loro molto distanti.

Ciò è causato da due diverse alterazioni poste a differenti livelli del procedimento progettuale. Prima di tutto non sembra, da quanto è possibile dedurre dagli edifici costruiti, che ci sia una univoca idea di Chiesa. Per riflettere su questo tema dobbiamo interpellare il Concilio Ecumenico Vaticano II il quale ha voluto, con coraggio e lungimiranza, soprattutto nelle Costituzioni Dogmatiche, seguire ed essere partecipe dell'evoluzione della storia cercando di definire i concetti generali, che chiarirò in seguito, sulla base dei quali poter rinnovare la Chiesa.

Alla fine di questa straordinaria stagione, però, si poneva un problema di non facile soluzione, poiché i padri conciliari avevano posto a tutta la Chiesa la richiesta di prose-

guire il cammino intrapreso attraverso la concreta realizzazione dei principi da loro prefigurati. In altri termini, è stato necessario, da parte di tutti i fedeli, saper rileggere l'idea immaginata e sulla base di questa riuscire a proporre un'organizzazione delle strutture e un'estensione fattiva capace di mantener fede alle premesse. Tali intenti però non sempre hanno percorso una sequenza logica; anzi, molto spesso si sono prefigurate conclusioni anomale a causa della definizione di atteggiamenti che addirittura deformavano le teorie originarie del Concilio. A prescindere dalle motivazioni teologiche, storiche e sociologiche, quello che possiamo realmente percepire è il disgregamento dell'unitarietà delle idee del Concilio Vaticano II in una molteplicità di argomentazioni incoerenti. Tali definizioni influiscono necessariamente sull'immagine della chiesa-edificio determinandone la poca consistenza e la variabilità.

In secondo luogo mi sembra che ci sia un'anomalia intrinseca nel metodo impiegato nella progettazione degli spazi celebrativi per il culto cattolico. Essa riguarda ragioni che devono individuarsi anche all'interno del più generale contesto della disciplina architettonica. In particolar modo mi riferisco a quella condizione della metodologia architettonica che risulta fortemente condizionata dall'eredità del Movimento Moderno. Questa si manifesta in una duplice accezione: da una lato vi è il persistere della tradizione razionalista che interpreta il bisogno sulla base di schemi meccanicisti; dall'altro vi è il superamento della precedente condizione attraverso quella linea di ricerca che interpreta il tema della chiesa-edificio come occasione di sperimentazione formale.

Nel primo caso la progettazione è la definizione di un articolato sistema di schemi e di percorsi funzionali che organizzano l'insieme delle azioni liturgiche sulla base del solo dato fisico e numerico. Nel secondo caso, grazie soprattutto alle nuove possibilità offerte dall'evoluzione della tecnica e della tecnologia nel campo delle costruzioni, la progettazione dell'edificio-chiesa sottintende la necessità di un'innovazione delle forme e dello spazio che nella maggior parte dei casi può definirsi stravagante. Sono due soluzioni diametralmente opposte, che rispondono all'interrogativo comune proposto in seguito alla critica nei confronti del Movimento Moderno e che, in entrambi i casi, non danno un'adeguata risposta alle nuove esigenze nate in seguito alla rivoluzione del Concilio Vaticano II.

Questa incapacità deriva, come precedentemente accennato, da una limitatezza del metodo progettuale che si caratterizza per un'inconsistente o alterata attenzione alla dimensione ontologica. In ognuna delle alternative proposte, infatti, questo aspetto viene in qualche modo messo in secondo piano e ci si concentra su altri aspetti ritenuti più importanti: l'organizzazione funzionale nel primo caso; la ricercatezza formale nel secondo. Disattendere il particolare stato della dimensione umana accolto all'interno

dello spazio della chiesa-edificio non permette di cogliere la reale essenza del problema, ma soprattutto implica il non garantire fondamenta certe alle proprie scelte le quali, nella maggior parte degli esempi architettonici da me studiati, sembrano non portare mai a una verità.

Per le ragioni fin qui articolate, che possiamo sinteticamente riassumere nella mancanza di una dimensione concettuale comune ai vari approcci disciplinari e nell'insufficienza metodologica, lo spazio generato non riesce a raggiungere alti livelli di eloquenza e il più delle volte sembra prefigurarsi secondo schemi logici incompleti.

Accanto a questa prima considerazione, mi è sembrato di poter riscontrare un ulteriore elemento di squilibrio nel modo in cui la progettazione che ha prodotto le nostre chiese-edificio si è rapportata alla tradizione storica. Anche in questo caso non mi sono soffermato sui semplici accenti esteriori dell'architettura, il cui studio avrebbe permesso di descrivere solo in quale modo le forme odierne sono state condizionate da stilemi del passato.

Quello che mi ha colpito è, invece, la palese incoerenza tra i vari esempi di chiese-edificio nel riferirsi all'eredità culturale del tema specifico, quasi che la tradizione storica fosse stata considerata come qualche cosa di marginalmente influente e per questo lasciata alla discrezione delle particolari considerazioni del singolo progettista. Il patrimonio delle chiese costruite negli ultimi cinquant'anni mette in luce in modo chiaro e netto questi diversi modi, evidenziando, oltre che la poca importanza data al problema, anche la più generale confusione e impreparazione dei progettisti nell'affrontare in modo onesto e coerente il rapporto con la storia.

Innanzitutto va sottolineato che la condizione a cui accenniamo nasce come diretta conseguenza a un'implicita necessità generatasi dal rinnovamento operato dal Concilio Vaticano II. La Costituzione *'Sacrosanctum Concilium'* sulla sacra Liturgia e, più in generale, le Quattro Costituzioni Conciliari hanno richiesto, da parte della disciplina architettonica, un particolare impegno nella ridefinizione degli schemi tipologici e spaziali delle chiese-edificio, poiché la radicale innovazione contenuta all'interno dei documenti conciliari implicava un necessario stravolgimento degli impianti tradizionali. Questi, infatti, una volta perso il loro valore simbolico a causa dell'inattualità dei temi fino a quel momento veicolati, diventavano spazi non significativi da ripensare completamente sulla base dei nuovi accenti teologici.

In tale contesto nasceva un problema culturale, comune in ogni stagione di rinnovamento, per il quale diventava improrogabile dare corso a una riflessione di metodo sul rapporto tra la nuova sperimentazione architettonica e l'eredità storica della stessa disciplina. Quale definizione doveva avere il rapporto tra la nuova architettura della



chiesa-edificio e quella del passato? In che modo era possibile iniziare un nuovo corso, sapendo che comunque ci sarebbe stata l'imponente presenza dell'eredità della storia? Sono queste alcune delle domande che immagino siano state fonte di riflessione per gli architetti che si sono interessati del tema in questione durante gli anni della riforma. Come già precedentemente accennato, i progetti realizzati a seguito delle innovazioni conciliari mi sembrano testimoniare una ricerca teorica che, in riferimento al rapporto con la storia, può risultare incerta e disorientata, senza ben definite basi e soprattutto incoerente. Quest'ultimo è di certo il limite più preoccupante se visto in riferimento alla natura fortemente simbolica del tipo di edificio oggetto del mio studio, poiché il rischio è quello di travisare il messaggio originale e di non riuscire a parlare a chi ne utilizza gli spazi.

Le ragioni di tali limiti sono da ricondurre soprattutto all'ideologia anti-storica profondamente radicata nelle teorie del Movimento Moderno, la quale, se associata alla rivoluzionaria e repentina rottura nei confronti della spazialità tradizionale del rito cattolico, creava la falsa illusione di offrire una certezza a chiunque la accettasse. Il passato doveva essere accantonato in quanto obsoleto e da esso bisognava prendere radicalmente le distanze, tanto più che anche la Chiesa sembrava orientata verso questo tipo di condotta. Tale pare essere l'atteggiamento sottinteso nei molti progetti che si caratterizzano per una sperimentale e innovativa ricerca tipologica nonché spaziale, la quale ha avuto come presupposto l'annullamento e/o la distanza da ogni idea o immagine architettonica pregressa.

Da quanto detto, appare evidente che l'idealismo proprio della stagione moderna si è caratterizzato per accenti estremizzanti il cui unico effetto è stato la semplificazione riduttiva della complessa dimensione culturale del processo di invenzione architettonica. Tutto questo non può essere accettabile, basti pensare che per riuscire a codificare il concetto di *tipo architettonico* è necessario che esso diventi parte integrante della cultura del tempo, ossia che quest'ultima lo riconosca come tale attraverso la sperimentazione di una serie di modelli che, a partire da una evoluzione culturale, sappiano fissarsi in modo indelebile nella storia. Dato imprescindibile di questo processo è la complessa eredità culturale appresa dal passato, che secondo molti può essere recepita nella sua interezza e verità solo attraverso un profondo atteggiamento di totale accoglimento. Per queste ragioni, l'invenzione originale di nuovi spazi e tipologie, si può ottenere solamente quando una civiltà riesce a codificare la risposta a un proprio bisogno culturale, nato in seguito a un processo evolutivo radicato in una ben precisa dimensione storica. Non è assolutamente possibile, allora, dare una nuova formulazione a un *tipo architettonico* se non si è coerenti al contesto culturale e alla storia, cosicché ogni tentativo di segno

---

opposto potrebbe presentare due gravi limiti sia nella caduta nel formalismo e nella stravaganza sia nello scollamento e nelle alterazioni nella continuità logica del percorso evolutivo della storia.

Un'altra causa, che permette di capire il problematico rapporto tra la sperimentazione architettonica delle nuove chiese-edificio e l'eredità storica riferibile allo specifico tema, è implicitamente contenuta nella dimensione utopica nata in seno alla riflessione operata dal Concilio Vaticano II. Il sogno di una nuova Chiesa, prefigurato all'interno delle Costituzioni Conciliari, se è vero che nasce da molto lontano e quindi ha tempo per essere metabolizzato, assume però i connotati di un'improvvisa rivoluzione della quale è molto difficile capire i significati. Già da tempo in molti chiedevano l'inizio di un nuovo corso nella storia della Chiesa, ma quando nel 1965 si chiuse il Concilio poche erano le persone preparate a supportarne l'attuazione e al contrario molti erano quelli che si fecero trasportare dallo slancio del momento, pur non avendone gli strumenti adatti. L'insufficiente preparazione delle discipline interessate al problema e lo slancio operativo estemporaneo dovuto alla novità furono una combinazione di fattori che determinarono un'inadeguata risposta progettuale, il più delle volte condizionata da immediate necessità di rinnovamento, piuttosto che da ponderate riflessioni teoriche. In tal senso le varie implicazioni culturali del progetto, e con esse anche quelle storiche, venivano subordinate, o addirittura azzerate, da altre esigenze.

Per assurdo, allora, potremmo considerare tutto il recente periodo post-conciliare come una sorta di laboratorio *in divenire* che, con il passare degli anni, ci ha allontanato da una posizione iniziale puramente oggettiva e ci ha permesso di riflettere in maniera più intensa e approfondita sui diversi aspetti teorici direttamente connessi al tema della chiesa-edificio. Di questi quarant'anni di sperimentazioni, a noi restano come eredità le chiese edificate nelle nostre periferie, le quali, nella maggior parte dei casi, sono lontane dall'intrecciare legami significativi con le diverse realizzazioni architettoniche costruite nel corso della storia dell'uomo. Infatti, la storia dell'architettura e le sue opere, seppur non più significanti, quindi non direttamente imitabili, costituiscono il retroterra culturale dal quale ogni seria innovazione dovrebbe prendere le mosse: rifiutare questo concetto separerebbe ogni opera architettonica dal naturale percorso evolutivo della cultura umana e perciò anche dal patrimonio storico dell'architettura.

Infine, ho riscontrato un ulteriore parametro equivoco nella dimensione che interessa il significato dell'architettura della chiesa-edificio, intendendo con questo sia i concetti veicolati sia i modi usati per esprimerli, vale a dire i significati e i significanti. In realtà, come avrò modo di chiarire in seguito, nel caso in questione sarebbe più giusto parlare di simboli o, secondo una dimensione più appropriata alla sacramentaria, di segni. E'

evidente, analizzando l'etimologia della parola *simbolo*, la particolare importanza che questo aspetto assume per le chiese-edificio e in generale per tutta l'architettura sacra. Le problematiche inerenti al tema, che mi è sembrato di riconoscere nelle diverse esperienze progettuali, hanno come conseguenza lo svilimento del valore della dimensione simbolica, quindi la non più appropriata immagine dell'edificio alla funzione in esso contenuta.

Scendendo nel dettaglio, è indispensabile innanzi tutto focalizzare l'attenzione sul messaggio veicolato dalle forme e dagli spazi delle nostre chiese-edificio. Non vorrei riferirmi semplicemente alla sostanza delle azioni liturgiche, che pure in qualche modo dovrebbe trovare una giusta corrispondenza nella concreta dimensione architettonica, ma, in modo più esteso, vorrei concentrare l'attenzione su quell'aspetto teologico essenziale, che costituisce il fondamento della fede cristiana e quindi del modo di essere della Chiesa. Esso è sicuramente uno dei principi del processo formativo della chiesa-edificio e le forme dell'architettura devono, attraverso la comunicazione simbolica, riuscire a raccontarlo e a farlo comprendere. Nel momento in cui questo iniziale principio semantico assume accenti parziali o in alcuni casi deviati, la chiesa-edificio appare non risolta e non eloquente. Certamente non è compito dell'architettura capirne le motivazioni formative e tanto meno definirne le implicazioni più estese. E' però importante, in questa fase, riconoscerne alcuni limiti, poiché anche a partire da questi potremmo comprendere meglio le cause che hanno prodotto risultati architettonici non proprio corretti.

Durante gli anni Settanta, nella nostra società occidentale si è assistito a un generale rifiuto del sacro come conseguenza di una serie di fenomeni sociali: il secolarismo, l'individualismo, la massificazione consumistica e marxista. Non credo sia necessario in questa sede approfondire ognuna delle specifiche definizioni citate, penso però che sia funzionale al nostro discorso riuscire a chiarire quell'elemento che in riferimento al tema del sacro le accomuna. Questo per me va ricercato nella *fuga dal sé*, ossia nel rifiuto della propria soggettività e nella perdita di consapevolezza in una dimensione spirituale che ci eleva a un ordine superiore. D'altro canto, la nostra società ha accettato, in modo quasi totalizzante, la logica materialistica e consumistica dell'essere nel mondo in quanto elementi di un processo meccanico. A questa realtà così riduttiva per la dimensione ontologica, la Chiesa ha reagito evidenziando un sempre maggiore interesse per gli aspetti sociologici e antropologici, piuttosto che impegnandosi con forza nel sostenere l'unicità del messaggio di Cristo. Essa, ridimensionando la propria missione evangelica, ha preferito concentrare la propria attenzione non ai bisogni dello spirito, ma a quegli aspetti maggiormente legati alla dimensione terrena dell'uomo, quindi ai bisogni perso-

---

nali, sociali e in alcuni casi fisiologici e materiali. Si è in definitiva accantonata la centralità della visione teandrica del Cristo, così come ci viene chiaramente descritta nei vangeli.

Il problema, come abbiamo detto, è che dall'impostazione descritta derivano una serie di considerazioni teologiche, le quali hanno implicazioni in diversi ambiti: liturgico, pastorale, ecclesiologico, sacramentario. Infine, anche l'edificio chiesa viene condizionato da esse, a tal punto che l'equivoco originale si tramuta in forme architettoniche non rispettose dell'importanza del tema. Sono direttamente connesse a questo tipo di relazioni quelle architetture che manifestano una visione deista della chiesa-edificio, ma anche quelle che si rapportano al contesto secondo un'impostazione mimetica e di nascondimento. Avrò modo in seguito di chiarire questi concetti, tuttavia in entrambi i casi traspare il comune allontanamento da una visione cristo-centrica della chiesa-edificio.

Esistono, infine, tra le problematiche riconducibili al tema del formare simbolico, quelle che ho catalogato come modalità costitutive del significante. Le nostre chiese-edificio, infatti, in un considerevole numero di casi, non riescono a essere comunicative poiché non si caratterizzano come spazi progettati a partire da un linguaggio simbolicamente corretto. Questa incongruenza coinvolge in modo biunivoco sia coloro che creano le forme sia coloro che le leggono.

Nel primo caso, la scrittura realizzata attraverso gli spazi e le forme dell'architettura risulta condizionata dall'uso di un linguaggio non intelligibile alla maggior parte delle persone; sembra quasi che la comunicazione simbolica prenda le mosse dalle libertà interpretative ed espressive di chi le ha prodotte, piuttosto che da un catalogo di rapporti segno-significato culturalmente integrato e comunemente compreso. In questo senso, il simbolo riesce a coinvolgere solo poche persone e l'architettura che di esso si fa portatrice perde contatto con il contesto umano che la circonda, a tal punto che le sue specificità vengono percepite in modo confuso e scorretto. Sicuramente possiamo individuare alcune cause che generano tali libertà espressive sia nella fuga dallo schematico razionalismo del Movimento Moderno, sia nelle nuove possibilità offerte dalla ricerca sulle tecnologie costruttive.

Nel secondo caso, invece, si presenta un problema culturalmente molto più complesso che consiste nella dispersione, tra le pieghe del materialismo, della comune capacità di intendimento del significato insito nelle forme. Sembra, infatti, che la nostra società sia disabituata alla lettura e alla comprensione del linguaggio simbolico, per cui ogni particolare accento dialogico resta in se stesso inespresso e muto.

Questa è la condizione che a me sembra, con buona approssimazione, di poter estrapolare dall'attuale contesto architettonico dello specifico tema della chiesa-edificio. Sicuramente, come spesso succede in ogni personale opinione, vi è implicitamente presente un limite fisiologico, dovuto alla parzialità del punto di vista; tuttavia, il percorso evolutivo di ogni tesi di ricerca deve garantire la maggiore onestà possibile dei risultati prodotti e quindi a mano a mano che il sistema concettuale si struttura in una forma sistematica, anche gli errori inizialmente concessi devono progressivamente essere corretti. A partire da questa esigenza, reputo necessario costituire la mia indagine sulla base di una preventiva analisi storica, la quale ha senso poiché viene giustificata dall'ipotesi fondamentale che la storia rappresenta la struttura del nostro presente, pertanto capire la logica insita nell'evoluzione dei fatti del passato restituisce implicitamente le ragioni poste alla base dell'epoca attuale. Così facendo ogni possibile errore interpretativo viene declinato per via del rigore offerto dall'approccio analitico nei confronti della storia.

Solo a questo punto, prendendo spunto dalla corretta e rigorosa descrizione della condizione reale del tema, che come ho detto si caratterizza per una serie di lati oscuri, vorrei riuscire a dare seguito alla mia più grande ambizione: quella di provare a sviluppare un metodo il quale, secondo le mie intenzioni, dovrebbe essere di supporto alla risoluzione delle problematiche connesse alla progettazione della chiesa-edificio. Se, infatti, gli edifici adibiti al rito cattolico costruiti nelle nostre città non rispondono in modo corretto alle reali esigenze richieste dallo specifico tema, penso, una volta giustificate con chiarezza queste perplessità, che sia necessario chiarire in quale modo si possono superare gli errori commessi. Altrimenti credo si corra il rischio di perpetrare una speculazione critica che nulla di nuovo apporta alla disciplina architettonica.

Voglio immediatamente sottolineare che all'interno del testo non arrogherò mai la presunzione di definire gli esiti della mia ricerca come *il metodo*, il quale così precisato implicherebbe qualche cosa di assoluto e di non rivedibile, ma molto più realisticamente userò l'appellativo *un metodo*, sottintendendo con esso il desiderio di entrare a far parte del più ampio processo evolutivo della conoscenza umana che non ha mai fine e soprattutto è sempre aperto a possibili correzioni. Caposaldo della metodologia da me prefigurata sarà l'approccio interdisciplinare; ritengo che ogni tema architettonico, in particolare questo tema, debba essere studiato considerando una sinergia tra le diverse discipline teoriche variamente interessate, solo così si riuscirà a descrivere nel modo più veritiero possibile la complessa singolarità dell'argomento oggetto di studio. Per tale motivo cercherò di intrecciare tra di loro gli esiti, appartenenti ad ambiti disciplinari

diversi, di ricerche interessate al tema della chiesa-edificio, facendo altresì attenzione, per ciò che esula dalle mie attitudini teoriche, a non compromettere il messaggio originale.

Lo scopo finale che mi sono prefissato, però, non si limiterà a quanto detto, poiché per riuscire a ottenere una reale spendibilità del poliedrico sistema concettuale acquisito dovrò essere capace di concretizzare le idee in qualche cosa di immediatamente riferibile allo specifico ambito della disciplina architettonica. Questo, dal mio punto di vista, significa riuscire a comprendere il modo attraverso cui si può sintetizzare la visione concettuale del problema nello spazio dell'architettura. Infatti lo spazio, elemento caratteristico di ogni architettura, rappresenta il centro da cui muovere, la materia con cui lavorare, l'essenza da interpretare ogni volta alla luce delle particolari necessità funzionali, culturali e concettuali. In questo senso, con il mio metodo cercherò di fornire dei principi interpretativi capaci di decifrare la dimensione unica dello spazio d'architettura sulla cui base, in secondo tempo, tenterò di qualificarlo al fine di renderlo portatore delle peculiarità, precedentemente definite, che lo contraddistinguono nell'ambito della chiesa-edificio.









### 1. Le peculiarità di una metodologia per l'architettura

Ci sembra necessario iniziare la discussione su di un tema architettonico così complesso partendo da una dichiarazione programmatica, nonché concettuale, sul metodo. Questo inciso è fondamentale, poiché chiarire la definizione dello specifico approccio scientifico offerto da un metodo piuttosto che da un altro fornisce la misura del campo d'azione dello studio affrontato e il carattere del risultato finale. Il metodo, infatti, in quanto sistema di regole, condiziona inevitabilmente non solo i processi di studio ma anche il prodotto finale; definire in che modo si vuole affrontare una domanda rende già l'idea di quali possano essere le peculiarità della risposta. Inoltre, è intellettualmente onesto esporre agli altri, in questo caso al lettore, le modalità e le regole seguite nel condurre una ricerca: solo in questo modo si possono avere gli strumenti necessari per riuscire a comprendere fino in fondo il perché di un risultato e poterne poi discutere con maggiore consapevolezza.

Scrivo al riguardo Descartes nelle *Regulae ad directionem ingenii*: «Per metodo [...] intendo delle regole certe e facili, osservando le quali esattamente nessuno darà mai per vero ciò che sia falso, e senza consumare inutilmente alcuno sforzo della mente, ma gradatamente aumentando sempre il sapere, perverrà alla vera cognizione di tutte quelle cose di cui sarà capace». <sup>1</sup> Alla luce di quanto detto da Descartes, vanno sottolineati due concetti molto importanti. Il primo è che le regole definite in un metodo sono delle indicazioni sulle azioni o sugli atteggiamenti da seguire, il cui fine però è sempre quello di perseguire un risultato efficace. <sup>2</sup> Il secondo è che il metodo non preserva in senso letterario dall'errore: ci si ritiene già abbastanza soddisfatti se esso si caratterizza come mezzo per combattere l'aleatorietà, ossia una via che porti molto vicino alla soluzione senza troppe dispersioni eccentriche. <sup>3</sup>

Questa definizione, evidentemente ancora troppo concisa per poter rappresentare uno strumento spendibile, chiarisce però quale importanza di fondo rappresenti in uno

studio scientifico una definizione metodologica e come, d'altro canto, troppo spesso la sia dia per sottintesa. Ovviamente, non interessa ora fare una disamina di come questo concetto sia stato interpretato nel corso della storia; il problema è capire, partendo dalla definizione accennata, se esiste e quali caratteri dovrebbe possedere una metodologia che riguardi una ricerca inerente il mondo dell'architettura.

Si potrebbe addurre una prima obiezione sostenendo il fatto che il metodo è in generale riferibile a una disciplina scientifica: si parla infatti di metodo scientifico; come può allora riguardare l'architettura, la quale si definisce per i suoi caratteri tecnico pratici, nonché artistici?<sup>4</sup> Quando parliamo di tecnica, cioè quella che i Greci chiamavano *tècne*, ci riferiamo a qualsiasi forma di attività umana volta, sfruttando le conoscenze della scienza, alla creazione di nuovi prodotti e mezzi che migliorino le condizioni di vita dell'uomo; a questo scopo si perviene solamente attraverso una razionalità pratica. L'architettura può essere rivista «come una *tècne* che può utilizzare determinati elementi provenienti da scienze come, a esempio, la fisica o la statistica»<sup>5</sup> per riuscire a migliorare le condizioni di vita dell'uomo.

Bisogna, però, fare attenzione a non considerare la sola architettura come la premessa necessaria al conseguimento degli effetti positivi sperati, poiché si possono ottenere dei risultati solamente nel momento in cui le intenzioni dell'architettura corrispondono alle reali pratiche delle persone. In altre parole, l'architettura, come tecnica, si pone in uno stretto rapporto di interconnessione con la dimensione evolutiva della natura umana, la quale è il presupposto necessario all'opera di innovazione fornita da qualsiasi tecnica. Migliorare le condizioni di vita dell'uomo, inoltre, implica l'obbligo di considerarne la reale natura ontologica: l'uomo non è una semplice sommatoria di dati metrici ed esigenze utilitaristiche; egli, al contrario, si caratterizza oltre che per i già citati accidenti, anche per delle forti connotazioni emozionali e percettive. Nell'uomo, infatti, esistono bisogni primari che trovano soddisfazione in un ambito puramente funzionale, ma ci sono anche bisogni dell'anima che trovano un'appropriata gratificazione solamente attraverso l'attenzione ad aspetti emozionali.

L'architettura è sicuramente una tecnica che si caratterizza per delle accezioni molto singolari e complesse e riuscire a calare nel suo interno una visione metodologica esauritiva non è compito facile; a tal fine può esserci di aiuto una definizione data da Grancer, che afferma: «ogni metodo consiste in una semplice *trasposizione* dei metodi della scienza ad ogni tipo di pratica».<sup>6</sup> Questa affermazione ci permette di dire che esiste una possibilità di metodo comune tra la scienza, o le scienze, e la tecnica relativa a esse; sembra però riduttivo poter considerare una semplice trasposizione del metodo come risposta esauritiva alla domanda proposta. Si potrebbe essere più precisi, affermando

che la tecnica è un prolungamento della scienza, dalla quale mutua i suoi procedimenti tattici, più che la sua strategia d'insieme. Ogni tecnica, perciò, ha un filo diretto con la scienza, o le scienze, a essa connessa, basato sul comune ambito di applicazione delle proprie specificità. Quindi si può, in linea di principio, ritenere giusto riferire un metodo a una disciplina tecnica, nel caso particolare all'architettura. Questo è ancor più vero se si interpreta la tecnica secondo il significato originariamente attribuitogli dalla cultura greca, ossia una strategia cosciente di conoscenza, la quale, attraverso la pratica umana, permette l'accumulazione di nuovo sapere: in altri termini una forma originaria di scienza. Non è pensabile, allora, scindere una materia a preminente carattere tecnico come l'architettura in una dimensione scientifica e in una pratico costruttiva, poiché le due dimensioni in essa collimano.<sup>7</sup> Ovviamente utilizzare il concetto di metodo in un contesto che si caratterizza per una forte dimensione tecnica ne implica un'accezione particolare. Risulta perciò improrogabile chiarire alcune caratteristiche intrinseche all'azione tecnica, onde poter in questo modo capire quale sia il carattere delle regole a essa riferibili.

Quando parliamo di metodo scientifico e più in generale di metodo, non possiamo fare a meno di riferirci a un oggetto di studio universale e astratto, prendendo però in considerazione il fatto tecnico questo non è più possibile o perlomeno risulta molto complicato. La causa di tale limite deriva dalle caratteristiche dell'oggetto su cui la tecnica interviene: che si tratti di fatti umani, o di rapporti tra uomini, o infine di manipolazione della natura, bisogna in ogni caso prendere in considerazione l'individuale e il singolare, fattori che giocano un ruolo essenziale, se non si vuole cadere nella banalizzazione. E' importante sottolineare che parlando di oggetto non ci riferiamo necessariamente a una cosa concreta; tale termine va inteso nel senso di contesto di studio e quindi in esso includiamo indifferentemente sia cose sia comportamenti sia relazioni.

La singolarità dell'oggetto non è una sua caratteristica intrinseca; al contrario, essa si origina solamente se l'uomo riconosce nel mondo sul quale deve agire una sommatoria di significati per lui importante.<sup>8</sup> In questo modo si supera la visione restrittiva e astratta del metodo scientifico attraverso la definizione sovradeterminata dei caratteri dell'oggetto. Inoltre, i significati riconosciuti nell'oggetto possono essere classificati secondo due categorie: le caratteristiche definibili dell'oggetto e le sensazioni che il soggetto prova nel rapportarsi a esso.<sup>9</sup>

Paradossalmente, nella metodologia che stiamo definendo, il bisogno di rigore e chiarezza si fonda su di un'ipotesi all'apparenza aleatoria: l'unicità e la singolarità non solo dell'oggetto ma anche del soggetto. Questi si trovano in un rapporto di stretta interdi-



pendenza, di modo che l'oggetto acquista valore solamente se viene valorizzato dal soggetto, prima attraverso un legame di senso e poi attraverso un'azione concreta. Non è giusto allora definirla aleatorietà, in quanto molto più realisticamente dovrebbe essere definita complessità; allo stesso tempo non è utile rinunciarvi poiché si cercherebbe di semplificare inutilmente con schemi astratti qualche cosa che per sua stessa natura è complessa, ossia la realtà circostante. Il rischio della rinuncia è quello di cadere nella parzialità degli intenti; come metodo questo non è possibile, dal momento che una delle caratteristiche fondamentali di quest'ultimo è la ricerca della verità.

Bisogna, però, stare molto attenti a non fraintendere la complessità con l'incertezza nell'applicazione del metodo e la mancanza di rigore. Uno strumento che potrebbe ovviare a questo pericolo è il concetto di *molteplicità necessaria* dei modelli di rappresentazione.

«Sembra che il rappresentare un fatto umano mediante un unico modello, che si dispiega su un solo piano, lo spogli immancabilmente del suo carattere singolare, lo riduca alla piattezza dell'oggetto fisico. Al contrario sembra che lo spiegamento su più livelli delle strutture proposte [...] per descrivere e chiarire l'organizzazione di un fatto umano permetta la convergenza verso la conoscenza dell'individuale».<sup>10</sup>

Questa definizione di Grancer chiarisce in modo netto il concetto di *molteplicità necessaria*, ed evidenzia come la complessità singolare del mondo circostante possa essere descritta e manipolata solo grazie a un approccio complesso basato su una visione policentrica, uno studio multidisciplinare, in ogni caso un'impostazione orientata alla definizione del risultato attraverso differenti livelli di analisi, uno diverso dall'altro, ma comunque tutti indirizzati verso l'unico obiettivo della ricerca del vero.

Si deve però stare attenti a sottolineare l'originario campo di applicazione di questi concetti, che è quello della tecnica; sarebbe infatti errato estenderli al mondo scientifico, poiché in quest'ultimo non è possibile avere un rapporto diretto e di contatto con l'oggetto singolare: la scienza, infatti, non studia il singolo oggetto, ma la categoria più generale di cui esso fa parte. Allora, se la tecnica può essere definita come l'originaria forma di scienza da cui deriva la possibilità di strutturarsi attraverso un metodo, è pur vero che essa intrattiene con l'oggetto di studio un rapporto fisico senza mediazioni, cosa che alla scienza non è possibile poiché interessata allo studio di categorie universalmente riconoscibili.

Riassumendo, abbiamo detto in precedenza che il campo d'azione della tecnica fa riferimento a una dimensione individuale e singolare; che questo è possibile solamente se il soggetto riconosce nell'oggetto dei valori simbolici per lui importanti; che l'unico

modo per riuscire a indagare con sufficiente chiarezza la realtà propria all'oggetto è la molteplicità. In sostanza abbiamo definito l'oggetto, il tipo di relazione che intercorre tra il soggetto e l'oggetto e infine le modalità utilizzate.

## **2. Applicare l'unicità dell'essere 'mezzo-per'**

Vale la pena, a questo punto, chiarire alcuni aspetti direttamente connessi alla natura del soggetto. Abbiamo poco sopra accennato quanto sia importante la sua unicità, oltre che quella dell'oggetto, poiché è dalla personale dimensione del singolo che nasce il significato connesso all'oggetto; non abbiamo però chiarito che i differenti strumenti di analisi o di manipolazione utilizzati nell'approccio multiplo sono di per se stessi espressione dell'uomo in quanto individuo. Infatti, tali strumenti vengono scelti solo sulla base della libertà d'azione e di scelta del singolo, il quale può decidere di rifarsi a esperienze antecedenti, oppure avvalersi di qualcosa di completamente nuovo: non esiste una codificazione aprioristica che premetta lo strumentario a ogni azione tecnica.<sup>11</sup> In questi termini, l'affermazione lascerebbe spazio a libertà gratuite, che poco hanno a che vedere con il concetto di metodo come sopra esposto, poiché risolvere un problema significherebbe poter indifferentemente utilizzare strumentazioni tra loro non assimilabili, le quali sono scelte solo sulla base della libera discrezione del singolo individuo che le utilizza. Si avrebbe cioè un'aleatorietà nell'utilizzo del metodo, poiché il metodo non imporrebbe regole certe sul tipo di strumenti necessari.

Una riflessione approfondita su quanto detto fino a ora, però, ci condurrebbe ad accettare come inopinabile l'impossibilità di riuscire a codificare la scelta degli strumenti utilizzati in uno specifico ambito tecnico. Se infatti definiamo come singolare e unico lo specifico contesto all'interno del quale l'azione tecnica interviene, non possiamo che rinnovare in funzione di esso gli strumenti che fanno parte dell'approccio multiplo; si dovrebbe cioè proiettare la singolarità dell'oggetto sugli strumenti che su di esso dovrebbero agire.

Vale la pena tornare a sottolineare che in tutto questo ricopre un ruolo di fondamentale importanza l'individualità del soggetto, la quale è inizialmente, attraverso un'attribuzione di significato, l'origine della dimensione singolare dell'oggetto; successivamente, per via di questo riconoscimento univoco e particolare, è la ragione che determina l'utilizzo di strumentazioni non codificabili. E' quindi evidente che il campo d'azione del metodo da utilizzare in una dimensione tecnica non include l'aspetto fenomenologico esteriore

delle strumentazioni; in altri termini, esso non può fornire delle regole che riguardino il tipo di mezzi e il modo di utilizzo degli stessi, poiché quest'aspetto è in continua mutazione a seconda dello specifico su cui ci si trova a confrontarsi.

Allora, su cosa e in che modo il metodo interviene al fine di eliminare l'aleatorietà potenziale che si annida in ogni processo? A nostro avviso si può dare una risposta alla domanda se si cerca di capire non tanto l'aspetto esteriore, diciamo tattile, del rapporto tra strumenti e oggetto, quanto piuttosto il tipo di relazioni che intercorrono tra questi due termini, ossia: come gli strumenti agiscono sull'oggetto; in cosa si concretizza il loro utilizzo; quale è il loro fine ultimo?

Può essere utile tornare alla definizione di tecnica. Da quanto detto in precedenza, si evince che il suo fine ultimo è quello di creare nuovi prodotti e mezzi che migliorino le condizioni di vita dell'uomo. La strumentazione messa in opera e applicata a uno specifico contesto ha uno scopo preciso: rendere l'oggetto sul quale interviene un mezzo necessario a migliorare la condizione umana. Tale è la relazione fondamentale che intercorre tra strumento e oggetto, ed è in quest'ambito che il metodo deve imporre delle regole per riuscire a garantire il raggiungimento della verità, a prescindere dalle strumentazioni impiegate. Le regole di un metodo, perciò, trovano un appropriato campo di applicazione nell'aspetto comune a ogni specificità affrontata, il che equivale a prendere in considerazione le caratteristiche proprie del fine ultimo perseguito, cioè quello che noi definiamo mezzo.

Nella filosofia contemporanea la maggior parte degli enti tende a essere definita attraverso il complesso legame tra materia e forma. Ciò è vero anche per il mezzo, anche se vale la pena proporre qualche approfondimento prendendo spunto dagli studi di Martin Heidegger che affrontano il tema. Nel testo che ha per oggetto lo studio della reale essenza dell'opera d'arte,<sup>12</sup> lo studioso chiarisce che nel mezzo è la forma, in quanto contorno, che determina l'ordinamento e la disposizione della materia. Non solo, essa ne implica anche la qualità e il tipo. Tale legame tra forma e materia è però imprescindibilmente condizionato dall'uso che si fa del mezzo.

E' importante, inoltre, non considerare l'usabilità del mezzo come qualche cosa di aggiunto secondariamente; al contrario, essa è il presupposto in base al quale l'uomo si impegna nella fabbricazione di un mezzo, il quale «ci è-presente, essendo così l'ente che è». Il mezzo, allora «è sempre il prodotto di una fabbricazione diretta all'approntamento di un *mezzo-per* qualcosa».<sup>13</sup>

Ritornando agli argomenti sopra espressi, possiamo sostenere che l'architettura, in quanto tecnica che si interessa teoricamente e praticamente di mezzi posti al servizio dell'uomo, si trova in una condizione di contiguità concettuale con i temi espressi da

Heidegger. In particolare, ogni tema architettonico non può prescindere dall'essere *mezzo-per* l'uomo, quest'ultimo rivisto nella sua dimensione più ampia; inoltre esso nasce da un bisogno d'uso già connaturato alla realtà umana, per la quale non è mai un'imposizione, ma al contrario trae da essa linfa.

Heidegger aggiunge alle idee già espresse alcune osservazioni, che portano il significato di mezzo a un livello ancora più profondo. Rilevante per noi è la seguente. «E' nel corso di questo uso concreto del mezzo che è effettivamente possibile incontrare il carattere del mezzo. Fin che noi ci limitiamo a rappresentarci un paio di scarpe [...] vuotamente presenti nel loro non-impiego, non saremo mai in grado di cogliere ciò che, in verità, è l'esser-mezzo del mezzo».<sup>14</sup> Ogni mezzo, nella citazione un paio di scarpe, deve essere immaginato in un contesto definito a partire dall'usabilità che gli è propria. Si pensi a quanto ciò possa essere importante, se riferito alla metodologia da impiegare in una progettazione o in un'analisi di uno specifico tema architettonico. Immaginare o decodificare, a partire dalla dimensione umana, l'uso precisamente realistico di un'architettura è fondamentale se non si vuole cadere nell'astrazione.

Ritorna con insistenza, quindi, il tema dell'unicità e della specificità dell'oggetto di interesse della tecnica, ossia del mezzo, che va considerato come a sé stante. Ritornando per l'ultima volta al testo di Heidegger, secondo l'autore rivedere il mezzo nel contesto d'uso che gli è proprio permette di comprendere come l'usabilità del mezzo trae origine da una necessità essenziale che si crea nel rapporto tra il mezzo e chi lo usa. Questa necessità è chiamata da Heidegger *fidatezza* ed essa permette al soggetto che fa uso del mezzo di avere un'inconsapevole certezza nel mondo che lo circonda, quasi che il mezzo divenisse l'elemento costante di mediazione tra il soggetto e la realtà in cui si colloca; il filtro attraverso il quale si possono ritrovare delle abituali certezze.<sup>15</sup>

Ci piace sottolineare il carattere abituale che si attribuisce all'uso del mezzo, soprattutto in riferimento all'architettura. Valter Benjamin sostiene in un suo testo che l'architettura è fruita in un duplice modo: attraverso l'uso e attraverso la percezione, ossia in modo tattile e in modo ottico. «La fruizione tattica non avviene tanto sul piano dell'attenzione quanto su quello dell'abitudine. Nei confronti dell'architettura, anzi, quest'ultima determina ampiamente anche la ricezione ottica».<sup>16</sup> L'esplicita analisi dei caratteri che definiscono l'*essere-mezzo* del mezzo, che noi abbiamo voluto fin qui proporre, restituisce la dimensione della verità che ogni metodo dovrebbe impegnarsi a raggiungere, attraverso la promozione di un insieme sistematico di regole.

A proposito dei caratteri che qualificano il metodo rimane, però, un ultimo aspetto da definire. Se analizzassimo un qualsivoglia numero di esperienze architettoniche o di studi inerenti a esse, e più in generale di risultati di azioni tecniche, ci accorgeremmo

che ogni soggetto propone, secondo un diverso grado di approfondimento logico, un suo personale metodo. Dicendo questo non ci riferiamo alla strumentazione da impiegare in una specifica disciplina tecnica, poiché ricordiamo che secondo noi il metodo non regola né il tipo né il modo di utilizzo degli strumenti; al contrario per questi ultimi è naturale, a causa delle ragioni sopra esposte, non poter considerare una standardizzazione.

Quando parliamo di individualità del metodo, invece, vogliamo fare riferimento al fondamentale contesto in cui esso trova applicazione, ossia al possibile processo di definizione dell'usabilità del mezzo. Questa condizione è sicuramente implicata dalla non universalità degli aspetti affrontati all'interno della tecnica, poiché non essendo astratti e generalizzabili sono obbligati a rimanere ancorati a una dimensione contestuale storica e culturale ben precisa, la quale, anche se rivista in un'accezione sincronica, è la causa di risultati particolari. Infatti, il soggetto che interviene su di uno specifico oggetto è spontaneamente e personalmente condizionato dallo spirito del tempo che si trova a vivere, tanto che la sua attività tecnica rispecchia lo specifico ambito culturale e storico in cui sia lui sia l'oggetto sono immersi. Questo vale inevitabilmente anche per le regole definite in un metodo, sia perché è possibile dare un diverso significato al concetto di usabilità del mezzo a seconda del contesto in cui viene calato sia perché ogni soggetto struttura il suo operato in funzione del proprio personale bagaglio culturale ed esperienziale.

Scrivo al riguardo Descartes: «Il mio scopo non è [...] quello d'insegnar il metodo che ciascuno deve seguire per ben condurre la propria ragione, ma di far vedere soltanto in qual modo ho cercato di condurre la mia».<sup>17</sup> Lo studioso in questo testo evidenzia come, nell'implicita libertà dell'azione intellettuale, è necessario seguire un metodo; non ne parla di uno in assoluto ma di un qualsivoglia tipo personale. La verità dedotta in funzione di un metodo particolare allora, non rappresenta altro che una porzione, la quale, andandosi a sommare ad altre precedentemente svelate, costituisce in una determinata società e in una determinata epoca una possibile strada da seguire per andare oltre. Questo è tanto più vero quando esso si considera applicato a una dimensione eminentemente tecnica come quella dell'architettura, in cui paradossalmente si potrebbe sostenere che ogni esperienza è un metodo in sé concluso.

Da quanto detto si deduce che la bontà dell'operato tecnico di un soggetto è valutabile solo ed esclusivamente sulla base del rigore attraverso il quale il soggetto cerca di dare attivazione al proprio metodo. È importante sottolineare infatti che esso potrebbe cambiare ed evolversi in qualsiasi momento, al contrario, sarebbe disonesto applicarlo in modo incoerente e parziale, in quanto verrebbe meno il suo principio d'essere.

### 3. Un 'metodo debole' come alternativa alla crisi del 'metodo forte'

Nel cercare di affrontare il suddetto tema architettonico, siamo partiti dall'analizzare quelle che reputiamo essere le caratteristiche fondamentali di un metodo applicato alla specifica dimensione tecnica che è propria all'architettura. La dissertazione esposta potrebbe sembrare avulsa dalla dimensione tattile che è propria a ogni ambito tecnico. Ma non lo è nel momento in cui ci si sforza di contestualizzare i concetti nel concreto e quotidiano operare, soprattutto in ragione del fatto che il metodo e le idee in sé sottese nascono dalla presente e tangibile dimensione della vita dell'uomo: si determina un profondo legame tra fatti e concetti, e i concetti non avrebbero ragione di esistere se non direttamente estrapolati dai fatti. Per questo motivo le argomentazioni logiche da noi esposte, che appartengono sicuramente a un territorio teoretico, parlano già della vita dell'uomo.

In particolare, nella nostra definizione di metodo, abbiamo voluto tener conto di un aspetto imprescindibile quando ci si riferisce alla odierna società. Tale aspetto è sottointeso nella parola *crisi* la quale, da un punto di vista filosofico, va interpretata secondo il suo significato originario di *giudizio*. «Di fronte alle sicurezze razionaliste, illuministe e neo-illuministe, positiviste e neo-positiviste, si è sviluppato un *giudizio*. Il *giudizio*, proprio perché tale, ha messo in crisi le sicurezze».<sup>18</sup>

La nostra vita è comunemente condizionata da questo giudizio critico nei confronti di atteggiamenti scientifici ed esistenziali appartenenti a un recente passato. Sulla base di esso le attuali scienze hanno impostato la loro ricerca e hanno sviluppato delle concettualizzazioni e anche nelle metodologie si è accettato come principio d'essere il concetto di *crisi*, tanto che non è inusuale sentir parlare di *crisi del metodo*. La nostra trattazione è la diretta conseguenza di questo particolare contesto e aspira, attraverso un atteggiamento critico, a divenire un metodo costruttivo, il quale non vuole cadere negli atteggiamenti semplicistici del *rifiuto* e della *reazione nostalgico-restaurativa*. Esso, al contrario, assumendo i connotati di *metodo debole*, si pone operativamente in antitesi a quello che comunemente viene chiamato *metodo forte*.

Se solamente per un attimo ci fermassimo ad analizzare gli sviluppi più recenti della disciplina architettonica, non potremmo non notare come essa si sia costruita intorno a dei principi e a degli strumenti metodologici fortemente condizionati dallo spirito del funzionalismo e del positivismo. In tale contesto culturale l'elemento fondamentale di tutta la speculazione teorica e dell'attività pratica consisteva nell'inconfutabile certezza di veridicità intrinseca nei risultati raggiunti. Per esempio, la relazione diretta tra bisogni materiali quantificabili numericamente e strumenti a essi asserviti si costruiva intorno

al principio funzionale esattamente definito attraverso gli strumenti della matematica, dell'ingegneria e dell'economia. In questa rigida consequenzialità di causa ed effetto valutata sulla base di un'oggettivazione esasperata del problema c'era ben poco spazio per la discussione, a meno che essa non partiva da un punto di vista scientifico equivalente, il quale doveva comunque fondare le proprie ipotesi sul mero dato materiale verificabile oggettivamente. In questo senso il metodo dell'architettura moderna è in larga parte definibile come *metodo forte*, che pone come dati inconfutabili e assoluti sia le pre-determinazioni teoriche assunte come strumentazione sia i risultati raggiunti. Vale la pena ricordare alcune considerazioni proposte da uno dei più importanti architetti del Movimento Moderno. Le Corbusier in *'Vers une Architecture'*, testo che si caratterizza per la definizione essenzialista dell'architettura basata su osservazioni di ordine razionale e meccanico, scrive:

«Bisogna cercare di fissare gli standard per affrontare il problema della perfezione. Il Partenone è un prodotto di selezione applicato a uno standard stabilito [...] Lo standard viene stabilito a partire da basi certe non in modo arbitrario, con la sicurezza delle cose motivate e con una logica controllata dall'analisi e dalla sperimentazione. Tutti gli uomini hanno lo stesso organismo, le stesse funzioni. Tutti gli uomini hanno gli stessi bisogni [...] bisogni standard, che danno luogo a beni d'uso standardizzati [...] L'architettura opera su degli standard. Gli standard sono fatti di logica, di analisi, di studio scrupoloso». <sup>19</sup> E ancora più avanti: «Occorre creare lo spirito della produzione in serie, lo spirito di costruire case in serie, lo spirito di abitare case in serie, lo spirito di concepire case in serie. Se [...] si esamina la questione da un punto di vista critico e oggettivo, si arriverà alla casa-strumento, casa in serie, sana (anche moralmente) e bella dell'estetica degli strumenti di lavoro che accompagnano la nostra esistenza». <sup>20</sup>

In queste citazioni si percepisce in modo chiaro quanto noi abbiamo voluto precedentemente esporre in modo sintetico. La base teorica e strumentale comune a ogni speculazione simile a quella di Le Corbusier si caratterizza per una consapevolezza inoppugnabile dei propri strumenti, i quali, giustamente fondati sulla matematica e il rigore, lasciano poco spazio ai dubbi e alle critiche.

Partendo da questa rigida eredità culturale, la cultura contemporanea ha sentito il bisogno di appellarsi al concetto di *crisi*, soprattutto perché ci si è resi conto della «gravità del compito che gli si è attribuito (al metodo): quello di formalizzare i risultati quasi metafisici di una Ragione che si è posta come assoluta; la crisi aumenta se chi ne utilizza uno non è disposto a mettere in discussione, dal punto di vista scientifico, per revisionarli, i risultati raggiunti e se non si compie un esame, giudizio, della validità delle risposte progettuali». <sup>21</sup>



A tale visione del metodo, noi abbiamo voluto contrapporre una qualificazione volutamente snellita, sulla base della quale esso non si caratterizzerà più come percorso obbligato e obbligante. Per queste ragioni noi definiamo il nostro *metodo debole*, che si caratterizza per una volontaria rinuncia a ogni strumentazione o riflessione preconstituita che esula dalla specificità del singolare; esso non vuole chiudersi verso gli stimoli provenienti da ciò che è esterno al proprio specifico ambito disciplinare, ma lascia spazio anche a ciò che rischia di mettere in crisi i propri risultati.

Si tratta in definitiva di un metodo che rifiuta ogni arroccamento difensivo all'interno della propria specificità disciplinare, poiché reputa importante considerare come dato del problema la possibilità di non riuscire in modo autonomo a proporre una soluzione completamente esaustiva.<sup>22</sup> Teniamo però a sottolineare che questa condizione operativa non dovrà mai in alcun modo rinnegare i più sani e autentici fondamenti della metodologia. Essi sono quelli che Geymonat sintetizza in: «abito critico, esasperato amore del rigore, apertura verso ogni seria innovazione».<sup>23</sup>

#### **4. La complementarità tra il concetto di 'molteplicità necessaria' e il concetto di 'interdisciplinarietà'**

In precedenza abbiamo fatto riferimento al concetto di *molteplicità necessaria*, in quanto strumento utile alla definizione rigorosa e veritiera della realtà singolare indagata da una disciplina. Di per sé si tratta di un'idea estremamente potenziale, al cui interno purtroppo sono già racchiuse le premesse che potrebbero condurla a delle distorsioni, tali da renderla fortemente divergente dalle sue iniziali ragioni d'essere.

Lo scopo fondamentale che spinge all'adozione di questo strumento è la volontà di riuscire a descrivere nel modo più esatto possibile la complessità connaturata a ogni contesto riferibile alla concreta e reale dimensione umana. Tali contesti, siano essi relazioni tra soggetti, oggetti direttamente connessi all'uomo, o l'uomo in quanto soggetto, si caratterizzano per la loro singolarità, ossia unicità non ripetibile né standardizzabile all'interno di griglie concettuali. Come abbiamo già detto tale singolarità non è una caratteristica intrinseca, ma deriva da un'attribuzione di significato riconosciuta da un singolo individuo e volutamente riversata sull'oggetto di indagine.

Ora, al fine di riuscire a descrivere una situazione che, a causa della forte variabilità dei caratteri, è giusto definire complessa, ci sembra utile avvalorare la bontà di un metodo che affronta il problema da più punti di vista. In tal modo l'oggetto di studio si scompone in una sommatoria di visioni parallele, ognuna delle quali però corrisponde a uno specifico ambito disciplinare. Il punto di crisi del concetto di *molteplicità necessaria* scatur-

risce proprio da quest'ultima affermazione poiché, pur nella loro bontà, ognuna delle definizioni che cercano di definire l'oggetto di studio rappresenta una visione parziale del problema. Il rischio più grande, allora, è la possibilità di perdere di vista il *centro*, ossia la completezza e l'integrità dell'oggetto che si sta cercando di definire. Inoltre, è potenzialmente presente l'eventualità di una specializzazione disciplinare sempre più forte in cui si avverte la tendenza ad assumere quale verità assoluta la propria verità parziale. In ciò riconosciamo l'immagine del *metodo forte* di cui abbiamo parlato e che, come abbiamo detto, la cultura contemporanea ha messo in crisi avvalorando la possibilità più onesta dell'utilizzo di un *metodo debole*.

Pur mantenendo la bontà di quanto fino a ora argomentato, sarebbe più giusto ricercare una soluzione che sia integrativa della precedente e la porti a una maggior completezza. Appare quindi necessario utilizzare una metodologia conoscitiva complementare al processo di scomposizione analitica fino a qui proposto. Tale metodologia è rappresentata nel concetto di sintesi che, in quanto pratica metodologica, ci permette di riunire la serie di elementi parziali indagati attraverso l'analisi in un insieme ordinato e organico. In sostanza, bisogna riuscire a integrare tra di loro le singole definizioni offerte da ogni specifico ambito disciplinare all'interno dell'unità originaria rappresentata dal nostro oggetto di studio. Solo in questo modo si potrà mantenere fede alla reale natura di quel *centro* di cui poco sopra abbiamo parlato; anzi, riuscendo a descrivere la completezza dell'oggetto singolare, si raggiunge la ragione d'essere di ogni metodo: la definizione di una verità.

Operativamente, il procedimento sintetico si qualifica per una forte accezione interdisciplinare, per via della quale la specificità di ogni materia dovrebbe cercare di dialogare intorno a un centro comune. Questo è sicuramente uno degli elementi più importanti del nostro ragionamento. Ogni disciplina, infatti, pur non alterando la propria natura e le proprie specificità metodologiche, ha il dovere di porsi al di sopra di ogni visione parziale. Perciò le limitate idee di ogni singolo campo di indagine devono essere messe a confronto con i risultati parziali di altre discipline e, se il confronto svela accenti divergenti dall'unità originaria, bisogna mettere in discussione le proprie convinzioni e fare un passo indietro.

Lo scopo è di pervenire a un risultato univoco, che non si qualifica come semplice sommatoria degli esiti di ogni specifico ambito disciplinare, ma che, attraverso una revisione interdisciplinare condizionata dall'essenza del *centro*, sappia visualizzare la complessità dell'oggetto singolare. In questo modo si vuole essere coerenti con l'es-

senza del *metodo debole*, il quale, come abbiamo più volte avuto modo di ricordare, rinnega ogni concettualizzazione precostituita, che avrebbe come unico fine quello di rinchiudere ogni disciplina all'interno delle proprie false certezze.

D'altro canto, non ci sembra coerente con la realtà pensare che si possa risolvere il problema della complessità dell'oggetto partendo da una metodologia interdisciplinare. Nella sostanza, a quest'ultima si chiede di superare la limitatezza intrinseca a ogni ambito teorico, promuovendo uno spazio in cui le singole materie di studio operano insieme a partire da ciò che le accomuna.<sup>24</sup> Non crediamo sia realisticamente possibile agire in questo senso poiché c'è il rischio di sacrificare l'unitarietà e l'autonomia disciplinare, al punto tale da proporre una definizione deviata e fortemente parziale. Per noi ogni ambito, che si caratterizza per la sua singolare specificità e per la sua indipendenza, deve essere visto nella dimensione dialogica di analisi e sintesi e, all'interno di quest'ultima, deve aprirsi a una discussione costruttiva e se necessario distruttiva.

Nel suddetto complesso sistema di relazioni, l'architettura, in quanto disciplina caratterizzata da una forte dimensione tecnica, opera su più livelli e secondo modalità diversificate. In architettura, come abbiamo più volte ricordato, la risposta progettuale a un bisogno è corretta solo nel momento in cui trae origine da una riflessione che definisca i contorni dello stesso bisogno. In altri termini, non è possibile pensare che tale disciplina possa imporre delle soluzioni avulse da un reale rapporto con la cultura e il pensiero di chi ne usufruirà.

Questa dimensione concettuale è il primo livello all'interno del quale l'architettura deve fornire il proprio personale contributo. Allora, pur rimanendo fedele alla propria natura a prevalente vocazione tecnica, essa si spende per proporre un insieme sistematico di concetti. Tali concetti, che ovviamente si riferiscono al bisogno originario nonostante il loro carattere eminentemente teoretico, si distinguono per il fatto di preservare comunque una certa inclinazione nei confronti del fatto costruttivo. A questo livello, ricordiamo che non esiste la superiorità di un'ambito di studio sugli altri: tutte concorrono alla definizione dei contorni del contesto teoretico da prendere a riferimento, secondo le modalità tipiche di un approccio interdisciplinare, come sopra descritto.

In un secondo momento, quando ci si troverà di fronte alla necessità di creare un'opera architettonica che sappia rispondere a delle istanze ben precise, l'architettura si riappropria pienamente dei connotati tecnici che la contraddistinguono, si svincola totalmente dagli altri ambiti teorici e imporrà la propria autonomia. Il punto di partenza è naturalmente la definizione univoca del bisogno ottenuta per mezzo di una discussione interdisciplinare; tale definizione costituisce il supporto concettuale alla

progettazione concreta del fatto architettonico, tanto che sarebbe auspicabile poter considerare l'architettura costruita come una materializzazione dei concetti teorici assunti a riferimento.

La progettazione e la concreta realizzazione dell'opera architettonica sono però definite all'interno di una serie di strumentazioni tecniche che, pur se liberamente utilizzabili, restano comunque vincolate al fatto materiale. Questa condizione crea delle evidenti barriere al confronto con le altre discipline, le quali, non comprendendo la natura degli argomenti trattati, non riuscirebbero a indagare la dimensione costruttiva dell'architettura. E' quindi irrealistico avvalorare l'ipotesi di un confronto tra i diversi campi del sapere.

Ciò che invece deve essere sottolineato con insistenza è la dipendenza della pratica costruttiva dell'architettura rispetto a un complesso sistema concettuale, il quale costituisce l'ineludibile dimensione teorica che si cercherà di materializzare nelle forme costruite.

Sulla base di quanto si è cercato fin qui di argomentare, nel riferirci alla concreta realizzazione del fatto architettonico, ci sembra più appropriato parlare di intradisciplinarietà, sottintendendo in questo termine la possibilità, manifestata dalla esplicitazione costruttiva dell'architettura, di raccogliere al proprio interno diversi contributi teorici, a patto che questi siano stati preventivamente verificati sulla base di discussioni interdisciplinari.

- <sup>1</sup> Cit. in G.-G. GRANCER, *Metodo*, in *Enciclopedia Einaudi*, IX, Torino 1980, p. 237.
- <sup>2</sup> *Ivi*.
- <sup>3</sup> *Ivi*, p. 238.
- <sup>4</sup> B. ZEVI, *Architettura in nuce*, Sansoni, Milano 1994, p. 17, (I ed. 1960).
- <sup>5</sup> M. FOUCAULT, *Biopolitica e liberalismo*, a cura di O. Marzocco, Medusa, Milano 2001, pp. 191-192.
- <sup>6</sup> G.-G. GRANCER, *cit.*, p. 250.
- <sup>7</sup> G. GRASSO, *Come costruire una chiesa. Teologia, metodo, architettura*, Borla, Roma 1994, p. 150. In questo testo lo studioso sottolinea che l'architettura può essere distintamente definita come scienza e come tecnica: «Se il fare architettura è piuttosto una *tecnica*, una *arte*, il pensiero organico che ha per oggetto il fare architettura è una scienza». Tale definizione è funzionale a una esigenza metodologica e non corrisponde alla reale natura della disciplina architettonica, in cui l'azione intellettuale è già intimamente connessa all'aspetto materiale e tecnico.
- <sup>8</sup> G.-G. GRANCER, *cit.*, p. 250.
- <sup>9</sup> Martin Heidegger nel saggio che studia il significato di opera d'arte contenuto nel testo *Holzwege*, spiega l'evoluzione storica dell'idea di cosa in quanto mera-cosa. In particolare ne definisce due aspetti che considerano la cosa: portatrice di accidenti (caratteristiche riconoscibili ed associabili alla cosa); somma di sensazioni percettive che l'individuo attribuisce alla cosa con cui si trova in contatto. M. HEIDEGGER, *L'origine dell'opera d'arte*, in *Sentieri interrotti*, a cura di P. Chiodi, La Nuova Italia, Milano 2002, pp. 6-25 (ed. orig., *Der Ursprung des Kunstwerkes*, in *Holzwege*, Klostermann, Frankfurt am Main 1950).
- <sup>10</sup> G.-G. GRANCER, *cit.*, pp. 249-250.
- <sup>11</sup> *Ivi*, p. 251.
- <sup>12</sup> M. HEIDEGGER, *cit.*, pp. 3-69.
- <sup>13</sup> *Ivi*, p. 14.
- <sup>14</sup> *Ivi*, p. 19.
- <sup>15</sup> *Ivi*, p. 20.
- <sup>16</sup> W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 2000, p. 45 (ed. orig., *Das kunstwerk im zeitalter seiner technischer reproduzierbarkeit*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1955).
- <sup>17</sup> G.-G. GRANCER, *cit.*, p. 252.
- <sup>18</sup> G. GRASSO, *cit.*, p. 22.
- <sup>19</sup> LE CORBUSIER, *Verso una Architettura*, a cura di P. Cerri - P. Nicolin - C. Fioroni, Longanesi, Milano 1984, pp. 106-115 (ed. orig., *Vers une Architecture*, Fondation Le Corbusier, s.l. 1966).
- <sup>20</sup> *Ivi*, p. 187.
- <sup>21</sup> G. GRASSO, *cit.*, p. 24.
- <sup>22</sup> G. GRASSO, *cit.*, p. 26.
- <sup>23</sup> Cit. in R. GABETTI, *Progettazione architettonica e ricerca tecnico-scientifica nella costruzione della città*, in AA.VV., *Storia e progetto 6. Progetto Torino*, Franco Angeli, Milano 1983, p. 53.
- <sup>24</sup> E' questa la posizione sostenuta da Giacomo Grasso nel suo testo *Tra teologia e architettura*. Lo studioso sottolinea il ruolo fondamentale dell'interdisciplinarietà, anche se a nostro avviso focalizza troppo l'attenzione sulle potenzialità intrinseche a una metodologia caratterizzata dall'interazione disciplinare a partire dagli elementi di similitudine. E' pur vero che lo studioso mette in guardia il lettore dal rischio di semplificare eccessivamente il problema. Inoltre, illustra esplicitamente quali difficoltà si potrebbero incontrare nel momento in cui si volesse far convivere sullo stesso livello discipline diverse tra loro. Nonostante ciò, lo studioso reputa improrogabile la necessità di proporre una interdisciplinarietà come da lui intesa ed illustra il suo personale modo di concepire la relazione tra Teologia e Architettura. G. GRASSO, *Tra teologia e architettura. Analisi dei problemi soggiacenti all'edilizia per il culto*, Borla, Roma 1988, pp. 26-29.

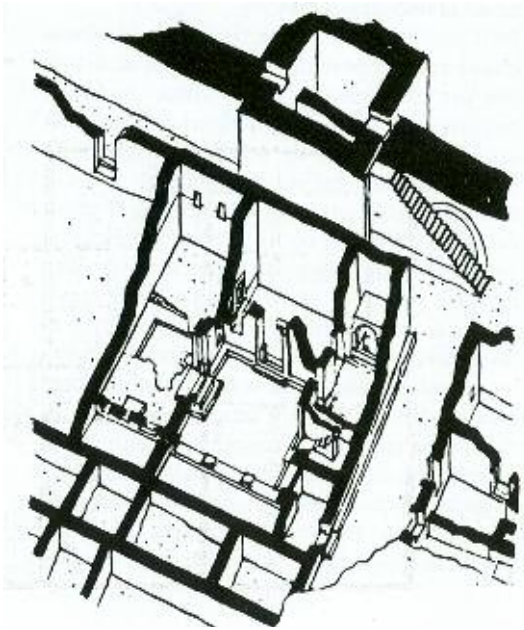


### 1. Rileggere il significato della chiesa-edificio

Per iniziare il discorso ci sembra necessario fornire alcune note di carattere storico che, pur nella loro ovvietà, mettono in luce il contesto teorico in cui vogliamo muoverci. La Chiesa ha sempre avuto una forte aspirazione alla vita comunitaria; l'assemblea riunita per i riti ma anche il quotidiano sostegno nelle difficoltà della vita tra i fedeli sono testimonianza di come il cristianesimo abbia fin da subito abbandonato la via della gnosi e abbia al contrario ispirato una fede più concreta e maggiormente aderente alla natura umana. A questa impostazione valoriale ha fatto immediatamente eco la necessità, soprattutto in riferimento alla celebrazione dei riti, di poter disporre di ambienti sufficientemente ampi per riuscire ad accogliere una comunità numerosa di persone riunita in preghiera. Inizialmente, per soddisfare questa esigenza, si cercò di adattare alle specifiche necessità gli spazi preesistenti, in generale le grandi sale delle case. Fu solamente a partire dal II secolo, anche se i casi sono molto rari, che cominciarono a essere costruite delle case, *domus ecclesiae*, appositamente pensate per ospitare le varie attività di una comunità di fedeli.<sup>1</sup> Ovviamente non parliamo ancora di chiesa-edificio, della quale riusciamo a individuare degli esempi solo a partire dal IV secolo, periodo a cui risalgono i primi edifici che, per l'originalità delle forme e dell'impianto, si distinguono da quanto fino a quel momento era stato costruito e rivelano un'esatta corrispondenza alle esigenze dei riti cristiani.

Quanto detto ci permette di sottolineare il fatto che le prime chiese-edificio furono costruite solamente quattro secoli dopo l'origine del cristianesimo e soprattutto che, in questo arco di tempo, per permettere lo svolgersi delle assemblee comunitarie, venivano occupati spazi semplicissimi la cui unica qualità era quella di contenere un grande numero di persone. Al fine di riuscire a capire in modo approfondito tale fenomeno bisogna cercare di superare il semplice dato materiale e proporre una serie di riflessioni che tengano conto dello specifico messaggio cristiano. Nella Chiesa delle origini era





*Casa di una comunità  
cristiana,  
Dora - Europa, 230 circa*

comunemente riconosciuta una propensione al sacro estesa a ogni tempo della vita, per via della quale non avrebbe avuto più senso edificare un luogo del sacro, poiché per chi è cristiano ogni cosa è sacra.<sup>2</sup> Sulla base di queste ragioni il significato implicito nella parola tempio (*témenos*: recinto, separato) perse la sua originaria rilevanza e come conseguenza si cominciò a pensare in modo completamente nuovo agli spazi adibiti al rito, al punto tale che anche una comune abitazione poté essere considerata un luogo adatto alle particolari esigenze della celebrazione. Questo concetto ricopre un ruolo così importante all'interno del sistema teologico del Cristianesimo, che anche oggi c'è chi sostiene provocatoriamente che «una chiesa non serve a nulla, (anche se) è altrettanto vero che la sua realizzazione corrisponde ad autentici bisogni e dunque che la chiesa a qualcosa pur serve».<sup>3</sup>

Sarebbe, allora, riduttivo pensare che tale condizione si sia imposta esclusivamente come conseguenza di un contesto politico avverso alla diffusione del Cristianesimo, a causa del quale veniva scelto l'anonimato e la mimesi come modo per sfuggire alle persecuzioni. Sicuramente il limite dovuto all'attività repressiva dell'Impero determinò una serie di vincoli oggettivi che impedirono una rapida espansione ed evoluzione della religione cristiana anche per ciò che concerne la dimensione architettonica, ma questa imposizione fu certamente secondaria a un più importante e rivoluzionario sistema di concetti, i quali furono il vero centro ispiratore di tutta l'attività delle prime comunità cristiane. La storia, però, ci racconta che nel corso dell'evoluzione dell'esperienza cristiana questi atteggiamenti furono progressivamente subordinati ad altri fattori e la chiesa-edificio cominciò a caricarsi di significati sempre più distanti dall'originario messaggio.

Vale la pena fare alcune riflessioni. Prima di tutto, l'edificio in cui viene celebrato il rito cristiano ha avuto un'evoluzione storica che può riferirsi agli ultimi sedici secoli e in particolare, per merito dell'eccezionalità delle opere prodotte, riveste un'importanza fondamentale soprattutto nell'ultimo millennio. Questo significa, al contrario di quanto comunemente possiamo immaginare, che la storia della chiesa-edificio interseca quella dell'uomo per un arco di tempo relativamente breve,<sup>4</sup> il quale tuttavia ci ha lasciato in eredità un enorme patrimonio architettonico testimone di una costante e approfondita ricerca. Quello che invece dovrebbe far riflettere è che a fronte di un circoscritto e quindi controllabile ambito di ricerca non si è mai affrontato il tema della chiesa-edificio in modo specifico e unitario. Manca un contributo teorico che, sulla base delle particolari tematiche riguardanti lo spazio adibito al rito cristiano, sappia restituire una visione completa dell'intero processo evolutivo del fenomeno.

A questa prima riflessione, che interessa maggiormente il campo della ricerca storica, bisogna aggiungerne una seconda che riguarda in particolar modo il significato dell'architettura. Il fatto che all'inizio della vita delle prime comunità cristiane non si avvertisse la necessità di realizzare una chiesa-edificio capace di fornire uno spazio adeguato alla celebrazione del rito eucaristico, ci stimolano a pensare quali siano le sue reali e autentiche peculiarità. Come abbiamo detto, spesso nel corso della storia si sono attribuiti a questo tipo di edifici significati che non solo distorcevano la verità del messaggio cristiano, ma che in alcuni casi subordinavano l'aspetto teologico a necessità di tipo materiale. Sulla base di queste particolari connotazioni, l'edificio adibito alla celebrazione del rito ha assunto, in alcune circostanze, i caratteri particolari del tempio, che esprime cioè un Dio assolutamente distante dalla vita dell'uomo, in altre circostanze la connotazione di simbolo del potere. Ovviamente non mancano i casi in cui queste due accezioni si mescolano tra di loro. Tale situazione è di sicuro la manifestazione estremizzata di un processo che, per ragioni politiche, sociali, culturali, ha portato a uno scollamento tra i valori fondamentali del cristianesimo e le ragioni dell'uomo, anche in ciò che concerne la realizzazione degli edifici adibito al culto.

Allora, prendendo a esempio l'esperienza dei primi secoli di storia della Chiesa, si dovrà comprendere il modo di interpretare il tema della chiesa-edificio sulla base della essenziale verità del messaggio cristiano, così che ogni operazione prodotta dall'architettura ne diventi la coerente materializzazione. Si dovrebbe cioè tornare a pensare al problema della chiesa-edificio in modo coerente ai principi che l'ispirano; in particolare, sia nell'attività progettuale sia in quella teoretica, è fondamentale comprendere il valore

propedeutico ed essenziale di un dialogo con la ricerca teologica che, se trascurata, determina, nonostante lo splendore delle forme e l'originalità delle idee, una caduta nel falso.

A questo, tuttavia, bisogna aggiungere che ogni approccio storiografico al problema della chiesa-edificio non può esimersi dal considerare l'aspetto teologico come parte integrante del più vasto processo evolutivo della storia dell'uomo.<sup>5</sup> In tal modo si crea una ideale continuità logica tra i concetti strutturali di ogni periodo storico e le interpretazioni proposte dalla teologia che, in quanto scienza, non può essere pensata disgiunta dal più generale clima teorico. Ogni teologia, allora, in quanto frutto del suo tempo, sarà l'impulso per la nascita di una particolare forma di architettura della chiesa-edificio la quale, sulla base di una deduzione sillogistica, rappresenterà essa stessa un'espressione univoca della temperie ideologica del proprio tempo. Tali considerazioni devono essere interpretate non solo come chiarimenti ed esplicazioni disciplinari, ma anche come strumenti interpretativi posti a fondamento degli approfondimenti proposti successivamente.

## 2. 'Abitare' lo spazio per il culto

Alla domanda *che cos'è la chiesa-edificio?* può essere utile rispondere partendo dalle parole di Giuseppe Varaldo:

«Tra il non affrontare la questione per non correre il rischio di dire male cose difficili, e l'affrontarla dicendo che ci si trova di fronte a un argomento dalle mille sfaccettature che si compongono solo in quadri di grande complessità, non desisto dal correre i rischi dell'affrontarla, almeno nei termini seguenti: una chiesa è un luogo di culto; un chiesa è una casa per il popolo di Dio».<sup>6</sup>

Si tratta di una definizione che si distingue per l'onestà e per la molteplicità dei concetti riassunti, che devono essere chiaramente espressi se si intendono comprendere le reali peculiarità del problema esposto.

Ad esempio, l'iniziale dichiarazione di complessità in riferimento al tema trattato non dovrebbe essere accolta con superficialità semplicemente perchè potrebbe sembrare scontata. La complessità, infatti, implica l'esistenza di una diversità di elementi che, intrecciandosi tra di loro in modo non lineare, costituiscono la natura dell'oggetto definito complesso. Si è di fronte a una realtà che, per sua natura, obbliga a una attenzione maggiore e a un'analisi che, rifiutando ogni pretesa autonomia disciplinare, sappia proporre un rapporto eteronomo tra le teorie prese in considerazione. Per queste

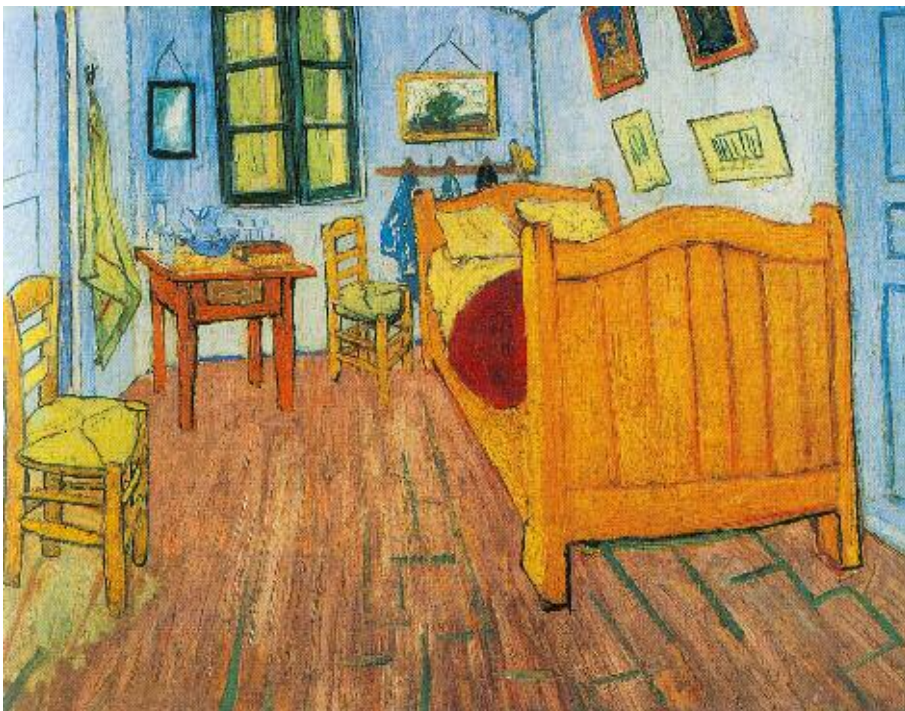
ragioni le specificità della disciplina architettonica devono essere chiamate a un confronto con le idee esposte da altre discipline, così che risulti possibile restituire la complessa unità dell'oggetto.

Va però aggiunto che rispondere alla domanda posta inizialmente impone, a causa della sua natura essenziale, di attenersi al rispetto di un rigore analitico chiaramente definito, il quale ha il compito di preservare il processo logico da ogni possibile forma di errore o carenza. Addentrarsi per vie speculative all'interno dell'essenza di un argomento, infatti, potrebbe implicare il rischio di cadere in astrazioni concettuali esasperate che sembrano perdere di vista l'unità originaria e che inducono l'osservatore a ogni possibile forma di alterazione della realtà. Le due argomentazioni espresse devono essere risolte sulla base di quanto è stato chiarito nel precedente capitolo in riferimento alla complementarità dei concetti di *molteplicità necessaria* e di interdisciplinarietà che, creando una sintesi di molteplici punti di vista di uno stesso oggetto, forniscono un metodo per riuscire a descrivere la verità di un argomento e ridurre il possibile margine di errore. In seconda battuta, dalla definizione di Giuseppe Varaldo è necessario estrapolare il concetto di abitare il quale, più o meno esplicitamente, è il fine che giustifica la definizione e l'uso sia del termine *luogo* sia del termine *casa*. Bisogna chiarirne soprattutto la dimensione ontologica, piuttosto che quella condizionata dalla storia e dall'etica, poiché è prima di tutto dalle qualità fondamentali dell'abitare che derivano le ragioni che hanno indotto e indurranno l'uomo a costruire. La posizione condizionale dell'abitare, infatti, potrà sicuramente aiutarci a capire il modo in cui sono stati realizzati gli edifici, ma il perché si costruisce può essere compreso solamente a partire dalla natura dall'essere. Le peculiarità dell'abitare umano sono in questo contesto funzionali alla comprensione delle modalità secondo cui i vari aspetti teologici connessi al tema della chiesa-edificio devono essere presi in considerazione. Si deve, cioè, trovare una matrice semantica dell'architettura capace di comprendere ed esprimere nel modo più verace possibile i concetti che riguardano il rapporto tra l'uomo e Dio che, se non opportunamente valorizzati, decadono al ruolo di significati insignificanti imprigionati nelle forme del costruito.

Il concetto dell'abitare rappresenta, nell'economia del nostro discorso, il compimento di un percorso logico che si è precedentemente affrontato e attraverso il quale si è cercato di comprendere il rapporto tra l'architettura, in quanto tecnica, e i suoi prodotti. Questi sono stati qualificati sulla base della definizione heideggeriana dell'essere *mezzo-per* del mezzo,<sup>7</sup> ovvero, in riferimento a questa intuizione filosofica, si è interpretata la produzione architettonica come il mezzo necessario per rispondere alle necessità dell'uomo. Ricordato il legame che intercorre tra il concetto sottointeso nella natura del

mezzo e le opere create dall'architettura, risulta più agevole comprendere come i significati connessi all'abitare possano essere consequenziali a quanto si è detto, poiché è solamente attraverso le architetture costruite che l'uomo riesce a darne una tangibile definizione. Se si volesse condensare la complessità dei termini esposti, si potrebbe dire che l'architettura si occupa della costruzione dei *mezzi-per* abitare.

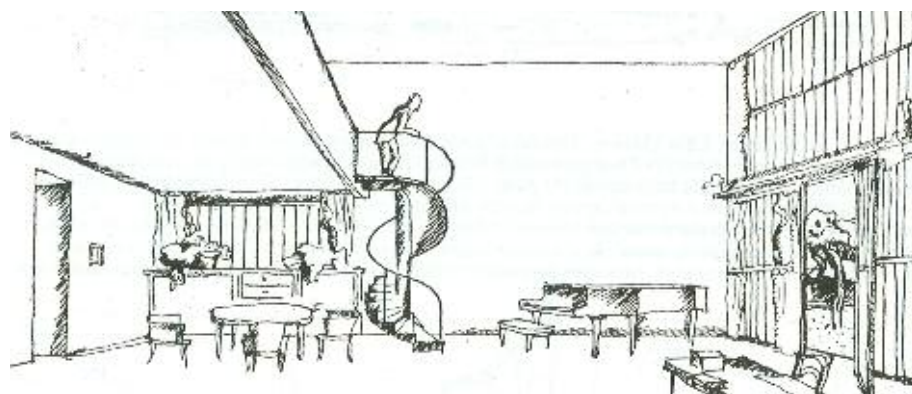
Questa affermazione sembrerebbe essere affine alla famosa espressione: «La casa è una macchina da abitare».<sup>8</sup> Tra le due definizioni, però, risulta possibile solamente un'assonanza di tipo linguistico, poiché analizzando in particolar modo il significato attribuito al prodotto dell'architettura, ci si renderebbe conto che nel primo caso le sue qualità derivano direttamente dall'abitare, mentre nel secondo caso derivano dall'essere macchina. Si tratta, perciò, di due posizioni tra loro molto distanti, che nella loro divergenza impongono di rifiutare una definizione dell'architettura pensata sulla base di presupposti meccanicistici. Una simile impostazione, infatti, escluderebbe aprioristicamente il legame concettuale, emozionale e spirituale tra l'architettura e i valori teoretici espressi dalla fede cristiana, deprimendo ogni possibile intenzione di ricerca in tal senso. Data per certa l'inopportunità di una definizione meccanicistica dell'architettura in riferimento al tema della chiesa-edificio, appare a questo punto essenziale capire come il senso più autentico dell'abitare possa chiarire il modo attraverso il quale l'architettura sia capace di dare una forma alla chiesa-edificio.



VAN GOGH,  
*La stanza di  
Vincent ad Arles*,  
Amsterdam, Van  
Gog Museum,  
1888



LE CORBSIER -  
SAUGNIER,  
Casa in serie  
"Citrohan",  
1921



Anche in questo caso può essere utile richiamare quello che Martin Heidegger ha scritto trattando il tema dell'abitare. Il filosofo chiarisce prima di tutto quale sia il contesto dell'esperienza umana in cui il significato etimologico della parola *abitare* dovrebbe essere esperito, affermando che non si dovrebbe intendere come il semplice prendere possesso di un alloggio, di una casa, poiché l'abitare dell'uomo è possibile in ogni costruzione da lui eretta; d'altra parte «le costruzioni che non sono abitazioni rimangono pur sempre anch'esse determinate in riferimento all'abitare, nella misura in cui sono al servizio dell'abitare dell'uomo».<sup>9</sup>

Come diretta conseguenza di questa affermazione e successivamente a più accurate considerazioni di natura etimologica, lo studioso continua la sua analisi sostenendo che l'abitare è il modo di essere dell'uomo sulla terra, ossia «essere uomo significa: essere sulla terra come mortale; e cioè: abitare»;<sup>10</sup> molti altri significati vengono abitualmente riferiti a questo termine, tanto che nessuno di noi non ne ricorda più il senso profondo, il quale riguarda, come si è detto, non un aspetto limitato della vita umana ma la sua interezza. Le considerazioni proposte ancora non chiariscono il significato profondo dell'abitare, ma si limitano a definirne le sole implicazioni contestuali e, nonostante ciò, sono sufficienti a legittimare l'ipotesi interpretativa adottata.

All'inizio, infatti, si è espressa l'intenzione di descrivere la chiesa-edificio come un *mezzo-per* abitare, apparentemente senza nessuna ragione che la giustificasse e la rendesse intelligibile; ora, al contrario, i concetti analizzati ce ne fanno cogliere il pieno valore. L'abitare, essendo pertanto il modo di essere dell'uomo sulla terra, si nasconde nelle innumerevoli manifestazioni in cui si esplica l'esperienza umana, tanto che esso non può essere erroneamente considerato una sintesi, ma piuttosto un fondamento comune alle diverse attività dell'uomo. Per cui ogni edificio, seppur siano innumerevoli le funzioni che esso può accogliere e quasi mai esclusivamente associabili a un semplice prendere dimora, è comunque in una certa misura *mezzo-per* abitare. Anche la chiesa-edificio è, in base alle argomentazioni esposte, una concreta e coerente risposta al

bisogno di abitare dell'uomo che si caratterizza nella specificità della celebrazione liturgica. Allora, se l'abitare è il luogo comune che giustifica ogni costruzione, sarà solamente in relazione al suo autentico significato che si riuscirà a connotare in modo appropriato la progettazione e la realizzazione degli edifici.

Secondo Heidegger, l'essenza dell'abitare può essere percepita a patto che la si consideri come la risposta al naturale bisogno sia di pace sia di protezione, che l'uomo inconsciamente avverte. L'abitare, perciò, è necessario a garantire la pace, la libertà; permette di essere preservati, curati, riguardati. Dove il significato autentico dell'aver riguardo «è qualcosa di positivo, e si verifica quando noi fin da principio lasciamo essere qualcosa nella sua essenza [...] la cingiamo di protezione»,<sup>11</sup> cioè non la vincoliamo alle catene della salvaguardia limitante. In definitiva l'essenza dell'autentico significato dell'abitare è: «rimanere nella protezione entro ciò che ci è parente (cioè ciò che ci rende liberi) e che ha cura di ogni cosa nella sua essenza. Il tratto fondamentale dell'abitare è questo aver cura». <sup>12</sup> Ma di chi bisognerebbe aver cura? Attraverso l'abitare si ha cura dell'uomo, non in quanto singolo essere umano, ma quale espressione di un unitario insieme di relazioni con tutto ciò che caratterizza il proprio contesto ambientale, culturale e spirituale. Rendere tali relazioni libere di manifestarsi nella propria essenza è la corretta manifestazione dell'abitare che si prende cura dell'uomo.

Bisogna, però, chiarire un aspetto che fino a ora si è dato per sottointeso: l'uomo può essere capace di abitare solamente se soggiorna, alberga presso le cose costruite,<sup>13</sup>



Destra: *Catacombe di San Callisto - Cappella dei Papi*,  
Roma, circa 250

Sinistra: *Santa Costanza*, Roma, circa 350

poiché è unicamente attraverso di esse che egli sa dare riparo e aver cura del proprio essere, ovvero dei propri legami. Heidegger le chiama con il nome di *luogo* e sottolinea che se non ci fossero delle cose costruite a occupare lo spazio, non esisterebbe nessun luogo.<sup>14</sup> In quest'ottica, ogni luogo deve essere considerato come il solo strumento attraverso il quale si può pervenire a un autentico abitare, ovvero a un autentico aver cura. La consapevolezza di queste ultime nozioni ci riporta alla citazione di Giuseppe Varaldo, il quale ha con molta nettezza interpretato il problema della chiesa-edificio sulla base del concetto di luogo; per chiarezza, all'interno della stessa citazione, bisogna evidenziare la proposta di una seconda analogia che adotta come analogo il termine casa; essa, essendo un luogo che accorda un posto all'abitare, può essere semplificata e perciò sottintesa all'interno dell'interpretazione iniziale. Pensare alla chiesa-edificio come a un luogo e inoltre rivederla come risposta a un bisogno che esplicita il più generale concetto dell'abitare dell'uomo, chiarisce in modo inequivocabile il fondamento ontologico del tema che si sta trattando, che corrisponde al prendersi cura, nel senso heideggeriano dell'*aver cura*, della particolare esperienza della vita umana che si svolge all'interno dello spazio della chiesa-edificio. Dove per prendersi cura, si deve pensare il lasciar essere qualcosa nella sua essenza.

Volendo ritornare alla citazione che ha introdotto il nostro ragionamento, l'oggetto dell'aver cura, relativo al tema in questione, si caratterizza in una duplice accezione: il culto, ossia il servizio che ogni cristiano riserva a Dio e che già Cristo rese al Padre, e il popolo di Dio, cioè la particolare condizione che assumono gli uomini che credono nella rivelazione. Se queste sono le connotazioni in cui si manifesta l'abitare dell'uomo di cui ci stiamo occupando, allora il luogo destinato a ospitarle deve, attraverso la propria conformazione, poter garantire la loro autentica espressione, il rispetto della loro essenza; in definitiva l'aver cura del significato sia del culto cristiano sia del popolo di Dio. Il problema che si pone a questo punto del nostro studio è perciò capire quale sia la vera essenza dei termini che si sono appena presi in considerazione.

### **3. La Chiesa universale e l'appartenenza a essa**

Lo scopo perseguito attraverso questo approccio non consiste nell'evangelizzazione di coloro che non hanno ancora conosciuto i concetti fondamentali alla base del messaggio cristiano, in particolar modo quello cattolico. Non si vuole nemmeno intraprendere la via della moralizzazione cattolica dello specifico ambito disciplinare dell'architettura. Al contrario, visto che l'obiettivo che si sta cercando di raggiungere consiste nella comprensione dell'essenza di un luogo per il culto e per il popolo di Dio



e degli inevitabili rapporti con aspetti di natura teologica, appare essenziale un confronto analitico e rigoroso con essi. Il confronto si qualifica in un'indagine conoscitiva non pregiudiziale, di cui è indispensabile riferire gli elementi peculiari senza disperderne la tensione all'unitarietà della concezione teologica fondamentale. Senza questo studio preventivo, si può cadere nell'errore di promuovere un metodo infondato, il quale, oltre alla disonestà intellettuale, implica la disgregazione dello stretto connubio tra materia e forma del segno sacramentale,<sup>15</sup> che rappresenta per molti il presupposto da prendere in considerazione nella progettazione della chiesa-edificio.<sup>16</sup>

Quando si parla di popolo di Dio si dovrebbe pensare a una molteplicità di significati che vanno ben oltre il ridotto concetto di comunità di persone unite da un'identica professione di fede. Sicuramente questa definizione ne rappresenta un aspetto, che però non si può in alcun modo considerare esaustivo, poiché, come si avrà modo di capire, non solo si banalizzerebbe un tema per sua natura molto complesso, ma addirittura si traviserebbe l'originale messaggio ecclesiologico contenuto nei vangeli. Nel pensiero e nel confronto abituale, infatti, si è portati ad associare analogicamente al concetto di popolo di Dio quello di Chiesa. D'altronde lo stesso Varaldo, nel testo citato, fa uso di questa correlatività che, se pur non scorretta, a una analisi più approfondita restituisce un'immagine ridimensionata e manchevole della Chiesa.

Il popolo di Dio è nell'ambito teorico dell'ecclesiologia uno strumento ermeneutico di ispirazione sociologica necessario alla caratterizzazione di una parte delle aggettivazioni che contraddistinguono l'*ecclesia*, in particolare, attraverso di esso si riescono a interpretare i modi delle relazioni tra gli uomini che credono in Dio. Si tratta perciò di una visione attualistica, che risulta fortemente influenzata dalla condizione terrena della Chiesa, cioè da quella impostazione parziale che la interpreta come un incontro di cristiani che vivono insieme in forza di valori psicologici, affettivi od operativi più che della realtà misterica della salvezza. E' sulla base di queste ragioni che si sostiene l'incompletezza della sua struttura concettuale e che ci si dovrà avvalere di strumenti ermeneutici a esso complementari, come quello della comunione, quello simbolico, e quello sacramentale. Allora, il discorso inizialmente organizzato sulla base di una presunta identità e autonomia del concetto di popolo di Dio sarà approfondito considerando quest'ultimo come parte di un ragionamento più ampio che terrà conto della reale essenza della Chiesa.

La categoria sociologica del popolo di Dio ci descrive una comunità di uomini che si viene a formare in seguito al Suo intervento diretto nella storia dell'umanità. Egli, per mezzo del proprio figlio Gesù Cristo e attraverso di esso dello Spirito Santo, guida l'intero genere umano alla comprensione del disegno della creazione e della salvezza,

RAFFAELLO,  
*Pesca miracolosa*,  
Londra, Victoria  
and Albert  
Museum,  
1515-16



cosicché solamente chi crede con fede a questa rivelazione potrà entrare a far parte in modo pieno del popolo che Egli ha voluto per sé.<sup>17</sup> Bisogna sottolineare che l'unità del popolo di Dio deriva non già da fattori esterni quali la lingua, la cultura, la contingenza geografica, la politica, i programmi sociali e i manifesti ideologici, ma, come abbiamo detto, da un aspetto che si riferisce alla dimensione intima ed emotiva della natura umana, ossia alla fede comune nell'unico Signore Gesù Cristo; è solo ed esclusivamente sulla base di questo imprescindibile elemento che ci si riconosce legati agli altri in un'unità fraterna che realizza e manifesta nella storia dell'uomo la salvezza portata da Cristo.

Una volta riconosciute e dimostrate l'essenzialità e l'ineluttabilità dei concetti appena esposti, si possono comprendere con maggiore chiarezza gli aspetti complementari, anch'essi importanti, che costituiscono la nozione di popolo di Dio.

Esso si deve pensare totalmente inserito all'interno del continuo fluire della storia dell'uomo sia per ciò che riguarda l'eredità del passato sia per quel che concerne la dimensione presente. Infatti, fin dalla sua edificazione, la Chiesa, prima attraverso i detti di Gesù,<sup>18</sup> poi attraverso gli insegnamenti degli Apostoli<sup>19</sup> e dei loro successori, ha fortemente ricercato un legame di continuità, che quando è stato necessario si è trasformato in critica costruttiva, con le proprie radici storiche, in particolare quelle del giudaismo, dell'annuncio apostolico e, di là di esso, con l'evento stesso della vita, della morte e della risurrezione di Cristo. Allo stesso tempo, però, essa non trascura la sua condizione



CHAGALL,  
*Mosè riceve le tavole della legge*,  
 Parigi, Musée national d'art  
 moderne - Centre Georges  
 Pompidou, 1950-52

presente e più in generale quella di tutto il mondo, e si adopera per far sì che il regno di Dio si realizzi concretamente nel *qui ed ora*, a partire dalle esigenze, dalle domande e dai problemi dell'uomo contemporaneo.<sup>20</sup>

Oltre agli elementi appena sottolineati, bisogna approfondire alcune sfumature relative al principio di unità che caratterizza il popolo di Dio, poiché troppo spesso si incorre nell'errore di equiparare, in riferimento alla realtà della Chiesa, i significati dei termini unità e omogeneità, al punto tale che si è portati a pensare ai credenti, uniti dalla comune fede nell'unico Signore Gesù Cristo, come a un qualche cosa di indistinto, unisono o monodico. Per essi, al contrario, il principio di unità si caratterizza come uno stimolo alla valorizzazione e alla crescita delle peculiarità che contraddistinguono la propria dimensione personale, permettendo altresì la diversificazione all'interno della coesione connaturata al popolo di Dio. Il quale è, per le ragioni esposte, chiaramente comprensibile solo nel momento in cui lo si interpreta attraverso la dualità derivante dai concetti di unità e distinzione, o ancora meglio quando lo si considera analogicamente affine a un corpo organicamente strutturato, ove ciascun membro o gruppo svolge la sua funzione specifica a servizio di tutti. In questo senso, pur nella sua unità, il popolo di Dio si caratterizza per un'evidente organizzazione sociale, vale a dire per



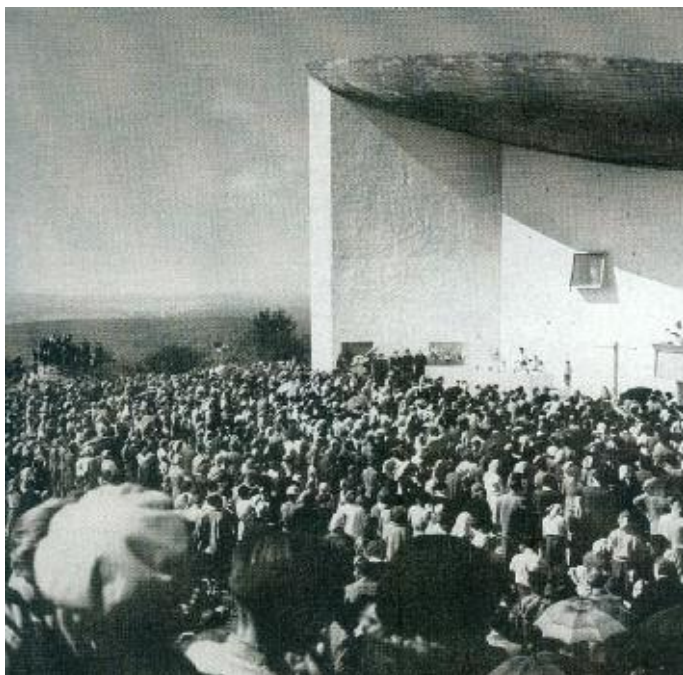
TINTORETTO,  
*La moltiplicazione  
dei pani e dei pesci*,  
Collezione  
privata, 1555



una suddivisione dei compiti e delle funzioni disposta sulla base delle capacità personali. Oltre a ciò, esso ci appare come una realtà essenzialmente varia, nella quale gli uomini confluiscono da tutte le diverse categorie, senza distinzione alcuna.

Purtroppo, come si è accennato, lo strumento ermeneutico del popolo di Dio presenta dei limiti intrinseci, che gli derivano dalla sua forte accentuazione sociologica. Esso infatti, una volta formalizzato, tende a risolversi in un insieme sistematico di regole, che cercano di dirigere e organizzare una comunità umana preesistente verso uno scopo prefissato. Si tratta cioè di un'accezione che banalizza la Chiesa al semplice ruolo di strumento necessario all'ottenimento della salvezza offerta dal Signore e che riduce enormemente la sua immagine di corpo mistico di Cristo.<sup>21</sup> Per ovviare a questa incompletezza è necessario arricchire la base concettuale compresa all'interno della nozione di popolo di Dio con il tema della *comunità*.

La *comunità* è, rispetto al popolo, un evento più libero, una comunione di persone in una concreta rete di rapporti interpersonali. Essa si presenta non solo come un'organizzazione strumentale al raggiungimento di un fine estrinseco che i singoli da soli non sarebbero in grado di raggiungere, ma soprattutto come un insieme di valori condivisi capaci di realizzare una nuova vita, che è già di fronte al mondo segno e attuazione della salvezza cristiana. I limiti sociologici contenuti nell'ambito della nozione di popolo, perciò, vengono superati grazie agli elementi tipici del mistero che l'idea di *comunità* è capace di esplicitare al suo interno: la libera professione di fede, la comunione dei credenti fra di loro e con Dio, la crescita della comunità operata dallo Spirito.



LE CORBUSIER,  
*Notre-Dame-du-Haut*,  
Ronchamp, 1950-55

Il Nuovo Testamento, infatti, ci presenta l'origine della Chiesa come l'evento di una comunione suscitata dallo Spirito che interviene là dove l'annuncio del Vangelo viene accolto nella fede:

«Ciò che era fin dal principio, ciò che noi abbiamo udito, ciò che noi abbiamo veduto con i nostri occhi, ciò che noi abbiamo contemplato e ciò che le nostre mani hanno toccato, ossia il Verbo della vita [...] noi lo annunziamo anche a voi, perché anche voi siate in comunione con noi. La nostra comunione è col Padre e col Figlio suo Gesù Cristo».<sup>22</sup>

In questo modo la comunità ecclesiale supera la strumentalità derivante dal fine ultimo della salvezza, distinguendosi per la singolarità di quell'annuncio del risorto da cui nasce, per l'animazione dello Spirito che muove alla fede con cui l'annuncio è accolto, per la dimensione trascendente della comunione che è comunione con Dio mentre è comunione fra uomini.

I temi fin qui affrontati hanno in particolar modo sottolineato la dimensione terrena della Chiesa: la sua genesi, il principio di unità, i modi di relazione tra gli uomini che la compongono, l'organizzazione delle sue strutture; non si è però ancora chiarita, se non attraverso qualche accenno, la natura della sua immagine universale e mistica. Per fare questo è necessario ricondursi non solo alla vicenda di Cristo, ma al destino voluto da Dio per l'universo, il quale è chiaramente rivelato all'interno delle sacre scritture. Il Vangelo e tutta la vicenda della salvezza, infatti, sono per Paolo lo svelarsi del disegno eterno della creazione, consistente nel progetto di «ricapitolare in Cristo tutte le cose,

quelle del cielo come quelle della terra». <sup>23</sup> Questo disegno salvifico che fa di Cristo il centro, deve realizzare ciò che in maniera nascosta è già la creazione, poiché «Egli è immagine del Dio invisibile, generato prima di ogni creatura, poiché per mezzo di lui sono state create tutte le cose [...] Tutte le cose sono state create per mezzo di lui e in vista di lui. Egli è prima di tutte le cose e tutte sussistono in lui». <sup>24</sup>

I due testi paolini, nel mettere in evidenza la posizione centrale di Cristo nell'universo, colgono in essa la prima manifestazione della venuta del Regno di Dio, già prefigurato nella creazione, e la riunione sotto a un unico capo sia del cielo sia della terra; essi inoltre si concludono, in maniera inaspettata, con il riferimento alla Chiesa: il Padre «Tutto infatti ha sottomesso ai suoi piedi e lo ha costituito su tutte le cose a capo della Chiesa, la quale è il suo corpo, la pienezza di colui che si realizza interamente in tutte le cose»; <sup>25</sup> oppure «Egli è anche il capo del corpo, cioè della Chiesa». <sup>26</sup> In entrambi i passi la Chiesa è definita con l'immagine del corpo e Cristo con quella del capo del suo corpo mistico che è la Chiesa.

La figura simbolica del capo, usata per indicare la centralità di Cristo nell'universo, deve però essere confrontata con la realtà del dato storico, poiché se essa non presenta incer-



MICHELANGELO,  
*Giudizio  
Universale*,  
Cappella Sistina,  
Città del  
Vaticano,  
1535-41



tezze nel momento in cui la si pone in rapporto con la Chiesa, altrettanto non può dirsi quando essa viene proposta al resto della realtà. C'è infatti nel mondo chi attende ancora la sapienza della rivelazione e che per questo motivo non è capace di riconoscere nella realtà del Cristo il principio e il compimento di ogni cosa. L'ineluttabilità di questa condizione della realtà non può essere un pretesto per ridimensionare e screditare il messaggio rivelato nelle scritture; l'uomo infatti non ha potere alcuno nei riguardi del dato profetico e misterico in esse contenuto. Da tale realtà possiamo però proporre alcune riflessioni necessarie a risolvere l'apparente incongruenza appena descritta e approfondire il tipo di rapporto che lega la figura del Cristo all'universo.

Il dato rivelato nella lettera agli Efesini e nella lettera ai Colossesi chiarisce, come abbiamo detto, in modo definitivo che tutto appartiene a Cristo e nessuna fase o regione della storia umana resta completamente estranea al soffio dello Spirito. In riferimento a questa essenziale verità, la palese distanza di una parte della realtà da Cristo non deve essere letta negativamente, in quanto essa al contrario chiarisce che questa appartenenza a Cristo di tutta la realtà e di ogni uomo non è ancora visibile ma unicamente creduta. La sua manifestazione, infatti, è escatologicamente attesa e sperata, non storicamente colta o constatabile. Per questo il Cristo, centro dell'universo, si rivela nel farsi capo di un corpo visibile che è la Chiesa. Il rapporto della Chiesa con Cristo diventa modello manifesto del rapporto misterioso ed escatologico del mondo con il Verbo della creazione. Così il rapporto fra la Chiesa e gli uomini, quando questi non appartengono alla Chiesa, diventa il rivelatore critico e propulsivo, della loro appartenenza misteriosa ma reale a Cristo. Bisogna però sottolineare che la Chiesa non può porsi come termine della vicenda del mondo e deve guardarsi dalla tentazione di quel certo ecclesiocentrismo che dimentica il Regno e la porta a vivere per riprodurre se stessa. Ciò non toglie che essa debba essere per tutti gli uomini un segno capace di incarnare il corpo mistico di Cristo.

A questo punto della nostra analisi ci sembra importante proporre una serie di considerazioni utili a ridare una continuità e unità alle parti del discorso per mezzo delle quali si è voluta comprendere l'essenza della Chiesa. In particolare, non si è ancora avuto modo di chiarire con puntualità il nesso che consentirebbe l'intima interazione, all'interno dell'unicità della Chiesa, tra gli aspetti terreni e quelli trascendenti; in ogni caso ci si limiterà a dei brevi cenni, poiché essi verranno trattati in modo più approfondito in seguito. Per riuscire a comprendere i legami tra le due dimensioni della Chiesa, bisogna richiamare i già citati strumenti ermeneutici derivanti dal simbolo e dal sacramento; questi, rivisti insieme al popolo di Dio in un'unità interconnessa che trova

ragione nella complementarità dei termini espressi, hanno il fondamentale ruolo di fornire un'oggettivazione a quelle particolari manifestazioni dello spirito che consentono all'uomo di elevarsi oltre il proprio sé terreno.

Per quanto riguarda l'ermeneutica simbolica, la *'Lumen Gentium'* presenta la Chiesa attraverso le immagini bibliche dell'ovile, del campo, dell'edificio, della famiglia, del tempio, della città, della sposa.<sup>27</sup> Il simbolo dà al linguaggio la capacità di allargare i confini semantici della parola: significa sempre di più del concetto e contiene intuizioni molteplici. Parlare quindi della Chiesa per simboli fornisce un respiro maggiore al ragionamento e lo adegua al meglio alla vastità e alla profondità del mistero. Il simbolo, infatti, è uno strumento ermeneutico particolarmente adeguato a esprimere quelle realtà dell'esperienza che coinvolgono profondamente la globalità dell'uomo nei suoi aspetti anche più soggettivi e inesprimibili. In questo modo si può almeno ottenere l'effetto di ridimensionare e relativizzare ogni successiva interpretazione che tenti di inquadrare la Chiesa in schemi più legati alla logica deduttiva, oppure più funzionali alle esigenze sociologiche e giuridiche e fornire quindi un mezzo capace di liberare la comprensione terrena della Chiesa a un livello più alto, attraverso il quale si prefigurano la sua natura mistica.

La lettura simbolica della Chiesa deve però rispettare la natura di questo linguaggio. Ad esempio, nessun simbolo può imporsi come strumento privilegiato o centro di una sintesi complessiva: esso è la semplice espressione di un'intuizione. Non può quindi escludere infinite altre possibili intuizioni ugualmente luminose. Inoltre, se nel linguaggio simbolico sono possibili delle deduzioni, ne consegue che da un simbolo si deducono altri simboli e non già le realtà stesse. Oltre a ciò le nuove intuizioni simboliche dedotte dalle precedenti devono ancora essere utilizzate come strumento di un

Sinistra:  
*Simboli epigrafici  
cristiani - Noé,*  
Museo delle  
Terme,  
III secolo



Destra:  
*Nave graffita su  
intonaco,*  
Museo  
Lateranense,  
III secolo





linguaggio simbolico e non trasferite in schemi concettuali, sociologici o giuridici. In conclusione si può affermare che l'ermeneutica simbolica ha la funzione di arricchire gli altri schemi interpretativi, come quello del popolo di Dio o della comunità, rivelandone la parzialità, e non può e non deve essere asservita e strumentalizzata da essi o utilizzata entro l'ambito dei loro procedimenti logici specifici.

Lo schema sacramentario sembra in qualche maniera attingere ispirazione dal discorso simbolico, cercando però di teorizzarlo e di razionalizzarlo. La lettura simbolica, infatti, crea le sue immagini e ne può creare quante ne vuole; la categoria del sacramento, invece, raccoglie i dati dell'esperienza concreta e visibile della Chiesa per metterli in rapporto con la realtà invisibile rilevata e creduta. Questo tipo di rapporto è un dato generalissimo all'interno della realtà della Chiesa e quindi è anche semplice rilevarlo. Ad esempio, lo stesso fenomeno della Chiesa è un segno storicamente visibile e uno strumento storicamente efficace del mistero interiore della comunione dell'umanità con Dio e in Dio; oppure nei sacramenti rituali il rapporto tra il segno e la realtà invisibile è un dato creduto nella fede.

Allora anche nello strumento sacramentale, oltre che in quello simbolico, è presente una determinazione necessaria a garantire l'incontro con il trascendente che, come nel caso precedente, non bisogna sconnettere dal dato teologico fondamentale, cioè non bisogna elevare a una posizione di indipendenza e completezza. Basta domandarsi se lo schema sacramentale è in grado di fornire un qualche criterio garante di una corrispondenza fra l'autenticità dell'interiore e quella della parola esteriore per confermare la sua limitatezza. Infatti, pur pensando a questi rapporti in termini sacramentali, non esiste alcun fondamento per dire che a una confessione di fede corretta corrisponde senz'altro una fede autentica, e viceversa. Insomma, lo schema sacramentale in realtà stabilisce un nesso generico, fondato sulla vicenda della vita, della morte e della risurrezione di Cristo o su basi antropologiche, tra il visibile e l'invisibile, indubbiamente applicabile a tutta la realtà ecclesiale, ma senza fornire alcun criterio alla riflessione su di essa.

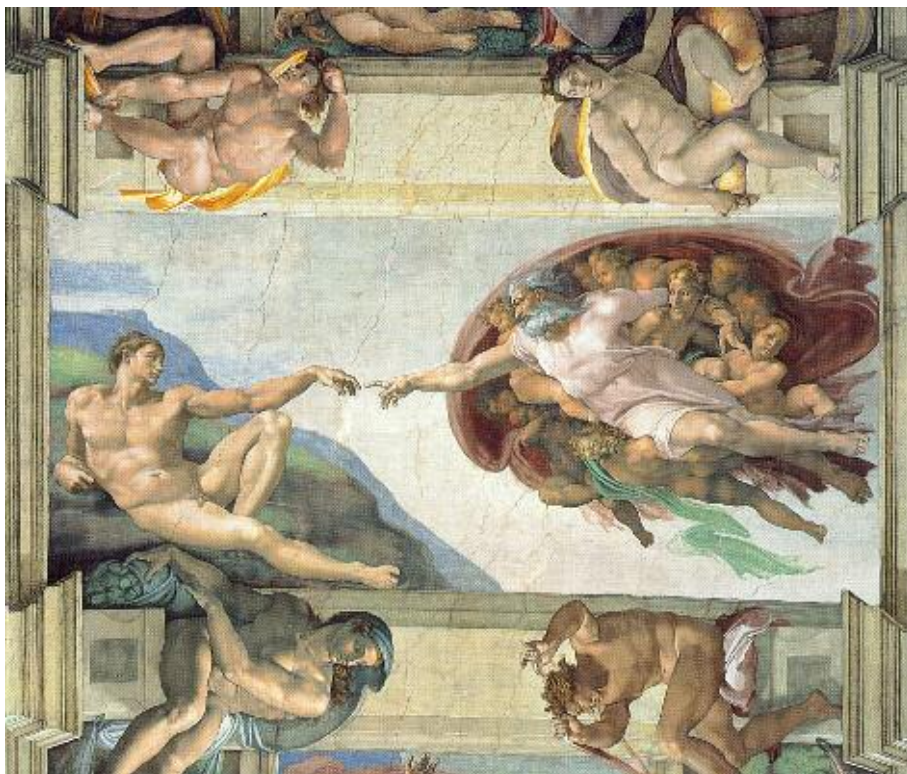
Attraverso queste ultime considerazioni si è cercato di fornire una chiara ed esaustiva definizione della Chiesa. Il sommarsi dei concetti esposti ha gradualmente dimostrato l'esigenza metodologica del rispetto per la complessità del tema, per il quale non avrebbe avuto senso proporre una sintesi o addirittura un'interpretazione declinata alle esigenze dell'architettura. Ma, soprattutto, ha messo in luce un organico sistema concettuale e strumentale all'interno del quale ogni elemento ha il suo proprio indispensabile ruolo, che non può essere né eluso né banalizzato, se non si vuole cadere nell'errore di ridimensionare la natura della Chiesa.

Va, infine, sottolineato che le affermazioni proposte, nonostante possano sembrare inutili in riferimento all'obiettivo che ci si è preposti di raggiungere, ovvero la comprensione dell'essenza posta a fondamento della costruzione di una chiesa-edificio, in realtà si caratterizzano per una fattibile utilizzabilità a carattere operativo. Per esempio, ci potrebbero essere delle evidenti differenze nell'articolazione dello spazio architettonico, piuttosto che i valori caratteristici della comunità, si usassero per la costruzione della chiesa-edificio delle interpretazioni dell'*ecclesia* più vicine al numinoso o al deismo. Oppure, l'immagine urbana di una chiesa-edificio potrebbe mutare in modo evidente in base al tipo di interpretazione adottata per descrivere il ruolo della Chiesa all'interno della storia dell'uomo. Gli esempi potrebbero essere innumerevoli, ma già questi esposti mostrano quanto siano importanti e necessarie alla concreta realizzazione della chiesa-edificio le idee di eminente natura teologica di cui si è parlato sino a ora e che in seguito si avrà sicuramente modo di approfondire con maggiore precisione, soprattutto in chiave operativa.

#### **4. L'esercizio del culto nella assemblea liturgica**

Nell'esplicazione dell'essenza della chiesa-edificio abbiamo reputato importante la comprensione dei concetti di culto e di popolo di Dio, visto che per quest'ultimo si è già offerta una definizione strutturale sufficientemente esaustiva, non rimane che proporre una trattazione teorica capace, grazie alla sua organicità, di chiarire le peculiarità che contraddistinguono il culto cristiano. Dobbiamo, inoltre, sottolineare che, se fino a ora il tema centrale della nostra trattazione ha riguardato in particolar modo il soggetto generale, la Chiesa cattolica, perciò universale, da ora in avanti ci occuperemo più specificamente delle sue azioni e di come queste si concretizzano nell'attività della Chiesa locale e delle assemblee liturgiche.

Il culto in genere è l'espressione attraverso la quale si esplica la religione, in quanto conoscenza e accettazione del rapporto che lega l'uomo a Dio. Questo rapporto, nascendo dalla cognizione del nostro essere creature, da una parte ci mette in posizione distinta da Dio e dall'altra ci spinge a riconoscere la nostra dipendenza da lui. Quando il riconoscimento di questa dipendenza si concretizza in atteggiamenti di adorazione, di ringraziamento e di implorazione, la religione diventa culto. Il quale, però, non può essere considerato un semplice strumento necessario a veicolare emozioni, esso al contrario si caratterizza per il suo carattere relazionale totalitario, in quanto si applica tanto sul piano interiore dello spirito quanto su quello esterno del corpo; conseguentemente esso risiede nell'intimo, ma si manifesta necessariamente all'esterno con azioni



MICHELANGELO,  
*Creazione di  
Adamo*,  
Cappella Sistina,  
Città del  
Vaticano,  
1508-12

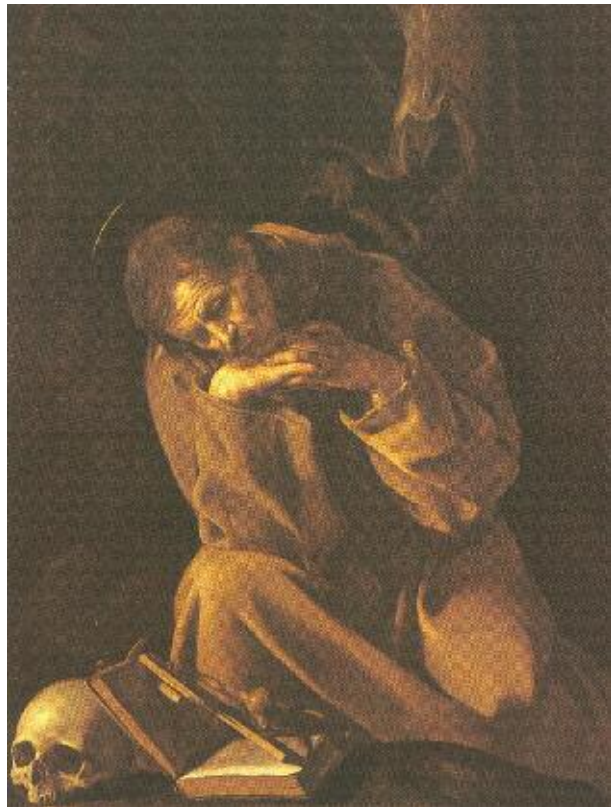
che, investendo tanto il corpo dell'uomo quanto lo spazio e il tempo in cui egli di fatto esiste, danno origine ad azioni culturali e creano tempi e luoghi di culto. A causa di questo forte legame con la natura umana, le forme di culto assumono modi espressivi differenti a seconda della cultura in cui si sviluppano, anche se il vincolo più profondo viene indotto dal contenuto religioso che sono chiamate a esprimere.

Questo gioco di equilibrio tra cultura e religione assume dei connotati particolari nel caso di una religione rivelata come il cristianesimo. Nel culto che da essa deriva, la rivelazione non riguarda in modo particolare le forme codificate, quanto il nuovo contenuto che in esse viene calato ed espresso. La rivelazione infatti, pur essendo un fatto che va oltre la storia, è sempre inserita in essa e quindi, per quanto riguarda le forme culturali che hanno il compito di esprimerla, non ne imporrà necessariamente la creazione di nuove, ma al contrario si inserirà in quelle già esistenti, le quali conserveranno la loro matrice umana e spesso continueranno a mantenere note che tradiscono la loro origine religioso-naturalistica. Questo a patto che le forme culturali siano capaci di contenere e mediare le realtà presentate dalla rivelazione, altrimenti saranno rigettate.

L'altalenare tra permanenza e cambiamento di ogni forma di culto è presente in modo molto chiaro anche nella rivoluzione operata da Gesù Cristo all'interno del suo mondo. Per Cristo è principio generale che l'Antico Testamento non è qualcosa che debba essere abolito, ma piuttosto qualcosa da compiersi,<sup>28</sup> in particolare attraverso la sua vita.<sup>29</sup>

Per dare corso a questa volontà, Egli si impone in modo critico, ma costruttivo, nei confronti di ciò che considera incompleto e citando Isaia mette in luce alcuni concetti fondamentali: «Questo popolo mi onora con le labbra, ma il suo cuore è lontano da me. Invano essi mi rendono culto, insegnando dottrine che sono precetti di uomini». <sup>30</sup> Si tratta di una critica molto circostanziata, che definisce il culto della sinagoga come vuoto e ancora legato al valore magico attribuito sia ai gesti sia alle molte parole della preghiera, a tal punto da eludere la legge dell'Antico Testamento. Per questo Gesù Cristo, ispirato dalla necessità di un culto che sia valido per se stesso, affermerà chiaramente che «è giunto il momento, ed è questo, in cui i veri adoratori adoreranno il Padre in spirito e verità». <sup>31</sup> Cioè con un culto che sia vero, vale a dire senza il diaframma di forme rituali puramente sostitutive, e che sia nello spirito, ossia realizzato attraverso l'offerta interiore che l'uomo fa di se stesso a Dio.

Tutto il significato racchiuso in queste poche parole, però, sarà completamente svelato solo quando Gesù, seguendo la volontà del Padre, toglierà di mezzo tutti i sacrifici sostitutivi e al loro posto offrirà se stesso attraverso il segno della morte sulla croce, <sup>32</sup> epurando così, definitivamente, il culto dalla materialità del luogo e della cultura. <sup>33</sup> Egli, infatti, ci mostra in se stesso che il vero luogo del culto, il tempio, è quello spirituale, cioè l'uomo nella sua interezza di corpo e spirito e che il culto spirituale che aveva, come



CARAVAGGIO,  
*San Francesco in preghiera*  
Cremona, Pinacoteca del  
Museo Civico, 1605-1606,





TINTORETTO,  
*La Trinità*,  
Torino,  
Galleria  
Sabauda,  
1564-68

in un tempio, instaurato nel suo corpo avrebbe continuato a esistere per effetto della sua resurrezione.<sup>34</sup> La resurrezione del Signore, infatti, non è stato solo il rialzarsi del suo corpo dal sepolcro, ma è stato un risorgere del tempio rappresentato dal suo corpo, ossia un risorgere del vero culto di Dio nascosto dalle leggi degli uomini. Questa è l'essenza del culto cristiano e sulla base di essa ogni segno o atto culturale deve non solo ispirarsi, ma costituirsi integralmente.

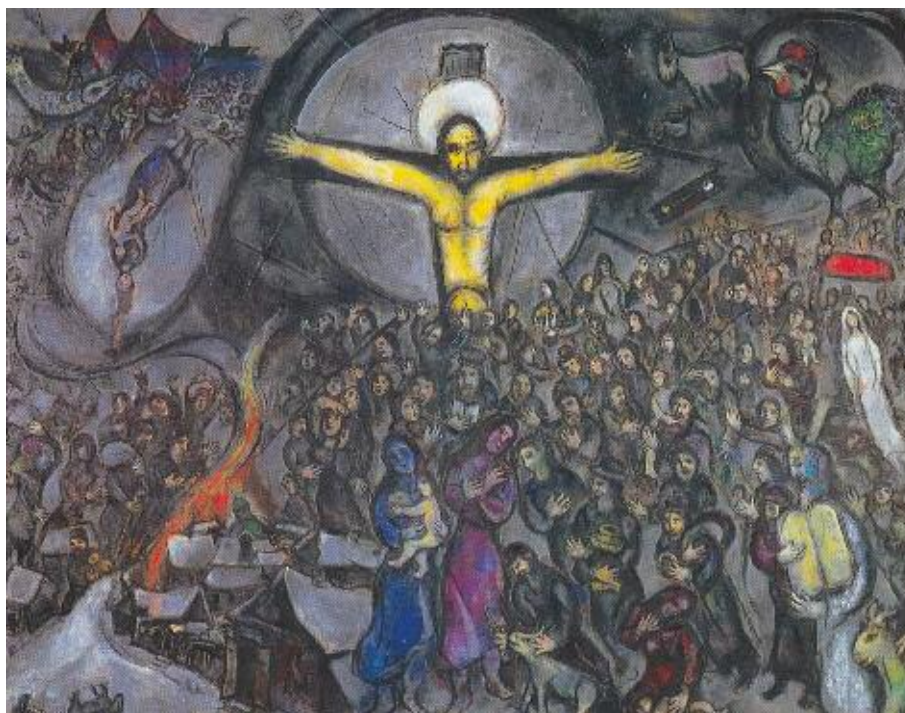
In particolare i cristiani che, partecipando alla rivelazione svelata da Gesù Cristo, si costituiscono in un unico corpo,<sup>35</sup> sono chiamati a offrire la propria vita «come sacrificio vivente, santo e gradito a Dio»;<sup>36</sup> è questo il loro culto spirituale e sulla base di esso formeranno un «edificio spirituale»,<sup>37</sup> un «tempio santo del Signore [...] dimora di Dio per mezzo dello Spirito».<sup>38</sup> La manifestazione massima del culto spirituale dei cristiani si ha nella celebrazione dell'eucaristia, nella quale la Chiesa offre se stessa in sacrificio spirituale unendosi all'offerta che Cristo fece di sé sulla croce e che è resa sacramentalmente presente sull'altare. Ogni volta che questo avviene, non solo la Chiesa impara a offrire se stessa in quella cosa che offre, ma diventa di fatto sempre più realmente corpo di Cristo.

Bisogna sottolineare che sulla base della verità e della spiritualità del culto cristiano, la celebrazione dell'eucaristia non ha bisogno di svolgersi in luoghi particolari, opportunamente definiti e limitati a tale scopo,<sup>39</sup> poiché al di fuori dell'interezza della persona, essa non ha tempio che possa simboleggiarla. Siamo perciò obbligati a pensare alla chiesa-edificio in termini completamente nuovi o perlomeno non tradizionali; dobbiamo, cioè, ritrovare la coerenza tra il dato rivelato e la sua manifestazione esteriore che, in riferimento all'edificio adibito al culto, implica il superamento dell'idea di luogo

sacro che divide<sup>40</sup> e la totale e profonda valorizzazione dell'unico tempio che possa avere un senso: l'uomo nel suo essere parte della Chiesa. Paradossalmente, allora, la chiesa-edificio potrebbe essere pensata come il luogo dell'aver cura dell'unico luogo sacro per i cristiani.

Intimamente connessa all'idea di culto è, come abbiamo accennato, il concreto e fattivo incontro dei fedeli che, sentendosi un unico corpo, hanno la necessità di raccogliersi nell'assemblea eucaristica detta anche liturgica in quanto espressione corale. L'assemblea della nuova comunità nel giorno di Pentecoste può considerarsi la prima in ordine di tempo e di importanza. «Mentre il giorno di Pentecoste stava per finire, si trovavano tutti insieme nello stesso luogo»;<sup>41</sup> va sottolineato il valore delle parole «nello stesso luogo», le quali indicano non solo un raggruppamento locale, ma sembrano anche esprimere, nel linguaggio di Luca, l'unanimità tra i membri riuniti. Nel brano degli Atti sono perciò condensate le peculiarità più importanti che contraddistinguono l'assemblea liturgica che sono rappresentate dalla diretta convocazione, dall'incontro personale in un luogo, dalla polarizzazione verso un centro comune di attenzione e di interesse.

L'assemblea liturgica deve, però, a sua volta essere rivista in stretta connessione con la Chiesa, come espressione simbolica della convocazione operata da Dio in Cristo del nuovo popolo costituito per mezzo della nuova alleanza. Considerandola come segno è possibile oltrepassare il dato sociologico e arrivare alla sua realtà mistica. Essa rivela e nasconde insieme: una realtà prefigurata; una continuazione storica; una realtà attuale



CHAGALL,  
*Esodo*,  
Parigi, Musée  
national d'art  
moderne -  
Centre Georges  
Pompidou,  
1952-66

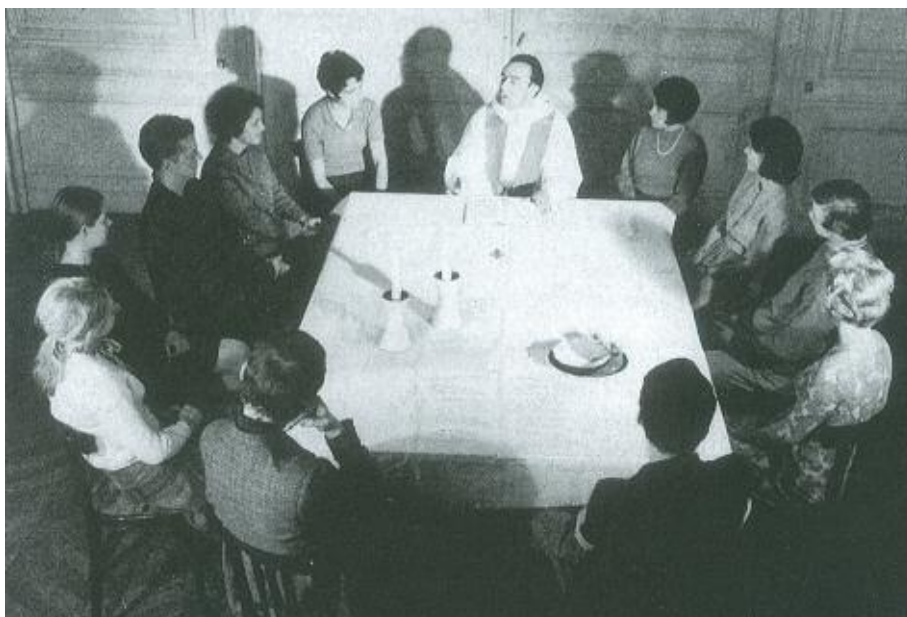
e permanente. La Chiesa, cioè, nella sua veste sia locale sia universale, diventa presenza operante di Cristo. L'assemblea liturgica è perciò il luogo di incontro della Chiesa locale, cioè di una comunità stabile di fedeli ove normalmente si trovano esercitate le funzioni essenziali della vita cristiana: evangelizzazione, culto, carità. Nella Chiesa locale è presente tutta la complessità del mistero:

«Questa Chiesa di Cristo è veramente presente in tutte le legittime assemblee locali dei fedeli, le quali [...] sono anch'esse chiamate chiese dal Nuovo Testamento. Esse infatti sono, nella loro sede, il popolo nuovo chiamato da Dio, nello Spirito Santo e in una totale pienezza [...] In queste comunità, sebbene piccole e povere o che vivono nella disperazione è presente Cristo, per virtù del quale si raccoglie la Chiesa una, santa, cattolica e apostolica». <sup>42</sup>

Tra la Chiesa locale e la Chiesa universale non vi può essere, perciò, alcuna opposizione: quest'ultima non è una realtà superiore, ma si realizza nel suo mistero di popolo adunato da Dio in Cristo e animato dalla sua presenza operante in ogni comunità locale.

L'assemblea, in particolare quella eucaristica, è il segno normale nonché privilegiato dell'espressione della Chiesa nel mondo: «c'è una speciale manifestazione della Chiesa nella partecipazione piena e attiva di tutto il popolo santo di Dio alle medesime celebrazioni liturgiche, soprattutto alla medesima eucaristia, alle medesime preghiere, al medesimo altare cui presiede il vescovo circondato dai suoi sacerdoti e ministri». <sup>43</sup>

Questo ci fa capire perché dal giorno di Pentecoste «che segnò la manifestazione della Chiesa al mondo [...] (essa) mai tralasciò di riunirsi in assemblea per celebrare il mistero



*Le celebrazioni  
domestiche,  
Cappella della casa  
dello studente,  
Bologna*



pasquale».44 con la lettura delle scritture e con l'eucaristia. La Chiesa perciò, non si riunisce in assemblea per una necessità estrinseca, né sotto la spinta psicologica, ma per una chiamata divina, per manifestare la sua natura di convocazione e per attuare l'opera di redenzione.

«Le azioni liturgiche non sono azioni private, ma celebrazioni della Chiesa, che è sacramento dell'unità, cioè popolo santo radunato e ordinato sotto la guida dei vescovi».45 L'affermazione conciliare, la quale indica nell'intera assemblea il soggetto della celebrazione liturgica, potrebbe sembrare ovvia. Di fatto lo è, in quanto dicendo azione liturgica diciamo azione di popolo, nel nostro caso di un'assemblea ecclesiale. Eppure questo dato dottrinale è una riconquista dopo secoli di oblio, durante i quali la presenza dei fedeli è auspicata ma non ritenuta essenziale per la validità della celebrazione e non entra direttamente, sul piano rituale, nel suo svolgimento. Con il Movimento Liturgico moderno si comincia a parlare della partecipazione dei fedeli e se ne coglie il fondamento nel carattere battesimale e crismale, ma persiste ancora il concetto clericale o gerarchico di Chiesa attraverso il quale si viene a creare una linea discendente da Cristo, al sacerdote, ai fedeli, i quali sono perciò sottoposti a una autorità superiore.

Il passo decisivo viene compiuto dalla costituzione '*Sacrosanctum Concilium*', la quale ci insegna che l'azione liturgica è opera di tutta l'assemblea46 e non identifica più la Chiesa come autorità. Un ulteriore progresso si ha con la '*Lumen Gentium*', la cui ecclesiologia



*Interno della chiesa di  
San Pietro durante una  
celebrazione*



parte dal concetto di Popolo di Dio; basta al nostro scopo citare questa frase significativa: «Il carattere sacro e organico della comunità sacerdotale viene attuato per mezzo dei sacramenti e delle virtù».47 In questa rinnovata concezione ecclesiologica che non contrappone ma integra il sacerdozio gerarchico e il sacerdozio comune dei fedeli, si recupera il significato e la portata del principio che l'assemblea è il soggetto della celebrazione. In questo modo si presenta come un gruppo unito, una comunità, un popolo sacerdotale nella sua totalità e nello stesso tempo è un corpo vivo e organico. Pertanto, senza fratture interne ma con il concorso di tutti i suoi membri, l'assemblea agisce in modo unitario. Essendo tuttavia diverso il ruolo dei singoli membri nella Chiesa, diversa sarà la loro funzione, pur nella prospettiva di un unico corpo operativo.

Ognuno dei ministeri di cui è composta l'assemblea non è una realtà autonoma e superiore a essa, ma si trova all'interno e al servizio della medesima. Gli stessi ministeri ordinati, i sacerdoti ad esempio, esprimono una partecipazione particolare al sacerdozio di Cristo, e il loro più importante fine è unicamente servire la comunità ecclesiale. In questo senso non è il singolo ministero che crea la comunità, ma è Dio che chiama a formare il corpo di Cristo e da Cristo il corpo riceve concordia e coesione attraverso il reale servizio offerto dai ministeri.

## **5. Il valore del legame tra teologia e architettura**

Nonostante sia possibile intuire l'utilità pratica e l'importanza dei temi appena esposti, non si è ancora proposta una concreta esemplificazione capace di qualificare, in riferimento al tema della chiesa-edificio, lo stretto legame esistente tra i temi di natura teologica e quelli riguardanti l'ambito disciplinare dell'architettura. Per mezzo di essa, infatti, sarebbe possibile illustrare molto più efficacemente i diversi modi in cui la forma, nel rispetto dell'autenticità del legame tra segno e significato, muta la propria immagine e si adatta ai temi che si sono assunti come fondamento. Rimandiamo questo tipo di trattazione alla terza parte del testo, dove verrà data molta importanza a quest'aspetto e si avrà modo di essere più puntuali in proposito. Per ora pensiamo sia più necessario fornire una più completa definizione dei temi fin qui argomentanti esplicitando una ulteriore nota di approfondimento.

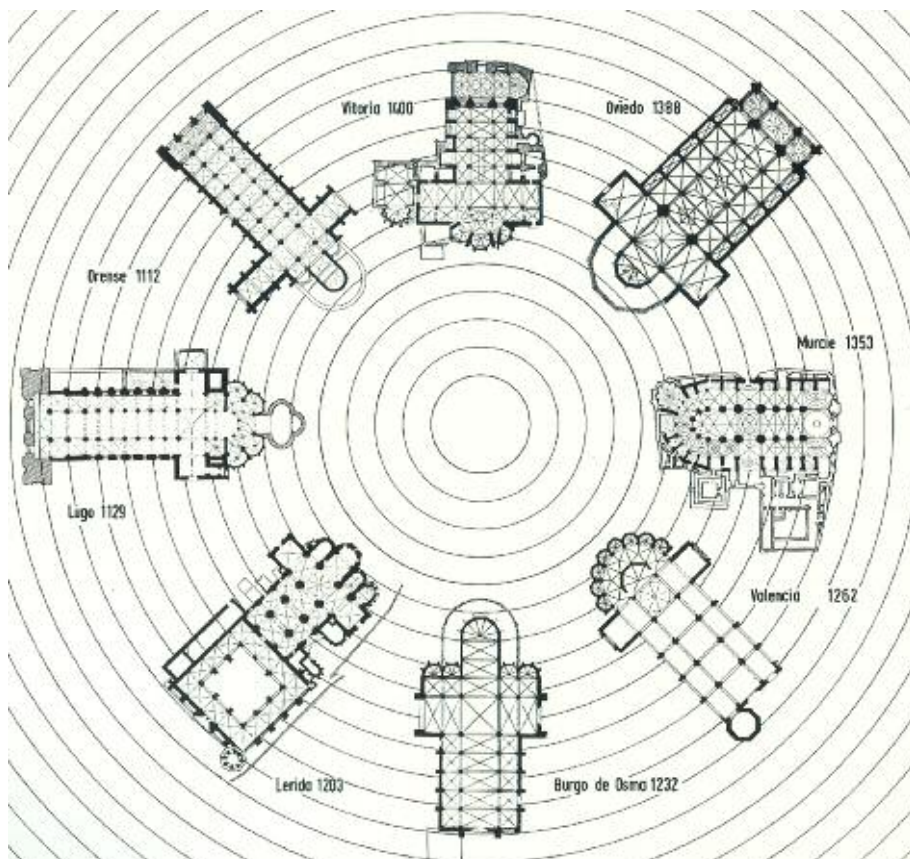
Nel discorso sopra sviluppato si sono definiti da un punto di vista teologico i concetti di culto, di popolo di Dio e conseguentemente i temi che a essi si correlano; la consapevolezza acquisita ci permette di cogliere adesso un aspetto di notevole importanza per ciò che concerne l'autenticità del dato teologico e del dialogo interdisciplinare. Potrà sembrare scontato, ma è necessario innanzi tutto sottolineare che i temi oggetto della

nostra discussione hanno un'intrinseca discendenza e allo stesso tempo propensione verso l'assoluto e il trascendente, cioè rappresentano l'esito della ricerca sul divino da parte della scienza teologica e allo stesso tempo costituiscono il mezzo attraverso il quale la nostra comprensione delle verità spirituali si fa più alta. In ogni caso, pur tenuto conto della contiguità con argomenti che superano la dimensione umana, i dati teorici vanno considerati come verità parziali: sistemi interpretativi che non sono in grado di comprendere la totale complessità dell'argomento e che perciò cercano di proporre una lettura, che per quanto attenta e fedele, risulta fortemente caratterizzata dall'incompletezza. Non rispettare questo limite significherebbe confondere ciò che per sua stessa natura è assoluto con ciò che non lo è, e a partire da questo proporre una definizione disciplinare immobilizzata nella fermezza delle ipotesi iniziali, non dinamica, anacronistica e assolutistica. Nel nostro caso, perciò, bisogna stare molto attenti a non creare mai confusione tra il valore dell'argomento da interpretare e quello del modello interpretativo: i due termini hanno una natura profondamente diversa che non deve essere equiparata.

Da queste considerazioni si può comprendere molto più chiaramente come i temi teologici precedentemente esposti siano il risultato di un lungo cammino di ricerca, durante il quale molte proposizioni si sono evolute contraddicendo o completando quanto precedentemente era stato affermato e molti altri temi si sono aggiunti arricchendo il già vasto corpo di pensieri esistente. Questi cambiamenti non si definiscono a partire dal soggetto indagato, il Dio della religione cattolica, al contrario essi si manifestano in funzione del contesto storico culturale che l'uomo si trova a vivere. Si pensi, ad esempio, a come il culto cristiano praticato nelle prime comunità fosse ancora rispettoso della tradizione ebraica e adempiente alla legge mosaica.<sup>48</sup> Non solo, in esse è evidente la preoccupazione di far conservare alla Chiesa certi legami con il giudaismo, quasi a garanzia del suo spessore storico e della sua radice dentro un popolo. Oppure a come la nozione dei sacramenti si sia evoluta nel corso dei secoli: da un'esasperata attenzione per gli elementi sensibili e le forme visibili delle celebrazioni praticate dai soli consacrati, eredità del culto sinagogale e imperiale, si è giunti alla riscoperta dei sacramenti come celebrazioni dei misteri della vita di Cristo, per mezzo dei quali ogni fedele, attraverso la propria partecipazione, aspira alla salvezza. Si pensi ancora al differente modo di definire l'azione dei presbiteri, fino a non molto tempo fa mediatori tra Dio e gli uomini, ora presidenti di un'assemblea di fedeli che, per via dei processi di secolarizzazione, rivendicano un ruolo attivo nelle celebrazioni e in tutta la propria storia e che nella

comunione con gli altri elevano la propria preghiera al Padre. In questo senso sono interessanti quegli studi che cercano di collocare l'estesa attività teorica del Movimento Liturgico all'interno del progressivo processo di secolarizzazione della nostra società.<sup>49</sup> Queste esemplificazioni chiariscono e ampliano il concetto che si è espresso in precedenza, permettendo di cogliere la dipendenza delle interpretazioni teologiche dalla reale evoluzione della storia dell'uomo: si associa la loro mutevolezza non a un'ipotetica indeterminazione del soggetto di studio, assoluto e perfetto, ma a una variabilità del contesto in cui esse trovano i natali. Tale riflessione sulla storia dell'uomo non può prescindere dal considerare il senso cristiano della storia, il quale può

«interpretarsi alla luce del liberissimo e arcano disegno di sapienza e di bontà col quale l'Eterno Padre creò l'universo, decise di elevare gli uomini alla partecipazione della sua vita divina e, caduti in Adamo, non li abbandonò, ma sempre prestò loro gli aiuti per salvarsi, in considerazione di Cristo Redentore. Venuto il Figlio, mandato dal Padre, inaugurò in terra il regno dei cieli rivelandoci il suo mistero e operando con la sua obbedienza la redenzione».<sup>50</sup>



*Tutta l'esperienza umana è formata da riproduzioni, che mutano gradualmente attraverso piccole alterazioni più che mediante bruschi salti di inventiva*

Il senso di queste parole definisce in modo più chiaro il valore del percorso evolutivo tracciato attraverso le proprie teorie dalla teologia: ognuno dei passi che essa ha mosso sottintende la volontà di un progressivo avvicinamento all'obiettivo della redenzione, il quale si dà anche attraverso una sempre più precisa e autentica comprensione delle verità di Dio. Gli stessi condizionamenti storico culturali che su di essa pesano, nel presente come nel passato, indicano l'attenzione e la sensibilità verso quel regno dei cieli inaugurato in terra, ma che sarà progressivamente portato a compimento solo nel giorno della redenzione. Per tutte queste ragioni, le argomentazioni che la teologia ha proposto nei secoli passati non devono essere riviste semplicisticamente come errori interpretativi, al contrario ognuna di esse rappresenta un parziale momento di verità necessario al completamento di un più vasto e autentico quadro d'unione.

L'oggetto architettonico della chiesa-edificio, in quanto segno, racchiude in se stesso i significati contenuti nei concetti appena espressi, cosicché a noi osservatori appare come il racconto, scritto nella materia e nelle forme, della cultura di un'epoca e delle diverse interpretazioni sviluppate dalla scienza teologica. Accogliere questo assunto, permette di giustificare la grande varietà di modelli di architettura culturale che si sono manifestati nel corso della storia: ognuno di essi trova una ragione che gli deriva dal particolare contesto storico e teorico in cui si colloca e che lo fa apparire come «cosa in sé che non si lascia descrivere ed esaurire»,<sup>51</sup> cioè come complessa unità di significati per la quale è molto difficile proporre un'interpretazione complessiva e unitaria capace di tener conto delle innumerevoli considerazioni a essa connesse. L'interezza della realtà di ogni chiesa-edificio perciò, rappresenta la più autentica e completa testimonianza dell'azione e del pensiero dell'uomo nella storia della religione cristiana, pertanto ogni modo in cui essa trova espressione è in se stesso di valore.

E' molto importante rivedere ogni operazione o speculazione che faccia riferimento alla disciplina architettonica alla luce delle considerazioni fin qui proposte, poiché in esse è presente una forte attenzione alla realtà del contesto storico e al valore, seppur provvisorio, di ogni proposizione teologica che si è succeduta nel tempo, cercano cioè di garantire il rispetto per l'onestà intellettuale e una ferma opposizione nei confronti di alcune interpretazioni categoriali o assolutistiche. Rinunciarvi potrebbe poter indurre ad atteggiamenti e valutazioni incomplete o, nel peggiore dei casi, distorte. Mancando un sistema di valori basato su concetti e vicende scientificamente comprese e definite, si lascerebbe troppa libertà alla discrezione dei singoli i quali potrebbero svalutare o esaltare in modo arbitrario un particolare modello di chiesa-edificio piuttosto che un'altro. Oppure si schematizzerebbero delle astratte griglie di classificazione per mezzo delle quali si cercherebbe di dare un ordine e un valore alle architetture, quasi certa-

mente non autentico. Mancando poi un'attenzione alle realtà storiche e culturali del passato, ci sarebbe la liceità a esprimere giudizi di valore sulle chiese-edificio concepite in epoche lontane assumendo come termine di paragone gli odierni sistemi concettuali e sociali, i quali restituirebbero dei risultati, oltre che inesatti, disinteressati al progressivo costruirsi e affinarsi delle realtà umane. Ancora, non accettare lo stretto legame esistente tra il fatto costruttivo e il dato teologico, oppure non percepire la reale natura di quest'ultimo, caratterizzerebbe un tipo di edificio adibito al culto esclusivamente limitato alla propria dimensione formale, o perché libero da ogni corrispondenza simbolica tra significato e significante, o perché espressione di geometrie perfette ispirate a una teologia idealizzata.

Quello che stiamo cercando di dimostrare è la necessità, ed è utile ribadirlo, non solo di unire in modo inscindibile la teologia all'architettura della chiesa-edificio, ma anche di saper cogliere la sottile verità che deriva dal considerare il dato teologico come il prodotto di una scienza che si lega in modo stretto alla relatività di ogni particolare epoca storica. In questo non esiste niente di degradante, al contrario il prendere atto della limitatezza culturale insita in tutte le fasi della vicenda umana, sottintendendo in essa anche la scienza teologica, ci conferma la connaturata propensione dell'uomo verso l'affinamento del pensiero e il raggiungimento di verità sempre più alte, o se vogliamo usare concetti di ispirazione cattolica, la realizzazione del regno dei cieli.

Dalla consapevolezza delle relazioni in oggetto deriva una maggiore sensibilità nei confronti dei significati veicolati dai fatti della storia dell'architettura per il culto che, in quanto portatori di senso, si distaccano dal loro tempo e dal loro spazio per poter parlare a noi. Nell'esplicito legame tra passato e presente ci sentiamo come appartenenti a un unico percorso composto dall'instancabile perpetuarsi di tradizioni che, seppur rivedibili, sono pur sempre «un insieme di valori capace di aiutarci a dare un senso, una direzione al nostro muoverci verso la costituzione della storia futura, partendo dal presente, in quanto proprio la verità della nostra interpretazione è condizionata dalla nostra azione, dal nostro essere qui ed ora, nelle difficoltà del mondo».<sup>52</sup>

Nel chiarire le ragioni e i vantaggi che derivano dal considerare lo stretto colloquio tra architettura e teologia, non si è ancora descritto il tipo di rapporto che si dovrebbe venire a creare tra la professionalità dell'architetto e la condizione dell'aver fede in Cristo. E', a nostro avviso, fondamentale che le due cose siano distinte tra di loro, cioè bisognerebbe fare in modo che la professionalità garantita nel fare architettura sia misurata in completa autonomia da ogni fattore esterno alla disciplina. Non occorre, infatti, che l'architetto sia credente per poter riuscire a progettare correttamente una chiesa-

edificio, risulta fondamentale però che lo stesso sappia accogliere ed esprimere, in un'ottica interdisciplinare, gli orientamenti che la teologia saprà offrirgli, evitando allo stesso tempo ogni forma di fai da te.

Purtroppo nella realtà dei fatti molto spesso le due cose si condizionano a vicenda, o quanto meno si intrecciano tra di loro in modo non giustificabile, tanto che non è poi così inusuale imbattersi nella posizione di chi reputa che la fede dimostrata da un progettista sia in grado di qualificare il suo elevato grado di preparazione; ovviamente non è così. L'unico modo attraverso cui l'architetto può riuscire a dimostrare le proprie capacità, è quello di ottenere, per via dell'utilizzo degli strumenti specifici alla propria disciplina, delle forme capaci di esprimere i significati derivanti dall'identità del tema affrontato. Tale identità si costruisce a partire da un forte dialogo e da un confronto fra le diverse posizioni assunte dalle discipline che, nell'ambito in questione, possono trovare un oggetto di studio. D'altro canto, per ogni credente in Cristo che decida di mettere la propria professionalità a servizio della Chiesa, il discorso non muta il proprio tenore, poiché seppur fede e competenza non possano essere disgiunte dall'unitarietà della persona, esse dovrebbero essere sempre distinte tra di loro. In caso opposto si prevaricherebbero i limiti definiti dalle specificità disciplinari che verrebbero scombinati e confusi all'interno di differenti argomenti, la cui poca oggettività determinerebbe un evidente stato di aleatorietà e successivamente di banalizzazione.



<sup>1</sup> G. GRASSO, *Tra teologia e architettura. Analisi dei problemi soggiacenti all'edilizia per il culto*, Borla, Roma 1988, p. 110.

<sup>2</sup> G. GRASSO, *Come costruire una chiesa. Teologia, metodo, architettura*, Borla, Roma 1994, p. 118.

<sup>3</sup> *Ivi*, p. 11.

<sup>4</sup> G. GLESLERI, *Architettura sacra in Italia dal dopoguerra al Concilio Vaticano II*, in *Il sacro. L'architettura sacra oggi*. Atti del convegno, Pescara 27-29 Gennaio 1989, il Cerchio, Rimini 1990, p. 182.

<sup>5</sup> R. GABETTI, *Chiese per il nostro tempo. Come costruirle, come rinnovarle*, Elledici, Leumann (TO) 2000, p. 14.

<sup>6</sup> G. VARALDO, *La chiesa casa del popolo e casa di Dio*, in *Il sacro. L'architettura sacra oggi*. Atti del convegno, Pescara 27-29 Gennaio 1989, il Cerchio, Rimini 1990, p. 152.

<sup>7</sup> Si vedano i concetti espressi nel primo capitolo del testo.

<sup>8</sup> LE CORBUSIER, *Verso una Architettura*, a cura di P. Cerri-P. Nicolini-C. Fioroni, Longanesi, Milano 1984, p. 83 (ed. orig., *Vers une Architecture*, Fondation Le Corbusier, s.l. 1966).

<sup>9</sup> M. HEIDEGGER, *Costruire Abitare Pensare*, in *Saggi e discorsi*, a cura di G. Vattimo, Mursia, Milano 1976, p. 96 (ed. orig., *Vortäge und Aufsätze*, Verlag Günther Neske, Pfullingen 1954).

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 97.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 99.

<sup>12</sup> *Ivi*.

<sup>13</sup> Il significato della parola *costruire* che comunemente percepiamo è quello che si riferisce all'edificare, all'erigere, ossia a una attività che produce la sua opera. Nel significato di *costruire*, però, è compreso anche il custodire e il coltivare, ossia il proteggere la crescita che porta di per sé i suoi frutti. Per queste ragioni, quando si parla di *cose costruite* non ci si riferisce esclusivamente a oggetti prodotti, ma in modo molto più esteso si vuole intendere anche tutto ciò che viene coltivato dall'uomo. In questa ottica, una coltivazione è una cosa che permette l'abitare dell'uomo. *Ivi*, p. 98.

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 102.

<sup>15</sup> Nell'ottica sacramentale questo tipo di interpretazione viene detta ilemorfica (materia-forma), cioè viene attribuita analogicamente la funzione di materia alle cose sensibili usate nella celebrazione e la funzione di forma alle parole che accompagnano l'applicazione della materia al soggetto del sacramento. In architettura questo tipo di logica è spesso utilizzato per riuscire a esprimere il significato pensato da un architetto per la propria opera. Il problema sussiste nel momento in cui le parole ci riferiscono di un qualche cosa che non può assolutamente corrispondere alla materia. In quel caso possiamo parlare della separazione dell'unità originaria tra materia e forma, ossia di una menzogna.

<sup>16</sup> In particolare pensare alla chiesa-edificio sulla base delle motivazioni didascaliche del segno sacramentale, impone di approfondire il concetto di *quasi sacramentale*, ossia di ciò che come segno opera solo con una causalità formale estrinseca, si veda al proposito G. GRASSO, *Tra teologia e architettura. Analisi dei problemi soggiacenti all'edilizia per il culto*, cit., p. 57.

<sup>17</sup> A proposito del tema dell'unità della Chiesa che si realizza attraverso la fede nell'unico Signore Gesù Cristo si veda la *Lettera agli Efesini* 1, 3-23.

<sup>18</sup> Gesù Cristo ha più volte fatto riferimento allo scopo della sua missione, soffermandosi in particolare modo a riflettere sulla continuità tra le sue parole e quelle proclamate nell'Antico Testamento, ed evidenziando l'intento di portare a compimento la Legge o i Profeti, non ad abolirli. Si veda al proposito *Matteo* 5, 17-19.

<sup>19</sup> *1 Corinzi* c. 15.

<sup>20</sup> *Gaudium et spes* c. 38.

<sup>21</sup> *1 Corinzi* 10, 16-22.

<sup>22</sup> *1 Giovanni* 1, 1-4.

<sup>23</sup> *Efesini* 1, 10.

<sup>24</sup> *Colossesi* 1, 15-17.

<sup>25</sup> *Efesini* 1, 22-23.

<sup>26</sup> *Colossesi* 1, 18.

<sup>27</sup> *Lumen gentium*, 6.

<sup>28</sup> *Matteo* 5, 17-18.

- <sup>29</sup> *Luca* 24, 27 e 44.
- <sup>30</sup> *Matteo* 15, 8-9.
- <sup>31</sup> *Giovanni* 4, 23.
- <sup>32</sup> *Giovanni* 2, 21-22.
- <sup>33</sup> *Giovanni* 4, 21.
- <sup>34</sup> *Giovanni* 2, 19.
- <sup>35</sup> *1 Corinzi*, 10, 16-22.
- <sup>36</sup> *Romani* 12, 1.
- <sup>37</sup> *1 Pietro* 2, 5.
- <sup>38</sup> *Efesini* 2, 21-22.
- <sup>39</sup> *Atti* 20, 7-8.
- <sup>40</sup> G. GRASSO, *Come costruire una chiesa. Teologia, metodo, architettura, cit.*, p. 118.
- <sup>41</sup> *Atti* 2, 1.
- <sup>42</sup> *Lumen gentium*, 11.
- <sup>43</sup> *Sacrosanctum Concilium*, 41.
- <sup>44</sup> *Sacrosanctum Concilium*, 6.
- <sup>45</sup> *Sacrosanctum Concilium*, 26.
- <sup>46</sup> *Sacrosanctum Concilium*, 26.
- <sup>47</sup> *Lumen Gentium*, 11.
- <sup>48</sup> *Atti* 2, 46. «Ogni giorno tutti insieme frequentavano il tempio e spezzavano il pane a casa prendendo i pasti con letizia e semplicità di cuore».
- <sup>49</sup> G. GRASSO, *Come costruire una chiesa. Teologia, metodo, architettura, cit.*, pp. 28-52.
- <sup>50</sup> G. GRASSO, *Tra teologia e architettura. Analisi dei problemi soggiacenti all'edilizia per il culto, cit.*, p. 20.
- <sup>51</sup> *Cit. in Ivi*, p. 15.
- <sup>52</sup> *Cit. in Ivi*, p. 18.









### **1. Caratteri e intenti di una riflessione storico-critica**

Nei primi due capitoli mi sono soffermato su alcuni concetti utili per fornire gli strumenti operativi funzionali alla soluzione della ricerca. Tali strumenti riguardano la comprensione delle qualità del metodo di studio da dover impiegare e i dati generali che caratterizzano l'argomento in esame. Ritengo ora importante, per continuare lungo il percorso necessario a dimostrare la mia tesi, affrontare una serie di temi che si caratterizzano per il fatto di essere accomunati da una grande attenzione al dato storico. Verranno prese in esame, descrivendole e interpretandole, quelle vicende appartenenti al secolo trascorso che, in modo molto più netto rispetto alle altre, sono state capaci di presentare il paradigma di uno o più concetti riguardanti il tema della chiesa-edificio. L'obiettivo di questo aspetto della ricerca consiste nell'analizzare i modi concreti, quelli cioè che permettono alle idee di diventare architettura, attraverso i quali in passato altri hanno cercato di definire gli spazi destinati ad accogliere la Chiesa riunita in preghiera. Partendo dal pieno rispetto della metodologia della ricerca storica, per via della quale ogni evento dell'uomo deve innanzi tutto essere ripensato in modo inscindibile rispetto al proprio contesto spazio-temporale e secondariamente essere considerato significativo e perciò attuabile unicamente in riferimento alla propria epoca, dovremmo cercare di svelare la natura delle relazioni logiche e semantiche attinenti al processo di ideazione, progettazione e costruzione, senza mai cadere nella tentazione di pretenderne una immediata spendibilità o rivisitazione. Il proposito infatti è riuscire a comprenderne gli elementi essenziali, avendo però come fine ultimo il bisogno di definire lo stato delle cose e non tanto la ricerca pedissequa di suggerimento operativo. Da questo ragionamento analitico sul processo e sulla definizione recente delle pratiche che caratterizzano il tema della chiesa-edificio, sarà più facile desumere i termini di crisi che contraddistinguono le metodologie impiegate nel passato e conseguentemente trarne degli spunti necessari ad affinare quelle da noi proposte.

In questa dichiarazione coesistono un insieme di concetti implicitamente espressi, per i quali si è già avuto modo di fornire in precedenza una trattazione esaustiva, nonostante ciò può essere utile richiamare i termini essenziali di due argomenti particolarmente significativi per quanto andremo a esporre. Prima di tutto bisogna essere consapevoli che gettare uno sguardo sulla storia vuol dire osservarla e interpretarla come tradizione che garantisce il perpetuarsi delle conoscenze acquisite. Percepire l'importanza e la necessità di tale contesto, ci permette di avere una solida base da cui riuscire a promuovere con maggiore efficacia le innovazioni per il nostro futuro. La storia è in questo senso il primo momento critico per ogni concreto operare in architettura, poiché attraverso la conoscenza dei suoi elementi determinanti si riesce a ipotizzare una soluzione alle eventuali incongruenze che possono riguardare il tema in questione.

Tali carenze, e questo è il secondo punto d'approfondimento, non riguardano la sostanza cioè il contenuto degli argomenti in questione, i quali come si è detto sono sempre relativi a un ben definito contesto storico-culturale perciò limitati e perfettibili, ma appartengono allo specifico ambito della metodologia. Esistono cioè, all'interno dei processi che determinano la configurazione di particolari eventi storici, delle anomalie e delle imperfezioni che riguardano la definizione e l'applicazione dei modi necessari per poter rendere utilizzabili i principi fondamentali. Un preventivo atteggiamento critico nei confronti delle tradizioni custodite nella storia serve a scovare i suddetti limiti e successivamente a poter proporre delle soluzioni correttive.

E' generalmente riconosciuto che il Movimento Moderno<sup>1</sup> sia nell'attività dei suoi grandi maestri sia attraverso le organizzazioni e le correnti d'avanguardia che lo hanno espresso, non si è mai avvicinato con particolare attenzione e risonanza al tema dello spazio sacro e benché meno a quello della chiesa-edificio di rito cattolico. L'impressione, che può dedursi dalla conoscenza dei fatti riguardanti quella specifica esperienza culturale, è quella di un preordinato e volutamente ricercato disinteresse, in alcuni casi rifiuto, nei confronti di un approccio sistematico e complessivo al tema degli edifici destinati alle attività culturali. Infatti, nonostante siano stati molti gli studi che hanno tentato di descrivere le mutate condizioni della vita dell'uomo moderno e altrettante le sperimentazioni che si sono cimentate nella ricerca di nuovi linguaggi architettonici e nuove soluzioni spaziali e funzionali, appare evidente che gli interpreti del Movimento Moderno hanno volutamente estromesso dai loro particolareggiati percorsi di riflessione ogni aspetto che riguardasse la dimensione spirituale della vita dell'uomo.

In verità i fatti, seppur molto vicini alla descrizione proposta, ci raccontano della presenza di molte altre piccole variabili che, confondendosi nel più generale quadro d'insieme, non ci permettono di comprendere l'effettiva articolazione dei significati

relativi all'oggetto del nostro studio. Si pensi, ad esempio, alla importante esperienza di ricerca progettuale in chiave modernista di alcune chiese cattoliche costruite in Germania tra gli anni Venti e Trenta,<sup>2</sup> oppure alle precedenti sperimentazioni neogotiche realizzate in Francia a metà Ottocento che si avvalsero delle nuove conquiste tecnologiche dell'acciaio e del vetro.<sup>3</sup> Esse testimoniano la presenza di un solerte anche se latente percorso di ricerca che, nonostante l'egemonia culturale del Movimento Moderno, ha creduto nella possibilità di riuscire ad applicare i linguaggi d'avanguardia anche agli edifici destinati alle attività culturali.

Proporre un cammino interpretativo del tema della chiesa-edificio nella tradizione cattolica che tenga conto della complessità dei fatti appena esposti, presuppone una particolare sensibilità nella lettura anche di quegli elementi fino a ora trascurati poiché all'apparenza meno rilevanti. Ha senso allora chiedersi non solo perché il Movimento Moderno ha volutamente ignorato il tema dello spazio sacro, ma anche perché la storiografia ufficiale non ha mai dato particolare risonanza a quelle esperienze secondarie, seppur interessanti, a cui abbiamo precedentemente accennato e delle quali non è ancora stato chiarita la reale portata.

Oppure perché, nonostante questo esplicito disinteresse verso il tema dello spazio sacro da parte della cultura architettonica ufficiale, negli anni tra le due guerre e successivamente per tutti gli anni Sessanta moltissime chiese-edificio sono state costruite rifiutando ogni interazione semantica con la cultura della società allora presente. Non è infatti inusuale imbattersi in edifici adibiti al culto che, pur essendo stati costruiti nell'arco temporale a cui prima si è fatto riferimento, ripropongono temi architettonici ormai da molto tempo desueti. Infine, potrebbe essere di notevole importanza capire l'atteggiamento avuto dalla committenza, cioè la Chiesa Cattolica, sia di fronte alle intemperanze e alla alterigia del Movimento Moderno e più in generale di tutto il modernismo sia nel sostegno e nella compiacenza verso quelle manifestazioni architettoniche volutamente declinate nei procedimenti formativi eclettici.

## **2. Il giudizio sul Movimento Moderno**

Nel cercare una strategia necessaria allo studio del rapporto tra moderno e architettura sacra, si presentano sin dai primi passi una serie di difficoltà che non possono essere accolte come semplici problemi oggettuali, al contrario esse richiedono una serie di approfondimenti e considerazioni necessaria a una preventiva definizione del loro esatto valore semantico e a una corretta premeditazione nei riguardi del percorso di studio da seguire. E' infatti improbabile riuscire a comporre i termini dell'argomento di cui

vogliamo sapere, se non tentiamo di distanziarci da un tipo di approccio esteriore, generico, materialista, che non contempra la possibilità di autentica definizione del problema. La complessità che ci sta a cuore sottolineare riguarda sia i singoli termini, *architettura sacra* e *Movimento Moderno*, sia il modo in cui fino a ora tale relazione è stata pensata e caratterizzata.

Parlare genericamente di architettura sacra implica il riferimento a una moltitudine di significati che non è in alcun modo possibile ricostruire all'interno di un sintetico quadro d'unione, poiché si trascurerebbero certamente delle singolari qualità la cui presenza è determinante per riuscire a comporre la veridicità del tema. Attraverso l'aggettivazione derivante dal sacro, infatti, l'architettura si qualifica come lo spazio più adatto a consentire il dialogo intimo e trascendente tra l'uomo e il divino, cioè diviene il luogo in cui le religioni assumono una espressione oggettuale. I problemi sorgono nel momento in cui si prendono in considerazione le specificità che contraddistinguono le differenti religioni attraverso cui si manifesta la spiritualità dell'uomo, infatti ognuna di esse presenta rispetto alle altre delle differenze sia formali sia sostanziali: le prime, anche se inizialmente sembrano essere le più evidenti, non hanno una particolare rilevanza nella costruzione dei concetti dato che traggono origine dalle distinzioni culturali e storiche che caratterizzano il cammino dell'uomo; le seconde, anche se in una certa misura subiscono l'influenza di tali distinzioni, acquisiscono la propria essenzialità dal dato della rivelazione che la divinità offre all'uomo.

Il quadro si presenta così complesso, ma soprattutto così multiforme sia nell'immagine sia nei contenuti, che non potrebbe in alcun modo essere considerata plausibile una sintesi che intenda accordare tra di loro le dissomiglianze delle professioni di fede. E anche se tali limiti sembrano essere parzialmente riducibili nel momento in cui si considerano le grandi religioni monoteiste, ormai da diverso tempo impegnate in un proficuo dialogo ecumenico, altrettanto però non può dirsi per tutte quelle situazioni in cui i fondamenti delle religioni sono strutturalmente e concettualmente così distanti da non poter lasciar immaginare nessuna forma di avvicinamento.

Al fine di poter garantire l'autenticità e la significatività del nostro studio è perciò fondamentale tener conto della situazione appena descritta e proporre una lettura specializzata, ossia limitata alla dimensione di una particolare professione di fede che nel nostro caso corrisponde alla religione cristiano cattolica. Presupporre, come conseguenza a un'autentica riflessione, un ambito specifico è fondamentale per non cadere nello stesso errore perpetuato da molti testi di recente pubblicazione<sup>4</sup> che, non dimostrandosi sensibili nei confronti dei distinguo religiosi, hanno proposto una lettura omogeneizzante in cui l'elemento qualitativo fondamentale comune a ogni posizione è



la tensione verso il *numinoso*.<sup>5</sup> Appare evidente infatti che gli elementi essenziali caratterizzanti l'unicità della religione cristiano cattolica, dei quali si è approfonditamente discusso nel precedente capitolo,<sup>6</sup> hanno ben poco a che vedere con il *numinoso*, ovvero con il *totalmente altro* e trascurarli comporterebbe una inevitabile frattura tra modello di studio e realtà.

Parallelamente all'ipotesi inerente lo specifico della religione bisogna in modo eguale chiarire che cosa si intende per Movimento Moderno, poiché ci sembra di rilevarne, soprattutto in relazione agli studi che cercano di metterne in luce il rapporto con l'architettura sacra, una qualificazione superficiale e generica. Molto probabilmente la varietà e la complessità dei linguaggi attraverso i quali questa corrente culturale si è espressa hanno contribuito a far perdere di vista il centro, ovvero quell'insieme di principi essenziali da assumersi quale fondamento di ogni concreta manifestazione del moderno. In questa distanza purtroppo trovano spazio e si costruiscono tutte quelle opinioni che, limitandosi al dato rilevato, non approfondiscono il percorso a ritroso che lega le forme al significato; da esse nascono tesi in cui gli elementi strutturanti sono aspetti di natura formale o linguistica, ossia manifestazioni epidermiche di qualche cosa che invece ha radici molto più profonde. Esplorare il rapporto tra la chiesa-edificio della religione cristiano cattolica e la manifestazione del modernismo in architettura, implica inevitabilmente il ritornare alle ragioni essenziali, ai principi attraverso cui assumono senso tutte le relazioni di confronto; per questo è necessario fornire una significativa definizione del Movimento Moderno.

Sicuramente non si tratta di un compito semplice in quanto, essendo il rapporto con il sacro un aspetto secondario dell'architettura moderna, solo recentemente si è cominciata a manifestare una sensibilità verso di esso; di conseguenza non esiste ancora un organico e completo punto di vista in grado di restituire la reale immagine dell'argomento. E' nostra intenzione cercare di colmare questo vuoto promuovendo, a partire da altri significativi studi, un'analisi che sia capace di rappresentare un primo solido fondamento su cui poter poi in futuro strutturare qualche cosa di più articolato.

Per condensare in una sintesi efficace i principi basilari del Movimento Moderno è prima di tutto necessario capire che cosa ci lascia perplessi di alcune trattazioni teoriche che, da un po' di tempo a questa parte, stanno cercando di chiarire le ragioni della distanza tra l'architettura moderna e il tema del sacro: la valutazione delle imperfezioni relative al risultato è indispensabile per ricalibrare le eventuali ipotesi di partenza errate. Nel corso dei nostri studi ci siamo accorti della presenza di una similitudine che accomuna tra di loro la maggior parte dei testi: il senso delle parole che in essi sono scritte

lascia intendere una sorta di critica a senso unico che colpevolizza e denigra l'operato del Movimento Moderno. Come esemplificazione di quanto stiamo dicendo ci sembrano adatte le parole scritte da Sandro Benedetti:

«con l'architettura sacra viene a rendersi patente ed esplose il problema dei limiti insiti nelle drastiche *riduzioni* del Movimento Moderno. Che questa evidenziazione non sia un fatto marginale ce lo dicono almeno due osservazioni. La prima [...] l'improvviso atteggiamento di quasi distacco da questo ambito tematico (quello dell'architettura sacra) da parte dei maestri del razionalismo non potendosi ascrivere soltanto [...] alla *morte del sacro*, deve essere visto anche nel quadro dei limiti e della povertà con cui la poetica dell'efficientismo industriale ha impregnato l'architettura moderna. Tali da sterilizzare sul nascere avvisi formativi diversi, maturabili dagli altri spessori della dimensione umana: quello storico, quello emotivo, quello esperienziale. Emergendo chiaramente la dimensione del sacro da un ambito diverso, rispetto a quelli riducibili nella dimensione del puro razionalismo, della pura utilità, della pura praticità».<sup>7</sup>

Seppur molto precisa ed efficace nella descrizione delle implicazioni oggettive, questa citazione pone un'exasperata attenzione nei riguardi della presunta limitatezza strumentale del Movimento Moderno rispetto al tema dell'edificio sacro: l'incompletezza delle regole compositive e delle forme linguistiche sembrano delinearsi come le cause principali del distacco dell'architettura moderna da ogni forma progettuale che esuli dalla pura utilità. Soprattutto perché si assiste a una netta propensione verso la purezza geometrica e l'azzeramento decorativo, cioè si pone in evidenza «l'espulsione dal nuovo prodotto architettonico di tutti quegli ulteriori elementi, simbolici, rappresentativi, allegorici, semantici, che lo avevano da sempre accompagnato; col risultato di consolidare un livello qualitativo completamente nuovo, in cui la pura astanza dell'oggetto geometrico si accamperà a protagonista».<sup>8</sup>

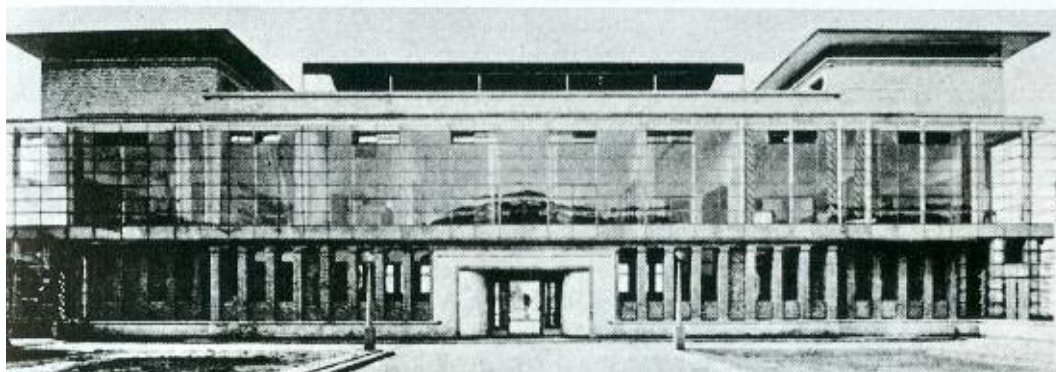
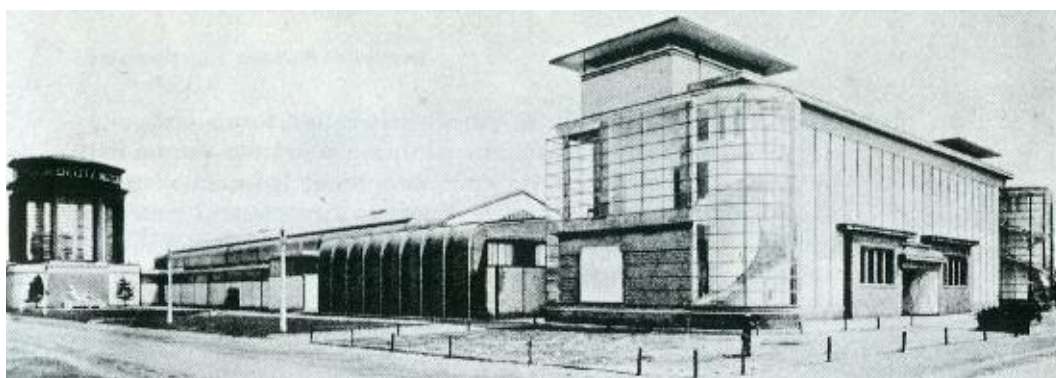
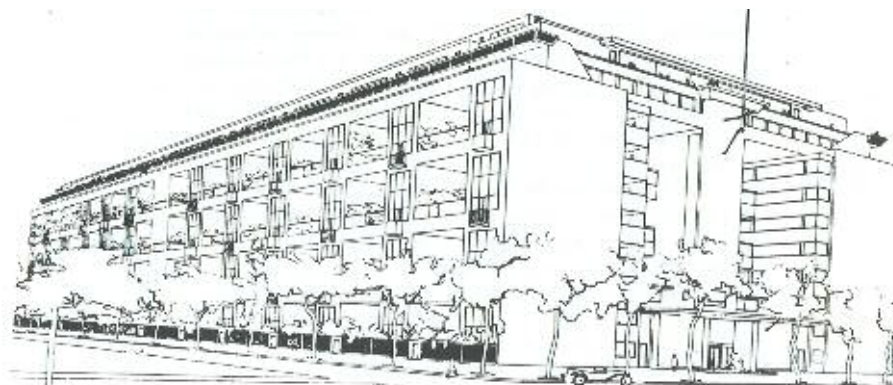
Volendo perciò sintetizzare le argomentazioni proposte, possiamo affermare che come conseguenza a una riduzione linguistica verso geometrie pure, la metodologia proposta



LE CORBUSIER,  
*Villa Savoye*,  
Poissy, 1929-31.  
Esterno

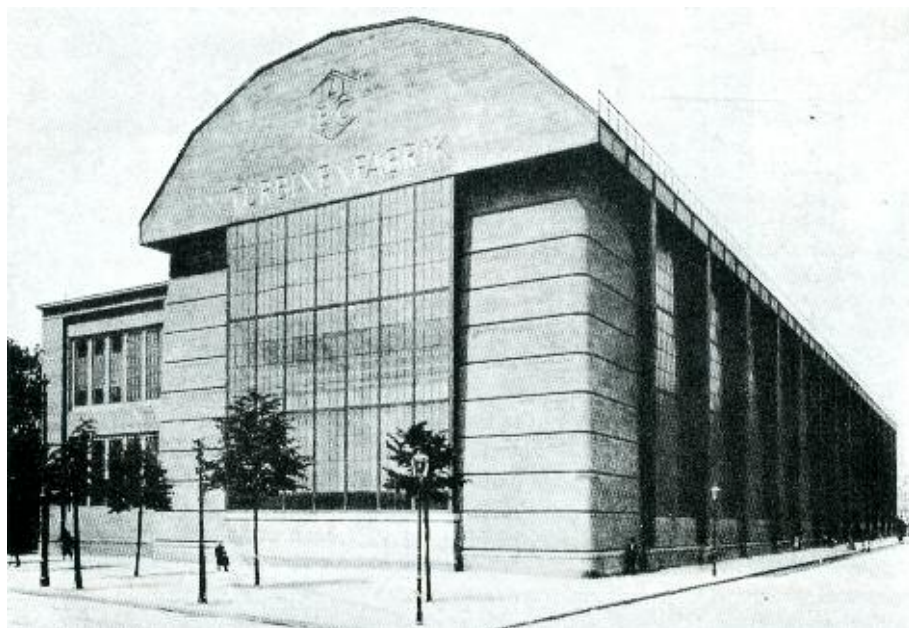
Destra:  
LE CORBSIER,  
*Immeuble-villa*,  
1922. Esterno

Sotto:  
W. GROPIUS  
A. MEYER,  
*fabbrica modello*  
*all'esposizione del*  
*Werkbund*,  
Colonia, 1914.  
Esterno



dall'architettura moderna si caratterizzerà per un'evidente incompletezza e inefficacia nell'affrontare alcune particolari tematiche progettuali. Se valutata genericamente, la constatazione precedente non è in alcun modo contestabile, in particolare perché dal linguaggio purista deriverà una generale involuzione che, a partire dalla semplificazione delle forme, condurrà sino al semplicismo e alla banalizzazione delle stesse.

L'onestà nei confronti del dato storico, però, ci impone di sottolineare l'autentica natura del principio originario posto alla base del modernismo in architettura, il quale non sembra essere realmente avulso da ogni interesse per quelle esigenze progettuali legate ai temi del simbolo, del significato, della poetica, delle emozioni. A riprova di quanto si sta dicendo, è utile sottolineare che il progressivo avvicinamento alla purezza geometrica



P. BEHRENS,  
*fabbrica di turbine*  
 AEG,  
 Berlino, 1909.  
 Esterno

e all'azzeramento decorativo nei progetti del Movimento Moderno corrisponde all'esigenza di proporre un'architettura idealmente capace di caratterizzarsi come simbolo della macchina e del progresso. In tal senso si può con fermezza sostenere che ogni edificio razionalista non è aprioristicamente incapace di elevarsi al ruolo di significante e di gettare un legame verso dei concetti e delle emozioni apparentemente inattese: la sua poeticità dipende esclusivamente dalla fedeltà che il progettista ha avuto nei confronti dell'essenza delle tematiche culturali dominanti.

Tra di esse l'architettura moderna individua in particolar modo quelle del razionalismo e del funzionalismo, pertanto si avverte all'interno del suo programma progettuale una palese attenzione al costruire tecnico e all'utilità. La loro apparente ovvietà, dato che si sta parlando di un ambito tecnico quale è l'architettura, trae in inganno, perché intorno al loro valore ruotano gran parte delle tesi sia di sostegno sia di biasimo al moderno. In particolare tutta la critica post-modernista si è organizzata in relazione alla constatazione della presenza nel Movimento Moderno di un approccio meccanicistico e standardizzante esageratamente radicale, il quale come diretta conseguenza avrebbe portato all'ideologia del falso utile, alla riduzione dell'opera a cosa e a processi di alienazione.

«Razionalismo e funzionalismo si saldano nel fondare la nuova processualità architettonica, che sarà propria del Movimento Moderno europeo. Attraverso questo atteggiamento l'architettura verrà a contatto con un altro aspetto decisivo dell'epoca industriale: lo spirito del costruire tecnico. L'edificio, ogni parte del costruito, nascerà e si costituirà non più in nome di leggi spaziali o formali tradizionali o canoniche, non derivando più da una espres-



sività ancorata nella memoria dell'artista, ma aderendo e rispondendo alla stretta esigenza del programma funzionale: come la parte di una macchina aderisce alla particolare funzione meccanica che la fa nascere».<sup>9</sup>

E' ovvio che anche questa considerazione sia stata accolta nell'archivio delle motivazioni che sostengono l'incapacità del metodo dell'architettura moderna nei confronti del tema dello spazio sacro, ma nell'osservare e vivere molte delle opere architettoniche dei maestri del moderno non ci sembra possibile dare una reale caratterizzazione a queste parole. Il problema ci sembra ancora una volta posto e affrontato superficialmente poiché, in architettura, la tecnica o la funzione o il bisogno sono elementi imprescindibili che non possono essere sottratti al loro ruolo o criticati genericamente. «Prima di tutto l'architettura nasce da un bisogno e tale condizione è innegabile poiché, sia che si tratti di chiesa, palazzo, teatro, essa deve servire a qualcosa, oppure è vuota scenografia»<sup>10</sup>. Quel bisogno pratico nel quale «l'architettura fonda la condizione stessa per essere arte, poiché in quel bisogno darà la sostanza conoscitiva all'immagine che altrimenti dovrebbe configurarsi come un atto gratuito e non come un'immagine».<sup>11</sup>

Sia nel caso della semplificazione formale e dell'astrazione purista sia in quello dell'eccessivo interesse rivolto verso la tecnica e la funzione, dobbiamo cercare di superare le critiche costituite a partire da aspetti epidermici e al contrario argomentare dei percorsi logici che, scrutando la base del problema, siano capaci di definire il distacco tra architettura e progettazione dello spazio sacro. Per questo, bisogna oltrepassare i confini della disciplina architettonica e una volta ampliata la visuale è necessario cercare i principi essenziali che accomunano le varie manifestazioni culturali del moderno.

### **3. Le ragioni essenziali della distanza tra il modernismo e il tema della chiesa-edificio**

Benché il termine *moderno* abbia una storia molto più lunga alle spalle, il progetto della modernità cominciò a delinearsi chiaramente a partire dal XVIII secolo quando i pensatori illuministi proposero un sistema filosofico e formale capace, secondo le loro intenzioni, di migliorare le condizioni di vita dell'uomo e della società. Da quel momento in poi una lunga serie di esperienze ha, con criteri molto diversi tra di loro, cercato di perseguire lo stesso ideale: si sono progressivamente costituiti e sviluppati degli approcci intellettuali e strutturali che, avvalendosi di principi fondanti di volta in volta idealmente più utili, hanno cercato di apportare una rivoluzione sociale e culturale a servizio della libertà dell'uomo.

In tal senso il progetto della modernità non è univocamente definibile: esso si può scomporre in differenti percorsi, a volte sostitutivi e in altri complementari, i cui effetti però non vanno pensati né autonomamente attivi né limitati poiché essi, nel corso del tempo, si sono propagati senza soluzione di continuità e in molti casi intersecandosi gli uni agli altri. Ad esempio il cosiddetto modernismo *universale*, che divenne egemone dopo il 1945, è l'espressione di una società in cui si cerca di realizzare «una versione capitalistica del progetto illuministico di sviluppo per il progresso e l'emancipazione umana [...] Il modernismo che ne risultava era di conseguenza *positivistico, tecnocentrico e razionalistico* e veniva imposto come opera di avanguardia elitaria di urbanisti, artisti, architetti, critici e altri guardiani del gusto».<sup>12</sup>

Si assiste a una sorta di riciclo, per via del quale il capitalismo costituito intorno alle grandi società internazionali si carica di quei valori e di quelle aspirazioni che, seppur derivanti da un progetto ormai decaduto come quello illuminista, sono ormai cristallizzati e metabolizzati all'interno dei modelli culturali e sociali esistenti.

Ammettere che il moderno si compone di un insieme di percorsi diversi rappresenta, oltre che un atto di onestà storica e scientifica, anche il presupposto necessario a capire gli elementi costanti del progetto della modernità rappresentati da tutti quei sistemi concettuali che, diventati visibili a seguito di una riduzione o rimozione degli aspetti superficiali, costituiscono il substrato strutturalmente rilevante comune a tutta la cultura del '900. Ci sono, ad esempio, classificazioni che periodizzano il modernismo in tre grandi fasi: *modernismo estetico, modernismo eroico, modernismo universale*;<sup>13</sup> in ognuna di esse ovviamente appaiono delle peculiarità che giustificano l'esistenza della classificazione stessa, ma che se non rielaborate costituiscono un limite alla comprensione più profonda del problema.

In quanto espressioni diverse di un unico riferimento culturale e concettuale, cos'è che accomuna tra di loro le varie manifestazioni del modernismo?

«La "modernità" scriveva Baudelaire nel suo saggio, ricco di spunti, *Il pittore della vita moderna* pubblicato nel 1863, "è il transitorio, il fuggitivo, il contingente, la metà dell'arte, di cui l'altra metà è l'eterno e l'immutabile". Vorrei dedicare la massima attenzione a questo incontro dell'effimero e del fuggevole con l'eterno e l'immutabile. La storia del modernismo in quanto movimento estetico ha oscillato fra questi due estremi, dando spesso l'impressione, come osservato da Lionel Trilling [1966], di poter giocare con il proprio significato fino a trovarsi rivolta nella direzione opposta. Utilizzando il senso della tensione proposto da Baudelaire possiamo, credo, comprendere meglio alcuni dei significati contrastanti attribuiti al modernismo e alcune delle sue correnti artistiche così straordinariamente diverse, oltre ai giudizi estetici e filosofici pronunciati in suo nome».<sup>14</sup>



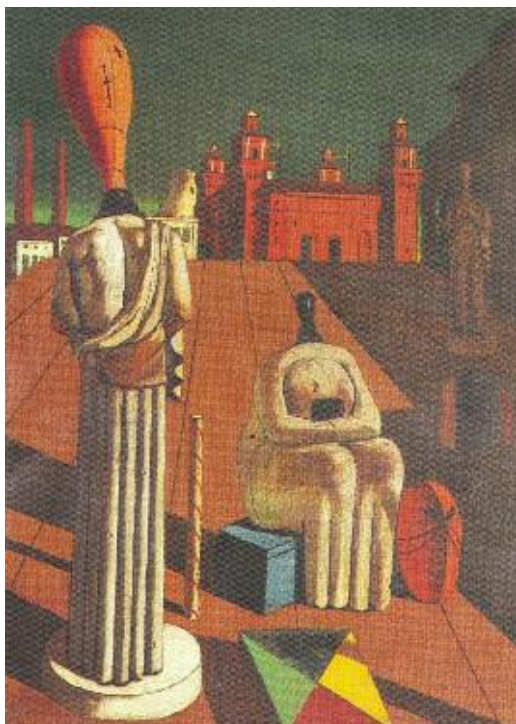
CASPAR DAVID  
FRIEDRICH,  
*Abbazia nel  
querceto*,  
Berlino, Castello  
di  
Charlottenburg,  
1809



Le parole di David Harvey, seppur ancora troppo generali e non relazionate al tema della nostra indagine, costituiscono un primo importante contributo per poter riuscire a rispondere alla domanda che poco sopra si è formulata. Infatti, intorno alla relazione dialogica tra il *transitorio* e l'*assoluto* sembrano costituirsi una serie di particolari sviluppi che, articolando il concetto generale, forniscono una più ampia e precisa qualificazione dell'essenza della modernità.

Per cercare di oltrepassare questo limite apparente è innanzitutto fondamentale stabilire quale sia il contesto di applicazione di questi concetti. Il modernismo, muovendo i propri passi a partire dalle concrete esigenze della società, ha sempre cercato di ascoltare lo spirito dell'epoca in cui si collocava, di modo che ogni suo nuovo modello estetico non fosse mai percepito come un'imposizione o un'astrazione: i suoi schemi espressivi vanno in generale visti come la concreta manifestazione della temperie culturale del tempo e, seppur indirettamente, la società intera ne è responsabile. Il modernismo, allora, facendosi interprete di un sentimento diffuso, non può essere considerato come il solo artefice e responsabile delle manifestazioni culturali che contraddistinguono l'epoca moderna: esso è la parte cuspidale di un insieme di relazioni concettuali molto più ampio nel cui interno è essenziale focalizzare l'attenzione.

Nell'identità riconosciuta tra modernismo e società, l'intima unione tra il *transitorio* e l'*assoluto* si esprime, forse prima di ogni altra cosa, nell'imprescindibile esigenza di innovazione e cambiamento che fin dai primi sviluppi dell'illuminismo divenne una costante del pensiero comune. Essa assume i caratteri di una netta frattura con tutta la tradizione storica precedente, recente e passata, dimostrando un chiaro disinteresse non solo per ogni ordine sociale pre-moderno, ma anche per la sua stessa cultura.



G. DE CHIRICO,  
*Le Muse inquietanti*, Milano  
collezione privata, 1918



R. DELAUNAY,  
*La Tour Eiffel*, Venezia  
collezione Peggy Guggenheim, 1910

E' chiaro il riferimento alle avanguardie, che attraverso l'utilizzo di improvvisi slanci, hanno saputo determinare l'interruzione di ogni senso di continuità: la loro azione era finalizzata alla produzione instancabile di nuovi significati, addirittura capaci di contraddire le loro stesse esperienze razionali più recenti. Questo vortice di transitorietà assume una definizione più coerente se lo si pensa come propedeutico alla costruzione di un ordine ideale completamente nuovo che consiste nel dare forma e nel realizzare un progetto immaginario pensato al di fuori di ogni reale contesto storico, culturale, sociale e finalizzato a raggiungere la perfezione; ciò richiede in modo categorico un'assenza totale di tradizioni e di condizioni pregresse vincolanti.

Diversi sono i modelli di cui la società moderna ha aspirato la realizzazione. I pensatori illuministi avevano come fine lo sviluppo di una scienza obiettiva, di una forma di progresso benevola, di una morale e un diritto universali e di un'arte autonoma.

Il movimento romantico cercò di andare oltre e promosse la ricerca dell'esperienza estetica quale anello di congiunzione tra la conoscenza e la morale. Sull'onda del romanticismo e in seguito ai moti del 1848 in tutta Europa si cercò di superare la fiducia nell'ineluttabilità del progresso e l'unicità del punto di vista del pensiero illuminista, promuovendo un approccio basato su prospettive multiple e sul relativismo visti in quanto strumenti interpretativi di una realtà unificata seppur complessa.

Il dramma della prima guerra mondiale, però, impose al modernismo la ricerca di nuovi stimoli che, una volta rifiutata la perfettibilità illuminista e riconosciuto il caos al quale aveva portato l'eccessiva frammentazione dovuta al romanticismo, furono indicati nella concezione di nuovi miti adeguati alla modernità: la razionalità incorporata nella macchina, il positivismo logico, la velocità e la forza, la patria, il proletariato; essi sono declinazioni diverse del medesimo desiderio mitologico. Purtroppo l'exasperazione del mito ben presto condusse verso l'illusione e la pazzia della seconda guerra mondiale; a essa le nazioni vincitrici del conflitto cercarono di opporre una cultura basata sul controllo e il conformismo derivati dall'applicazione di un capitalismo benevolo e universale.

Ognuna delle precedenti espressioni del progetto della modernità che, come si è detto, va pensata sulla base dell'intima unione tra il nuovo *ordine ideale* e la *frattura*, persegue un identico fine: l'emancipazione dell'uomo da ogni forma di schiavitù e di vincolo fisico, morale e intellettuale. Attraverso la loro effettiva attuazione, infatti, si cercava di condurre all'autodeterminazione dell'uomo nella ricerca dell'essenza della propria condizione: egli grazie a questo poteva liberarsi da ogni forma di legame esterno, diventando l'unico paradigma alle proprie scelte.

La libertà da ogni limitazione o bisogno di natura esogena veniva perseguita grazie alla piena consapevolezza nella bontà della logica materialista. In base a essa si strutturava un rapporto oggettivo, concreto, razionale con la realtà, verso la quale aveva senso riferirsi esclusivamente attraverso gli occhi della scienza. Ovviamente, i fallimenti conseguiti nell'epoca del moderno e la successiva critica post-modernista hanno messo in evidenza il poco realismo delle posizioni considerate: infatti l'uomo si è trovato a essere schiavo di quegli stessi schemi da lui messi a punto con il fine di essere pienamente libero.<sup>15</sup>

Nonostante ciò, è per noi fondamentale riflettere su di essi poiché, a prescindere dagli esiti che conosciamo, il loro scopo comune palesa in modo inequivocabile una delle motivazioni più importanti del disinteresse manifestato dal Movimento Moderno verso il tema dello spazio sacro. Nella definizione degli schemi illustrati, infatti, l'uomo moderno aspira a essere l'unico artefice della propria storia; affidandosi a una profonda fede positivista e razionale, egli rifiuta ogni compromesso con quegli elementi potenzialmente capaci di limitare le sue facoltà. In tale contesto, la natura, il mito, la religione, le tradizioni sono aspetti della vita umana da trascurare poiché non adeguati alla nuova società fondata sulla base del progetto della modernità.

La maggior parte dei modelli teorici delle diverse discipline assumerà questo assunto come principio fondante del proprio percorso evolutivo, sradicando così sul nascere ogni forma di declinazione pre-moderna. Anche l'architettura, con il Movimento





P. BEHRENS,  
fabbrica di turbine AEG,  
Berlino, 1909. Interno

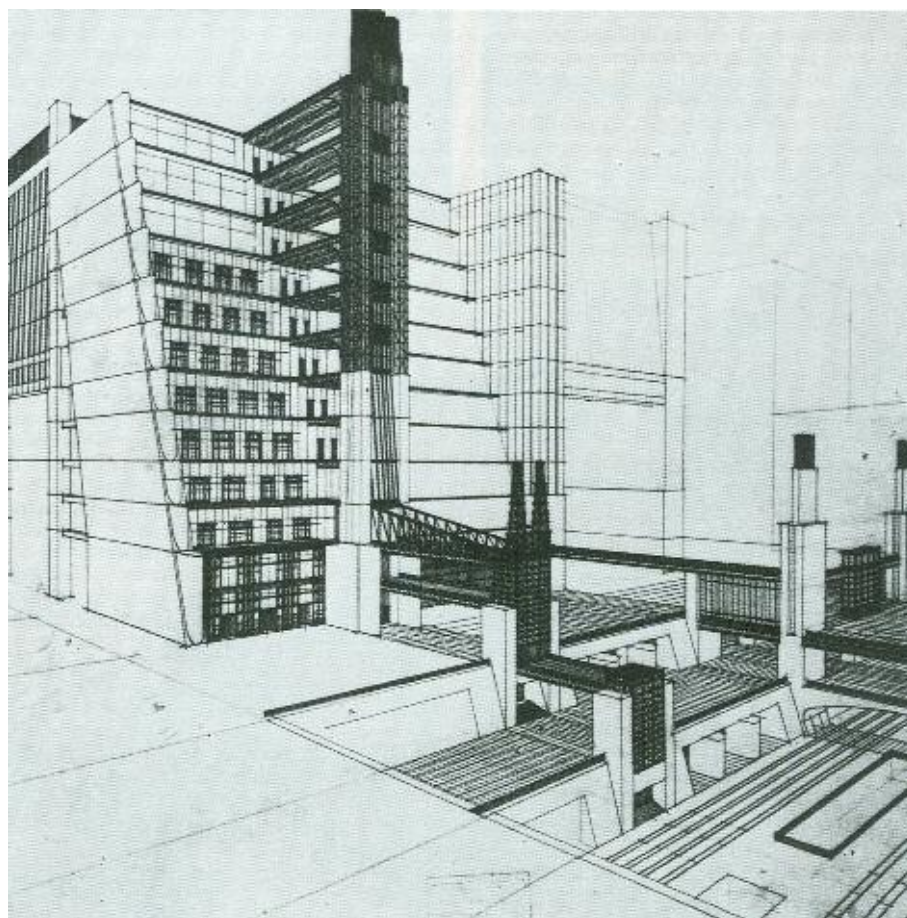
Moderno, vivrà la rivoluzione in atto in modo radicale e proficuo, promuovendo nel proprio ambito d'azione una stagione di profondi cambiamenti che, oltre a tagliare i rapporti con la propria storia, adotterà il principio dell'epurazione di quei riferimenti culturali appena esposti.

La religione e i temi a essa connessi, perciò, non rientreranno più nell'orizzonte degli ambiti di intervento possibili dell'architettura moderna: in base agli ideali derivati dalla consapevolezza della nuova identità sociale e culturale, essi non saranno più necessari alla definizione della libertà dell'uomo. In definitiva, possiamo con buona approssimazione sostenere che le ragioni dell'incomunicabilità tra il Movimento Moderno e il tema dell'architettura sacra derivano in larga parte dalla disarmonia che viene a costituirsi tra gli scopi perseguiti dai singoli ambiti disciplinari e non, come qualcuno vorrebbe sostenere, nella inadeguatezza dei mezzi e nei linguaggi propri all'architettura moderna.

Una lunga serie di approfondimenti potrebbe essere esposta a corollario dell'assunto fino a ora discusso, ma per chiarire meglio la nostra tesi basterà aggiungere pochi altri concetti che derivano in particolar modo dall'idea di *frammentarietà* caratterizzante i diversi ambiti del moderno. Come si è già chiarito, la ricerca estetica condotta dal modernismo è stata per lungo tempo uno dei pochi strumenti capace di connettere l'*aleatorio* e l'*assoluto* in un rapporto di stretta interdipendenza e sicuramente la consapevolezza di questa possibilità deriva in larga parte dalle idee contenute nella riflessione filosofica di Nietzsche.

Egli ha spiegato in modo ineccepibile che alla base dell'evoluzione della vita moderna esiste un complesso insieme di energie vitali potenti e imprevedibili che, nel loro irrefrenabile turbinio, rappresentano l'elemento generativo del cambiamento e della trasformazione. In particolare il netto distinguo da ogni tradizione o riferimento

A. SANT'ELIA,  
progetto di casa a  
gradoni per la  
'Città Nuova',  
1914



inerente al passato, definito in modo estremamente esplicito *distruzione creativa*,<sup>16</sup> diventa la manifestazione più chiara di questa evoluzione. Data l'evidente novità di tale pensiero si poneva, però, il fondamentale problema di riuscire a farne comprendere il senso più autentico alle persone comuni. L'ipotesi proposta da Nietzsche, poi confermata dall'esperienza, identifica nell'opera prodotta da ogni attività estetica lo strumento capace di ricercare nella *fugacità* dell'esperienza moderna quei valori *immutabili* che la contraddistinguono.

Si trattava di un concetto rivoluzionario che, data la sua rilevanza, aggravava di enormi responsabilità ogni artista che se ne faceva carico:

«Artisti, scrittori, architetti, compositori, poeti, pensatori e filosofi occupavano un posto speciale in questa nuova concezione del progetto modernista. Se *l'eterno e l'immutabile* non potevano più essere presupposti automaticamente, allora l'artista moderno aveva un ruolo creativo da svolgere nel definire l'essenza dell'umanità. Se la *distruzione creativa* era una condizione essenziale della modernità, allora forse l'artista in quanto individuo aveva un ruolo eroico da svolgere».<sup>17</sup>



P. PICASSO,  
*Les Femmes d'Alger*,  
New York  
The Museum of  
Modern Art,  
1907

Ma soprattutto, in seguito all'adesione a esso, fra gli artisti cresceva la consapevolezza di potersi esprimere attraverso un operare caratterizzato in particolar modo dal soggettivismo, dall'individualismo e dall'autorealizzazione; un atteggiamento che, a causa delle sue stesse peculiarità, risultava essere distante da qualsiasi forma di ascolto meticoloso e rispettoso delle tradizioni culturali consolidate in una comunità, come lo sono quelle relative al tema dello spazio sacro.

A seguito di questo approfondimento si delinea tra il modernismo in architettura e gli argomenti relativi agli edifici adibiti al culto un nuovo punto di contrasto; anche in questo caso le ragioni che ne determinano il manifestarsi sono dovute non tanto alla inadeguatezza dei mezzi, ma piuttosto all'inconciliabilità degli scopi. Gli architetti, infatti, volendo perseguire l'obiettivo di riuscire a esprimere le proprie visioni in modo assolutamente libero da ogni condizionamento estetico, non avevano alcuna intenzione di limitare questo proprio desiderio attraverso un fattivo interesse nei confronti di un oggetto di studio visto come obsoleto al progetto dell'uomo moderno e saldamente ancorato a tutto ciò che, appartenendo alla storia di una comunità, era collettivamente riconoscibile perciò poco sperimentabile.





Sopra:  
BOCCIONI,  
*La città che sale*, New York  
The Museum of Modern  
Art, 1910-11



Sotto:  
DUCHAMP,  
*Nudo che scende le scale n.2*,  
Philadelphia  
Philadelphia Museum of  
Art, 1912

Come diretta conseguenza all'espansione del soggettivismo, si venne a manifestare un generale desiderio di innovazione dei linguaggi dell'arte; gli artisti, infatti, accollandosi il compito di estrapolare dalla frammentarietà e dall'aleatorietà della società moderna ciò che ne determinava *l'eterno e l'immutabile*, si trovarono di fronte alla necessità di inventare nuove forme comunicative capaci di rappresentare, a partire dalle condizioni dettate dalla rivoluzione in atto, l'essenza della nuova epoca.

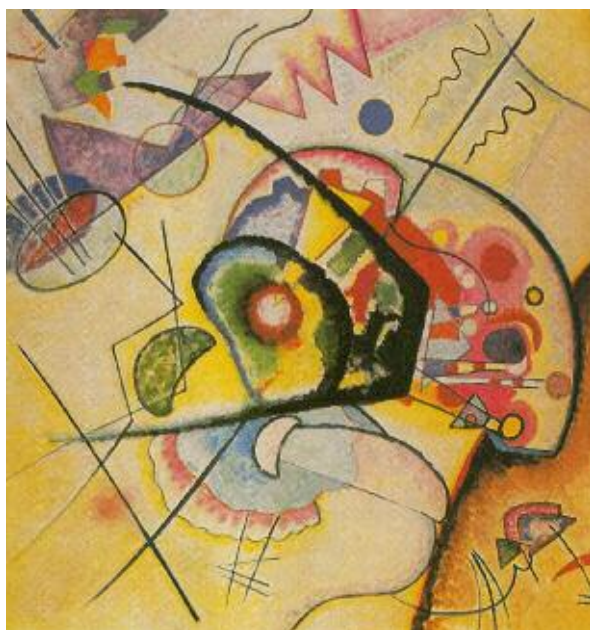
La velocità dei cambiamenti in atto era tale da indurre i produttori di cultura a creare in modo repentino delle innovazioni linguistiche in cui spesso si condensarono i caratteri dell'artificio e della costruzione autoreferenziale non rappresentative della società contemporanea.

La tattica del colpo a sorpresa, del gesto formale capace di interrompere la continuità prevedibile, ebbe inoltre la responsabilità di favorire la nascita del mercato dell'arte e del consenso della moda: il grado di originalità di ogni nuova operazione estetica divenne il parametro estetico sulla base del quale il consumatore indottrinato formulava le proprie scelte.

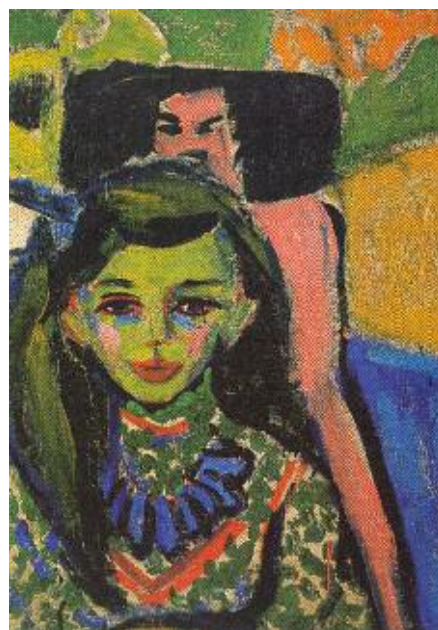
«La mercificazione e la commercializzazione di un mercato di prodotti culturali nel XIX secolo obbligavano i produttori culturali a entrare in un gioco di concorrenza sul mercato che era destinato a stimolare processi di *distruzione creativa* all'interno dello stesso campo estetico [...] Ogni artista cercava di cambiare le basi del giudizio estetico, sia pure soltanto per vendere i propri prodotti. Ciò dipendeva anche dalla formazione di una distinta classe di *consumatori culturali* [...] La lotta per produrre un'opera d'arte, una creazione definitiva che potesse trovare un posto unico sul mercato, doveva essere uno sforzo individuale compiuto in circostanze competitive».<sup>18</sup>

Considerare questi elementi in relazione alle tematiche connesse al problema dell'edificio adibito al culto rivela che, alla base del modello culturale del Movimento Moderno, non vi era la volontà di perseguire una ricerca formale capace, attraverso la sua fissità e univocità, di simbolizzare l'assoluto che è annunciato dalle religioni. Il simbolo, infatti, riesce a essere comunicativo e universale solamente se ha origine da una ben definita condizione culturale, la quale ha poi il compito di doverlo accogliere e lasciarlo sedimentare all'interno del proprio sapere per un lungo periodo di tempo. Il modernismo, per via della immaterialità dei suoi prodotti e della mutabilità del mercato dell'arte, rifiuta nettamente questo principio e implicitamente si diversifica rispetto alle granitiche peculiarità semantiche e sintattiche delle modalità formative del sacro; anche in questo caso si tratta di una ben definita scelta di campo che comporta nell'architettura moderna un volontario allontanamento dal tema progettuale della chiesa-edificio.





V. KANDINSKIJ,  
*Sguardo al passato*, Berna  
Kunstmuseum, 1924



E. L. KIRCHNER,  
*Frägi con una sedia intagliata*, Madrid  
collezione Thyssen-Bornemisza, 1910

Se queste sono le indicazioni che possiamo dedurre dalle riflessioni condotte sulla concreta attività dell'architettura modernista operante, di tenore assai simile è l'aspetto che viene ad assumere il processo storiografico relativo alla stessa. E' necessario sottolineare, infatti, come la scarsa attenzione della storiografia moderna nei confronti dell'architettura sacra e delle sue problematiche sia sintomatica dei criteri selettivi degli storici nell'escludere dai loro manuali le esperienze estranee all'ideale funzionalista, o comunque incompatibili con i presupposti ideologici del Razionalismo. Si pensi, ad esempio, alla trattazione agiografica dei *pionieri* del movimento moderno, alle interpretazioni di parte legate ai miti del macchinismo e della *forma pura*, alle impostazioni assiomatiche di quanti, seguendo Nikolaus Pevsner e Sigfried Giedion, hanno considerato l'architettura una «disciplina dominata dalla presenza, supposta oggettiva e reale, di valori che era compito del critico riconoscere, piuttosto che come campo di processi e di meccanismi di attribuzione di valori che era compito dello storico analizzare».<sup>19</sup>

Salvo la cappella di Ronchamp di Le Corbusier e pochi altri capolavori entrati a far parte della storia, le migliori realizzazioni degli architetti che si sono avventurati nella faticosa ricerca di nuovi spazi liturgici sono state deliberatamente ignorate o censurate col termine generico di formalismo per le loro soluzioni anticonvenzionali.

Dati i presupposti, la più ovvia e plausibile reazione della Chiesa di Roma all'ideologia incarnata nelle diverse anime della cultura modernista è stata la negazione di ogni forma di dialogo. Non poteva essere altrimenti. Quello che però stupisce è stato il risvolto

pratico a questa reazione poiché l'arte cattolica, per via del diretto interessamento delle alte sfere ecclesiastiche, si è progressivamente declinata verso forme linguistiche esplicitamente riferibili all'architettura romana del Cinquecento e del Seicento.

Quest'atteggiamento appare ancor più incomprensibile se si pensa che nel breve periodo compreso all'incirca tra il 1845 e il 1860 venne a costituirsi tra la disciplina architettonica e la religione cattolica una stretta sinergia di intenti in relazione alle problematiche connesse al restauro delle grandi cattedrali medievali francesi. Due sono le personalità che si sono confrontate su questo tema: l'architetto francese Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc,<sup>20</sup> incaricato da Prosper Mérimée<sup>21</sup> di occuparsi del recupero dell'enorme patrimonio artistico conservato nelle grandi cattedrali devastate durante il periodo della rivoluzione del 1789 e il Movimento Liturgico con il suo forte desiderio di rinascita e rinnovamento in seno al cattolicesimo.

Entrambe hanno creduto nei presupposti culturali e nelle peculiarità linguistiche che contraddistinguono l'architettura medievale francese e in particolare quella gotica la quale, oltre a elevarsi a rango superiore per via dell'ardimento delle strutture, per la leggerezza delle parti rese trasparenti da vetrate, per la sua razionalità e originalità, veniva interpretata come la manifestazione esplicita di una società in cui la morale era dominata da una chiara componente di ispirazione cristiana e il senso di comunità assumeva i connotati di popolo di Dio.



A. PERRET,  
*Notre Dame du  
Raincy*,  
Le Raincy  
Parigi, 1922-23.  
Interno

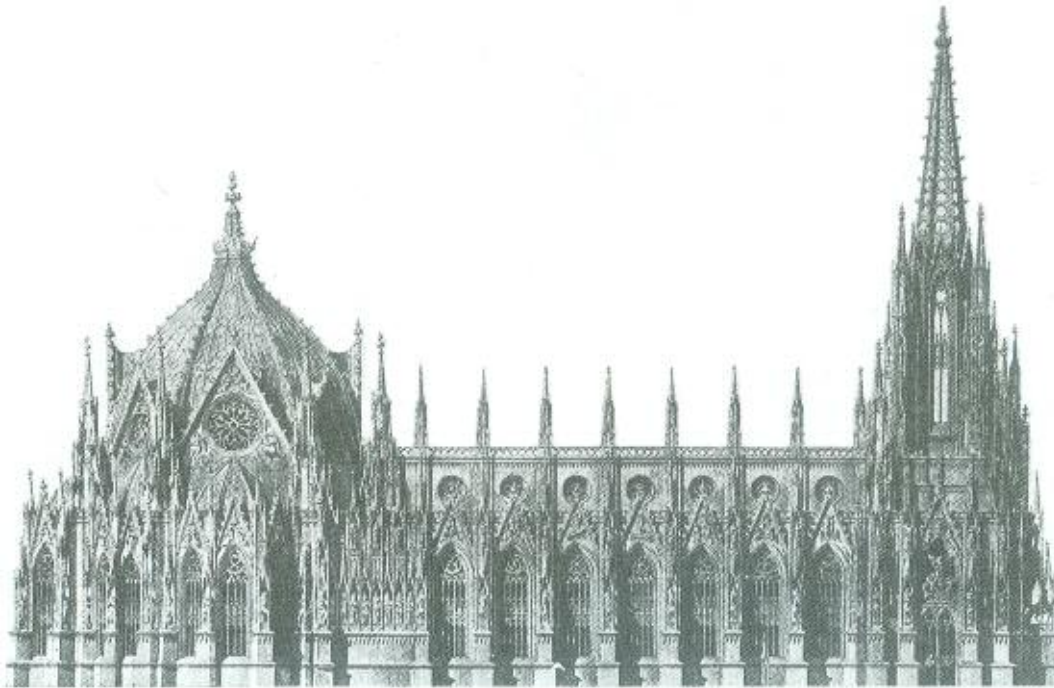
P. F. HENRI LABROUSTE,  
*Bibliothèque Nationale*,  
Parigi, 1859-68. Interno



La sinergia tra architettura e rinnovamento liturgico, determinata a partire dall'idealistico riferimento al gotico, si fece progressivamente sempre più importante nella cultura del tempo. Tanto che la Chiesa cattolica, attenta sia all'universalità sia alle culture locali, si espresse in favore della possibilità da parte di ciascuna nazione di privilegiare lo stile gotico per le sue chiese. Questa fortunata coincidenza raccordava la cultura della Chiesa alla cultura popolare del secolo XIX affermando, attraverso la costruzione di nuove chiese in stile medievale, il felice connubio tra antico e nuovo e la diffusione di una didattica della nuova liturgia.

Siamo ormai al passaggio verso il XX secolo e i progressi della tecnica trovano nel tema della edificazione di complessi chiesastici in stile gotico un proficuo terreno di applicazione. L'invenzione di strutture poggianti su pochi fulcri porta con sé la predisposizione all'uso di grandi vetrate dando luogo a interni luminosi segnati, sul loro guscio opaco, da nervature a vista che salgono dal pavimento fino a inarcarsi nelle volte e a setti leggeri e curvi. All'esterno le travi riprendono lo schema statico degli archi rampanti, mentre le torri di facciata contornano il fornice d'ingresso.





K. F. SCHINKEL,  
*Progetto per una cattedrale nazionale,*  
 Berlino, 1815. Prospetto laterale

Si tratta di modelli e linguaggi da cui l'architettura modernista estrapolerà, esasperandoli e idealizzandoli, i temi della tecnica, della razionalità e dell'onestà costruttiva; essi verranno liberati dal loro ruolo di strumenti ed elevati a quello più alto di concetti da assumere a principio di ogni concreta attività umana. In questo palese conflitto tra i nuovi valori dell'uomo e quelli universali professati dalla fede cattolica si scompone quello stretto legame che, grazie alle testimonianze del gotico, aveva permesso il dialogo tra architettura e Movimento Liturgico.

A testimonianza di questa paradossale conclusione valgono le parole divulgate nel 1933 dalla *Pontificia Commissione Centrale per l'Arte Sacra*, la quale si è apertamente dichiarata contraria all'uso di figurazioni, a deformazioni «che si rifanno al più tenebroso Medioevo, quando ancora non appariva il lume della Rinascenza». Smentita così la ormai secolare tradizione neogotica, occorreva:

«spalancare tutte le porte dando il più schietto benvenuto a ogni buono e progressivo sviluppo delle buone e venerabili tradizioni, (ciò anche) a condanna di troppo manifeste aberrazioni. Le ingenuie e rozze forme che, particolarmente nei secoli settimo e ottavo, sono state create dai popoli appena nati al cristianesimo ed alla civiltà, rappresentano certo il meglio che allora si sapesse o si volesse fare; (possono quindi persino) creare simpatia per certe loro doti di semplicità e di freschezza, ma assurdo e riprovevole sarebbe ogni



tentativo di trapiantarle in un clima storico tanto diverso e più evoluto quale è quello in cui viviamo. La Rinascenza, pur avendo un pesante passivo, dovuto a quella corrente che volle ispirarsi al mondo classico anche nel suo contenuto morale e religioso, vanta tuttavia al suo attivo una magnifica fioritura di opere nelle quali la bellezza e la fede cristiana, l'umano e il divino, mirabilmente confluiscono [...] così da far vedere quali tesori di fede possano albergare in mezzo alle composte vetustà formali e a un santo e sano naturalismo. Il sommo Pontefice [...] non condanna questa o quella scuola artistica, né tanto meno riprova ogni novità; (la Chiesa cattolica non) impone modi o stili particolari, anzi, amando la sincerità, incoraggia le forme e modi del tempo in cui l'artista opera». <sup>22</sup>

Sono parole che, imponendo un consapevole atteggiamento di chiusura verso tutte quelle espressioni artistiche ritenute aprioristicamente non capaci di esprimere l'autentico valore della religione cattolica, relegano il contesto ecclesiale in una condizione di isolamento rispetto al nuovo e vasto campo di sperimentazione dell'arte contemporanea e non consentono l'apertura verso forme di dialogo più costruttive con gli artisti del tempo. Per la Chiesa cattolica la grandiosità del Rinascimento italiano sembra rappresentare una granitica certezza, che purtroppo affonda le sue radici in uno storicismo formale e di comodo.

Ciò nonostante, nel testo citato, si intravedono dei segnali di distensione, i quali fanno pensare che le chiese costruite in area di lingua tedesca dalla fine degli anni Venti all'inizio della seconda guerra mondiale, sulla base di ricerche liturgiche autentiche e innovatrici, abbiano avuto qualche condiscendente accoglimento. Il parametro stesso della sincerità le rendeva accettabili sia presso ambienti cattolici sia presso aderenti al Movimento Moderno.

<sup>1</sup> Il Movimento Moderno è una definizione che sta a indicare l'applicazione delle idee moderniste allo specifico ambito dell'architettura. Il termine International Style era stato introdotto per la prima volta nel 1922, da H.R. Hitchcock e da Ph. Johnson, in un pamphlet di sostegno all'architettura delle avanguardie. Soltanto nel 1936 N. Pevsner, pubblicando a Londra il volume *The Modern Movement*, diede una collocazione critica ai movimenti succeduti al futurismo, osservandone alcune radici sociali, economiche tecnologiche. In effetti subito dopo la prima guerra mondiale tutto il mondo occidentale, ma in particolare la Germania, seguì la convinzione che soltanto affidandosi a una modernità spinta si sarebbero vinte le crisi precedenti.

<sup>2</sup> Sull'importantissima esperienza tedesca, la quale acquisì una certa rilevanza grazie all'attività di un sacerdote cattolico, il filosofo e teologo Romano Guardini (1885-1968), e agli architetti Rudolf Schwarz (1897-1961), Dominikus Böhm (1880-1955) si avrà modo in seguito di proporre qualche più attento approfondimento. A. HOFF - H. MUCK - R. THOMA, *Dominikus Böhm*, Schnell & Steiner, München-Zürich 1962. W. PEHNT - H. STROHL, *Rudolf Schwarz, 1897-1961*, Electa, Milano 2000. B. GERL, *Romano Guardini: la vita e l'opera*, Morcelliana, Brescia 1988 (ed. orig., *Romano Guardini 1885-1968. Leben und Werk*, Matthias - Grunewald - Verlag, Mainz 1985).

<sup>3</sup> Sulla scia di Viollet-le-Duc, molti architetti di cultura eclettica hanno inserito strutture in ghisa, specie per realizzare colonne e pilastri, come sostegni di volte e di solai. Si diffonde l'uso di pilastri in ghisa che riproducono, con ingombri in pianta molto più ridotti, *pilieri* medievali. Nelle chiese i nuovi sostegni in ghisa facilitavano una veduta diretta sul presbiterio, anche da parte dei fedeli presenti nelle navate laterali. Sono noti alcuni esempi in vari luoghi d'Europa: una caso minore, ma emblematico, è presente a Torino nella chiesa della Piccola Casa della Divina Provvidenza

(Cottolengo) costruita alla fine dell'ottocento. Questo esempio pare quasi concludere una vicenda iniziata in Francia con la chiesa di St.-Eugène (Parigi 1854-55) di A. Lusson e A. Boileau, cui segue la chiesa di St. Augustin (Parigi 1864-65) di V. Baltar. A Londra, nel 1868, viene realizzata la chiesa di Notre Dame de France (1868).

<sup>4</sup> Si veda ad esempio M. M. OLIVETTI, *Il Tempio simbolo cosmico. La trasformazione dell'orizzonte del sacro nell'età della tecnica*, Abete, Roma 1967. In questo testo viene generata la confusione tra il significato assunto dal tempio per una religione non cristiana con quello che è la chiesa-edificio per i cristiani. Oppure in A. CORNOLDI (a cura di), *L'architettura dell'edificio sacro*, «Manuale di progettazione architettonica» n. 5, Officina Edizioni, Roma 2000 (3ª ed.), si cercano di sintetizzare sotto forma di compendio tutte le possibili variabili che intervengono nella composizione dello spazio sacro. Il risultato è un assommarsi di esemplificazioni che spesso non hanno coerenza. In particolare nel testo di M. FRASCARI, *L'invaso dello spazio numinoso in architettura*, contenuto nella raccolta appena citata, viene proposta una visione magica dello spazio da adibire al culto.

<sup>5</sup> Definito da Rudolf Otto nella sua opera fondamentale: R. OTTO, *Il sacro: l'irrazionale nell'idea del divino e la sua relazione al razionale*, a cura di E. Bonaiuti, Zanichelli, Bologna 1926 (ed. orig., *Das Heilige: über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*, L. Klotz, Gotha 1917). Esso è quell'elemento irrazionale originario, base di ogni religione, per mezzo del quale viene indotta una reazione ambivalente, che da un lato assume l'aspetto irrazionale di un sentimento di terrore verso ciò che si percepisce come *mistero*, dall'altro genera invece l'attrazione dell'uomo verso il suo Dio.

<sup>6</sup> Si vedano al riguardo i chiarimenti sui temi: *Popolo di Dio e Culto*, contenuti nel secondo capitolo.

<sup>7</sup> S. BENEDETTI, *Architettura sacra oggi evento e progetto*, «Itaca», Gangemi, Roma 1995, p. 17.

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 14.

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 15.

<sup>10</sup> C. BRANDI, *Eliante o dell'architettura*, Einaudi, Torino 1956, p. 119.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 124.

<sup>12</sup> D. HARVEY, *La crisi della modernità. Riflessioni sulle origini del presente*, a cura di M. Vezzi, Net, Milano 2002, p. 52 (ed. orig., *The Condition of Postmodernity*, Basil Blackwell, Cambridge Mass. 1990).

<sup>13</sup> *Ivi*, pp. 23-56.

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 23.

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 27.

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 30.

<sup>17</sup> *Ivi*, pp. 32-33.

<sup>18</sup> *Ivi*, pp. 36-37.

<sup>19</sup> M. L. SCALVINI-M. G. SANDRI, *L'immagine storiografica dell'architettura contemporanea da Platŷ a Giedeon*, Officina, Roma 1984, p. 20.

<sup>20</sup> Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc (Parigi 1814 - Lausanne 1879), architetto autodidatta, fu chiamato nel 1840 da Prosper Mérimée a lavorare per il restauro della Sainte-Chapelle di Parigi, subentrato a Lassus nei lavori per la cattedrale di Notre-Dame a Parigi. Restaurò inoltre le cattedrali di Amiens e di Chartres e, a partire dal 1864, la chiesa di Saint-Denis-de-l'Estrée. Sulla base di una estesa attività progettuale nel campo del restauro, si impegnò, con grande competenza storica e tipo-

logica, alla elaborazione di una tendenza fortemente impegnata a favore della integrazione stilistica delle preesistenze e intervenne con continuità rispetto ai maestri del tardo-Medioevo, prescindendo così dai molti secoli che separavano la sua opera dalla loro. Sostenitore dello stile gotico come stile nazionale francese, lavorò a partire dal 1849 alla ricostruzione ideale della cittadella di Carcassonne e poi nel 1863 a quella di Pierrefonds. <sup>21</sup> Prosper Mérimée (Parigi 1803 - Cannes 1870). Amico di Stendhal, segretario del conte d'Argout, dal 1830 capoufficio al ministero della marina, fu nominato nel 1831 ispettore delle Belle Arti e dei Monumenti storici di Francia. Accademico di Francia nel 1844, fu autore di drammi in prosa, di romanzi e di racconti storici, nonché di saggi archeologici. Dal 1840 decorre il suo legame con Viollet-le-Duc, divenuto presto il suo braccio destro per interventi a favore del patrimonio storico francese estesi a molte parti del territorio. Si deve al suo impulso, in sede politica e culturale, il salvataggio di molte cattedrali francesi, cadute in rovina dopo mezzo secolo di abbandono seguito alla rivoluzione francese.

<sup>22</sup> PONTIFICIA COMMISSIONE CENTRALE PER L'ARTE SACRA IN ITALIA, *Il monito del Sommo Pontefice in materia d'arte sacra*, Città del Vaticano 1933.



### 1. Romano Guardini e lo spirito della liturgia

Seppur oneroso, l'insieme dei concetti sopra discusso è fondamentale per individuare quegli elementi di incompatibilità che alcune raffinate esperienze progettuali, purtroppo poco considerate, hanno ripensato in modo plurale, accogliendo il linguaggio dell'architettura moderna e rispettando le peculiarità dei significati inerenti al tema della chiesa-edificio. Così facendo sono riuscite sia ad oltrepassare la barriera fatta di idealismo ed assolutismo che la modernità, nelle sue diverse manifestazioni, ha eretto a difesa dei propri intenti sia a dimostrare la fattibilità dell'idea di riuscire a dare allo spazio sacro un volto adeguato alla nuova epoca. La bontà di tali esiti non trae origine esclusivamente dalla sapienza progettuale e dalla sensibilità di un ristretto gruppo di architetti, al contrario essa si è resa possibile grazie ad un'autentica ed intensa collaborazione tra l'anima più avanguardista del cattolicesimo, il Movimento Liturgico e chi, pur appartenendo alla cultura del Movimento Moderno, non ne condivideva pedissequamente la deriva verso un materialismo ed un funzionalismo estremizzati.

Il Movimento Liturgico affonda le sue radici parecchio lontano nella storia della cristianità occidentale. Si prova una certa sorpresa a rileggere gli atti ed i decreti del concilio diocesano di Pistoia dell'anno 1786 perché vi si trovano espresse parecchie istanze e proposte di riforma accolte, attuate o promosse dal Concilio Vaticano II quali: la partecipazione attiva dei fedeli al sacrificio eucaristico, la comunione durante la messa con le ostie consacrate nella messa stessa, l'altare unico, l'introduzione della lingua parlata, il maggior spazio concesso alla lettura della Bibbia, la riforma del Breviario. Si trattava di esigenze basate su motivazioni assai vicine a quelle stesse che dovevano portare alla '*Sacrosanctum Concilium*' come: la necessità di semplificazione dei riti e delle forme devozionali, il carattere comunitario delle celebrazioni cristiane, l'esigenza di partecipazione e di comprensione da parte dei fedeli.



Ancora all'inizio del nostro secolo le ricerche sulla liturgia non raggiungevano l'interesse se non di pochi eruditi e sembravano dover rimanere confinate in un settore molto marginale degli studi teologici. Ciò era dovuto alla nozione assai ristretta e superficiale che generalmente si aveva della liturgia stessa, limitata all'aspetto formale esterno, cioè al modo in cui si svolgevano i riti cristiani. Della liturgia si parlava come della parte sensibile, cerimoniale e decorativa del culto cattolico o come l'insieme delle norme e rubriche con cui la gerarchia ecclesiastica regolava l'esercizio del culto pubblico. In sostanza non ne veniva contemplato l'aspetto teologico e mancava una chiara percezione della sua dimensione pastorale. Il Movimento Liturgico nacque e si sviluppò proprio a partire da queste due questioni.

L'incisività delle nuove proposte trovò un importante contributo, oltre che nel superamento della dimensione materiale della liturgia, anche in una rinnovata visione della Chiesa, per via della quale la dimensione del *corpo mistico* di Cristo riaffiorava e cominciava a farsi spazio accanto a quella di società giuridicamente organizzata e gerarchicamente strutturata. Tutto questo consentì di pensare alla liturgia come ad uno dei luoghi privilegiati e più efficaci di esperienza dei valori cristiani direttamente vissuta; in seguito diventò essa stessa la manifestazione diretta del significato più autentico della vita di fede. Tale significato può essere identificato sulla base di due nozioni fondamentali: da una parte la liturgia viene sempre più comunemente pensata come il *culto di tutta la Chiesa*; dall'altra aumenta la consapevolezza della possibilità di *attuare il mistero di salvezza* attraverso la pratica delle azioni liturgiche.

Fra gli intellettuali che a loro modo hanno rappresentato l'anima del Movimento Liturgico, il sacerdote e teologo Romano Guardini (1885-1968) occupa una posizione privilegiata. Essa gli deriva dall'influsso che le sue idee riguardanti la liturgia hanno avuto sull'architettura, nonché dal suo fattivo interesse verso l'evento progettuale e costruttivo dello spazio destinato alla Chiesa. Spesso nelle sue lettere rivolte all'amico Rudolf Schwarz, egli esprimeva con autorevolezza la sua personale opinione in merito ai problemi estetici relativi all'architettura<sup>1</sup>. Questa sua peculiarità ci spinge ad interessarci alla sua figura ed alle sue idee con l'intento di comprendere in che misura esse abbiano influito sull'attività progettuale dei più famosi costruttori di chiese tedeschi della prima metà del Novecento, Dominiku Böhm e Rudolf Schwarz, e più in generale su tutto il movimento di rinascita della cultura progettuale del sacro, che di lì a poco si sarebbe sviluppato in Germania e poi nel resto d'Europa.

In relazione all'attività di Guardini volta a favorire la crescita del Movimento Liturgico, due sono i luoghi importanti su cui è necessario soffermarsi: il monastero benedettino di Maria Laach e il vecchio castello di Rothenfels, situati in Germania.

A Maria Laach, dove ci si ispirò agli ideali di Dom Guéranger (il celebre priore di Solesmes), nel 1913 divenne abate una figura fondamentale per il rinnovamento liturgico in Germania: Don Ildefonso Herwegen (1874-1946). Per mezzo della sua guida si sviluppò un'intensa attività teorica volta all'approfondimento degli aspetti teologici sulla liturgia, attraverso la pubblicazione di una serie di importanti testi e mediante l'organizzazione periodica di convegni che raccoglievano i più eminenti studiosi dell'arte cristiana. Nel 1918 il monastero dava il via alla pubblicazione della sua collana di studi teologici *'Ecclesia Orans'* con il libro di Romano Guardini *'Vom Geist der Liturgie'*:<sup>1</sup> si trattava dell'inizio della stretta collaborazione tra Guardini e Herwegen che, nonostante la separazione avvenuta dopo il 1921 a causa di scelte di vita diverse, fu fondamentale per la crescita del Movimento Liturgico.

Il legame tra Guardini e Maria Laach si caratterizza proprio sulla base di questa sinergia. Nel partecipare al clima culturale del monastero, il sacerdote italiano ha avuto la possibilità di conoscere ed approfondire quegli aspetti teorico-filosofici del rinnovamento dei riti cattolici che, grazie alla sua spiccata sensibilità, egli ha poi concretizzato in uno dei testi fondamentali della storia del Movimento Liturgico. Oltretutto a Maria Laach, già a partire dal 1921, si cominciavano a svolgere nella cripta della chiesa abbaziale le prime *Missa recitata*, o Messa comunitaria, ossia quelle celebrazioni eucaristiche in cui il celebrante officiava sull'unico altare dell'aula volgendo il suo sguardo verso i fedeli che a loro volta partecipavano direttamente alle azioni liturgiche e ricevevano la Comunione consacrata durante la stessa messa. Si trattava di un evento straordinario al quale le persone, soprattutto i giovani, partecipavano con straordinario entusiasmo.<sup>3</sup> Guardini vi avrà sicuramente assistito riuscendo a percepire la forza dell'innovazione derivante sia dal ripensamento delle azioni rituali sia dalla nuova configurazione dello spazio architettonico: due temi che, seppur distinti tra loro, rappresenteranno per lui un'unità logica costante in cui la complementarietà dei punti di vista, quello teologico e quello architettonico, caratterizzeranno l'efficacia delle innovazioni di tutto il Movimento Liturgico negli anni a venire.

Nel 1920 Guardini entrò a far parte della direzione del castello di Rothenfels sul Meno situato sulla sommità di un promontorio in arenaria a ovest di Würzburg che nell'anno precedente divenne la sede del movimento giovanile cattolico *'Quickborn'*. In comune con gli altri movimenti giovanili, il *'Quickborn'* si pone l'obiettivo di stimolare un rinnovamento morale capace di contrastare la deriva verso cui la civiltà moderna aveva portato l'uomo. Alla base di tale proposito venivano poste le virtù del coraggio, dell'obbedienza, della disciplina, dell'essenzialità, della comunità e della fede nella religione

*Città e castello di Rothenfels*

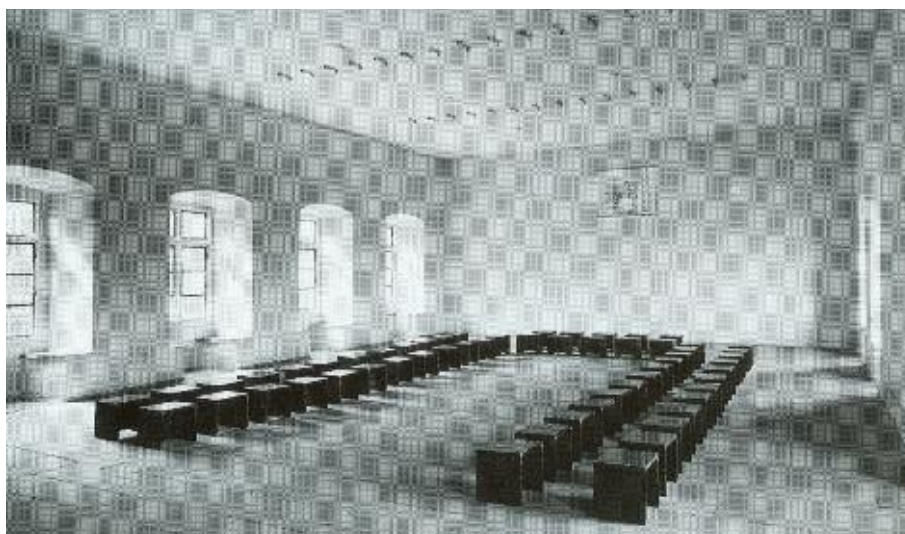
cattolica. Sin dai primi tempi la comunità venne gestita seguendo un modello di ispirazione salesiana arricchito da elementi culturali appartenenti alla tradizione germanica. La presenza di Guardini diede impulso a una significativa svolta.

«La concezione di Guardini della Chiesa come comunità, il suo commento delle verità della fede, la sua opinione sul significato dell'azione liturgica, il suo insegnamento circa le nozioni di libertà e obbedienza, ma anche la sua interpretazione di avvenimenti del tempo presente ispirarono gli incontri di Rothenfels. Come molti pensatori moderni, Guardini sperava in una nuova umanità, in una nuova epoca, che secondo lui - a differenza di molti suoi contemporanei - doveva essere percepita religiosamente».<sup>4</sup>

Guardini nella sua esperienza al castello di Rothenfels porta avanti ed approfondisce quelle idee di cui pochi anni prima si rese pienamente consapevole durante la collaborazione con Don Ildefonso Herwegen, l'abate del monastero di Maria Laach. Importantissimi da questo punto di vista sono due avvenimenti: la nomina nel 1924 di Rudolf Schwarz come architetto addetto ai lavori di restauro del castello e l'elezione nel 1927 di Guardini al ruolo di direttore della comunità di Rothenfels.

Tra i due ebbe inizio una stretta collaborazione che, nonostante la successiva separazione, non si spense mai nel corso della loro vita. Tale sodalizio si costituì in particolar modo attorno al problema fondamentale del restauro degli ambienti del castello, i quali dovevano essere adeguati alle nuove attività proposte da Guardini in seguito al riordino

RUDOLF  
SCHWARZ,  
*Castello di  
Rothenfelds,  
Sala dei  
Cavalieri,  
1927-28*



RUDOLF  
SCHWARZ,  
*Castello di  
Rothenfelds  
La Cappella del  
castello,  
1927-28*



amministrativo e didattico da lui indicato. Successivamente parleremo in modo più approfondito degli esiti formali che caratterizzarono questi interventi; ora ci interessa sottolineare l'evidente carattere sperimentale che essi ebbero in riferimento alla possibilità di riuscire a rappresentare una concreta trasfigurazione architettonica delle nuove idee sulla liturgia.

Negli ambienti più importanti del castello, cioè nella sala dei cavalieri e nella cappella, la collaborazione tra Guardini e Schwarz permise all'idea, espressa dal Movimento Liturgico, riguardo una nuova forma di vita comunitaria basata sulla nozione di Chiesa come *corpo mistico* e sulla partecipazione *attiva* dei fedeli, di rappresentarsi concretamente sia in innovati schemi comportamentali e rituali sia in originali configurazioni spaziali



capaci di accogliere la nuova vita che in essi si svolgeva. Fondamentale, in tal senso, fu l'integrazione dei singolari apporti disciplinari, quello della teologia e quello dell'architettura, in funzione di una comune idea di rinnovamento da essi condivisa.

L'importanza e l'eccezionalità di questi fatti assume un valore ancora più rilevante se si pensa che, in un centro del Movimento Liturgico come Maria Laach, l'attività di ricerca era limitata alla sola speculazione intellettuale e mai aveva generato concrete forme di innovazione della vita culturale. La *Missa recitata* celebrata nella cripta della chiesa abbaziale del monastero può rappresentare un compromesso, seppur precursore ed originale, ma non può in alcun modo essere paragonata alle concrete forme di rinnovamento che vennero realizzate a Rothenfels. Oltretutto, «il castello di Rothenfels assunse un ruolo di mediazione tra il movimento monastico di riforma e la vita della comunità dei fedeli»<sup>5</sup> divenendo così il primo momento di verifica della validità e dell'applicabilità a tutta la comunità dei fedeli delle idee riformatrici della Chiesa.

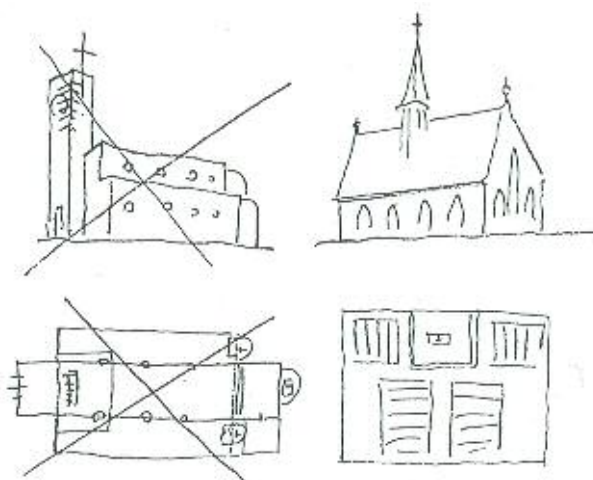
Si vuole infine far notare come i processi di cambiamento riguardanti il mondo cattolico siano collocati, almeno nei primi periodi della loro diffusione, in contesti culturalmente e geograficamente periferici: Maria Laach e Rothenfels che, seppur importantissimi per i molti che si interessavano al Movimento Liturgico, erano quasi del tutto sconosciuti alla massa. Questo decentramento motiva almeno due considerazioni: la prima riguarda le innovazioni culturali dell'identità cattolica che sono sottoposte a processi di maturazione e di diffusione sempre molto lenti; la seconda sottolinea che la realtà quotidiana ed ordinaria del Movimento Moderno, quella distante dagli ambiti intellettuali più elitari, non può aver conosciuto in modo approfondito le nuove conquiste delle sperimentazioni sullo spazio sacro.

Dopo aver evidenziato il contesto ed il modo attraverso il quale si è realizzata l'interpretazione di Romano Guardini dell'idea di rinnovamento liturgico, la definizione dei suoi caratteri essenziali ci apparirà più comprensibile. Nell'introduzione al libro del suo amico Rudolf Schwarz, Guardini scrive:

«Soprattutto m'ha colpito qualcosa che in un libro intorno alla costruzione di chiesa difficilmente ci si attende: l'impostazione volta a un'immagine dell'uomo singolarmente intensa. Il tentativo di cogliere l'uomo né muovendo da una definizione astratta, né dal corso del suo sviluppo, ma dai suoi organi - più precisamente, dal rapporto che i suoi organi istituiscono tra lui e il mondo, per esempio in quanto si dice che l'uomo è quell'essere, il quale ha la mano. Quest'immagine dell'uomo è costruita in termini del tutto concreti e attraverso tutti gli ambiti dell'essere, dell'elemento materiale fino all'altezza dello spirito, anzi di ciò che proviene dallo Spirito Santo. Ma, con la definizione dell'uomo, si nomina anche l'essenza del mondo - perché a ogni immagine autentica dell'uomo ne è



RUDOLF SCHWARZ, *Schizzi da 'Liturgie und Kirchenbau'*



coordinata una del mondo - e da entrambe sorge una configurazione complessiva dell'esistenza, che è mirabilmente viva. Per giungervi, l'autore mette da parte quanto comunemente si può leggere sull'uomo e sul mondo». <sup>6</sup>

Le parole di Guardini, oltre a commentare l'intensità delle idee di Schwarz, testimoniano la sua sensibilità e consapevolezza verso la proposta di una rinnovata concezione della vita dell'uomo. Egli, infatti, fin dai suoi primi scritti propone una nuova interpretazione della liturgia fondata a partire da un più generale ripensamento della dimensione umana, la quale, oltre ad essere resa più vulnerabile dal materialismo e dal funzionalismo della moderna società tecnicizzata, era imprigionata all'interno dei limiti della sua stessa ragione positivista:

«che l'anima impari a non vedere dappertutto scopi da raggiungere, a non voler essere troppo saggi e *adulti*, ma ad essere disposti a vivere con semplicità. Essa deve imparare a rinunciare all'affanno dell'attività almeno nella preghiera; deve imparare a *perdere* tempo per Dio, ad avere parola e pensieri e gesti per il santo gioco, senza subito domandarsi: per quale motivo e per quale scopo? Bisogna imparare a non voler sempre fare qualcosa, raggiungere qualcosa, riuscire a fare qualcosa di utile: bisogna piuttosto imparare a praticare con lo spirito del bambino e in libertà e in santa letizia, davanti a Dio, il gioco ordinato dal cielo, quello della Liturgia». <sup>7</sup>

Come sottolineato nell'introduzione al testo di Schwarz, per far in modo che si realizzi un cambiamento dei fenomeni concernenti la dimensione umana, sia che si tratti di architettura o di liturgia, bisogna partire da un più originario ripensamento della stessa essenza dell'uomo. Essa, per Guardini, si configura al di fuori di ogni idealismo schematizzante e deve riappropriarsi dell'idea di uomo come forma di vita sensibile.

«I sensi acquisteranno una nuova validità. Non sensualismo né intellettualismo come dominavano nella modernità, ma ciò che d'ora in poi importerà sarà l'occhio vivente, l'orecchio e la mano viventi, in una parola i sensi. Le cose devono essere di nuovo vedute, udite, toccate, gustate, afferrate in tutta la loro potenza; allora soltanto il pensiero potrà cominciare ad inserirvisi e sarà un pensiero rigenerato e rigenerante».<sup>8</sup>

Sulla base di questa fondamentale svolta gnoseologica prenderà forma ogni successiva riflessione di Guardini in merito alla liturgia e non solo poiché, come già accennato, anche Schwarz nella progettazione delle sue chiese terrà molto in considerazione quest'aspetto. Essi parleranno di *forma simbolica*, intendendo con ciò ogni aspetto rituale o immagine architettonica capace, in seguito ad un recupero della dimensione sensibile dell'uomo, di connotarsi come generatrice di eventi. Attraverso la rappresentazione della forma, infatti, si darà immediatamente slancio alla genesi ed alla comprensione del significato che, per tali ragioni, non dovrà più essere ricercato attraverso processi analitici: esso si dispiegherà e sarà esperito direttamente nello svolgersi dell'evento. Questa bella espressione permetterà di superare la concezione funzionalista ed espressionista della forma che non dovrà più essere necessaria all'ottenimento di uno scopo, non avrà più l'obbligo di esprimere un'idea precostituita poiché la sua immagine, al contrario, si configurerà come poiesi: «La forma simbolica è *forma operante*, mentre la *forma espressiva* è solo manifestativa del già operato. Il simbolo esiste sempre come *atto*, mai come *cosa*, perché è *relazione*».<sup>9</sup>

Per Guardini, nella liturgia l'atto creativo dovuto alla *forma simbolica* assume sempre i connotati di un'epifania del sacro: l'uomo come unità vivente; l'uomo dell'occhio, dell'orecchio, della mano, incontra la divinità. La ricezione sensoriale, fino all'intensità del mangiare e del bere, sono fatti operanti nella liturgia e rendono possibile la percezione di ciò che viene dall'eterno. In ogni caso, non formule, non concetti ma immagini. Perciò nell'esperienza liturgica non si va con i discorsi, si va con le azioni. Guardini definisce la liturgia appunto *azione*, più precisamente *azione disinteressata* nella quale si entra *agendo disinteressatamente*.

Ecco la grande lezione di Guardini. Non ci si può permettere che la liturgia sia ridotta a mezzo di istruzione e di esortazione o a *espressione*; nel primo caso sarebbe funzionalismo, nel secondo intellettualismo. In entrambi i casi si tratterebbe di una concezione debole del rito, mentre la liturgia è evento epifanico: è quello spazio in cui l'uomo vive in sacre immagini il suo incontro con il divino.

Il Movimento Liturgico in Germania negli anni Venti presentò delle distinzioni che, nonostante la loro apparente irrilevanza, costituirono un importante motivo di discussione tra gli studiosi dell'epoca. Accanto alla riflessione di Guardini del 1918, nel 1922

si aggiunse quella espressa nel testo *'Christozentrische Kirchenkunst'*<sup>10</sup> dal padre spirituale Johannes Van Acken, il quale raccolse in esso i risultati delle ricerche condotte durante i simposi organizzati nell'abbazia di Maria Laach fin dal 1921. La sua posizione, pur traendo origine dagli stessi fondamenti sulla liturgia contemplati da Guardini, si differenziava da quella di quest'ultimo per via di un evidente approccio cristocentrico. J. Van Acken, infatti, non rifiutava l'idea di Chiesa come corpo mistico di Cristo e benché meno la necessità di una partecipazione attiva dei fedeli al culto; egli però riteneva che il sacrificio della Messa, in quanto memoriale della morte di Cristo, fosse il centro della liturgia e della vita di ogni cristiano: nella sua visione teologica Gesù Cristo veniva pensato come il principio intorno al quale far gravitare ogni cosa. Guardini concepiva, invece, le verità della fede con uno sguardo più ampio, uno sguardo per via del quale la liturgia assumeva caratteri maggiormente teocentrici: attraverso di essa poteva essere svelato all'uomo il volto misterioso ed assoluto di Dio.

L'accogliere l'una o l'altra posizione determinò, nella sperimentazione architettonica dell'epoca, il raggiungimento di esiti formali profondamente diversi che possono essere chiaramente esemplificati dall'opera di Dominikus Böhm e Rudolf Schwarz. Essi sono a tutti i diritti considerati i due più grandi costruttori di chiese del Novecento, nonché i riferimenti, per quel che riguarda sia la forma sia i principi teologici, che condizionarono tutte le successive sperimentazioni relative al tema della chiesa-edificio.

## **2. Il rinnovamento dello spazio per il culto nell'opera di Dominikus Böhm e di Rudolf Schwarz**

### **2.1 L'esperienza comune**

L'attività di Dominikus Böhm (1880-1955) e Rudolf Schwarz (1897-1961), oltre che per la mole, si contraddistingue soprattutto per il carattere esemplificativo delle soluzioni adottate, le quali incarnano i due più importanti modelli linguistici del tempo: quello espressionista in Böhm e quello derivante dalla *Nene Bauen* in Schwarz. Sulla base di questi aspetti non ci sembra irrealistico considerare l'opera dei due architetti come il fondamento e il modello della maggior parte di chiese-edificio costruite nella seconda metà del Novecento. Per tali motivi, questa parte del lavoro assume un carattere monografico.

L'evidente dissomiglianza, sia nella personalità sia nel carattere delle loro architetture, non fu mai per Böhm e Schwarz motivo di contrasto; al contrario le personali vicende professionali si intrecciarono continuamente nel corso della loro vita. A partire dal periodo di insegnamento condiviso nell'istituto professionale di Offenbach, infatti, essi

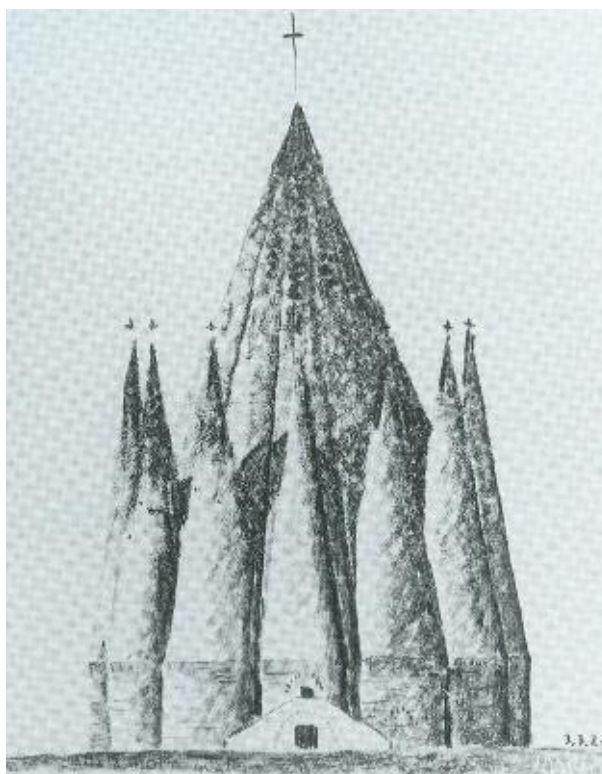
ebbero occasione sia di collaborare per la progettazione di alcune chiese sia di sottolineare attraverso scritti l'importanza e la qualità delle loro rispettive posizioni. Sintomatica in tal senso è la richiesta fatta da Böhm di prendere con sé Schwarz come assistente quando fu chiamato a Colonia come direttore della sezione per l'arte sacra presso la locale scuola professionale.<sup>11</sup> Oppure quando Böhm sostenne, avvalendosi della sua posizione, la candidatura di Schwarz alla direzione della Kunstgewerbschule di Aquisgrana.<sup>12</sup> O ancora quando Schwarz, in un suo libro sull'architettura sacra, incluse Böhm tra i pochi architetti degni di lode.<sup>13</sup> In tutte le occasioni traspare una reciproca ammirazione più per le personali capacità intellettuali e per la ricchezza dei valori che per le particolari connotazioni formali delle loro opere, verso le quali i commenti di ognuno sono sempre stati mediati da un velato senso di riverenza.

Nel metterle a confronto, infatti, si possono distinguere diversi temi contrastanti. Il linguaggio di Böhm è molto ricco di effetti luministici e di gestualità formali ed ogni sua architettura è un evento unico che si carica di una vigorosa espressività; il disegno di Schwarz, al contrario, è molto misurato, ridotto alla sua più radicale essenzialità, egli stesso dichiara di perseguire «la dura semplicità di una grande forma spaziale».<sup>14</sup> La ricchezza formale delle opere di Böhm è garantita, oltre che dalla sua estrosità, anche da un libero e costante richiamo agli esempi della storia dell'architettura, in particolare al romanico ed al gotico. Schwarz nella sua attività non si è mai concesso un rapporto così intenso con la storia.

Tra i due esistono evidenti differenze anche per ciò che concerne l'impostazione teologica al problema della chiesa-edificio: Schwarz, chiaramente influenzato dalle idee di Guardini, accolse come elemento imprescindibile dei suoi progetti il carattere teocentrico dell'impianto ad aula; mentre Böhm, più propenso verso una teologia cristocentrica, sviluppò la maggior parte delle proprie opere sulla base di uno schema a pianta centrale. Va infine sottolineato il diverso approccio dei due architetti al progetto: molto più intellettualistico, meticoloso e riflessivo quello di Schwarz; pragmatico, concreto, tecnologico quello di Böhm.

Sicuramente il più importante progetto nato dalla collaborazione tra Dominikus Böhm e Rudolf Schwarz fu la Freuenfriedenskirche, chiesa edificata nel 1927 a Frankfurt-Bockenheim e dedicata alle donne della pace. Essa rappresenta il punto di partenza e la fondazione di tutta la futura linea di ricerca progettuale percorsa dai due architetti nel corso della loro vita. Si tratta di un progetto per un concorso che, nonostante la vittoria, non venne mai realizzato poiché osteggiato dalla committenza. La collaborazione tra gli architetti fu poco corale poiché, come consentito a quel tempo, vennero presentate cinque varianti, ognuna delle quali fu seguita in modo autonomo dai proget-

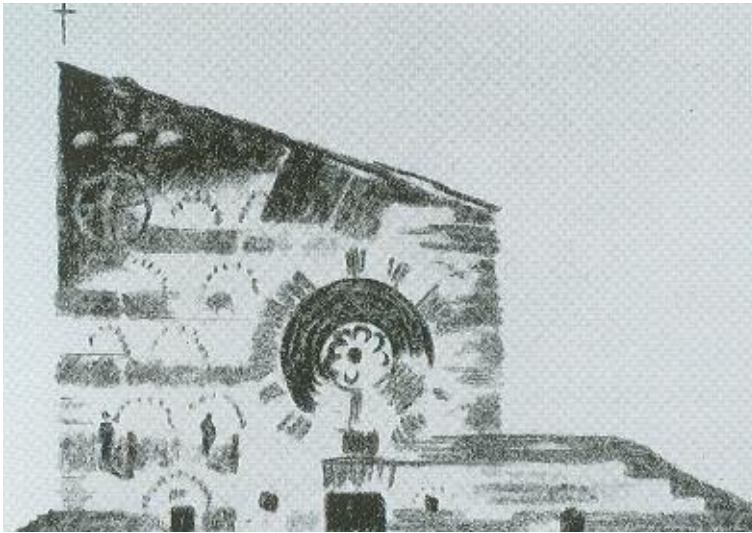
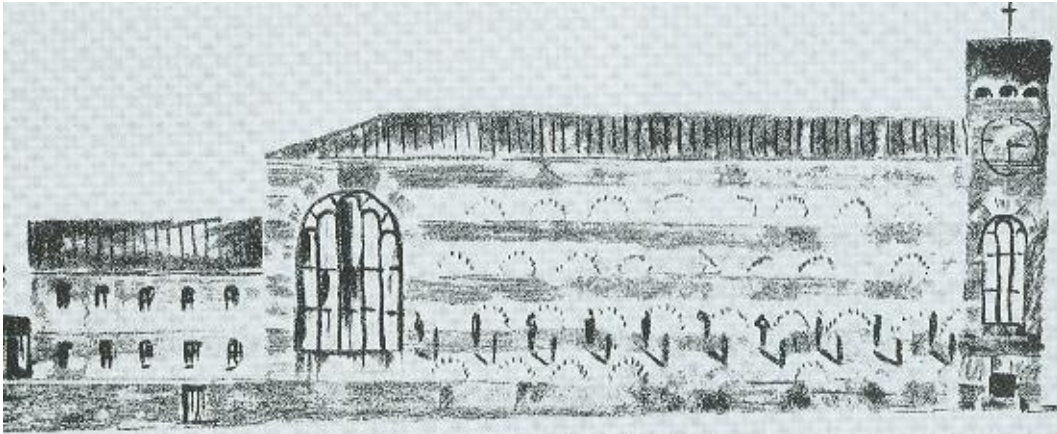
DOMINIKUS BÖHM,  
 RUDOLF SCHWARZ,  
*FrauenfriedensKirche*,  
*Progetto 'Auferstehung'*,  
 Francoforte, 1927.  
 Prospetto principale



tisti o perlomeno nelle soluzioni presentate è possibile rintracciare la predominanza della mano dell'uno piuttosto che dell'altro. Ad ogni progetto venne dato un nome: *Auferstehung* (Resurrezione), *Communio* (Comunione), *Opfergang* (Cammino sacrificale), *Posteritati* (Posterità), *Rosa Mystica* (Rosa mistica).<sup>15</sup> *Opfergang*, il progetto vincitore, impressiona per la rigorosa unitarietà che riunisce lo spazio riservato ai fedeli a quello dell'altare in un unico volume squadrato. Perfino il campanile si erge complanare al fronte della chiesa e condivide con questa la falda fortemente inclinata del tetto. Lo sviluppo di un prospetto principale assai caratterizzato ci rimanda a precedenti progetti di Böhm.

Schwarz, al contrario, nei suoi successivi progetti, concepisce sempre l'edificio sacro come un volume o un gruppo di volumi con prospetti tra loro equivalenti, in cui non sussiste la necessità di una facciata vera e propria. Il trattamento tessile della parete, costituito da fasce orizzontali alternate di klinker e mattoni, ha il compito di rendere più accettabile al visitatore la dura semplicità dell'effetto delle masse. Lo spazio riservato alla comunità è buio, illuminato soltanto da dietro per mezzo di un rosone. La zona dell'altare, al contrario, viene illuminata da una luce splendente che filtra attraverso due grandi finestre laterali. «Lo spazio esprime una forte aspirazione alla luce, il cui compimento è rappresentato dal luogo del sacrificio»,<sup>16</sup> da cui appunto *Opfergang* (Cammino sacrificale). La navata principale è affiancata da una navata laterale che ospita i confes-





DOMINIKUS BÖHM,  
RUDOLF SCHWARZ,  
*FrauenfriedensKirche*,  
*Progetto 'Opfergang'*,  
Francoforte, 1927.  
Sopra: prospetto laterale.  
Sinistra: prospetto  
principale

sionali e il fonte battesimale e comunica con la prima solo attraverso due stretti passaggi. La predilezione di Böhm, invece, va al progetto a pianta centrale *Auferstehung*, del quale è sicuramente lui l'artefice principale. Attorno allo spazio centrale destinato ai fedeli e coronato da una torre, si raccolgono dodici torri coperte più piccole, come quella centrale da cupole a cono. All'interno esse formano delle conche absidali che creano una successione ondulatoria. L'abside del santuario è la più grande. Le cupole sarebbero dovute essere rivestite di rame verde e i loro vertici dorati. Lo zoccolo dell'edificio, alto otto metri, invece è rivestito con un klinker scuro.

Böhm non abbandonò più quest'idea architettonica della città celeste a pianta centrale e a forma di tenda. Tanto l'elemento delle torri cilindriche con le cupole a cono prive di spioventi quanto il loro raggruppamento verranno rielaborati nella sua opera più tarda, come anche in quella di suo figlio Gottfried. Nell'opera di Schwarz, al contrario, queste soluzioni non sono documentate anche perché risultavano contraddittorie rispetto alla sua radicale critica nei confronti dell'architettura cristocentrica. Egli si



Sinistra: BRUNO TAUT, *Glashaus*, Colonia, 1914. Esterno

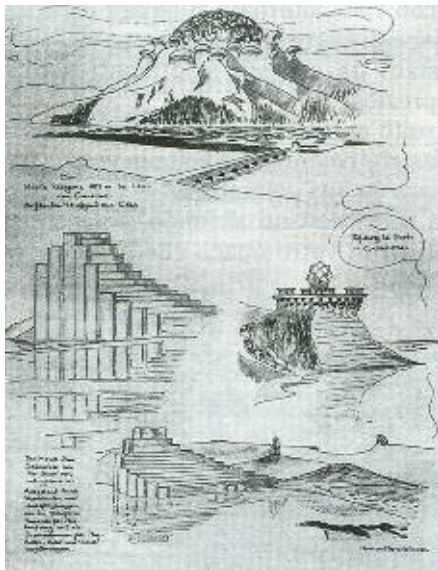


Destra: DOMINIKUS BÖHM, RUDOLF SCHWARZ, *Frauenfriedenskirche*, Progetto 'Opfergang', Francoforte, 1927. Interno

appropriò dei temi del grande spazio unitario di forma scatolare con una navata laterale parallela e del rettangolo improntato alla forma della processione contenuti in *Opfergang*. Senza scendere nel dettaglio di una trattazione antologica delle migliori opere architettoniche costruite dai due maestri, ci sembra necessario individuare e chiarire più approfonditamente i modi attraverso i quali essi hanno saputo risolvere il problema del ripensamento della chiesa-edificio.

## 2.2 Dominikus Böhm

Dominikus Böhm può essere inequivocabilmente inserito nella linea di ricerca espressionista, non perché aderisca ai vari organi o associazioni che a essa fanno capo, ma perché le sue opere si relazionano in modo chiaro con le idee diffuse da quella avanguardia artistica. L'espressionismo si concentra soprattutto intorno all'attività dello scrittore Paul Scheerbart e dell'architetto Bruno Taut: la sua *Glashaus*, il padiglione di vetro costruito nel 1914 a Colonia nell'ambito dell'Esposizione del Deutscher Werkbund, rappresenta la prima vera manifestazione architettonica di quella tendenza che già nello stesso anno il poema in prosa '*Glasarchitektur*' di Scheerbart aveva prefigurato.<sup>17</sup> Senza volerci soffermare troppo sugli eventi che ne caratterizzano la storia, possiamo sinteticamente osservare che a seguito del primo conflitto mondiale l'espressionismo assunse una connotazione meno individualistica, sensazionalista ed utopica: si rivolse invece a un concreto ed oggettivo impegno in particolar modo finalizzato a



Sinistra:  
BRUNO TAUT,  
*Immagine tratta da  
Alpine  
Architekture,*  
1919

Destra:  
*Immagine tratta da  
Alpine  
Architekture,*  
1919

superare gli errori della guerra. E' proprio nel contesto di questo profondo impegno verso il rinnovamento e la riscoperta delle qualità positive dell'uomo che trova una base solida tutta l'attività di Böhm.

Il centro delle proposte avanzate dall'espressionismo in quegli anni fu l'attenzione alla dialettica tra termini opposti: la protesta e la costruzione; l'utopia e la concretezza; il passato ed il futuro; l'unicità del linguaggio artistico ed il richiamo a stili del passato. La più importante conseguenza fu il rifiuto di ogni legame tra la società e le nuove realtà dell'industria e della tecnica, le quali vennero identificate come le cause principali dell'accresciuto militarismo e quindi dello scoppio della guerra. Ad esse si sostituì l'idea di una cultura fondata sull'artigianato, non in quanto tecnica o forma ma quale manifestazione di una partecipazione collettiva e paritaria ai processi creativi, una sorta di immaginazione popolare su cui rifondare la nuova società.<sup>18</sup> Il linguaggio artistico espressionista, perciò, disapprovando ogni rigido schematismo razionale, si identificò in una costante ricerca dell'opera d'arte unica, sensazionale, appariscente, realizzata grazie al recupero dell'attenta e minuziosa attività artigianale. Ogni artista infondeva in essa la forza delle proprie sensazioni ed emozioni: non c'era più nessuna legge preconstituita ad ordinarne l'immagine. Nell'architettura questo indusse a considerare anche il fatto strutturale e costruttivo non solo come diagramma logico ed efficiente, ma come uno stimolo da cui riuscire a sviluppare un'originale ricerca formale.

Il continuo desiderio di innovazione non fu definito in assenza di un riferimento a precedenti esperienze o in modo apodittico, al contrario esso divenne l'esito di un libero

recupero e di una deformazione espressiva dei dati offerti dalle culture del passato. La storia, attraverso il ripensamento di un approccio di tipo eclettico, assunse il ruolo di strumento necessario all'espressione individuale.<sup>19</sup>

Oltre a questi elementi, l'espressionismo si impegnò nel recupero dei valori spirituali dell'opera d'arte. Essa era pensata come il potente mezzo attraverso il quale prefigurare una nuova società ed allo stesso tempo rifondare una morale capace di superare gli orrori e le costrizioni dell'uomo moderno. Un progetto ambizioso che vede soprattutto nella cultura popolare e nella grande età delle cattedrali un modello da prendere come riferimento. «Emblema della nuova architettura non dovevano essere più i transatlantici, i silos, le locomotive, cioè i grandi manufatti industriali proposti dal Werkbund nel 1914, [...], bensì la *cattedrale*, simbolo di fusione delle volontà e delle arti sotto la guida dell'architettura».<sup>20</sup>

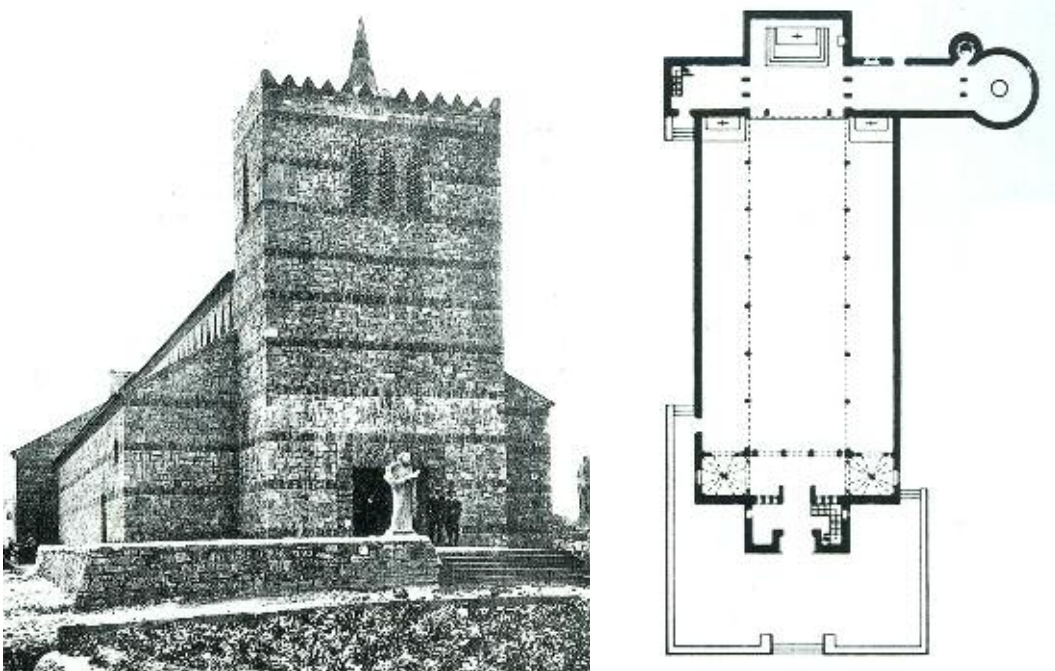
Dominikus Böhm ha saputo far propri questi concetti, impiegandoli con successo nella sua proposta di rinnovamento dello spazio sacro; la testimonianza di quest'impegno deriva dai progetti delle sue chiese. Esse ancor oggi ci illustrano la possibilità e la validità di un'ipotesi alternativa al netto disinteresse del modernismo nei confronti del sacro: ci fanno capire in che modo sia stato possibile dare un volto moderno alla chiesa-edificio, pur non cadendo nelle idealizzazioni e negli schematismi delle culture funzionalista e razionalista.

L'enorme merito di Böhm sta nell'aver saputo rifiutare con fermezza l'ipotesi di un uomo e, come diretta conseguenza, di un'architettura interamente dominata dalla ragione, dall'ordine, dalla tecnica e dall'efficienza; un'architettura cioè espressione del solo dato materiale e funzionale. Al contrario, in accordo con l'idea espressionista, egli ha cercato di valorizzare soprattutto la componente spirituale della dimensione umana. Nelle sue chiese questa non ha mai assunto un carattere mistico o magico, errore in cui molti architetti moderni sono incappati, ma è sempre stata fedele alla dimensione teologica della religione cattolica, in particolare alle ricerche condotte dal Movimento Liturgico.

La capacità di riuscire a non cedere al modello proposto dal Movimento Moderno non gli ha, però, impedito di interpretare il desiderio di un rinnovato linguaggio artistico adatto alla nuova epoca. Böhm ha saputo attribuire ai propri edifici un raffinato equilibrio tra tradizione e progresso, capace oltre che di accordarsi con il moderno anche di mantenere la permanenza di un'abituale immagine della chiesa-edificio, indispensabile per la leggibilità del dato simbolico.

Nella parrocchia dei SS. Pietro e Paolo a Dottingen am Main, presso Francoforte (1922), egli, insieme a Martin Weber, usa delle forme che hanno un forte legame con



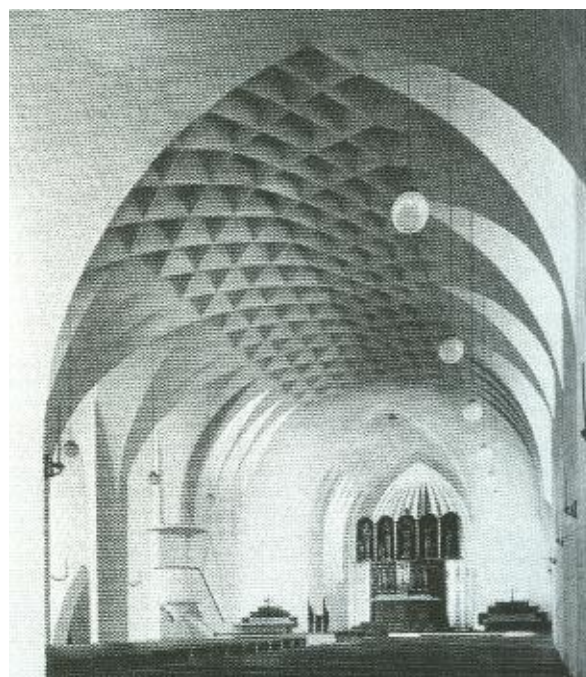
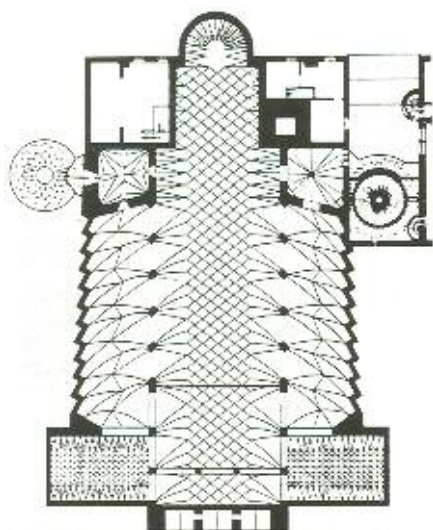


DOMINIKUS BÖHM, MARTIN WEBER, *SS. Pietro e Paolo*, Dettingen, 1922.  
Sinistra: esterno. Destra: pianta della chiesa

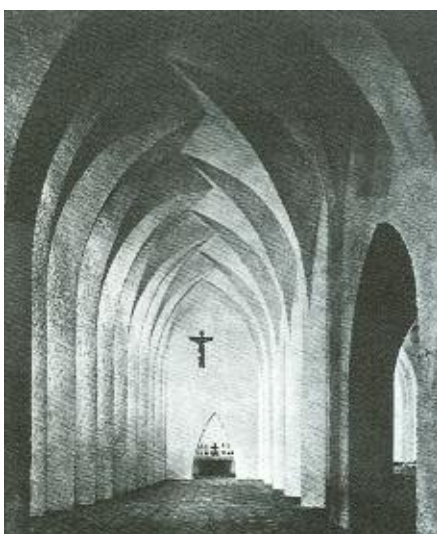
L'architettura medievale. L'impianto a tre navate, in cui quella centrale è più alta e larga, si percepisce molto chiaramente all'esterno dove le coperture a falda, impostate ad altezze diverse, enfatizzano ancora di più quest'aspetto. La facciata principale è dominata da un portico turrato coronato da una merlatura triangolare. Tutto il paramento murario esterno è in pietra e segnato da fasce orizzontali di laterizi. Nonostante questi aspetti che ricordano le grandi cattedrali medievali della Renania o dell'Italia, Böhm arricchisce il suo edificio di elementi architettonici stereometrici di ispirazione moderna: le finestre triangolari che illuminano la navata centrale, i già citati merli triangolari del portico turrato, il portale d'ingresso quadrato contornato da una ghiera in mattoni. Sono piccoli aspetti ma che già valgono a far considerare la costruzione una delle prime chiese moderne in Germania. Da un punto di vista liturgico l'edificio non risente ancora della rivoluzione che si sta sperimentando in altri contesti: il presbiterio, posto sull'asse della navata principale, è separato da quest'ultima per mezzo di un imponente transetto collegato lateralmente ad un battistero; inoltre la posizione dell'altare, addossato alla parete di fondo, non lascia intendere la celebrazione della messa verso l'assemblea.

La chiesa di S. Giovanni Battista a Neu-Ulm (1926) rappresenta per molti aspetti la diretta evoluzione delle idee già sperimentate nella parrocchia dei SS. Pietro e Paolo. L'organizzazione planimetrica è a tre navate, anche in questo caso quella centrale è più alta e larga; il transetto non si trova più a contatto con il presbiterio, ma viene spostato





DOMINIKUS BÖHM, *S. Giovanni*, Neu-Ulm, 1922.  
Sopra a sinistra: pianta della chiesa. Sopra a destra:  
navata principale. Sotto a sinistra: navata laterale.  
Sotto a destra: esterno



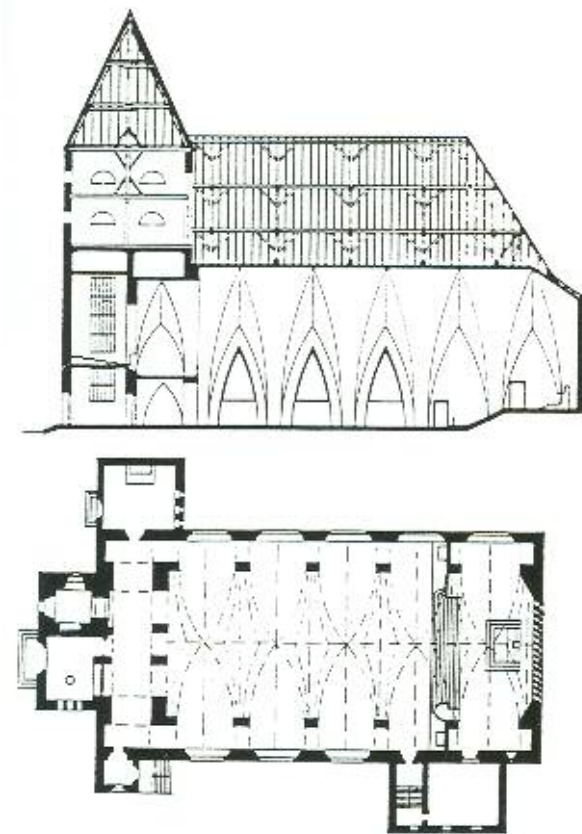
verso la facciata principale, immediatamente dietro al portico turrato d'ingresso. In questo modo si crea una vicinanza maggiore tra l'altare, contenuto in una scarsella absidata, e l'assemblea.

L'esterno della chiesa si caratterizza per una disarmante semplicità e chiarezza, arricchita solo da pochi episodi: l'alto cornicione in mattoni, le tre aperture del portico d'ingresso concluse da archi a sesto acuto, la superficie vibrante della parete esterna delle navate laterali. Il paramento murario, costruito con materiali di risulta provenienti dalla rocca di Ulm, anche se arricchito da ricorsi in laterizio, è ispirato dalla volontà di non stupire: le stesse aperture sono semplici forme geometriche incorniciate da stipiti in pietra.

Questa marcata schiettezza ricorda l'immagine delle chiese povere della tradizione ed enfatizza il contrasto con la modernità della configurazione spaziale dell'interno che è considerato da molti il suo capolavoro per via dell'originalità di certe soluzioni come: l'assenza di ornamenti, i pilastri della navata centrale e le pareti di quelle laterali che si raccordano e si fondono con le volte, il suggestivo soffitto a cassettoni.

In questo spazio la tecnica, elemento che condiziona in modo determinante la creazione formale, non viene mai esibita, ciò che invece risalta è l'espressività degli effetti creati dalle variazioni di luce proveniente dalle fessure nelle pareti della navata laterale e la plasticità delle forme. I riferimenti sono chiaramente le volte delle cattedrali gotiche, anche se l'asciuttezza dell'apparato decorativo le traspone in una dimensione linguistica moderna. Sia S. Giovanni Battista sia SS. Pietro e Paolo testimoniano la ricerca da parte di Böhm di un sapiente equilibrio tra passato e futuro, tra rigore ed estro. Ciò che invece ci appare ancora incompleto nelle due chiese è il processo di rinnovamento liturgico dello spazio il quale, seppur già contempi un riordino dei fuochi della celebrazione, non ci sembra ancora corrispondere al desiderio di partecipazione attiva dei fedeli.

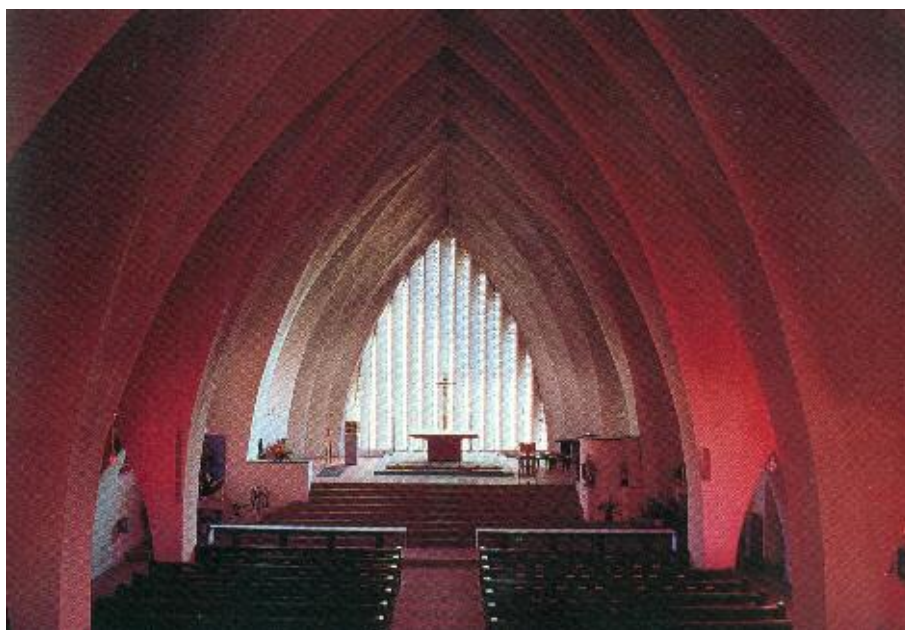
Sotto questo punto di vista un'ulteriore evoluzione viene dal progetto per la chiesa di S. Apollinare a Frielingsdorf, nella Renania del nord (1927) e da quello per la chiesa di



DOMINIKUS BÖHM,  
*S. Apollinare*,  
Frielingsdorf, 1926-27.  
Pianta della chiesa e  
sezione



DOMINIKUS  
BÖHM,  
*S. Apollinare*,  
Frielingsdorf,  
1926-27.  
Interno

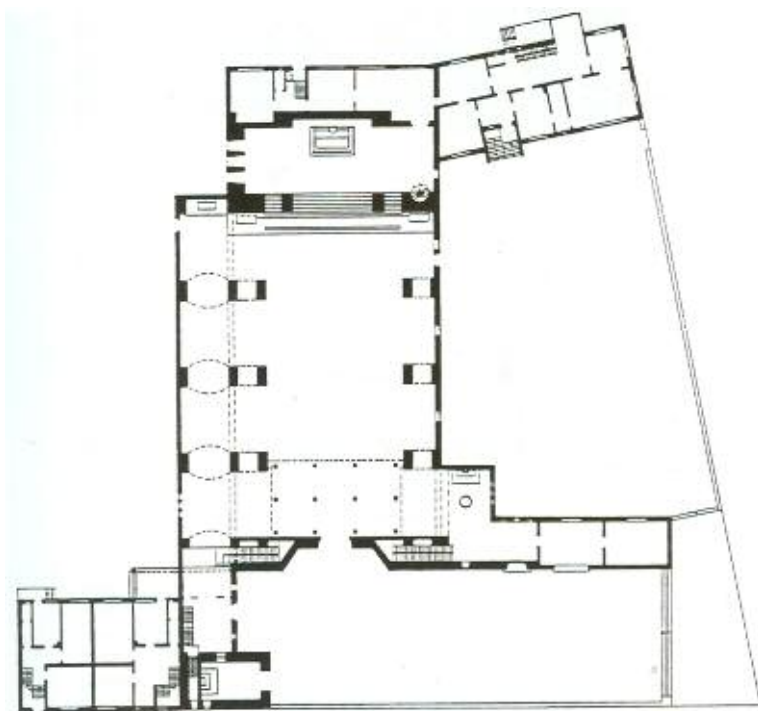


DOMINIKUS  
BÖHM,  
*S. Apollinare*,  
Frielingsdorf,  
1926-27.  
Esterno

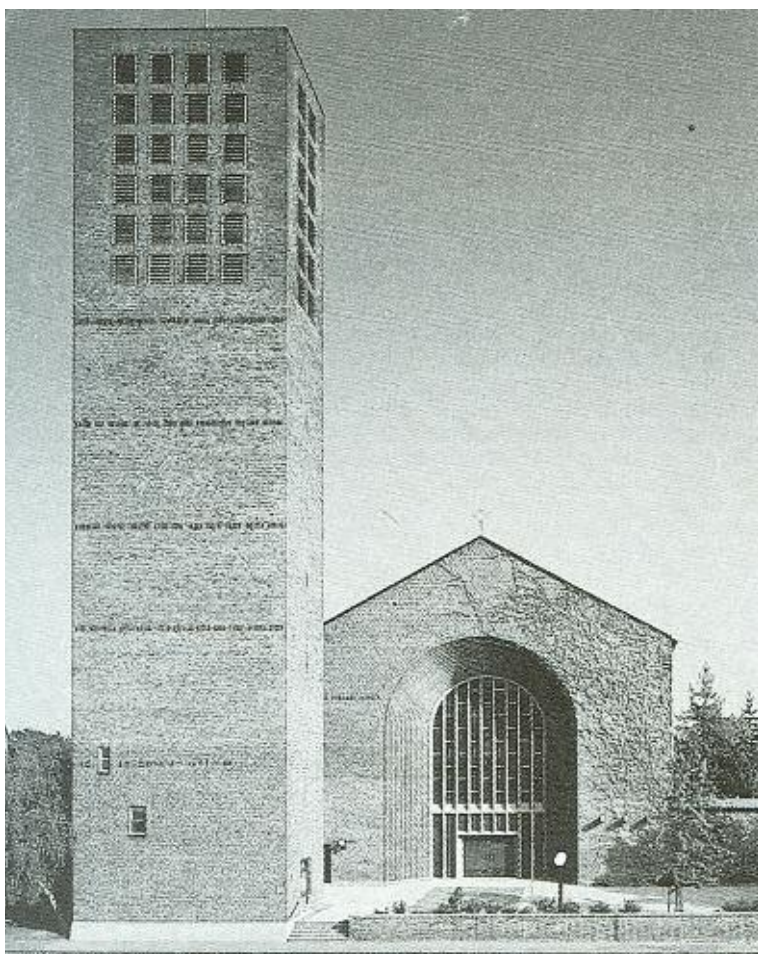


Cristo Re a Leverkusen-Küppersteg (1928): in essi la navata centrale ed il presbiterio sono riuniti in un unico ambiente e l'unico altare presente all'interno dell'aula è collocato al di sopra di una gradinata.

In S. Apollinare viene recuperata l'idea della volta in cemento armato già utilizzata in S. Giovanni Battista, con alcune differenze dovute alla mancanza del soffitto a cassettoni e alla quota di imposta collocata ad un livello molto più basso. Ne deriva uno spazio cuspidale definito da superfici tese, quasi fossero veli, capaci di diffondere in modo spettacolare la luce che proviene dalle enormi finestre a sesto acuto aperte lungo le pareti delle navate laterali. Quest'ultime, sempre più ristrette, sono diventate dei semplici

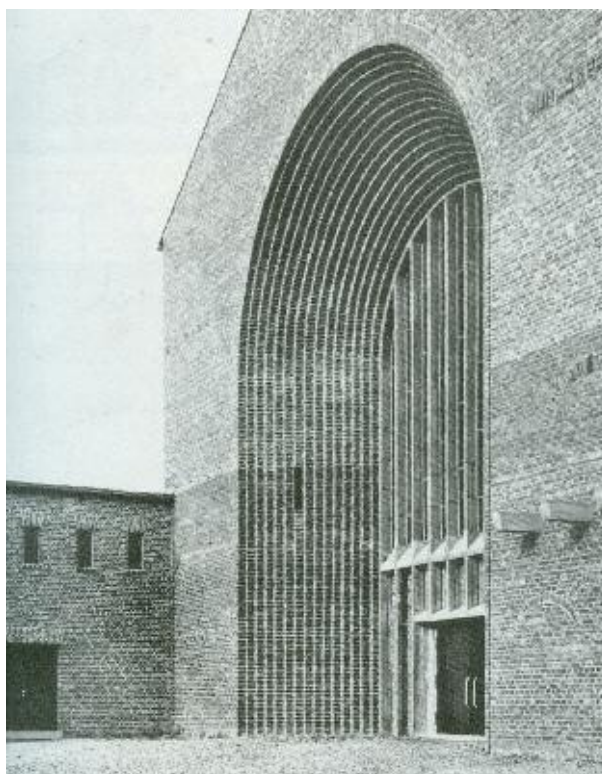


DOMINIKUS BÖHM,  
*Chiesa di Cristo Re*,  
Leverkusen-Küppersteg,  
1928.  
Pianta della chiesa



DOMINIKUS BÖHM,  
*Chiesa di Cristo Re*,  
Leverkusen-Küppersteg,  
1928.  
Pianta della chiesa

DOMINIKUS BÖHM,  
*Chiesa di Cristo Re,*  
Leverkusen-Küppersteg,  
1928. Portale



passaggi scavati all'interno dei pilastri delle volte. L'immagine esteriore rimane fedele alla presenza del portico d'ingresso turrato e del tetto a falde usati in SS. Pietro e Paolo ed in S. Giovanni Battista.

La chiesa di Cristo Re in planimetria sembra ripercorrere le soluzioni adottate in S. Apollinare; al contrario la sua definizione spaziale si caratterizza per una maggiore ricerca di semplicità ispirata alle chiese romaniche. L'aula, coperta da un tetto a falde inclinate, è scandita da robusti pilastri in mattone faccia a vista. L'esterno, anch'esso caratterizzato dalla stereometria dei volumi e dalla sobrietà del paramento in mattoni faccia a vista, è arricchito da un gigantesco portale strombato, la cui profondità sembra voler suggerire un grande spessore murario.

I progetti descritti esemplificano i temi fondamentali dell'attività di Dominikus Böhm, tra di essi risaltano: lo stretto legame con la storia e le culture locali, la nostalgia per una vita ricca di spiritualità e la ricerca del primato della *Kunstwollen* (volontà d'arte). La loro rilevanza è funzionale sia al superamento dei limiti imposti dall'ideologia positivista del Movimento Moderno sia a garantire per la chiesa-edificio un'immagine adeguata ai tempi, anche se non totalmente avulsa dalla tradizione.

E' soprattutto dal metodo, che Böhm utilizza per dialogare con il passato, che noi possiamo sviluppare importanti spunti di riflessione. La storia per lui non è un insieme di modelli di cui poter disporre liberamente; essa, al contrario, assume i connotati della



tradizione culturale che si tramanda e modifica nel corso degli anni. Quando nei suoi progetti utilizza immagini che riportano alla mente il gotico od il romanico, egli non si avvale della citazione, ma piuttosto definisce le forme in quanto espressioni di idee, di valori, che dovrebbero ancora far parte della cultura del tempo. Si tratta di un chiaro richiamo ad un ideale di società redenta, libera dalle bassezze dell'uomo, che aspira ad una spiritualità più alta e propone un maggior rispetto della dimensione umana. Ovviamente tutto ciò si arricchisce dell'intenso rapporto con la propria terra, le proprie radici, con quegli attributi peculiari dei Germani.

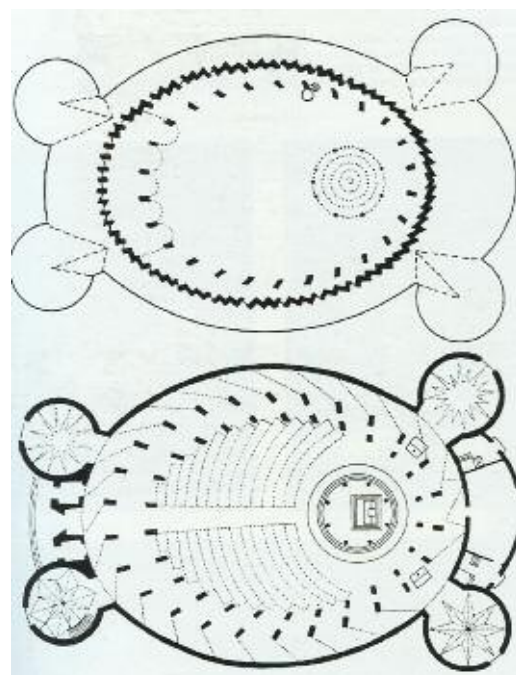
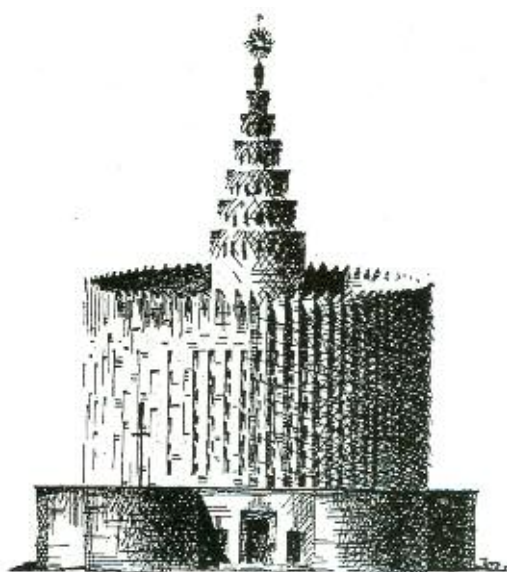
La nuova struttura di valori consente a Böhm di dare maggiore forza alla *Kunstwollen*, la quale nelle sue opere trova espressione grazie ad un'evidente capacità simbolica ed all'unicità delle forme. Soprattutto essa trova compimento nelle possibilità offerte dal concetto di *Baukunst* (arte del costruire), costituita da quell'insieme di regole non scritte che determinano l'esattezza dei processi costruttivi. Attraverso l'aderenza a tale concetto l'architetto riesce, inoltre, a costringere l'ideale della tecnica all'interno di un più vasto sistema di valori, che lo liberano da ogni collegamento con la rapidità e l'efficienza. La tecnica per Böhm diventa paradossalmente uno strumento creativo di straordinaria efficacia espressiva.

Il più importante risultato verso il rinnovamento dello spazio sacro viene raggiunto da Böhm attraverso il progetto *Circumstantes* per una chiesa ideale cristocentrica (1923) ed il progetto di St. Engelbert a Colonia-Riel (1930). Nel *Circumstantes* la planimetria, di forma ellittica, è da lui così descritta:

«L'altare è posto nel fuoco orientale dell'ellisse, il fonte battesimale pressappoco in quello occidentale. I pilastri sono sistemati lungo linee radiali che si dipartono dall'altare [...] La sala è più alta degli altri ambienti e ha un muro a riseghe; il percorso processionale si trova a un livello inferiore, delimitato da pareti lisce. La posizione dell'altare è evidenziata anche da otto pilastri molto slanciati, che salgono fino alla torre, senza però sorreggerne il peso».<sup>21</sup>

La luce è convogliata sull'altare per mezzo di sette cilindri concentrici che si restringono progressivamente verso l'alto, la cui forma ricorda la lanterna borrominiana di S. Ivo alla Sapienza.

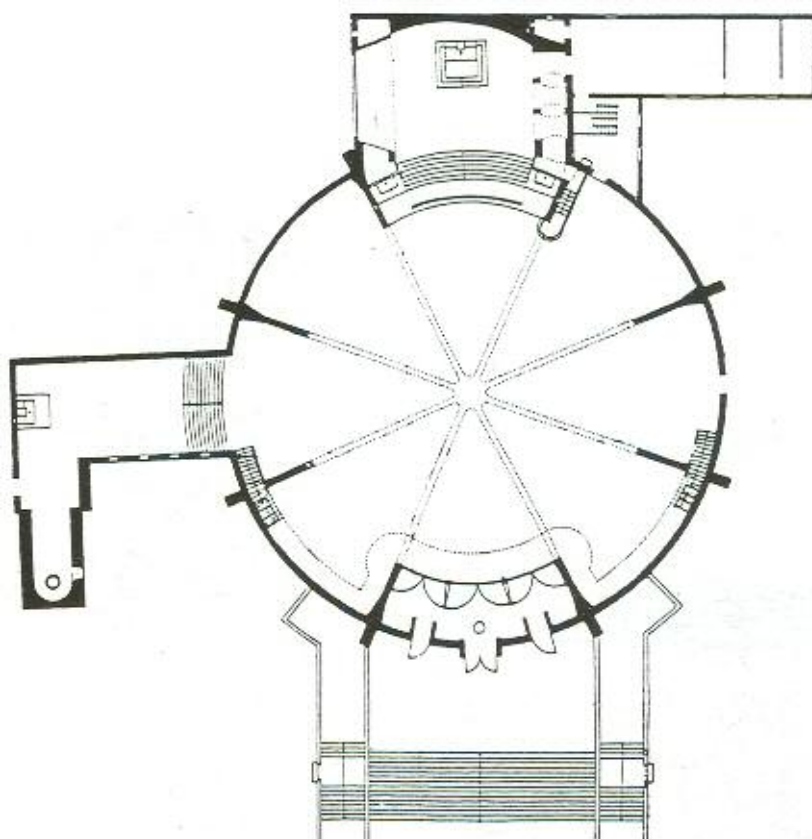
St. Engelbert si rifà al gotico, ma con implicazioni decisamente moderne. Esso è concepito secondo una singolare struttura di otto diaframmi sottili in cemento armato, disposti in cerchio e raccordati da altrettante volte paraboliche convergenti in un punto centrale. Due settori opposti contengono, rispettivamente, l'ingresso e il presbiterio. L'edificio riassume le ricerche di Böhm sulle strutture paraboliche e anticipa di circa un ventennio la moda dei gusci sottili.



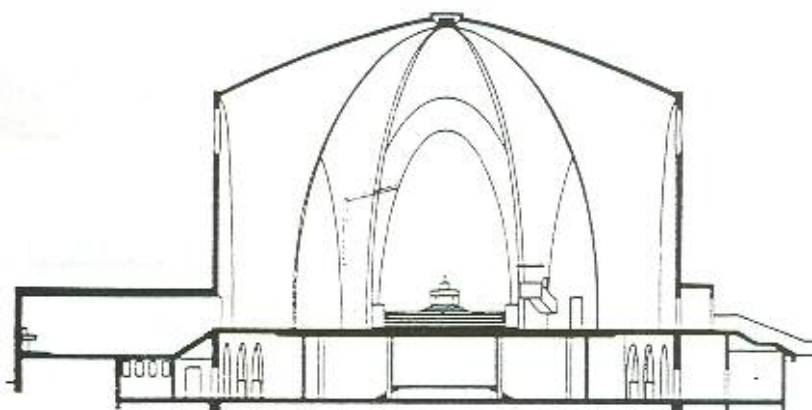
DOMINIKUS BÖHM, *Progetto 'Circumstantes' per una chiesa ideale cristocentrica*, 1928. A sinistra: prospetto principale. Destra: piante della chiesa



DOMINIKUS BÖHM, *Chiesa di S. Engelbert*, Colonia-Riel, 1930. Esterno



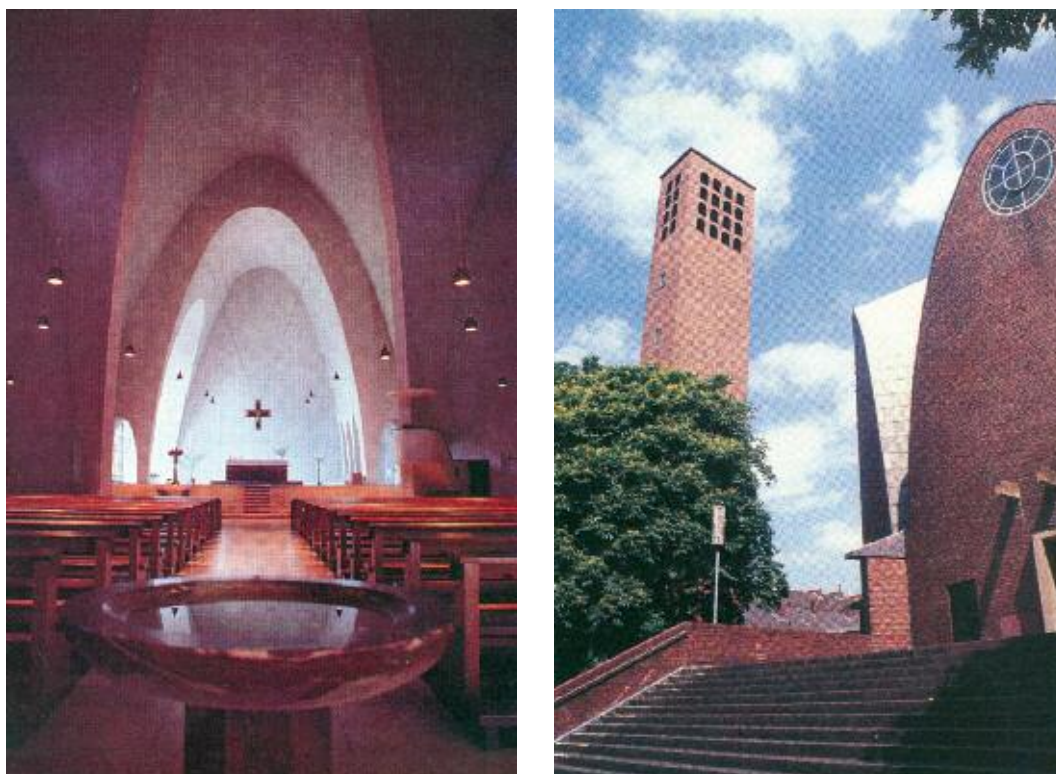
DOMINIKUS BÖHM,  
*Chiesa di S. Engelbert*,  
Colonia-Riel, 1930.  
Pianta della chiesa



DOMINIKUS BÖHM,  
*Chiesa di S. Engelbert*,  
Colonia-Riel, 1930.  
Pianta della chiesa

La nuova conformazione spaziale di queste due ultime opere rappresenta, se confrontata con il contesto culturale ed artistico delle chiese-edificio della tradizione storica, una rivoluzione sia liturgica sia formale di enorme portata. Nonostante ciò, il processo di rinnovamento appare ancora incompleto per via delle limitazioni imposte dalla forma della celebrazione eucaristica che, ancora collegata agli schemi abituali, verrà orientata verso i fedeli solamente dopo il Concilio Vaticano II.





DOMINIKUS BÖHM, *Chiesa di S. Engelbert*, Colonia-Riel, 1930. Sinistra: interno. Destra: esterno

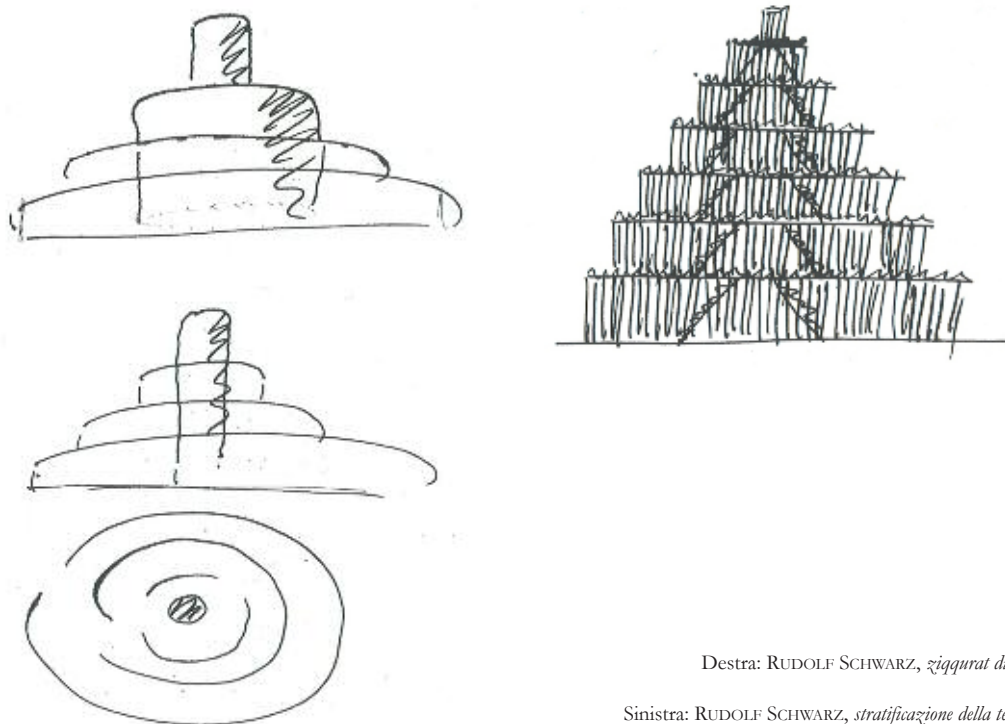
### 2.3 Rudolf Schwarz

Rudolf Schwarz fin dai suoi primi progetti di chiese evidenziò una specifica sensibilità, tanto che ben presto la sua opera divenne un punto di riferimento per quanti si avvicinarono alle problematiche connesse al rinnovamento dello spazio liturgico. Grazie all'attività nel castello di Rothenfels, al concorso per la Freuenfriedenskirche del 1927 ed alla costruzione della chiesa St. Fronleichnam di Aachen-Rothe Erde del 1929, egli fin dal 1930 conquistò sul campo l'appellativo di uomo d'avanguardia nel campo dell'architettura sacra. Fu però solo dopo la morte di Dominikus Böhm nel 1955 che egli venne esplicitamente identificato nel ruolo di maestro ed autorità indiscussa: le 39 chiese progettate e costruite a partire dal 1945 sono la testimonianza più evidente di questa condizione.

A differenza di Böhm e di tutti gli altri architetti meno conosciuti che in quegli anni si cimentarono con il tema della chiesa-edificio, Schwarz si distinse non solo per l'attività progettuale, ma anche per una spiccata capacità di riflessione e di ricerca teorica in riferimento sia alla nuova forma ed ai principi dell'architettura moderna sia ai temi connessi alla religione ed in particolare al Movimento Liturgico. Tra le molte opere editoriali firmate da Schwarz,<sup>22</sup> se ne possono citare in particolare tre che, grazie soprattutto all'at-

tualità e all'essenzialità dei temi in esse trattati, rappresentano il condensato dei principi di tutta l'opera dell'architetto tedesco. *Wegweisung der Technik*'<sup>23</sup> affronta il tema della tecnica e del rapporto che l'uomo dovrebbe avere con essa; *Von Bau der Kirche*'<sup>24</sup> il suo testo più famoso, descrive una serie di tipi progettuali che rappresentano i diversi modi in cui si atteggiavano i membri del popolo di Dio in ogni tempo; *Von der Bebauung der Erde*'<sup>25</sup> è un romanzo sulla storia della terra e più in generale sulla storia del costruire. Senza pretendere di fornirne una trattazione esaustiva, di essi ci sembra importante sottolineare quegli elementi basilari che hanno permesso a Schwarz di avanzare un'autentica proposta per il rinnovamento dello spazio sacro e di superare i vincoli ideologici imposti dal Movimento Moderno.

In *Von der Bebauung der Erde* si trova disegnata una piramide rotonda a gradoni; essa, per Schwarz, rappresenta il principio costruttivo della terra, ossia il risultato di una stratificazione di colonne di pietra che si innalzano ad altezza diversa. L'elemento pesante rimane in basso, quello leggero si protende verso l'alto. In basso regna l'oscurità, in alto si fa luce, «finché alla fine, nel punto più alto (rimane) soltanto un pezzettino di terra, la punta piatta dell'ultima montagna, un'ultima isola della terraferma, che è diventata stella dell'universo».<sup>26</sup> Schwarz ampliò la sua riflessione sostenendo che l'idea contenuta nell'immagine della montagna a gradoni non fu patrimonio esclusivo della natura; essa, al contrario, venne interpretata anche dall'uomo che nel corso della sua storia la utilizzò



Destra: RUDOLF SCHWARZ, *ziggurat di Ur*

Sinistra: RUDOLF SCHWARZ, *stratificazione della terra*, schizzo per *Von der Bebauung der Erde*, 1949

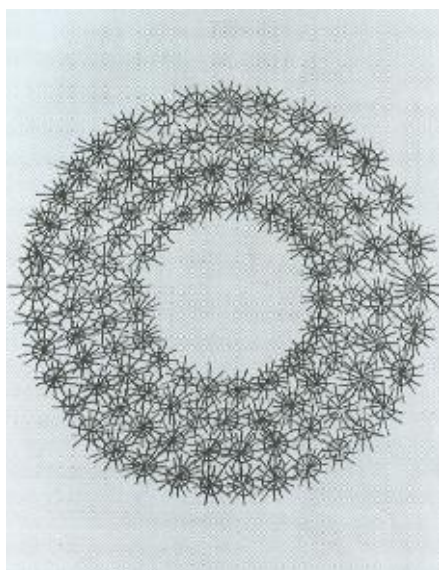


per la costruzione delle sue più grandi opere: si pensi alle costruzioni create dagli Assiri o dai Maya. «I popoli hanno sempre conosciuto la montagna del mondo e tutti l'hanno costruita».<sup>27</sup>

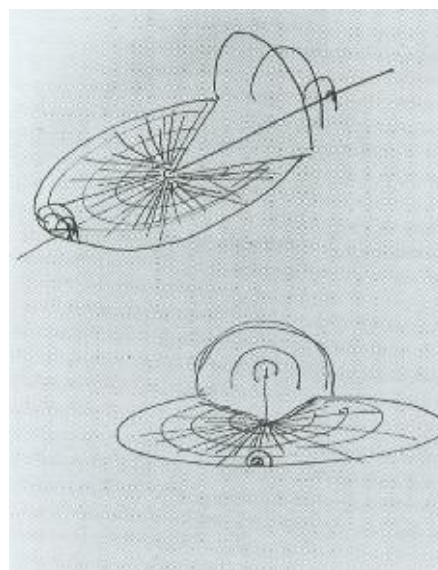
Non ci interessa entrare nel merito dei contenuti espressi in queste brevi citazioni, ma quello che in esse ci colpisce è il metodo speculativo utilizzato da Schwarz. Egli costruisce le proprie definizioni a partire da un ragionamento composto per immagini, *idee formali* capaci di condensare e rappresentare dei principi basilari, dei concetti primari radicati nella definizione essenziale di molti aspetti della realtà. Un processo di astrazione che cerca di dare una forma leggibile al significato comune delle cose le quali, per via di questo legame, sono tra loro intimamente connesse. In tal senso ogni opera umana non può prescindere dal considerarsi legata alle forme della natura e più in generale a tutto ciò che l'ha preceduta. Naturalmente Schwarz sapeva che le *idee formali* non si possono tradurre integralmente nella realtà: esse non sono dei modelli di cui si può disporre senza prima averli filtrati e rielaborati, devono invece essere trasformati per adeguarsi alle condizioni concrete.

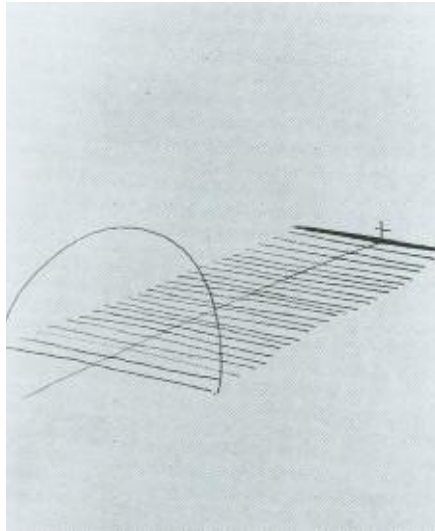
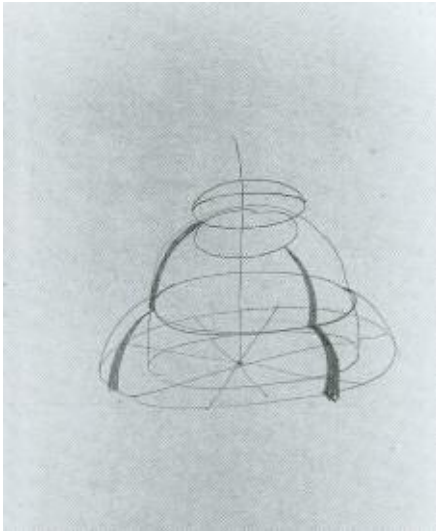
Anche nel libro *'Von Bau der Kirche'*, Schwarz identifica sette immagini di questo genere da utilizzare nella costruzione di una chiesa. Il *sacro anello* è la forma della piccola comunità, unica in se stessa che muove dall'altare: Cristo nel centro e le persone, i *circumstantes*, stanno attorno. La *sacra partenza* o *anello aperto* è la seconda figura e apre lo spazio a oriente, cosicché l'altare non è soltanto punto centrale, ma anche soglia verso l'inaccessibile. Egli chiamò *sacra partenza*, oppure *calice luminoso*, anche la terza figura. La comunità sta in cerchio attorno all'altare, ma il cielo della volta al di sopra di essa è aperto. Nella quarta figura il *sacro viaggio* o *via*, gli uomini sono come un esercito in marcia verso una

Sinistra:  
RUDOLF  
SCHWARZ,  
*schizzo per 'Von  
Bau der Kirche' -  
la prima figura  
'sacro anello',  
1938*



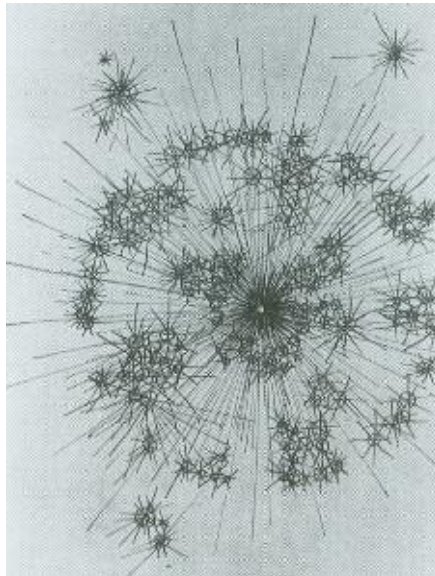
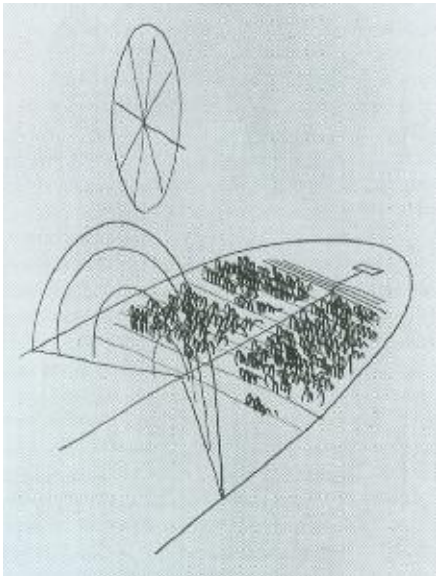
Destra:  
RUDOLF  
SCHWARZ,  
*schizzo per 'Von  
Bau der Kirche' -  
la seconda figura  
'anello aperto',  
1938*





Sinistra:  
RUDOLF  
SCHWARZ,  
*schizzo per 'Von  
Ban der Kirche' -  
la terza figura  
'calice luminoso',  
1938*

Destra:  
RUDOLF  
SCHWARZ,  
*schizzo per 'Von  
Ban der Kirche' -  
la quarta figura  
'sacro viaggio',  
1938*



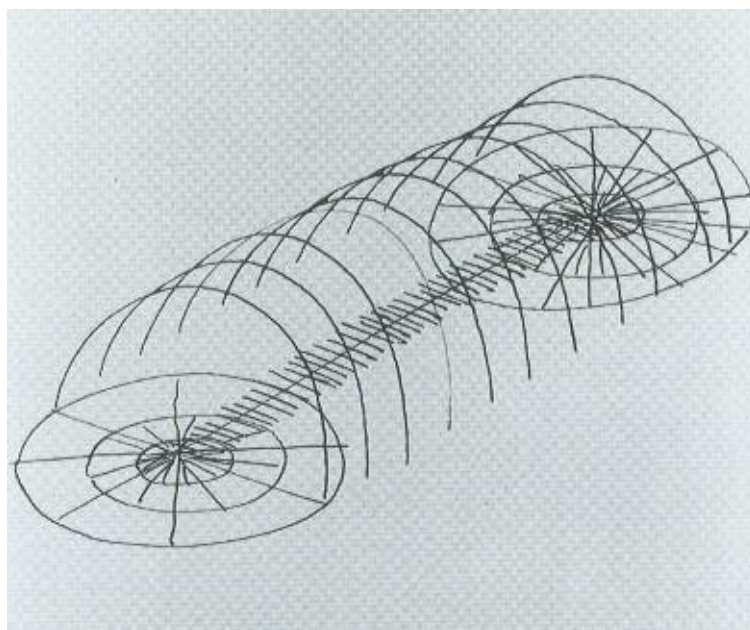
Sinistra:  
RUDOLF  
SCHWARZ,  
*schizzo per 'Von  
Ban der Kirche' -  
la quinta figura  
'sacra parabola',  
1938*

Destra:  
RUDOLF  
SCHWARZ,  
*schizzo per 'Von  
Ban der Kirche' -  
la sesta figura  
'sacro totalità',  
1938*

meta. Schwarz la chiama una «forma povera, che rinuncia». La quinta figura, *sacra parabola* o *calice oscuro*, fa entrare il popolo nella nuova terra e di nuovo lo congela: semicerchio alla fine di una via di parabola. La sesta figura, rara, *sacro universo* o *volta luminosa*, viene trattata solo brevemente: il popolo è di nuovo raccolto attorno al centro, la prima figura trova compimento. La volta è costituita di pura luce. L'ultima figura, che non a caso è la settima, si chiama *il duomo di tutti i tempi* e unisce in sé, alla fine dei sei giorni della creazione, la successione di tutti gli altri stadi. E' il compimento, l'intero. Nessun singolo, nessuna epoca storica può costruirlo. Questo duomo traspare solo come promessa attraverso l'architettura dei diversi tempi.

Per queste *grandi forme* vale quanto precedentemente evidenziato riguardo all'immagine della montagna a gradoni, in particolare è significativa la metafora biologica utilizzata

RUDOLF SCHWARZ,  
*schizzo per 'Von Bau der  
 Kirche' - la settima figura 'il  
 duomo di tutti i tempi', 1938*



da Schwarz che descrisse i suoi schemi come «semi di cose». Anch'essi non devono essere pensati come tipi indistintamente riproducibili, ma come verità essenziali capaci di costituire il fondamento e il valore di ogni concreta opera. Nelle *cose*, inoltre, queste idee non si manifestano come un'alternativa che sussiste una volta per tutte: secondo Schwarz non può esserci univocità e staticità nel principio della forma. Esso, al contrario, deriva da un continuo processo di mutamento e integrazione che ha origine da posizioni preesistenti. Così le sue *figure di progetto* si sviluppano in processi di trasformazione, nei quali l'identità dell'uno rimane conservata nella metamorfosi dell'altro. E' evidente il riferimento a ciò che sviluppò Johann Wolfgang Goethe nei suoi scritti sulla forma: «Ma se consideriamo tutte le forme, particolarmente quelle organiche, troviamo che non ricorre in nessun punto un che di preesistente, in nessun luogo qualcosa di quiescente, un che di concluso [...] Ciò che ha forma diviene subito nuovamente privo di forma».<sup>28</sup>

Ciò che più affascina in questo tipo di approccio è la qualità delle immagini o *idee formali* che non si guardano, ma in cui si vive; o meglio, esse hanno origine per il fatto stesso che si vive. Schwarz lo ha espresso con queste parole:

«Le vere immagini [...] sono le forme originarie, [...] ed esse sono inevitabili, perché la sostanza di cui sono fatte sono gli uomini stessi. Il popolo non le coglie soltanto con gli occhi, ma le produce in modo comunitario. (Questa) [...] scoperta, che una comunità col suo essere insieme produce una grande forma come il singolo non potrebbe mai fare, e che questa forma è la proiezione orizzontale di un edificio, (egli la chiamava) [...] una delle poche e vere imprese del nostro tempo».<sup>29</sup>

Le *immagini abitate* identificate da Schwarz sono, perciò, giustificate dallo stretto rapporto che le lega alle azioni dell'uomo e più in generale al mondo. Il loro valore ne impedisce un utilizzo superficiale ed arbitrario: esse non possono essere sovrapposte alla zona epidermica dell'edificio, ma ne costituiscono il principio costruttivo. «Per troppo tempo ci siamo sforzati di impadronirci del mondo mediante concetti, e ci siamo perciò dimenticati che le immagini sono più forti, più reali e precise».<sup>30</sup>

Nel pensiero di Schwarz le sue figure sono sospese tra immagine e simbolo. Non sono immagini nel senso di rendere percepibile all'occhio una rappresentazione di cose. Non sono nemmeno simboli nel senso di una rigida subordinazione di contenuti a forme, da cui risulterebbero l'esattezza o l'inadeguatezza oggettiva della loro interpretazione. Sono invece gesti architettonici originari, fissazioni architettoniche di atteggiamenti. E' chiaro come non sia possibile dimostrare rigorosamente l'esattezza delle *immagini archetipe*; la loro esemplarità, però, è sostenuta dalle idee espresse da Edmund Husserl e da Max Scheler che nei loro scritti parlavano dell'«autodarsi intuitivo degli oggetti» o dell'«evidenza intuitiva» degli stessi. Schwarz approvava esplicitamente questi concetti, tanto che scrisse: «La forma è un fatto che vuole essere accettato, una idea eterna di Dio, chiaramente afferrabile e non più riconducibile a qualcosa di matematico o razionale [...] sfera: cosa rimane ancora da dimostrare».<sup>31</sup>

Il concetto di *idea formale*, oltre alle implicazioni relative al suo valore originario e costruttivo, grazie a questi ultimi chiarimenti si arricchisce di un dato fondamentale per il ripensamento di un autentico dialogo tra architettura sacra e modernità. L'*autodarsi intuitivo degli oggetti* permette, successivamente ad un'attenta riflessione sulle dinamiche umane, il superamento dei limiti imposti da ogni sintetica definizione razionale che vincola la realtà a una visione schematica e concettuale e in cui il valore ontologico non è elemento rilevante. Schwarz riuscì, concretizzando nelle sue opere queste idee, a testimoniare la possibilità di rinnovare il tema della chiesa edificio anche grazie al contributo di un modernismo relativizzato.

Nel testo *Wegweisung der Technik* Schwarz approfondì in modo realistico ed erudito la sua posizione nei riguardi della modernità, soffermandosi in particolar modo sulla questione della tecnica. Egli manifestò apertamente la volontà di non considerare quest'ultima tra la serie di valori sostanziali che definivano le sue opere, perché si rendeva conto della caratterizzazione alla fugacità, all'omologazione e all'astrazione che essa comportava. Pur rifiutando ogni apologia nei confronti della tecnica, Schwarz d'altro canto non si schierò dalla parte di chi considerava idilliache, perciò intoccabili, le culture della tradizione. Ciò che lo interessava era superare ogni sorta di pregiudizio

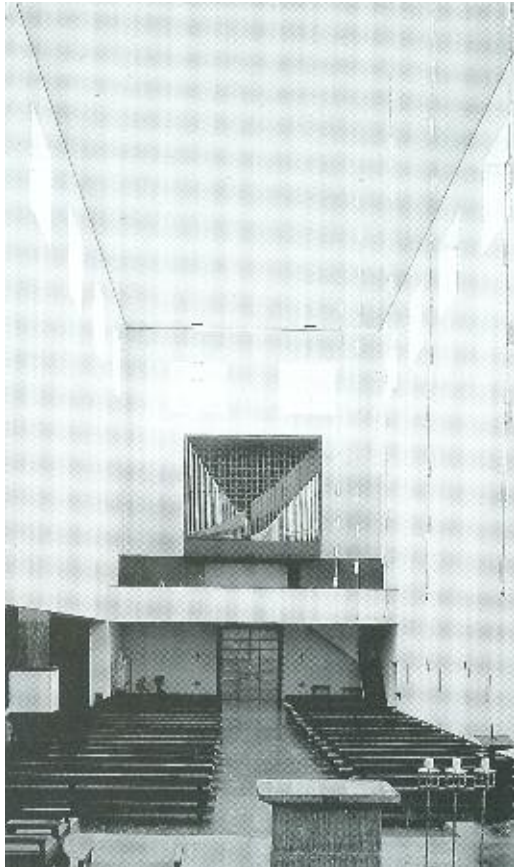


nei confronti di questo fondamentale argomento. Per questo in *Wegweisung der Technik* egli non contraddisse la grandiosità e l'inesorabile forza produttiva della tecnica, ne illustrò invece gli aspetti positivi e ne sottolineò l'inevitabilità.

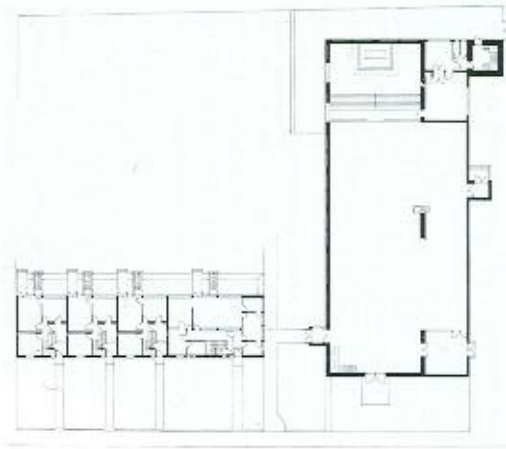
Nello stesso testo, però, Schwarz si espresse contro ogni radicale ottimismo e disapprovò l'atteggiamento di quanti volevano avanzare il totalitario dominio della tecnica. A tal proposito è rivelatrice la dura critica che egli rivolse nei confronti dei tentativi umanistici di salvataggio della tecnica proposti da Peter Behrens e dal Bauhaus di Walter Gropius.<sup>32</sup> Schwarz, in alternativa a questa condizione duale, propose una sintesi più articolata. «Qualsiasi cosa ne risulti, la nuova forma astratta rimane qualcosa che attiene alla vocazione e alla situazione specifica. In nessun caso essa può e deve valere sempre e ovunque».<sup>33</sup> Quale secondo estremo dell'epoca moderna per Schwarz è necessario prendere in considerazione la struttura organica. Essa deve esistere accanto all'astrazione o pervaderla, così come anche l'architettura gotica ha conosciuto accanto alla chiarezza cristallina la delicata vegetazione dei capitelli a calice. Si tratta di un'idea di modernismo in cui i temi fondamentali della tecnica e della razionalità della funzione non sono aprioristicamente assunti come principi strutturali delle cose, ma vengono interpretati come strumenti necessari all'espressione del senso interiore della forma. La spiritualità di innovazione dell'epoca moderna, perciò, non è repressa da Schwarz, ma collocata in una condizione più autentica e rispettosa della realtà umana.

Il *Neues Bauen*<sup>34</sup> che ne deriva, nonostante siano passati diversi anni, ancora ci affascina per la sua innovazione ed originalità; colpisce soprattutto l'idea di sintesi tra passato e presente che esso è in grado di comunicarci: la chiesa St. Fronleichnam ad Aachen-Rothe (1929) ne è un esplicito esempio. Schwarz accoglie i significati che gli sono stati consegnati dalla storia dell'uomo, ma non si assoggetta ad un ottuso storicismo, poiché muovendosi tra il dovere ed il potere egli li arricchisce del fascino e delle potenzialità positive del modernismo. Prende forma un'*architettura della povertà* in cui l'asciuttezza dei pochi elementi presenti si fa veicolo della ricchezza di concetti fondamentali: le forme rigorose non perdono l'ambizione a voler comunicare una dimensione più autentica. Schwarz riesce a non farsi condizionare dal tecnicismo e dalla finzione degli scopi ed estende il suo rifiuto anche al *funzionalismo liturgico*, che concepiva la forma dell'edificio di culto come una conseguenza delle sacre celebrazioni che vi si svolgono, come una copia della liturgia. Al contrario, Schwarz era convinto che l'edificio non dovesse essere una conseguenza dell'azione culturale, bensì una forma a sé stante e non una *macchina per la liturgia*. Naturalmente in questo rifiuto si celava anche l'orgoglio del costruttore che non voleva lasciarsi dettare la forma dell'architettura dagli scopi, sia pure dagli scopi sacri di un edificio.





RUDOLF SCHWARZ, *St. Fronleichnam*,  
Aachen-Rothe Erde, 1930.  
Sinistra: interno. Destra: pianta della chiesa

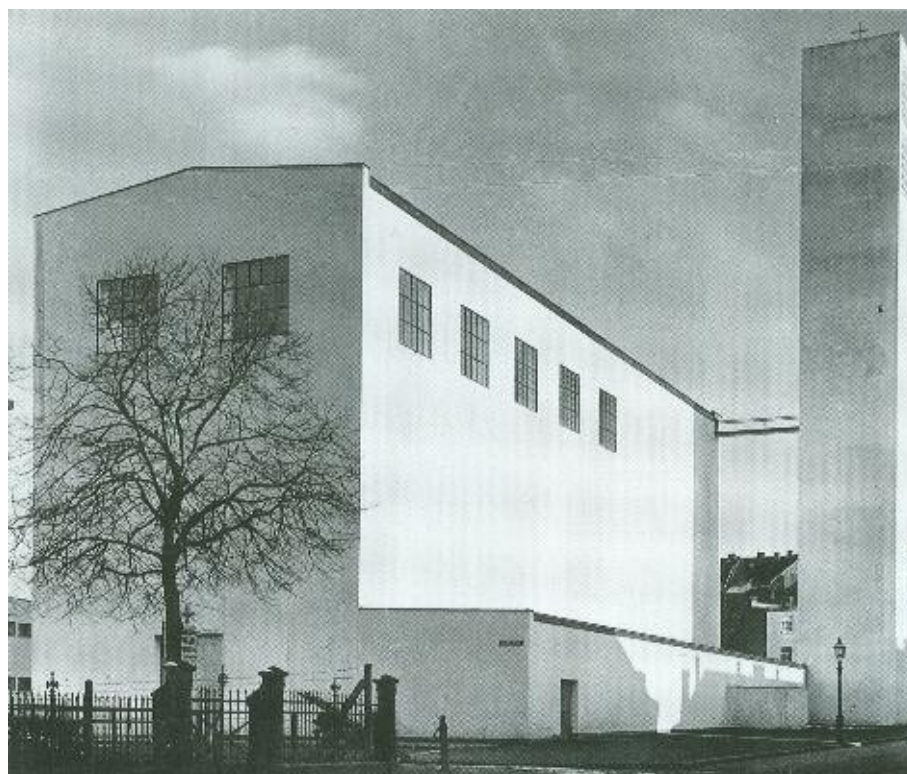


Per descrivere la massima dell'opera di Schwarz sono estremamente efficaci le parole di W. Pehnt:

«Per Schwarz era importante mettere in evidenza valori che egli riteneva sostanziali, propri dell'essenza di una cosa. Il fatto che un edificio stesse in piedi e il modo in cui esso veniva costruito, non erano criteri importanti nella gerarchia dei suoi valori. Fosse stato per Schwarz la Nuova Oggettività (*Neue Sachlichkeit*) avrebbe dovuto chiamarsi Nuova Cosalità (*Neue Dinglichkeit*). Alla vita quotidiana si possono associare povertà, umiltà ed austerità; esse consentono di sperare in una *rinascita dell'architettura della povertà*. Simili opere, poi, non dovrebbero servire, ma a loro volta potrebbero esigere un servizio».<sup>35</sup>

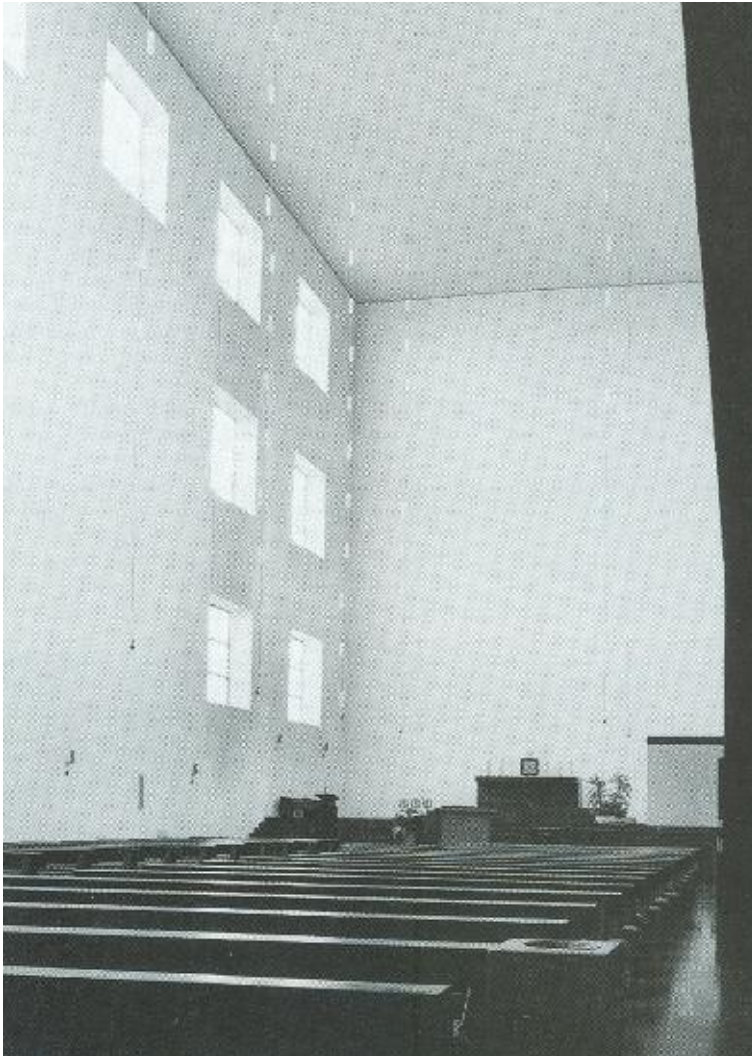
La chiesa di Rudolf Schwarz che per diverse ragioni ci stupisce più delle altre è sicuramente la St. Fronleichnam di Aachen-Rothe Erde (1929). Essa trova ispirazione nel progetto *Opfergang* per la Freuenfriedenskirche di Frankfurt-Bockenheim del 1927, anche se rispetto a quest'ultimo quello della St. Fronleichnam si distingue per la minore radicalità delle soluzioni adottate. Nella Freuenfriedenskirche, infatti, l'esigenza di rivolgere ogni cosa verso l'altare in un'organizzazione spaziale univoca era così forte che tutti i poli liturgici vennero «schiacciati verso la parete».<sup>36</sup>

RUDOLF  
SCHWARZ,  
*St. Fronleichnam*,  
Aachen-Rothe  
Erde, 1930.  
Esterno



Fin dall'esterno la *St. Fronleichnam* si contraddistingue per la semplicità della sua immagine complessiva arricchita in alcune parti da qualche soluzione formale un po' più libera. Come nella facciata principale dove Schwarz, attraverso l'utilizzo del timpano che riprende la pendenza delle falde del tetto e della particolare disposizione delle finestre superiori e della porta d'ingresso, fornisce al prospetto sia l'immagine di una casa sia le sembianze di un volto. Oppure nelle finestre che, essendo posizionate in modo complanare alla superficie esterna della parete, dall'interno sembrano come scavate nella profondità della muratura. Per il resto l'edificio è dominato dalla prevalenza di grandi pareti bianche le quali, seppur prive di materialità o di fisicità, non appaiono come delle superfici di cartone ma, al contrario del luogo comune dell'architettura moderna, come delle «membrane in tensione».<sup>37</sup>

Nell'interno domina l'idea di un grande spazio unitario, condiviso da presbiteri ed assemblea, in cui l'altare è l'elemento ordinatore fondamentale. Dalla zona vetrata dell'ingresso, che consiste in una cellula separata dalla navata laterale particolarmente bassa, lo sguardo si dirige o verso la parete della navata principale che è coperta dalla tribuna del coro oppure a destra, verso il prolungamento longitudinale della navata laterale. Sulla visuale diagonale, invece, si trova il setto murario rivestito in pietra di colore blu, il cui compito è quello di celare al primo sguardo il luogo più sacro. Infatti, solo quando il visitatore entra nella navata e si gira verso destra ponendosi sull'asse principale



RUDOLF SCHWARZ,  
*St. Fronleichnam*, Aachen-  
 Rothe Erde, 1930.  
 Interno

dell'edificio, l'altare posto in un punto più alto gli diventa perfettamente visibile. La pavimentazione della *St. Fronleichnam* è di colore scuro, blu per l'aula e nero per la tribuna, mentre tutte le pareti del recinto spaziale risplendono di un bianco purissimo. In questa scelta di Schwarz c'è la chiara intenzione di simboleggiare il passaggio verso la dimensione trascendentale: «ciò che è terra venne ricavato da una pietra naturale scura, mentre tutto ciò che aspira ad allontanarsi da essa divenne alto e luminoso». <sup>38</sup> Inoltre, la zona dell'altare viene qualificata, rispetto a quella dell'assemblea, attraverso l'inserimento di un maggior numero di finestre sulla parete laterale. La luce, che non smaterializza completamente la muratura, conferisce a quella parte dell'aula un carattere spirituale ed etereo.

Nel suo complesso si tratta di un'opera estremamente innovativa e per molti aspetti ancora attuale, in cui il sapiente equilibrio delle piccole cose e l'importanza data all'autenticità dei valori essenziali sono riusciti a determinare un risultato esemplare.

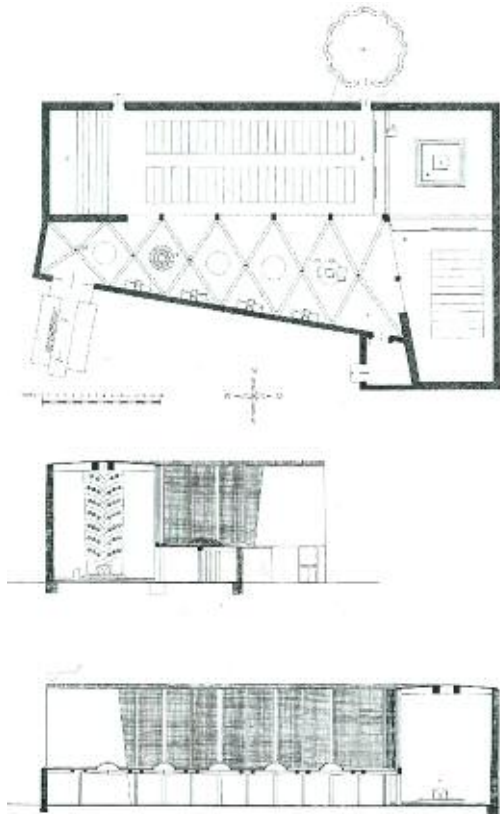
Sicuramente le parole che spiegano in modo più efficace il carattere di questo spazio sono quelle di R. Guardini: «questo non è vuoto, questo è silenzio! E nel silenzio c'è Dio. Dal silenzio di queste vaste pareti può fiorire il presagio della presenza di Dio».<sup>39</sup> Fu il contributo al rinnovamento dello spazio sacro portato dalla St. Fronleichnam di Aachen-Rothe Erde nonché la sua originalità a permettere a Schwarz di conquistarsi la fama di costruttore di chiese. Una posizione che si arricchì di ulteriori significati e responsabilità quando Pio XII nell'enciclica *'Mediator Dei'* del 1947 aprì la strada alle riforme avanzate sia dal Movimento Liturgico sia da quegli architetti impegnati nel rinnovamento dello spazio sacro. Anche il sinodo diocesano di Colonia del 1954 dimostrò di adeguarsi al discorso del Papa pronunciandosi contro tutto ciò che separi la comunità dall'altare, contro una eccessiva distanza dallo stesso e contro una troppo accentuata elevazione del coro.

Se molti punti essenziali dei progetti di Schwarz rientrarono in queste impostazioni, vennero invece criticati soprattutto i pulpiti troppo isolati e gli altari sopraelevati, tipo palcoscenico, delle prime opere dell'architetto tedesco. Sia nella Fronleichnamskirkhe sia nella Freuenfriedenskirkhe, infatti, l'altare era stato posto su un piano sopraelevato di diversi gradini perché le funzioni liturgiche fossero visibili anche da lontano, ma ciò aveva trasformato la comunità dei fedeli in un pubblico di spettatori, mentre in realtà ciò a cui si mirava era l'attiva partecipazione.<sup>40</sup>

Per Schwarz il più intenso periodo lavorativo nel campo della progettazione dello spazio sacro fu quello che seguì la fine della seconda guerra mondiale poiché, a causa delle devastazioni prodotte dai bombardamenti nelle città e dai crescenti fenomeni di inurbamento, ci fu un'enorme richiesta di nuove chiese-edificio. Grazie a tutto ciò egli ebbe la possibilità di sperimentare concretamente quelle idee formali definite in *'Von Bau der Kirche'*, le quali diventarono una costante nel metodo progettuale impiegato dall'architetto negli ultimi quindici anni della sua attività.

La chiesa che forse più di tutte testimonia questa temperie storico-culturale è quella di St. Anna a Düren (1951) la quale, nella città pesantemente distrutta, venne considerata un simbolo della volontà di ricostruzione. Essa fu edificata con il materiale recuperato dalle macerie ed in una delle sue pareti il direttore dei lavori Rudolf Steinbach inserì il portale della distrutta chiesa gotica preesistente. St. Anna si relaziona alla seconda figura di *'Von Bau der Kirche'*, la *sacra partenza* o *anello aperto*. La pianta dell'edificio è a forma di L: nel braccio maggiore è collocata l'aula, mentre nel braccio minore la chiesa feriale. Come in quasi tutti i progetti precedenti è stata disposta una navata laterale, la quale assume contemporaneamente il compito di portico per i pellegrini, fonte battesimale e luogo penitenziale. Essa non si adatta all'orientamento dell'aula, poiché il suo asse è





RUDOLF SCHWARZ, *St. Anna*, Düren, 1951-56.  
Sinistra: pianta della chiesa e sezioni. Destra: navata laterale

obliquo alle direzioni ortogonali della planimetria; di conseguenza le travi incrociate di copertura della navata principale e di quella laterale sono disposte diagonalmente rispetto al perimetro rettangolare.

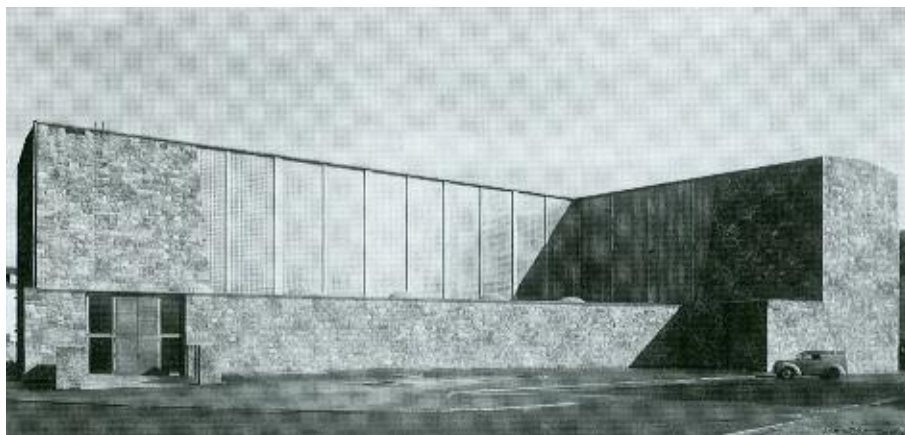
Le pareti non sono pensate allo stesso modo delle bianche membrane della *St. Fronleichnam*: l'immaterialità e l'astrazione vengono sostituite con la corporeità e la fisicità dell'opera muraria in arenaria rossa e delle pareti in cemento a vista. Schwarz abbandona l'idea del muro perimetrale concepito come un semplice limite allo spazio e lo arricchisce di una propria tridimensionalità, lo trasforma cioè in un volume. Questo recupero della dimensione sensoriale riguarda la complessiva organizzazione spaziale di *St. Anna*: gli ambienti sono riccamente articolati in una varietà di situazioni che hanno poco a che vedere con il rigore astratto dell'interno della *Fronleichnamskirkhe*.

La luce che si diffonde uniformemente all'interno sia dell'aula sia della chiesa feriale è trasmessa da un'estesa vetrata che occupa l'intera parete perimetrale; il suo effetto contrasta in modo evidente con la condizione luministica della navata laterale la quale, pur disponendo di cupole a lanterna, nell'insieme è piuttosto buia. L'edificio consente notevoli libertà.

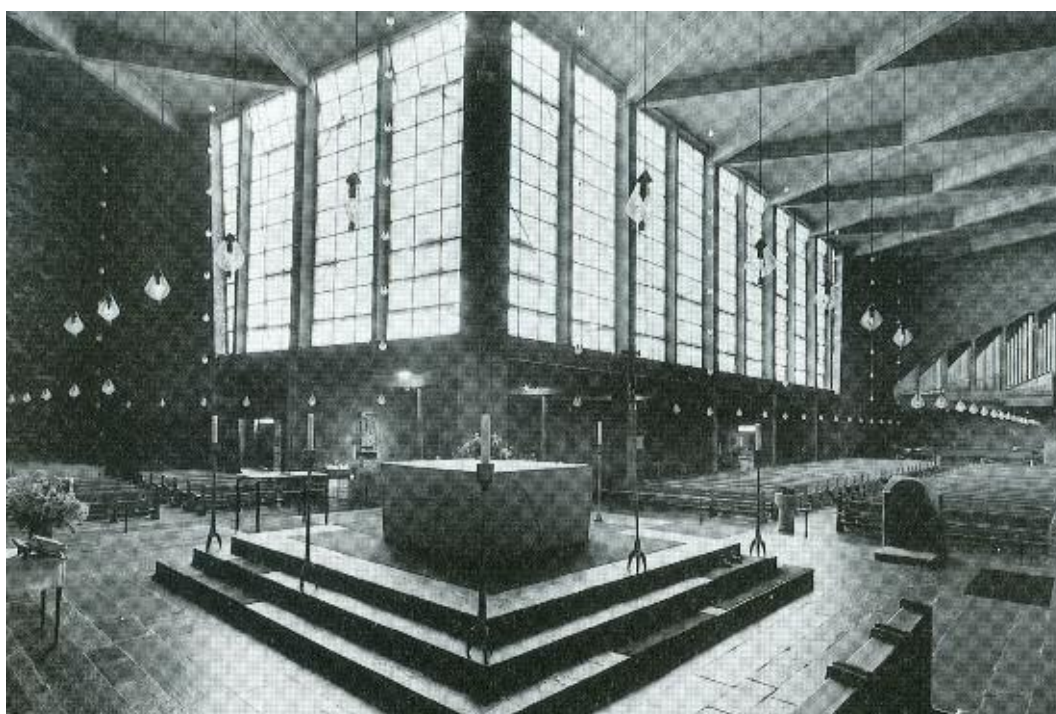
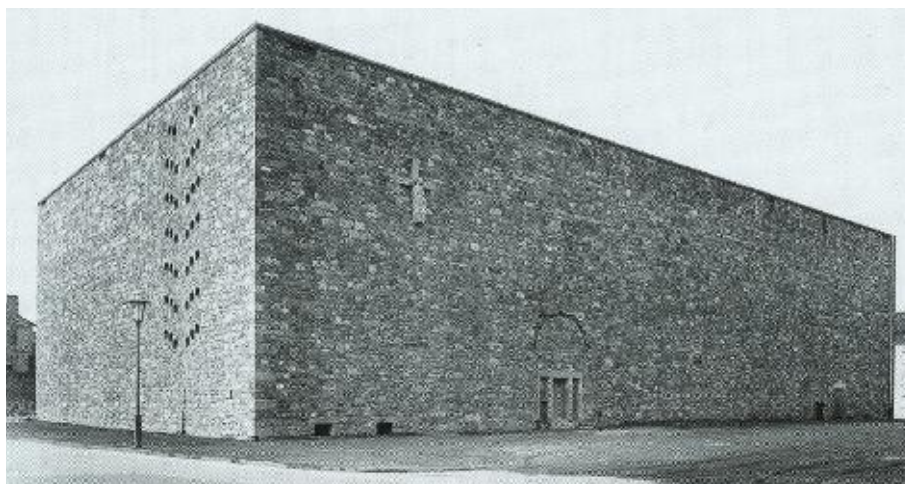
I movimenti all'interno della costruzione non vengono più intercettati, come nella *Fronleichnamskirkhe*, da un rigido asse spaziale e orientati verso l'altare. Si entra all'in-



RUDOLF  
SCHWARZ,  
*St. Anna*,  
Düren, 1951-56.  
Esterno



RUDOLF  
SCHWARZ,  
*St. Anna*,  
Düren, 1951-56.  
Destra: esterno.  
Sotto: interno

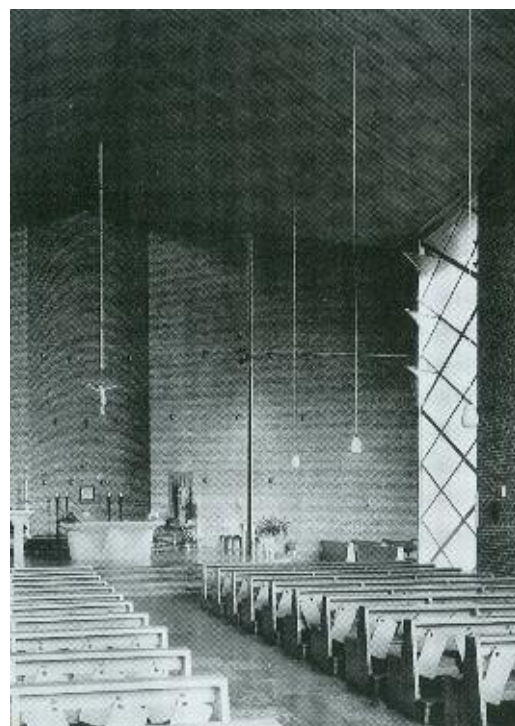
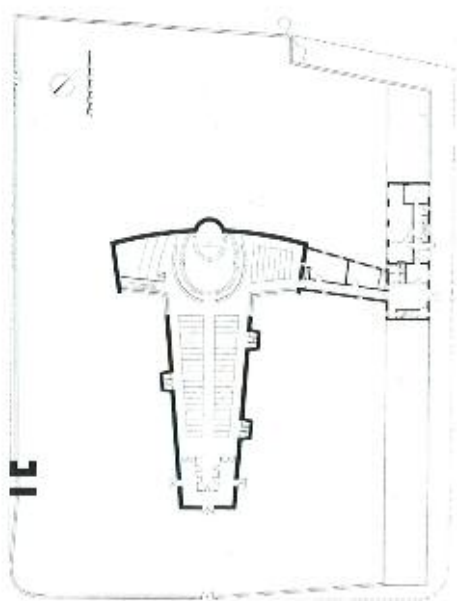




RUDOLF SCHWARZ,  
*St. Anna*,  
 Düren, 1951-56.  
 Interno

terno dell'edificio quasi a caso, per percorsi laterali, attraverso un atrio che permette diverse vie di accesso all'interno. «Karin Becker ha osservato che, nella Fronleichnamskirkhe, i visitatori vaganti costituiscono un elemento di disturbo. Nello spazio architettonico di St. Anna, al contrario, essi sarebbero sentiti come elementi vitali».<sup>41</sup> Anche se con forme, materiali e soluzioni strutturali molto diverse tra di loro l'idea dell'*anello aperto* fu la base concettuale per quasi tutte le chiese costruite da Schwarz dopo il 1950; egli rinunciò al rigore della figura del *sacro viaggio* che fu il fondamento della Freuenfriedenskirkhe e della Fronleichnamskirkhe. Quando si riferiva alla tipologia dell'*anello aperto*, Schwarz iscriveva strutture architettoniche a forma di T in piante quadrate o rettangolari disposte longitudinalmente e accostava agli alti ambienti navate laterali più basse. In St. Maria Königin a Frechen (1952) la trasposizione architettonica di quest'idea formale assume esiti originali: la navata si amplia in forma trapezoidale, il braccio trasversale della T è piegato ad arco e in pianta si inarca verso l'esterno, in una nicchia dietro l'altare, con un'immagine quasi antropomorfica di una testa. «Schwarz voleva evocare una figura di orante, con le braccia allargate e, all'opposto, il gesto di risposta della parete di chiusura, che cinge con le braccia la comunità: da una parte dedizione e abbandono, dall'altra la bontà del Padre, in una cosa sola».<sup>42</sup>

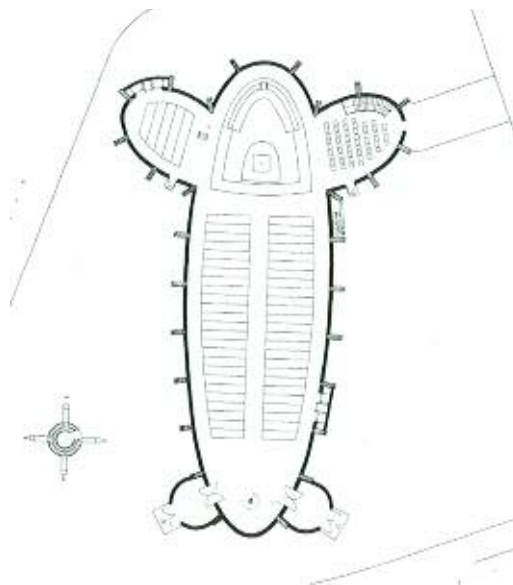
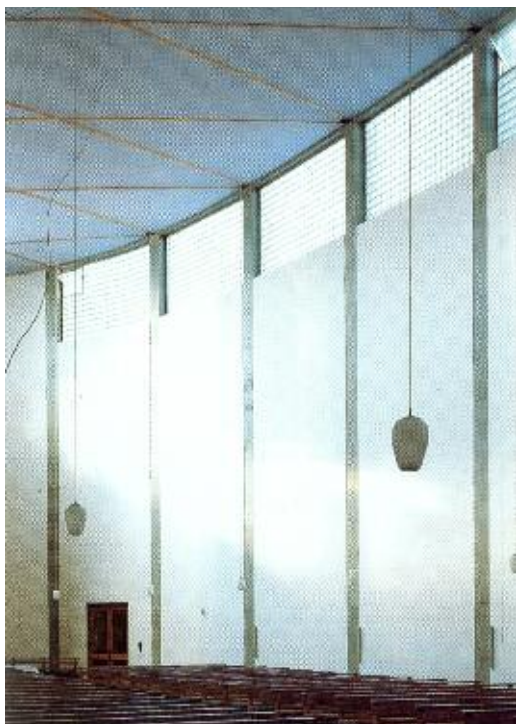




RUDOLF SCHWARZ, *St. Maria Königin*, Frechen, 1952-54.  
Sopra a sinistra: pianta della chiesa. Sopra a destra: interno.  
Sotto: Esterno



Esemplare per molti aspetti è la chiesa di St. Michael a Francoforte sul Meno (1952). Essa ha una pianta ellittica alla quale sono aggiunte due absidi ellissoidali più piccole in corrispondenza della zona dell'altare. Tali absidi sono leggermente inclinate rispetto agli assi principali dell'aula al fine di poter favorire la fluidità dello spazio. I poli liturgici che individuano il cammino della vita, il fonte battesimale e l'altare, sono collocati nei fuochi dell'ellisse più grande, così da apparire intimamente connessi l'uno all'altro. La struttura portante, setti puntuali in calcestruzzo, si frappone alla muratura curva in mattoni la quale, non avendo più la continuità e la staticità delle pareti di St. Anna, viene

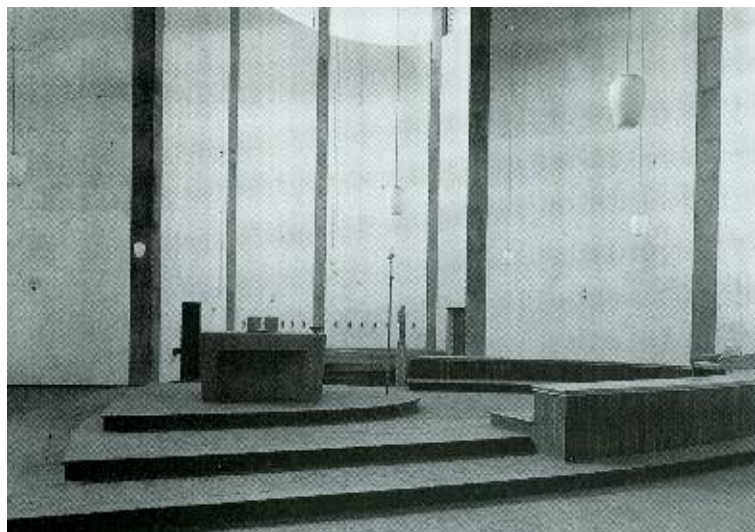


RUDOLF SCHWARZ, *St. Michael*,  
Francoforte sul Meno, 1952-56. Sopra a sinistra: interno.  
Sopra a destra: pianta della chiesa. Sotto: esterno



pensata da Schwarz in modo duale: intonacata all'interno e con mattoni faccia a vista all'esterno. Pensando alla Fronleichnamskirkhe, ci si stupisce nel vedere come in St. Michael Schwarz abbia volutamente evidenziato con coerenza il congegno strutturale attraverso il contrasto di colori del calcestruzzo e dell'intonaco bianco.

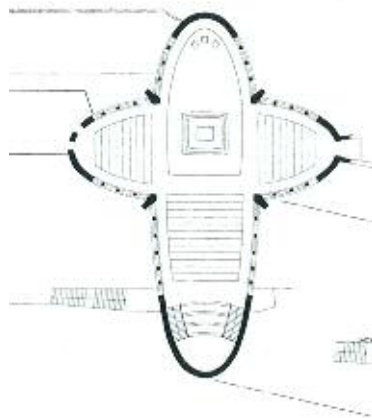
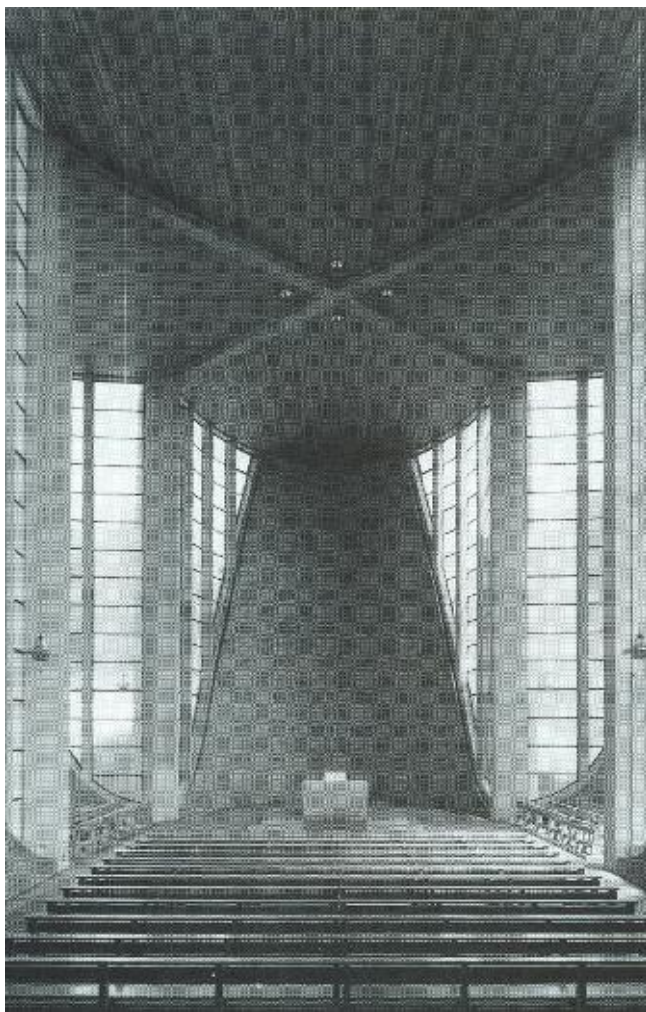
RUDOLF SCHWARZ,  
*St. Michael*,  
Francoforte sul Meno,  
1952-56. Interno



La luce diffusa dal cleristorio, superiormente limitato dalla copertura piana e segnato dalle tracce dei setti in calcestruzzo, non ha la raffinatezza della St. Fronleichnam e nemmeno le variazioni di intensità e diffusione di St. Anna: Schwarz in St. Michael non interpreta la luce come un elemento necessario alla qualificazione espressiva dell'opera. Aspetto che invece è particolarmente sentito in St. Andreas a Essen-Rütterscheid (1954) e in St. Maria Königin a Saarbrücken (1954). In entrambi i progetti l'idea essenziale è sempre quella dell'*anello aperto*, anche se tra di essi vi è una leggera differenza nel linguaggio formale: St. Andreas nasce dall'intersezione ortogonale di due corpi rettangolari che presentano delle absidi su entrambi i lati corti; invece St. Maria Königin a Saarbrücken è costituita dall'intersezione, anche in questo caso ortogonale, di due ellissi di dimensioni diverse. Nella sostanza sono due impianti a croce latina in cui l'altare è collocato nel punto di intersezione degli assi principali.

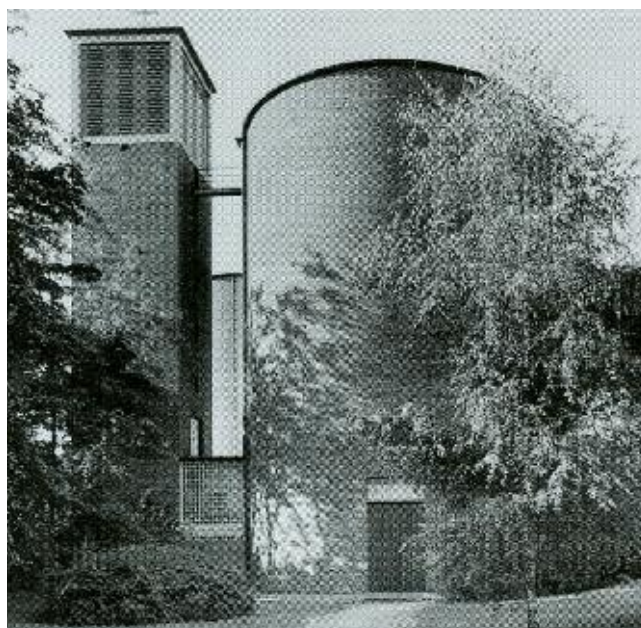
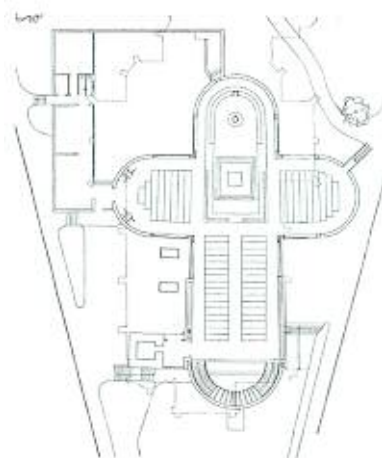
Ciò che accomuna questi due progetti è, come dicevamo, il modo in cui viene impiegata la luce: nella zona dell'altare Schwarz elimina le pareti che si intersecano ad angolo retto ed al loro posto inserisce delle campiture in vetro contenute all'interno di telai in calcestruzzo. L'effetto è particolarmente espressivo, poiché la luce intensa e diffusa che domina l'area in cui si celebra il sacrificio eucaristico si distacca nettamente dalla penombra che avvolge le zone più distanti dall'altare. Anche in questo caso i materiali della tradizione, il mattone in St. Andreas e la pietra in St. Maria Königin a Saarbrücken, dialogano con la modernità del calcestruzzo, evidenziando la volontà di perseguire una *Kunstwollen* in cui le nuove tecniche non sono *distruttivamente creative*, ma *creativamente distruttive*. In St. Maria Königin a Saarbrücken, infine, va sottolineata la qualità formale dei muri che, rastremandosi verso l'alto e seguendo il percorso curvilineo del perimetro, assumono le sembianze di foglie pietrificate.





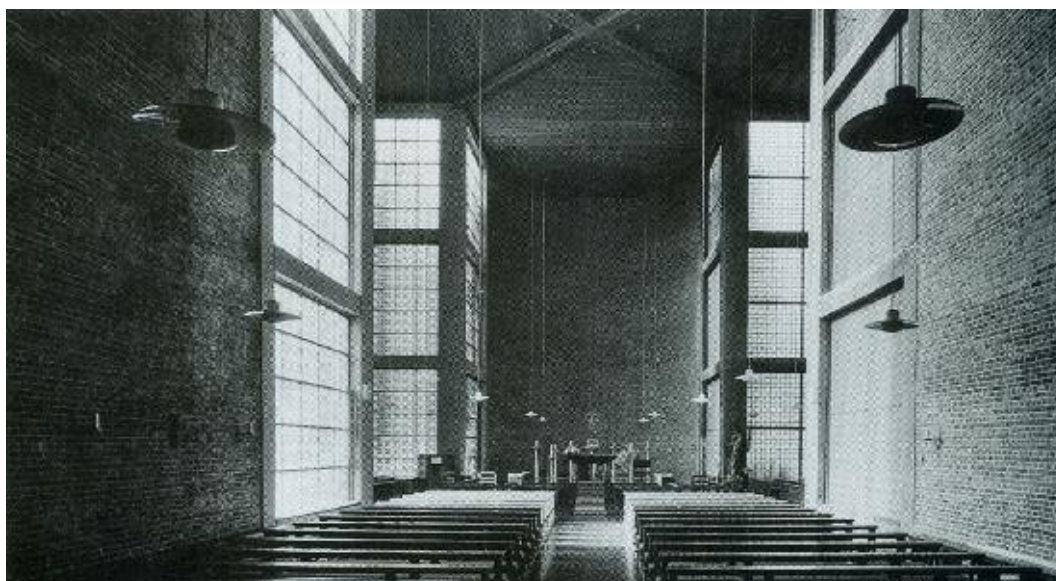
RUDOLF SCHWARZ, *St. Maria Königin*,  
Saarbrücken, 1954-61.  
Sinistra: interno. Sotto: esterno





RUDOLF SCHWARZ, *St. Andreas*,  
Essen-Rütterscheid, 1954-57.

Sopra a sinistra: pianta della chiesa.  
Sopra a destra: esterno. Sotto: interno



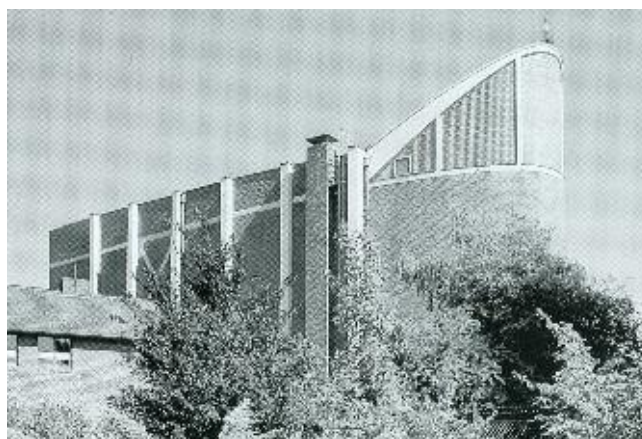
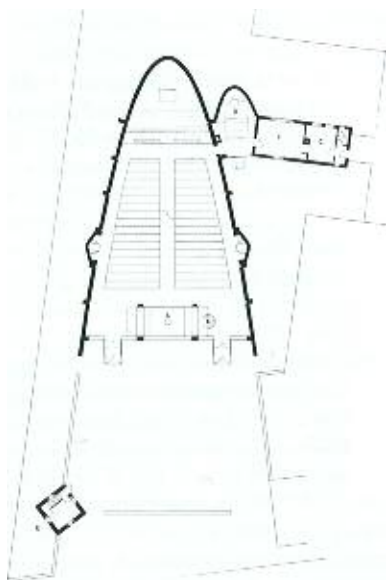
Schwarz in *Von Bau der Kirche* definì la quinta figura la *sacra parabola* o *calice oscuro*:

«la parabola è aperta in senso assoluto, ogni piccolo tratto del suo decorso contiene apertura. Se si traccia trasversalmente all'asse una linea che taglia il tratto della parte apicale, allora questa linea, comunque possa essere orientata, si colloca di sbieco rispetto alla curva, la delimitazione rimane accidentale e non risulta dal decorso della figura (è cosa del tutto diversa nel caso dell'ellisse, i cui due assi principali sono previsti nel decorso interno)». <sup>45</sup>

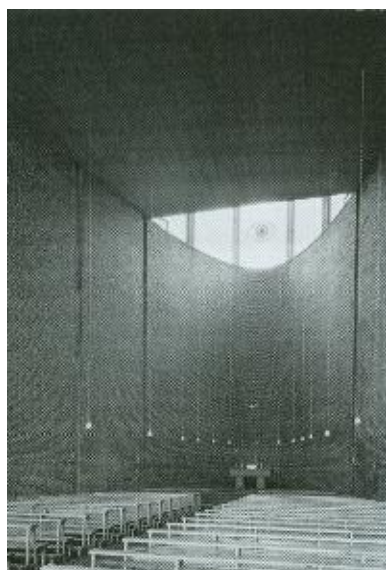
Nell'interpretazione di Schwarz il decorso della parabola inizialmente suscita lieta attesa, quando però il movimento si ribalta nella direzione opposta al vertice esso rappresenta



la rinuncia alla felicità e relega di nuovo l'uomo nel buio esterno. In questo stato di incertezza e di perdita ci sono le ragioni che spiegano perché Schwarz abbia usato quest'immagine in una sola chiesa: la Heilig Kreuz-Kirche a Bottrop (1953). In essa si ritrovano tutti gli elementi tipici del linguaggio dell'architetto tedesco: i setti puntuali in calcestruzzo distanziati da pareti in mattoni, il tetto piano, l'uso espressivo della luce che, filtrando da una lanterna parabolica disposta sul vertice della planimetria, inonda la zona dell'altare. Nello spazio della Heilig Kreuz-Kirche, però, non si vive la stessa naturale propensione al trascendente presente in altre opere: esso, a causa della coerenza dell'edificio all'idea originaria, il *calice oscuro*, è compresso, quasi come se fosse troppo terreno.



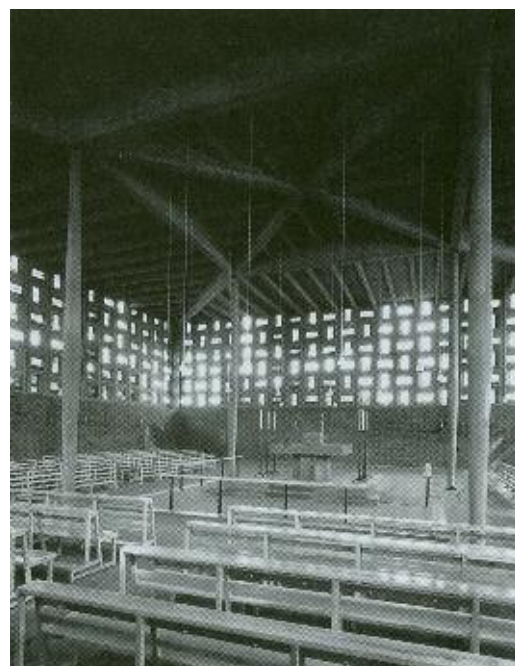
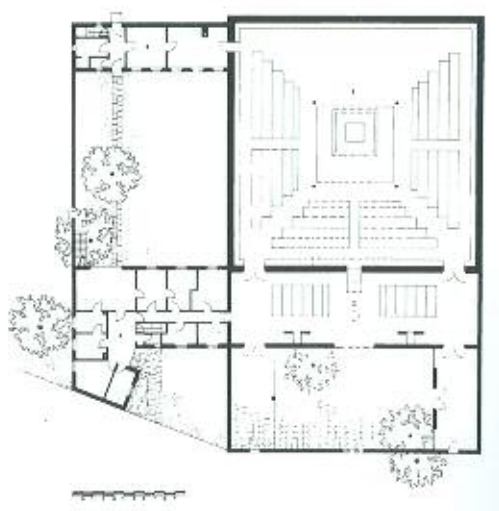
RUDOLF SCHWARZ, *Heilig Kreuz-Kirche*, Bottrop, 1953-57.  
Sopra a sinistra: pianta della chiesa. Sopra a destra: esterno.  
Sotto a sinistra: interno. Sotto a destra: esterno



Le forme a pianta centrale, quelle che Schwarz definisce il *sacro anello*, sono molto rare nella sua opera: egli le ritiene adatte solamente per piccoli gruppi di fedeli uniti in se stessi, mentre per le condizioni ordinarie pensa che siano più pertinenti altri tipi, come ad esempio l'*anello aperto*.<sup>44</sup> Per la chiesa parrocchiale dell'Heilige Familie a Oberhausen (1955) Schwarz fece l'unica eccezione a questo principio. Come nel caso del suo lavoro giovanile per la cappella del castello di Rothenfels, l'intimità della comunità che avrebbe occupato l'edificio suggerì la possibilità dell'utilizzo della pianta centrale: «Così si poté progettare una chiesa, in cui il popolo realmente siede insieme attorno alla mensa comune come una *sacra famiglia*».<sup>45</sup>

L'isola dell'altare, posta quasi allo stesso livello del piano di calpestio, è circondata da quattro pilastri rastremati verso la base e verso il vertice che, insieme al reticolo del soffitto, formano una specie di baldacchino. Nonostante questo desiderio di enfatizzare la centralità dello spazio, nell'Heilige Familie l'asse generato dalla sequenza di entrata, altare, lato posteriore all'altare lasciato libero dai banchi, suggerisce la ricerca da parte di Schwarz di un'ibridazione con l'idea dell'*anello aperto*.

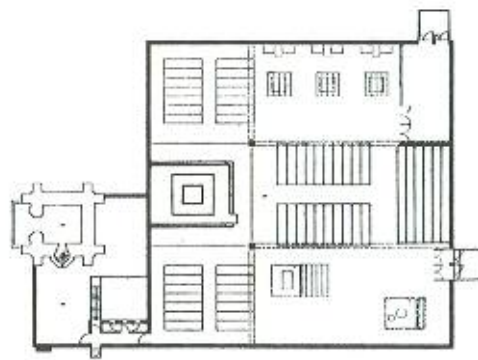
Estremamente efficace da un punto di vista liturgico è l'idea che determina l'impianto della chiesa di St. Antonius a Essen (1956). L'edificio è costituito da un grande volume a forma di T che poggia, inscrivendosi in esso, al di sopra di un basamento con area quadrata. Le zone corrispondenti agli spazi più alti sono occupate dalla schiera assembleare e dall'altare, mentre nelle navate laterali più basse sono collocati l'area battesimale, i confessionali e vari altari.



RUDOLF SCHWARZ, *Heilige Familien*, Oberhausen, 1955-58.  
Sinistra: pianta della chiesa. Destra: interno.

Schwarz nel pensare a questa soluzione si ispira all'urbanistica delle città: la chiesa si struttura attraverso la coordinata integrazione di più luoghi, ossia i poli liturgici.<sup>46</sup> Ma al di là dell'impostazione teorica in St. Antonius si definiscono in modo compiuto molti dei principi spaziali sperimentati da Schwarz in St. Anna a Düren, in St. Maria Königin a Frechen, in St. Andreas a Essen-Rütterscheid e in St. Maria Königin a Saarbrücken. L'iniziale schema planimetrico a forma di T, concretizzazione dell'*anello aperto*, viene progressivamente arricchito da ulteriori elementi, le navate laterali e da un codice linguistico sempre più articolato. Infine la contrapposizione dialettica tra l'area riservata ai laici e quella sacra dell'altare che, nonostante la grande aula unitaria, era un elemento costitutivo nei primi progetti, in questi edifici più tardi di tipo *urbanistico* viene ridotta attraverso la distribuzione dei luoghi della celebrazione liturgica. Quasi con il dichiarato intento di azzittire le critiche nei riguardi dell'altare palcoscenico che molti avevano rivolto all'architetto tedesco.

Il carattere del rinnovamento dello spazio sacro proposto da Schwarz può essere efficacemente espresso da alcune qualità che accomunano tutte le sue opere: l'equilibrio, la coerenza e l'intelligibilità. Sono aggettivazioni che definiscono una ricerca di continuità, piuttosto che di rottura con il passato, che rifiutano qualsiasi forma di azzeramento culturale e di critica distruttiva. Schwarz, infatti, nel cogliere i limiti dell'ideologia e dell'apologia modernista, implicitamente si disinteressò anche ai suoi



RUDOLF SCHWARZ, *St. Antonius*, Essen Frohnhausen, 1956-59.  
Sinistra: interno. Destra: pianta della chiesa



RUDOLF SCHWARZ,  
*St. Antonius*,  
Essen Frohnhausen,  
1956-59.  
Destra: interno.  
Sotto: esterno



percorsi metodologici e quindi ad ogni atto di *distruzione creativa*. Egli, contrariamente al comune operare, definì la propria attività rinnovatrice sulla base di un uso del moderno contestuale al repertorio della tradizione e propose una compenetrazione ed integrazione tra la forza inarrestabile del progresso con l'identità e la stabilità del passato. Non si prestò mai ad aprioristiche argomentazioni, ma ben conoscendo il valore dello sviluppo seppe discernere, sia dal passato sia dal presente, cosa avrebbe avuto senso per l'uomo moderno, essendo quest'ultimo il comune denominatore di ogni sua attività.

Nelle chiese di Schwarz questi concetti si concretizzano in grandi figure spaziali che colpiscono ed affascinano per via della loro chiarezza e della loro immagine unitaria. Le forme ed i materiali sono concepiti per non distrarre l'osservatore dal tema cardine dell'opera: il sacrificio eucaristico. Schwarz, infatti, rifiuta l'impiego di qualificazioni sensazionali e non si dimentica del riconoscimento dei materiali della tradizione, più consueti, che integra alle proposte delle nuove tecnologie come il calcestruzzo, l'acciaio ed il vetro. Il desiderio di un'immagine controllata lo porta a delle scelte molto ponderate: l'utilizzo che egli fa delle pareti curve, ad esempio, non nasce dal desiderio di originalità, ma da motivazioni di tipo statico, poiché attraverso questa soluzione gli alti setti in muratura possono avere una maggiore rigidità. Oppure, l'uso sistematico di coperture pressoché piane è indice del suo bisogno di concepire la spazialità in modo unitario piuttosto che frazionato in diversi eventi architettonici. In questo esiste una radicale differenza tra l'impostazione metodologica di Rudolf Schwarz e quella di Dominikus Böhm. Per Schwarz ogni parte dell'organismo edilizio è pensata in funzione della radicale coerenza al principio teologico fondamentale, mai desunto in modo astratto e concettuale, ma saldamente radicato alla dimensione ontologica dell'opera. In questa relazione si cela il motivo che lo induce ad utilizzare ed a valorizzare le *idee formali*, in quanto capaci di condensare le diverse relazioni umane in forme riconoscibili sia con i sensi sia con la mente. Un atteggiamento così netto e radicale costò a Schwarz un'enorme quantità di critiche, soprattutto dopo che Le Corbusier, completando la cappella di Ronchamp, indusse molti architetti al libertinaggio formale.<sup>47</sup>

### 3. La continuità della scuola tedesca nella ricerca di Emil Steffann e Gottfried Böhm

La forza delle opere di Rudolf Schwarz e di Dominikus Böhm fu sicuramente da esempio, anche se con esiti formali e concezioni diverse, per una serie di architetti che nel secondo dopoguerra si occuparono della costruzione o ricostruzione di edifici sacri in Germania. Tra di essi, sia per il valore architettonico delle opere sia per la capacità di riuscire a configurare nuove soluzioni spaziali adeguate al rinnovamento liturgico, spiccano le figure di Emil Steffann (1899-1969) e di Gottfried Böhm (1920), il figlio di Dominikus Böhm.

#### 3.1 Emil Steffann

Emil Steffann costruiva con pochi e semplici materiali: pietra, laterizio, legno; ha creato chiese semplici che ricordano gli edifici utilitari che punteggiano le zone rurali. In genere sono costruzioni che si raccolgono intorno ad un nucleo significativo che, per questo, si distinguono dalle più comuni strutture a pianta centrale.

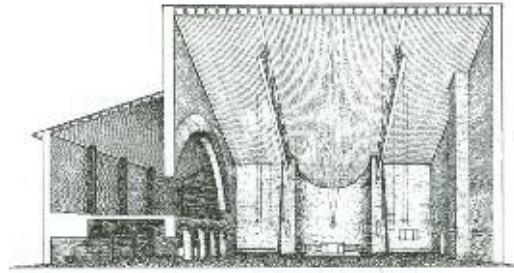
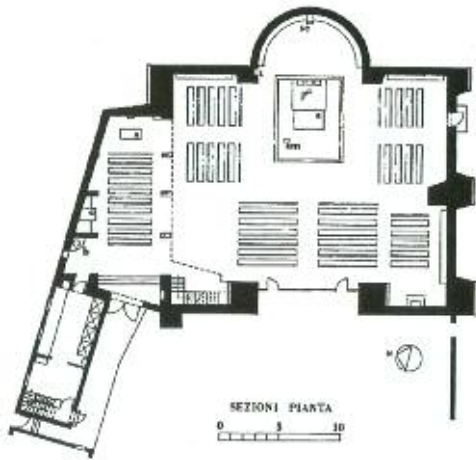
Il suo costruire con materiali comuni appartenenti alla tradizione presuppone una profonda cultura tecnologica che egli sintetizza con l'affermazione «Costruire in coerenza e fedeltà con i materiali», ossia «sviluppare la modalità del costruire partendo dal materiale impiegato, [...] realizzare la costruzione più adeguata al materiale di costruzione». <sup>48</sup>

Le chiese di Steffann non sembrano essere la derivazione di modelli precostituiti, ma hanno il sapore della concentrazione di una moltitudine di stimoli provenienti dal contesto in cui si inseriscono: esse parlano con un linguaggio condiviso che il più delle volte è fatto di elementi non moderni come l'arco o il muro portante. La loro qualità non è data dall'alto valore simbolico o dalla complessità dei riferimenti teorici quanto dalla facondia delle forme consuete.

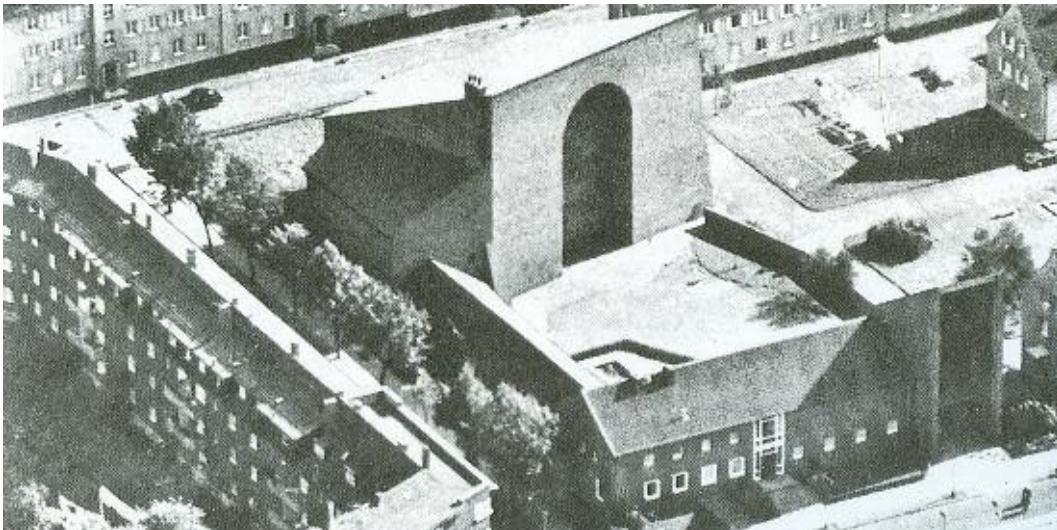
«Steffann ci dimostra come sia necessario, se si vuole ritrovare una maniera architettonica a misura d'uomo, affrancarsi dalle mode [...] Le teorie architettoniche sono certo interessanti, ma non sono molto d'aiuto [...] poiché non sanno cogliere il nocciolo, individuare la meta. Rappresentano valori che non possono durare nel tempo». <sup>49</sup> In questo senso il costruire diventa un'attività che, rifiutando ogni intellettualismo, si pone in continuità con il lento maturarsi delle tradizioni ed interpreta le condizioni fondamentali dell'esistenza umana.

Emil Steffann sviluppò una sua personale concezione della liturgia, distante da quanto aveva sperimentato fino a quel momento Schwarz. Egli la interpreta come il risultato





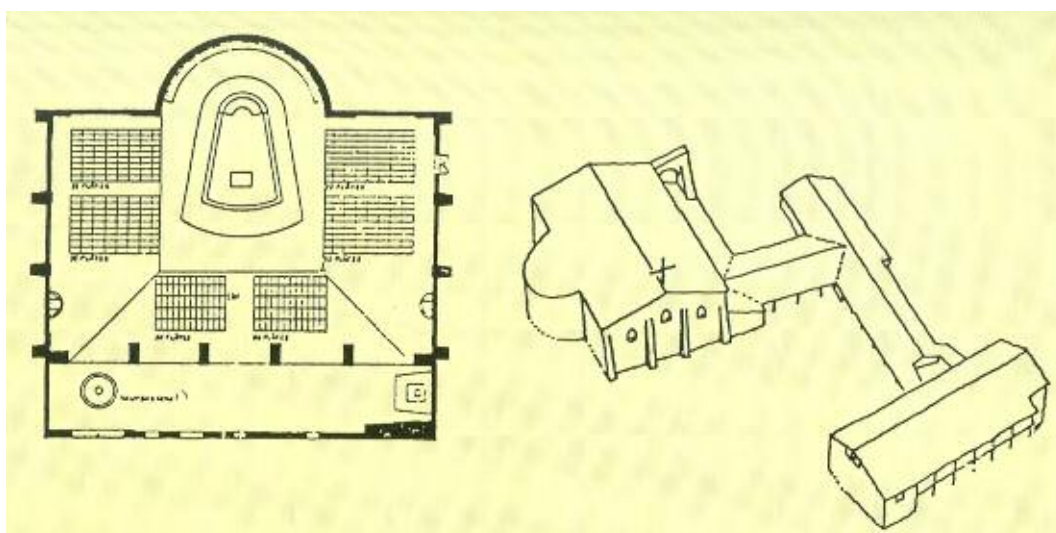
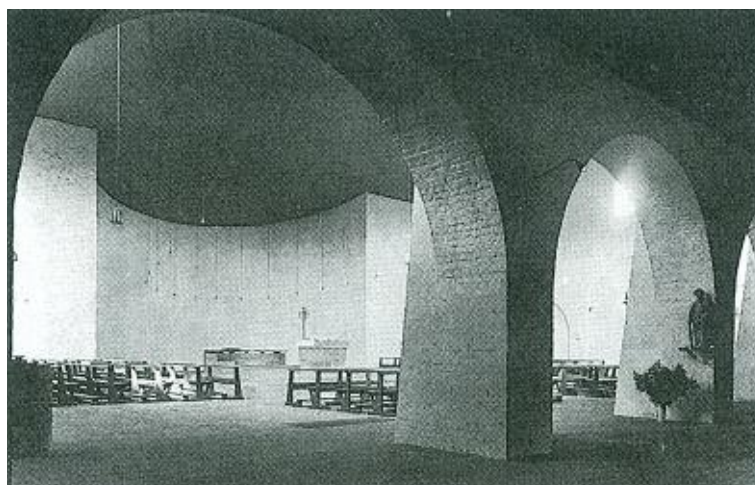
EMIL STEFFANN, *S. Elisabetta*, Opladen, 1949.  
Sopra a sinistra: pianta della chiesa.  
Sopra a destra: sezione prospettica. Sotto: esterno



della realtà e dell'esistenza umana e non come modelli astratti veicolanti l'assoluto: ai suoi occhi solo una fede viva è capace di costruire una chiesa. Ciò che gli preme non è tanto un segno della glorificazione, un'architettura sacra; ciò che vuole è soltanto dare un alloggio alla comunità raccolta per la preghiera, offrire un luogo che, nel silenzio di uno spazio circoscritto, rimanda a colui che è in mezzo a noi. La chiesa costruita con pietra viva perché «Dove due o tre uomini si riuniscono in nome mio, li sono io» (Mt 12, 20). Per Steffann le persone che entrano in chiesa formano una comunità di credenti e non un assembramento di individui anonimi in occasione di un rito; le sue chiese nascono perciò dall'azione delle persone che le frequentano.

A pianta pressoché quadrata è S. Elisabetta a Opladen (1949), con i fedeli disposti su tre lati intorno all'altare. Questo tipo si colloca tra gli schemi longitudinali e quelli centrali poiché la disposizione dell'altare, della cantoria e del coro, inseriscono nel simmetrico cubo spaziale l'accentuazione di un asse o di un piano. In S. Elisabetta l'in-

EMIL STEFFANN,  
*S. Lorenzo*,  
 Monaco, 1955.  
 Destra: interno.  
 Sotto: pianta della chiesa e  
 assonometria



terno è caratterizzato dall'unico spiovente del tetto e dal grande arco della cantoria e da archi minori che mettono in comunicazione la cappella, sul fianco, con lo spazio della chiesa. L'uso del muro pieno conferisce una sensazione di grande forza al blocco parallelepipedo aperto solo da una finestra a tutt'altezza.

Anche S. Lorenzo a Monaco (1955), chiesa degli Oratoriani, presenta una pianta pressoché quadrata con i fedeli su tre lati, un basso portico d'ingresso, un'abside semicircolare e il tetto a due spioventi. All'interno grandi pareti piene spoglie, c'è un senso della massa accentuato dagli archi a tutto sesto che conferiscono allo spazio quasi un'impronta classica. All'esterno la costruzione, connessa con altri edifici, presenta pareti con poche finestre, tetto a due spioventi e contrafforti sui lati minori.

Sono edifici che testimoniano la possibilità di fare architettura utilizzando forme che si legano a configurazioni antropomorfe, significando un ordine architettonico vivo a dispetto di tutta la tipologia razionalistica.



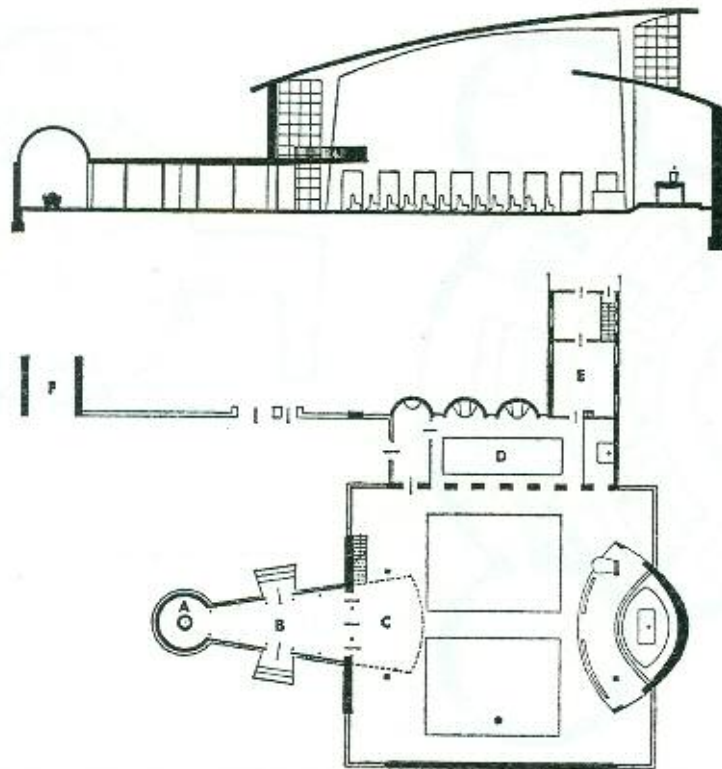
### 3.2 Gottfried Böhm

Il senso del sacro, in quanto principio cardine dell'edificio culturale, è presente anche nell'opera del figlio di Dominikus, Gottfried Böhm. Nato nel 1920, lavorò nello studio del padre dal 1947 al 1955; nel 1955, alla morte di Dominikus, ne portò a termine alcuni progetti, restando l'opera paterna il principale riferimento del suo lavoro.

Il percorso progettuale sperimentato da Gottfried si distingue in una prima fase, fino alla fine degli anni Cinquanta, e in una fase successiva a cui appartengono le opere più significative poiché caratterizzate da un'accentuata ricerca plastica. Le opere costruite nel primo periodo della sua ricerca hanno in comune un'intensa sperimentazione di nuove tipologie distributive capaci di aderire agli stimoli provenienti dal rinnovamento liturgico; in particolare l'intenzione sembra essere quella di favorire un più stretto colloquio tra il sacerdote, cioè l'altare, ed i fedeli.

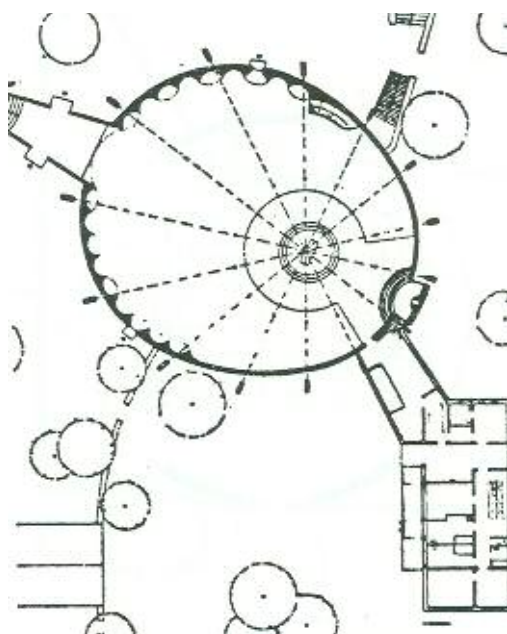
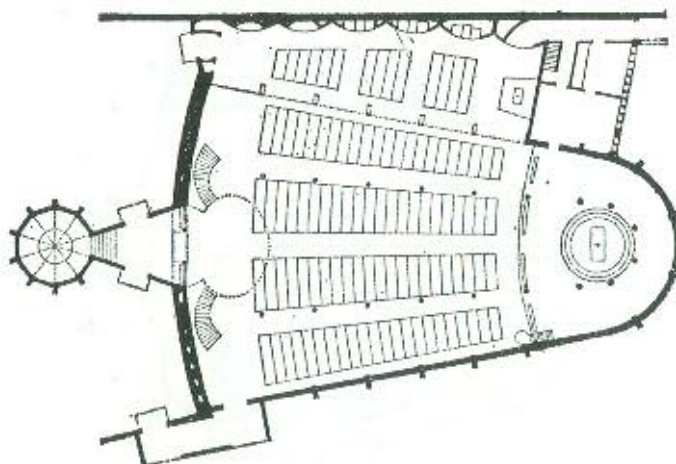
Così, tra le prime chiese, va ricordata S. Elisabetta a Koblenz (1952-53) dalla singolare tipologia a parabola. Sulla pianta quadrata insiste invece S. Corrado a Neuss (1953-54), con abside curva sporgente dal volume.

Un altro gruppo di chiese sperimenta soluzioni su pianta ovale o centrica. A pianta ovale è S. Alberto Magno a Saarbrücken (1952-53), con l'altare posto su un fuoco,

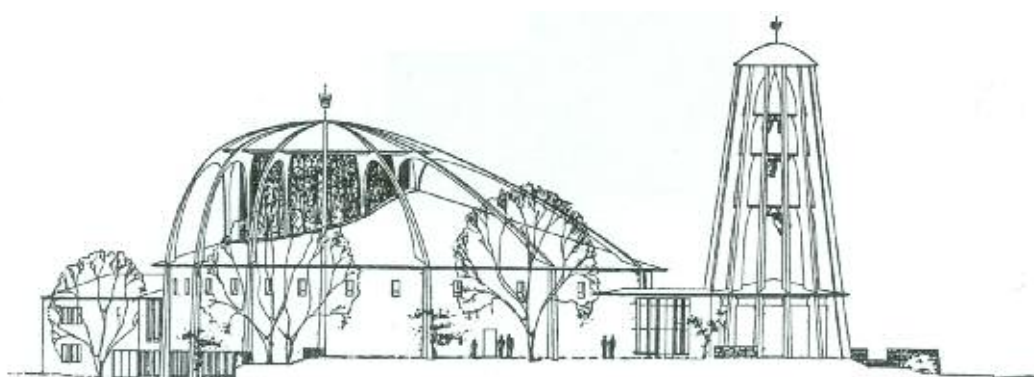


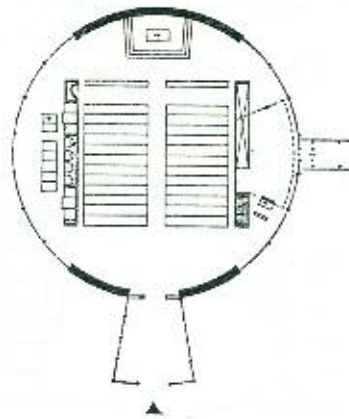
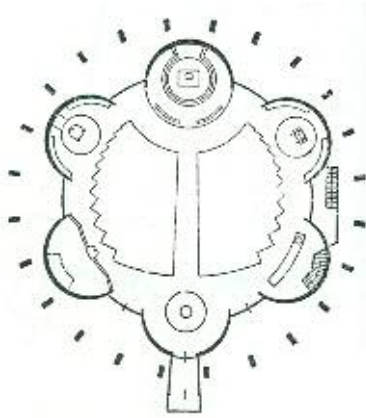
GOTTFRIED BÖHM,  
S. Corrado,  
Neuss, 1953-54.  
Sinistra: pianta della chiesa  
e sezione

GOTTFRIED BÖHM,  
*S. Elisabetta*,  
Koblenz, 1952-53. Pianta  
della chiesa



GOTTFRIED BÖHM, *S. Alberto Magno*, Saarbrücken, 1952-53.  
Sopra a sinistra: pianta della chiesa. Sopra a destra: interno.  
Destra: esterno. Sotto: prospetto laterale





Sinistra:  
GOTTFRIED  
BÖHM,  
*St. Ursula*,  
Kalscheuren,  
1954-56

Destra:  
GOTTFRIED  
BÖHM,  
*St. Theresina*,  
Köln-Mülheim,  
1955-57

elevato su di un podio circolare sottolineato da un'alta lanterna molto luminosa circondata da quattordici esili colonnine; all'esterno, sempre quattordici pilastri in cemento armato che si piegano a forma di archi rampanti sorreggono il tetto a cupola ribassata della lanterna.

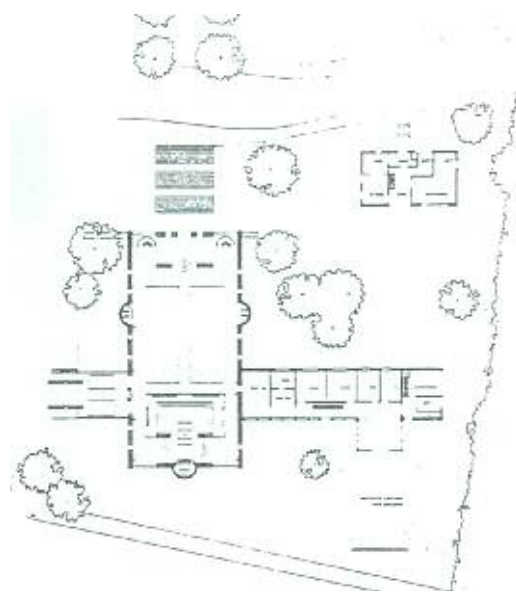
Un contributo alla sperimentazione su impianto centrale viene dalle chiese di S. Ursula a Kalscheuren e S. Teresa a Colonia Mülheim. In S. Ursula (1954-56) l'altare si trova in una delle sei nicchie semicircolari che sporgono dalla circonferenza dell'aula; le altre sono occupate dall'ingresso, perfettamente in asse con l'altare, dal fonte battesimale, dal coro dei cantori e dai due confessionali.

In S. Teresa (1955-57), con pianta perfettamente circolare, l'altare si trova sulla parete opposta all'ingresso; per creare tensione tra gli elementi contrastanti del cerchio e dell'altare, Gottfried inserì come due navate laterali e dispose le panche in due file parallele orizzontali, in tal modo cercò di coniugare l'idea della chiesa corridoio con quella ad impianto centrale.

Alla fine degli anni Cinquanta sussiste un maggior impegno nella definizione di alcuni importanti elementi costruttivi della chiesa-edificio. Una soluzione tecnica particolarmente ardita è utilizzata in S. Marien a Kassel-Wilhelmsöhe (1957-59): essa è costituita da un blocco parallelepipedo in cemento a pianta rettangolare con grandi aperture sui lati corti; al centro del soffitto grandi travi longitudinali in cemento armato a sezione triangolare attraversano la navata sottolineando l'idea della chiesa corridoio. All'esterno si affianca la torre campanaria quadrata a terminazione prismatica ed un volume a cono sporge in aggetto su un fianco.

E' certamente negli anni Sessanta che Gottfried sviluppò il suo indirizzo di ricerca più interessante, concentrandosi in particolar modo sul tema della copertura, come già fece suo padre. Egli sperimentò l'uso di lastre sottili in calcestruzzo liberamente piegate le quali permettevano di ottenere edifici sacri di straordinaria suggestione spaziale e volu-

GOTTFRIED BÖHM, *S. Elisabetta*, Koblenz, 1952-53.  
 Destra: pianta della chiesa. Sotto a sinistra: esterno.  
 Sotto a destra: interno

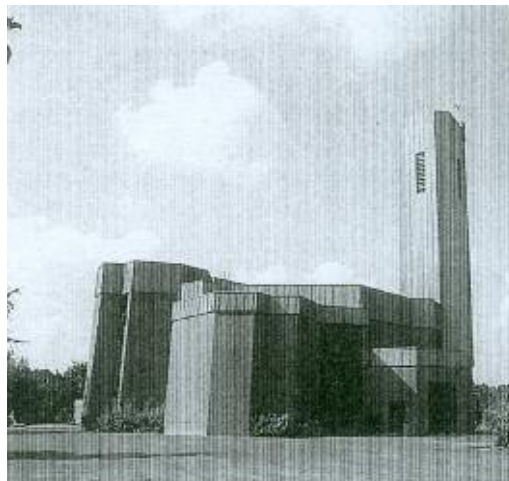
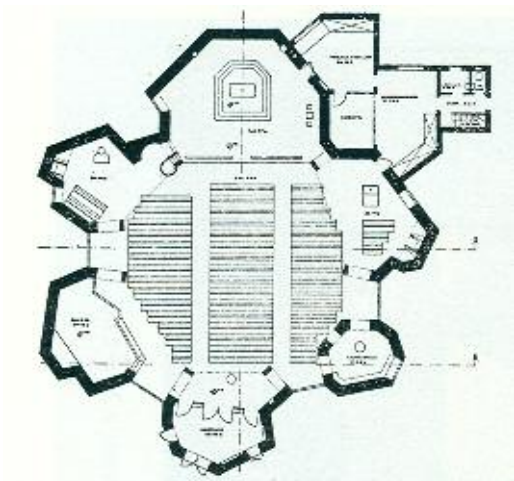


metrica. Un percorso che comprende S. Giovanni a Rheda (1961-65), la piccola chiesa del villaggio Betania presso Refrath (1963-65), S. Gertrude a Colonia (1963), la chiesa del Cristo Risorto a Colonia-Melate (1964-70), S. Matteo a Garath presso Düsseldorf (1968-69), il santuario di Maria Königin des Fridens a Neviges nel Bergischen Land (1966-72).

S. Gertrude a Colonia è una chiesa ad impianto centrale ma a pianta poligonale e con cappelle poligonali irregolari. Le cappelle sporgenti dal volume dello spazio dell'aula sono segnalate da alti volumi turriti che raccolgono le pieghe asimmetriche delle coperture prismatiche convergenti in punte orientate in modo diverso; il lato costituito dalla poligonale termina in un campanile anch'esso poligonale.

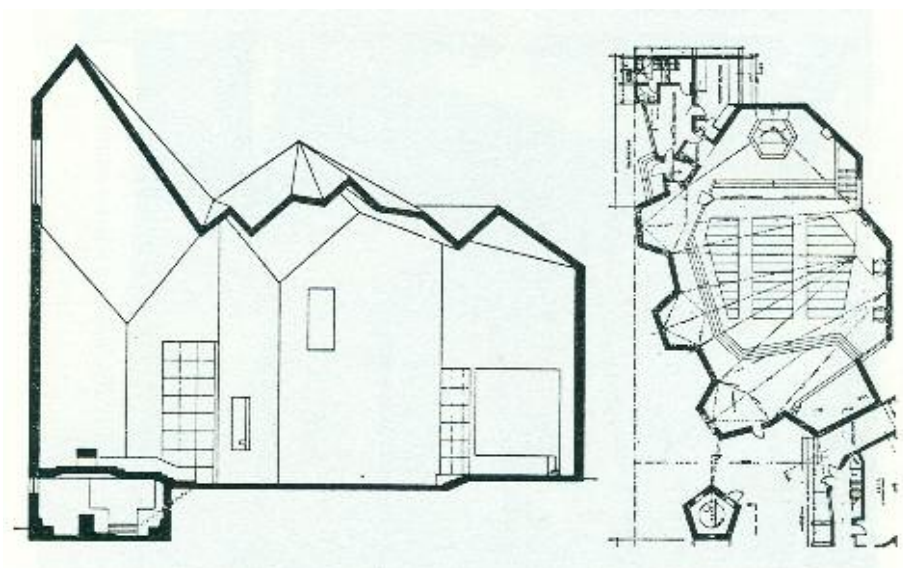
In S. Matteo a Garath l'interesse è concentrato sui volumi in mattone e cemento dove prevalgono le masse cubiche e i cilindri delle torri che rimandano alle chiese fortificate medioevali; di grande forza espressiva è anche lo spazio interno caratterizzato da strutture di copertura in cemento armato variamente sfalsate ed articolate a blocchi.





Sopra:  
GOTTFRIED  
BÖHM,  
*S. Giovanni*,  
Rheda, 1961-65.  
Esterno

Sinistra:  
GOTTFRIED  
BÖHM,  
*Parrocchiale*,  
Betania-Refrath,  
1963-65.  
Esterno

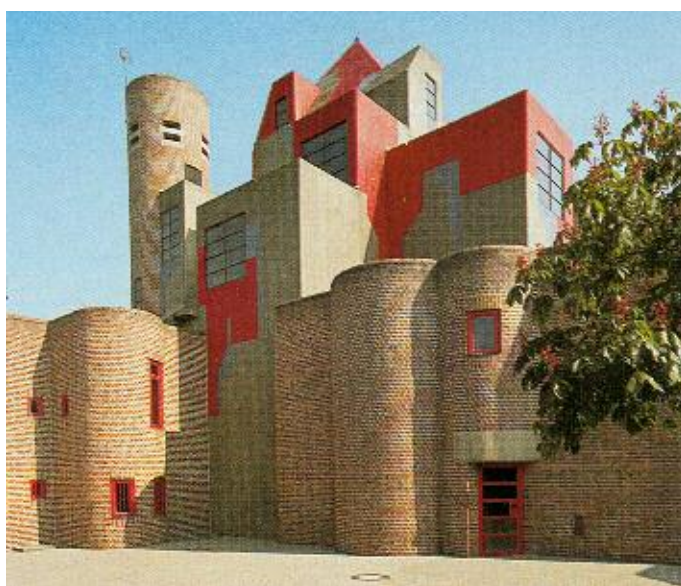


GOTTFRIED  
BÖHM,  
*S. Gertrude*,  
Colonia, 1963.  
Pianta della  
chiesa e sezione



Sopra:  
GOTTFRIED BÖHM,  
*Cristo Risorto*,  
Colonia-Melaten,  
1966-70. Esterno

Destra:  
GOTTFRIED BÖHM,  
*S. Matteo*,  
Garath-Düsseldorf,  
1968-69. Esterno



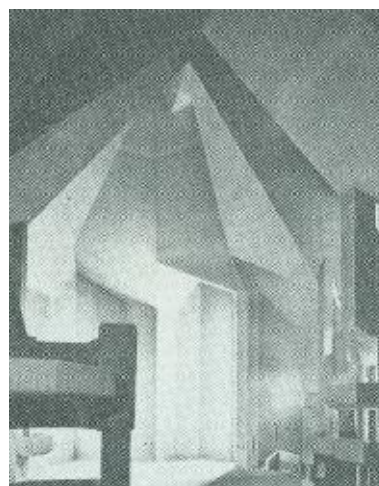
Anche nella chiesa del Cristo Risorto a Colonia-Melaten l'accostamento tra mattone e cemento crea un organismo di grande effetto plastico con volumi spezzati ed articolati in un crescendo di masse, una poderosa scultura che culmina nel campanile affiancato da una torre scalare spiraliforme. All'interno l'aula è movimentata da un complesso disporsi degli elementi di copertura.

La chiesa di pellegrinaggio di Maria Königin des Friedens a Neviges nel Bergischen Land, tra Wuppertal ed Essen (1966-72), rappresenta il culmine della ricerca di Gottfried nella creazione di spazi ecclesiali e più di ogni altra si pone nel segno di un recupero di valori della tradizione medievale. Ci si accosta alla chiesa percorrendo la strada di pellegrinaggio con bassi gradini curvi che permettono il lento avvicinamento





GOTTFRIED  
BÖHM,  
*Santuario di  
Maria Königin des  
Friedens,*  
Nevignes,  
1966-72.  
Sinistra: esterno.  
Sotto a sinistra:  
esterno. Sotto a  
destra: interno



a un affascinante evento architettonico: l'immagine dominante è la serie di cuspidi che compongono come un enorme cristallo a più facce, sui cui piani diversamente inclinati la luce crea effetti molto articolati. Il collegamento con gli architetti dell'Espressionismo è immediato, anche se è altrettanto significativo il riferimento alla figuratività gotica reinterpretata attraverso il particolare uso del cemento armato. La pianta ha la forma di un poligono irregolare con cappelle poligonali che si aprono nell'aula centrale. Pareti opache si alternano ad angoli interamente vetrati, così da generare violenti effetti di chiaro scuro. Ciò che però qualifica l'opera come straordinaria è l'originalità dello spazio interno, il quale è definito dall'articolato gioco di coperture attuato con volumi prismatici che richiamano le volte gotiche; cristalli che inducono il pensiero verso l'astrazione dalla materialità.

#### 4. La gestualità formale come elemento preminente nella progettazione della chiesa-edificio

Il Movimento Moderno, come si è ampiamente dimostrato, definendo i propri capisaldi ideologici in funzione di una moderna visione del progresso, della razionalità e della tecnica, non ha ritenuto che essi potessero essere concordi ai valori insiti nel tema della chiesa-edificio, tanto da escludere quest'ultimo dai suoi possibili campi di ricerca ed applicazione. Evidentemente interpretando più una condotta assolutista che non un riconoscimento dei limiti della propria filosofia.

Ciò nonostante molti dei maestri dell'architettura moderna si sono impegnati nella risoluzione del problema dell'edificio per il culto: in alcuni casi accogliendo la circostanza come un'opportunità per riflettere su temi inesplorati e migliorare il proprio metodo attraverso la sollecitazione dovuta a stimoli inconsueti, in altri interpretandolo senza preoccuparsi troppo delle sollecitazioni teoriche, ma concentrandosi esclusivamente sull'aspetto formale. In ambedue i casi si evidenzia, soprattutto se confrontata agli altri esiti progettuali raggiunti dal Movimento Moderno, una propensione all'emancipazione dalle rigide stereometrie razionaliste che si qualifica in una spiccata attenzione alla libertà ed all'espressività delle forme. Come se questo potesse di per sé garantire la bontà delle opere realizzate a prescindere da qualsiasi interazione con discipline derivanti dalla teologia.

Non ci occuperemo dettagliatamente dello studio di ogni singolo esempio di architettura culturale costruita dai maestri del moderno ma, funzionalmente alla definizione di alcuni caratteri emblematici e comuni, approfondiremo solo alcune di esse: quelle capaci di testimoniare con maggiore efficacia il senso della vicenda del tema della chiesa-edificio nell'epoca della modernità.

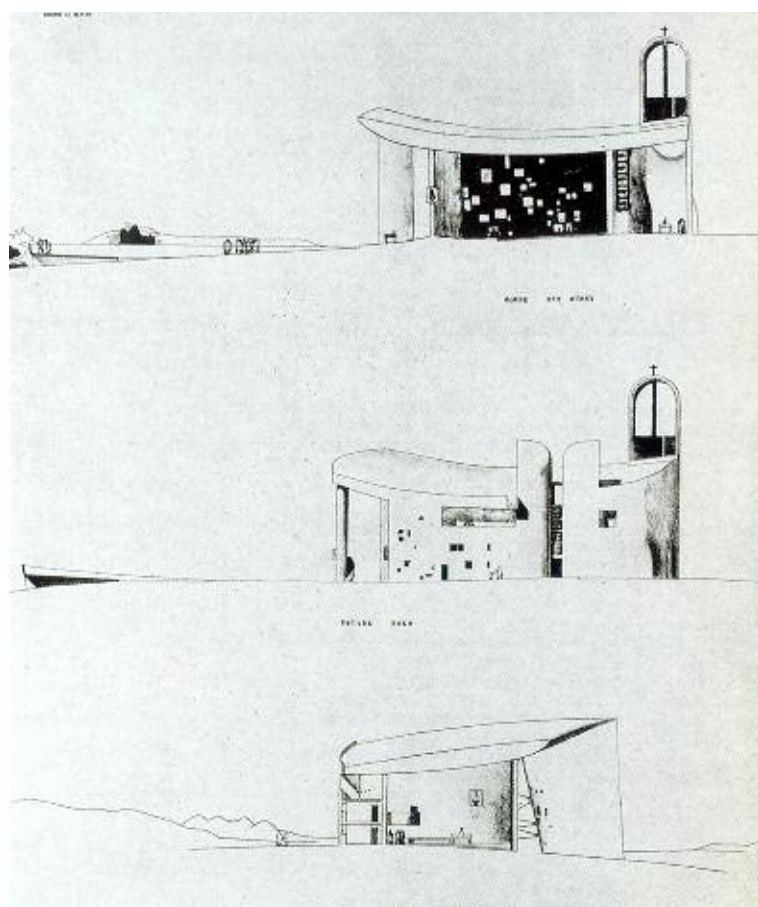
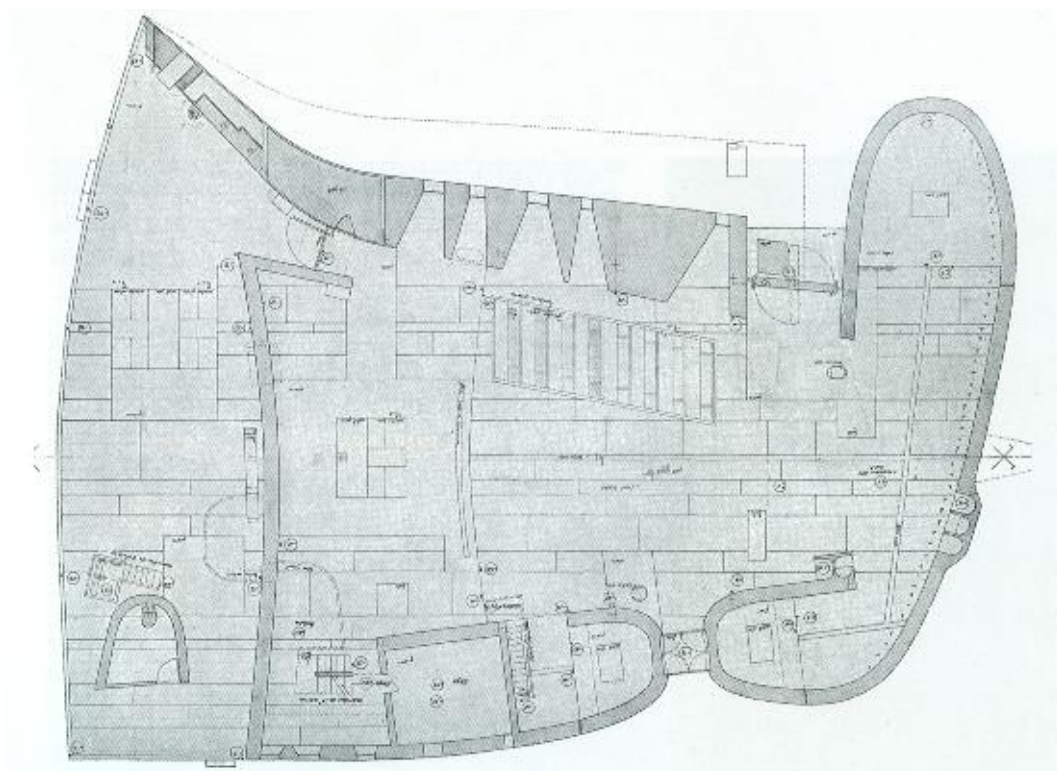
La chiesa che più di tutte seppe, e per certi versi ancor oggi ci riesce, essere da stimolo alla discussione tanto per l'architettura quanto per le diverse discipline che a vario titolo sono interpellate dal tema, è sicuramente quella di Notre-Dame-du-Haut (1950-55) a Ronchamp in Francia, progettata da Le Corbusier. Fin dalla sua pubblicazione sulle più importanti riviste di architettura italiane,<sup>50</sup> essa ottenne in egual misura sia consensi sia dissensi, accendendo dibattiti a distanza, pro o contro il suo valore, che raggiunsero alti livelli di tensione. Il più conosciuto è sicuramente quello che si svolse nel 1956 sulle pagine della rivista *'Casabella'* tra Giulio Carlo Argan, convinto oppositore di quest'opera, ed Ernesto Rogers che, in quanto direttore della rivista menzionata, si era adoperato per pubblicizzare la chiesa del maestro francese con enfasi positiva.<sup>51</sup> Oppure il più recente e moderato confronto di opinioni tra Sandro Benedetti e Adriano



Cornoldi in cui il primo sostenendo le propria tesi attraverso la citazione delle parole di Argan a cui prima si è fatto cenno, sottolinea l'irrazionalità della simbologia usata da Le Corbusier;<sup>52</sup> il secondo, al contrario, ne esalta il valore della propensione verso il numinoso.<sup>53</sup> In ogni caso sono discussioni che, pur se avvalorando concetti realisti, si costituiscono a partire da punti di vista parziali, riescono cioè a cogliere solamente un aspetto dell'intera complessità del problema e conseguentemente travisano la verità sul giudizio generale dell'opera.

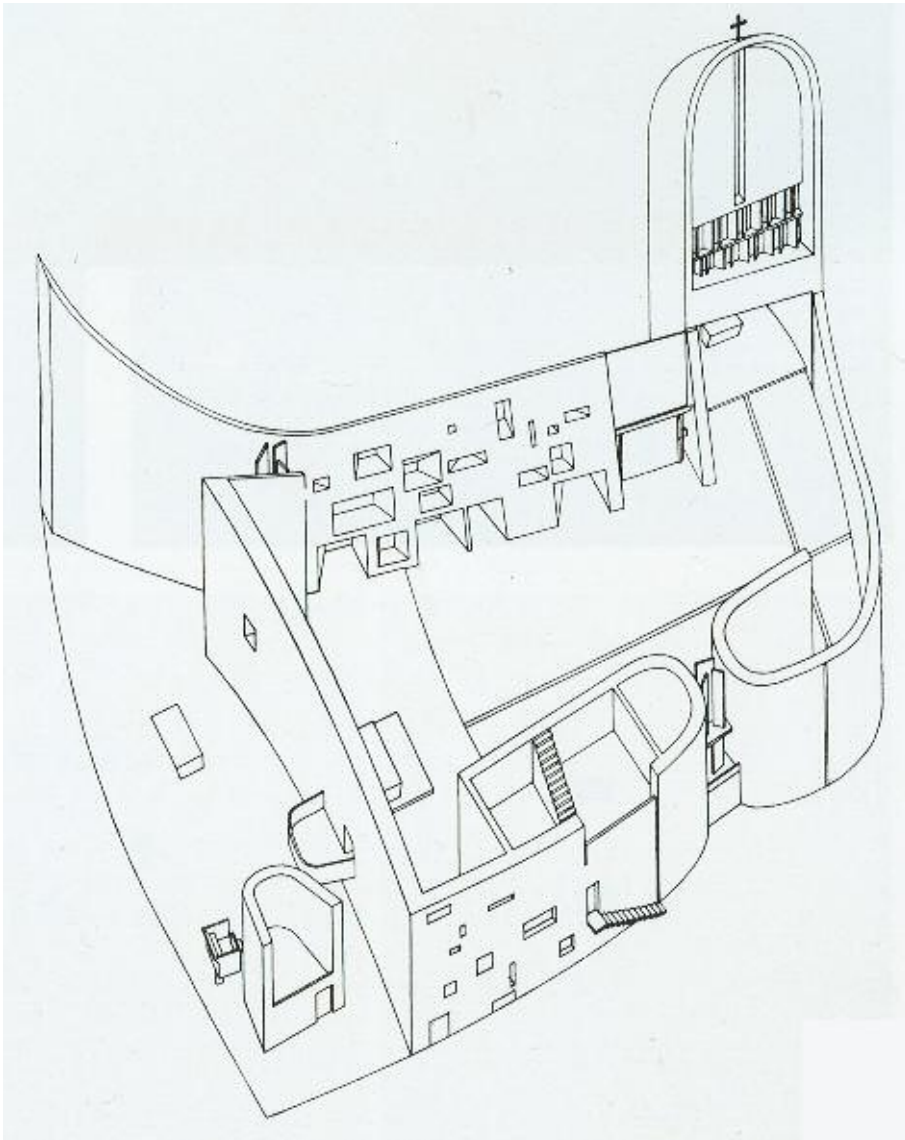
Questa è sicuramente la più importante nozione che ci viene rivelata dai dibattiti ai quali abbiamo fatto riferimento: la critica architettonica, nelle poche volte che si è interessata al tema della chiesa-edificio, lo ha fatto senza preventivamente cercarne di capire la poliedrica natura: Argan e Rogers soffermandosi esclusivamente sulla possibilità o meno del colloquio tra Movimento Moderno e Chiesa Cattolica e sulla moralità del progetto di Le Corbusier, che secondo Argan non è coerente ad un autentico principio di fondo; Cornoldi e Benedetti proponendo una chiave di lettura astratta poiché troppo intellettualizzata e perciò distante dalla dimensione materiale della componente umana. Se prese isolatamente né la simbologia eucaristica, avvalorata da Benedetti, né l'attenzione verso il numinoso, fondamentale per Cornoldi, possono essere concepite come elementi discriminanti: per essere efficaci esse dovrebbero prima di tutto integrarsi all'azione liturgica dell'uomo e della comunità che partecipano al culto. Nonostante ciò rimarrebbero ancora molti dubbi sul senso della fascinazione dovuta al mistero dell'assoluto avvalorata da Cornoldi, le cui idee sono, in riferimento alla chiesa per il rito cattolico, meno appropriate di quelle di Benedetti.

Se contestualizzata in riferimento alla più ampia vicenda progettuale di Le Corbusier e del Movimento Moderno, la chiesa di Ronchamp rappresentò un atto rivoluzionario di enorme significato sia perché mai un maestro dell'architettura moderna si era confrontato con questo tema sia perché le sue forme contraddissero esplicitamente e integralmente la *religione* dell'architettura modernista: dalla *macchina per abitare ai volumi puri sotto la luce*, ai canoni, segnati in cinque punti, che consentivano a chi li applicava di appartenere all'architettura moderna. D'altro canto il suo riferirsi alle scienze teologiche, in quanto architettura dedicata allo svolgimento della liturgia, ne rivela l'inadeguatezza a valorizzare le azioni ed i significati del culto e ne ridimensiona lo spessore innovativo. Molti critici d'architettura hanno scritto su quest'edificio offrendo pagine di straordinario valore alla nostra cultura, ma quasi tutte hanno preso in considerazione il solo evento architettonico senza considerarne la particolare declinazione funzionale e gli aspetti ad essa connessi, noi cercheremo di ricomporli in un'univoca visione che auspichiamo possa arricchirci di un più articolato punto di vista.



LE CORBUSIER,  
*Notre-Dame-du-Haut*,  
 Ronchamp, 1950-55.  
 Sopra: pianta della chiesa.  
 Destra: prospetti

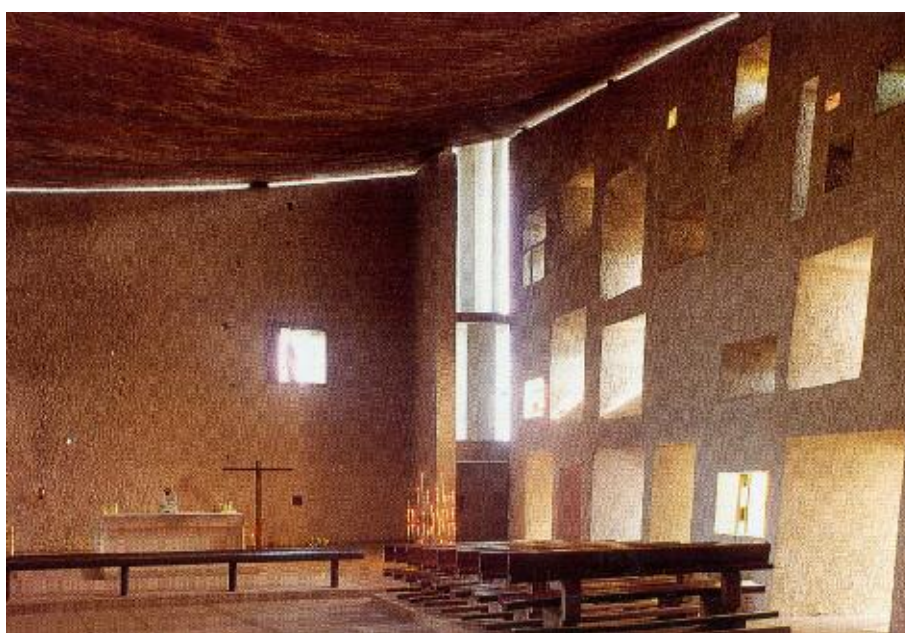
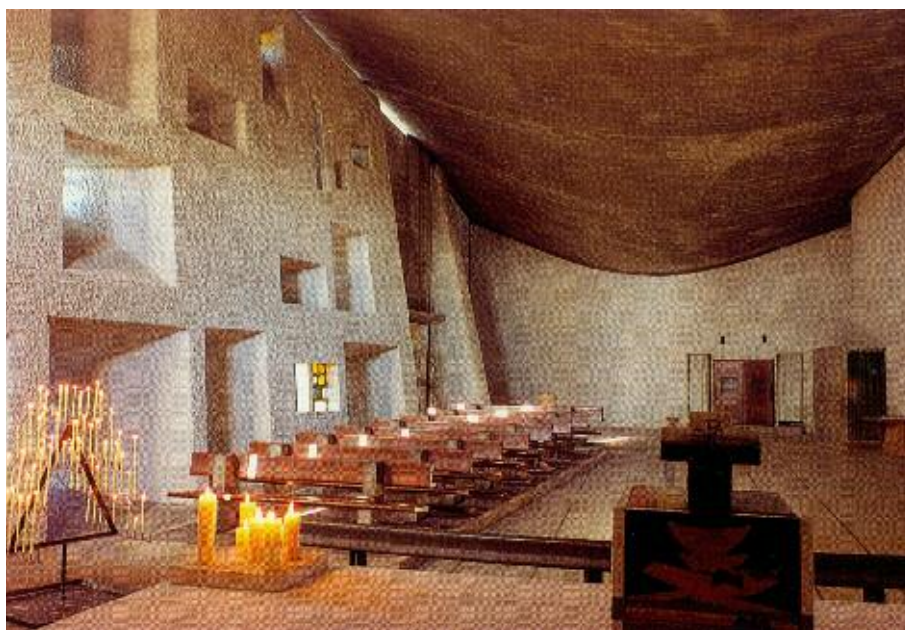
La planimetria dell'edificio si contraddistingue per l'estrema libertà degli elementi che la compongono: le pareti, le aperture e gli spazi sono svincolati dalla rigida geometria della maglia ortogonale e creano originali effetti visivi. Nonostante ciò, l'impianto dell'aula è chiaramente riconducibile ad uno schema trapezoidale con la base maggiore collocata in corrispondenza dell'altare. Questa definizione si colloca nella direzione, già perseguita da altri, della maggiore partecipazione dei fedeli al sacrificio eucaristico: con questo archetipo, infatti, si cerca di ridurre la distanza delle persone dall'altare. Purtroppo si tratta di un'intenzione potenziale, poiché paradossalmente la posizione dei banchi contraddice tale proposito dato che essi sono collocati lungo un asse orientato verso un'apertura laterale all'altare e divergono dalla direzionalità generata da quest'ultimo.



LE CORBUSIER,  
*Notre-Dame-du-  
Haut*,  
Ronchamp,  
1950-55.  
Spaccato  
assonometrico



LE CORBUSIER,  
*Notre-Dame-du-  
Haut*,  
Ronchamp,  
1950-55.  
Destra: interno.  
Sotto: interno



Sembra quasi che Le Corbusier, negando il diretto rapporto spaziale tra questi due elementi, voglia attribuire più respiro e monumentalità al luogo del sacrificio. Un'interpretazione sottolineata dalla posizione dell'ingresso principale che, essendo posto sulla parete laterale in corrispondenza della fine delle sedute, garantisce a chi entra una libera visione verso il lato est occupato dal presbiterio. E' perciò evidente una disarmonia rispetto all'impianto liturgico concepito da Pio XII nell'enciclica *Mediator Dei*, nella quale si sottolinea esplicitamente il bisogno di una dimensione comunitaria del sacrificio eucaristico. Al contrario, in tal senso si giustifica la scelta di non separare lo spazio occu-



pato dall'altare da quello riservato all'accoglienza dei fedeli, in modo del tutto originale da quanto invece si stava facendo in Italia nello stesso periodo, dove una certa tendenza sacralizzante induceva ad una chiara autonomia spaziale del presbiterio dall'aula.

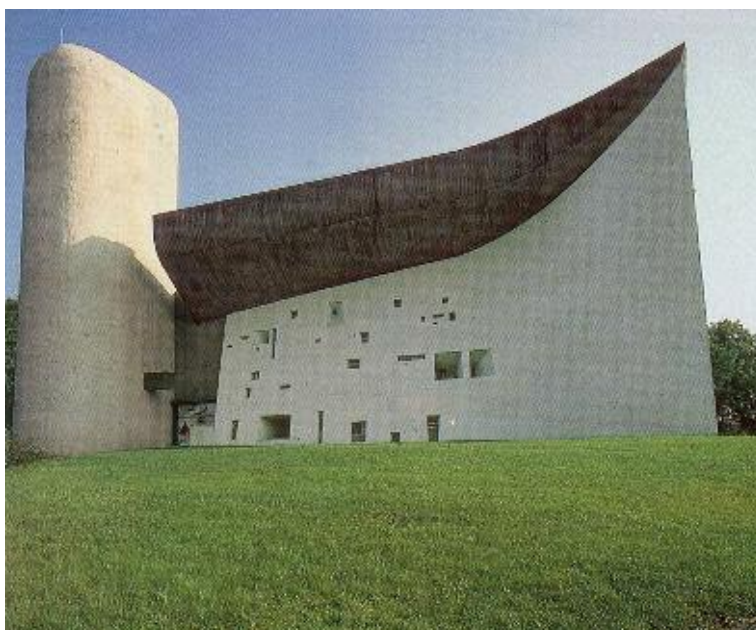
Nell'opera di Le Corbusier, però, la disposizione delle aperture, le profonde strombature aperte lungo il lato sud ed un netto taglio che separa la copertura dalla parete, creano effetti luministici che, pur nella loro straordinaria espressività, non valorizzano contraddistinguendolo adeguatamente il principio cardine della liturgia: l'eucaristia. Questa dovrebbe avere la sua transustanziazione nel solo altare principale, scelta che ne qualifica la sua centralità; sono perciò da considerarsi inappropriate le singole cappelle realizzate da Le Corbusier in aderenza all'aula principale, anche se da essa completamente separate. La zona presbiteriale è però composta, forse per la prima volta, con una straordinaria tensione, determinata dalla giusta collocazione liturgica degli elementi del rito: l'altare, il sacerdote, la grande croce di legno, la testimonianza mariana. Tutti trovano un posto all'interno di un ordine gerarchico.<sup>54</sup>

Nel suo complesso l'immagine dello spazio della chiesa di Notre Dame du Haut, così come evidenziato sia in positivo sia in negativo da molti critici, esprime il desiderio di evocare una religiosità primitiva insita nella terra, nelle grotte; la concezione del luogo sacro rappresentata dai tempi dell'antichità: uno spazio in cui il divino trova la sua giusta collocazione. Lo stesso Le Corbusier ci fa comprendere le sue intenzioni quando dice: «Costruendo questa cappella, ho voluto creare un luogo di silenzio, di preghiera, di pace, di gioia interiore. Il sentimento del sacro animò le nostre fatiche. Certe cose sono sacre, altre no, siano esse o non siano religiose».<sup>55</sup> Tutto concorre alla sua definizione: le pareti curve trattate con la ruvidezza dell'intonaco grezzo; il tetto a forma di guscio in calcestruzzo che sembra levitare su di un'asola di luce; il candore dei materiali; le profonde strombature; l'uso drammatico della luce.

Elementi interpretati per mezzo di una visione dell'architettura che oltrepassa i limiti dimensionali, razionali e materiali del progetto e si arricchisce della complementare dimensione simbolica delle forme, che in quest'opera è sapientemente composta dal maestro. Basti osservare in quale modo esso rinuncia all'onestà strutturale. Gli esagerati spessori murari, infatti, non hanno una funzione statica poiché tutto il tetto poggia su dei pilastri nascosti all'interno della tamponatura perimetrale, ciò permette sia di far entrare una luce radente alla copertura che ne valorizza la morfologia organica sia di creare uno straordinario risultato scultoreo in cui prevale l'idea della massa, della stabilità.

Gli esiti raggiunti e le idee ad essi sottese, seppur necessari, non sono sufficienti a definire un'architettura culturale adibita al rito cattolico la quale, avvalendosi della

LE CORBUSIER,  
*Notre-Dame-du-Haut*,  
Ronchamp, 1950-55.  
Destra: esterno.  
Sotto: esterno



imprescindibile capacità simbolica delle forme, dovrebbe poter reinterpretare e superare l'idea del *sacro* e conseguentemente conformarsi alla semantica del *santo* contenuta nella rivoluzionaria visione teologica proposta dal Movimento Liturgico. In questo senso ci sembra onesta, seppur eccessivamente radicale, la posizione di Argan quando azzarda a mettere sullo stesso piano Ronchamp e la chiesa di Sant'Eugenio, di spiccato gusto neo-rinascimentale, costruita a Roma in onore di Papa Pio XII (Eugenio Pacelli)<sup>56</sup> da Enrico Galeazzi, architetto dei Sacri Palazzi Apostolici.

Ronchamp potrebbe essere considerato un capolavoro dell'architettura, poiché in grado di svelare quale enorme visione si trovi celata oltre alle rigidità del Movimento Moderno. Ma non lo è a causa della sua incoerenza funzionale, ossia della sua approssimata, seppur vagliata, adesione al rinnovamento liturgico. E' perciò più giusto interpretarla come uno dei primi passi di avvicinamento verso quella completezza dello spazio per il culto che ancor oggi stiamo aspettando; solamente collocandola all'interno del processo evolutivo del tema della chiesa-edificio potremmo coglierne la vera essenza. La chiesa di Notre Dame du Haut di Le Corbusier però non venne mai vista sotto quest'ottica e ben presto divenne un modello, non solo un archetipo, da imitare; essa istituì il luogo comune della libertà formale dello spazio per il culto e purtroppo molti se ne fecero inflessibili sostenitori. E' questa la paradossale eredità lasciataci da quest'opera straordinaria.

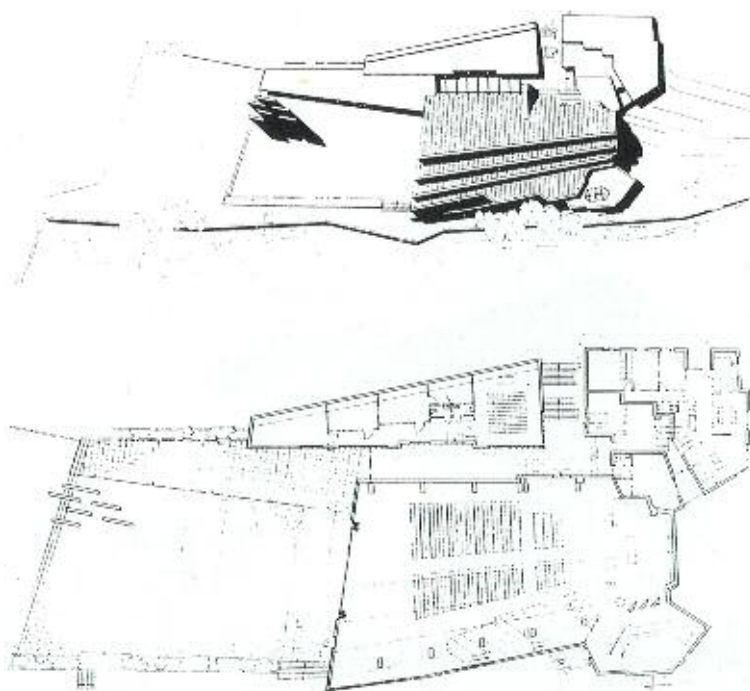
Un altro maestro del Movimento Moderno che, confrontandosi con il tema dello spazio sacro, ha saputo pensare progetti di significativo valore architettonico e liturgico è Alvar Aalto. Tra gli architetti modernisti egli è sicuramente quello che più di ogni altro è riuscito ad interpretare il processo progettuale in funzione non solo delle teorie architettoniche del moderno, ma anche della componente emotiva e psicologica dell'uomo. Annota Paolo Portoghesi che nelle opere di Aalto: «la forma architettonica è intesa come forma ambientale, l'uomo è messo a suo agio non solo prevedendone i movimenti e i bisogni ma prevedendone le emozioni, le reazioni psicologiche».<sup>57</sup> La dimensione intangibile dell'esistenza umana è per l'architetto finlandese un dato da non trascurare soprattutto, come nel caso degli edifici per il culto, quando esso è elemento capace di veicolare ed amplificare i significati espressi dall'azione culturale.

Aalto nella sua peculiare sensibilità trova la ricchezza che gli permette di realizzare fin da subito chiese-edificio di straordinario valore: la chiesa di Seinajoki (1952-60), una delle più importanti cattedrali finlandesi e la chiesa di Vuoksenniska a Imatra (1957-59). Ma la sua opera che, nell'economia del nostro discorso, ci sembra maggiormente esplicitiva sia per l'attenta analisi che in essa si fa del rinnovamento proposto dal Concilio sia per il contesto in cui si inserisce, è il centro parrocchiale dedicato a Santa Maria Assunta a Riola di Vergato presso Bologna (1966-78).

La chiesa fa parte dell'insieme di interventi, perseguiti dal Card. Giacomo Lercaro, volti a garantire la presenza uniforme della casa del Popolo di Dio su tutto il territorio della diocesi di Bologna e dimostra l'attenzione che questo Pastore ebbe nell'intuire il ruolo basilare che un luogo significativo ha nel processo formativo di una comunità di fedeli. La chiesa di Aalto, infatti, pur se fondamentale nel percorso evolutivo del tema della chiesa-edificio, è costruita sui colli che cingono la città di Bologna, in un luogo margi-

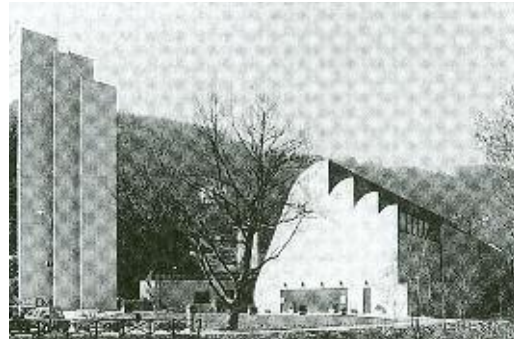
nale, distante dalle zone più visibili della città; nel suo essere conferma che la buona architettura dovrebbe pensarsi non tanto ad uso esclusivo della centralità di contesti eccelsi quanto come necessità determinata da una richiesta che ha valore in se stessa e non perché condizionata da fattori esterni. Lercaro, perciò, donò l'opera più virtuosa possibile alla comunità più piccola e periferica della sua diocesi, testimoniando con l'architettura la sua vicinanza ideale ad ogni fedele.

L'edificio costruito da Aalto a Riola, in questo senso, vive intensamente del desiderio di intelligibilità dei valori che in essa dovrebbero esprimersi; l'architetto, per rendere la sua opera comunicativa, reinterpreta in chiave moderna l'immagine architettonica consueta dell'impianto medievale ad aula con archi trasversi, per certi versi seguendo gli intenti ricercati da Enrico Castiglioni in Ss. Nazzario e Celso a Gorla Minore, vicino Varese, nel 1962. L'impianto dell'aula ad estensione longitudinale, avendo una forma trapezoidale il cui lato minore corrisponde alla zona presbiterale, crea un artificio ottico tipico del Manierismo che favorisce la partecipazione dei fedeli al sacrificio eucaristico che si svolge sull'altare. L'interno, le cui superfici sono interamente trattate con intonaco bianco, vibra grazie alla vitalità della luce che proviene dalle finestre a nastro ricavate nella copertura a *shed*, tipica delle officine, poggiata sugli archi trasversali. Una soluzione che definisce un effetto luministico molto simile a quello utilizzato da Rudolf Schwarz in St. Anna a Duren o nella St. Fronleichnam ad Aachen-Rothe Erde: la luce irrompendo cospicuamente all'interno dell'edificio dilata lo spazio dell'aula attraverso un



ALVAR AALTO,  
*Santa Maria Assunta*,  
Riola di Vergato-Bologna,  
1966-78.  
Pianta della copertura e  
pianta della chiesa





ALVAR AALTO, *Santa Maria Assunta*,  
Riola di Vergato-Bologna, 1966-78.  
Sopra: esterno. Sinistra: esterno. Sotto: interno



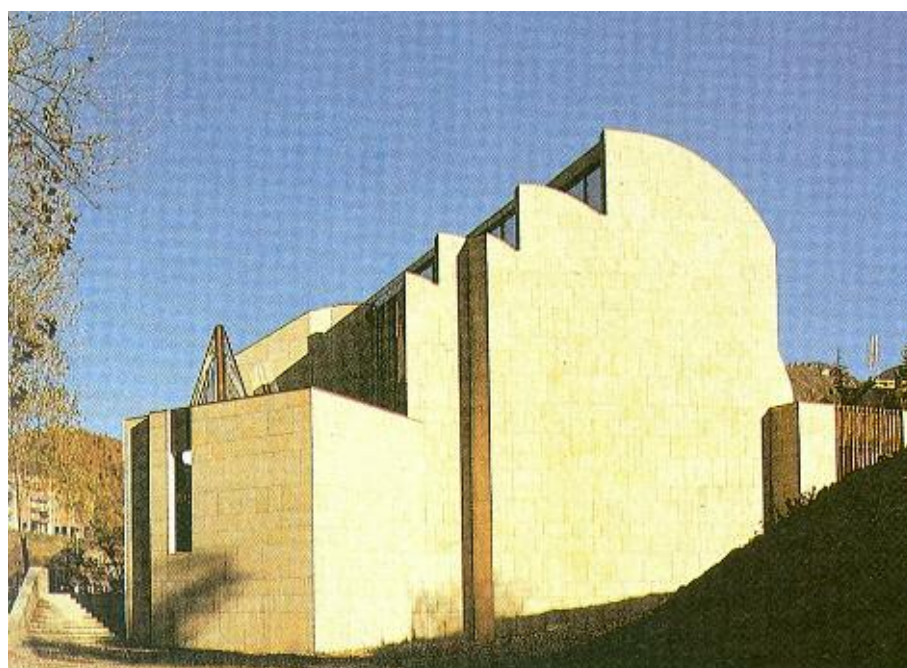
evidente effetto di controllo luce. Sempre per mezzo dell'illuminazione, Aalto riesce a valorizzare la zona del presbiterio aumentando in quel punto la presenza di aperture, anche in questo caso seguendo l'esempio della St. Fronleichnam. Tutto l'insieme dell'opera è contraddistinto dall'evidente asciuttezza delle forme, per le quali l'architetto finlandese si permette la sola libertà della tessitura muraria a grandi blocchi squadrati in pietra: scelta giustificata dalla necessità di evocare un passato rassicurante.

Liturgicamente la chiesa è chiaramente e positivamente condizionata dallo spirito del progetto culturale frutto del Concilio Vaticano II: l'area presbiterale, pur se compresa all'interno dell'aula assembleare, è trattata autonomamente e perciò valorizzata dal particolare uso della luce trasversale e dalla conformazione prospetticamente accentuata dell'impianto. Al suo interno, leggermente sopraelevati rispetto al piano dell'assemblea, si distinguono in modo deciso l'altare e l'ambone, al di sopra dei quali è appesa una grande croce in legno leggermente spostata rispetto all'asse geometrico della costruzione, così da non contendere la rilevanza del luogo del sacrificio eucaristico.

A destra dell'aula, così come in St. Anna a Duren di Schwarz, Aalto realizza una navata laterale, immersa nella penombra, lungo la quale si estende un percorso processionale che dall'ingresso termina nella zona del battistero; esso è posto sul fianco dell'altare in una cappella a sé stante dove piove dall'alto una luce diffusa. Un'evidente simbolizzazione del cammino di redenzione dei credenti, nonché una sapiente soluzione capace di garantire l'autonomia dei poli liturgici. Di straordinario valore è infine il sagrato il quale, ponendosi direttamente in relazione con lo spazio dell'assemblea, crea una zona di mediazione, di adattamento al silenzio del rito ed allo stesso tempo valorizza le forme della facciata principale.

La chiesa di Santa Maria Assunta a Riola è testimone di una varietà di significati così articolata che le permette di qualificarsi chiaramente come esempio da non trascurare, in particolare perché attraverso di essa vengono definiti una serie di percorsi su cui poter continuare a riflettere: l'interpretazione del tema della tradizione dell'architettura

ALVAR AALTO,  
*Santa Maria  
Assunta*,  
Riola di  
Vergato-  
Bologna,  
1966-78.  
Esterno



culturale attraverso i nuovi stimoli provenienti dal linguaggio del Movimento Moderno; il ripensamento dell'assetto liturgico in conformità alle riflessioni proposte dal Concilio; la conquista, da parte degli architetti, di un'umiltà culturale che possa consentire loro di superare la visione intellettualista del progetto, come in Notre Dame du Haut, così da recuperare una vicinanza ai caratteri non semplicemente materiali della dimensione umana. In ogni caso in quest'opera è evidente, come lo è per la chiesa progettata da Le Corbusier, l'analoga strategia adottata dai pochi maestri del Movimento Moderno che si sono occupati del tema dello spazio culturale: la chiesa-edificio è per essi il campo in cui poter sperimentare la validità di nuove forme, di linguaggi inediti, di soluzioni spaziali più emozionanti. Ovvero il luogo in cui poter ripensare integralmente l'immagine dell'architettura moderna che, ormai decaduta nel suo materialismo, necessita di forme capaci di recuperare l'attenzione verso l'imponderabile vitalità dell'esperienza umana.

Queste due opere ci sembrano poter contenere, pur nelle loro carenze, tutti quei valori positivi che caratterizzano in modo più o meno esplicito l'attività dei maestri del Movimento Moderno in riferimento allo specifico dell'architettura per la liturgia. Tra i maestri non citati,<sup>58</sup> per i quali ci sembrano più evidenti gli elementi di crisi piuttosto che quelli positivi, ricordiamo: Oscar Niemeyer che, con la cattedrale di Brasilia, esaspera il carattere monumentale e sacrale dell'opera; Frank Lloyd Wright che, ispirato dai valori della religione Unitaria, punterà maggiormente l'attenzione verso la dimensione comunitaria dell'edificio dando l'impressione di progettare più una sala per assemblee che un luogo di culto; Louis I. Kahn che, interessato all'architettura dell'Illuminismo francese, progetterà edifici religiosi idealizzati ed astratti, distanti dalla contemplazione di un approccio liturgico di ispirazione guardiniana.

- <sup>1</sup> W. PEHNT - H. STROHL, *Rudolf Schwarz, 1987-1961*, Electa, Milano 2000, p. 48.
- <sup>2</sup> R. GUARDINI, *Lo spirito della liturgia*, a cura di M. Bendiscioli, Morcelliana, Brescia 1930 (ed. orig., *Vom Geist der Liturgie*, Herder & Co., Freiburg 1920, 4<sup>a</sup> ed.).
- <sup>3</sup> B. NEUNHEUSER, *Architettura sacra tedesca: il ruolo del rinnovamento liturgico*, in *Quarta Biennale d'Arte Sacra. La Crocifissione*. Catalogo della Biennale d'Arte sacra, Pescara 15 settembre - 28 ottobre 1990, Stauros Internazionale, Pescara 1990, p. 33.
- <sup>4</sup> W. PEHNT - H. STROHL, *cit.*, p. 42.
- <sup>5</sup> *Ivi*, p. 53.
- <sup>6</sup> R. SCHWARZ, *Costruire la chiesa. Il senso liturgico nell'architettura sacra*, a cura di R. Masiero - F. De Faveri, Morcelliana, Brescia 1999, p. 29 (ed. orig., *Von bau der kirche*, Dipl.-Ing. Architektin Maria Schwarz, Würzburg 1938).
- <sup>7</sup> Il brano citato si riferisce al capitolo "Liturgia come Gioco" del testo: R. GUARDINI, *Lo spirito della liturgia*, a cura di M. Bendiscioli, Morcelliana, Brescia 1930 (ed. orig., *Vom Geist der Liturgie*, Herder & Co., Freiburg 1920, 4<sup>a</sup> ed.); che è riportato nella sezione antologica contenuta nel testo: *Quarta Biennale d'Arte Sacra. La Crocifissione*. Catalogo della Biennale d'Arte sacra, Pescara 15 settembre - 28 ottobre 1990, Stauros Internazionale, Pescara 1990, p. 40.
- <sup>8</sup> R. GUARDINI, *La funzione della sensibilità nella conoscenza religiosa*, in *Scritti filosofici*, II, Fabbri, Milano 1964, p. 154. Il brano è contenuto anche nel testo: G. BUSANI, *Architettura e liturgia: l'incontro tra Schwarz e Guardini*, in *Lo spazio sacro. Architettura e liturgia*, a cura di V. Sanson, «Quaderni di rivista liturgica» n. 4, Messaggero di S. Antonio editrice, Padova 2002, p. 94.
- <sup>9</sup> G. BUSANI, *Architettura e liturgia: l'incontro tra Schwarz e Guardini*, in *Lo spazio sacro. Architettura e liturgia*, a cura di V. Sanson, «Quaderni di rivista liturgica» n. 4, Messaggero di S. Antonio editrice, Padova 2002, p.93 n. 4.
- <sup>10</sup> Riportato in B. NEUNHEUSER, *cit.*, p. 35.
- <sup>11</sup> W. PEHNT - H. STROHL, *cit.*, p. 60.
- <sup>12</sup> *Ivi*, p. 60.
- <sup>13</sup> *Ivi*, p. 64.
- <sup>14</sup> *Ivi*, p. 59.
- <sup>15</sup> *Ivi*, p. 62.
- <sup>16</sup> *Ivi*, p. 62.
- <sup>17</sup> M. DE BENEDETTI - A. PRACCHI, *Antologia dell'architettura moderna. Testi, manifesti, utopie*, Zanichelli, Bologna 1988, p. 240.
- <sup>18</sup> *Ivi*, p. 242.
- <sup>19</sup> R. DE FUSCO, *L'idea di architettura. Storia della critica da Viollet-le-Duc a Persico*, Etas, Milano 1968, p. 108.
- <sup>20</sup> M. DE BENEDETTI - A. PRACCHI, *cit.*, p. 242.
- <sup>21</sup> Cit. in P. BUCCIARELLI, *Diminikus Böhm e il rinnovamento dell'architettura sacra nella Germania degli anni Venti*, in *Quarta Biennale d'Arte Sacra. La Crocifissione*. Catalogo della Biennale d'Arte sacra, Pescara 15 settembre - 28 ottobre 1990, Stauros Internazionale, Pescara 1990, p. 253.
- <sup>22</sup> Ricordiamo che a partire dal 1927 il nome di Rudolf Schwarz apparve, accanto a quello di Romano Guardini, come direttore della rivista «Schildgenossen», organo del *movimento giovanile cattolico* prima e del *movimento cattolico per la vita* dopo.
- <sup>23</sup> R. SCHWARZ, *Wegweisung der Technik*, I parte, Müller und Kiepenheuer, «Aachener Werkbücher» 1, Potsdam 1928; ulteriori passaggi ed il quarto capitolo vennero pubblicati postumi in *Wegweisung der Technik und andere Schriften zum Neuen Bauen 1926-1961*, a cura di M. Schwarz - U. Conrads, Vieweg, «Bauwelt-Fundamente» 51, Braunschweig 1979.
- <sup>24</sup> R. SCHWARZ, *Costruire la chiesa. Il senso liturgico nell'architettura sacra*, *cit.*.
- <sup>25</sup> R. SCHWARZ, *Von der Bebauung der Erde*, Schneider, Heidelberg 1949.
- <sup>26</sup> Cit. in W. PEHNT, *Sei giorni di lavoro e uno di festa. Rudolf Schwarz: il pensiero in immagini e la libertà dello spazio*, in *Lo spazio sacro. Architettura e liturgia*, a cura di V. Sanson, «Quaderni di rivista liturgica» n. 4, Messaggero di S. Antonio editrice, Padova 2002, p. 104.
- <sup>27</sup> *Ivi*, p. 104.
- <sup>28</sup> Cit. in W. PEHNT - H. STROHL, *cit.*, p. 102.



<sup>29</sup> Cit. in W. PEHNT, *cit.*, p. 108.

<sup>30</sup> Cit. in *Ivi*, p. 109.

<sup>31</sup> Cit. in W. PEHNT - H. STROHL, *cit.*, pp. 102-103.

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 56.

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 57.

<sup>34</sup> Non è un caso che l'avanguardia tedesca avesse scelto un verbo, un infinito sostantivo, invece di un sostantivo per designare la loro volontà e il loro pensiero: *Neues Bauen, costruire* invece di *architettura*. Molti autori e architetti della modernità collocavano il divenire al di sopra della condizione di quiete e ritenevano la vita più importante dei contenitori nei quali essa si sviluppava. Così anche per Schwarz la forma si sviluppa dall'agire.

<sup>35</sup> Cit. in W. PEHNT - H. STROHL, *cit.*, p. 86.

<sup>36</sup> Cit. in *Ivi*, p. 82.

<sup>37</sup> Cit. in *Ivi*, p. 84.

<sup>38</sup> Cit. in *Ivi*, p. 84.

<sup>39</sup> Cit. in *Ivi*, p. 85.

<sup>40</sup> *Ivi*, p. 165.

<sup>41</sup> *Ivi*, p. 170.

<sup>42</sup> *Ivi*, p. 173.

<sup>43</sup> R. SCHWARZ, *Costruire la chiesa. Il senso liturgico nell'architettura sacra*, *cit.*, p. 181.

<sup>44</sup> W. PEHNT - H. STROHL, *cit.*, p. 188.

<sup>45</sup> Cit. in *Ivi*, p. 188.

<sup>46</sup> *Ivi*, pp. 179-180.

<sup>47</sup> *Ivi*, p. 193.

<sup>48</sup> M. SÜNDERMANN, *Il silenzio entro le mura. Emil Steffann (1899-1969) e la sua scuola*, in *Architettura e*

*spazio sacro nella modernità*, a cura di P. Gennaro. Catalogo della Biennale di Venezia, 4 dicembre 1992-6 gennaio 1993, Abitare Segesta, Milano 1992, p. 155.

<sup>49</sup> *Ivi*, p. 157.

<sup>50</sup> La chiesa di Le Corbusier venne pubblicata per la prima volta sul numero 207 della rivista di architettura «Casabella» di cui allora era direttore E.N. Rogers.

<sup>51</sup> Si veda a proposito il resoconto del dibattito esposto da Roberto Gabetti nel suo testo: R. GABETTI, *Chiese per il nostro tempo. Come costruirle, come rinnovarle*, Elledici, Leumann 2000, pp. 36-37.

<sup>52</sup> S. BENEDETTI, *Architettura sacra oggi, evento e progetto*, «Itaca», Gangemi, Roma 1995, pp. 143-158.

<sup>53</sup> A. CORNOLDI (a cura di), *L'architettura dell'edificio sacro*, «Manuale di progettazione architettonica» n. 5, Officina, Roma 2000 (3<sup>a</sup> ed.), p. 78.

<sup>54</sup> C. VALENZIANO, *Architetti di chiese*, EDB, Bologna 2005, p. 77.

<sup>55</sup> M. PISANI, *L'interpretazione dello spazio sacro nelle architetture dei Maestri del Movimento Moderno*, in *Architettura e spazio sacro nella modernità*, a cura di P. Gennaro. Catalogo della Biennale di Venezia, 4 dicembre 1992-6 gennaio 1993, Abitare Segesta, Milano 1992, p. 161.

<sup>56</sup> R. GABETTI, *cit.*, p. 37.

<sup>57</sup> M. PISANI, *cit.*, p. 162.

<sup>58</sup> *Ivi*, pp. 160-164.

### **1. Il rinnovato interesse per l'architettura sacra dopo la fine della seconda guerra mondiale**

La trattazione particolare e didascalica delle linee di ricerca inerenti il tema dello spazio sacro percorse dai più importanti architetti del Novecento non ci ha permesso di evidenziare le implicazioni che gli eventi della seconda guerra mondiale hanno avuto sulla vicenda che stiamo analizzando.

In Germania, il fervido e complesso clima culturale che aveva rinnovato radicalmente l'idea e l'immagine dell'architettura, ivi compresa anche quella della chiesa-edificio, subì una brusca interruzione per opera del nazismo. La via tracciata da architetti come Rudolf Schwarz e Dominikus Böhm, particolarmente sensibili al legame tra rinnovamento liturgico e architettura, non fu perciò approfondita e divulgata all'interno di un contesto di confronto più ampio e rimase congelata per tutto il periodo della dittatura e del conflitto, perdendo così quella incisività iniziale derivatagli dalla sua forza innovativa e dalla sua sistematicità. Anche nel resto dell'Europa la drammaticità degli eventi non permise di interessarsi a questioni che esulavano dai semplici bisogni primari legati alla sopravvivenza o dalle necessità belliche, per cui l'embrione di un'architettura moderna per lo spazio sacro nato intorno alla fine degli anni Venti in Germania non venne accolto e discusso, se non marginalmente, nelle altre regioni del cattolicesimo. Va poi precisato che, oltre ai limiti oggettivi imposti dalle contingenze, esistevano riserve da parte della critica architettonica ufficiale a considerare come significative e degne di interesse le esperienze di architettura sacra, il che tra gli architetti corrispondeva a una diffusa non conoscenza del tema<sup>1</sup>.

Contrariamente a quanto si sarebbe potuto immaginare, viste le problematiche appena esposte, la fine del secondo conflitto mondiale segnò l'inizio di una rinnovata passione per la questione architettonica della chiesa-edificio anche se, come poi avremo modo di approfondire, l'originario e autentico spirito di rinnovamento che aveva animato l'at-

tività dei pionieri della ricerca venne offuscato da una serie di condizionamenti marginali. Tutta l'Europa profuse ingenti risorse umane, economiche e culturali nella ristrutturazione e nella nuova edificazione di chiese, ma in particolare la Germania, la Francia e la Svizzera per la qualità delle opere prodotte divennero il punto di riferimento per le altre nazioni.<sup>2</sup> Volendoci limitare a un'analisi epidermica delle cause che hanno dato un nuovo impulso alla ricerca, potremmo sottolineare due questioni: le distruzioni del patrimonio chiesastico causate dalla guerra e il fenomeno dell'urbanesimo conseguente a quello dell'industrializzazione che ha fatto crescere enormemente la richiesta di servizi collettivi e quindi anche di chiese. Si tratta di due aspetti innegabili, ma soprattutto per ciò che concerne il secondo, l'implicazione con questioni sociali, culturali e politiche ne rende più articolato il panorama delle possibili interpretazioni e delle relative conseguenze. Va poi considerato che ogni nazione europea, a fronte delle proprie specificità, ha trattato in modo del tutto singolare tali questioni, generando una serie di conseguenze non direttamente confrontabili con quelle degli altri paesi. Si ritiene perciò opportuno restringere il campo della ricerca al particolare ambito italiano, in quanto esemplificazione di un modello conoscitivo e interpretativo di cui poter far uso anche in altri contesti.

## **2. La Ricostruzione in Italia: il confronto tra Chiesa e politica**

Con la fine della seconda guerra mondiale e la nascita di un moderno stato democratico si rianima in Italia un generale clima propositivo che si estende a tutti i settori della vita: politica, cultura, tecnologia e produzione. Come è facile intuire, inizialmente la maggior parte delle energie viene convogliata nell'opera di ricostruzione fisica e istituzionale del paese, ci si preoccupa in particolar modo delle urgenze, anche se fin da subito appaiono i segnali di una crescente attenzione verso nuove prospettive future.

Tra le molte vicende che compongono l'articolato quadro della ricostruzione emerge in tutta la sua drammatica inarrestabilità, soprattutto durante gli anni Cinquanta e Sessanta, quella dell'emigrazione. In numero progressivamente sempre più elevato interi gruppi familiari decidono di lasciare il loro abituale luogo di residenza per cercare una nuova sistemazione in altre zone del paese, in particolare nelle periferie dei grandi agglomerati urbani. Qui arrivano sia i contadini provenienti dalle campagne latifondistiche italiane sia gli abitanti del centro storico della città: i primi ricercano un impiego più remunerativo all'interno della nascente industria, mentre i secondi fuggono dalle rovine lasciate dai bombardamenti alleati. In tutti e due i casi si concretizza la comune richiesta di nuovi alloggi e soprattutto, per via dell'attualità di questi insoliti mutamenti, viene a

palesarsi un incalzante bisogno di definizioni e di risposte che sappiano leggere le nuove dinamiche sociali e che consentano l'instaurarsi di un nuovo equilibrio. Il contesto, di per sé poco controllabile, è ancor più complicato dall'eredità lasciata dal ventennio fascista e dalla guerra civile: la popolazione è divisa da rancori di classe e le strutture amministrative dello stato non hanno ancora il pieno governo sul territorio.

Nonostante ciò, tutti sono coinvolti da questi processi e di conseguenza nella maggior parte del tessuto sociale si viene a formare una consapevolezza e una coscienza morale molto spiccata il cui fine non è la sola discussione di principio, ma un concreto impegno a realizzare un nuovo ordine delle cose. Nascono un numero rilevante di riviste e associazioni che si occupano di problematiche antropologiche e sociali. Per la maggior parte dei professionisti e degli artisti il tema della ricostruzione, intesa in senso ampio, è così sentito che diventa una questione imprescindibile il dover operare in funzione di una compartecipazione ai problemi della gente. Quest'ultima si interessa e discute animatamente delle questioni che la riguardano, intervenendo direttamente nella costruzione del proprio futuro.<sup>3</sup>

A causa dell'arretratezza in cui si trovava l'Italia e a causa della repentinità con cui gli eventi si svolsero, il diffuso clima di rinascita che permeava ogni strato sociale non venne quasi mai corrisposto da soluzioni adeguate. Molti parlano di *ricostruzione tradita*, di occasione persa, di una modernizzazione condizionata dalle circostanze; sicuramente c'è un fondamento di verità, ma se guardiamo al contesto di partenza e lo confrontiamo con l'enorme sforzo profuso e con la vastità degli interventi adottati, ci rendiamo conto dell'importanza di quelle azioni. In questa sede ci interessa in particolar modo chiarire i limiti dell'attività edificatoria nelle nuove periferie, poiché è in funzione di essi che il tema della chiesa-edificio assumerà nuovo slancio e importanza.

Bologna 1970,  
panoramica  
della periferia,  
verso San  
Ruffino





La rapida espansione delle città, diretta conseguenza dei già citati fenomeni migratori, è altresì la sintesi di tutta una serie di problematiche che attanagliavano il paese: prima fra tutte la povertà. E' a causa di tale condizione che le persone erano spinte a cercar fortuna lontano dal proprio luogo di origine e obbligate a vivere in sistemazioni precarie e in condizioni di disagio, senza riuscire a provvedere ai fondamentali bisogni fisiologici. A questo squilibrio è chiamata a rispondere la Democrazia Cristiana, vittoriosa alle prime elezioni politiche della storia repubblicana che, attraverso Amintore Fanfani, Ministro del lavoro e della previdenza sociale, individua come prioritaria nella strada verso una stabilizzazione sociale ed economica la costituzione di una nuova politica sulla casa. Il 28 febbraio 1949 il Parlamento giunge a varare i *Provvedimenti per incrementare l'occupazione operaia, agevolando la costruzione di case per lavoratori*, quello che, per brevità, fu poi chiamato *Piano INA-Casa*, dando così avvio alla costruzione di una quantità innumerevole di alloggi sociali.



Sopra:  
Bologna, edilizia  
sovvenzionata  
nella nuova  
periferia.  
Quartiere Barca,  
1953-63

Sotto:  
Bologna, edilizia  
sovvenzionata  
nella nuova  
periferia.  
Quartiere di via  
Cavedone,  
1957-62

La nuova edificazione si sviluppò per quartieri, cioè entità urbane compiute e autosufficienti che, nelle intenzioni, avrebbero costituito una risposta alla crescita disorganica della città causata dall'assommarsi di piccoli interventi urbanistici e dalla sempre più ingombrante speculazione edilizia. Il loro costituirsi avrebbe altresì contemplato i rinnovati bisogni sociali e culturali delle nuove comunità, permettendo il ripristinarsi di quelle condizioni necessarie alla formazione dei legami, del calore e della solidarietà tipici dei villaggi di campagna. L'indirizzo progettuale seguito privilegiò un modo di vita semplice e accogliente quale solo l'idea del borgo può ricreare: la piazza, la chiesa, i servizi collettivi, gli spazi porticati e la strada diventarono gli elementi generatori di entità autonome in cui fosse possibile riconoscere consueti stili di vita. La comunità, traendo forza dalla fisionomia dell'ambiente rappresentato, diventava essa stessa uno strumento di cambiamento: una *comunità aperta*, animata da una convivenza in grado di non escludere la diversità, anzi di integrarla.

Nonostante le buone intenzioni, il quartiere risultava essere un'aggregazione fisica di costruzioni a destinazione residenziale, spesso avulse dal contesto territoriale, ove il nucleo familiare si riduceva a cellula introversa senza relazioni con l'esterno. Olivetti, nel discorso inaugurale del Congresso INU a Genova nel 1954, sottolineava: «Si è dato a migliaia di operai un'abitazione spesso infinitamente migliore di quella che pur dianzi occupavano. Ma tutto questo è rimasto estraneo alla vita interiore perché a questi pur nuovi organismi, connessi con la bonifica, la riforma, l'edilizia popolare non fu dato un cuore affinché gli animi potessero pulsare fiduciosi verso un comune ideale». <sup>4</sup> I fatti testimoniano la criticità di alcune ideologie estremizzate dell'architettura moderna che, credendo nelle peculiarità risolutive dei nuovi principi del costruire ispirati dalla funzione, caricavano ogni intervento architettonico di una serie di plusvalenze morali, culturali, sociali, senza prenderne in considerazione il reale legame con la dimensione umana. L'architettura costruita non si dimostrò in grado, come al contrario si era orientati a pensare, di risolvere a priori ogni possibile bisogno della collettività.

A tal proposito, durante il convegno organizzato nel 1955 a Bologna, in occasione della prima mostra internazionale di architettura sacra, Giovanni Michelucci e Ludovico Quaroni si espressero molto criticamente. Michelucci, chiamato a pronunciarsi sul tema della chiesa in relazione al quartiere, disse:

«Io non credo, come molti credono invece, all'urbanistica Scienza ed Arte dalle virtù taumaturgiche, capace di dare alla città nascente un volto dai rapporti armoniosi. L'urbanistica, a mio avviso, può entrare nella scia della scienza se la si consideri storia e se alla storia si dia l'attributo di *Scienza degli uomini nel tempo*; e può considerarsi Arte quando la forma di un complesso urbano realizzato riveli inconfondibilmente la gerarchia dei valori

e dei rapporti armoniosi esistenti nella società del tempo. Penso che una forma urbana efficace possa nascere soltanto da una partecipazione umana, corale, alla sua genesi e al suo sviluppo, indipendentemente dalla preparazione scientifica, tecnica e formale del tempo. La Scienza, la tecnica e l'Arte saranno al servizio di quelle istanze sociali, religiose e politiche che sono le vere generatrici di ogni vitale agglomerato urbano. Se queste istanze dovessero mancare nella società, la scienza la tecnica o l'arte non potrebbero trovarle in se stesse».<sup>5</sup>

Quaroni, occupandosi più in dettaglio del legame tra uomo e chiesa-edificio, dichiara:

«Non esiste, infatti, il problema dell'architettura isolato dagli altri, come del resto non esistono nemmeno, isolati, il problema politico, il problema religioso, il problema economico-sociale o il problema religioso. Esiste il problema della vita, della civiltà, quel problema di contemplazione e di azione che dovrebbe produrre appunto, con lo sforzo di tutti, la realizzazione d'un mondo in armonia con la vita che si svolge, di un mondo cioè che nell'impossibilità di essere migliore, eviti almeno un peggioramento. Ognuno, tuttavia, ha un suo campo di azione, una sua linea di azione, e gli architetti hanno condotto bene, fino ad oggi, la loro battaglia, anche se hanno spesso peccato d'orgoglio, nella presunzione che la risoluzione del loro problema specifico fosse la risoluzione del problema di tutti e, peggio, che la risoluzione del problema dell'architettura sia stato frutto esclusivo dei loro sforzi intellettuali e professionali».<sup>6</sup>

Visioni molto simili, anche se complementari nell'approccio, che cercarono di ridimensionare l'architettura a una condizione meno distaccata e più umana. La situazione d'urgenza, però, non lasciò molto spazio a una compiuta meditazione sia sui principi sia sulle pratiche, ci fu perciò bisogno di costruire molto e in fretta cercando, come disse Quaroni, di non compromettere inevitabilmente le cose. Purtroppo ciò non avvenne. Le conseguenze di quest'assurdo furono definite molto chiaramente nelle critiche rivolte al piano Fanfani. Nelle comunità delle nuove periferie si generò un diffuso senso di smarrimento, una carenza di legami, un'incapacità a ritrovare un'identità collettiva che progressivamente si combinarono in una serie di squilibri sociali ai quali tutt'oggi noi assistiamo. A aggravare la condizione si aggiunsero dei limiti attuativi del piano il quale, finanziando in particolare le abitazioni, lasciava i nuovi quartieri sprovvisti dei servizi essenziali per lunghi periodi di tempo; infatti gli spazi verdi, i negozi, le chiese e le scuole vennero costruiti solo in un secondo momento, se mai vennero costruiti. Nell'Italia di quegli anni la vita politica era caratterizzata dalla forte contrapposizione ideologica tra due schieramenti: quello socialista rappresentato dal Partito Comunista e quello democratico rappresentato dalla Democrazia Cristiana. Nonostante la loro comune matrice antifascista essi iniziarono ben presto a palesare le loro radicali diffe-

renze cercando di prevalere l'uno sull'altro attraverso la lotta per il consenso popolare. Il terreno di scontro più significativo divenne quello delle nuove periferie: lo smarrimento, l'indeterminazione e l'impotenza che affliggevano l'enorme massa di persone inurbate costituivano il presupposto per riuscire a promuovere, in un contesto libero da tradizioni culturali e sociali, un'efficace diffusione delle dottrine di ambedue le correnti. Da parte loro gli abitanti dei nuovi quartieri, consapevoli della propria condizione e animati da una forte predisposizione alla partecipazione politica e all'impegno, erano ottimi interlocutori che, una volta conquistati, divenivano militanti politici fedeli e appassionati.

Per il raggiungimento del medesimo fine le due parti seguirono la strada della concreta presenza sul territorio applicandosi nella costituzione di quelle strutture necessarie a fornire una risposta ai bisogni non ancora soddisfatti dallo stato. Ovviamente le richieste più urgenti riguardavano la dimensione aggregativa, emozionale e assistenziale della vita. In tal senso vanno lette le «minute e capillari forme di integrazione e di protezione sociale assicurate dal Partito Comunista ai suoi associati e simpatizzanti: dalla ricerca del lavoro all'assistenza e al tempo libero nelle *case del popolo*, e ciò quando mancavano ancora tanti servizi pubblici e privati commerciali essenziali nelle aree di nuova urbanizzazione». <sup>7</sup> Una valida, anche se non così capillare, sponda al disagio sociale venne anche dall'opera degli assistenti sociali. La loro funzione era proprio quella di favorire la progressiva formazione di vincoli di comunanza e di solidarietà per la graduale trasformazione dei gruppi di famiglie in collettività organiche.

Dall'altra parte il poliedrico insieme delle entità che gravitavano intorno alla Democrazia Cristiana, criticando il totalitarismo e il materialismo degli antagonisti, concentrarono il proprio interesse verso quelle azioni capaci di garantire la cura della morale e dell'animo umano. In merito a questo tema, alcuni esimi personaggi del tempo espressero le loro opinioni in modo esplicito: il Cardinale Giacomo Lercaro definì la propria Diocesi, quella di Bologna, come «malata», un territorio da evangelizzare, una «terra di missione». Padre Giulio Bevilacqua sottolineò la condizione di crisi del suo popolo, «vivente in periferia rossa situata ai margini di un centro industriale». <sup>8</sup> Enrico Mattei, presidente dell'ENI e del Comitato per le Nuove Chiese di Milano, sosteneva che «è nella periferia delle grandi città che si deciderà domani la grande lotta ingaggiata tra democrazia e totalitarismo. Noi siamo convinti che la Chiesa qui deve mettere in campo tutte le sue riserve, impegnando i suoi uomini migliori in una coraggiosa e agguerrita avanguardia». <sup>9</sup> La Chiesa, con il suo articolato insieme di Diocesi e Parrocchie diffuse su tutto il territorio, divenne un importante sostegno alla divulgazione delle idee politiche della Democrazia Cristiana: grazie alla sua voce queste poterono raggiungere ogni





Carta delle  
circo-  
scrizioni  
parrocchiali  
della Diocesi di  
Bologna  
sovrapposta alla  
mappa del  
Piano  
Regolatore del  
1955

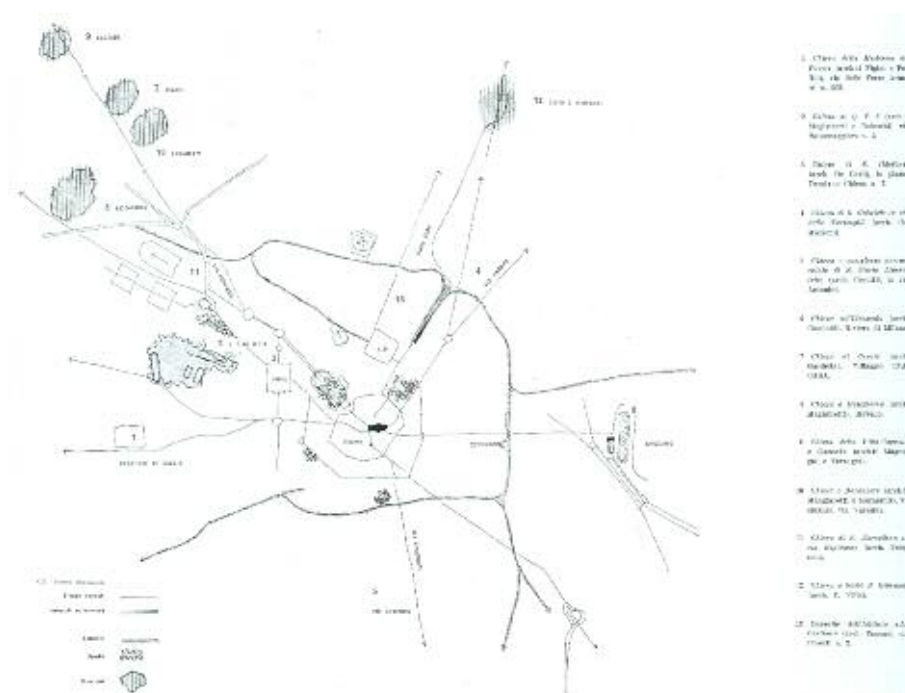
angolo d'Italia assumendo un'autorevolezza particolare. Il legame tra Chiesa e politica, che sarebbe troppo complesso riferire in modo compiuto in questa sede, fu indubbiamente carico di forti ambiguità: nonostante il dichiarato principio di distinzione per il quale la Democrazia Cristiana non sarebbe stata il partito dei cattolici ma un partito laico ispirato ai valori del cristianesimo, i fatti ci testimoniano una diretta influenza dell'una sull'altro e viceversa.

Comunque, ciò che il dato storico evidenzia come rilevante sono l'impegno e l'attenzione sempre più evidenti che la Chiesa iniziò a profondere verso la vita dei nuovi quartieri periferici. La sua azione, seppur legata trasversalmente a una certa compagine politica e in aperto contrasto con quella opposta, divenne autonoma e ispirata al compito originario dell'annuncio del Regno a tutto il Popolo di Dio. I nuovi contesti urbani avevano per Essa il volto dei territori in cui la Parola del Vangelo non era ancora arrivata, come disse Lercaro: «terra di missione». L'uomo che li abitava, oberato dalle difficoltà che gli impedivano di soddisfare i propri bisogni primari, aveva perso di vista ogni aspetto valoriale, spirituale e culturale, e si era adattato a un riduttivo materialismo al quale bisognava assolutamente porre rimedio. La Chiesa sentiva suo questo compito

e intervenne con un' incisiva azione pastorale di evangelizzazione, di istruzione e di servizio attivata per mezzo di opere tangibili: chiese, oratori, strutture parrocchiali, scuole, centri di accoglienza che vennero costruiti in numero proporzionale alla crescita dei nuovi quartieri.

Un impegno che non fu casuale né tantomeno disarticolato in piccoli interventi. Già da tempo, infatti, la Chiesa era animata da processi di rinnovamento che interessavano in generale tutti i settori di contatto con il mondo laico: la liturgia, la sacramentaria, la struttura sociale. Un impulso fondamentale viene dal Movimento Liturgico che, ponendo l'attenzione sulla necessità di una *partecipazione attiva* dei fedeli al culto, aveva distolto l'attenzione dei presbiteri dall'esclusività del rito collocandoli in una rinnovata dimensione comunitaria in cui i laici divenivano interlocutori irrinunciabili e in cui le forme rituali perdevano il loro carattere sacrale a vantaggio di una simbolizzazione più consapevole. Contestualmente il sempre maggiore impegno dei fedeli nella vita della Chiesa imponeva a quest'ultima di ripensare in modo radicale la propria organizzazione sociale e di comprendere l'entità e il valore di quegli innovativi principi vitali che poi confluirono all'interno della Costituzione Dogmatica *Lumen Gentium*. Per mezzo di essa tutti i cristiani, non solo i consacrati, furono investiti del ruolo di Popolo Regale, Sacerdotale e Profetico che, strutturato secondo il principio organico della complementarietà delle funzioni, recepiva al suo interno la forza sia dei talenti individuali dell'uomo sia delle specificità culturali di ogni piccola identità locale. Nell'espandersi dei primi

Collocazione delle nuove chiese nella periferia di Milano



fermenti di un rinnovamento epocale di più ampio respiro, il merito della Chiesa fu quello di riuscire a intuire e ad accogliere la necessaria importanza della vita in via di sviluppo nei nuovi quartieri della periferia capaci, nonostante le contraddizioni e gli squilibri, di rappresentare quella povertà attraverso la quale avrebbe ritrovato vigore il messaggio evangelico.

Le diocesi Italiane più importanti e popolate: Milano, Bologna, Torino, Roma affrontarono questa tumultuosa fase sfruttando un percorso logico, chiaro e concreto poiché strutturato in funzione delle reali necessità degli abitanti. Il primo passo fu quello di dedurre, a partire dalla scarsa qualità delle nuove unità urbanistiche della periferia, un'altrettanto carente condizione di vita della gente, non solo a livello materiale ma anche e soprattutto a livello valoriale. In un secondo momento la Chiesa seguì il percorso opposto al precedente ragionamento deduttivo cercando, attraverso la costruzione di strutture significative, di definire nei nuovi quartieri una chiara e riconoscibile centralità,



Sopra:  
Bologna, la  
croce di legno  
nella periferia  
segna l'area  
acquisita per un  
nuovo  
insediamento  
parrocchiale

Sotto:  
Bologna,  
parrocchia di  
Santa Rita, casa  
colonica  
adattata a luogo  
di culto

in modo che venissero rinsaldati quei vincoli comunitari e quella identità sociale necessari all'attecchimento di una forte morale. «Occorreva che le nuove aree insediative della città avessero la necessità della nascita di un'identità di luogo che servisse a dotare gli abitanti di una coscienza umana e abitativa; contribuisse a formare cioè questi brandelli di abitato in parti di città ed i residenti in comunità capaci di autorigenerarsi come coscienza comunitaria».<sup>10</sup>

Presupposto indispensabile a quest'atteggiamento fu la fiducia nei confronti delle possibilità dell'architettura di riuscire a influire sulla vita delle persone e dell'intera comunità anche se, come avremo modo di sottolineare, mancando un'adeguata consapevolezza e partecipazione da parte della gente al processo ideativo, si venne a creare una disarmonia tra l'oggetto e i suoi utilizzatori. A prescindere da ogni analisi, quello che a posteriori stupisce è la speranza e l'intensità profusa in ogni scelta o azione, caratteristica comune di tutto il periodo della ricostruzione, e la volontà di occuparsi realmente, al di fuori da ogni interesse particolare, della condizione dell'uomo.

L'impegno della Chiesa nella questione delle nuove periferie fu prerogativa dei Vescovi, le cui valutazioni e scelte, pur se corroborate dalle analisi di una serie di commissioni particolari, rappresentarono l'unica attività esecutiva in merito alla questione. Come recita il Codice di diritto canonico al can. 512,2 «spetta unicamente al vescovo diocesano erigere [...] le parrocchie» e vista l'importanza della decisione è del tutto plausibile che, in merito, il Vescovo ascolti il Consiglio presbiterale diocesano.<sup>11</sup> Concretamente essi si impegnarono nel ridisegnare i confini delle parrocchie o disegnarne di nuovi in funzione dei quartieri già costruiti, delle identità culturali già presenti e riconoscibili e, come nel caso della diocesi di Bologna, delle previsioni del Piano Regolatore. Contestualmente all'atto di riconoscimento di ogni unità parrocchiale, il Vescovo si impegnava a che esse possedessero gli strumenti necessari per svolgere le proprie attività, in particolar modo le indispensabili strutture edilizie come chiese e centri parrocchiali. La stretta connessione che esisteva tra la costituzione della parrocchia, la costruzione di una nuova chiesa e la responsabilità del Vescovo testimoniano la grande attenzione e acutezza della Chiesa nella realizzazione di una precisa azione pastorale. In altri termini, sia la costituzione di una parrocchia sia la costruzione di una nuova chiesa erano decisioni che attendevano alla responsabilità pastorale del Vescovo nel senso più ampio, e perciò non interpretate come un mero evento organizzativo o tecnico.

In contrasto con l'interessante e qualitativo sistema di principi concepiti per far fronte all'emergenza di quegli anni, la Chiesa nei propri interventi di architettura sacra si affidò a un linguaggio formativo non corrispondente alla straordinaria rivoluzione del Movimento Moderno; anche se si accorse dei cambiamenti in atto e decise di confrontarsi



con essi, non fu capace di slegarsi da alcuni retaggi culturali che ne condizionavano il volto e l'azione. Ci furono atteggiamenti legati esclusivamente a fatti economici o funzionali, come quelli espressi in una nota esplicativa della *'Pontificia Opera per la preservazione della Fede e la provvista di nuove Chiese in Roma'*, che recita:

«La Chiesa parrocchiale, dovendo sorgere come unico o almeno principale centro di Culto e di Vita Religiosa in mezzo a grandi agglomerati di popolazione nelle zone periferiche, la Pontificia Opera si è preoccupata di costruirla solida, ampia, luminosa in modo da accogliervi il più gran numero di fedeli e concentrarvi il servizio religioso con economia di personale, unità di azione, armonia di opere. La necessità poi di far presto e molto per provvedere ai bisogni spirituali di una numerosa popolazione in continuo aumento e di attenersi alla più grande economia, consigliata dall'abbondanza del lavoro, in rapporto ai mezzi economici limitati, impose alla Pontificia Opera di procedere con grande prudenza, ispirandosi nelle costruzioni alla massima semplicità, per dare subito ai fedeli la reclamata Casa di Dio [...] Roma del resto più che di monumenti d'arte sacra, aveva urgente bisogno di Centri di Culto e di Vita Religiosa».<sup>12</sup>

O altri legati a una concezione architettonica più tradizionale, come quelli espressi dal cardinale di Milano Ildefonso Schuster, che in una lettera pastorale al clero diocesano scriveva:

«In chiesa, che i santi Padri chiamavano basilica, cioè *reggia* del gran re, noi vogliamo che tutto sia veramente nobile; che le colonne, dalle proporzioni classiche, riposino sulle loro basi e siano incoronate dei rispettivi classici capitelli e non, come talora abbiamo deplorato, rinuncino a questo antico e tradizionale ingentilimento della stele marmorea, riconducendo la storia dell'arte ai secoli più remoti. Vogliamo che le porte siano inquadrature nei loro bei portali marmorei; ricercando tanto quelli della Roma Imperiale che i graziosi portali del rinascimento, desideriamo parimenti che le finestre siano ben incorniciate dai propri stipiti, non appaiano dei semplici trafori rettangolari aperti nella muraglia, come i finestrini nelle carrozze ferroviarie. In chiesa ci piacciono le lampade, anche a luce elettrica, purché abbiano una graziosa forma di vere lampade, e non rassomiglino già a dei colossali termometri luminosi; a queste nuove forme senza gusto d'arte l'educazione artistica, tradizionale nella cultura italiana, si ribella».<sup>13</sup>

Una posizione estremamente rigida quella del cardinale che, rifacendosi alle *'Instructiones'* di San Carlo, approvava come indiscutibile la forma della chiesa rinascimentale, la visione prospettica e lo schema assiale e simmetrico in funzione di un'immagine di comunità ecclesiale rigidamente gerarchizzata; il presbiterio sopraelevato e le cappelle lungo i fianchi si oppongono allo spirito con cui si stavano organizzando la nuova società civile e al linguaggio conseguente dell'architettura moderna.

C. BUSIRI VICI, *chiesa di San  
Bellarmino a piazza Ungheria,  
Roma*



C. BUSIRI VICI, *chiesa di San  
Ippolito al viale delle Province,  
Roma*



Le ragioni di quest'incoerenza e di questo forte richiamo al tradizionalismo sono la conseguenza di una serie di eventi storici accettati mal volentieri e interpretati con diffidenza dalla Chiesa. Essa, a partire dalla fine del Settecento con la Rivoluzione Francese, si è sempre dimostrata riluttante nei confronti delle scienze nate dal libero pensiero e ha cercato in tutti i modi di difendere e restaurare la propria immagine, minata da un sempre maggiore scientismo e materialismo, senza preoccuparsi di comprendere la verità degli eventi. Una reazione restaurativa, ottemperante a un bisogno di sicurezze che, oltre a diffondere un atteggiamento antimodernista, determinò tutta la produzione eclettica di chiese che caratterizzò gli anni che vanno dal tardo Ottocento fino a metà del Novecento.<sup>14</sup> Una posizione che in Italia il 18 aprile 1948 sembrò acuirsi ancora di più poiché, se è vero che le elezioni verificarono un'importante affermazione nei confronti di un comunismo fedele allo stalinismo, è altrettanto vero che esse confer-

marono il Partito Comunista come il più forte partito stalinista nell'Occidente democratico. La Chiesa, di fronte a tale minaccia, preferì sopravvivere puntando su di una difesa apologetica espressa attraverso la sicurezza delle forme storiche dell'architettura, in particolar modo quelle rinascimentali, e delle tradizioni teologiche. E' in questo equilibrio tra luce e ombra che devono essere valutate le numerose contraddizioni che caratterizzarono la sua vicenda nel primo Novecento: un'intersezione tra innovative energie intellettuali e atteggiamenti conservativi posti a difesa delle consuetudini, fisiologica in momenti storici di particolare valore progressista, ma che determinò una perdita di riferimenti certi e unanimemente condivisibili.

A rendere ancor più complesso il già articolato insieme di vicende relative alla situazione contestuale della chiesa-edificio influirono le vicissitudini che in quegli anni animarono il dibattito architettonico. Dopo la fine della guerra, al suo interno si diffuse un certo giacobinismo intellettuale che fu scambiato per una posizione progressista. Cominciarono ad aver peso argomenti estranei all'architettura, determinando una contaminazione tra cultura e politica che avrebbe portato, sulla falsariga delle rivalità partitiche, a una divisione artificiosa tra buoni e cattivi, cioè tra innovatori e conservatori. Di fatto si ebbe la delegittimazione della tendenza legata alle forme tradizionali. A essa fu applicata l'etichetta di *architettura fascista*, mentre dal lato opposto l'architettura moderna fu promossa al rango di *architettura democratica*. Nonostante che molti si espressero contro una simile interpretazione riduttiva, ciò non impedì il decretarsi di un vero ostracismo culturale nei confronti dell'ipotesi classica, ideologicamente assimilata alla retorica formalista del vecchio regime e culturalmente considerata reazionaria;<sup>15</sup> ci fu, cioè, un esplicito atto di riconsacrazione della politica culturale perseguita dalla Chiesa, attraverso il quale si realizzò formalmente lo strappo tra di essa e gli architetti.

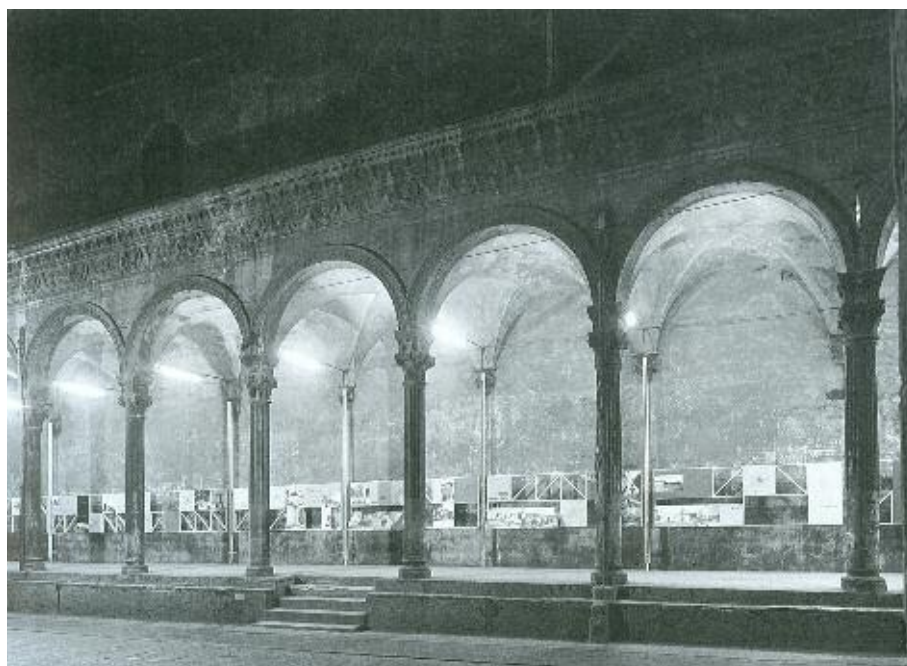
In concreto, non potendosi fermare la necessaria attività edificatoria di nuove chiese, in quanto direttamente connessa all'inarrestabile espansione delle nuove aree residenziali, nella pratica professionale si dovette raggiungere un tacito accordo tra le parti in causa. Le chiese costruite durante gli anni Cinquanta e Sessanta, infatti, furono il frutto dell'impegno progettuale sia di architetti classicisti sia di architetti modernisti. Una distinzione sicuramente non interpretabile come individuazione di categorie, viste le contaminazioni tra modernità e tradizione nell'architettura milanese, per citare un esempio, né tantomeno come parametro per un'espressione di giudizio, ma una definizione generica dei temi di riflessione della disciplina architettonica e soprattutto del tipo di percezione che di essa aveva la committenza, ivi compresa la Chiesa. Quest'ultima vedeva nel linguaggio storico e in quello moderno le pregiudiziali attraverso cui definire il proprio rapporto con gli architetti: di piena fiducia e certezze nel primo caso, sospet-

toso ed esigente nel secondo. Non ci fu perciò una chiusura netta alla possibilità di conformare lo spazio sacro secondo l'approccio dell'architettura d'avanguardia, ma una cauta apertura condizionata da molti preconcetti.

Il colloquio tra la Chiesa e gli architetti di ispirazione classica fu generalmente contraddistinto dalla stagnazione della ricerca progettuale che, facendo uso di schemi compositivi e formali ormai svincolati dal contesto culturale, ebbe il solo scopo di compiacere il bisogno di certezze della committenza, in altre parole per mezzo di un'architettura ripetitiva modellata sulla base di un'iconografia populista facilmente riconoscibile si ritenne di riuscire a mettere al riparo le consuetudini dai processi di rinnovamento. A questo generale approccio banalizzante si vollero sottrarre professionisti (come a esempio Giovanni Muzio) la cui creatività e profonda sensibilità nei confronti della storia permisero loro di rileggere il linguaggio tradizionale dell'architettura in funzione dei cambiamenti culturali della nuova epoca. Essi produssero delle opere estremamente interessanti nelle quali gli stilemi del passato, reinterpretati alla luce delle nuove tecniche, dei nuovi materiali e delle nuove esigenze liturgiche, pur non perdendo la propria riconoscibilità diventavano l'espressione di un rinnovato insieme di valori.

D'altro canto per gli architetti modernisti, che seppero sottrarsi al vincolo tecnicista e funzionalista del Movimento Moderno e si cimentarono con il tema della chiesa-edificio, la situazione non fu più chiara. Per molti di essi, quelli che non riuscirono a trovare un dialogo costruttivo con la committenza, l'attività progettuale divenne una

I Congresso nazionale di architettura sacra, settembre 1955. Il quattrocentesco portico di via Zamboni: l'allestimento in pannelli prefabbricati introduce i bolognesi al problema della nuova periferia e al programma per la sua dotazione di servizi





risposta sia al bisogno di uno *statuto* di presenza per l'arte moderna nell'ambito dell'architettura sacra sia alla diffidenza e criticità della Chiesa.<sup>16</sup> Attenzioni che in troppi casi si tradussero in edifici pensati per compiacere e non per rispondere a delle equilibrate concezioni teologiche, che non erano contemplate in quanto non richieste da una committenza interessata quasi unicamente alla propria sopravvivenza. Esiti qualitativamente non dissimili da quelli prodotti dall'ambito classicista anche se, per via di un uso più ardito delle possibilità tecnologiche dei nuovi materiali, risultano più apertamente inclini alla sperimentazione e all'originalità, tramutata troppo spesso in stravaganza, oppure, nei casi più riduttivi, mimeticamente conformi all'immagine degli edifici residenziali.

### **3. 1945-1955. I caratteri della chiesa-edificio nell'esperienza italiana**

#### **3.1 L'esposizione di Bologna**

Una testimonianza importante delle vicende e delle riflessioni che si sono composte nell'articolato contesto di cui stiamo parlando, la forniscono le esposizioni tenute durante il primo congresso nazionale di architettura sacra svoltosi a Bologna nel 1955.<sup>17</sup> Concepito e costruito a partire dalla passione del Card. Giacomo Lercaro e di un manipolo di giovani architetti tra cui spicca la figura di Giorgio Trebbi, rappresentò la prima autentica occasione di confronto e di studio per tutti coloro che a vario titolo si occuparono in quegli anni del tema della chiesa-edificio: cardinali, vescovi, teologi, pastori, architetti, ingegneri e artisti accomunati dal medesimo bisogno di autenticità ed equilibrio in risposta alle distorsioni di cui avevano dovuto accettare gli esiti figurativi. Testimonianza resa ancor più ricca dalla mostra sui progetti di chiese realizzati nel decennio precedente, 1945-1955, in cui risalta il valore documentale delle opere esposte più che quello qualitativo. In ogni caso esse rappresentano l'esplicita oggettivazione dei fermenti e dei contrasti di quell'epoca.

Della mostra sull'architettura culturale italiana edificata durante il decennio 1945-1955<sup>18</sup> la storiografia non ha avuto particolare riguardo, ma il suo valore è indubbiamente non preteribile se si attende all'identificazione di una logica nella costituzione dello spazio della chiesa-edificio nell'esperienza italiana del periodo successivo al secondo conflitto mondiale. La ragione è duplice. Prima di tutto l'evento si colloca a metà dell'arco di tempo tra la fine della guerra (1945) e la fine del Concilio Vaticano II (1965). Indubbiamente venti anni non sono sufficienti per poter tracciare un significativo bilancio consuntivo o sperimentare in modo adeguato le intenzioni proposte; la coincidenza storica è però esemplificativa delle verifiche, delle correzioni o delle nuove idee avanzate

a metà di un percorso storico eccezionale: un ventennio durante il quale, grazie alla rapida mutevolezza degli eventi e alle inusitate necessità dell'uomo contemporaneo, si sono sperimentate le idee che poi verranno codificate nelle costituzioni, nei decreti e nelle dichiarazioni prodotti dal Concilio. Per l'architettura, in quanto disciplina preposta alla fattiva espressione di ogni progetto culturale, la mostra ha rappresentato un momento di riflessione sull'idoneità dei propri mezzi e delle proprie soluzioni nel saper coerentemente attuare le spinte innovative che sferzavano sull'intero mondo cattolico. La seconda motivazione che ci spinge a sottolineare il significato della mostra è contenuta nella stessa metodologia utilizzata per allestirla. Non ci fu una preselezione dei progetti da esporre, al contrario tutti quelli che furono fatti pervenire all'ente organizzatore vennero catalogati e poi mostrati senza censura. Nel catalogo composto per l'occasione, infatti, vennero raccolte a mo' di bilancio preventivo sia le luci sia le ombre di quel che fino allora era stato fatto: buona architettura culturale affiancata da esempi che non potevano essere definiti allo stesso modo. Vi è stata quindi un'impostazione



Il Padiglione  
dell'Architettura in piazza  
Rossini per il Convegno  
del 1955

didattica i cui scopi erano sia mostrare agli addetti ai lavori gli approcci costruttivi e distruttivi dell'unitarietà tra il dato liturgico e il dato spaziale sia sensibilizzare gli osservatori comuni alle nuove forme della chiesa-edificio e alle nuove proposte culturali, ecclesiali e pastorali di cui le precedenti sono un'immediata rappresentazione.

All'interno del gruppo organizzativo però, ci fu un dibattito sulla questione del metodo che Luigi Figini affrontò lucidamente fin dal primo giorno, quando il Cardinale Lercaro espresse l'intenzione di sollecitare il pubblico a visitare la mostra, prendere coscienza di cosa fosse un organismo ecclesiale moderno e capire il perché della sua diversità dall'antico. Per Figini la mostra non avrebbe dovuto essere altro che la continuazione critica del Congresso, il luogo cioè dove le idee dei tecnici e dei liturgisti si sarebbero confrontate con lo stato dell'arte in Italia in quegli anni. Questo, di fatto, non avvenne. D'altronde le stesse perplessità preoccupavano anche i rappresentanti della Chiesa; Padre Arcangelo Favaro, a esempio, nel suo intervento racconta così le impressioni percepite nel visitare la mostra:

«Ho provato delle gioie, perché realmente ho visto progetti nei quali si vede come le strutture del nostro tempo sono capaci di una forte ed intensa espressione liturgica. Devo però anche confessare che la Mostra non ha saputo o potuto sottrarsi a certe convenienze. In alcuni progetti non ho sentito esprimere nel linguaggio dei vivi la gloria di Dio, ma ho trovato sterili compromessi col passato e fredde reminiscenze che non hanno il coraggio di dire con la parola di oggi la passione dell'umanità di oggi».<sup>19</sup>

In sede di dibattito uno degli organizzatori, l'architetto Giorgio Trebbi, fece osservare che:

«Il carattere documentario della mostra ci ha messo di fronte ad opere veramente valide accanto ad opere discretamente brutte, che peraltro avevano lo stesso diritto di cittadinanza. Però nasce l'equivoco [...]: l'iniziativa annunciata dal Cardinale di portare il popolo a visitare la Mostra, per risvegliare l'interesse nei confronti dell'architettura sacra, può dar luogo ad apprezzamenti non completamente centrati, nel senso che un visitatore inesperto sul criterio di valutazione architettonica potrà trovare bellissima quella chiesa che per noi costituisce un risultato fallimentare e viceversa. Il rimedio [...]: bisogna che il Congresso e la Mostra bolognese siano considerati come una tappa e non come una meta».<sup>20</sup>

Subito dopo il Congresso l'evoluzione auspicata da Trebbi si concretizzò in una serie di iniziative a carattere eminentemente propositivo, di cui avremo modo di riferire, il cui intento programmatico è sintetizzato dallo stesso architetto: «Continuare il discorso significa partire dal quadro documentario della situazione attuale, raccolta nella Mostra di Piazza Rossini, e incominciare a distinguere. Distinguere il valido dall'insignificante,

il vero dal falso, ricercare le strade che conducono più facilmente all'autentica opera di architettura sacra, intesa come sintesi delle istanze liturgiche e delle aspirazioni dell'architetto di oggi». <sup>21</sup> Testimonianze di una temperie culturale in cui, seppur nell'incertezza e nell'insipienza dei primi passi, si avverte una profonda affezione alla necessaria urgenza del tema.

Oltre alle considerazioni sulla qualità delle opere, ciò che parimenti risulta fornire uno spunto di riflessione è il dato quantitativo degli esempi proposti: in quegli anni, infatti, vennero progettati e realizzati, a causa delle condizioni storiche, politiche e sociali, una quantità innumerevole di edifici adibiti al culto. A fronte di un tale impiego di mezzi e di competenze intellettuali e professionali specifiche, stupisce apprendere che l'intera regia del sistema spettasse alla sola *'Pontificia Commissione Centrale per l'Arte Sacra'*, e che la maggior parte dei sussidi economici necessari alla costruzione delle opere derivasse dall'intervento dello stato italiano, il quale con grande senso di responsabilità legiferò prontamente in merito alla questione.

### **3.2 La 'Pontificia Commissione Centrale per l'Arte Sacra'**

La *'Pontificia Commissione Centrale per l'Arte Sacra'* in Italia fu istituita nel 1924 da Papa Pio XI e, nei primi anni (1924-1929), venne affidata alla presidenza dell'Abate benedettino Ildefonso Schuster. Essa nacque con lo scopo di «mantenere desto ed operoso dappertutto, specialmente in seno alle Commissioni Diocesane, il senso dell'Arte Cristiana e lo zelo intelligente e devoto per la conservazione e l'incremento del patrimonio artistico della Chiesa». <sup>22</sup> Il capitolo storico più importante della Commissione fu quello che si aprì nell'immediato dopoguerra a seguito dell'impellente necessità di provvedere al restauro e alla costruzione delle chiese, delle case canoniche e dei campanili distrutti dalla guerra. La sua attività, guidata negli anni 1943-1956 da S.E. Mons. Giovanni Costantini, consisteva nell'opera di valutazione e giudizio sulle qualità liturgiche ed estetiche dei progetti che gli Ordinari diocesani presentavano agli organi statali preposti con lo scopo di ottenere i finanziamenti necessari alla realizzazione degli interventi. Un'opera straordinariamente significativa i cui dati impressionano sia per la mole sia per le ripercussioni che essi ebbero sugli equilibri economici e sociali di uno stato in via di ricostruzione. <sup>23</sup>

Indubbiamente più stimolanti sono le esperienze che la Commissione si trovò a dover affrontare a partire dagli anni Cinquanta; la sua attività, a causa dei processi di inurbamento e il conseguente aumento delle parrocchie, si spostò progressivamente dall'ambito del restauro a quello della nuova costruzione di edifici per il culto. La nuova



fase fu supportata e parzialmente giustificata da alcuni interventi legislativi dello Stato italiano, che risultarono estremamente favorevoli e che furono sicuramente il frutto anche dell'attività politica e di mediazione dell'allora presidente della Commissione Mons. Costantini.

Le leggi n. 2522 del 1952 '*Concorso dello Stato nella Costruzione di nuove chiese*' e n. 168 del 1962 '*Nuove norme relative alla costruzione e ricostruzione di edifici di culto*', con le modifiche e gli aggiornamenti successivi, riconoscono la necessità civile e sociale di aiutare i Vescovi nell'opera di dotazione di strutture religiose al servizio delle aree di nuova espansione. Le leggi sono estremamente razionali, intelligenti e mature. Accedono all'istituto amministrativo della Concessione, affidando appunto all'Ordinario diocesano il compito totale, dal terreno al collaudo, e consegnando un bonus finanziario corrispondente al *grezzo chiuso*. L'opera cioè veniva finanziata per l'importo corrispondente all'acquisto del terreno, alla costruzione del grezzo, alla realizzazione delle tamponature perimetrali e dei sistemi di protezione dall'acqua tanto per la chiesa quanto per le opere parrocchiali e per la casa del parroco. L'Ordinario doveva poi provvedere con fondi autonomi al completamento degli impianti, rifiniture, pavimentazioni, arredo e opere d'arte.

A fronte di questo contributo lo Stato ebbe l'accortezza di imporre due forme di riscontro: alla collaborazione tra Genio Civile e Corte dei Conti venne demandato il compito del controllo incrociato del procedimento tecnico amministrativo di ogni progetto, mentre alla '*Pontificia Commissione Centrale per l'Arte Sacra*' venne affidata la verifica della qualità progettuale degli stessi. La Commissione inoltre doveva redigere il programma annuale di finanziamento delle opere da realizzare, il quale passava poi al vaglio e all'approvazione sia del Ministero dei Lavori Pubblici sia del Ministero degli Interni (Direzione Generale del Fondo per il Culto). Una sinergia tra Stato e Chiesa che fu ritenuta indispensabile a causa di un duplice handicap: la poca competenza culturale e scientifica della maggior parte delle commissioni diocesane e la pressoché totale impreparazione dei professionisti ad affrontare con cognizione il tema dell'edificio per il culto. Di fatto la Pontificia Commissione in un anno poteva prendere in esame dai 100 ai 150 progetti di chiese e altrettanti di opere parrocchiali; a titolo di esempio dal 1956 al 1985, anni caratterizzati dalla vitale presidenza di Don Giovanni Fallani, il successore di S.E. Mons. Giovanni Costantini, vennero analizzati ben 4.453 progetti. Nonostante le inevitabili limitazioni finanziarie che si dovevano porre ai progetti e inoltre tenuto conto delle difficoltà nel riuscire a coordinare la moltitudine di interventi posti in atto, si può dire che la Chiesa abbia comunque tentato di esercitare in modo centralizzato una forma di controllo e di indirizzo sull'architettura culturale in tutto il territorio italiano. In particolare attraverso l'imprescindibile diritto di veto della Ponti-

ficia Commissione, il cui parere era, come detto, esplicitamente richiesto per avvalorare la rispondenza dell'opera ai precetti della liturgia e dell'arte sacra. Importante è far notare che la Commissione, per poter dare una consulenza la più obiettiva possibile, nel corso degli anni si avvale dell'apporto esterno di consulenti di altissimo livello, la maggior parte dei quali erano professionisti di fama riconosciuta a livello nazionale e internazionale: gli architetti Sandro Benedetti, Adalberto Libera, Luigi Moretti, Ludovico Quaroni, Mario Ridolfi, Giuseppe Vaccaro; gli ingegneri Pier Luigi Nervi, Vincenzo Passarelli, Salvatore Rebecchini. Il loro impegno se non permise un univoco e coerente orientamento nell'attività della Commissione, ancora troppo condizionata da contrasti e idee particolaristiche, almeno garantì tanto un supporto culturale di spessore e una predisposizione al dialogo interdisciplinare.

Quello dell'edilizia sacra fu senz'altro l'aspetto più appariscente dell'attività della Pontificia Commissione, in un tempo molto discusso per l'architettura religiosa, in cui prevaleva sia l'angoscia per il divario tra gli orientamenti dell'architettura moderna e la debolezza della committenza ecclesiastica sia per le molte incertezze a livello teorico. L'attività pratica procedette, comunque, parallelamente al tentativo di offrire un contributo anche teorico alla riflessione sull'architettura della chiesa-edificio. Lo strumento certamente più noto, in questo senso, fu la rivista *Fede e Arte* pubblicata per quindici anni dal 1953 al 1968, anche se non vanno sicuramente trascurati gli innumerevoli convegni, corsi e dibattiti proposti nel corso degli anni a tutti quelli che a vario titolo potevano essere interessati agli argomenti.

### 3.3 I significati dei progetti

In sintesi, possiamo autenticamente interpretare le opere di architettura culturale edificate nell'immediato dopoguerra, non come eventi autoreferenziali, quanto piuttosto come il frutto di un complesso sistema di relazioni tra: le condizioni storiche e sociali; le caratteristiche definizioni culturali; l'attività degli enti ufficialmente preposti a essere punto di riferimento in materia; le indicazioni teoriche delle discipline interessate; la capacità o meno di riuscire a superare le ideologie troppo vincolanti del modernismo e di proporre un dialogo interdisciplinare; le particolari occasioni di confronto e di studio. Data la complessità del contesto di riferimento, nelle opere prodotte non è sempre agevole rintracciare una chiara consequenzialità tra principio e azione: la forma architettonica diventa qualche cosa di ermetico che non lascia immediatamente trasparire i significati a essa connessi. Anche la storiografia ufficiale, nelle poche occasioni in cui si è soffermata sul tema, di fronte a tali difficoltà ha proposto analisi riduttive che non

riescono a coglierne l'autenticità e l'eloquenza. La soluzione potrebbe risultare più accessibile se si considerasse con l'attenzione dovuta la circolarità che, in riferimento a un predefinito arco temporale, lega tra di loro fatti storici, principi culturali e particolari opere architettoniche. Queste ultime, infatti, sarebbero spiegate con maggiore consapevolezza, poiché poste direttamente in relazione alle ragioni che ne garantiscono l'esistenza, ossia il patrimonio di conoscenze a carattere antropologico desumibile dai fatti della vita dell'uomo.

Questo è quello che finora abbiamo perseguito come nostro obiettivo attraverso il chiarimento dei punti essenziali del progetto culturale complessivo sottointeso alle vicende che hanno caratterizzato il tema della chiesa-edificio. Adesso non resta che qualificare e spiegare gli esiti raggiunti dalle opere architettoniche effettivamente realizzate. Non ci soffermeremo molto sui singoli casi, anche perché per la loro descrizione esiste già un'ampia bibliografia in merito,<sup>24</sup> diversamente cercheremo di proporre una concatenazione di principi interpretativi ad ampio spettro capaci di riflettere nel modo più veritiero possibile i valori contenuti nelle opere prodotte. In questo processo induttivo il punto di partenza sarà proprio il catalogo dei casi messi in mostra a Bologna nel 1955. A proposito dell'architettura sacra italiana riferibile all'epoca pre-conciliare qualcuno ha sottolineato, usando toni poco qualificanti, l'enorme divario esistente tra di essa e gli esempi realizzati in Germania, Francia, Olanda e Svizzera a partire dagli anni Venti. Si è sostenuto che le ragioni di questo vuoto sono da attribuire quasi esclusivamente alla poca influenza del Movimento Liturgico in Italia, dove le innovazioni da esso avanzate hanno agito solo in ambito teorico e più limitatamente in seno alla pastorale. Conseguente nelle opere prodotte si evidenziano come rilevanti «i loro sforzi nella soluzione dei problemi relativi all'inserimento ambientale, o nella ricerca di un linguaggio altisonante o nel definire lo spazio interno partendo da aspetti parziali della funzionalità, sopravvalutandoli rispetto ad altri. [...] Si ha l'impressione che si tenda ad evadere i veri problemi (quelli funzionali) che dovrebbero essere affrontati per primi per farne uscire l'architettura che, per sua natura, è risposta ad esigenze vitali e non vana ricerca di forme, fine a se stessa».<sup>25</sup>

Se nulla c'è da obiettare riguardo al dato iniziale, l'influenza del Movimento Liturgico, altrettanto non può dirsi delle successive considerazioni avanzate per sostenere la tesi dell'inadeguatezza dell'architettura sacra italiana. Innanzi tutto perché il valore della funzionalità, se considerato nell'ambito dell'architettura per la liturgia, assume un'accezione molto più articolata rispetto al consueto, tale da poter sopravanzare il semplice dato distributivo e organizzativo. Non è semplicemente, come qualcuno invece ha detto,<sup>26</sup> la posizione dell'altare o quella dell'assemblea che possono costituire metro di

giudizio sulla qualità di una chiesa-edificio; in quest'ultima, al contrario, il mettersi a servizio della liturgia implica inevitabilmente la sua assunzione al ruolo di atto liturgico, essa cioè dovrebbe essere pensata sia come preghiera sia come simbolo che induca alla preghiera. D'altronde, se solo si confrontassero gli esempi più significativi dell'architettura culturale tedesca del secondo dopoguerra con quelli dell'architettura italiana dello stesso periodo, ci si renderebbe conto che, soprattutto a livello planimetrico, le differenze non sono poi così sostanziali.

In secondo luogo, non ci sembra corretto interpretare la limitata influenza del Movimento Liturgico quale esclusivo esito di un generale disinteresse degli architetti italiani all'essenza del tema. Le ragioni sono altre, maggiormente articolate, ma in ogni caso riferibili più che a deficienze particolari a questioni storiche quali: la cesura a ogni livello operata dagli eventi della seconda guerra mondiale; la mancanza nell'Episcopato italiano di quella stessa unità che invece qualificava il suo equivalente tedesco, grazie al quale si poterono realizzare le opere di architettura sacra sicuramente più interessanti del periodo pre-conciliare; la difficoltà in Italia di riuscire a istituire un equilibrato clima di confronto tra architetti e teologi. In ogni caso, pur mancando la guida del Movimento Liturgico, in Italia le idee di rinnovamento sulla Sacra Liturgia vennero rappresentate in modo univoco dalla posizione ufficiale della Chiesa espressa nel 1947 attraverso l'Enciclica *'Mediator Dei'* di Papa Pio XII. Un testo importante che, come avremmo modo di sottolineare, rappresenta insieme alle vicende storiche e alle posizioni sociali e culturali fin qui espresse la chiave di lettura di tutta l'architettura culturale italiana edificata antecedentemente al Concilio Vaticano II.

Infine, anche se tra gli architetti italiani la sostanza concettuale del Movimento Liturgico non venne recepita integralmente, si può chiaramente osservare come loro nei propri progetti trassero, pur se superficialmente, ispirazione da quegli esempi di architettura culturale costruiti oltralpe, direttamente e intimamente connessi al percorso di rinnovamento liturgico sviluppatosi in Germania e Olanda. Le opere di Rudolf Schwarz, di Emil Steffann, di Dominikus Böhm e del figlio Gottfried testimoniano agli architetti italiani come sia possibile, una volta superati gli -ismi del Movimento Moderno, applicare il linguaggio modernista anche al caso della chiesa-edificio. Nelle chiese progettate in Italia si assiste perciò a una progressiva riduzione dell'apparato decorativo, all'introduzione dell'uso del calcestruzzo nelle membrature portanti e nelle pareti sottili, all'esaltazione delle possibilità luministiche offerte dall'acciaio e dal vetro, all'applicazione semplificata dei materiali della tradizione come l'intonaco, il laterizio o la pietra; alla sperimentazione di soluzioni spaziali inedite rese possibili dalle nuove tecnologie. Si colgono, quindi, solamente gli aspetti epidermici di quell'insieme di esperienze in



generale riferibili al Movimento Liturgico che, in ogni caso, permettono agli osservatori di capire come riuscire ad applicare la figuratività modernista senza per questo cadere nella banalizzazione meccanicista o razionale.

A partire da questa premessa sull'esperienza architettonica italiana per la liturgia, che cerca di fornire una chiave di lettura applicata a un contesto più ampio rispetto a quello nazionale, è ora necessario parlare di quelle che sono le idee generali poste a comune fondamento della maggior parte delle architetture realizzate. Confrontandole si avverte, a prescindere dai particolari esiti formali, un'unità nella definizione strutturale del progetto; struttura che dobbiamo intendere sulla base dell'interpretazione che ne dà Moretti, ovvero quella «che determina i rapporti di base e le connessioni delle forme, l'organizzazione dello spazio, della luce, ecc.».<sup>27</sup>

Essa è espressa dalla fissità di uno schema planimetrico ancora influenzato dalle forme della tradizione: pianta rettangolare con disposizione longitudinale dell'assemblea, o sue evoluzioni interpretative, e separazione tra l'area presbiteriale e quella dell'assemblea. Nonostante ciò, lo schema è composto in funzione di una tendenza alla chiarezza distributiva, conseguente a un approfondimento del senso teologico e simbolico delle azioni che si compiono nella chiesa. Ne nasce l'assegnazione di una precisa collocazione spaziale per ogni atto sacramentale e la ristrutturazione del presbiterio: al suo interno l'altare viene ruotato di 180 gradi per consentire la celebrazione verso il popolo. Purtroppo in molti casi permangono ancora elementi di contrasto come la presenza di altari secondari e la poca rilevanza scenica data all'altare principale.

Il rapporto tra luogo del Sacrificio e aula che, in modo più o meno accentuato, tende a qualificarsi attraverso la separazione delle parti, si concretizza sia nella differenziazione planimetrica e spaziale, dovuta alla presenza di una scarsella e di un alto tiburio all'interno dei quali è collocato il presbiterio, sia nella particolare accentuazione luministica che tende a evidenziare espressivamente l'area dell'altare. In quest'ultima peculiarità si può cogliere una certa tendenza generale a interpretare la chiesa-edificio come luogo del sacro, come dimensione autonoma che, grazie all'uso originale ed eloquente dell'unità spazio-luce, induca alla contemplazione spirituale e alla trascendenza. Un'idea che in molti casi si esprimerà anche nella maggiore complessità e articolazione delle coperture e delle chiusure perimetrali dello spazio liturgico.

Nell'ottica di un'interpretazione interdisciplinare e conseguentemente al particolare rapporto che in Italia si ha tra architettura e liturgia, nelle peculiarità evidenziate si percepisce la forte influenza esercitata dalle parole della *'Mediator Dei'*. Pio XII in questa enciclica accoglie e conferma gli esiti della ricerca perseguita dal Movimento Liturgico affermando che «La sacra Liturgia è pertanto il culto pubblico che il nostro Redentore

rende al Padre, come Capo della Chiesa, ed è il culto che la società dei fedeli rende al suo Capo e, per mezzo di Lui, all'Eterno Padre: è per dirla in breve, il culto integrale del Corpo mistico di Gesù Cristo, cioè del Capo e delle sue membra». Si rivolge cioè una maggiore attenzione nei confronti della partecipazione dei fedeli ai misteri liturgici, cercando di renderli più comprensibili e affascinanti; l'assemblea diviene in comunione con il presbitero, ovvero il presidente dell'assemblea, il soggetto attivo attraverso il quale il culto può aver luogo. Una rivoluzione che, accentuando la dimensione comunitaria del popolo di Dio, giustifica gli interventi di riprogettazione dell'area presbiteriale e dei luoghi destinati alla celebrazione degli altri sacramenti come il battistero, il confessionale, la custodia eucaristica, la cappella feriale.

Ciò nonostante, nella stessa enciclica si leggono chiaramente alcuni distinguo che sembrano ricalibrare la portata del messaggio iniziale, soprattutto quando a proposito dell'organizzazione della Chiesa si dice che essa «è una società, ed esige, perciò, una sua propria autorità e gerarchia. Se tutte le membra del Corpo Mistico partecipano ai medesimi beni e tendono ai medesimi fini, non tutte godono dello stesso potere e sono abilitate a compiere le medesime azioni», ovvero un'esplicita distinzione funzionale che si chiarisce ancor di più nell'idea di un sacerdote che

«fa le veci del popolo perché rappresenta la persona di Nostro Signore Gesù Cristo in quanto Egli è Capo di tutte le membra ed offrì se stesso per esse: perciò va all'altare come ministro di Cristo, a Lui inferiore, ma superiore al popolo. Il popolo, invece, non rappresentando per nessun motivo la persona del Divin Redentore, né essendo mediatore tra sé e Dio, non può in nessun modo godere di poteri sacerdotali».

Il Santo Padre, con queste parole, disegna una società di fedeli straordinariamente solidale nella propensione verso la salvezza collettiva ma, pur nella comunione, rigidamente organizzata in modo gerarchico a partire dall'autorità del Mediatore di Dio, Gesù Cristo, e della sua immagine in terra, il sacerdote, che nella loro correlazione sono posti in diverso modo a capo del popolo eletto. Un concetto che si pone esplicitamente a fondamento del modello progettuale in cui il presbiterio è, con soluzioni diverse, distinto dall'aula assembleare. In riferimento alla funzione dei fedeli nella partecipazione ai Sacri Misteri, infine, ogni ulteriore dubbio è fugato dall'idea che:

«il sacrificio è realmente consumato, ed esso ha sempre e dovunque, necessariamente e per la sua intrinseca natura, una funzione pubblica e sociale, in quanto l'offerente agisce in nome di Cristo e dei cristiani, dei quali il Divin Redentore è Capo, e l'offre a Dio per la

Santa Chiesa Cattolica e per i vivi e i defunti. E ciò si verifica certamente sia che vi assistano i fedeli [...] sia che non vi assistano, non essendo in nessun modo richiesto che il popolo ratifichi ciò che fa il sacro ministro».

La ricchezza, l'unitarietà e l'autonomia del sacramento dell'Eucarestia sono valori che nascono da un'autentica sensibilità nei confronti del dato rivelato:

«L'augusto Sacrificio dell'altare [...] è un vero e proprio sacrificio, nel quale, immolandosi incruentamente, il Sommo Sacerdote fa ciò che fece una volta sulla Croce offrendo al Padre tutto se stesso, [...] Differente, però, è il modo col quale Cristo è offerto. [...] Giacché, per mezzo della transustanziazione del pane in corpo e del vino in sangue di Cristo, come si ha realmente presente il suo corpo, così si ha il suo sangue».

In tal modo non potrebbe non essere giustificata la particolare sensibilità rivolta dagli architetti alla valorizzazione espressiva dello spazio occupato dall'altare: esso verrà interpretato come il fuoco ordinatore dell'intero spazio della chiesa-edificio, il fulgore capace di dar vita alle forme circostanti.

Nel progetto ecclesiale definito da Papa Pio XII è chiaro come le visioni del Movimento Liturgico non abbiano ancora acquisito il riconoscimento che invece avranno all'interno dalla *'Sacrosantum Concilium'*, ciò nonostante è significativo il fatto che in esso si cominci a parlare di *Corpo mistico di Gesù Cristo*, di *culto pubblico*, di Chiesa come società gerarchicamente organizzata, ma anche, e questo è particolarmente significativo, della *partecipazione attiva* e fervente dei fedeli alla Liturgia. Di essa il Papa, dopo averne chiarito l'essenza, ne definisce la struttura:

«Tutto il complesso del culto che la Chiesa rende a Dio deve essere interno ed esterno. E' esterno perché lo richiede la natura dell'uomo composto di anima e corpo; perché Dio ha disposto che *conoscendoLo per mezzo delle cose visibili, siamo attratti all'amore delle cose invisibili* [...] Ma l'elemento essenziale del culto deve essere quello interno: è necessario, difatti, vivere sempre in Cristo, tutto a Lui dedicarsi, affinché in Lui, con Lui e per Lui si dia gloria al Padre. La sacra Liturgia richiede che questi due elementi siano intimamente contigui».

L'idea di fondo determina una visione del culto distante dai vuoti formalismi e in cui assume un'importanza rilevante il coinvolgimento profondo e personale dell'animo ai sacramenti; vale il detto dell'Apostolo:

«abbiate in voi gli stessi sentimenti che furono in Cristo Gesù, (il quale) esige da tutti i cristiani di riprodurre in sé, per quanto è in potere dell'uomo, lo stesso stato d'animo che aveva il Divin Redentore quando faceva il Sacrificio di sé: l'umile sottomissione [...] di riprodurre in sé le condizioni della vittima [...] la nostra mistica morte in Croce con Cristo

[...] A questo mirano non soltanto le letture, le omelie e le altre esortazioni [...] ma anche le vesti, i riti sacri e il loro esteriore apparato, che hanno il compito di *“far pensare alla maestà di tanto Sacrificio, eccitare le menti dei fedeli, per mezzo dei segni visibili di pietà e di religione, alla contemplazione delle altissime cose nascoste in questo Sacrificio”*. Tutti gli elementi della Liturgia mirano dunque a riprodurre nell'anima nostra l'immagine del Divin Redentore attraverso il mistero della Croce».

Anche l'architettura, in quanto atto liturgico, ha lo scopo di indirizzare l'animo umano alla contemplazione dei Sacri Misteri per mezzo delle cose sensibili. Negli edifici per il culto degli anni Quaranta e Cinquanta, perciò, l'intero invaso della chiesa-edificio, essendo interpretato come esortazione al coinvolgimento emotivo, diventa il centro di una particolare ricerca formale volta al sublime, all'insondabile, al paradosso, al silenzio della contemplazione; concetti che trovano in particolar modo rispondenza nelle soluzioni progettuali adottate per l'aula: la permanenza dello schema longitudinale, attento sia alla comunità sia all'individualità del singolo e l'enfatizzazione dell'involucro edilizio attraverso effetti di luce o arditezze strutturali.

Un altro tema che ci sembra accomunare la produzione di edifici per il culto nell'immediato dopoguerra è quello della continuità con la tradizione architettonica ereditata dalle esperienze storiche sedimentate nel corso dei secoli nelle varie regioni italiane. Un patrimonio incommensurabile che, distinguendosi in gruppi omogenei corrispondenti ad altrettante unità culturali, ci fornisce una poliedrica definizione dello sviluppo del tema della chiesa-edificio nel corso della storia. Condizione che evidentemente non può essere paragonata a quella delle altre esperienze europee a causa sia dello straordinario patrimonio culturale di cui l'Italia è custode sia della singolare linea di ricerca approfondita dagli architetti italiani all'interno dell'universo più vasto del Movimento Moderno. Il Razionalismo italiano, infatti, accogliendo come valore e non come vincolo la forza dell'ambiente storico costruito, mise chiaramente in dubbio gli assunti metodologici inibitori e gli astrattismi della nuova architettura internazionale. Aspetto di fondo sarà quindi una sorta di tendenza al *regionalismo in architettura*.<sup>28</sup>

Si ricordino, a titolo di esempio, i primissimi risultati di questa stagione: la Casa del viticoltore a Castagna di Ignazio Gardella (1945-46); il rifugio Pirovano di Albini a Cervia (1949-51); il quartiere Tiburtino di Ridolfi e Quaroni a Roma (1949-54); la gotica Torre Velasca a Milano di Belgioioso, Peresutti e Rogers (1951-58); la gotica casa delle Zattere a Venezia di Ignazio Gardella (1954-58).

Anche se in alcuni casi di edifici per il culto l'attenzione alla storia ha condotto alla composizione di revival stilistici, in generale la tendenza ad accogliere positivamente la continuità della tradizione si è maturata in un condiviso processo costruttivo estrema-



mente complesso e raffinato, carico di stimoli e definito dalla forte riconoscibilità dei simboli. Esso interpreta il tema dimostrando innanzi tutto come possa essere fattibile creare una perfetta sintonia tra i materiali e le tecnologie della tradizione e quelli della modernità. Questi si intersecano all'interno degli organismi edilizi per mezzo di una sintesi che tiene conto della complementarietà o della sostituibilità di valori formali e strutturali, così che anche l'immagine dei consueti archetipi spaziali non è mai stravolta, ma sempre arricchita da qualche cosa che rappresenta il frutto del presente. La continuità della tradizione in questo modo è interpretata come un processo evolutivo il cui valore è garantito dalla profonda conoscenza della storia e dalle qualità essenziali del linguaggio moderno.

E' importante sottolineare come non esista un'imitazione delle forme né tantomeno una reinterpretazione in chiave moderna delle stesse, ma piuttosto la continuità dell'idea progettuale appartenente a una determinata cultura, ridisegnata tenendo conto delle possibilità offerte dal progresso. In questo senso entro lo schema di impianti riconoscibili vengono introdotti: elementi di sostegno e membrane di copertura in calcestruzzo; cellule spaziali ripensate senza il vincolo dei limiti statici della pietra o del laterizio; volte arditamente ritagliate entro il perimetro dell'aula e arricchite dai tagli di luce consentiti dall'indipendenza degli appoggi; cioè, ci si avvia verso un'estrema libertà di sperimentazioni formali e spaziali senza eguali.

La giustezza di tale approccio veniva avvalorata dal bisogno di chiarezza e riconoscibilità che si imponeva come ineludibile per gli edifici culturali costruiti nelle nuove periferie. Quando Ludovico Quaroni nel suo intervento al congresso di Bologna del 1955 evidenziò la limitatezza dell'architettura in generale, e non solo a quella della chiesa-edificio, si riferiva proprio a questa particolare condizione. I nuovi quartieri delle grandi città costruiti in seguito al *'Piano Fanfani'* furono disegnati nel migliore dei casi sulla base di principi esclusivamente razionali ed economici, incapaci pertanto di condurre a un processo di riconoscibilità culturale che crei la definizione di un'unità tra ambiente antropizzato, società e uomo basata sulla coerente relazione a un progetto complessivo di valori umani. A migliorare la condizione generale non intervenivano neppure i documenti ufficiali sull'urbanistica prodotti dai CIAM i quali, essendo ispirati dall'idea di una società resa meccanica e standardizzata dal progresso, non erano in grado di contemplare una visione spirituale e individuale dell'uomo.

Naturalmente la chiesa-edificio non poteva conformarsi a una proposta così riduttiva, poiché questo avrebbe significato rinunciare allo spessore rivelativo determinato dalla capacità simbolica delle forme, la quale è per metà frutto della riconoscibilità appartenente alle consuetudini della tradizione. Per gli architetti che si occuparono del tema fu

perciò naturale aggrapparsi all'eredità delle forme archetipiche tramandate dalla storia, seppur rivitalizzate grazie all'innovazione dell'epoca moderna, per garantire in qualche modo l'intelligibilità degli edifici per il culto costruiti in ambienti antropizzati verso i quali non era possibile istituire alcuna relazione. La chiesa-edificio divenne, per ragioni connesse alla sua intrinseca natura, oggetto decontestualizzato promotore di un progetto culturale in cui gli uomini si sarebbero potuti riconoscere e intorno al quale avrebbero potuto costruire una comunità viva. Viene spontaneo chiedersi quanto questo sia stato possibile in un nuovo quartiere di una grande città industriale, dove la dimensione e l'eterogeneità sociale dovuta ai fenomeni di migrazione non facilitavano la caratterizzazione degli edifici secondo una chiara semantica universalmente comprensibile. Nonostante ciò è indubbio l'enorme contributo che in quegli anni i centri parrocchiali hanno dato alla vivificazione dei processi di definizione sociale delle neonate comunità.

La posizione ufficiale della Chiesa, come sottolineato inizialmente, si dimostrava chiaramente consenziente verso tutte quelle azioni volte a preservare le consuetudini rese stabili dal trascorrere del tempo. Il valore dell'inoppugnabilità delle radici aveva per il mondo ecclesiale il significato di una forma di controllo capace di fornire delle certezze, dei punti saldi intorno ai quali costruire la giustezza del proprio magistero, soprattutto in un periodo storico in cui l'ideologia del comunismo, del positivismo, del relativismo e del consumismo sembravano poterla incrinare. Così anche nell'edilizia per il culto, la particolare tendenza italiana al *regionalismo in architettura* venne da essa accolta di buon grado e vivamente sostenuta, purtroppo in molti casi fino all'eccesso del revival stilistico. L'intenzione era quella di poter dimostrare la certezza e la presenza della Chiesa attraverso la ricchezza e la significazione delle opere costruite sfruttando le forme della tradizione. Sono molti gli esempi di chiesa-edificio frutto di questa tendenza e sicuramente la maggior parte di altissimo valore sia architettonico sia liturgico.

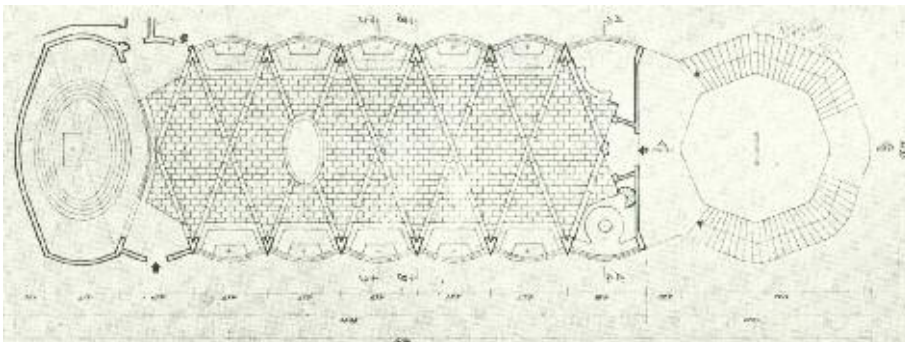
---

#### ***Parrocchiale di Vitinia, Roma - 1955***

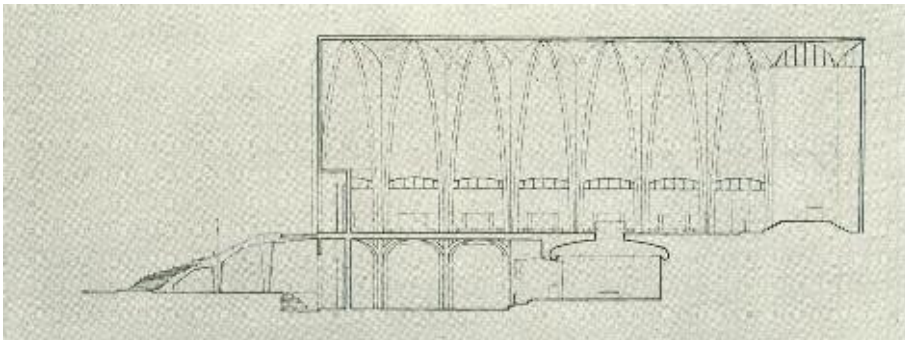
##### ***Ildo Avetta***

Il complesso parrocchiale comprende la chiesa, la cripta, la canonica e l'edificio per le opere parrocchiali. Esso sorge su di un pendio fra due strade. La cripta ha l'ingresso a livello della strada inferiore e penetra nel terreno per cinque campate. Su di essa appoggia una parte della chiesa, alla quale si accede a mezzo di una scalinata a tenaglia in cemento armato. La struttura è completamente in cemento armato. La facciata, che dichiara la struttura interna ponendo in evidenza il semiellisse verticale generatore degli arconi e delle volte, è rivestita in marmo, a tarsie, racchiudenti delle vetrate mistilinee. Il resto della facciata, parte dei fianchi, l'abside e il campanile sono rivestiti in tufo a corsi regolari, nei quali sono inseriti elementi isolati di vetrocemento, per illuminare sia la parte superiore della chiesa sia l'interno del

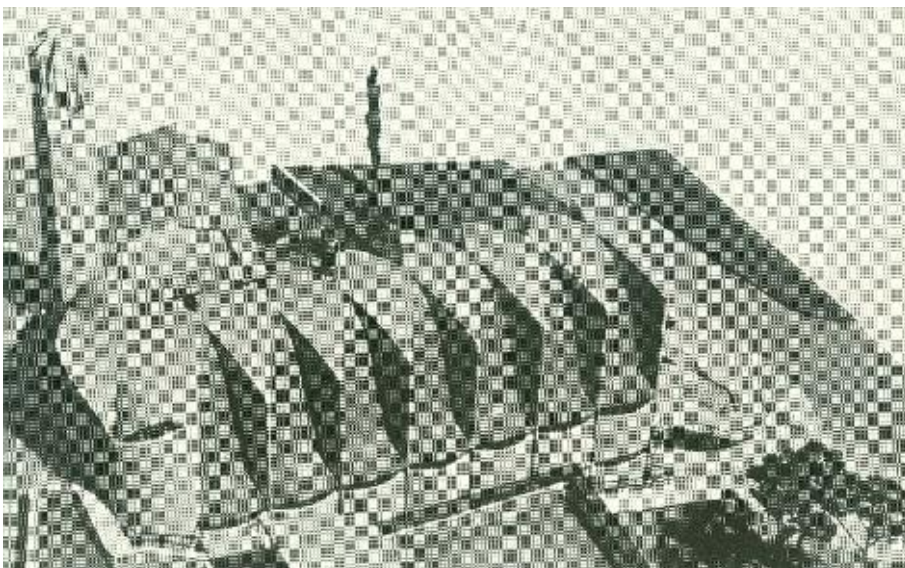
campanile. Dimensione processionale dello spazio che trova compimento nell'area presbiteriale. Questa si qualifica sia come punto d'arrivo del cammino di fede sia come elemento distinto dalla condizione laicale della vita dell'uomo. L'altare, grazie ai particolari effetti luministici e alla sua configurazione volumetrica, diviene il luogo di polarizzazione del sacro e in esso si compie il mistero del sacrificio eucaristico quale segno di salvezza operato attraverso l'autosufficiente azione del presbitero. Gli archi trasversali enfatizzano la divisione poiché rinnegano la profondità delle linee di fuga orizzontali. La loro configurazione valorizza la verticalizzazione dell'invaso assembleare attraverso un insieme di linee che indirizzano l'occhio verso l'alto, ovvero verso il riconoscimento della presenza del divino.



I. AVETTA,  
*Parrocchiale di  
Vitinia*, Roma,  
1955.  
Pianta della  
chiesa

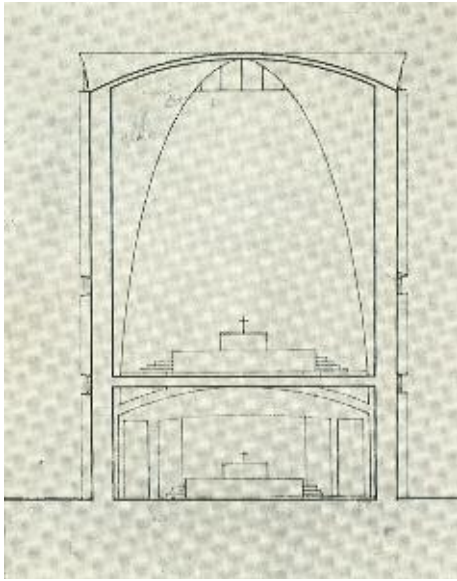


I. AVETTA,  
*Parrocchiale di  
Vitinia*, Roma,  
1955.  
Sezione  
longitudinale



I. AVETTA,  
*Parrocchiale di  
Vitinia*, Roma,  
1955.  
Veduta generale  
del plastico





I. AVETTA, *Parrocchiale di Vitinia*, Roma, 1955.  
Sezione trasversale

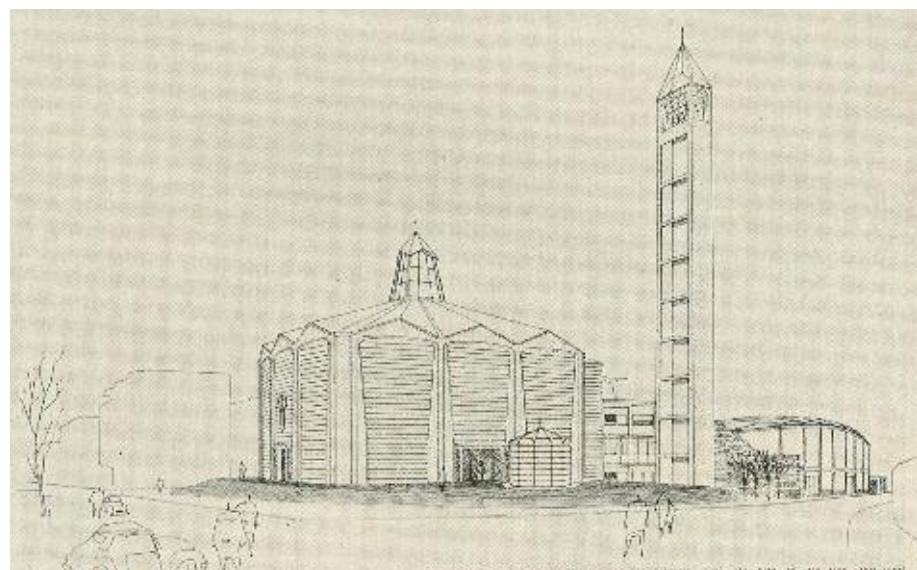


I. AVETTA, *Parrocchiale di Vitinia*, Roma, 1955.  
Prospetto principale

### ***Parrocchiale in viale Tor Marancia, Roma - 1954***

#### ***Gino Cancellotti***

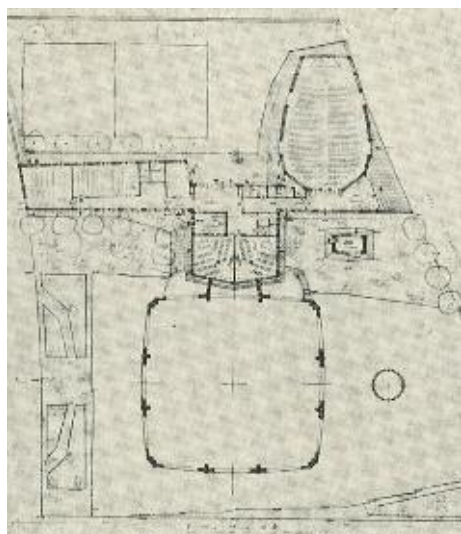
La chiesa parrocchiale è costituita da un'aula di forma quadrata, avente tre absidi, e coperta con volte sottili. Nell'interno si gode la completa visibilità degli altari e dei pulpiti. La luce proviene dall'alto da una grande lanterna che assicura anche una buona ventilazione. Il battistero è collocato esternamente alla chiesa ed è accessibile mediante un passaggio coperto da una volta, mentre il campanile è collegato alla sacrestia da un passaggio sospeso. L'edificio della canonica contiene al piano terreno le sale per le associazioni ed il salone parrocchiale coperto con volte sottili; al piano della chiesa la sacrestia e gli uffici parrocchiali; al piano superiore l'abitazione del clero. Allo stesso livello sono collocati l'organo, la cantoria e l'accesso ai pulpiti. Per tutti gli edifici è prevista una struttura portante in cemento armato. La copertura di tutte le volte sottili è eseguita in lastre di alluminio. Evidente accentuazione della dimensione comu-



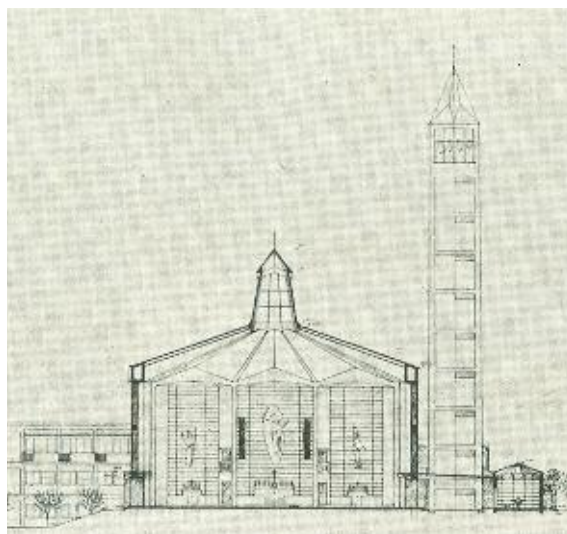
G. CANCELOTTI  
*Parrocchiale in  
viale Tor  
Marancia*, Roma,  
1954.  
Veduta  
prospettica della  
chiesa



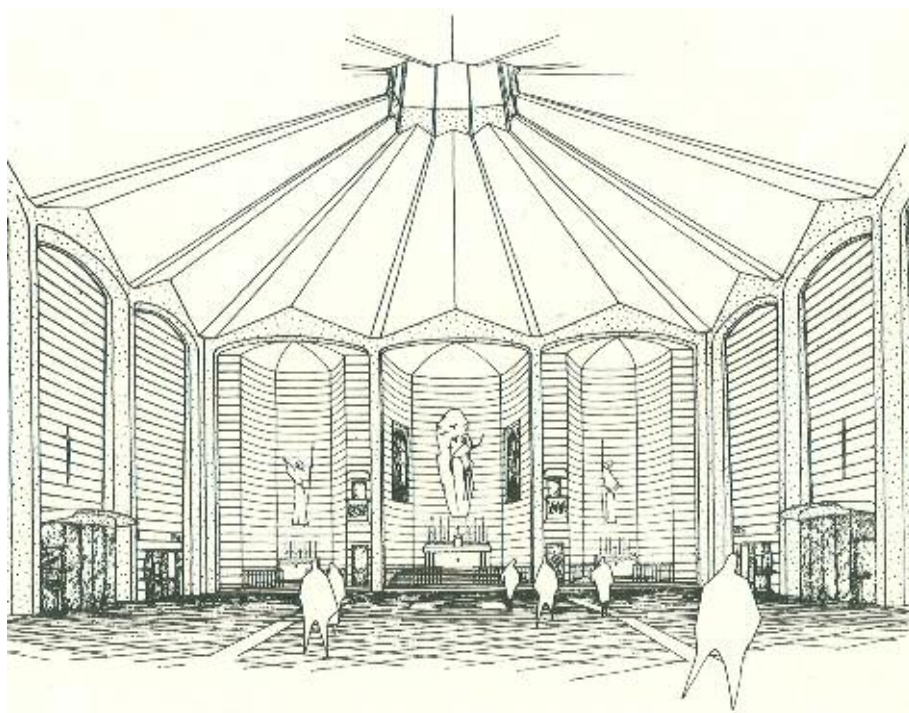
nitaria ottenuta per mezzo dell'impianto planimetrico centralizzato su base quadrata. Il valore preponderante dell'assemblea è ulteriormente sottolineato dalla luce proveniente dal lanternino vetrato posto nel mezzo della copertura dell'aula. La luce, elemento del divino, raccoglie su di sé secondo un movimento ascensionale tutte le linee che definiscono l'involucro: pilastri in calcestruzzo armato e linee di piega della copertura a falde contrapposte. L'altare è elemento subordinato poiché relegato in una nicchia della parete senza nessuna capacità di focalizzazione spaziale. Inoltre la sua importanza è sminuita dalla presenza di due altari minori che lo fiancheggiano su entrambi i lati.



G. CANCELLOTTI, *Parrocchiale in viale Tor Marancia*,  
Roma, 1954.  
Pianta del complesso parrocchiale



G. CANCELLOTTI *Parrocchiale in viale Tor Marancia*,  
Roma, 1954.  
Sezione trasversale della chiesa



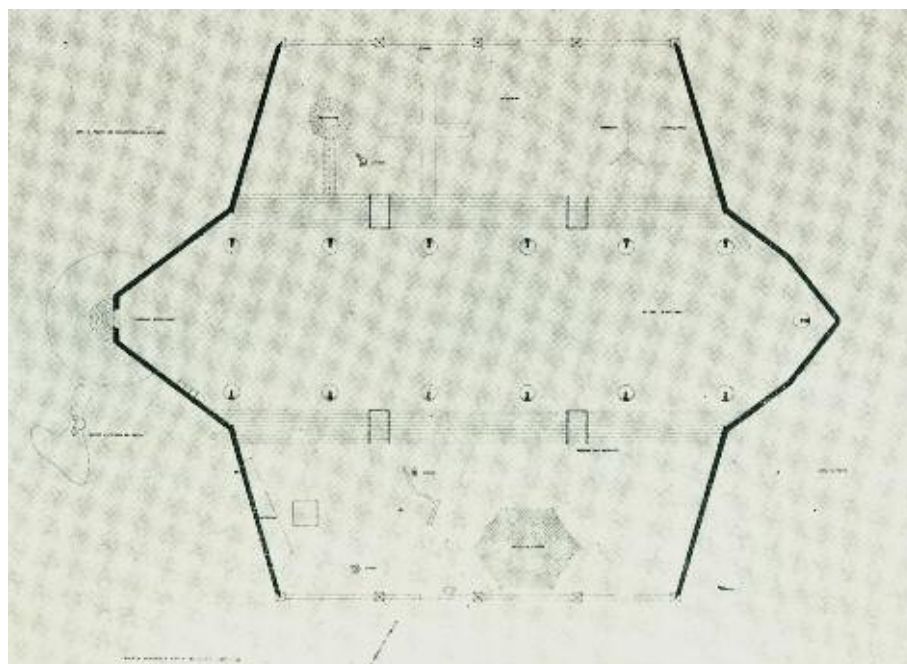
G. CANCELLOTTI  
*Parrocchiale in viale Tor Marancia*, Roma, 1954.  
Interno

### ***Progetto di basilica - 1954***

***Enrico Castiglioni***

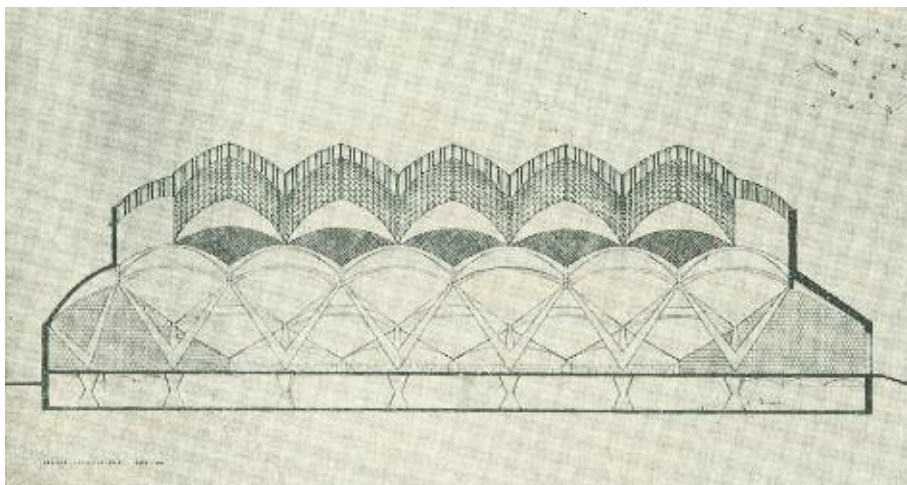
La costruzione è formata da due elementi distinti: un muro di pietra che recinge e limita il luogo della basilica; una struttura di cemento armato a copertura del grande spazio. Essa individua una nave centrale e due grandi ali laterali. Il dislivello dei pavimenti sottolinea la distinzione di questi ambienti, più ideale che reale, perché tutto l'organismo è risolto unitariamente. La struttura in cemento nudo è un traliccio spaziale che dai vertici si estende in maglie triangolari fino alle imposte delle volte di copertura dove le spinte e i pesi sono trasmessi, distribuiti, ricondotti ai vertici. Fra le orditure diagonali si gonfiano, sottolineandone il ritmo, le vele triangolari che formano la copertura e partecipano all'irrigidimento della struttura. La luce penetra riflessa verso l'alto fra volta e volta con una gradualità discreta. La copertura della nave centrale è ottenuta con una particolare struttura a membrane sottili disposte a formare canaletti esagonali molto profondi attraverso i quali penetra una luminosità smorzata in una miriade di sfaccettature che da sola costituisce una varia e modulata decorazione. La copertura delle volte superiori è costituita da grosse lastre di vetro retinato; l'opacità del vetro e la profondità dei canaletti verticali assicurano uno schermo efficace al sole.

Con questo invaso magnifico si vuole celebrare la dimensione universale della Chiesa e l'unità della comunità diocesana. La configurazione delle orditure portanti e la dilatazione laterale dello spazio assembleare, seppur confermano lo schema planimetrico basilicale, allo stesso tempo impongono all'occhio una fuga orizzontale che lo spinge verso le profonde aree poste ai fianchi della navata centrale. In questi spazi si collocano senza particolari accentuazioni i riti secondari. L'altare è indicato come fuoco dell'invaso sia dalla teoria di pilastri che si susseguono lungo la navata sia dalla presenza di un pilastro stellare che gli fa da sfondo e che conclude la navata in modo inusuale, diverso dal comune abside. La luce diffusa che proviene dalla copertura ricopre lo spazio di una veste eterea, immateriale che funge da premessa all'infinito che si apre dietro le aperture e verso cui lo spazio sembra tendere soprattutto grazie al movimento ascensionale delle strutture.

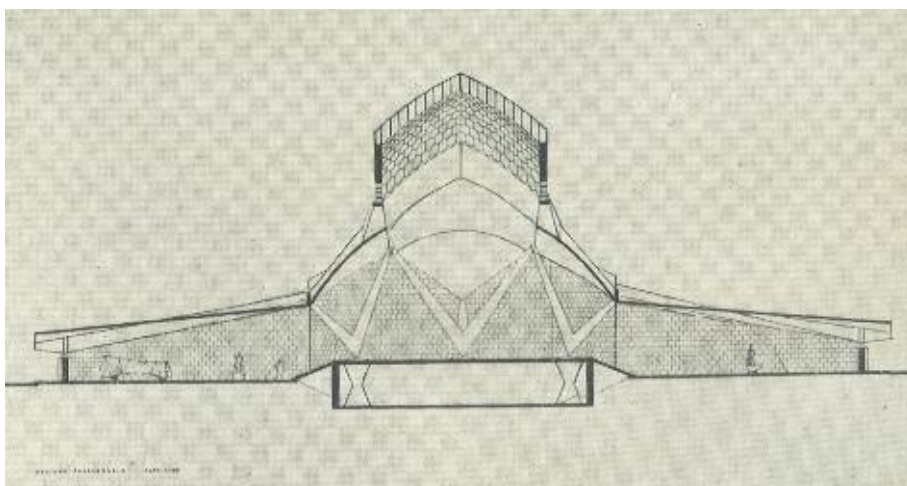


E. CASTIGLIONI  
*Progetto di  
basilica, 1954.*  
Pianta della  
chiesa

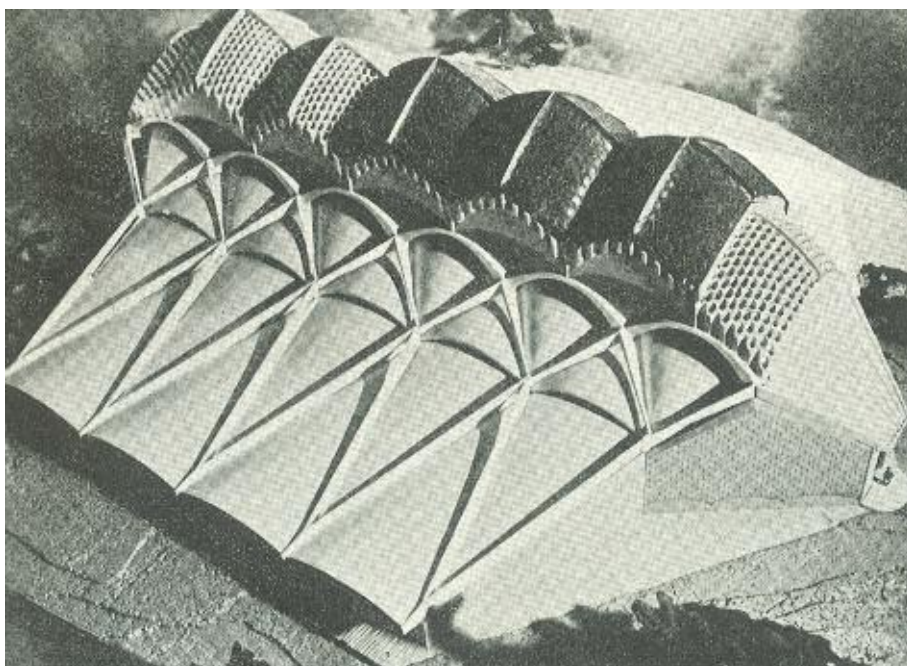




E. CASTIGLIONI  
*Progetto di  
 basilica, 1954.*  
 Sezione  
 longitudinale



E. CASTIGLIONI  
*Progetto di  
 basilica, 1954.*  
 Sezione  
 trasversale



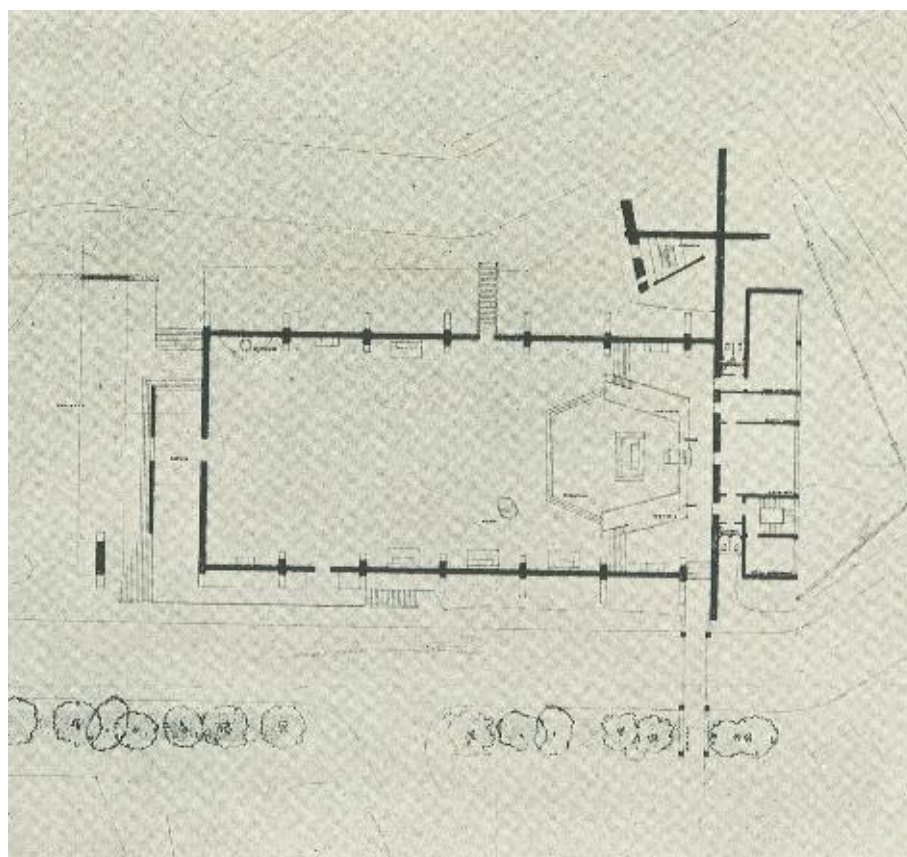
E. CASTIGLIONI  
*Progetto di  
 basilica, 1954.*  
 Veduta generale  
 del plastico

### ***Parrocchiale di Montecatini - 1953***

***Enrico Castiglioni, Luciano Sangiorgi***

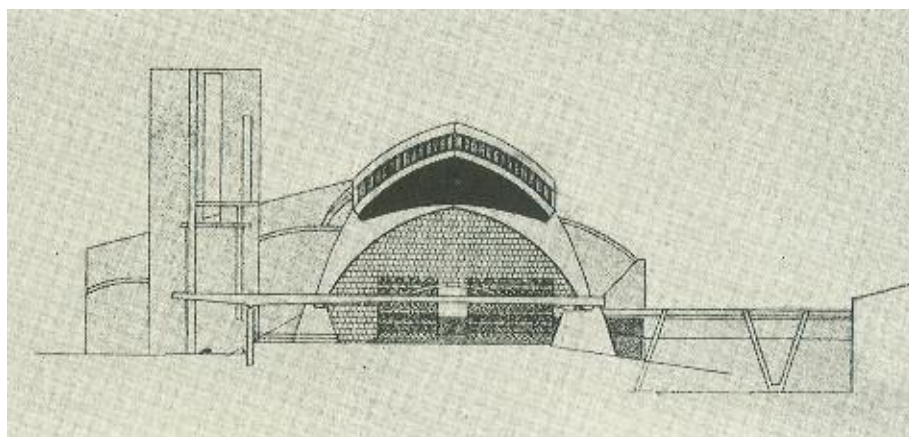
E' ad unica navata, ottenuta con una successione di arcate a tre cerniere in cemento armato poggianti su piloni. Sopra queste arcate si svolge nel senso della nave un tessuto lamellare formato di settori paralleli verticali assai ravvicinati, solidali con la volta di copertura. L'orditura lamellare si raccorda alle costolature che formano un arco con sezione a V. Dove questi settori si innestano nelle costolature trasversali, sono aperte delle feritoie che introducono una lama di luce rasente le pareti dei settori, così tutta la soffittatura sarà alleggerita da una illuminazione diffusa. La struttura può essere schematizzata in due archi a tre cerniere sovrapposti, la cui particolare conformazione e reciproca posizione si risolve con la quasi eliminazione delle spinte orizzontali sui piloni di appoggio.

L'impianto longitudinale, che qualifica l'assemblea come popolo in cammino, in questa chiesa si arricchisce di una particolare attenzione all'unità della Chiesa, ovvero all'organicità desunta dal riconoscimento reciproco del valore dei consacrati, ordinati e laici. L'edificio raccoglie in un unico grande invaso sia i fedeli sia l'altare, quest'ultimo non si rappresenta più come entità autonoma custodita nella zona del presbiterio, ma al contrario esso, pur distinto per mezzo di un alto bema, è pensato in modo più conforme ad una nuova idea di comunità ecclesiale. La presenza degli archi, che slanciano e misurano lo spazio, valorizzano la rarefazione prospettica verso l'area dell'altare, enfatizzando ulteriormente l'idea di unità, distinzione e centralità che contraddistingue quest'opera. La luce diffusa che proviene dal soffitto, rifiutando in modo esplicito particolaristiche evidenziazioni di alcuni luoghi eletti, valorizza la dimensione spirituale di tutti i membri presenti.

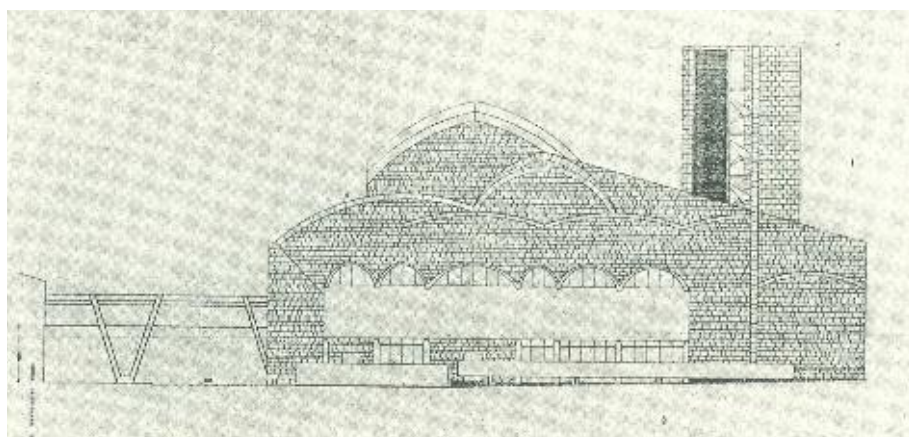


E. CASTIGLIONI,  
L. SANGIORGI,  
*Parrocchiale di  
Montecatini,*  
1953.  
Pianta della  
chiesa

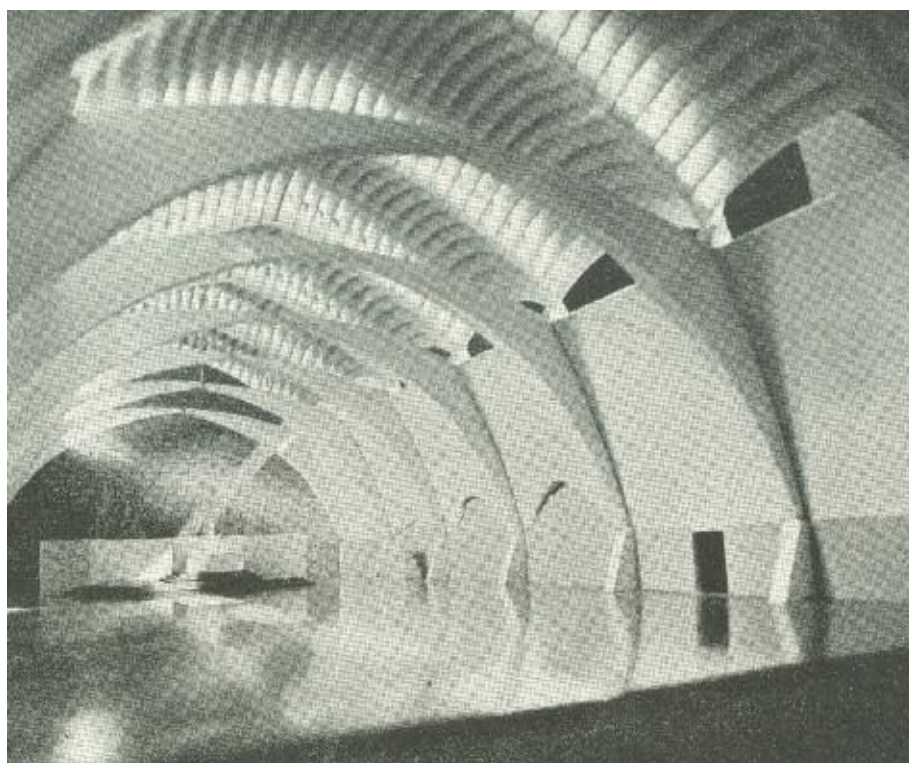




E. CASTIGLIONI,  
L. SANGIORGI,  
*Parrocchiale di  
Montecatini*,  
1953.  
Prospetto  
principale



E. CASTIGLIONI,  
L. SANGIORGI,  
*Parrocchiale di  
Montecatini*,  
1953.  
Prospetto  
posteriore



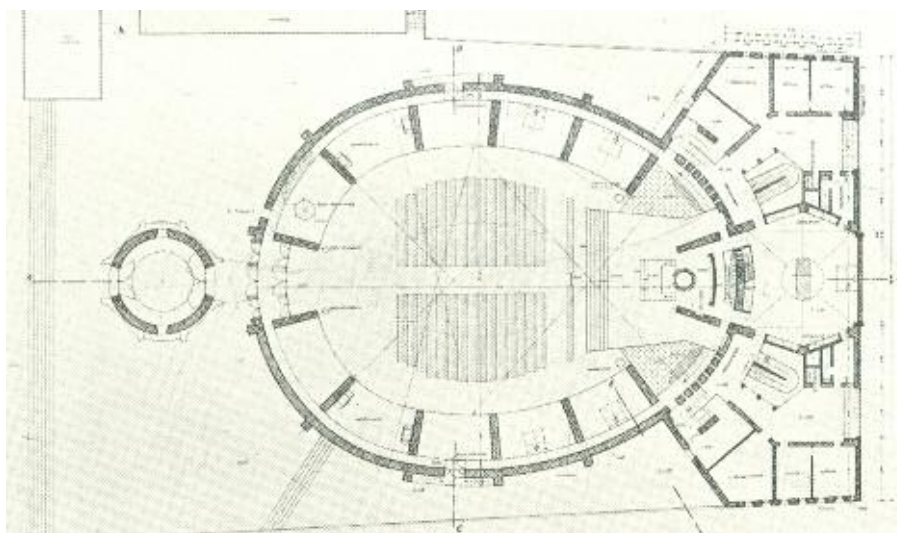
E. CASTIGLIONI,  
L. SANGIORGI,  
*Parrocchiale di  
Montecatini*,  
1953.  
Interno

***Parrocchiale dedicata a Cristo Divino Operaio, Roma - 1955******Raffaello Fagnoni***

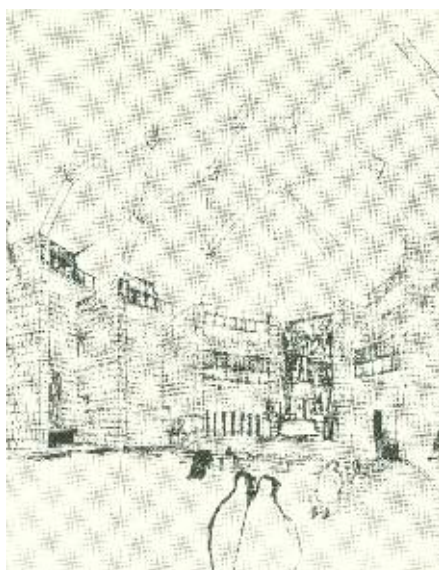
L'ampio terreno a disposizione, che si trova a quota notevolmente più bassa della strada, accoglierà edifici sussidiari e piazzali per ricreazione. I locali per le opere parrocchiali, con una vasta sala per riunioni, sono disposti nel piano sottostante alla chiesa e alla sacrestia e a fianco di questa. La chiesa è a pianta ovoidale con strutture resistenti disposte in senso radiale. La calotta ellissoidica di copertura è nervata con maglie di cemento armato i cui elementi saranno costruiti fuori opera. Una vetrata con andamento anulare illumina dall'alto la navata. Il campanile fronteggia la chiesa; e di forma cilindrica e si trova sull'asse dell'aula. Le superfici verticali della chiesa sono completamente realizzate in blocchi di tufo romano. L'interno è rivestito in travertino di Tivoli. Le superfici di calcestruzzo sono rivestite di minutissime tessere di mosaico vetroso.

Lo schema ellittico della pianta tende, per via dell'espansione laterale, ad avvicinare i fedeli alla zona dell'altare, riproponendo, allo stesso tempo, la tipica disposizione longitudinale dell'assemblea. L'aula,

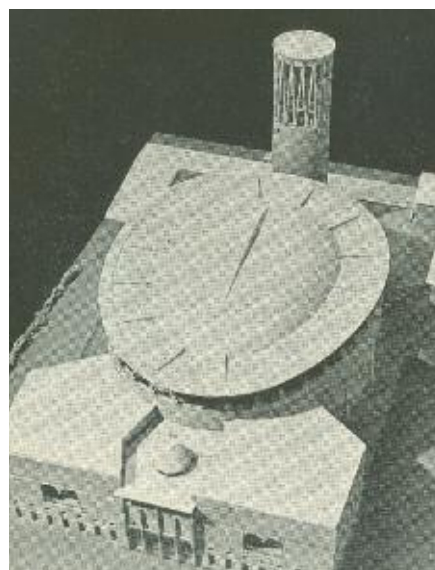
R. FAGNONI,  
*Parrocchiale  
dedicata a Cristo  
Divino Operaio,*  
Roma, 1954.  
Pianta della  
chiesa



Destra:  
R. FAGNONI,  
*Parrocchiale  
dedicata a Cristo  
Divino Operaio,*  
Roma, 1954.  
Veduta generale  
del plastico

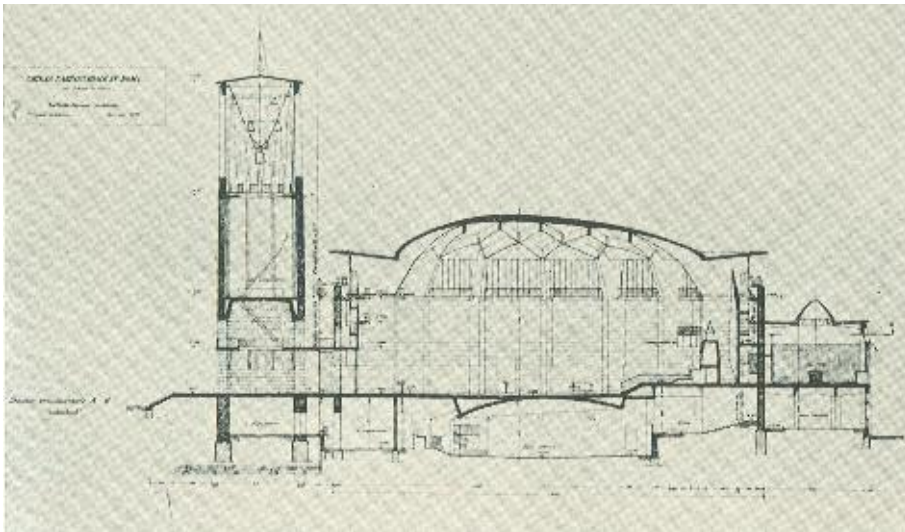


Sinistra:  
R. FAGNONI,  
*Parrocchiale  
dedicata a Cristo  
Divino Operaio,*  
Roma, 1954.  
Interno

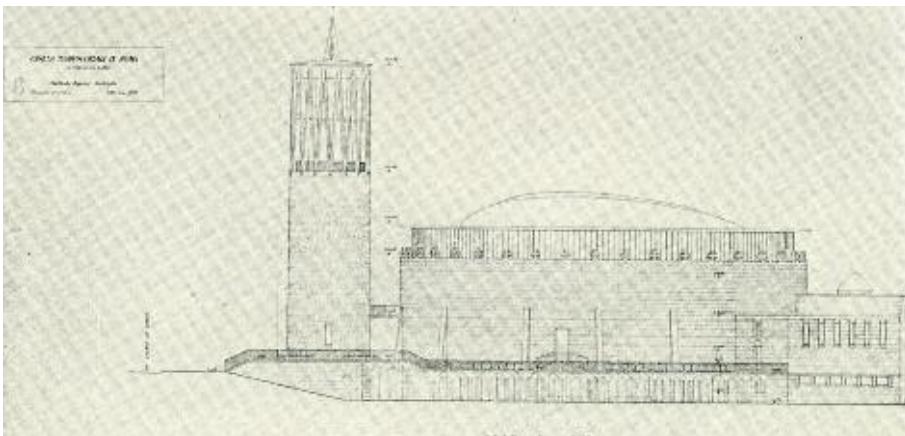




pur se coronata lungo il perimetro da una serie di quattordici cappelle concepite come espansioni dello spazio centrale e non come entità autonome, ha un forte aspetto unitario che valorizza la dimensione comunitaria piuttosto che quella sacrale. Lo stesso altare, inserito in una delle cappelle radiali, anche se idealmente collocato in uno dei fuochi dell'ellisse sembra disperdersi all'interno dello spazio dell'aula: non è giustamente valorizzato né da effetti luministici né da particolari deformazioni prospettiche, tanto che perde d'importanza rispetto al valore anche formale, ad esempio la ricerca delle nervature della copertura, dato all'aula.



R. FAGNONI,  
*Parrocchiale  
dedicata a Cristo  
Divino Operaio*,  
Roma, 1954.  
Sezione  
longitudinale



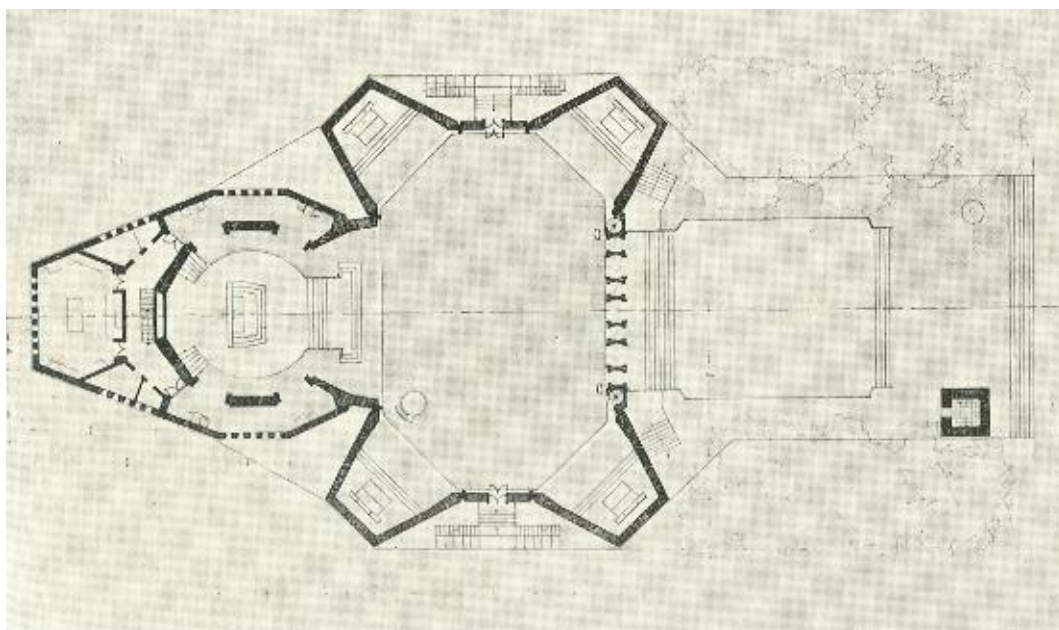
R. FAGNONI,  
*Parrocchiale  
dedicata a Cristo  
Divino Operaio*,  
Roma, 1954.  
Prospetto  
laterale

### ***Maria Immacolata, Montecatini Terme - 1953***

***Raffaello Fagnoni, Mario Negri, Pierluigi Spadolini, Alfonso Stocchetti***

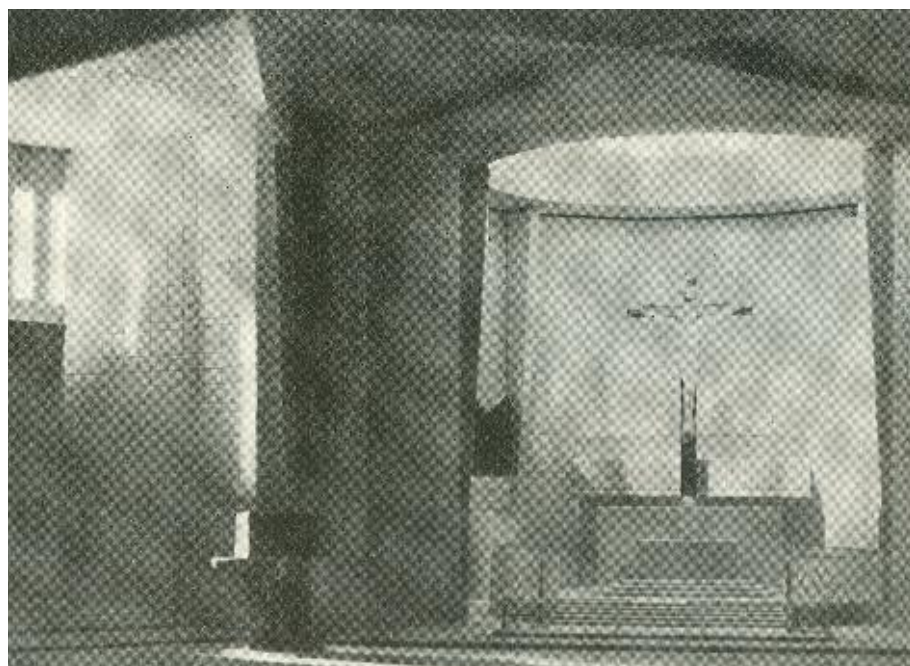
La nuova chiesa sostituì quella ottocentesca ubicata nel centro di Montecatini e divenuta del tutto insufficiente. La chiesa è notevolmente rialzata rispetto al piano della piazza e tutti i locali sottostanti sono utilizzati per le opere parrocchiali. Al disotto della sacrestia si trova il battistero. La navata è a pianta stellare con quattro grandi cappelle. E' caratteristico l'ampio presbiterio rialzato cui sovrasta il tiburio di forma rotonda coperto da una calotta. Il travertino, nelle tonalità chiare e scure, è utilizzato all'interno per i rivestimenti e all'esterno per la protezione delle mura. Le superfici di calcestruzzo, anche all'esterno

saranno rivestite con piccole tessere di mosaico vetroso. E' evidente la divisione spaziale tra l'aula e le aree dedicate alle azioni liturgiche. Sia il presbiterio sia le cappelle laterali che si aprono sul grande invaso centrale, infatti, sono concepite come entità autonome caratterizzate da un autentico accento sacrale grazie soprattutto all'impiego espressionistico della luce. Nello spazio dedicato ai fedeli si cerca di superare l'allontanamento dal centro dell'azione liturgica, tipico dell'impianto longitudinale, attraverso l'invenzione della navata trasversale. Purtroppo questo schema presenta evidenti limiti di visibilità dell'altare soprattutto nelle zone laterali. La rilevanza data a quest'ultimo è confermata, come nella migliore tradizione dell'edilizia storica, dalla presenza di un possente tiburio a pianta circolare completamente vetrato.

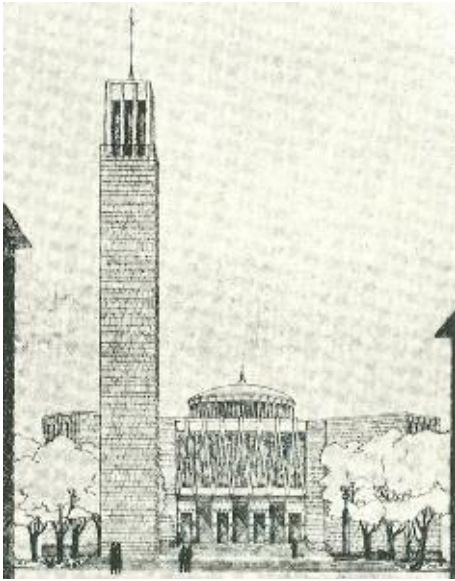


Sopra:  
R. FAGNONI,  
M. NEGRI,  
P. SPADOLINI,  
A. STOCCHETTI  
*Maria  
Immacolata,*  
Montecatini  
Terme, 1953.  
Pianta della  
chiesa

Destra:  
R. FAGNONI,  
M. NEGRI,  
P. SPADOLINI,  
A. STOCCHETTI  
*Maria  
Immacolata,*  
Montecatini  
Terme, 1953.  
Interno

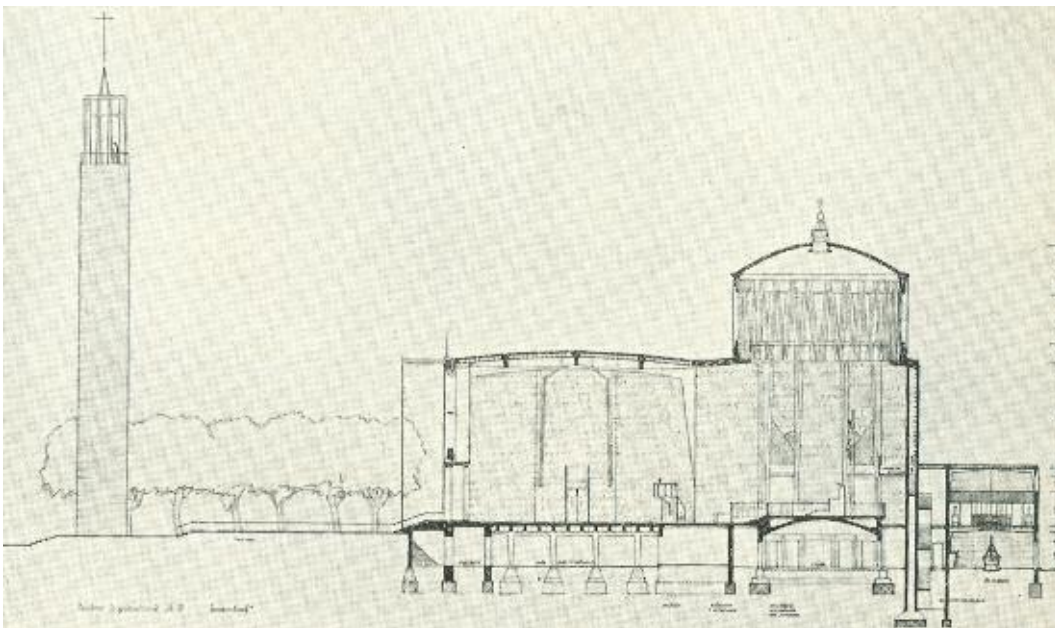






Sinistra:  
R. FAGNONI, M. NEGRI,  
P. SPADOLINI,  
A. STOCCHETTI  
*Maria Immacolata*,  
Montecatini Terme, 1953.  
Veduta prospettica

Sotto:  
R. FAGNONI, M. NEGRI,  
P. SPADOLINI,  
A. STOCCHETTI  
*Maria Immacolata*,  
Montecatini Terme, 1953.  
Sezione longitudinale

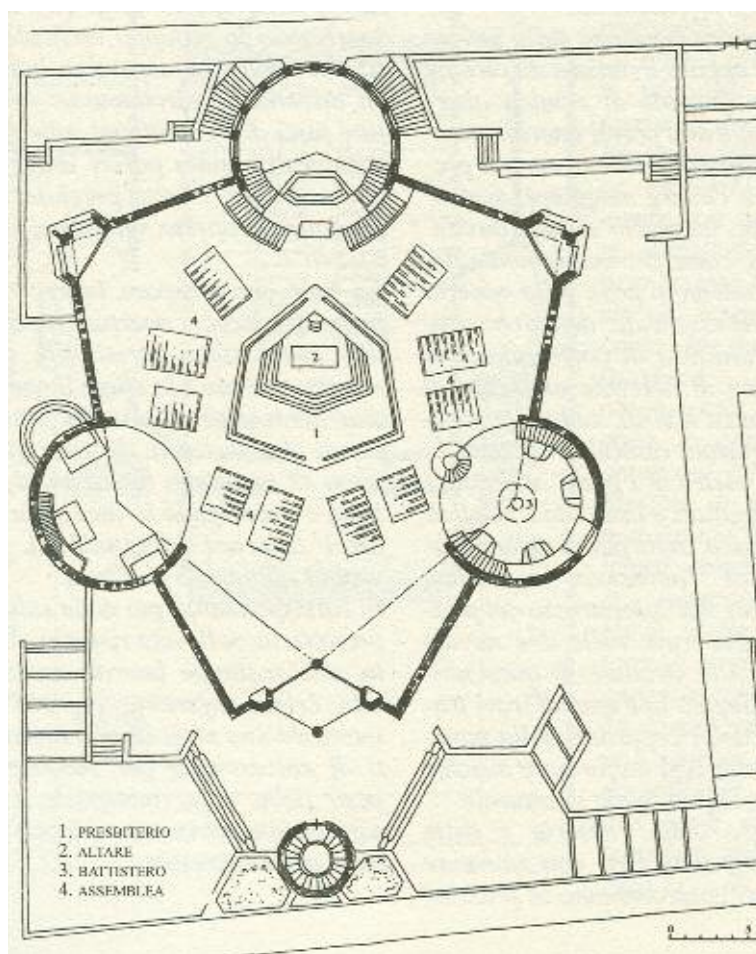


### ***Santa Teresa di Gesù Bambino, Torino - 1957-66***

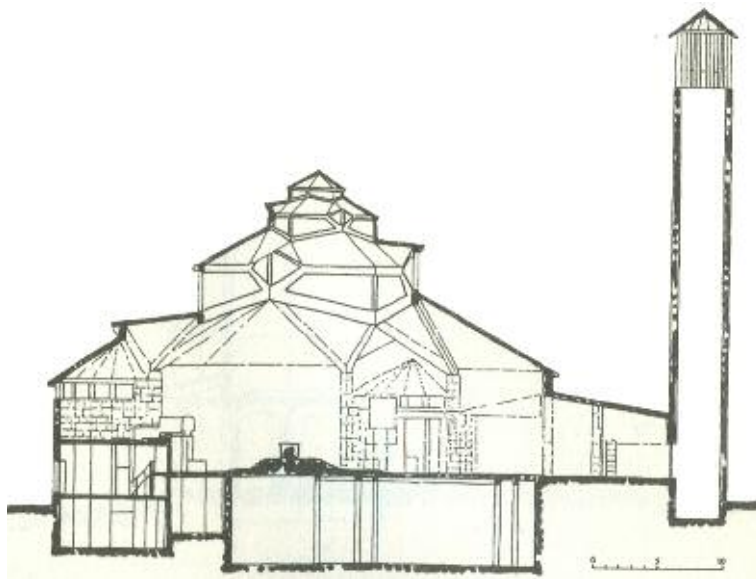
***G. Fasana, M. C. Lenti, G. Varaldo, G. P. Zuccotti, G. M. Zuccotti***

L'architettura dell'edificio sembra ideata per esaltare la presenza e la riconoscibilità dello spazio liturgico: la posizione sopraelevata del fabbricato rispetto alla quota stradale; l'impianto a simmetria centrale ternaria, costruito su una composizione di triangoli ruotati tra di loro; la posizione avanzata sul perimetro esterno della torre campanaria, davanti al sagrato e in asse con la chiesa; soprattutto la geometria spettacolare della copertura che disegna un succedersi ascensionale di falde e controfalde sempre più minute, culminanti con una cupola impostata su di un tamburo vetrato. Due rampe di scale, una posta a occidente e l'altra a settentrione, raggiungono in maniera quasi simmetrica lo spazio del sagrato. L'involucro è in laterizio lavorato a faccia vista, gli inserti di finitura sono invece di graniglia, il manto di copertura in

lamiera nervata di alluminio. L'ambiente unitario sembra ordinarsi attorno all'asse longitudinale, collegando idealmente la torre campanaria alla cappella del Santissimo Sacramento che si trova più in alto dell'aula liturgica alle spalle dell'altare. In realtà la disposizione planimetrica è organizzata secondo tre assi di simmetria, all'incrocio dei quali, in corrispondenza della cuspide della cupola, è posto il presbitero con l'altare, attorno al quale è radunata l'assemblea. L'interno contenuto da murature in mattoni è disegnato dalla complessa copertura: senza appoggi intermedi e senza travature la struttura in cemento armato si libera nell'aria come una successione di superfici poliedriche anulari che si appoggiano, mediante una parete verticale luminosa, le une alle altre fino a scaricare il peso direttamente sulle superfici perimetrali. L'edificio coniuga in modo assolutamente originale l'idea della centralità dell'atto eucaristico con la partecipazione attiva di tutta la comunità: laici e presbiteri. L'altare, sopraelevato su di un alto bema, è collocato al centro dell'aula e intorno a esso si dispongono i tutti fedeli, secondo lo schema definito circumstantes. Quest'unità nella comunione rappresenta il senso da cui trae forza tutto lo spazio; altare e assemblea diventano una cosa sola che esula dall'oggettività del fenomeno e si eleva verso la condizione spirituale che è propria alla realtà della Chiesa. L'intricato tiburio di derivazione guariniana, caratterizzato sia dalla virtuosità dei suoi giochi di luce sia dal movimento ascensionale delle travi, trae giustificazione proprio da quest'interpretazione. Indubbiamente attraverso l'integrazione tra altare e assemblea si perde ogni accentuazione formale che tende a distinguere il sacrificio eucaristico dal sacrificio spirituale dei fedeli. Notevole è la volontà di dare risalto agli altri sacramenti attraverso la configurazione di centri spaziali alternativi a quello centrale anche se ad esso ordinati.



G. FASANA, M. C. LENTI,  
G. VARALDO,  
G. P. ZUCCOTTI,  
G. M. ZUCCOTTI,  
*Santa Teresa di Gesù  
Bambino*,  
Torino, 1957-66.  
Pianta della chiesa



Sinistra:  
G. FASANA, M. C. LENTI,  
G. VARALDO,  
G. P. ZUCCOTTI,  
G. M. ZUCCOTTI,  
*Santa Teresa di Gesù  
Bambino*,  
Torino, 1957-66.  
Sezione longitudinale

Sotto:  
G. FASANA, M. C. LENTI,  
G. VARALDO,  
G. P. ZUCCOTTI,  
G. M. ZUCCOTTI,  
*Santa Teresa di Gesù  
Bambino*,  
Torino, 1957-66.  
Veduta esterna



*Gesù Divino Operaio, quartiere 'Piani Santa Anna', Trieste - 1955*

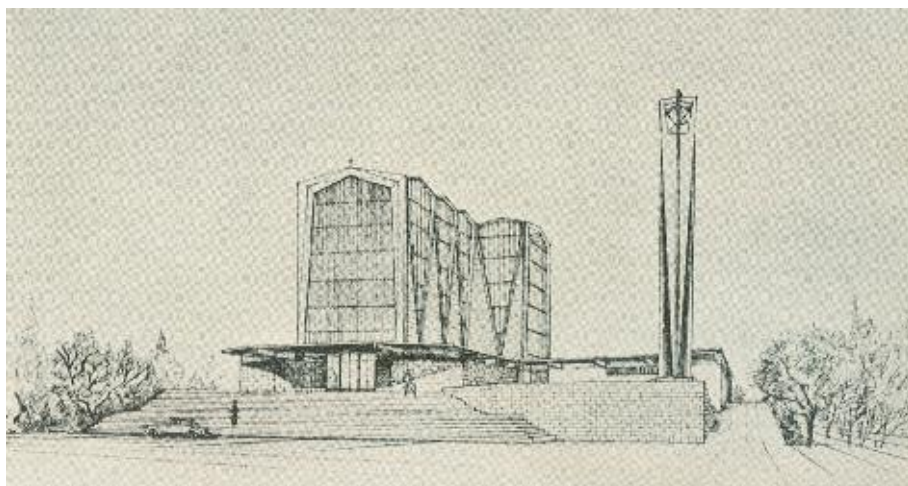
*Renato Marchisio, Antonio Nervi*

L'altimetria del terreno consente di porre la chiesa parrocchiale in posizione predominante rispetto agli edifici che la circondano. Alla chiesa si accede attraverso un'ampia scala. La sacrestia e la sala delle congregazioni sono situate sul lato ovest della chiesa, e, con il portico, formano lo sfondo del sagrato. La struttura portante principale della chiesa è costituita da telai in calcestruzzo armato, costituita da pilastri biforcantisi a cinque metri di altezza dal piano di calpestio delle navate laterali, rastremati, e da travi pure rastremate verso la sezione d'incrocio in mezzeria. Dal punto di biforcazione dei pilastri partono le mensole di sostegno della copertura delle due navate laterali. Il campanile è in calcestruzzo armato, con struttura portante stellare a tre assi, e pannellatura di riempimento in parete sottile pure in calcestruzzo. I pannelli triangolari di chiusura fra pilastro e pilastro, sono alternativamente formati da tamponamenti in muratura e da vetrate. L'organo, con canne a vista, e la cantoria, sono situati sull'abside ed accessibili mediante apposita scala. Il tema che contraddistingue l'opera è il vertiginoso spazio con pianta a croce latina all'interno del quale sono collocati i principali elementi della liturgia: altare maggiore e assemblea.

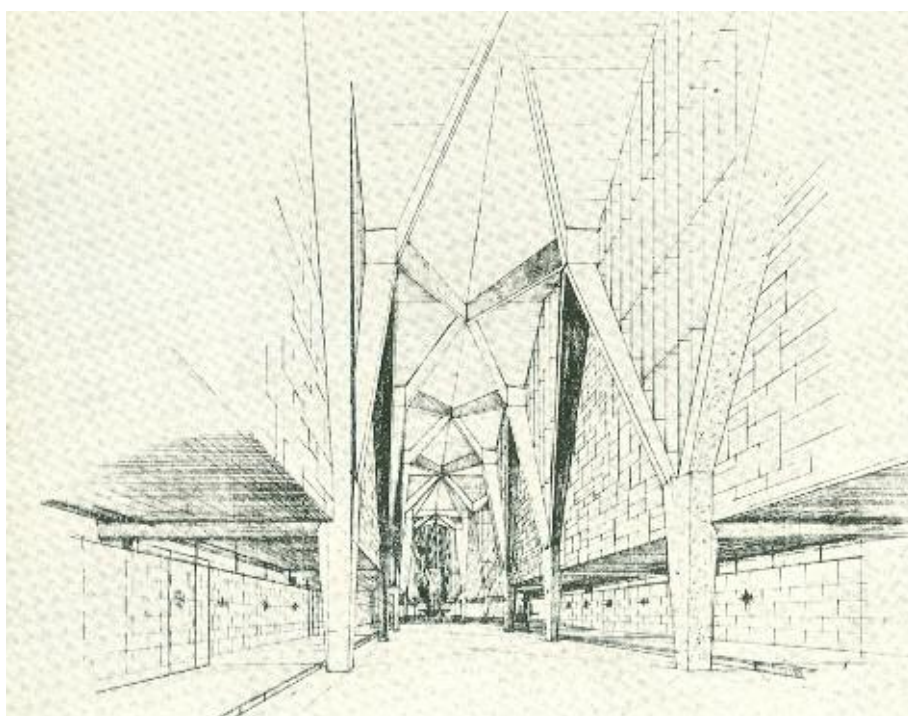


La sua monumentalità, oltre che dalla impressionante altezza, gli deriva dal ricercato sistema di travi e pilastri, memore del linguaggio gotico, e dalle enormi vetrate usate come pareti di tamponamento. L'insieme di questi elementi concorre all'evidente desiderio di sacralizzazione dell'atto eucaristico. Lo stesso schema di organizzazione dell'assemblea, il tradizionale orientamento longitudinale molto allungato, risponde a questa esigenza. I fedeli in tal modo diventano elementi subordinati al magnetismo dell'altare: fuoco prospettico dell'intero invaso spaziale. La separazione visiva dell'altare è confermata spazialmente dalla presenza di un transetto che divide in modo evidente l'assemblea dal presbiterio, quest'ultimo è ricavato in una scarsella poco profonda. La navata maggiore è circondata su entrambi i lati da una navata minore, deambulatorio, in cui sono collocati i confessionali ed il fonte battesimale. In questa zona l'altezza del soffitto è estremamente ridotta, tanto da rendere ancora più imponente il corpo centrale e valorizzare, deprimendo le azioni liturgiche in essa svolte, il sacrificio eucaristico.

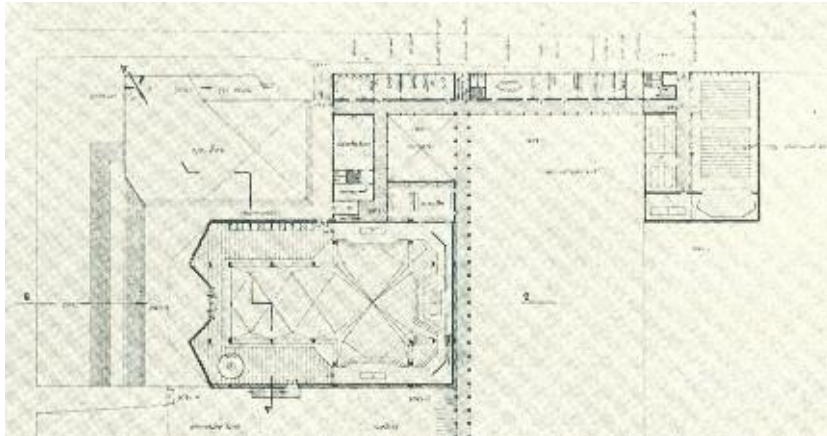
R. MARCHISIO,  
A. NERVI,  
*Gesù divino  
operaio*,  
Trieste, 1955.  
Veduta  
prospettica



R. MARCHISIO,  
A. NERVI,  
*Gesù divino  
operaio*,  
Trieste, 1955.  
Interno

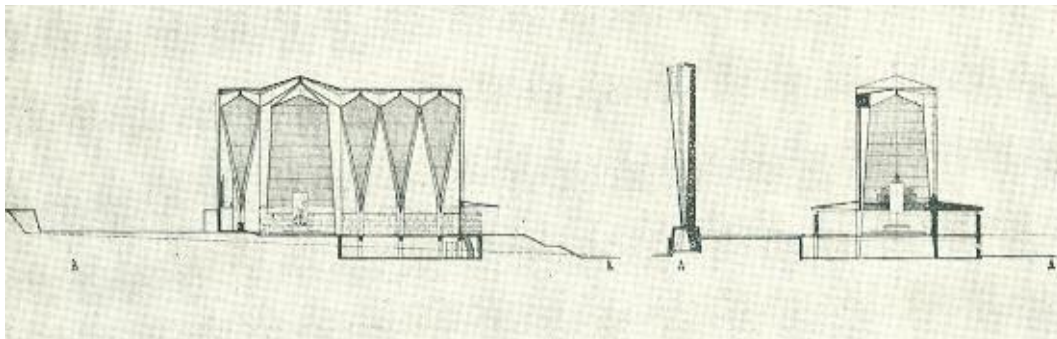






Sinistra:  
R. MARCHISIO, A. NERVI,  
*Gesù divino operaio*,  
Trieste, 1955.  
Pianta della chiesa

Sotto:  
R. MARCHISIO, A. NERVI,  
*Gesù divino operaio*,  
Trieste, 1955.  
Sezione longitudinale,  
sezione trasversale



### ***Santi Pietro e Girolamo, Collina di Pontelungo, Pistoia - 1946-53***

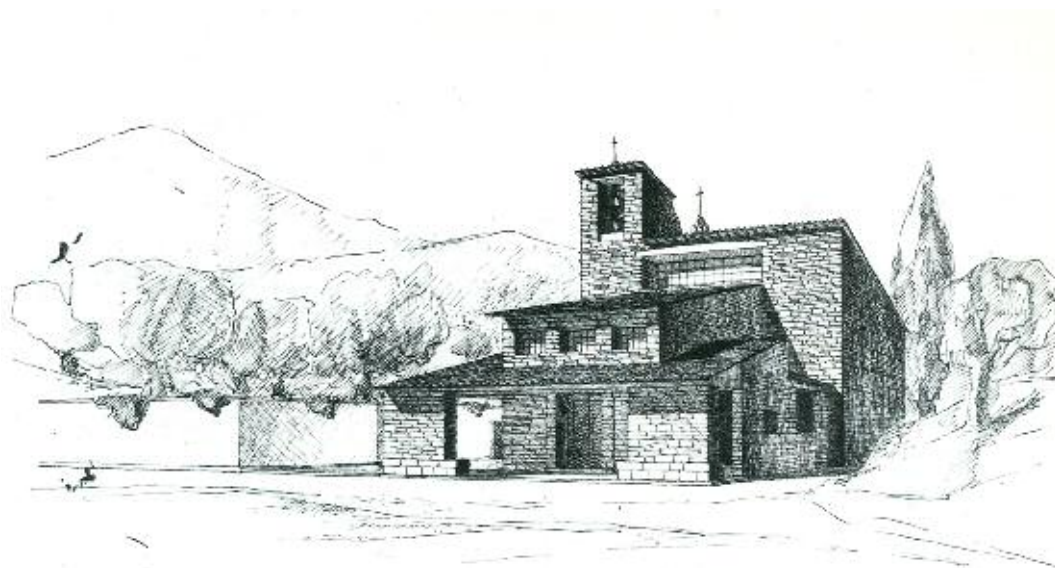
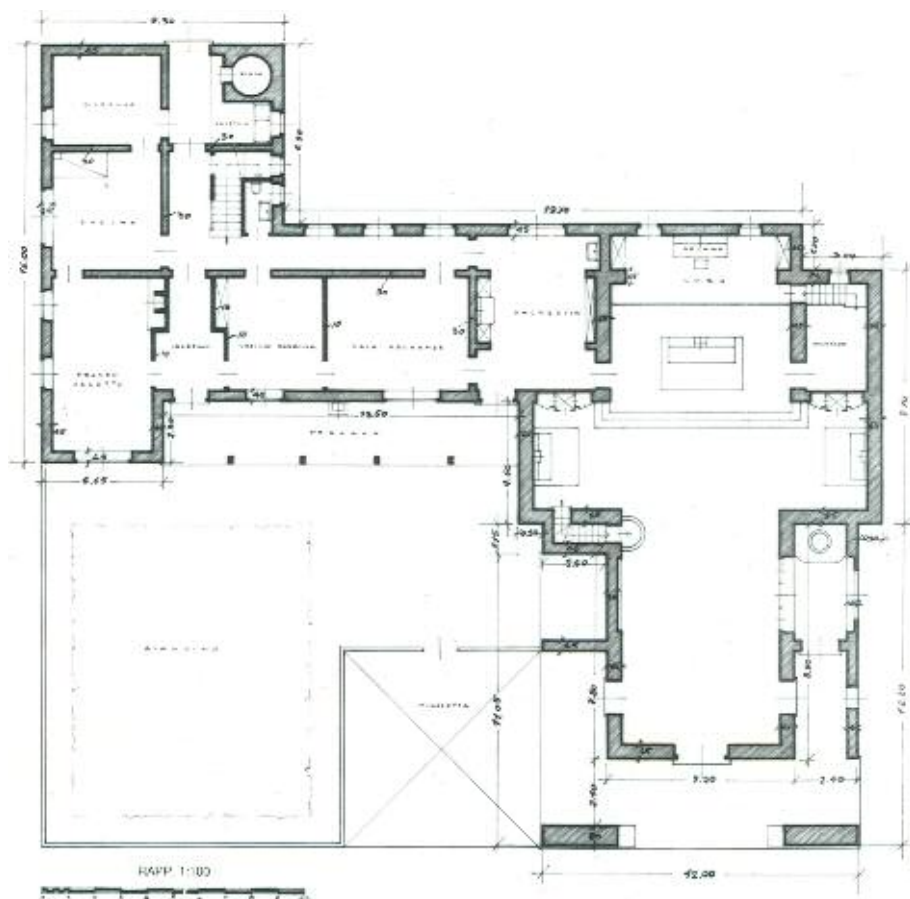
***Giovanni Michelucci***

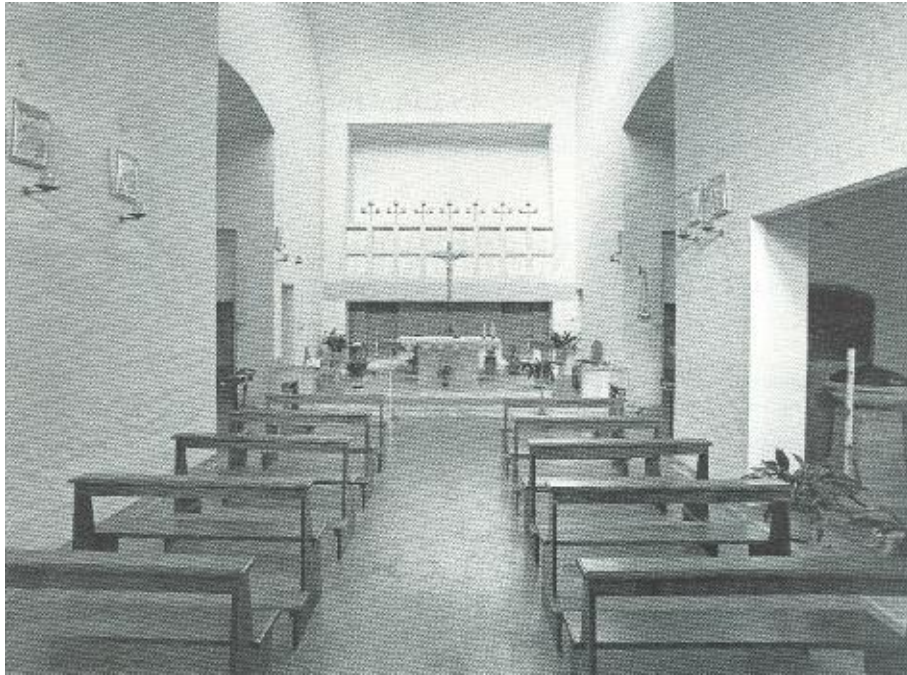
La chiesa ha una pianta a croce latina, con l'aula perimetrata da un loggiato definito il «sacrato coperto». La canonica è disposta secondo un asse ortogonale a quello della chiesa. Dei tre ingressi, il più significativo da un punto di vista liturgico è quello a destra che introduce alla chiesa attraverso il battistero, richiamando così la funzione del narcece. L'ampio passaggio fra il battistero e l'aula, la contrapposizione dei bracci del transetto, l'amplificazione del presbiterio e del coro rispetto alla navata, alterano percettivamente l'impianto cruciforme. Il transetto sembra una semplice appendice del presbiterio, quasi si trattasse di cappelle laterali. La copertura della navata, come quella del presbiterio, sono a una sola falda ma con pendenze opposte; quella del presbiterio inoltre è leggermente rialzata rispetto a quella dell'aula. La navata resta in penombra, mentre l'altare è leggermente rischiarato da una finestra ricavata nel dislivello del tetto. L'orditura lignea della copertura, lasciata in evidenza nell'aula, è nascosta nel presbiterio da un controsoffitto incurvato e intonacato di bianco, che contribuisce a esaltare la luminosità dell'ambiente. Il paramento di pietra, mimetizzato dall'intonaco interno, è lasciato in evidenza all'esterno acquisendo una corporeità materica. Le aperture ritagliate su di esso sono rese possibili dall'impiego di architravi in calcestruzzo armato. All'esterno non si intuisce lo schema planimetrico. L'immagine della chiesa veicola esplicitamente il valore della tradizione sia religiosa sia culturale. Michelucci ha voluto dar vita ad un edificio capace di essere fin da subito familiare: i materiali, la conformazione volumetrica, l'inserimento nel paesaggio; ogni elemento di quest'opera è finalizzato alla determinazione della continuità con l'esistente e alla riconoscibilità. Il principio che lega insieme le varie parti dell'invenzione progettuale è sicuramente la povertà, intesa come semplificazione e non come banalizzazione; non c'è spazio per il

superfluo e per la magnificenza, tutto è ridotto all'essenziale. Così ci appare anche lo spazio interno, nel quale la luce e i poli liturgici, battistero e altare, sono gli unici elementi dotati di una particolare connotazione; tutto il resto è quanto di più semplice si possa immaginare, ma proprio per questo esso ci appare dotato della magia dell'eterno.

Destra:  
G. MICHELUCCI,  
*San Pietro e  
Girolamo*,  
Pistoia, 1946-53.  
Pianta della  
chiesa

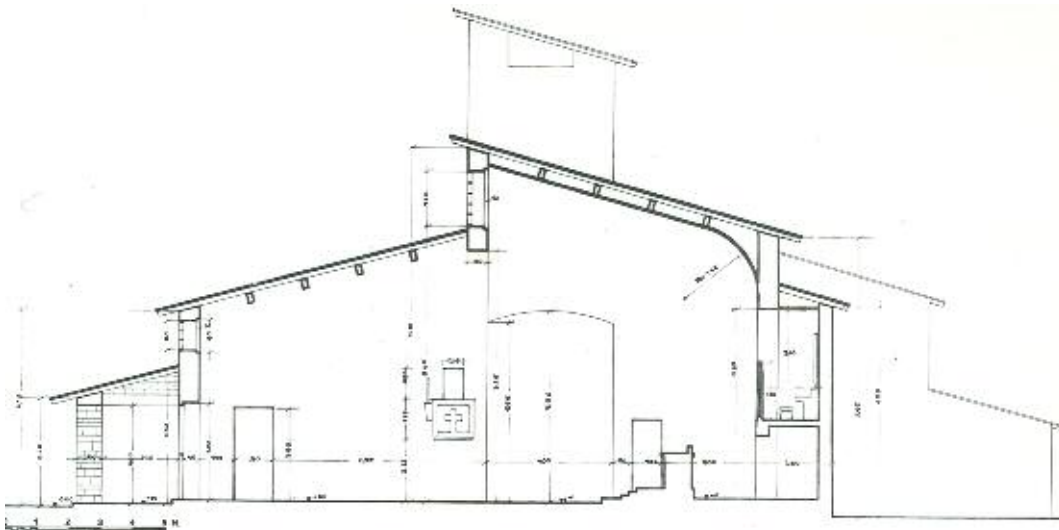
Sotto:  
G. MICHELUCCI,  
*San Pietro e  
Girolamo*,  
Pistoia, 1946-53.  
Veduta esterna





Sinistra:  
G. MICHELUCCI,  
*San Pietro e  
Girolamo*,  
Pistoia, 1946-53.  
Interno

Sotto:  
G. MICHELUCCI,  
*San Pietro e  
Girolamo*,  
Pistoia, 1946-53.  
Sezione  
longitudinale



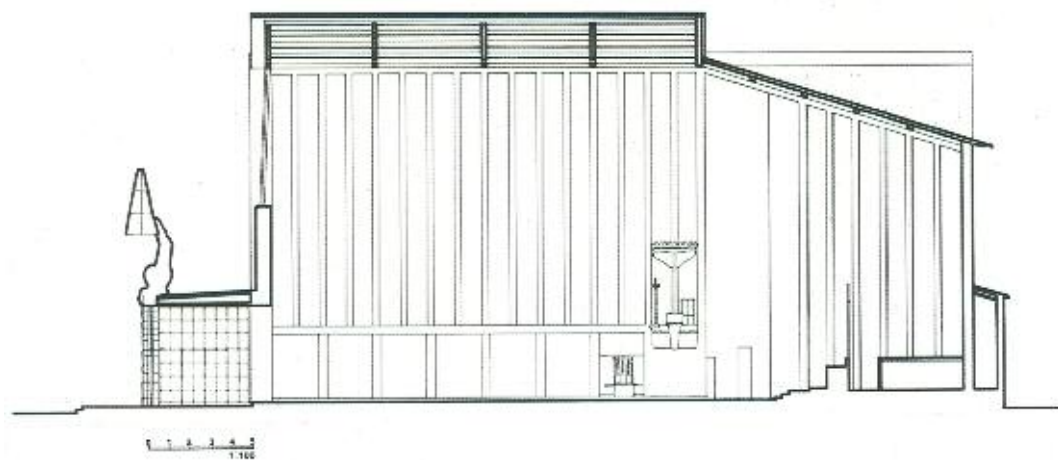
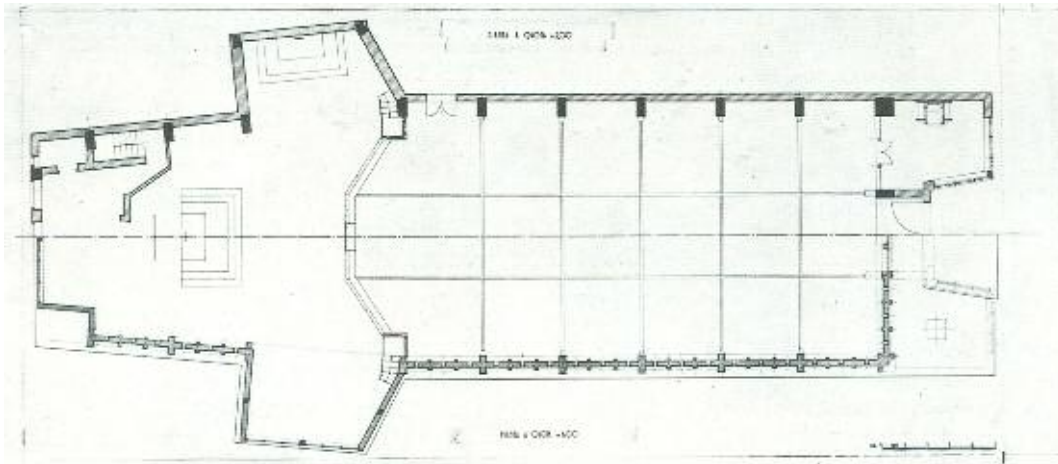
### ***Sante Maria e Tecla alla Vergine, Pistoia - 1947-56***

***Giovanni Michelucci***

Lo schema planimetrico è ad aula unica con transetto e presbiterio. La contrazione in ampiezza dell'unica navata ne esalta lo sviluppo longitudinale. Questo effetto è favorito dalla minore altezza dei bracci del transetto rispetto all'aula. All'esterno il transetto e l'abside si svincolano dalla connessione volumetrica alla sacrestia, ridotta ad un ambiente di servizio sotto al coro, sopraelevato e gradonato. Sul fronte dell'edificio è presente un vestibolo tripartito costituito dal portale d'ingresso, dal fonte battesimale e da una cappella; esso si presenta come un'appendice del basamento. Il tetto è a capanna sostenuto da capriate in cemento armato lasciate a vista. La saldezza della muratura perimetrale, in mattoni lasciati a vista, è assicurata da nervature rastremate, da cordoli cementizi orizzontali e da un vero e proprio telaio



in corrispondenza dei transetti. L'illuminazione, attenuata e diffusa, è garantita da una serie di feritoie incise tra le nervature delle pareti, da finestroni di ampie dimensioni aperte nel transetto e nell'abside, da una triplice finestra in facciata collocata poco sopra l'ingresso principale. Michelucci con quest'opera è riuscito a trovare un equilibrio tra valori antitetici: la semplicità, la tradizione, la modernità, la monumentalità e la celebrazione. Il linguaggio della chiesa, chiaramente ispirato alla semplificazione dell'architettura internazionale, è però rielaborato in chiave vernacolare attraverso l'utilizzo di materiali tradizionali commisti ad altri più moderni come il calcestruzzo armato. Lo schema tipologico a fienile, tipico della tradizione mendicante, è dotato di una maggiore personalità che gli viene conferita dalla lunghezza e dall'altezza della navata, molto estese in proporzione alla larghezza. In questo modo il progettista vuole evidenziare, nonostante la concretezza dei materiali sembri contraddirlo, una visione trascendentale dell'atto liturgico, il quale si concentra tutto nella polarità spaziale del presbiterio. Quest'ultimo, nonostante l'unicità del volume, sembra distinguersi nettamente dalla zona destinata ai fedeli a causa della dilatazione spaziale dovuta ai due bracci del transetto, il quale funge da elemento di discontinuità.

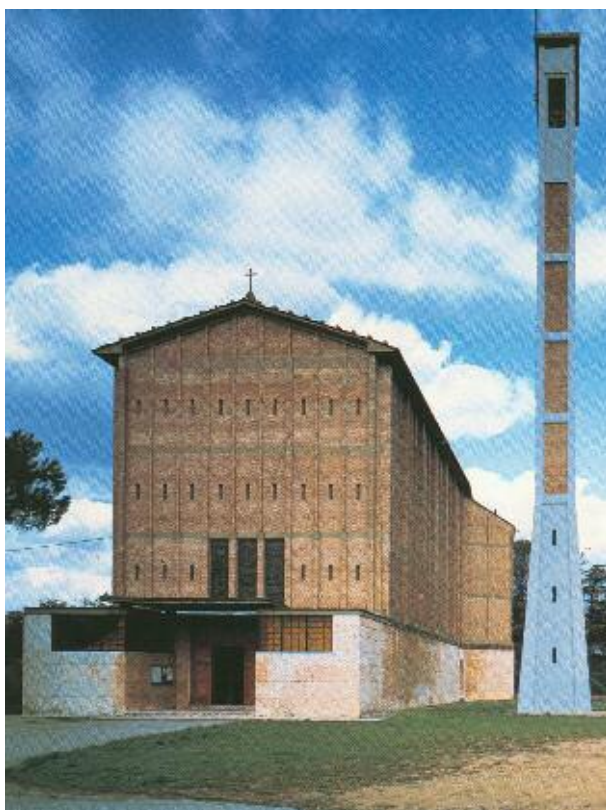


Sopra: G.MICHELUCCI, *Santa Maria e Tecla alla Vergine*, Pistoia, 1947-56. Pianta della chiesa  
Sotto: G.MICHELUCCI, *Santa Maria e Tecla alla Vergine*, Pistoia, 1947-56. Sezione longitudinale





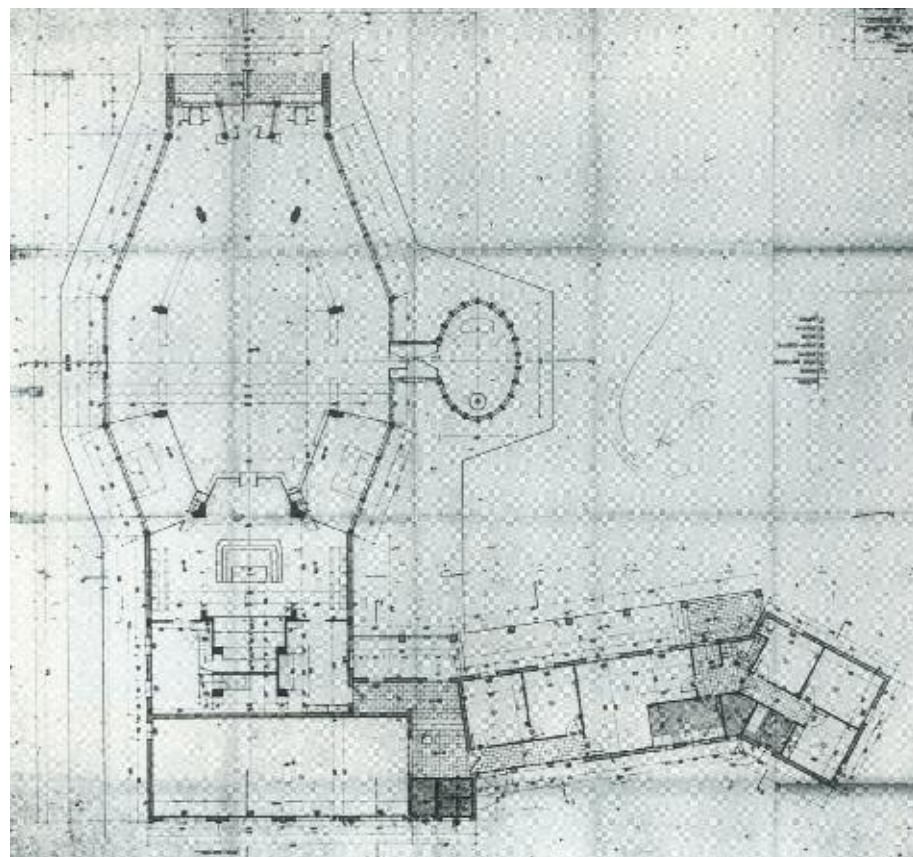
G. MICHELUCCI, *Santa  
Maria e Tecla alla Vergine*,  
Pistoia, 1947-56.  
Interno



G. MICHELUCCI, *Santa  
Maria e Tecla alla Vergine*,  
Pistoia, 1947-56.  
Esterno

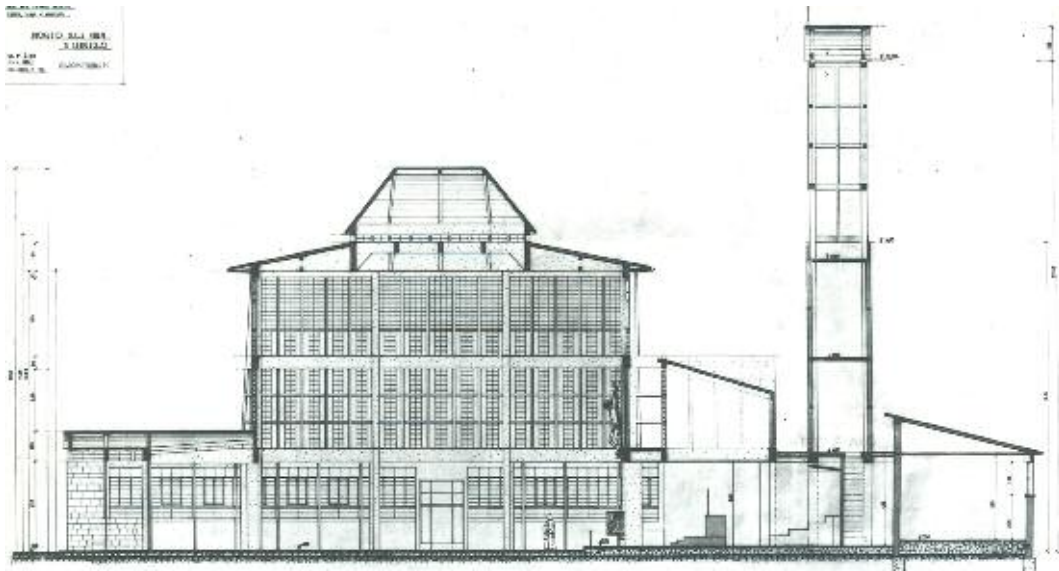
***Santa Maria a Lardello, Pisa - 1956-58******Giovanni Michelucci***

Il progetto delinea un invaso dal contorno ottagonale, allungato in senso longitudinale, nel quale sono compresenti l'idea di uno spazio centralizzato e di uno schema basilicale. L'aula, fasciata da un basso deambulatorio, è conclusa da un organismo complesso, a pianta quadrata, comprendente il presbiterio, il coro, la sacrestia, il basamento de campanile. La composizione della chiesa è rigorosamente assiale, simmetrica, con la sola eccezione del padiglione ellittico del battistero: un'appendice laterale che si aggancia al deambulatorio. L'articolazione volumetrica della chiesa è caratterizzata dall'altissimo blocco ottagonale dell'aula, dall'espansione del basamento anulare, dalla quinta in corrispondenza dell'ingresso. L'aura classicheggiante dell'impianto si trasforma in esplicita citazione solo nel frontone triangolare del vestibolo. L'ossatura in cemento armato è impostata su otto pilastri, collocati a i vertici dell'aula, e gli sforzi eccentrici sono sopportati con la determinante collaborazione dell'anello radiale del deambulatorio. Lo strutturalismo è posto al servizio di un'architettura costruita dalla luce e dal colore. L'articolazione primaria distingue l'aula, radiosa, dal deambulatorio in penombra. Nell'anello periferico la luce è schermata dallo zoccolo di marmo lucido, e fortemente attenuata dalle vetrate con le scene della via crucis. Nel tiburio la lieve colorazione delle lastre di vetro proietta raggi iridescenti sulla struttura di cemento a vista. L'intensità luminosa aumenta dal basso in alto perché nella fascia di coronamento una trasparente merlatura cuspidata sostituisce le fitte griglie che mimano la scansione di una muratura dai giunti sfalsati. Il volume cubico che sovrasta il presbiterio assorbe la luce e la fa piovere sull'altare. Nel battistero i tasselli traslucidi dell'involucro filtrano un'atmosfera irreal, accesa di giallo. Le intersezioni del reticolo strutturale e la policromia dei materiali concorrono a un effetto decorativo senza eguali. Le decorazioni sono



G. MICHELUCCI,  
*Santa Maria*,  
Pisa, 1956-58.  
Pianta della  
chiesa

parte integrante dell'involucro della chiesa che presenta le sfaccettature e la tagliente durezza di una pietra preziosa. La conformazione della chiesa imita l'immagine di uno scrigno: le cesellature delle pareti, i vetri colorati, gli intarsi marmorei si compongono in un insieme splendido che dà l'impressione di voler dichiarare il suo contenuto prezioso. Esso è certamente identificabile nell'assemblea riunita in preghiera, la cui rilevanza è denunciata dalla estroflessione dell'alto tiburio che sovrasta l'aula. Il tiburio è il cuore della composizione e grazie alla sua decorazione, ottenuta per mezzo di una equilibrata alternanza di pieni e vuoti, il fedele si trova proiettato verso una dimensione trascendente unica; lo spazio di quest'opera sembra poter essere capace di mettere in comunicazione il terreno con l'immateriale. Lo schema planimetrico a losanga, contraddetto dalla indipendente collocazione dei poli liturgici e degli altari minori, si conclude nella zona del presbiterio. Questo, appartenendo all'unità spaziale del deambulatorio perimetrico, viene privato della sua importanza e relegato in una posizione secondaria. La chiesa ha l'ambizione di voler determinare una linea di comunicazione tra la comunità e il divino.



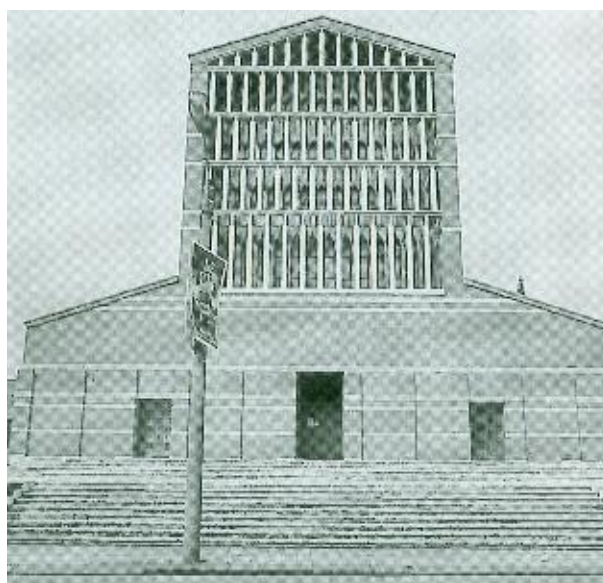
Sopra:  
G. MICHELUCCI,  
*Santa Maria*,  
Pisa, 1956-58.  
Sezione  
longitudinale

Sinistra:  
G. MICHELUCCI,  
*Santa Maria*,  
Pisa, 1956-58.  
Esterno





Sopra:  
G. MICHELUCCI,  
*Santa Maria*, Pisa, 1956-58.  
Interno



Destra:  
S. MURATORI,  
*San Giovanni*, Pisa, 1947-70.  
Prospetto principale

### ***San Giovanni al Gatano, Pisa - 1947-70***

#### ***Saverio Muratori***

La chiesa di San Giovanni al Gatano viene progettata proprio nel luogo dove, prima del bombardamento del 1944 sulla città di Pisa, sorgeva l'antica chiesa parrocchiale. Questo ha influito sul progetto finale: il motivo dominante dell'operazione progettuale è stato infatti quello di ricostruire il tessuto lacerato, con l'utilizzo di linguaggi e tipi facilmente inseribili nel paesaggio urbano esistente. La chiesa, di notevoli dimensioni, presenta sia all'esterno che all'interno superfici laterizie. Ha un impianto di tipo tradizionale: lunga 34 m e larga 23 m si sviluppa su tre navate. Vi sono poi sette campate individuate da robusti pilastri in calcestruzzo armato. L'illuminazione proviene quasi esclusivamente dalla facciata principale, che si

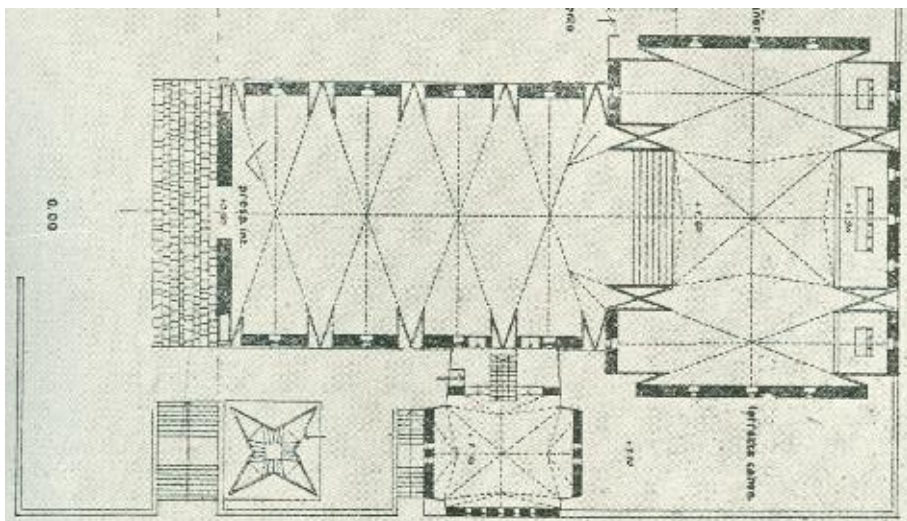


presenta come un filtro che diffonde la luce in modo uniforme. La superficie laterizia avvolge tutto l'edificio e si interrompe per lasciare spazio ad un reticolo irregolare di travi e pilastri. Un altro elemento al quale Muratori riserva particolare attenzione è la cripta che si trova sotto l'altare maggiore. Questa si differenzia dall'interno della chiesa, essendo interamente rivestita di pietra grigia. L'architetto, in questo progetto, conferisce al materiale laterizio un valore predominante; esso non si limita ad essere materiale di tamponamento tra pilastro e pilastro, ma diventa il protagonista strutturale quasi assoluto. Tutta la superficie esterna è animata orizzontalmente da ricorsi ad intervalli irregolari in pietra rosa chiaro e dalle travi in calcestruzzo poste sopra le finestre della navata centrale. Si ricerca sempre una corrispondenza tra interno ed esterno, come si può notare dagli archi a sesto ribassato che ritmano i fianchi dell'edificio. La copertura, infine, è sostenuta da capriate in cemento sulle quali si imposta la struttura di supporto principale e secondaria del manto. Quest'opera si costruisce sulla base di due temi fondamentali: il legame con la tradizione storica locale che si esprime nel linguaggio, nei materiali e nello schema tipologico; la forte luce diffusa che, dalla parete filtro posta alle spalle dell'assemblea, invade tutta l'aula. L'intento di Muratori è quello di reinterpretare, attraverso l'uso espressivo della luce, una struttura simbolica consueta, la quale, pur non perdendo la sua riconoscibilità, apporta soluzioni innovative. In particolare, la facciata, estremizzando il tema del rosone, permette di creare all'interno della navata una condizione luministica intangibile, poiché non osservabile direttamente, la quale trasforma lo spazio in una dimensione eterea, resa ancor più evidente dalla notevole altezza della navata centrale.

### Chiesa parrocchiale di Francavilla a Mare, Chieti - 1948

#### Saverio Muratori

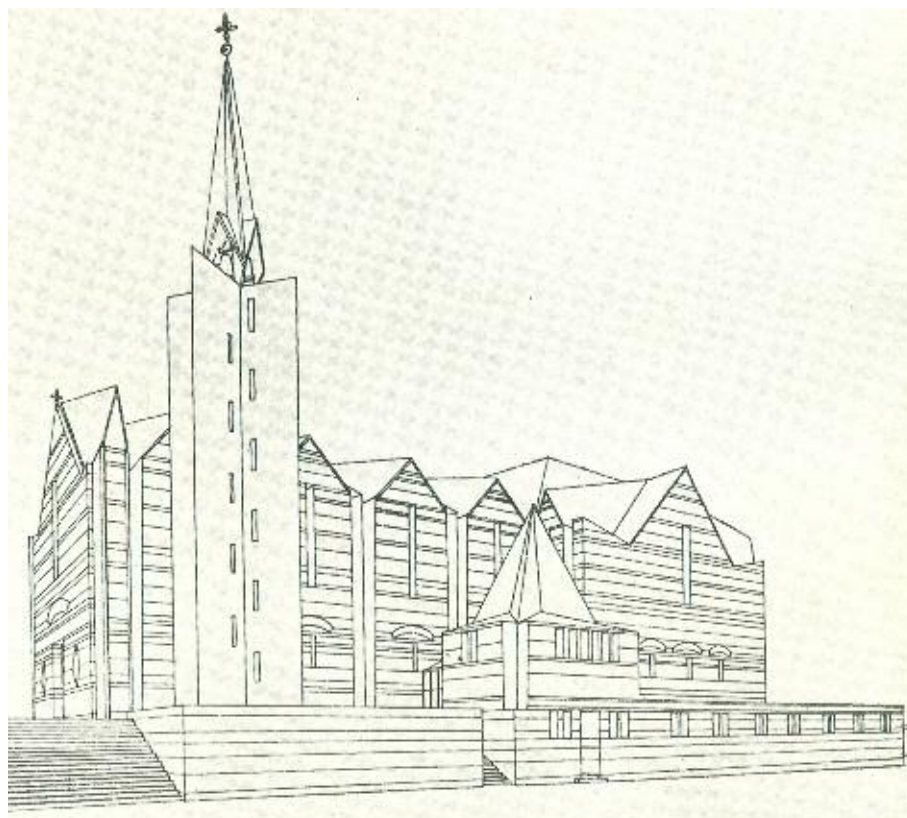
La struttura portante è completamente in cemento armato in parete sottile. La struttura della copertura, a falde contrastanti, si prolunga senza discontinuità nei piedritti conformati a cuneo, che scaricano a terra gli sforzi. Tra i cunei portanti sono le strutture murarie, con esclusiva funzione di tamponamento, a ricorsi di pietra e cotto. E' un organismo basilicale con presbiterio affiancato da due cappelle. La canonica e gli annessi sono ricavati nel piano sottostante alla chiesa. Il campanile e la sacrestia, anche queste fatte con pareti sottili in cemento armato, hanno un perimetro stellare. L'opera reinterpreta lo spirito delle invenzioni gotiche proponendo, attraverso l'uso delle pareti sottili in calcestruzzo armato, la spinta alla verticalità e l'espressiva articolazione della copertura. La spazialità interna è contraddistinta dall'animato



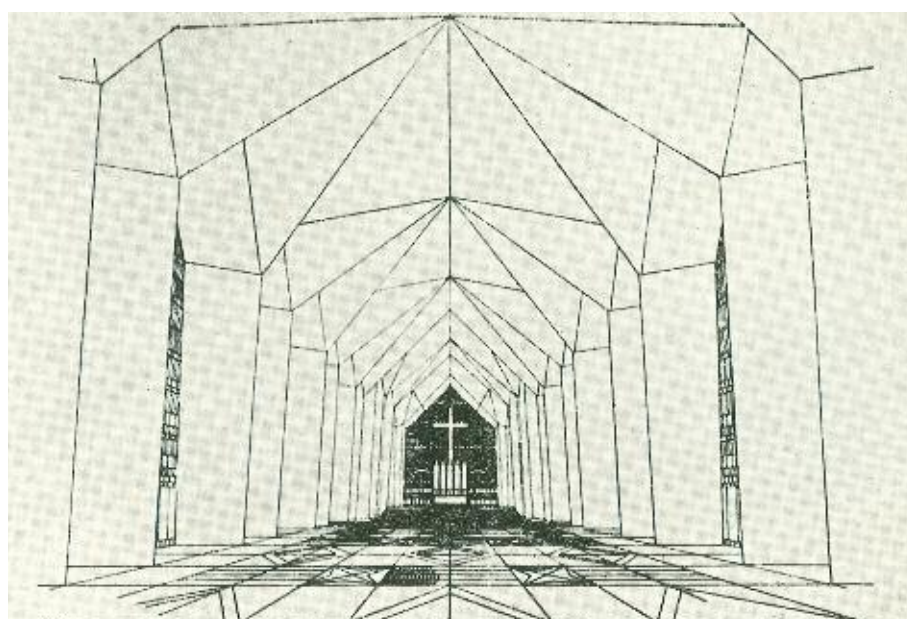
S. MURATORI,  
*Parrocchiale di  
Francavilla a  
Mare,  
Chieti, 1948.*  
Pianta della  
chiesa

gioco di luci e ombre che nascono in seguito alle continue variazioni d'angolo sia delle pareti sia delle falde del tetto: l'effetto non genera un ambiente astratto ed etereo, al contrario, esso si caratterizza per le sue spiccate capacità emozionali estremamente tangibili e concrete. Il presbiterio, dove l'altare è collegato alla parete di fondo, è un'entità autonoma completamente isolata dalla navata: segno evidente di una concezione liturgica ancora troppo gerarchica ed elitaria.

S. MURATORI,  
*Parrocchiale di  
Franca Villa a  
Mare,*  
Chieti, 1948.  
Prospettiva  
esterna

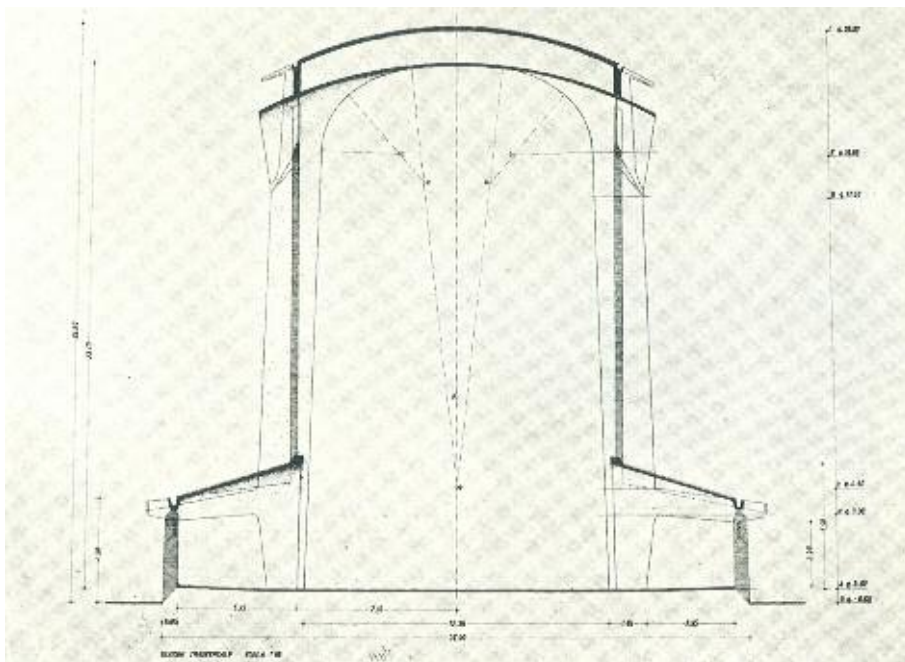
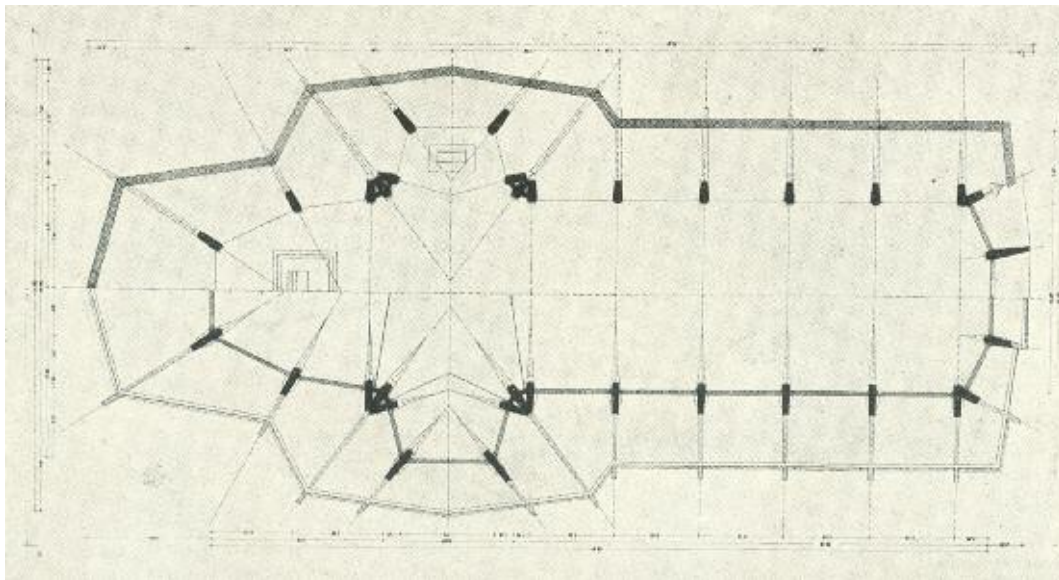


S. MURATORI,  
*Parrocchiale di  
Franca Villa a  
Mare,*  
Chieti, 1948.  
Interno



***Chiesa nel quartiere Prenestino, Roma - 1947******Ludovico Quaroni***

La chiesa progettata è uno spazio di alte proporzioni nel quale, come nelle chiese barocche, la luce si diffonde dall'alto, attraverso il riflesso del soffitto illuminato quasi radente, in modo da farne risaltare tutta la plasticità. L'ambiente è a croce latina per interrompere, con il respiro più profondo del transetto, la continuità della lunga navata, che si conclude intorno all'altare maggiore e per dare un posto ai due altari secondari; ma tutt'attorno a quest'ambiente corre uno spazio basso e buio, che non è tanto la classica navata laterale, quanto un corridoio che smista il traffico nella grande navata e da essa elimina tutti gli elementi secondari e quanto è dedicato al culto minore. Sul pavimento, che è leggermente inclinato a



Sopra:  
L. QUARONI,  
*Chiesa nel  
quartiere  
Prenestino*,  
Roma, 1947.  
Pianta della  
chiesa

Sotto:  
L. QUARONI,  
*Chiesa nel  
quartiere  
Prenestino*,  
Roma, 1947.  
Sezione  
trasversale

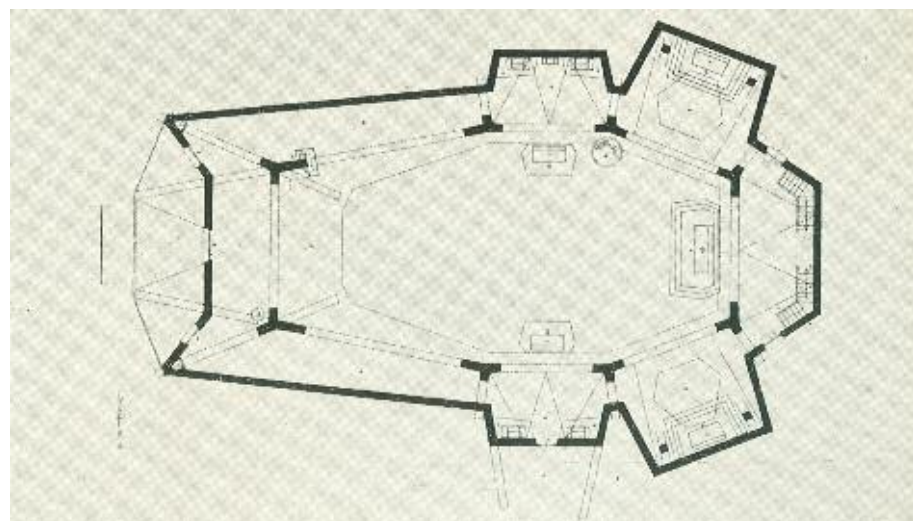


catino nelle parti laterali per meglio raccogliere l'ambiente, sono piantati dei pilastri di cemento armato; essi si innalzano fino alla copertura, dove appunto, per le possibilità della caratteristica continuità del cemento armato, ogni pilastro si divide e si curva nei due sensi generando una volta sottile e raggiunge così l'apice della volta. Le soluzioni adottate per l'opera evidenziano tutta la maestria dell'architetto, il quale, pur all'interno del consueto schema longitudinale a tre navate, fornisce una interpretazione innovativa capace di accogliere le richieste della nuova dimensione ecclesiale. La navata centrale, spezzata dal transetto per fare in modo che il presbiterio risulti un'entità autonoma, è l'elemento predominante e il solo spazio all'interno del quale si può raccogliere l'assemblea: le navate laterali, infatti, vengono ridotte al solo compito di zone di distribuzione. Lo schema cerca di valorizzare la dimensione ecclesiale, la quale, soprattutto per mezzo di un adeguato uso della luce e dell'estensione in altezza della navata centrale, non è mai intesa come semplice comunità, ma si estende simbolicamente fino al suo valore escatologico.

### ***Chiesa parrocchiale di Francavilla a Mare, Chieti - 1950***

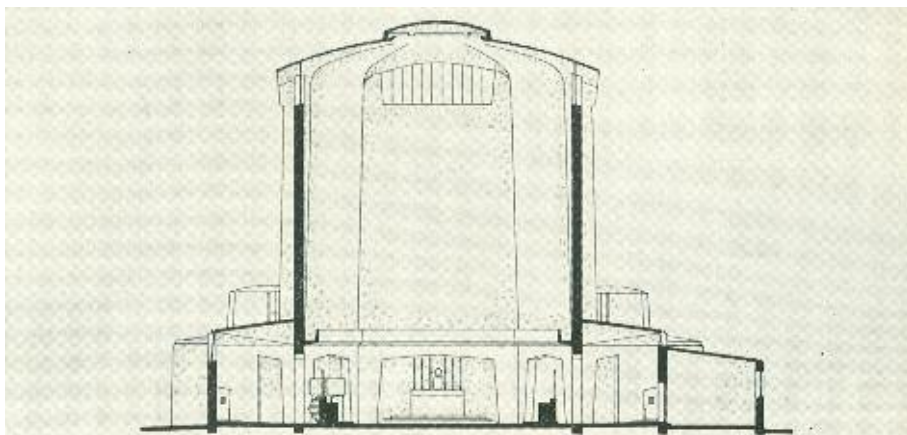
#### ***Ludovico Quaroni***

La chiesa, a livello urbanistico, è l'elemento che contraddistingue e ordina la città. La planimetria è a forma di ottagono irregolare con prevalente sviluppo longitudinale, essa si compone di alcune parti chiaramente riconoscibili: l'aula assembleare; il deambulatorio o navata laterale che circonda lo spazio centrale; le cappelle laterali occupate dai confessionali e dagli altari secondari; la sacrestia. La parte centrale ha un volume preponderante, al quale si contrappongono i volumi minori delle navate laterali e delle cappelle, queste ultime sbordano, seguendone il profilo, dal poligono di base. La copertura e gli otto piloni che la sostengono sono in calcestruzzo armato. Essa è una calotta che si estroflette in corrispondenza dei lati minori del tiburio centrale al fine di riuscire a creare delle aperture finestrate, tale configurazione la disegna come una croce luminosa. La luce che proviene dalle quattro finestre del corpo centrale è l'unica fonte di illuminazione naturale della chiesa che per questa ragione presenta un gradiente luministico che dal bagliore della copertura degrada fino alla penombra delle navate laterali. L'effetto è ulteriormente amplificato dal trattamento ad intonaco bianco dei muri di tamponamento, i quali esternamente sono costituiti da una trama in materiale lapideo. Concettualmente, quest'opera è l'evoluzione del progetto della chiesa per il quartiere Prenestino. Alla navata di quest'ultima, l'architetto preferisce un'aula a forma di losanga, dove in corrispondenza delle dilatazioni laterali è previsto l'inserimento dei

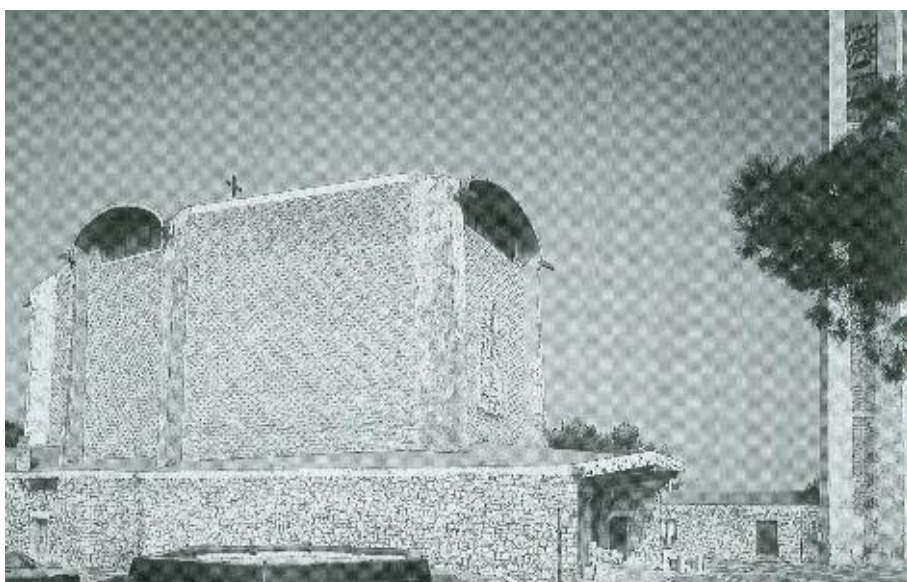


L. QUARONI,  
*Parrocchiale di  
Francavilla a  
Mare,  
Chieti, 1950.*  
Pianta della  
chiesa

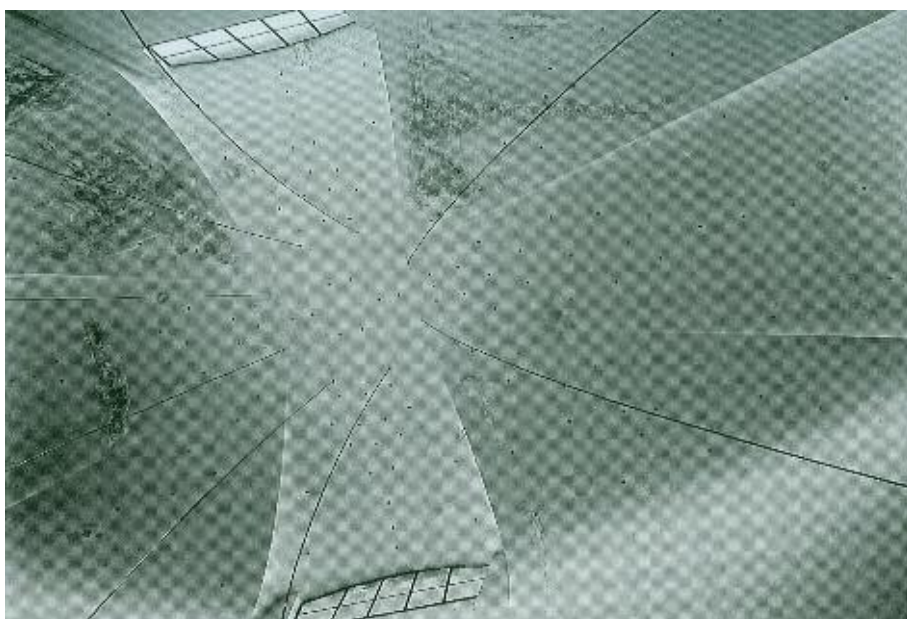




L. QUARONI,  
*Parrocchiale di  
Francavilla a  
Mare*,  
Chieti, 1950.  
Sezione  
trasversale



L. QUARONI,  
*Parrocchiale di  
Francavilla a  
Mare*,  
Chieti, 1950.  
Esterno



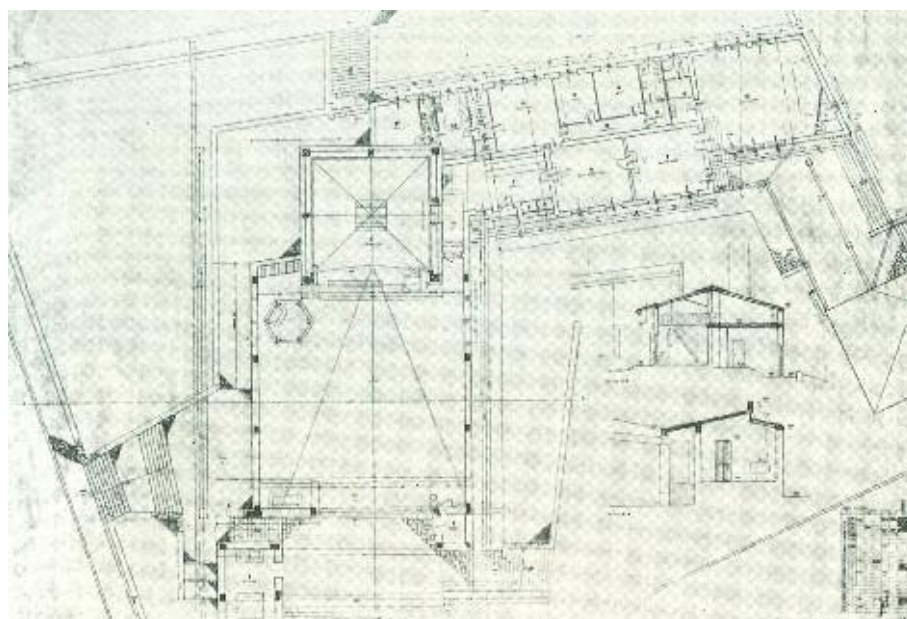
L. QUARONI,  
*Parrocchiale di  
Francavilla a  
Mare*,  
Chieti, 1950.  
Copertura

poli liturgici secondari. Il basso deambulatorio perimetrale li collega tra di loro e allo stesso tempo permette la distribuzione dei fedeli nelle varie zone dello spazio centrale. La valorizzazione della dimensione assembleare, oltre che con l'innalzamento del volume centrale e il disegno della grande croce di luce, si manifesta chiaramente attraverso l'eliminazione della distinzione tra assemblea e presbiterio: l'altare, sopraelevato di tre gradini rispetto all'aula, è collocato all'interno della stessa e coesiste, insieme ai fedeli, nell'unità spaziale più importante dell'opera.

### ***Chiesa per il borgo rurale 'La Martella', Matera - 1952-53***

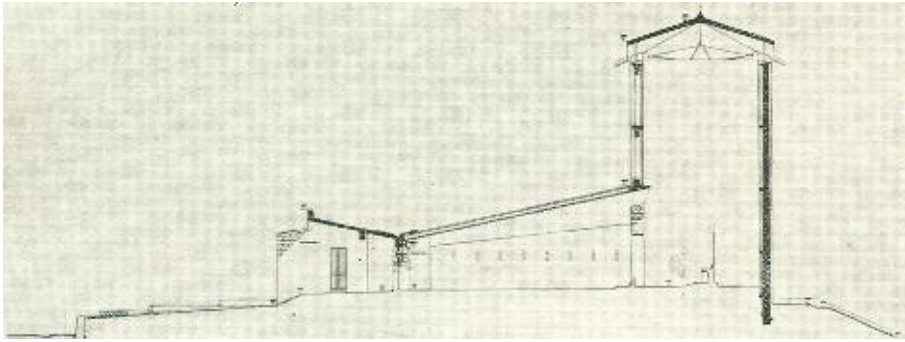
***Ludovico Quaroni***

L'edificio è concepito come giustapposizione di due ambienti: uno con pianta quadrata accoglie il presbiterio; l'altro, sempre quadrato ma di dimensioni maggiori e disassato rispetto al precedente, è destinato all'assemblea. Oltre a questi elementi è presente un vestibolo dove lateralmente è realizzata una cappella. L'immagine complessiva si articola in un'alta torre, che corrisponde all'area presbiteriale, e nel volume più basso dell'aula. La copertura della prima è a padiglione, il quale, piegandosi in corrispondenza della mezzeria dei lati perimetrali, crea un'asola di luce di forma triangolare nella muratura. La copertura dell'aula, invece, si innalza seguendo un'unica pendenza dall'ingresso verso la torre. Sulla base della disposizione delle aperture finestrate, l'ambiente più elevato che contiene l'altare viene ad essere completamente invaso da una cascata di luce, mentre l'aula, a causa delle poche fessure aperte nel muro perimetrale, rimane nella penombra. Il pavimento è in maiolica smaltata. Il crocefisso, opera di Giorgio Quaroni, è dipinto su legno. Il pulpito è parte in legno, parte a rivestimento in maiolica. La muratura della chiesa è intonacata e in tufo a vista. La chiesa manifesta chiaramente la volontà di distinguere tra di loro la zona dell'assemblea da quella del presbiterio. Nonostante ciò, l'architetto riesce a integrare ed equilibrare efficacemente le due parti. Tale effetto viene conseguito inclinando verso l'alto il tetto dell'aula in corrispondenza del lato adiacente all'alto tiburio che sovrasta l'altare. Quest'ultimo viene ad essere il polo verso cui tutta la spazialità interna si dilata e trova il suo compimento. In tal caso, la distinzione delle parti riesce ad integrarsi pienamente con l'unità tra le stesse, testimoniando altresì che, se giusta-

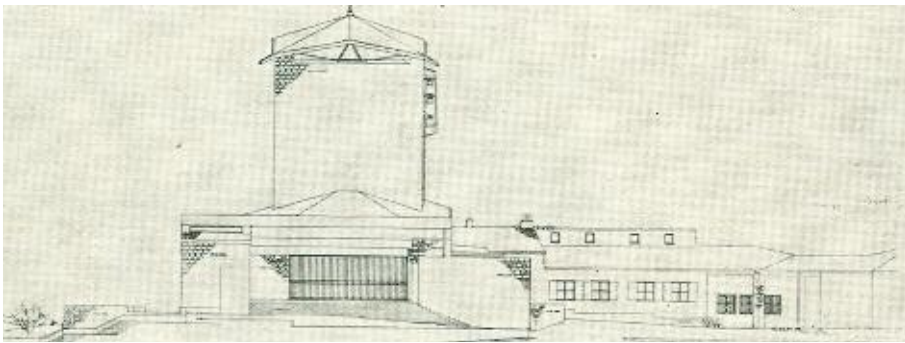


L. QUARONI,  
*Chiesa per il borgo rurale 'La Martella',  
Matera,  
1952-53.  
Pianta della  
chiesa*

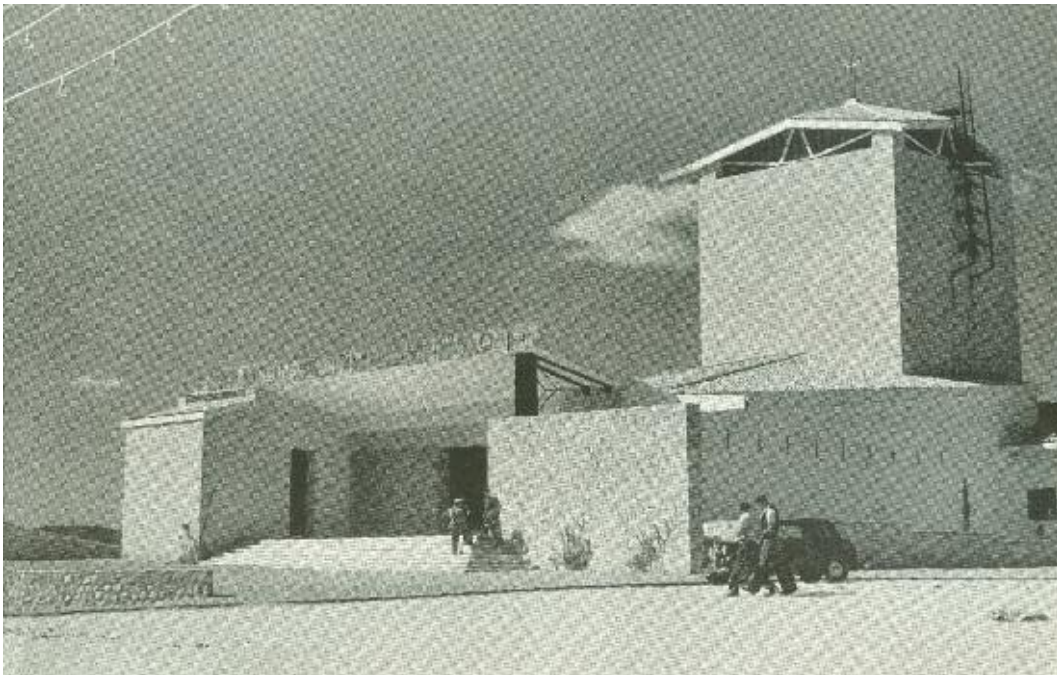




L. QUARONI,  
*Chiesa per il borgo  
rurale 'La  
Martella',  
Matera,  
1952-53.*  
Sezione  
longitudinale



L. QUARONI,  
*Chiesa per il borgo  
rurale 'La  
Martella',  
Matera,  
1952-53.*  
Sinistra:  
prospetto  
principale.  
Sotto: esterno

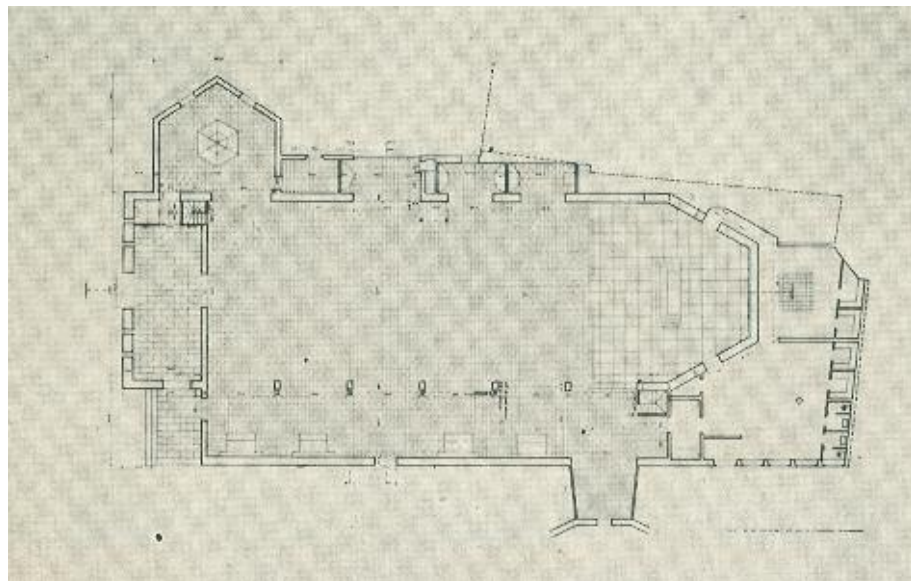


mente interpellata, la teologia può essere di enorme stimolo alla progettazione architettonica. Va poi rilevato che la torre presbiteriale rappresenta un chiaro simbolo urbano: il ricordo delle torri campanarie dei piccoli centri medioevali, le quali fornivano un punto di riferimento visivo e uditivo per tutti quelli che si trovavano nelle vicinanze. Un oggetto che scandiva le ore della giornata sia lavorativa sia di preghiera e che ricordava ad ognuno di porre al centro della propria vita la fede.

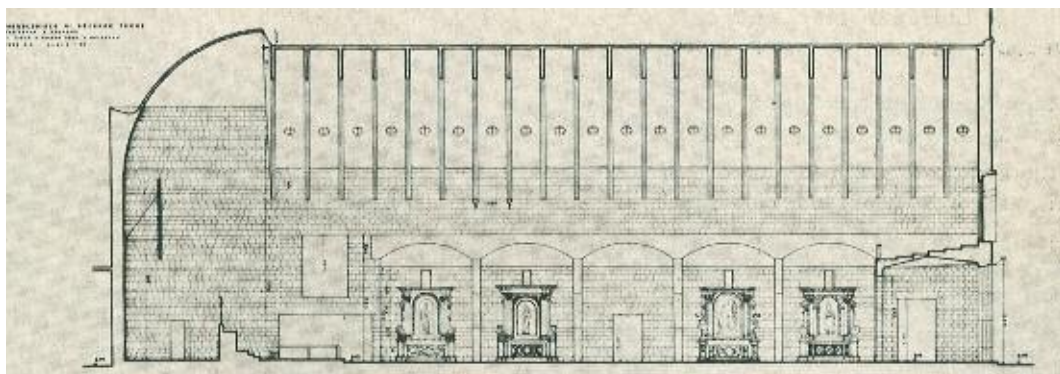
***Sant'Antonio Abate, Recoaro Terme, Vicenza - 1950******Giuseppe Vaccaro***

La chiesa comprende il narcece, il battistero, la navata principale, una navata laterale, alcuni vani laterali adibiti a penitenzierie, il pulpito, il presbiterio e la cantoria. I quattro altari laterali sono superstiti dell'antica chiesa. Le strutture consistono delle murature portanti di pietra, dei pilastri e archi ribassati di cemento armato fra le due navate, delle volticelle in cemento armato e laterizio a superfici rigate che coprono la navata laterale e delle grandi arcate ellittiche della navata centrale, formate da tralicci di cemento armato irrigiditi da pannelli di laterizio forati. Queste arcate sono a spinte eliminate ed hanno pertanto la sezione massima in chiave, la minima all'imposta. Esse sono collegate da solette miste in cemento armato e laterizio. Il rivestimento esterno delle coperture è in lamina di rame. La luce proviene dalle finestre laterali circolari intercalate fra le grandi arcate e da una lunetta vetrata interposta fra la copertura della navata maggiore e la calotta dell'abside che è sopraelevata rispetto ad essa. La facciata è rivestita da un intarsio di marmi rossi e chiari. Il finestrone sovrastante la porta è tamponato da una parete costituita da blocchi di vetro. L'intenzione dell'architetto sembra essere quella di proporre uno schema spaziale che sia allo stesso tempo: comprensibile, poiché basato sull'uso di linguaggi della tradizione; innovativo, per via di un'originale adesione ai caratteri del rinnovamento liturgico. La chiesa sintetizza in se, in modo molto naturale, diversi archetipi della tradizione cristiana, mai però come citazioni. Il classico schema

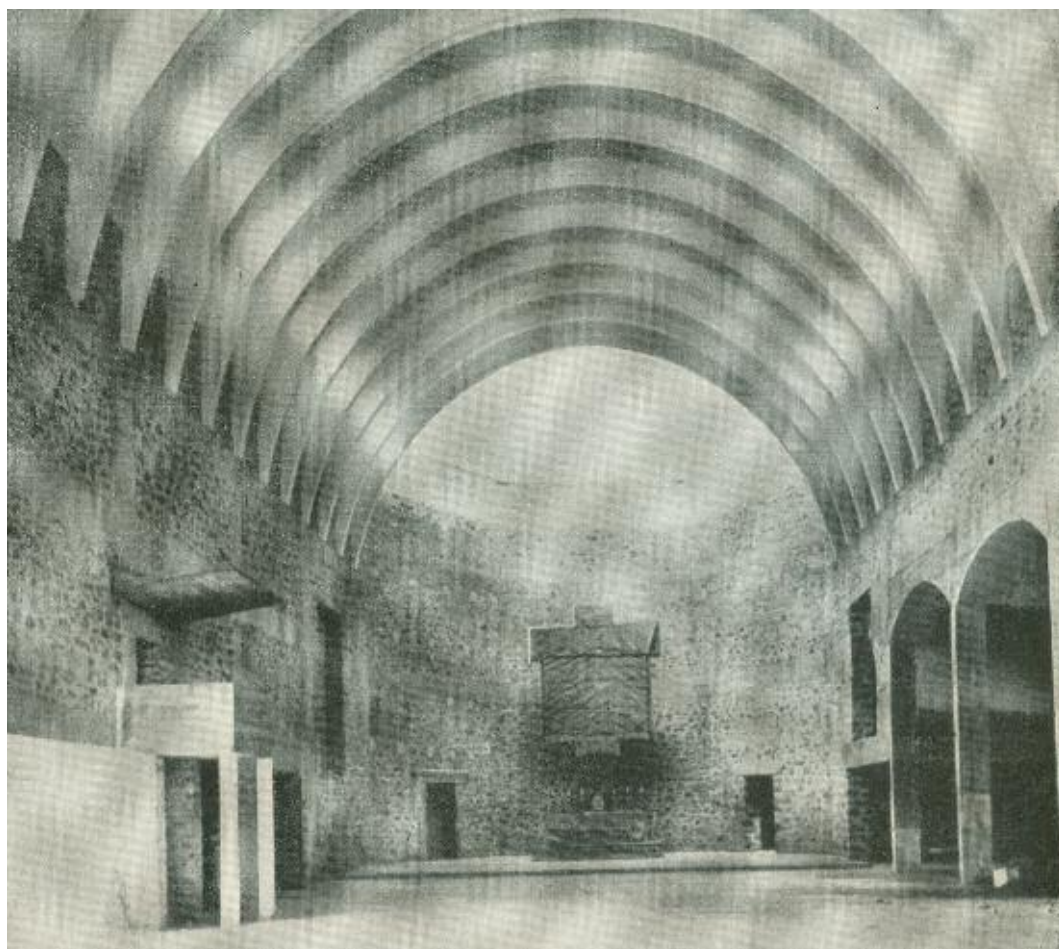
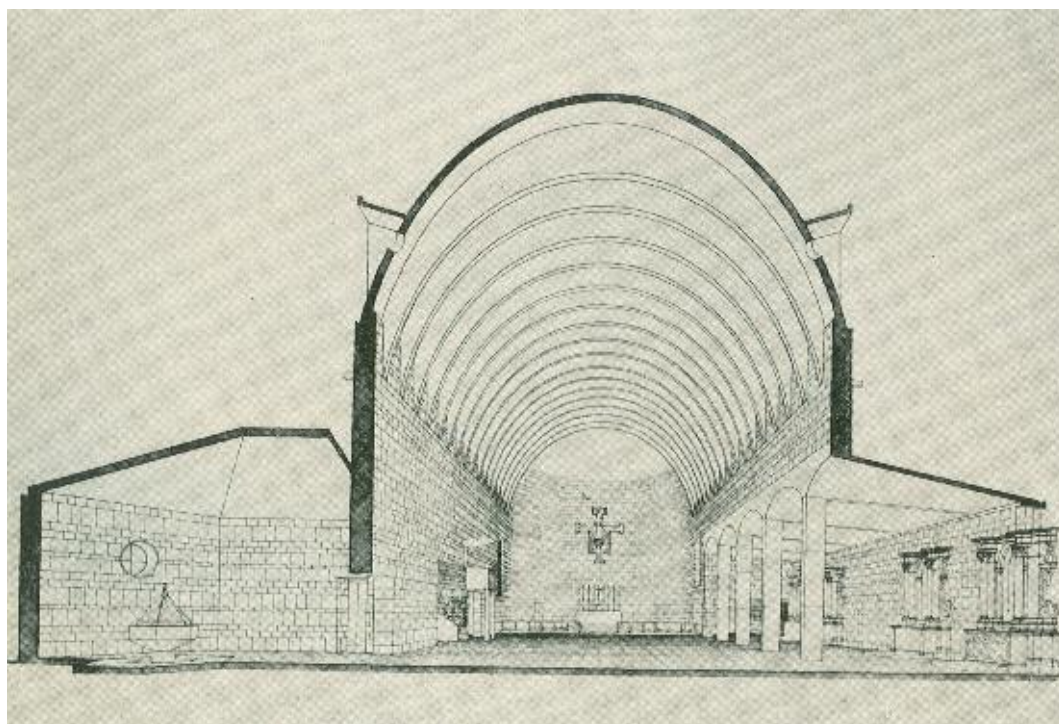
Destra:  
G. VACCARO,  
*Sant'Antonio  
Abate*, Recoaro  
Terme, 1950.  
Pianta della  
chiesa



Sotto:  
G. VACCARO,  
*Sant'Antonio  
Abate*, Recoaro  
Terme, 1950.  
Sezione  
longitudinale



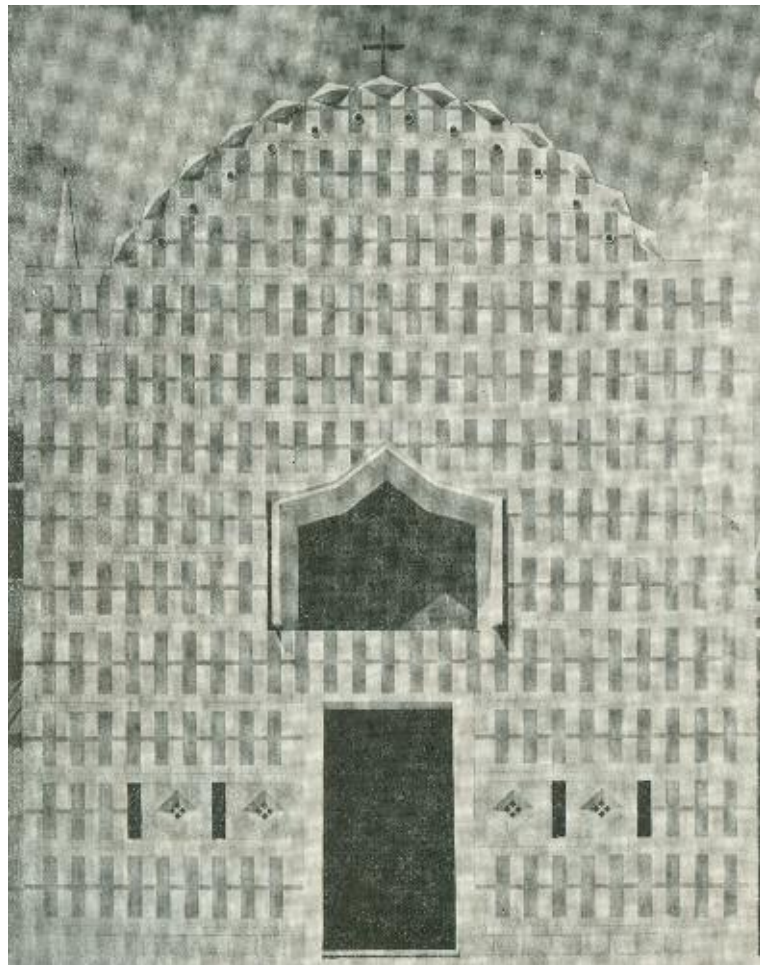




Destra:  
G. VACCARO,  
*Sant'Antonio Abate*,  
Recoaro Terme, 1950.  
Prospetto principale

Pagina a fianco sopra:  
G. VACCARO,  
*Sant'Antonio Abate*,  
Recoaro Terme, 1950.  
Sezione prospettica

Pagina a fianco sotto:  
G. VACCARO,  
*Sant'Antonio Abate*,  
Recoaro Terme, 1950.  
Interno



della chiesa a fienile viene arricchito dalla presenza di arconi trasversali ispirati alla tradizione medievale. In tal modo la prospettiva dello spazio interno si concentra tutta verso la zona dell'altare, dove la rilevanza dell'atto liturgico viene ulteriormente evidenziata da una copertura di forma diversa: una cupola semi-sferica. L'eucarestia è il centro verso cui tutta l'assemblea si incammina: è il suo fine ultimo. Nonostante non sia presente alcun artificio di divisione, lo spazio definito dall'altare risulta essere nettamente distinto da quello occupato dai fedeli. L'unica navata laterale, anche in questo caso, rappresenta un semplice accessorio necessario alla distribuzione dei fedeli e a collegare i vari altari secondari che in essa trovano collocazione.

#### 4. Bologna 1955. Il primo congresso nazionale di architettura sacra

Il congresso nazionale di architettura sacra svoltosi a Bologna nel 1955 venne ideato, non solo come confronto estemporaneo, ma come primo passo di un percorso di ricerca operativa il cui scopo doveva essere quello di fornire gli strumenti disciplinari capaci di rispondere ai quesiti che le nuove dinamiche ecclesiali presentavano agli addetti ai lavori. All'interno degli atti del dibattito tale impostazione corrisponde a una serie di idee straordinariamente originali, espressione di altrettanti percorsi di riflessione che, in modo più o meno autonomo, ogni disciplina interessata all'argomento stava cercando di definire.

Prioritaria, soprattutto a causa degli interrogativi connessi alla nascita dei nuovi quartieri di periferia, è l'attenzione rivolta al tema della società. Attraverso i propri esponenti intervenuti al congresso, la Chiesa manifesta un'idea di comunità ecclesiale concorde alle innovative concezioni del Movimento Liturgico: l'aderenza dei linguaggi utilizzati per esprimere le verità universali e immutabili della liturgia alle realtà del presente e la conseguente *partecipazione attiva* dei fedeli al culto sono i presupposti su cui si intende fondare una Chiesa lontana dai clericalismi e dai tradizionalismi del passato. In essa, grazie all'interpretazione organica del corpo ecclesiale, si attribuisce una maggiore importanza sia all'affrancamento dei laici da una subordinazione gerarchica nei confronti dei consacrati sia alla ricchezza spirituale che il singolo può mettere a disposizione degli altri; ogni membro perciò ha un'importanza rilevante nella vita della comunità alla quale è legato da uno stretto vincolo morale. A proposito risuonano in tutta la loro forza le parole del Card. Lercaro:

«Ora la liturgia è, secondo la definizione dell'Enciclica *'Mediator Dei'* del regnante Pontefice, il culto che il Corpo Mistico intero rende alla maestà di Dio; il Capo, cioè, spiega l'enciclica stessa, e le membra [...] Culto di Cristo capo [...] Ma culto anche delle membra, che, inserite in Lui, animate dal suo Spirito, gerarchicamente coordinate, costituiscono il Corpo Mistico, la Comunità cristiana, la Chiesa. Nella Chiesa e per il ministero di lei, nelle sue membra fatte strumento della parola e dell'azione sua, Cristo continua così sulla terra il suo compito sacerdotale e canta la gloria del Padre». <sup>29</sup>

Accanto alla voce della Chiesa echeggia per comunanza d'intenti quella dell'architettura che, superati i fasti dell'avanguardia moderna, si trova ad affrontare sia la caduta individualista del proprio operare sia i nuovi problemi esistenziali della società. Cresce tra gli architetti una linea di pensiero molto critica nei confronti del Movimento Moderno e di ogni processo di idealizzazione dell'architettura, la quale non è più immaginata come l'unica cura capace, attraverso la forma costruita, di rispondere a ogni problema

politico e sociale dell'uomo. Una riflessione che nasce come risposta alla consapevolezza di un progressivo distacco fra l'opera architettonica e la popolazione per cui essa viene realizzata: l'unica via d'uscita sembra ormai quella che porta al superamento delle disquisizioni estetiche per iniziati e alla riconquista del motivo principale del costruire, ovvero la collettività. A essa ci si avvicina promuovendo l'uso di linguaggi familiari e comprensibili, molto spesso desunti dalle tradizioni storiche locali anche se, nel caso della disarticolata condizione sociale dei nuovi complessi residenziali delle grandi città, questo tipo di soluzione non produrrà gli effetti desiderati. E' evidente che il problema dell'architettura non va considerato a sé stante ma rivisto in un ambito di studio più ampio, capace di valutare la collettività nel suo complesso.

Per Michelucci il problema, prima ancora che nell'architettura, è da contemplarsi nel disgregamento delle strutture sociali e delle istituzioni, frutto della mancanza di una morale condivisa e del prevalere degli interessi particolari di pochi; egli ritiene che solo attraverso il recupero di un'unità spirituale e civile che dall'interno muova verso l'esterno si potranno fornire gli strumenti necessari per costruire una nuova collettività e con essa un'architettura eloquente.<sup>30</sup> Lo smarrimento degli architetti provocato dalla perdita di una dimensione comunitaria della società non va però assunto come alibi per giustificare esiti progettuali mediocri, che il più delle volte sono solamente il frutto di limiti intrinseci alla disciplina.

Nel suo intervento, Ludovico Quaroni sottolinea come nell'architettura non sia ancora stato possibile guardare alla vita dell'uomo in modo complessivo:

«il problema dell'architettura esisterà sempre d'ora in avanti [...] giacché è naturale che una volta esaurito l'esame dei fatti materiali, della funzionalità fisica diciamo, e una volta impostato il problema di una funzionalità psicologica che ha poi trovato la sua più giusta definizione nelle istanze politiche economiche e sociali dell'urbanistica, è naturale che si ponga finalmente il problema spirituale dell'architettura. I problemi fisiologici hanno via via allargato il loro respiro verso l'unica realtà del problema esistenziale».<sup>31</sup>

Una posizione che ridimensiona la fredda metodologia dell'architettura moderna basata esclusivamente sulle «qualità razionali del nostro cervello, o le qualità immaginative d'una fantasia astratta, senza fini concreti d'umanità. Bisogna imparare ad accostarsi al problema dell'espressione architettonica dei nostri edifici senza la preoccupazione di risolvere un problema di critica estetica, senza l'urgenza di contrapporre d'imperio una poetica a un'altra».<sup>32</sup> Per Quaroni ridare nuovo lustro alla disciplina architettonica



rendendola uno strumento capace di fornire delle risposte efficaci ai bisogni dell'uomo, significa chiarire i termini fondamentali di una nuova cultura costruita a partire da un «umanesimo moderno».

In sintesi, quale risposta agli interrogativi connessi alla costruzione dello spazio sacro, il convegno propone la valorizzazione della dimensione comunitaria intesa come: sperimentazione di una più autentica dimensione ecclesiale, accettazione di una morale collettiva, valorizzazione dei bisogni spirituali dell'uomo. La speranza condivisa da tutti sembra essere quella di riuscire a ridurre i contrasti e le incomprensioni che separano i tre cardini sui quali poggia l'edificio sacro, ovvero il clero, gli artisti e il popolo. In effetti, quest'ultimo, nella maggior parte dei casi, si limita a essere solamente lo spettatore di ciò che fa l'architetto e troppo spesso di quel che di strano fa l'architetto, mentre tra i primi due si consuma uno scontro per preservare l'indipendenza delle proprie opinioni, il cui esito si distorce nell'aumento dell'immobilismo e degli errori.

L'altro grande tema dibattuto durante il convegno è quello della tradizione, in quanto aspetto pregiudiziale della fattibilità di un uso del linguaggio moderno nella progettazione dello spazio sacro; nel clero, infatti, permaneva ancora una certa diffidenza nei confronti degli esiti formali derivati dall'impiego delle nuove tecnologie e dei nuovi materiali da costruzione. Le ragioni, come abbiamo detto, sono molteplici e di non sempre facile interpretazione, ma quello che dal convegno scaturisce è, come conseguenza di un più fecondo dialogo interdisciplinare, una maggiore attenzione da parte di tutti anche al rinnovamento figurativo della chiesa-edificio. La via da percorrere viene segnata dall'intensa affermazione del Card Lercaro che, sintetizzando la vocazione delle molte riflessioni in atto, si rivolgerà all'assemblea dicendo: «Ogni momento nella storia dice nel linguaggio dei vivi la lode del Dio vivente».<sup>33</sup> Parole che trovano una più esplicita definizione nelle idee di Padre Bevilacqua, per il quale:

«il cristianesimo è dismisura [...] e perché allora prescrivere limiti al cemento e all'acciaio quando tutto ha possibilità di essere lanciato verso la luce inaccessibile, nell'universo ove ormai la materialità e la spiritualità coabitano confusamente? Le folle anonime e oscure di pietre, il grigiore dei cementi e il freddo dell'acciaio possono essere attraversati da voli ed espressioni di riconoscenza a Dio, più di certi cori statici e terribilmente rubricati dove l'abitudine, il sonno, lo sbadiglio, sono elevati a mezzi normali di rapporto col Dio vivente».<sup>34</sup>

Come detto nell'Enciclica *Mediator Dei*, una disponibilità nei confronti delle «forme e delle immagini recenti, più adatte ai nuovi materiali con i quali oggi vengono costruite», resa fattiva in seguito all'accoglimento da parte delle opere sia delle verità universali del

messaggio cristiano e della sacra liturgia sia dell'eredità del passato. In merito a quest'ultimo aspetto matura tra i partecipanti una concezione che si discosta nettamente da un approccio storico conservativo, o peggio ancora restaurativo: l'eredità del passato viene svincolata da ogni forma di difesa e proiettata verso un'evoluzione futura che sia il frutto della sola mediazione del presente. Quaroni asserirà che «non può esistere progresso vitale e non può esistere tradizione vera che non siano l'uno il naturale sviluppo, la logica derivazione dell'altra», cioè l'architettura, e in particolare quella dello spazio sacro, sarà tanto più autentica quanto più sarà in grado di rinnovare costantemente il linguaggio delle proprie radici. «Il progresso di una nuova tradizione»<sup>35</sup> in cui si potrà essere liberi sia dalle pigrizie accademiche sia dalla aridità del funzionalismo materialistico.

Dalle precedenti affermazioni, condivise trasversalmente dai diversi soggetti presenti al convegno, nascerà un nuovo costruttivo clima di dialogo tra gli architetti e il clero: i primi essendo più disponibili ad accogliere le verità teologiche e a concepire il proprio operare come forma di servizio avulsa da ogni pretesa individualistica; i secondi avendo più fiducia nel decoro e nelle possibilità comunicative del linguaggio dell'architettura moderna.

In accordo con la riflessione ecclesiologica e pastorale derivante dall'impulso del Movimento Liturgico, le giornate di Bologna cercano anche di immaginare il volto che la Chiesa viva dovrebbe avere per riuscire a conciliarsi con l'epoca contemporanea. Per molti, infatti, sembra ormai evidente la necessità di far seguire alla riflessione teologica sulla natura della Chiesa, ormai accuratamente spiegata, una più coerente immagine esteriore degli organi, delle strutture, degli strumenti attraverso cui essa si presenta. In particolar modo si avverte lo stridore tra la condizione della maggioranza degli uomini, i quali ormai con pieni diritti compongono il corpo ecclesiale e l'atteggiamento, nei fatti e nei discorsi, di tutti i consacrati e ordinati che, nonostante le innovazioni in atto, ancora si privilegiano di una posizione di superiorità.

Il popolo della strada, quello che quotidianamente lotta contro le difficoltà e le ingiustizie di un mondo segnato dall'individualismo e dal materialismo, non si riconosce più nei tempi e nelle forme di una religione bloccata dalle proprie rubriche e dai discorsi teologici troppo particolaristici e astratti. Esso vorrebbe riconoscere il proprio Dio in un volto umano e vicino che gli permetta quel colloquio che salva dalle formidabili solitudini di una civiltà di massa. Non esiste, come al contrario molti vorrebbero far credere, una *morte del sacro*, poiché il bisogno del sacro e del divino è una linea costante dell'uomo, perfino del pensiero e della vita contemporanea. Padre Giulio Bevilacqua nel suo intervento cita a proposito un'affermazione di Etienne Souriau:

«La passione del divino resta per la reciprocità dell'azione, ciò che tanti sforzi di avvicinamento noumenologico ci hanno permesso di precisare: è un fatto umano di cui abbiamo esplicitato il contenuto; non è che l'ombra di Dio. Ma è un fatto che quest'ombra passa su di noi e ci prova in certo modo, e permette di seguire filosoficamente quest'idea di un'azione del divino in reciprocità con l'azione umana». <sup>36</sup>

Il desiderio comune è quello di un riavvicinamento della Chiesa alla durezza e al dolore della vita che si svolge nella città, la quale ha ancora bisogno della speranza profusa dalle verità del Vangelo. Esso si dovrebbe poter annunciare con un linguaggio comprensibile, un linguaggio cioè che sappia cogliere e interagire con le esigenze concrete dell'uomo moderno, il quale non riesce più a trovare un senso profondo e aulico alla propria esistenza. Ai teologi che hanno creduto di conoscere Colui che ha detto: «Io sono la via» si vuole far comprendere il bisogno di guardare con occhio più attento alle potenzialità della strada, poiché anche in essa si nascondono i germi dell'opera di Dio. Michelucci a proposito di questo tema offrirà una riflessione capace di considerare anche le implicazioni relative alle esigenze formative dell'architettura. Egli, traendo spunto da una frase di San Paolo, «Gesù Cristo che soffre nei poveri, che è abbandonato nei poveri, paziente nei poveri», e da un'altra che recita, «La chiesa di Gesù Cristo è veramente la città dei poveri [...] Ai poveri, agli indigenti che portano i segni del Figlio di Dio spetta di esservi ricevuti», porrà l'attenzione sul valore preminente della povertà nella scala di significati necessari a riformulare l'opera della Chiesa. Una povertà intesa non solo come attenzione verso gli ultimi, ma anche come misura di un processo di semplificazione delle forme rituali, strumentali e comunicative di tutta la comunità ecclesiale. Per Michelucci l'attenzione verso quelle forme che nascono dall'umile esperienza della vita dell'uomo potrà garantire anche nell'architettura della chiesa-edificio sia un ritrovato dialogo tra gli architetti e la società sia lo sviluppo di opere autenticamente eloquenti, in quanto frutto di una scala di valori compresa e condivisa da tutti. E' necessario però superare il linguaggio accademico e astratto inteso dai soli esperti e al contrario afferrare, in seguito a un'accurata semplificazione dei riferimenti formali, l'essenza dei significati e dei sentimenti di cui il popolo di Dio ha realmente bisogno. Sempre Michelucci conclude il suo intervento dicendo: «E penso che occorra considerare la povertà quale legge risanatrice e fondamentale del nostro operare per controllare le nostre convinzioni, l'intensità dei nostri sentimenti, la nostra ricchezza interiore che sola può consentirci di costruire coi materiali più comuni e vili e dar vita ad una forma *eloquente*». <sup>37</sup>

Il bisogno comune è quello di riuscire a rendere più autentica l'immagine della Chiesa, nella misura in cui questo significa essere attenta e solidale verso la condizione materiale, culturale ed emotiva dell'uomo della strada.

L'importanza del primo congresso nazionale di architettura sacra di Bologna è racchiusa nei concetti di cui si è cercato di dare un esauriente, anche se sintetico, resoconto. Essi, se interpretati in relazione alla più generale situazione contestuale, si qualificano per l'elevato grado di autenticità, oggettività, innovazione e interdisciplinarietà; peculiarità fino a quel momento non adeguatamente perseguite dagli studiosi del settore. Ciò che inoltre colpisce è l'impostazione metodologica data sia ai processi analitici sia a quelli di catalogazione, nei quali si avverte il superamento delle divisioni disciplinari e una forte predisposizione al confronto, nonché il vivo interesse a che le giornate di studio non restino un fenomeno isolato, ma diventino l'inizio di un percorso da sviluppare con approfondimenti successivi. A tal proposito è significativo il fatto che il Card. Giacomo Lercaro fosse, durante le congregazioni generali del Concilio, uno dei personaggi più attivi in merito alla questione del rinnovamento liturgico dei riti e delle forme artistiche a essi connesse, apportando in questo contesto tutta l'esperienza maturata all'interno dei centri di studio organizzati nella sua diocesi.

## **5. La sperimentazione della modernità nelle diocesi di Bologna e Milano**

Nel processo evolutivo ingenerato dalla visione critica delle opere presentate durante la mostra di Bologna del 1955, non ci sembra possibile individuare un'attività coordinata generalmente condivisa: tutte le iniziative avanzate, infatti, appaiono come il frutto di contesti di studio ristretti e limitati a poche persone, il più delle volte vessate dalle gerarchie istituzionali. Nonostante ciò, è grazie a questi pionieri che si poté dare avvio a un movimento culturale che progressivamente, anche per mezzo di una serie di relazioni di ambito internazionale, cercò di definire l'essenza del tema dello spazio sacro.

Nell'immediato dopoguerra in Italia l'attività di ricerca sull'architettura sacra si concentrò in tre aree metropolitane ben distinte: Bologna, Milano, Torino. Come ebbe modo di sottolineare l'architetto benedettino Cloud Meinberg, intervenendo al Congresso Eucaristico di Bologna del 1957, tra di esse sono sicuramente Milano e Torino quelle che, quantitativamente, presentarono le problematiche maggiori, vista soprattutto l'espansione vertiginosa delle zone periferiche delle città. Bologna, al contrario, visse gli stessi fenomeni con un'attività sicuramente meno estensiva, ma che si configurò con accenti più spiccatamente teorici e documentali.



L'impulso alla ricerca nasceva dalla drammatica necessità di costruire centri parrocchiali per i nuovi quartieri popolari, le cui comunità, culturalmente molto eterogenee, erano prive di qualsiasi elementare servizio e all'esigenza di condurre un efficace progetto di organizzazione sociale e morale. E' altresì plausibile considerare gli eventi in funzione di un acceso confronto politico tra la Chiesa e le forze socialiste e comuniste, allora sempre più diffusamente presenti tra i lavoratori. Quali che siano le ragioni, per le quali abbiamo in precedenza distinto gli elementi caratteristici, la progettazione di nuove chiese-edificio divenne uno strumento imprescindibile dell'attività pastorale dei presuli di ogni diocesi. Ma è per l'appunto sotto la guida del Card. Giovanni Battista Montini a Milano, del Card. Michele Pellegrino a Torino, del Card. Giacomo Lercaro a Bologna, che si ebbero a vedere soluzioni progettuali e ricerche teoriche di straordinario valore e risonanza internazionale, come mai era fino a quel momento accaduto per l'architettura moderna pensata e realizzata da architetti italiani.

Nell'economia del nostro discorso e conseguentemente al carattere, seppur di natura diversa, particolarmente innovativo delle vicende di Bologna e Milano, ci sembra utile soffermarci con maggiore attenzione proprio sugli aspetti che contraddistinsero queste due realtà italiane.

### **5.1 Il caso di Bologna**

Il Card. Giacomo Lercaro si insediò sul soglio vescovile di Bologna il 19 aprile del 1952; in precedenza aveva già vissuto un'intensa esperienza a capo della diocesi di Ravenna, dove si era occupato della ricostruzione del patrimonio chiesastico distrutto dalla guerra e della riappropriazione, anche fisica, del territorio attraverso una pastorale capillare e un sovvenire instancabile alle necessità materiali, spirituali e anche culturali delle anime affidategli. Egli si dimostrò estremamente attento ai nuovi temi del rinnovamento liturgico e della pastorale, per cui appena arrivato a Bologna il suo interesse si rivolse verso l'accoglienza e l'ascolto dei fedeli, in particolare di quegli abitanti nelle zone più povere e nella *seconda Bologna* che, con estrema velocità, stava crescendo al di fuori del centro storico.

Ciò che con lucida determinazione caratterizzerà il suo episcopato sarà la meticolosa attenzione verso una visione comunitaria della Chiesa, in cui l'azione partecipativa costituirà un fatto imprescindibile da dover perseguire sfruttando innanzi tutto le occasioni di incontro con i fedeli per stimolarli alla consapevolezza del proprio essere soggetti

attivi nella diffusione e costruzione del messaggio del Vangelo, e cercando di avvalersi del sincronico sostegno di strumenti scientifici e culturali capaci di fornire un'eshaustiva rappresentazione della mutata realtà sociale.

Anche l'architettura venne coinvolta nel progetto e il tema dello spazio sacro divenne gradualmente elemento cardine dell'azione pastorale del Vescovo. La sua caratterizzazione, però, non si limitò mai al semplice oggetto della chiesa-edificio: fin da subito apparve necessario proporre un approccio che interpretasse il problema in funzione di una progressività di scale che dal più vasto ambito territoriale scendesse fino alla ristretta entità del quartiere e del lotto su cui costruire la parrocchia. Nacque così il *'Piano dei servizi'* della città di Bologna.

«Esso non si connotò tanto per regole e tecniche urbanistiche basate su parametri e standard, ma proprio per l'elezione dei luoghi e dei gruppi umani a misura e a caratterizzazione delle presistenze topiche e sociali. L'impegno era che ogni pezzo di territorio e tutti gli uomini ricevessero le condizioni affinché la loro esistenza quotidiana potesse essere più vera, più completa e più partecipe al significato spirituale dei loro giorni».<sup>38</sup>

Sulla base delle risultanze scaturite dall'approccio urbanistico, i nuovi centri parrocchiali potevano articolarsi in funzione di una serie di relazioni, oggettivamente contestualizzate, capaci di connotarli come luoghi di accumulazione e di irradiazione per i nuovi quartieri: assurgevano pertanto al ruolo di stimolo costruttivo nella genesi delle comunità. Inoltre veniva richiamato l'interesse non solo del ristretto ambito di persone appartenenti alla parrocchia, ma di tutti i fedeli della diocesi che, separati da una visione particolaristica e classista, attraverso il *'Piano dei servizi'* tornavano a essere comunità integrata e compartecipe del proprio futuro; non esistevano più il centro o la periferia o i quartieri, ma l'intero sviluppo organico della Chiesa locale.

Tutta l'attività del gruppo bolognese non può essere compresa se non si contestualizza nella logica definita in questa premessa, poiché le vicende che si sono susseguite dal 1952 fino al 1968, data in cui avvenne il forzato allontanamento di Lercaro da Bologna e il conseguente blocco di ogni attività del gruppo di studio sull'architettura sacra, furono la diretta conseguenza di un organico progetto pastorale assunto come strumento, come strada del fare e non della discussione accademica di assunti teorici e neppure del solo godimento delle cose che esistono in stato di lirismo puro.

Un percorso caratterizzato altresì dall'interazione di diverse discipline: architettura, sociologia, urbanistica, catechesi, liturgia, religiosità e spiritualità che, trovando un luogo di confronto all'interno di alcune strutture della curia appositamente create con lo scopo di attuare il progetto lercariano, favorivano un approccio complessivo e organico ai

problemi, senza mai cadere nella parzializzazione riduttiva della realtà dovuta alla presunta superiorità dell'una sull'altra. Ognuna di esse apportava il proprio contributo in una visione corale arricchita dal confronto critico, dalla continua verifica tra il dato teorico e quello reale, dallo scambio di nozioni, poiché il fine era comune e consisteva nella realizzazione della Chiesa viva.

Il primo atto di questa vicenda, del quale abbiamo ampiamente dato resoconto in precedenza, fu il congresso nazionale di architettura sacra svoltosi a Bologna tra il 23 e il 25 settembre del 1955. Da esso presero avvio tutta una serie di strutture e di iniziative, il cui valore ci permette oggi di considerarle evento eccezionale del panorama italiano ed europeo di quegli anni. Tre furono gli organismi più importanti: la Sezione tecnica dell'Ufficio Nuove Chiese; il Centro di studio e informazione per l'architettura sacra; la rivista *'Chiesa e Quartiere'*. Ognuna a suo modo rivolta verso la conquista:

«delle mentalità non preparate, per mostrar loro le meraviglie dell'impostazione moderna; delle situazioni che di volta in volta andavano espuguate, contro orde retrograde che negavano la verità della vita; del modo di intendere la città come struttura organica che dovesse vivere crescendo in qualità spirituale, e non come insieme di case e di cose; di quella *seconda Bologna* che la Bologna bene ignorava; di quella pseudo professionalità aggrappata alla Curia, che intendeva costruire la chiesa come opera edilizia e non come strumento che dovesse far vivere la Liturgia rendendola riconoscibile».<sup>39</sup>

Idee molto nette, per molti aspetti rivoluzionarie, che ci vengono testimoniate da uno dei personaggi di quella stagione, l'architetto Glauco Gresleri.

A coordinare l'attività dell'intero organismo fu posto uno dei collaboratori più fedeli a Lercaro, Giorgio Trebbi, già organizzatore del congresso e della mostra sull'architettura sacra italiana, che nel suo lavoro venne affiancato dal citato Glauco Gresleri e inoltre da: Giuliano Gresleri, Odoardo Bertani e Luciano Lullini; nonché da tutta una serie di corrispondenti esterni al gruppo bolognese tra cui figurano: Luigi Figini, il pittore Mario Radice, Mario Federico Roggero, Enea Manfredini, Ildo Avetta, Raffaele Contigiani e Ludovico Quaroni; ovvero quegli stessi personaggi che a vario titolo avevano partecipato al Congresso di Bologna.

Il programma delle finalità del gruppo, concepito e avviato affinché le idee del Congresso del 1955 non rimanessero fini a se stesse, venne redatto da Giorgio Trebbi in quello che può essere considerato il primo numero della rivista *'Chiesa e Quartiere'*, ovvero un supplemento al fascicolo n. 7 di *'Amici del Cardinale'*. Nell'articolo intitolato *'Ritorno dal Congresso'*, egli fissa cinque punti:

«mantenere vivo l'interesse per l'architettura sacra; tenere aggiornato l'archivio formatosi durante l'organizzazione del Congresso; promuovere studi per identificare, attraverso l'analisi e la selezione, le opere più valide e tipiche del nostro tempo; fornire una documentazione urbanistica in relazione all'architettura sacra; infine, allestire una sala di consultazione». <sup>40</sup>

Essi rappresentano già con estrema chiarezza quella che, per i tredici anni a seguire, sarà la linea editoriale della rivista.

Innanzitutto, per i bolognesi progredire nel cammino di ricerca impostato durante il Congresso significava sottolineare la necessità di promuovere l'uso dell'architettura moderna anche nell'ambito degli edifici per il culto e superare la banalità di un concetto fossilizzato dalla tradizione. Conseguentemente, essi avvertivano l'urgenza della definizione di una serie di parametri valutativi che fossero stati in grado di formare una maglia critica intelligibile e severa, funzionale alla classificazione della buona architettura. Fin da subito, perciò, l'imperativo fu quello di riuscire a fare chiarezza in un contesto tematico confuso dal dibattito tra accademismi conservativi e libere interpretazioni formali. Non si dovette attendere molto poiché nel 1957, all'interno del primo numero monografico di *'Chiesa e Quartiere'* dal titolo *'Il tema sacro nell'architettura minore del Mediterraneo'*, venne presentato un articolo di Figini che con estrema chiarezza esaminava le qualità testimoniate dalle piccole chiese costruite in modo spontaneo nel Mediterraneo. Di queste veniva esaltata non tanto la modernità delle soluzioni plastiche elementari prive di decorazioni, ma il rigore e la logicità delle configurazioni spaziali sapientemente proporzionate alla vita dell'uomo, alla natura, al Mistero che in esse trova compimento. Figini richiamava l'attenzione dei lettori verso l'autenticità di un metodo progettuale che, senza accademismi e ricercati sofismi, fosse stato in grado di cogliere l'essenza del problema e di conseguenza rifiutare l'impiego di soluzioni superflue.

La logica sottesa all'articolo è chiara e trova il suo pieno valore nell'affermazione: «*l'arte di costruire alle isole* va considerata tra le componenti, alle origini, del Movimento Moderno»; <sup>41</sup> concetto ulteriormente rimarcato dall'esplicito riferimento di questa continuità nella cappella di Ronchamp di Le Corbusier. <sup>42</sup> Il rapporto tra la nuova architettura e il tema dell'edificio per il culto verrà ulteriormente arricchito dal gruppo redazionale di *'Chiesa e Quartiere'* dall'ipotesi, già perseguita dai maestri del Movimento Moderno, di una possibile soluzione all'incompletezza del metodo razionalista: secondo loro la complessità dei riferimenti spirituali, emotivi e simbolici della chiesa-edificio potrebbe, mettendola in crisi, far evolvere l'architettura ispirata all'efficienza della macchina verso forme meno astratte e più afferrabili, cioè più vicine alla realtà umana.



Partendo da un processo di significazione e giustificazione del linguaggio moderno perciò, il gruppo bolognese volle assumere quest'ultimo quale esplicito riferimento del proprio operare; mai però, avvalorando la pedissequa imitazione di modelli architettonici altisonanti, ma perseguendo la costruzione di una metodologia trasmissibile e sperimentabile da altri.<sup>43</sup> Essa, negli intenti degli organizzatori, avrebbe dovuto definirsi in un corpo organico composto dalle consequenziali attività di: studio della realtà locale ed estera; ricerca teorica di possibili soluzioni per le nuove problematiche individuate; concreta sperimentazione e applicazione delle teorie precedentemente definite.

«Questo fu *'Chiesa e Quartiere'*: dibattito culturale, esplorazione verso ricerche anche effettuate da altri in aree lontane, ma anche lettura dei fenomeni locali [...] Tutto fu affinamento culturale, avanzamento scientifico e strumento per l'operatività diretta».<sup>44</sup> «Era questa la filosofia dell'essere e del fare di *'Chiesa e Quartiere'*. Fornire indicazioni di comportamento per la ricerca di ognuno verso il traguardo della voluta e ricercata sinergia tra l'architettura, luogo dello spazio, e la liturgia, luogo della verità salvifica».<sup>45</sup>

Ma *'Chiesa e Quartiere'* non si interessò solamente al Movimento Moderno: superato il suo iniziale bisogno di identificazione al linguaggio della nuova architettura, che si concretizzò sia attraverso la divulgazione dei suoi caratteri peculiari sia acquisendolo come metro di giudizio della bontà dei progetti, essa si occupò anche di altri temi non necessariamente riferibili alla sola disciplina architettonica, aventi il chiaro obiettivo di dare completezza interdisciplinare al problema del sacro.

Nel corso dei tredici anni della sua pubblicazione essa esplorò il tema del sacro in una molteplicità di varianti caratterizzate da altrettanti punti di vista complementari: lo studio delle soluzioni provvisorie, del centro sociale e della casa-chiesa; il recupero dell'essenzialità cristiana; il legame con la tradizione architettonica dell'edificio per il culto; la comprensione urbanistica del territorio in cui definire una parrocchia e del modo funzionale di dotarla di adeguate strutture; la progettazione delle chiese per la periferia di Bologna; l'educazione dei sacerdoti e dei fedeli in materia di arte e architettura sacra; il legame tra Chiesa e comunità e quello tra architettura e religione; l'ingresso della sociologia religiosa come bussola di orientamento delle scelte della comunità; il reportage su opere di architettura sacra realizzate all'estero da Gaudì, Perret, Moser, Matisse, Le Corbusier, Tange e Aalto; la collaborazione con il gruppo milanese e il Card. Giovanni Battista Montini; l'interesse verso la cultura delle terre di missione e l'apertura all'ecumenismo; la necessità della fede e dell'osservanza per chi è professionalmente impegnato nella progettazione di una chiesa; lo studio di una città cristiana dotata di servizi integrati; la crisi sociologica dell'unità della parrocchia.<sup>46</sup>

Ciò che più di tutto stupisce nel rileggere l'esperienza dell'avanguardia bolognese è scoprire che la sua attività si contraddistinse per un'importante risonanza a livello internazionale; stupisce perché si tratta di un dato che la storiografia ufficiale non ha sottolineato con particolare attenzione neppure per il più generale ambito dell'architettura moderna italiana, cioè come qualcosa che apparentemente non avrebbe ragione di essere qualificato come rilevante. Invece la documentazione e le testimonianze ci parlano di una serie di relazioni fitte e stabili che hanno portato e fatto conoscere l'esperienza bolognese in tutta Europa, e viceversa hanno permesso all'Italia di apprendere, formarsi e crescere grazie alla ricchezza delle testimonianze provenienti da altre realtà internazionali.

Molte sono state in questo senso le occasioni di incontro che hanno interessato il Centro di studio e informazione per l'architettura sacra di Bologna: i dibattiti a distanza con altre riviste del settore come la francese *'Art Sacré'*; i reportage, contenuti in *'Chiesa e Quartiere'*, sull'architettura sacra realizzata in Spagna, Portogallo, America Latina; gli inviti a prender parte a seminari e mostre organizzati dalla Società Svizzera di San Luca e i conseguenti contatti con l'architettura sacra di Friz Metzger e Herman Baur; la partecipazione come espositori esteri alle mostre biennali di arte sacra di Salisburgo negli anni 1958, 1960, 1962, 1964, 1966; l'istituzione di rapporti continui di collaborazione con Toni Schneider Manzell e la conoscenza delle opere degli austriaci *'Arbeits Gruppe 4'* e Josef Lackner; l'amicizia tra il Card. Lercaro e il Card. Giuseppe Frings di Colonia che ha portato all'organizzazione di una mostra sull'architettura sacra italiana a Colonia nel 1959 e di una sulle nuove chiese di Colonia a Bologna nel 1960; infine l'organizzazione del congresso del SIAC *'Société internationale des artistes chrétiens'* che nel 1967 si svolse nel Seminario pontificio Benedetto XV a Bologna. Un enorme patrimonio di stimoli di cui sarebbe auspicabile un'analisi critica delle implicazioni; soprattutto perché molti degli architetti che vi hanno a vario titolo preso parte sono gli stessi personaggi che la storiografia riconosce come maestri nel contesto italiano.<sup>47</sup>

La stagione bolognese purtroppo terminò il 6 dicembre 1968

«quando Giorgio Trebbi e Glauco Gresleri rimettono ufficialmente nelle mani dell'arcivescovo Poma, succeduto sulla cattedra di San Petronio dopo le forzate dimissioni di Lercaro, la responsabilità della Sezione tecnica dell'Ufficio Nuove Chiese. [...] Reso ancor più significativo il *gran rifiuto* alla continuazione del rapporto di collaborazione con la diocesi perché sarebbe seguita, a distanza di pochi mesi, la decisione del *corpus* direzionale della rivista *'Chiesa e Quartiere'* di interrompere le pubblicazioni affinché la continuità editoriale non lasciasse pensare al pubblico dei lettori e ai referenti europei che, dopo la

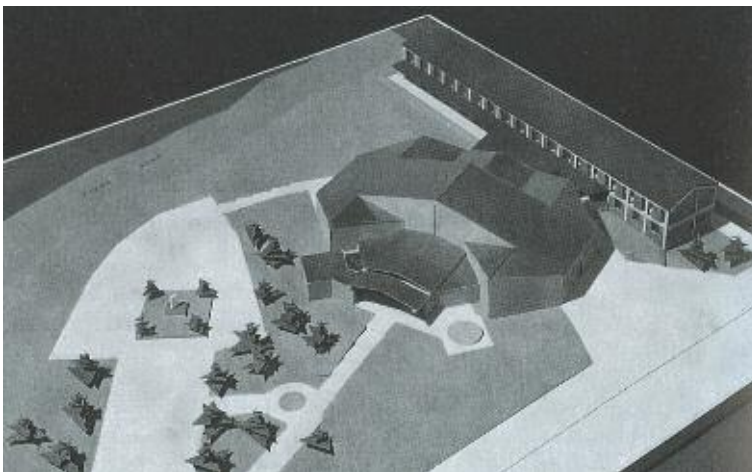
suggerita uscita di Lercaro dalla diocesi bolognese, fosse continuata la medesima linea ecclesiale e non si fosse registrato, invece, un repentino e totale stravolgimento nella conduzione della prassi religioso-pastorale». <sup>48</sup>

In buona sostanza il nuovo Arcivescovo si oppose alla libera iniziativa del gruppo di studio creato da Lercaro: ne censurò la vitalità e la creatività progressista; dimostrando il proprio desiderio di controllo e di conservazione delle consuetudini ecclesiali. L'afflato che aveva animato il Concilio, purtroppo, si perse nella indeterminazione dovuta alla perseverante difesa passatista di alcune personalità della Chiesa. Si doveva aspettare ancora parecchio affinché i venti del cambiamento portassero a compimento l'opera di rinnovamento conciliare anche nelle concrete attività ecclesiali.

### ***San Giovanni Battista, Casalecchio di Reno, Bologna - 1961***

#### ***Melchiorre Bega***

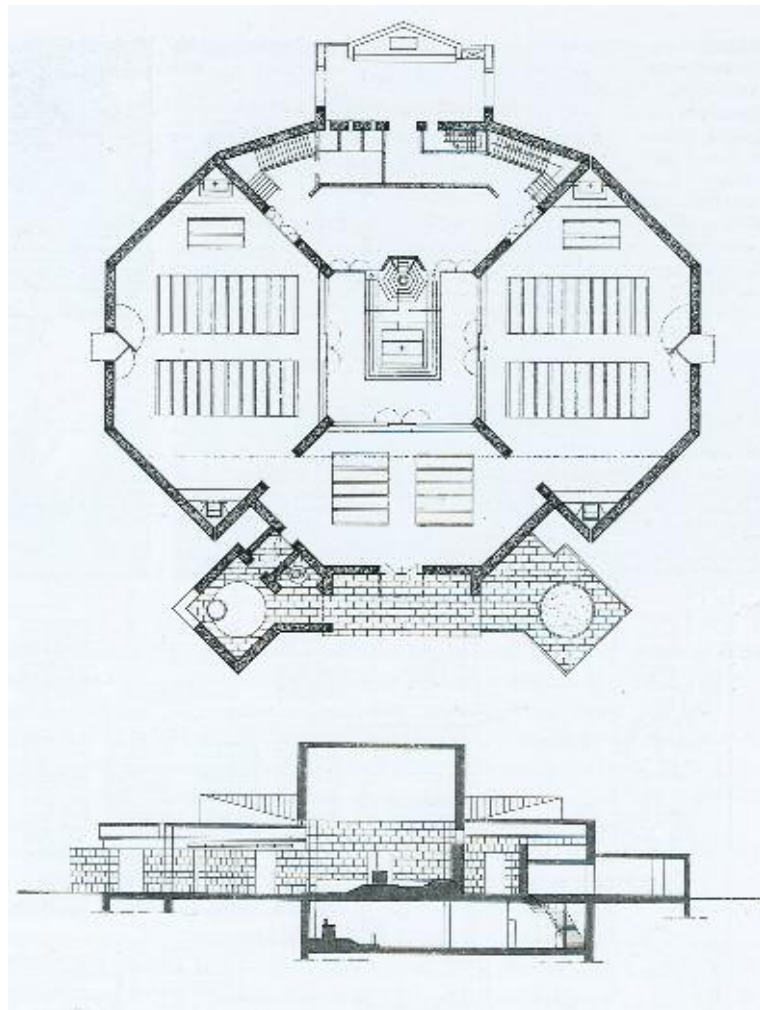
La chiesa ha una pianta ottagonale di forma irregolare. Lo spazio interno è caratterizzato dalla dinamicità di quattro setti murari diagonali disposti perpendicolarmente ai lati esterni del poligono di base. Tali elementi indirizzano la prospettiva dello spazio interno verso il centro geometrico dell'ottagono, in questo punto è collocato il polo liturgico più importante: l'altare. Intorno ad esso, disposti lungo i due assi ortogonali di una ideale croce, sono collocati i posti dei fedeli; in planimetria si viene a configurare una situazione simile a quella che si sarebbe potuta avere nel transetto di una chiesa antica. Lo sfondo dell'altare è costituito da una piccola abside di materiale lapideo all'interno della quale è collocata la custodia eucaristica, dietro ad essa è nascosta la sacrestia. Le pareti sono completamente intonacate con una finitura abbastanza grossolana. La copertura, simile ad un origamo, si regge su due grandi travi reticolari in legno allineate secondo la direzione dell'asse maggiore del poligono di base e poggiate sui muri diagonali. Queste a loro volta reggono una struttura secondaria di travi di legno disposte perpendicolarmente alla pendenza delle falde del tetto. La configurazione volumetrica fa sì che il punto più alto della copertura corrisponda in pianta alla zona dell'altare. L'insieme appare molto accogliente e caldo anche se troppo frammentario. Vicino all'ingresso principale, in una piccola cappella, è collocato il fonte battesimale.



M. BEGA,  
*San Giovanni Battista*,  
Bologna, 1961.  
Veduta del plastico

Destra:  
M. BEGA,  
*San Giovanni Battista*,  
Bologna, 1961.  
Pianta della chiesa,  
sezione trasversale

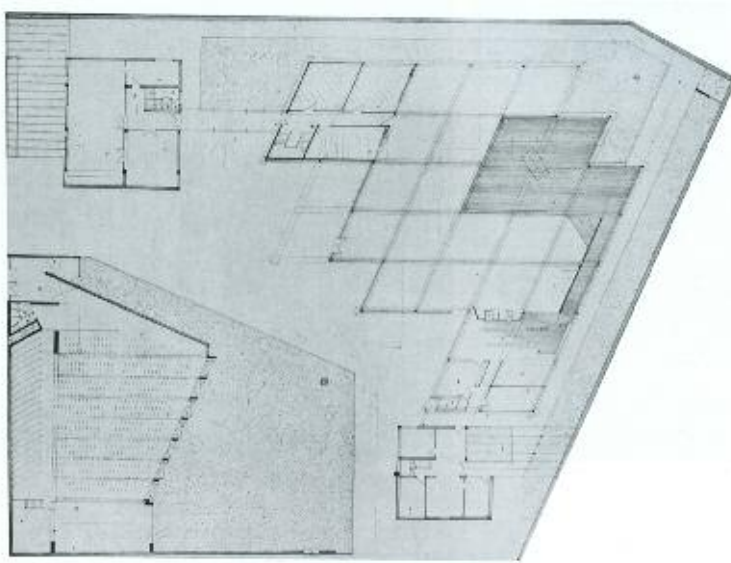
Sotto:  
M. BEGA,  
*San Giovanni Battista*,  
Bologna, 1961.  
Interno





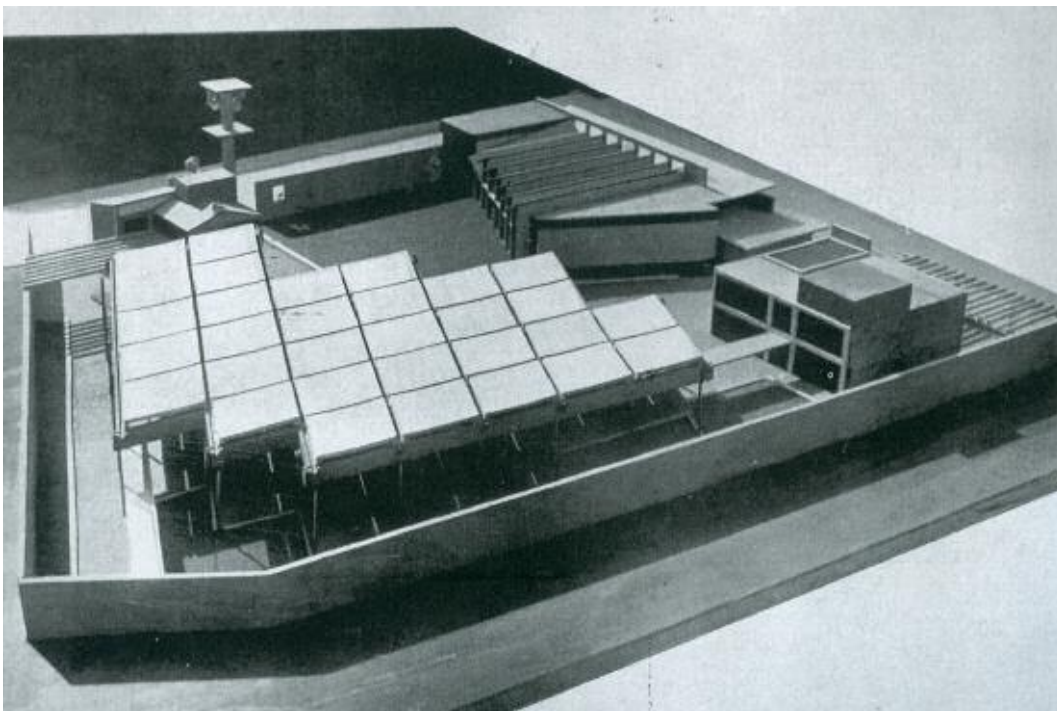
***San Vincenzo de' Paoli, zona San Donato, Bologna - 1957******Filippo Monti***

La chiesa ha una pianta libera definita attraverso la proliferazione di rombi disposti a formare una sorta di L. Nel punto di vertice è collocato l'altare, mentre agli estremi delle ali ci sono la sacrestia e le aule dottrinali. Il perimetro della chiesa è completamente trasparente, poiché chiuso con delle superfici vetrate che si affacciano su dei giardini racchiusi da muri d'ambito. La copertura, semiaperta verso la luce zenitale da asole di interposizione tra le travi strutturali disposte con reticolo romboidale, crea una trasparenza verso il cielo di forte effetto.



Sinistra:  
F. MONTI,  
*San Vincenzo de' Paoli*,  
Bologna, 1957.  
Pianta della chiesa

Sotto:  
F. MONTI,  
*San Vincenzo de' Paoli*,  
Bologna, 1957.  
Veduta del plastico



Destra:  
F. MONTI,  
*San Vincenzo de' Paoli*,  
Bologna, 1957.  
Interno

Sotto:  
F. GORIO, F. VITTORINI,  
*Parrocchiale del villaggio  
Cavedone*, Bologna, 1959.  
Esterno

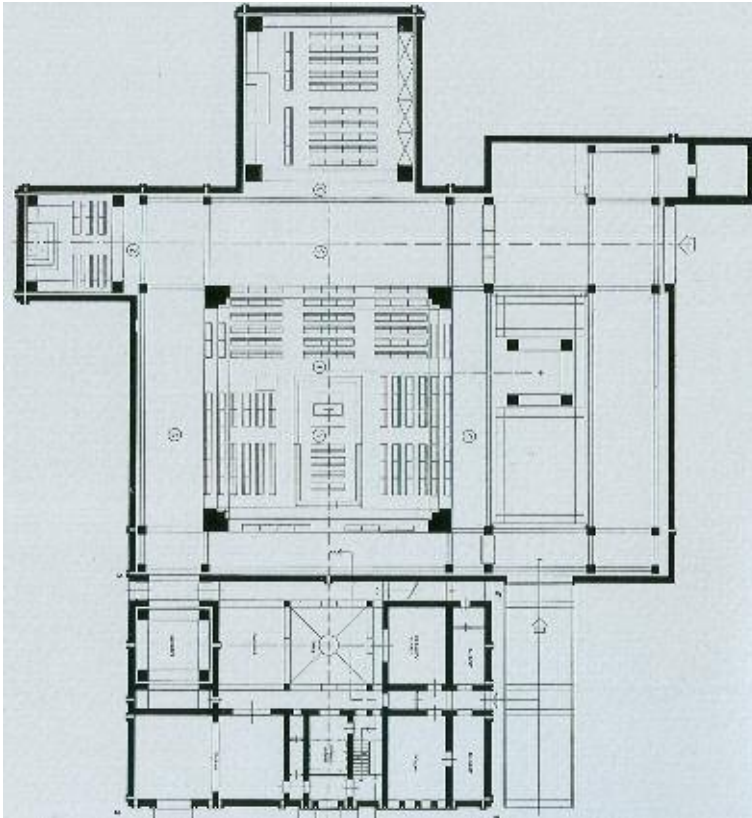


### *Parrocchiale del Villaggio Cavedone, Bologna - 1959*

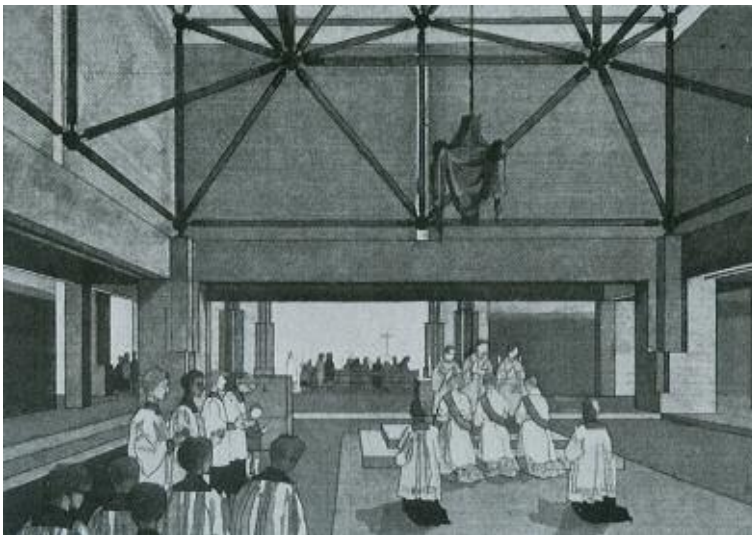
*Federico Gorio e Marcello Vittorini*

La chiesa è composta dalla giustapposizione di moduli spaziali a pianta quadrilatera, quadrati e rettangoli, pensati come dei tiburii sormontati da una copertura a quattro falde e realizzati con un telaio in cemento armato ed una tamponatura in mattoni faccia a vista. Il modulo più evidente, sia per le dimensioni in pianta sia per quelle in altezza, è quello dell'aula, al suo interno è collocato un presbiterio di forma rettangolare che si estende dal perimetro esterno fino al centro geometrico del quadrato di base della zona assembleare. Coerentemente a questa configurazione dello spazio occupato dall'altare, i fedeli si dispongono a ferro di cavallo intorno ad esso. L'aula, segnata in modo evidente da quattro grandi pilastri angolari, è circonscritta su tutti i lati da un deambulatorio che collega al corpo centrale degli spazi più piccoli destinati ad altri elementi liturgici: la cappella del Santissimo, l'aula feriale, il battistero. Molto interessanti sono gli spazi di mediazione tra esterno ed interno costituiti da vestiboli semi-aperti direttamente connessi al sistema della piazza e della viabilità pedonale.





F. GORIO, F. VITTORINI,  
*Parrocchiale del villaggio  
 Cavedone*, Bologna, 1959.  
 Pianta della chiesa



F. GORIO, F. VITTORINI,  
*Parrocchiale del villaggio  
 Cavedone*, Bologna, 1959.  
 Interno

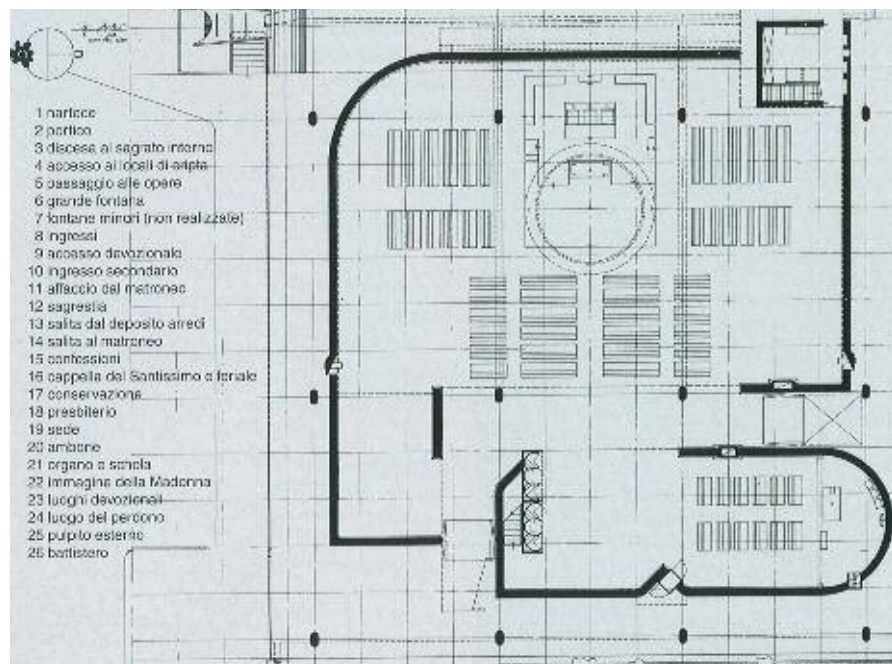
***Beata Vergine Immacolata alla Certosa, Borgonuovo Pontecchio, Bologna - 1961***

***Glauco Gresleri***

La chiesa ha un'immagine molto compatta, anche se composta dall'articolazione di parti tra loro distinte: la cappella feriale, l'area dei confessionali, l'aula. Quest'ultima ha una pianta rettangolare a sviluppo trasversale in cui l'altare è collocato sulla parete maggiore di fondo. Esso individua un'asse di simmetria intorno al quale si organizza la disposizione dei banchi dei fedeli secondo uno schema a C. Lo spazio interno è definito da due elementi: il muro perimetrale, quasi una sorta di recinto, intonacato di bianco;



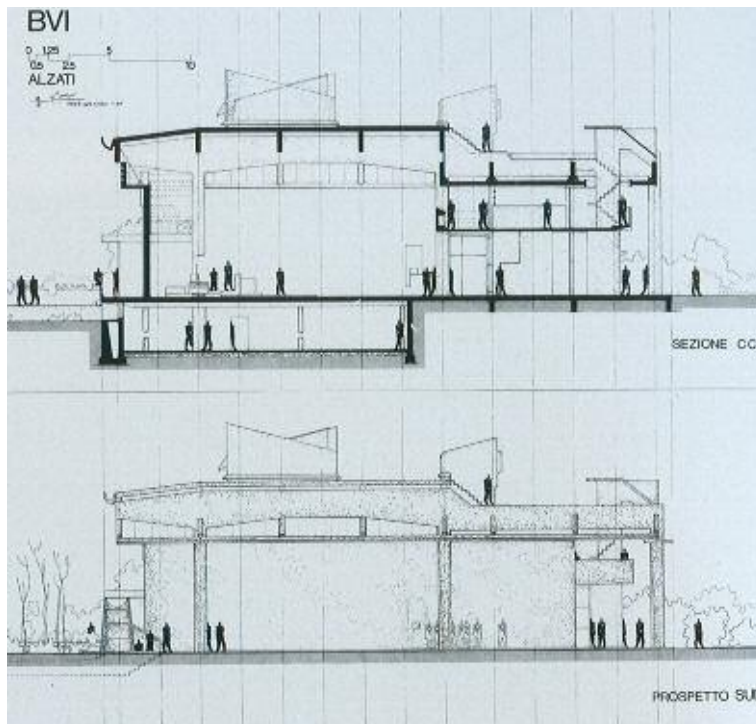
la grande copertura composta da travi sagomate in calcestruzzo armato che poggiano su dodici pilastri rettangolari. I pilastri non sono mai affogati nella muratura ed il reticolo delle travi lasciate a vista contrasta con il candore dell'intonaco. L'aula ha un'altezza doppia rispetto alla cappella feriale per cui nella differenza di quota è ricavato il piano dei matronei che si affacciano frontalmente all'altare. La luce è diffusa in modo soffuso in tutta l'aula attraverso le finestre a nastro disposte nello spazio che separa il muro perimetrale dalle travi sagomate. L'unica eccezione è l'enorme oculo ricavato nella copertura e posto in corrispondenza dell'altare, il quale riversa su quest'ultimo una luce molto intensa. Esso è inoltre evidenziato all'esterno attraverso un cilindro sagomato in calcestruzzo armato.



Sopra:  
G. GRESLERI,  
*Beata Vergine  
Immacolata alla  
Certosa*,  
Bologna, 1961.  
Interno

Destra:  
G. GRESLERI,  
*Beata Vergine  
Immacolata alla  
Certosa*,  
Bologna, 1961.  
Pianta della  
chiesa





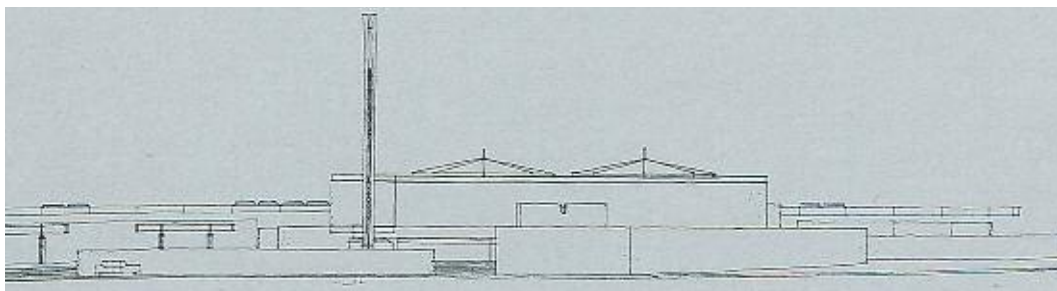
Sinistra:  
G. GRESLERI,  
*Beata Vergine Immacolata  
alla Certosa*,  
Bologna, 1961.  
Sezione trasversale e  
prospetto

Sotto:  
L. LULLINI,  
*Sant'Eugenio*, Ravone,  
Bologna, 1960-61.  
Prospetto

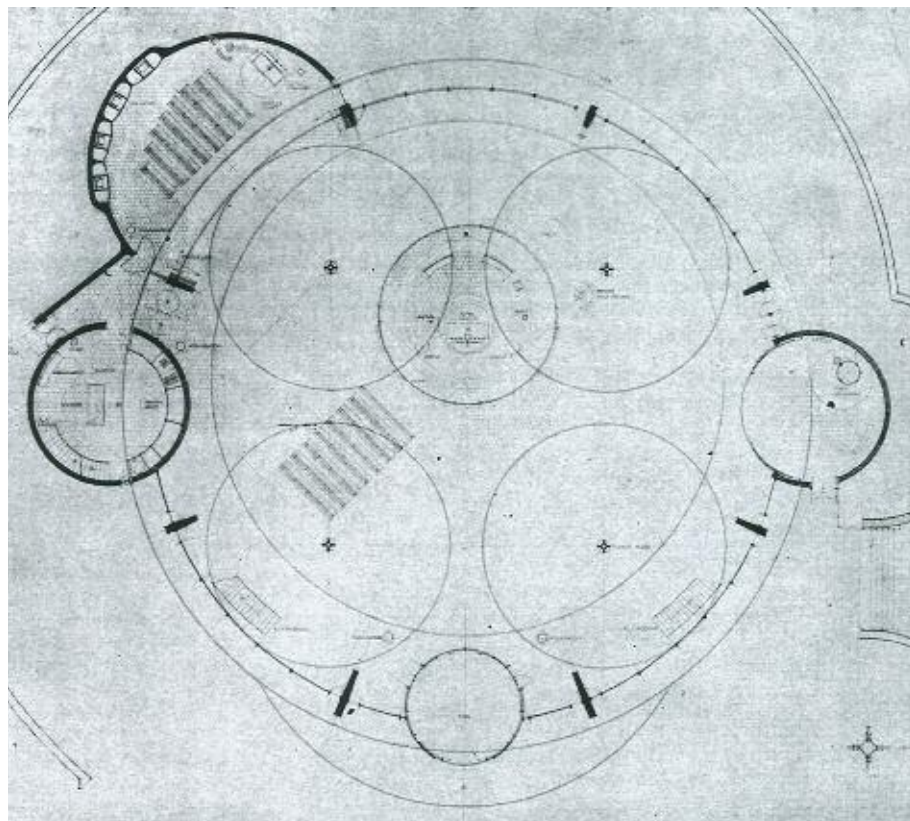
### ***Sant'Eugenio, Ravone, Bologna - 1960-61***

***Luciano Lullini***

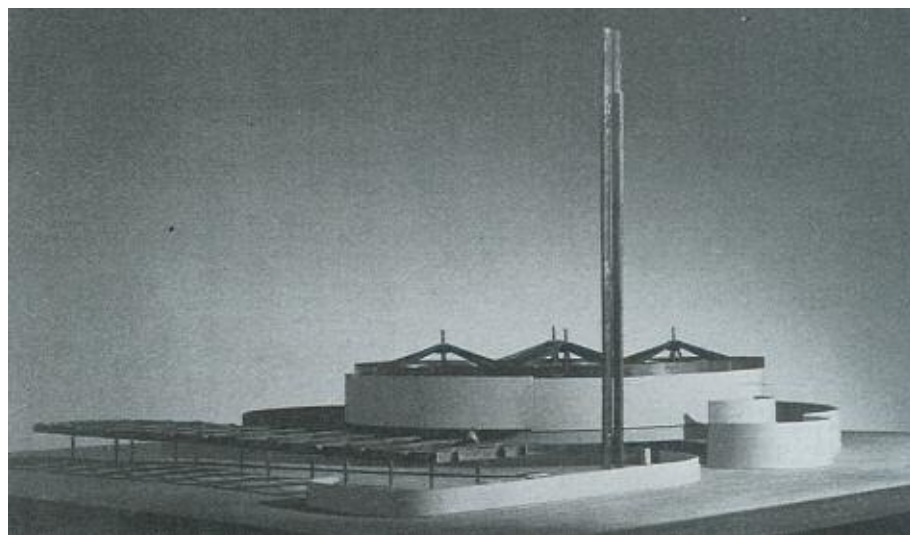
La figura geometrica del cerchio, utilizzata in differenti scale e rapporti, è il principio compositivo di tutta la chiesa. L'aula è un cilindro, il suo chiaro spazio è articolato dalla sola presenza di un matroneo a balcone che corre lungo tutta la sua circonferenza. La parete perimetrale è in tal modo articolata in due zone: quella inferiore, completamente vetrata, affaccia su di un giardino circondato da un muro di pertinenza; quella superiore è intonacata. La zona presbiteriale, anch'essa di forma circolare, è posta in una posizione leggermente decentrata rispetto all'asse dell'aula cilindrica e a un livello di poco più alto. Tutt'intorno all'aula sono collocati quattro cilindri di grandezza differente e spazialmente autonomi che corrispondono al battistero, alla sacrestia, alla bussola d'ingresso e alla cappella feriale. La struttura portante è costituita da setti in calcestruzzo armato disposti in direzione radiale lungo tutta la circonferenza dell'aula che hanno il compito di sostenere il matroneo e la tamponatura cilindrica esterna. A tale sistema se ne aggiunge un secondo composto da quattro identici sistemi modulari in cui un pilastro stellare, che verso la sommità si dirama ad albero, sostiene una porzione di copertura circolare irrigidita con degli elementi radiali.



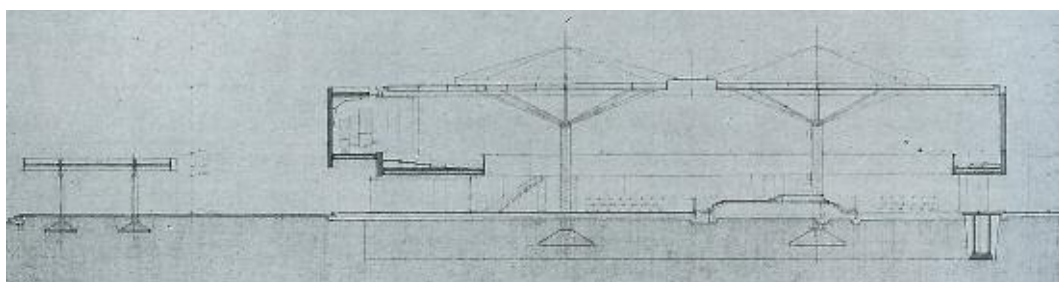
L. LULLINI,  
*Sant'Eugenio*,  
Ravone,  
Bologna,  
1960-61.  
Pianta della  
chiesa



Destra:  
L. LULLINI,  
*Sant'Eugenio*,  
Ravone,  
Bologna,  
1960-61.  
Veduta esterna

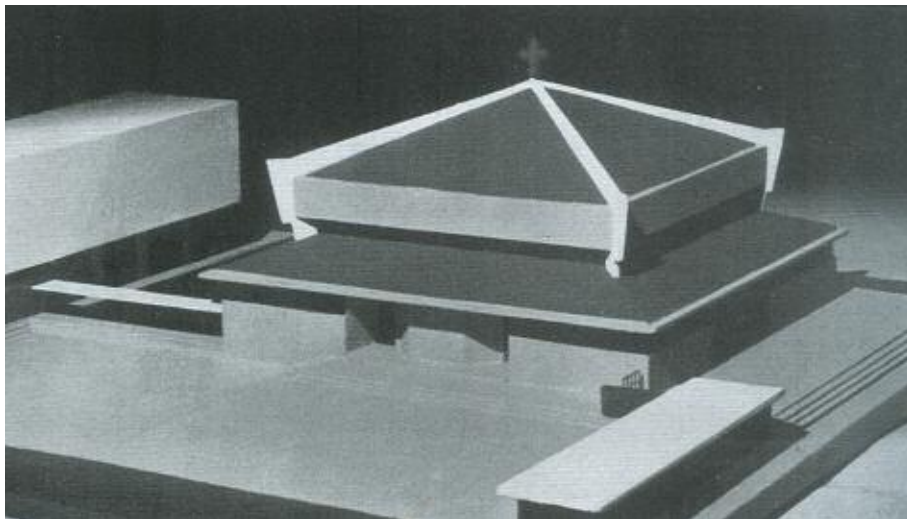
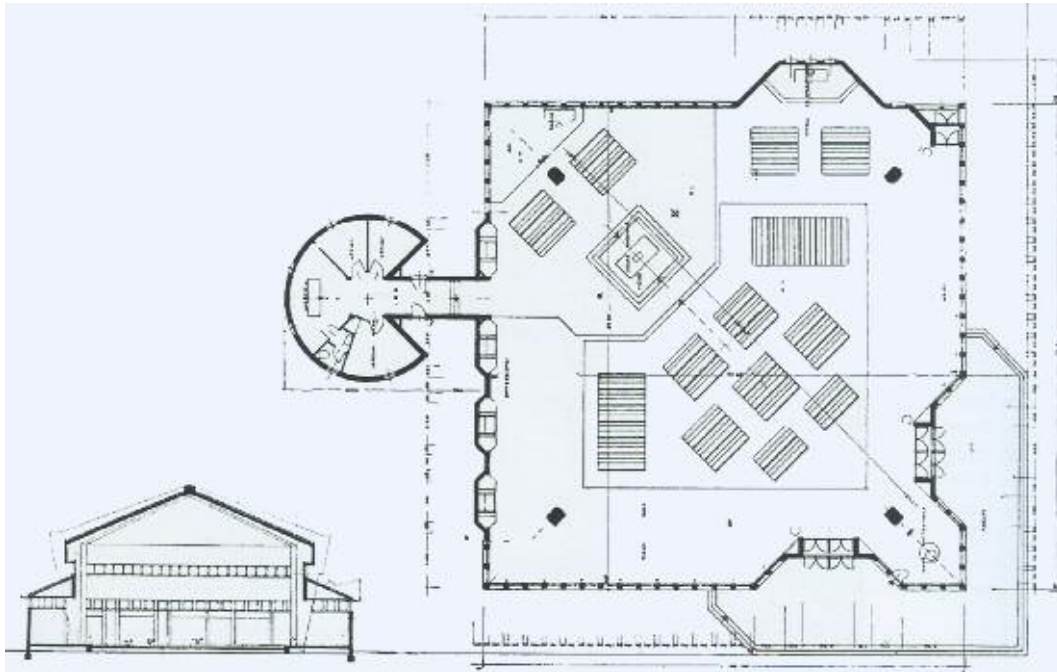


Sotto:  
L. LULLINI,  
*Sant'Eugenio*,  
Ravone,  
Bologna,  
1960-61.  
Sezione



***San Giuseppe Cottolengo, Bologna - 1959-65*****Mario Federico Roggero**

La chiesa ha una pianta quadrata all'interno della quale gli elementi liturgici sono collocati in funzione dei due assi di simmetria diagonali. L'altare e la cantoria sono disposti in uno degli spigoli del quadrato, di fronte ad essi, all'altra estremità della diagonale, è collocato il battistero ed al suo fianco le entrate principali. I banchi sono collocati a ventaglio intorno all'altare. Dallo spazio principale dell'aula fuoriescono delle scarselle in cui trovano posto la cappella del Santissimo e i confessionali. La struttura si compone di due portali a sezione variabile allineati lungo gli assi diagonali, essi reggono un alto tiburio centrale a quattro falde separato da una più bassa copertura perimetrale, sempre a quattro falde, che corrisponde al deambulatorio. Nello spazio di separazione tra le due coperture è collocata una vetrata continua a nastro. Un'altro anello di finestre è ricavato nella parte alta della muratura perimetrale.



Sopra:  
M. F. ROGGERO,  
*San Giuseppe  
Cottolengo*,  
Bologna,  
1959-65.  
Pianta della  
chiesa, sezione

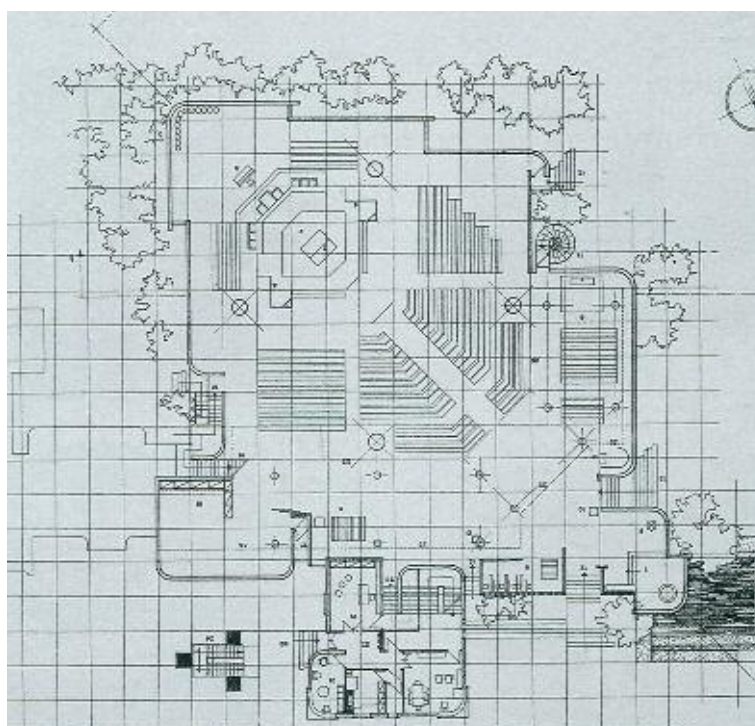
Sinistra:  
M. F. ROGGERO,  
*San Giuseppe  
Cottolengo*,  
Bologna,  
1959-65.  
Esterno



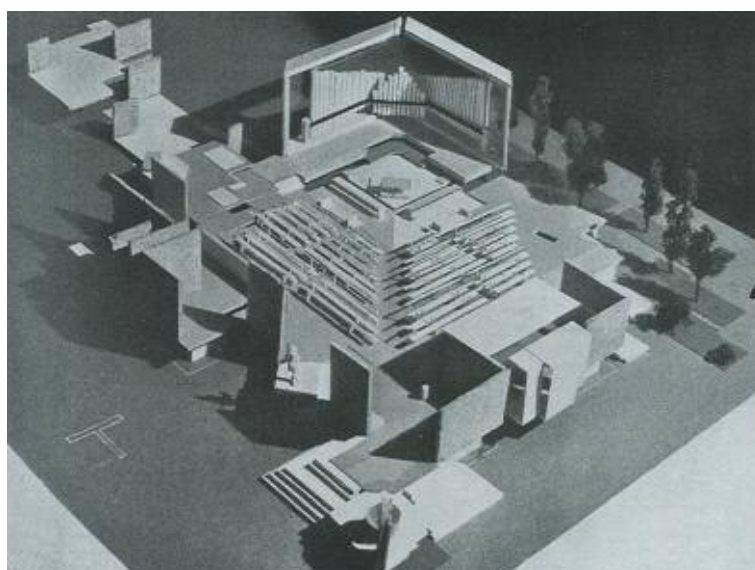
***San Pio X via della Pietra, Bologna - 1957-1962******Giorgio Trebbi***

La chiesa ha una planimetria di forma quadrilatera ed accoglie in un unico ambiente sia la zona riservata all'assemblea sia quella del presbiterio. La disposizione dei fedeli, sfruttando l'asse diagonale del quadrilatero, assume la configurazione di una L a lati eguali raccolta intorno all'altare, quest'ultimo è collocato in uno degli angoli del quadrato di base. In tal modo si crea una ibridazione tra lo schema a pianta longitudinale e quello a pianta centrale. Intorno al corpo principale si connettono una serie di spazi minori, percepiti come autonomi, deputati all'accoglienza di una serie di specifiche ritualità: la cappella del Santissimo, il fonte battesimale, i confessionali, la cantoria. Pur se spazialmente distinti, tali elementi non

G. TREBBI,  
*San Pio X della Pietra*,  
Bologna, 1957-62.  
Pianta della chiesa



G. TREBBI,  
*San Pio X della Pietra*,  
Bologna, 1957-62.  
Veduta del plastico







generano in alcun modo una frammentazione dell'immagine dell'edificio. L'unitarietà del complesso è sottolineata dalla presenza di una grande copertura a travi reticolari in legno che, poggiando su colonne disposte ai bordi dell'assemblea, copre in modo uniforme i vari spazi; il volume interno perciò, non presenta variazioni di altezza segnate dalla giustapposizione di tiburii, esso si qualifica in modo uniforme in tutte le zone. La tamponatura perimetrale, pensata in modo indistinto al fine di uniformare l'intero spazio, è costituita da pannelli prefabbricati modulari in calcestruzzo armato che in corrispondenza della sommità del muro lasciano il posto ad una vetrata continua.

### ***Cuore Immacolato di Maria, Borgo Panigale, Bologna - 1955***

***Giuseppe Vaccaro***

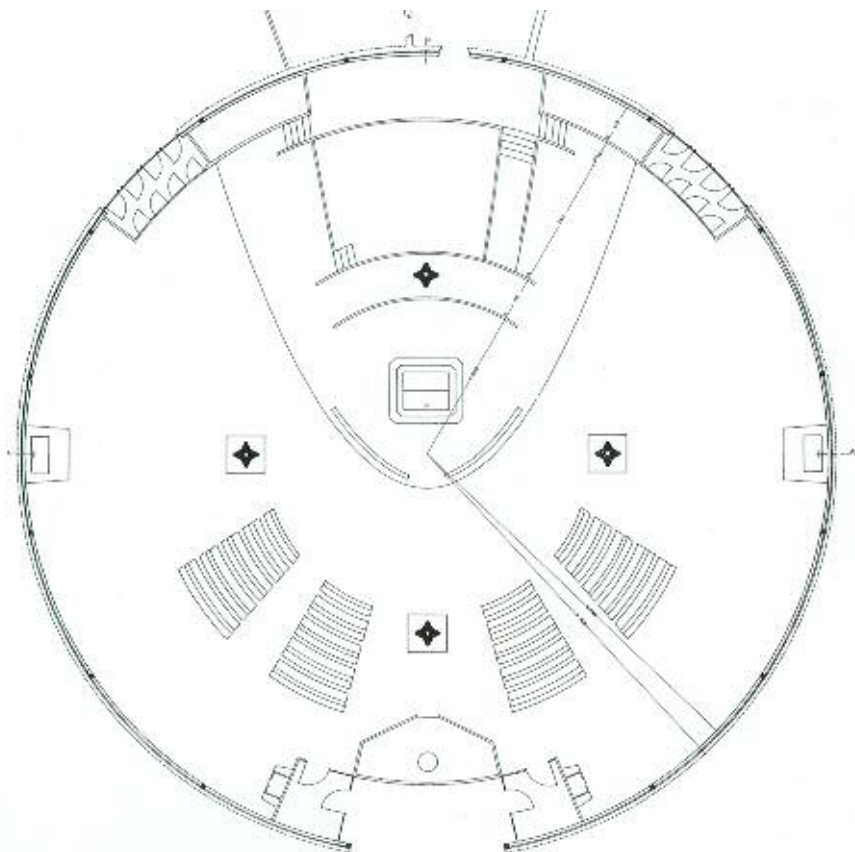
La chiesa ha una pianta centrale di forma circolare. L'originalità della configurazione impone l'invenzione di un'area presbiteriale a forma di parabola che si insinua fin quasi nel centro geometrico del cerchio; in corrispondenza del punto di vertice della parabola viene collocato l'altare che quindi diventa il fulcro di tutta la composizione. Intorno ad esso sono disposti, secondo uno schema a croce greca, quattro pilastri cruciformi di calcestruzzo armato che sorreggono la grande copertura a traliccio metallico del tiburio centrale. Spazialmente la chiesa si articola in due grandi volumi tra di loro integrati: quello cilindrico del tiburio centrale; quello anulare, più basso, che circonda il precedente. Il sistema anulare è realizzato utilizzando delle mensole a forma di L rovesciata unite tra di loro per mezzo di pareti sottili di calcestruzzo armato sia in copertura sia nel perimetro. La differenza di quota tra le due coperture, quella centrale e

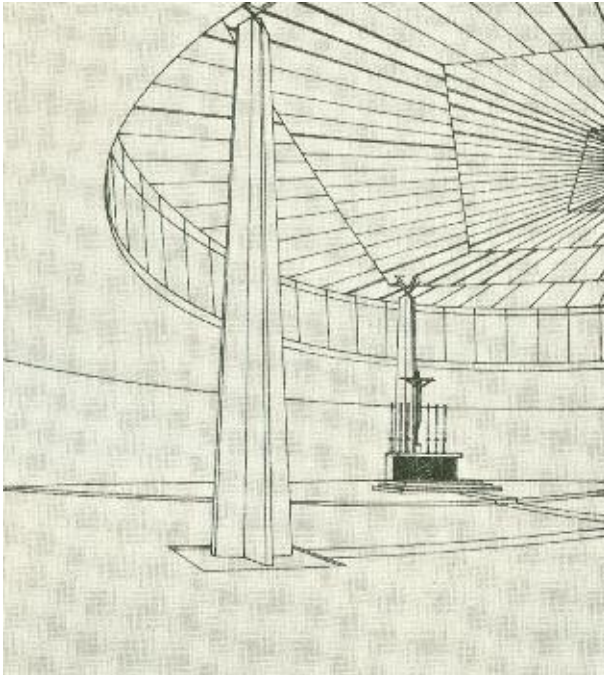
quella perimetrale, è raccordata attraverso una vetrata che circonda tutto lo spazio. Il soffitto circolare, data la trasparenza della vetrata, sarà visibile anche dall'esterno, assumendo così il carattere di una grande aureola. La copertura del tiburio è realizzata con rivestimento in rame nella parte esterna e in lastre di metallo forato, per ragioni di assorbimento acustico, nella parte interna.

Pagina a fianco:  
G. TREBBI,  
*San Pio X della  
Pietra*, Bologna,  
1957-62.  
Interno

Destra:  
G. VACCARO,  
*Cuore Immacolato  
di Maria*,  
Bologna, 1955.  
Pianta della  
chiesa

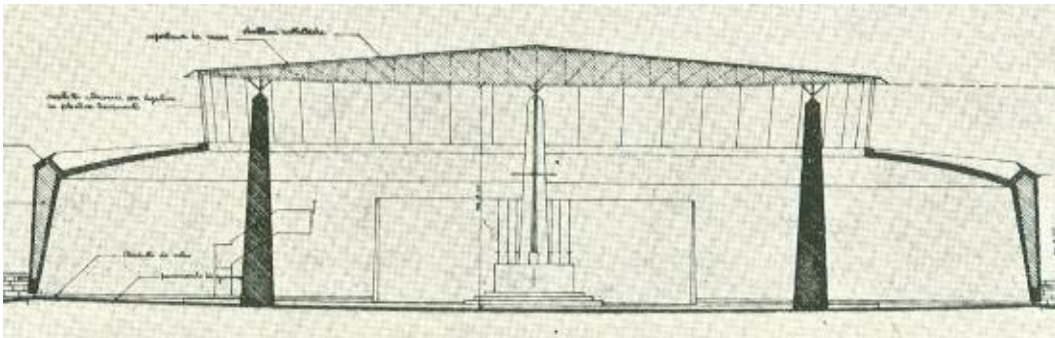
Sotto:  
G. VACCARO,  
*Cuore Immacolato  
di Maria*,  
Bologna, 1955.  
Esterno





Sinistra:  
G. VACCARO,  
*Cuore Immacolato di Maria*,  
Bologna, 1955.  
Interno

Sotto:  
G. VACCARO,  
*Cuore Immacolato di Maria*,  
Bologna, 1955.  
Sezione

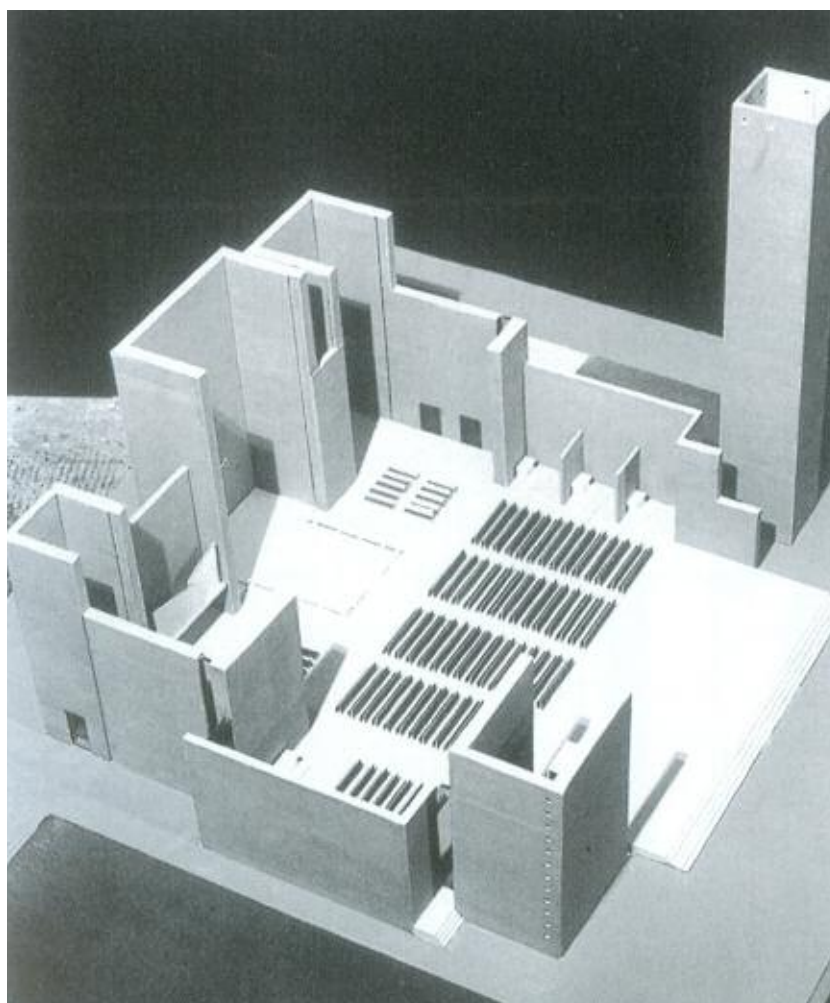
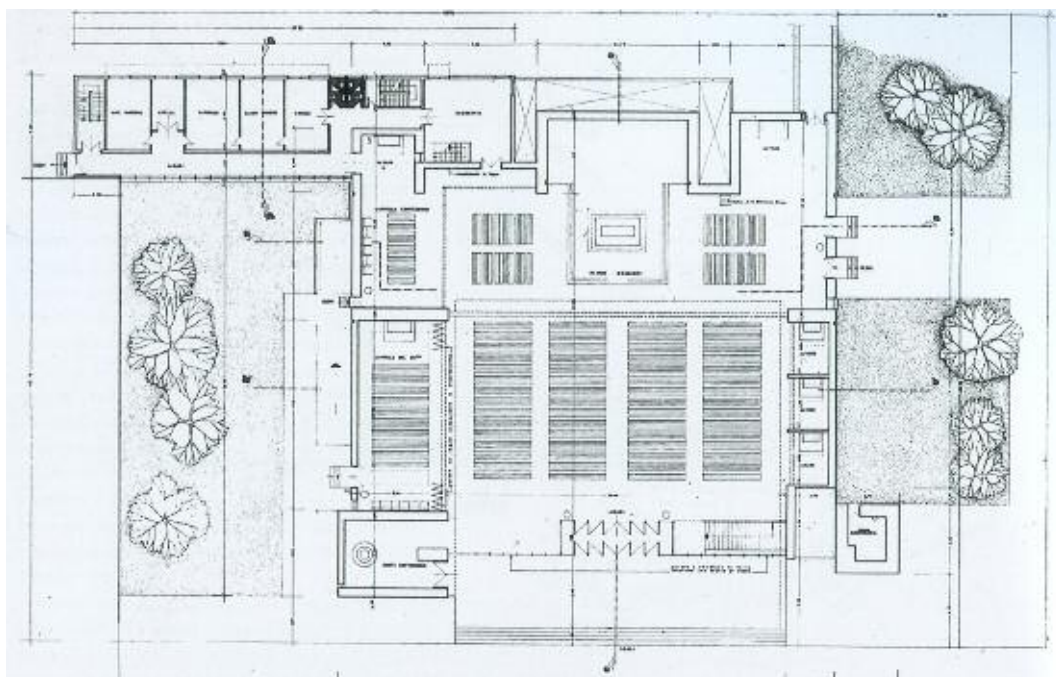


### ***San Giovanni Bosco alle Due Madonne, Bologna - 1958-67***

#### ***Giuseppe Vaccaro***

La chiesa colpisce immediatamente per la severità delle forme realizzata attraverso l'impiego di possenti setti murari in mattoni faccia a vista ordinati in moduli scatolari di diverse dimensioni che, affiancati l'uno a l'altro, costituiscono il perimetro esterno dell'aula. In questa sorta di scarselle sono collocati i vari elementi liturgici, che perciò gravitano tutt'intorno al grande spazio assembleare, esso è organizzato secondo uno schema longitudinale ad aula rettangolare trasversale, ovvero con l'asse maggiore parallelo al fronte dell'altare. La zona del presbiterio, posta in asse con l'entrata, occupa la nicchia più grande delle tre che articolano la parete di fondo. Nelle due laterali, poste in modo asimmetrico e di dimensioni diverse, sono collocati due altari secondari, quello di sinistra corrisponde alla zona dei confessionali. Le pareti di fondo sono più alte rispetto alla copertura dell'aula ed in tal modo permettono di far piovere all'interno delle tre scarselle una forte luce zenitale. Ai lati dell'assemblea, in due espansioni del grande vano centrale, sono collocate delle piccole cappelle e l'aula feriale. A sinistra dell'ingresso principale è invece predisposto il fonte battesimale.

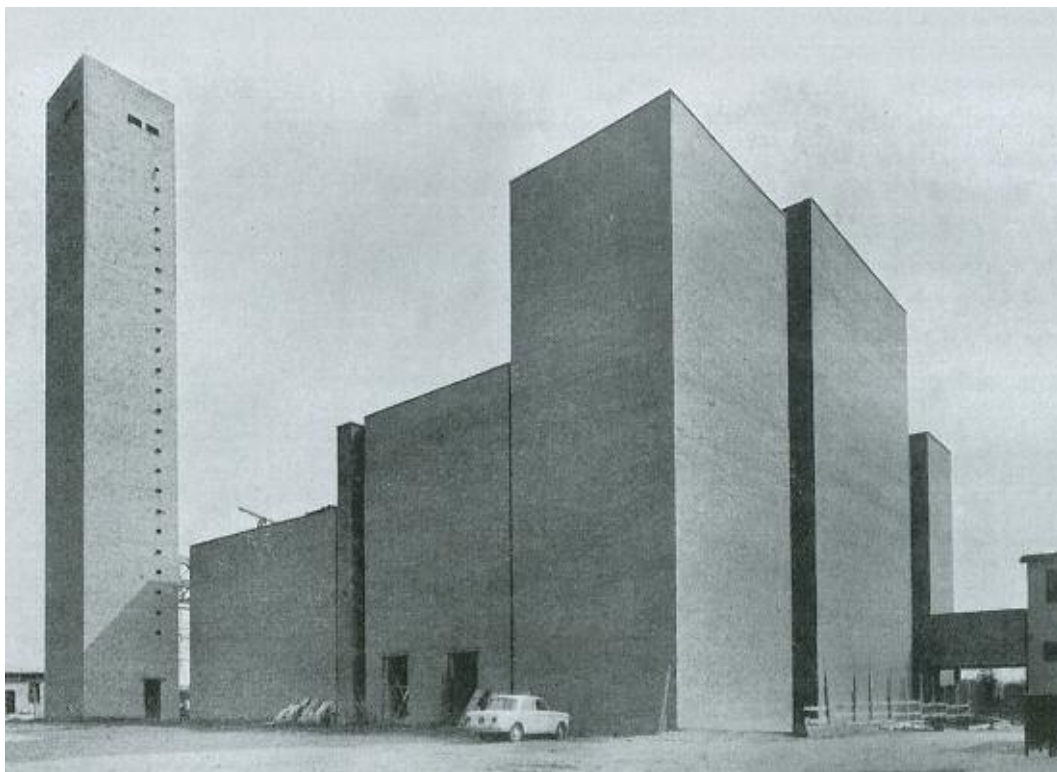




Sopra:  
G. VACCARO,  
*San Giovanni Bosco alle Due  
Madonne*,  
Bologna, 1958-67.  
Pianta della chiesa

Destra:  
G. VACCARO,  
*San Giovanni Bosco alle Due  
Madonne*,  
Bologna, 1958-67.  
Veduta del plastico





Sopra: G. VACCARO, *San Giovanni Bosco alle Due Madonne*, Bologna, 1958-67. Esterno  
Sotto: G. VACCARO, *San Giovanni Bosco alle Due Madonne*, Bologna, 1958-67. Interno

## 5.2 Il caso di Milano

Il 1955, data che ricorda il Congresso di Bologna e l'inizio di una nuova stagione per l'architettura sacra fu, per significativa coincidenza, anche l'anno in cui il Card. Giovanni Battista Montini divenne presule della diocesi di Milano succedendo al Card. Ildefonso Schuster. Un evento che racchiude in se stesso diversi significati riferibili al tema di cui ci stiamo occupando: Schuster aveva avviato già da tempo un programma per l'edificazione di nuove chiese a Milano e il suo successore, seppur con modalità diverse, se ne farà carico e lo porterà avanti. Montini, estremamente attento al tema dell'arte moderna, nel 1963 diventerà Papa con il nome di Paolo VI e, per quel che ci riguarda, il suo pensiero più innovativo fu quello di porgere la mano agli artisti ricreando quella simbiosi tra Chiesa e arte che da molto tempo si era perduta. I fatti, i personaggi, le idee correlati a questi riferimenti saranno il contesto in cui muoverà i suoi primi passi il gruppo di ricerca milanese.

Anche il Card. Ildefonso Schuster nell'immediato dopoguerra dovette fare i conti con il problema della riedificazione del patrimonio chiesastico distrutto e la necessità di nuovi edifici per il culto nelle zone di espansione della città. La sua attività fu per molti aspetti contraddittoria. Fu capace di leggere in anticipo l'estrema fluidità delle dinamiche sociali e perciò propose un programma per l'edificazione di nuove chiese integrato al piano regolatore edilizio del comune di Milano: una strategia che, rubando terra alla speculazione, consentiva alla Chiesa di essere presenza pastorale capillarmente diffusa sul territorio. D'altro canto le sue idee riguardo al *come costruire*, denotando uno stretto legame con il modello di chiesa codificato nelle *'Instructiones'* di San Carlo Borromeo, si dimostrarono esplicitamente inclini a una visione classica dell'architettura.<sup>49</sup> Anomalie, incongruenze, insufficienze e superficialità sono testimoni dell'indeterminazione di un contesto storico e culturale in via di sviluppo che comunque seppe fornire gli strumenti adeguati per poter affrontare con metodo gli svariati problemi da risolvere e tracciare una sicura strada verso il progresso.

Fu lo stesso Schuster che, nonostante la visione tradizionalista, si aprì alla sperimentazione creando nel 1948 *'l'Ufficio Nuovi Templi'* della diocesi di Milano. Sotto la direzione illuminata di Mons. Vittore Maini, esso si occupò dello studio e delle operazioni concrete relative ai complessi parrocchiali in cantiere, dimostrandosi a tutti gli effetti punto di riferimento per i tecnici impegnati nel settore. Gli architetti, infatti, vi trovarono un interlocutore capace di pensare che, come dice Luigi Figini, «la Chiesa doveva adeguarsi ai nuovi tempi, che l'architettura sacra non poteva più contentarsi di una maldestra caricatura del passato, che doveva esprimere lo spirito, le ansie, la religiosità del nostro tempo, senza contrarre prestiti anacronistici ed esosi con i falsi stili».<sup>50</sup>

In tal senso venne costituita un'intensa collaborazione tra la diocesi e l'Istituto della Triennale di Milano, dal 1933 luogo deputato ad accogliere e divulgare il messaggio dell'architettura moderna. La prima occasione di confronto fu il concorso bandito nel 1947 *'dall'Ufficio Nuovi Templi'* per una chiesa da realizzare all'interno del quartiere QT8 nella zona di San Siro: il quartiere era stato progettato nello stesso anno dall'ottava edizione dell'esposizione milanese ispirandosi alle più moderne concezioni di benessere dell'uomo e del suo ambiente. In collaborazione con la Triennale, la curia scelse come vincitore il progetto decisamente moderno della chiesa di Santa Maria Nascente di Lodovico Magistretti e Mario Tedeschi, realizzata poi nel 1954-55.

Nel 1951 invece, a seguito del bando di concorso per la quinta porta della Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano, i progetti selezionati in prima fase vennero esposti, al fine di divulgarne il valore, durante la IX Triennale e ivi ulteriormente vagliati da una commissione mista composta sia da membri degli organismi diocesani sia da membri dell'istituzione espositiva. Infine nel 1954, ultimo anno dell'episcopato di Schuster, sempre per iniziativa di Mons. Maini, la nuova architettura sacra della diocesi milanese venne presentata ufficialmente per la prima volta con una sezione documentaria e critica alla X Triennale.<sup>51</sup>

Le esperienze citate testimoniano come il contesto milanese, a differenza della radicalità del moderno sperimentata a Bologna, viva una ricerca dello spazio sacro maggiormente ispirata dal senso del dialogo tra passato e presente: l'eredità della rivoluzione di San Carlo è forte tanto quanto lo sono le visioni moderniste avanzate da Luigi Figini e Gio Ponti e l'unica strada possibile, al fine di non disperdere le cognizioni accumulate nello svolgersi della storia e non rifiutare il messaggio della contemporaneità, sembra essere quella di un complesso seppur possibile e vitale compromesso.

L'architetto che più di ogni altro ha saputo interpretare con rigore questo processo è stato sicuramente Giovanni Muzio: con quasi quaranta progetti di chiese realizzati, egli si colloca nel panorama dell'architettura milanese e italiana come un riferimento monolitico, espressione intensa e mai banale delle possibilità di relazioni tra l'architettura rinascimentale lombarda e il Novecento. Le sue opere più significative, pur se ampiamente criticate dalla cultura razionalista, sono testimoni di una visione monumentale della chiesa-edificio che, rappresentando un elemento rilevante del tessuto urbano, diviene oggetto capace di legare rapporti di significazione con il contesto nel quale è inserita diventandone elemento ordinatore: la riconoscibilità, l'autorevolezza classica, l'aspirazione alla durabilità le permettono di caratterizzarsi come fatto eccezionale intorno al quale tutto il quartiere si raccoglie.

Anche se, successivamente all'espansione urbanistica e tecnologica che improvvisamente permise di realizzare immensi edifici per abitazioni, l'idea di monumentalità classica di Muzio divenne illogica e lo obbligò a ricalibrare le proprie concezioni proponendo che lo spazio per il culto, pur nell'attenta considerazione dei nessi urbanistici, fosse isolato in vaste aree verdi capaci di creare una naturale zona di riposo e di filtro. Ci si può rendere conto dell'originalità e del prestigio di questa visione nelle due opere più significative di Muzio: i Santi Quattro Evangelisti del 1954 e San Giovanni Battista del 1956-58: autentiche espressioni di un proficuo legame con la tradizione che non assume mai il senso della citazione eclettica. Esse reinterpretano lo schema ad aula longitudinale proponendo un impianto trapezoidale, anche detto a calice, in cui il transetto viene eliminato e il tetto, in corrispondenza della zona presbiteriale, si innalza fino a risolversi in forma di cupola che permette alla luce di piovere abbondantemente sull'altare.

Si accentuano altresì le soluzioni strutturali, il cemento armato è spesso in vista, soprattutto all'interno, ma Muzio lo utilizza con lo stesso spirito dell'ordine architettonico. Frontoni triangolari, architravi, fregi, torri, cupole si ritrovano nella maglia della struttura con il chiaro intento di riportare alla memoria l'architettura dotta della classicità, ma anche la stretta vicinanza con l'autorevolezza espressa da Perret in Notre Dame de Raincy.

Ancora alla stessa maniera, Muzio utilizza pannelli prefabbricati in cemento armato, traforati, che permettono un diverso filtro della luce con valori decorativi che richiamano lo slancio del gotico e inoltre reimpiega, razionalizzandoli, alcuni materiali tipicamente lombardi come il cotto. Il bisogno di chiarezza e di riconoscibilità che egli ricerca nelle sue opere è sintetizzato dalle sue stesse parole:

«Tutte queste nuove costruzioni, pur nella loro estrema varietà portano ineluttabilmente il segno del nostro tempo [...] ma questo segno, questa impronta che noi lasceremo ai posteri è troppo eterogenea, il suo valore d'arte è troppo misero, la varietà denota l'incertezza e l'estemporaneità dilettesca si alterna al conformismo o all'eclettismo, la tradizione non digerita col tentativo arbitrario ed effimero del diverso più che del nuovo [...] Il nuovo deve avere una forma nuova, anche se è vicino all'antico».<sup>52</sup>

A Milano il legame con gli edifici per il culto che la storia ci ha lasciato in eredità si costituisce, anche tramite l'attività di Muzio, come riconoscimento dell'essenza, del principio formale dell'opera del passato e della sua reinterpretazione in chiave moderna. L'arrivo del Card. Giovanni Battista Montini a Milano trovò perciò terreno proficuo tanto nell'eredità lasciatagli dall'attività organizzativa di Schuster e Maini quanto dall'in-



teresse dimostrato al tema della chiesa-edificio da tutta una serie di giovani architetti che nel frattempo avevano acquisito un senso critico molto spiccato; anche grazie alla testimonianza lasciata da maestri come Giovanni Muzio o Mario Bacciocchi.

L'opera di Montini, al contrario di quella di Schuster, prima ancora che pastorale fu filosofica e teologica, in quanto chiaramente intenzionata a voler dare un nuovo significato alle manifestazioni sensibili del sacro, che con il precedente vescovo ancora si rifacevano all'eredità di San Carlo Borromeo. Egli si impegnò nel ricapitolare il senso più autentico dell'atto culturale che trova espressione nella bellezza dell'opera d'arte, in particolar modo ricollocando quest'ultima all'interno dei valori universali del cattolicesimo e definendo una teologia della bellezza che porterà i suoi frutti più ricchi durante il Concilio Vaticano II.

Montini non azzardò soluzioni capaci di rivelare in un'ottica di fede l'atto della produzione artistica, ma partendo dai suoi estremi, ovvero il fine e il principio, ne caratterizzò l'esistenza pur garantendone la piena autonomia. Secondo il suo approccio lo scopo per il quale esiste l'arte è quello di produrre bellezza: «Il bello è il bene che si offre come spettacolo per far amare l'essere. [...] Ora, il bene ci è dato non tanto in spettacolo (ecco perché il bello sembra secondario nel fatto cristiano) quanto in dono (ecco perché l'amore avrà la priorità e quando sia in qualche modo reso *spettacolo* sarà sovraneamente bello perché sovraneamente buono)».<sup>53</sup>

Oppure in una considerazione maggiormente attenta alle finalità cognitive dell'arte:

«Penso che dove la verità tocca l'azione, là debba esserci una manifestazione di bellezza. La bellezza è una rivelazione. (Maniera intuitiva di conoscenza) Perciò la dottrina cristiana deve avere un manto di bellezza [...] Sarebbe un prodigio davanti al quale anche il mondo moderno si commuoverebbe [...] Perciò l'artista cristiano può essere il vero moderno. A lui è consentito un relativismo che al dottore non è concesso. Esso sembra quindi, ancora una volta, l'uomo necessario per il nostro tempo alla conquista spirituale del mondo».<sup>54</sup>

Ma il bello come atto culturale, per Montini non avrebbe ragione di esistere se non autenticamente ispirato dalla fede:

«L'arte cristiana deve essere innanzi tutto cristiana nell'ispirazione, nella moralità dell'artista. L'oggetto in cui si esprime può essere vario. Anche profano in un movimento artistico collettivo. Bisogna sottrarre l'artista dalla considerazione critica che lo circonda e dargli spontaneità e semplicità di movimento. Invece della considerazione critica dargli la tradizione: due cose che favoriscono, sì, la passività, ma in modo ben diverso».<sup>55</sup>

La grande intuizione del cardinale è stata quella di riconoscere all'artista moderno la piena autonomia operativa, definitivamente libera da consuetudini formali rubricate da una frangia reazionaria della Chiesa, ma non per questo svincolata dalla coerente adesione ai valori cristiani. Diretta conseguenza fu l'introduzione a pieno titolo dell'arte e dell'architettura moderna tra i linguaggi adeguati a esprimere le verità di fede nell'epoca contemporanea.

Dobbiamo però sottolineare come le idee di Montini furono in buona sostanza debentrici del pensiero di Jacques Maritain che nel suo *'L'intuizione creativa nell'arte e nella poesia'* pubblicato nel 1953 disse:

«Se voi volete fare un'opera cristiana, siate cristiani e cercate di fare un'opera bella in cui passerà il vostro cuore; non cercate un *fare cristiano* [...] Non separate la vostra arte dalla vostra fede. Ma lasciate distinto quel che è distinto. Non cercate di confondere a forza quello che la vita unisce così bene. Se voi faceste della vostra estetica un articolo di fede, voi guastereste la vostra fede. Se voi faceste della vostra devozione una regola di operazione artistica o se convertiste il desiderio di edificare in un procedimento della vostra arte, voi rechestereste danno alla vostra arte».<sup>56</sup>

La forza di queste idee fu viva ispirazione per tutte quelle opere e iniziative nate dall'energia sia di Montini sia dei giovani architetti che gli gravitavano intorno e patrocinate dalla curia di Milano. Intensa in quegli anni fu l'attività *'dell'Ufficio Nuove Chiese'* che, dotato di diverse sezioni, si occupò della programmazione e realizzazione di una quantità innumerevole di chiese e inoltre tenne stretti contatti con la *'Pontificia Commissione Centrale per l'Arte Sacra'*.

Dopo il Congresso Nazionale di Architettura Sacra del 1955, a Milano si seguì l'esempio dei bolognesi e si creò un *'Centro studi d'architettura per la comunità cristiana'* che negli anni seguenti legò una proficua collaborazione sia con la rivista *'Chiesa e Quartiere'* sia con il *'Centro di studio per l'architettura sacra'* di Bologna. Scopi del Centro Studi furono quelli di: contribuire alla definizione del pensiero contemporaneo in tema di architettura sacra e connesse strutture assistenziali; formulare nuove idee e proposte concrete per la diocesi di Milano; creare una nuova coscienza sul problema divulgandone i principi attraverso varie attività culturali. Di esso, oltre ai coordinatori Luigi Figini e Vittorio Gandolfi, fecero parte: Giovanni Albicci, Lodovico Belgiojoso, Goffredo Boschetti, Luigi Caccia Dominioni, Pier Giacomo Castiglioni, Angelo Coppo, Carlo De Carli, Luigi Fratino, Ignazio Gardella, Attilio Mariani, Roberto Menghi, Vico Magistretti, Mario Righini, Giovanni Romano, Roberto Rosselli, Mario Tedeschi, Enrico Villa; tutti professionisti milanesi della seconda generazione.<sup>57</sup>

Le chiese-edificio realizzate a Milano durante l'episcopato di Montini rappresentano un miracolo, così come recita un articolo della rivista *L'Art Sacré* dedicato all'avanguardia milanese: in esse i progettisti hanno saputo condensare gli innumerevoli stimoli derivanti dallo specifico contesto culturale e storico in cui si inserivano, riuscendo altresì a superare una situazione ormai da troppo tempo stagnante.

Oltre alla già discussa mediazione tra l'eredità storica e le nuove tendenze formali dell'architettura moderna, gli architetti milanesi sono stati in grado di rileggere gli schemi spaziali ormai consolidati nella tradizione in funzione di una minore monumentalità del complesso edilizio il quale, pur non perdendo di riconoscibilità, dignità e fermezza, venne adeguato alla concezione ridimensionata della cappella invece che a quella del tempio, sicuramente meno appropriata alle esigenze di una società secolarizzata.<sup>58</sup> Come conseguenza a quest'impostazione, l'approccio alla sperimentazione sulla liturgia, pur se inserito in un più generale contesto di rinnovamento, fu caratterizzato dalla permanenza di alcune forme consuete che, come la presenza di altari laterali o la disposizione processionale dell'assemblea, limitavano la ricerca a una più cauta innovazione; con una sensibilità, quindi, molto meno accesa rispetto a quella dei colleghi bolognesi.

Nel senso della ricerca storica, lo straordinario valore dell'esperienza milanese ha saputo poi restituire l'architettura sacra all'architettura, il tema alla disciplina ridimensionando, attraverso un esplicito progetto di continuità disciplinare, l'assunto razionalista del Movimento Moderno a una più cauta e ontologica interpretazione del problema progettuale; così come testimoniato dall'esperienza del passato. La capacità di riuscire a superare schemi compositivi esasperatamente determinati dalla funzione ha altresì permesso agli architetti di integrare nelle proprie opere, quasi in una visione organica, l'apporto didascalico della simbologia prodotta da altre arti: la chiesa-edificio è tornata a essere un'opera d'arte totale, una sinergica commistione di forme artistiche e maestranze diverse libere di poter tornare a vivere del proprio comune scopo e distanti sia dal purismo sia dall'eclettismo e dall'eccesso del formalismo.

Paradossalmente ciò che permise un così repentino avanzamento disciplinare fu allo stesso tempo la causa della frammentazione di un percorso comune, di una conformità progettuale: la storia, infatti, poteva offrire una quantità smisurata di stimoli il cui unico vaglio consisteva nella sensibilità dei progettisti. Essi determinarono una graduale personalizzazione del metodo compositivo dello spazio sacro con una conseguente disattenzione nei confronti di un coerente rapporto tra forma e significato; questione che negli anni a seguire, terminata la stagione degli illuminati maestri italiani, porterà all'istituzionalizzazione di una generale anarchia progettuale.

***Santa Barbara, Metanopoli, Milano - 1954******Mario Bacciocchi***

Sorge al centro del quartiere direzionale dell'ENI, alle porte di San Donato Milanese. La chiesa è posta al centro di un'area complessiva di 15.000 metri quadrati, comprendente la casa parrocchiale, il battistero ottagonale e il campanile. L'impianto della facciata richiama i motivi architettonici e gli ornamenti policromi delle cattedrali toscane, con piccole guglie sulla sommità e un portico sul quali si aprono tre portali. L'interno è a navata unica con bracci del transetto molto ridotti: presenta quattro altari laterali ricavati sotto un matroneo che corre lungo le pareti longitudinali. La luce proviene da un lucernario sopra l'altare maggiore. Il soffitto è ornato con simboli biblici e fregi. La chiesa è particolarmente ricca di opere di artisti contemporanei.



M. BACIOCCHI,  
*Santa Barbara*,  
Metanopoli,  
Milano, 1954.  
Esterno



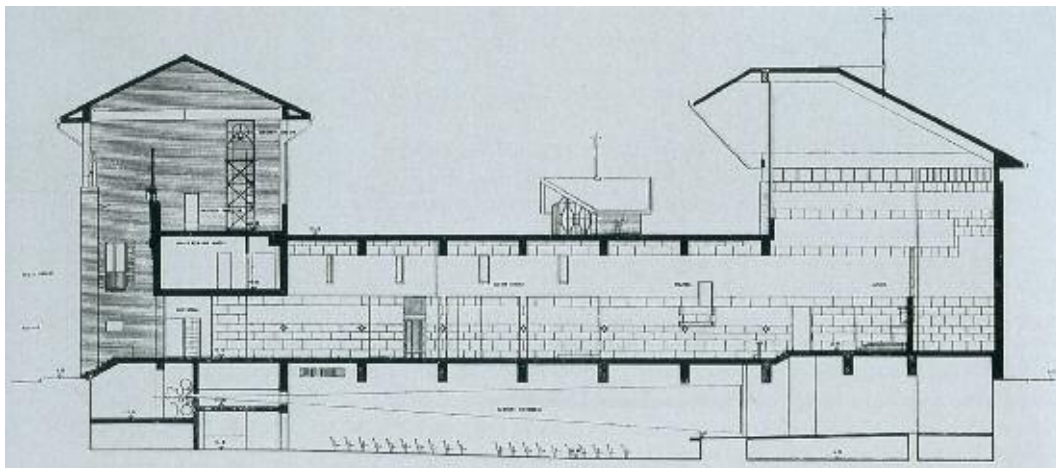
***San Gabriele Arcangelo in Mater Dei, Milano - 1957******Achille Castiglioni e Pier Giacomo Castiglioni***

La chiesa si affaccia su via Termopoli; il suo atrio, che si allinea sobriamente con gli altri edifici della strada, è ritmato da alti pilastri a Y rivestiti in mattoni. Il battistero è incorporato a fianco dell'ingresso. L'interno, a una sola navata, si presenta come uno spazio ben definito e compatto, in cui la luminosità è chiaramente finalizzata a evidenziare l'area presbiteriale. Questa è completamente invasa dalla luce naturale che proviene dall'apertura determinata dall'innalzamento della falda del tetto. La chiesa presenta diverse tipologie di copertura: a tetto piano nella navata, a falde inclinate nell'abside e nelle cappelle. La copertura dell'aula è retta da quattordici pilastri corrispondenti alle stazioni della via crucis.



Sinistra:  
A. CASTIGLIONI,  
P. CASTIGLIONI,  
*San Gabriele Arcangelo in  
Mater Dei,*  
Milano, 1957.  
Pianta della chiesa

Sotto:  
A. CASTIGLIONI,  
P. CASTIGLIONI,  
*San Gabriele Arcangelo in  
Mater Dei,*  
Milano, 1957.  
Sezione longitudinale





A. CASTIGLIONI, P. CASTIGLIONI,  
*San Gabriele Arcangelo in Mater Dei*, Milano, 1957. Prospetto principale

### ***Santi Nazario e Celso, Gorla Minore, Prospiano, Varese - 1962***

#### ***Enrico Castiglioni***

La tradizionale struttura emicilindrica dell'abside è replicata e ripresa in più parti come un vero e proprio elemento modulare. La dialettica tra concavo e convesso, tra pieno e vuoto, tra occlusione e apertura è il nodo tematico del complesso. L'edificio si compone di tre diseguali corpi rettangolari, absidati su entrambe le testate, saldati longitudinalmente tra di loro. L'estradosso delle cinque absidi visibili esternamente è rivestito da una impenetrabile cortina di blocchi di calcestruzzo bianchi e rosati, richiamo al passato venato di una sospensione metafisica che anticipa esiti architettonici più recenti. La controfacciata ad arco è dominata dall'abside frontale della navata maggiore; arretrato c'è un atrio a esedra, decorato a mosaico, da cui si accede al cuore della chiesa. Sulla sinistra è visibile il volume del terzo braccio laterale. L'interno è a due navate asimmetriche, con uno spazio centrale che funge da atrio e da giunzione. A destra c'è la navata principale al termine della quale sono l'altare e un'abside. Più indietro si apre una seconda abside, leggermente sfalsata, che ospita l'organo. Identica è la struttura della navata a sinistra; l'abside presso l'ingresso serve da battistero. La copertura è a botte per tutti e tre i corpi. Il biancore assoluto degli intonaci, le grandi superfici vetrate e l'insistita continuità volumetrica contribuiscono ad accentuare l'immaterialità e l'apertura dello spazio architettonico.



E. CASTIGLIONI,  
*Santi Nazario e  
Celso*, Gorla  
minore,  
Prospiano,  
Varese, 1962.  
Interno



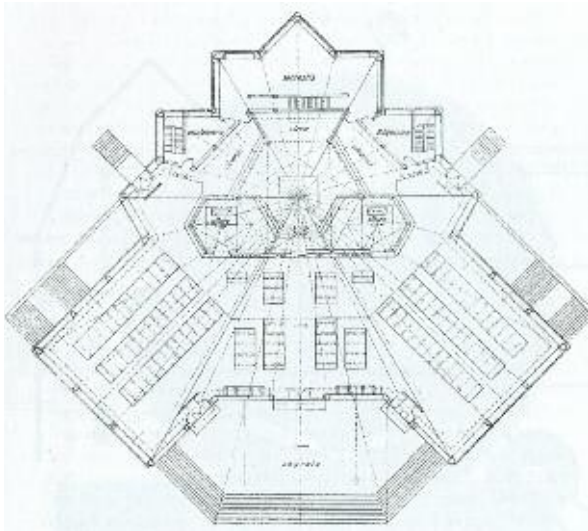
E. CASTIGLIONI, *Santi Nazario e Celso*, Gorla minore,  
Prospiano, Varese, 1962. Destra: prospetto principale.  
Sinistra: prospetto posteriore

### ***San Ildefonso, Milano - 1955***

***Carlo De Carli***

Il principio di centralità di quest'edificio è pienamente rispettato sia architettonicamente che liturgicamente. L'esterno, mosso semplicemente da lesene strutturali a vista, evidenzia la forma stellare dell'aula, creando una sorta di esedra poligonale aperta sulla piazza. Le linee laterali parallele alle strade portano a una convergenza che fa individuare facilmente la posizione dell'altare maggiore. Questo, progettato già prima del concilio rivolto all'assemblea, è racchiuso da un alto ciborio a torre esagonale, formato da sei colonne e privo di copertura sostituita dal tiburio con il quale coincide. La forma dell'esagono è ripetuta nelle tre balconate pseudo-matroni ad anello sopra l'altare ed evidenziata dalla raggiera del pavimento e delle travi di copertura.





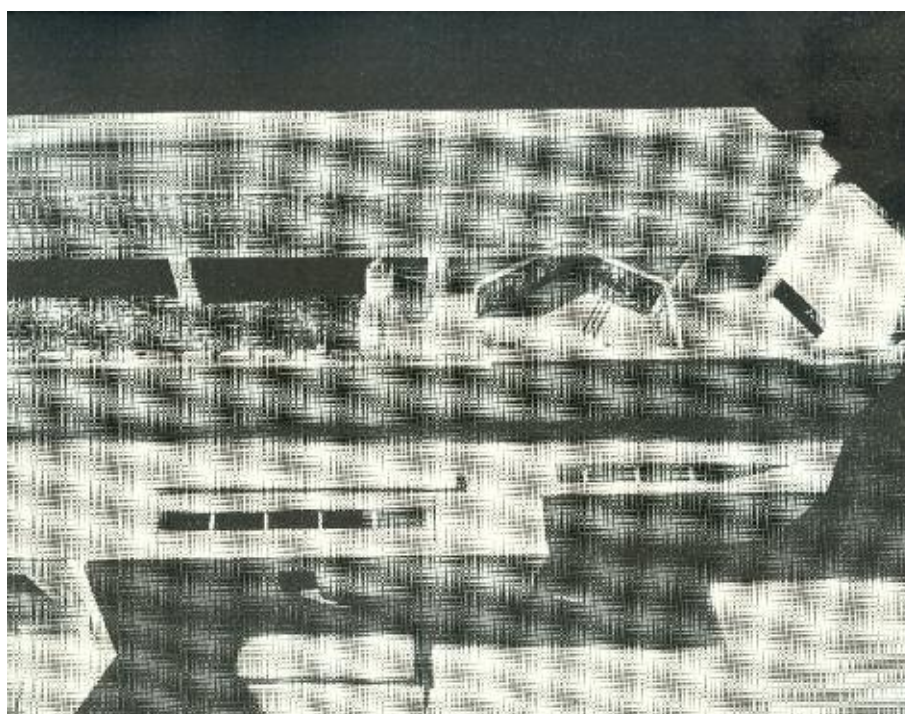
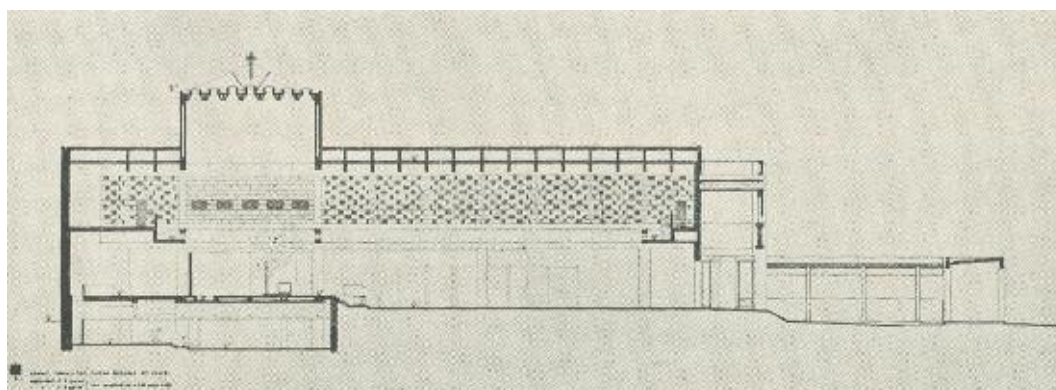
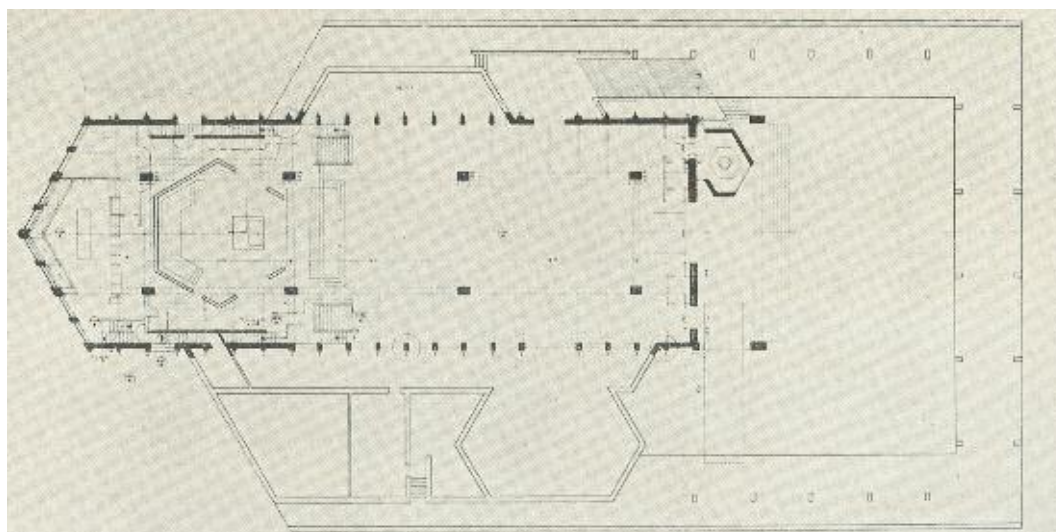
C. DE CARLI, *San Ildefonso*, Milano, 1955. Sopra: pianta della chiesa.  
 Destra: interno

### ***Madonna dei poveri, Milano - 1954-56***

#### ***Luigi Figini e Gino Pollini***

Per la disposizione dell'altare maggiore si è seguito l'uso basilicale antico, anche se in questo caso l'officiante è rivolto verso i fedeli, conseguentemente l'orientamento dell'abside risulta rovesciato rispetto alla tradizione: verso occidente anziché verso oriente. La struttura di calcestruzzo armato si basa, nella navata centrale, su di un'orditura di pochi pilastri, a sostegno di travate di ampiezza notevole. Ne consegue una buona visibilità verso l'altare maggiore anche dalle navate laterali. Alla quota delle cantorie e delle tribune le strutture sono collegate trasversalmente da grandi travi di controvento, con forature esagonali secondo l'andamento dei ferri d'armatura. Le pareti superiori della navata centrale, sulle quali grava il peso della copertura, sono a conci di pietra alternati a ritmo irregolare e distanziati orizzontalmente così da creare diverse forature. I corsi dei blocchi sono intervallati da cordoli in calcestruzzo i quali hanno la funzione di irrigidimento. Le travi trasversali della copertura si ricollegano ai pilastri perimetrali disposti a breve interasse, insieme alle travi delle navate laterali collocate al piano delle tribune esse costituiscono una gabbia d'irrigidimento dell'intera costruzione. Il tiburio appoggia su quattro pilastri ed è costituito da una struttura di cemento armato a graticcio. Tutte le strutture in calcestruzzo sia all'interno sia all'esterno sono lasciate con le superfici a vista, come uscite dai casseri. Le pareti di tamponamento formate da muri di mattoni hanno una finitura a intonaco rustico chiaro. Si è voluta in generale adottare la formula dell'illuminazione indiretta. Così entro la navata centrale, attraverso le numerosissime piccole aperture rettangolari, traspaiono le atmosfere luminose riflesse dei bianchi muri interni dei pseudo-matronei: stretti corridoi longitudinali che assorbono e raccolgono la luce diurna da ampi lucernari continui di vetrocemento, non visibili dall'interno. A contrasto con la penombra della navata centrale fasci violenti di luce, concentrati sull'altare e sul presbiterio, discendono dalle 49 aperture quadrate ricavate nella copertura

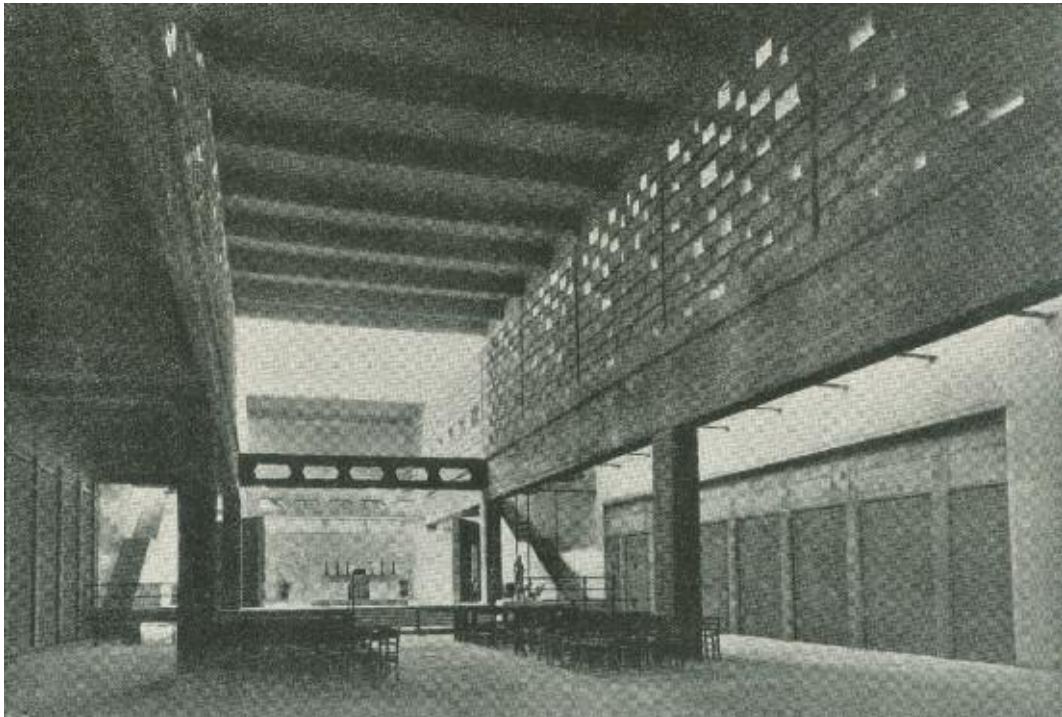




L. FIGINI,  
G. POLLINI,  
*Madonna dei  
Poveri*, Milano,  
1954-56.

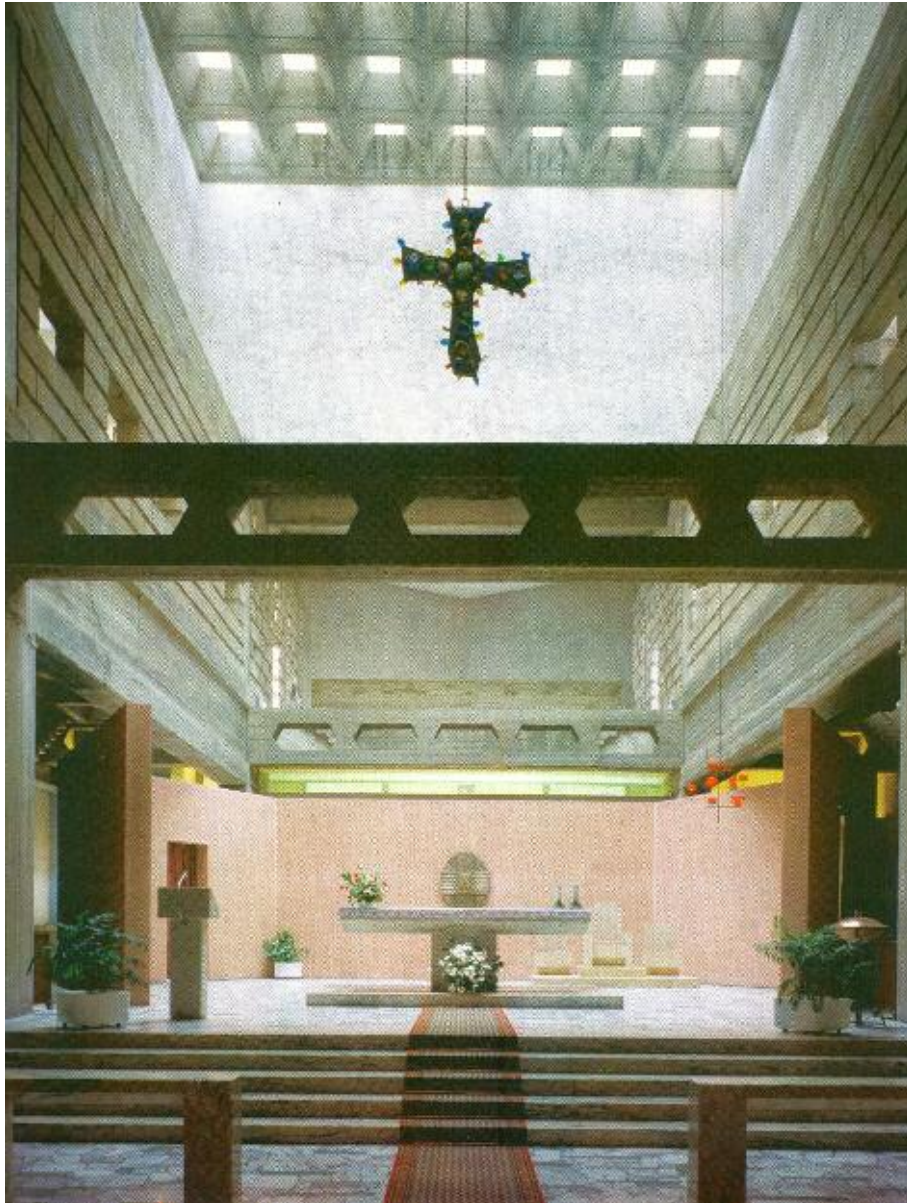
Sopra: pianta  
della chiesa.  
Centro: sezione  
longitudinale.  
Sotto: plastico

piana del tiburio: i raggi solari disegnano rombi e rettangoli luminosi sulle pareti bianche; esaltano i colori della recinzione esagonale affrescata. Cristalli trasparenti antisfondamento, a telaio metallico nascosto, coprono e difendono dalle intemperie tali aperture. Sono queste le uniche prese di luce diretta che possono essere viste solamente dal presbiterio e non dai fedeli; tutte le altre sono sottratte per intero agli sguardi. Gli pseudo-matronei, oltre ad assicurare l'illuminazione indiretta, sono stati predisposti per facilitare l'apertura delle finestre orizzontali d'areazione ricavate nella parte sommitale del muro. Il presbiterio, sopraelevato di cinque gradini, è distinto spazialmente dalla zona riservata ai fedeli dal travone di controvento con fori esagonali. Un muro diaframma a pianta esagonale lo delimita.



L. FIGINI, G. POLLINI,  
*Madonna dei Poveri*,  
Milano, 1954-56.  
Sopra: interno.  
Destra: prospetto  
principale





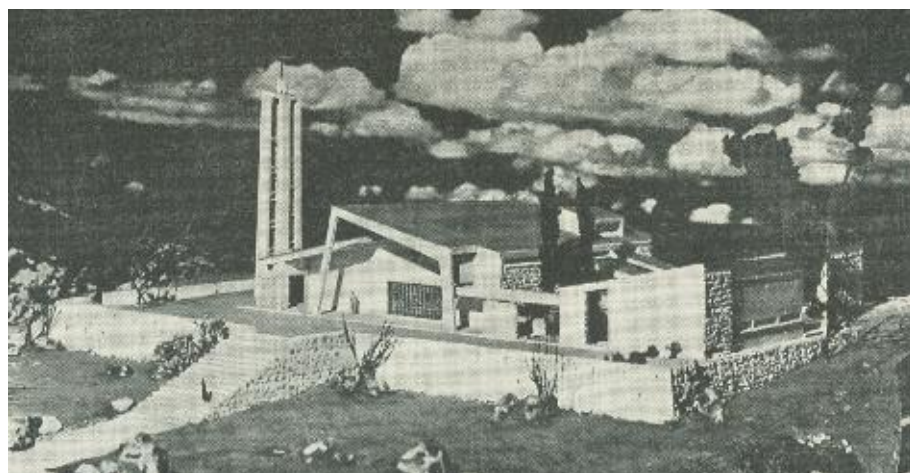
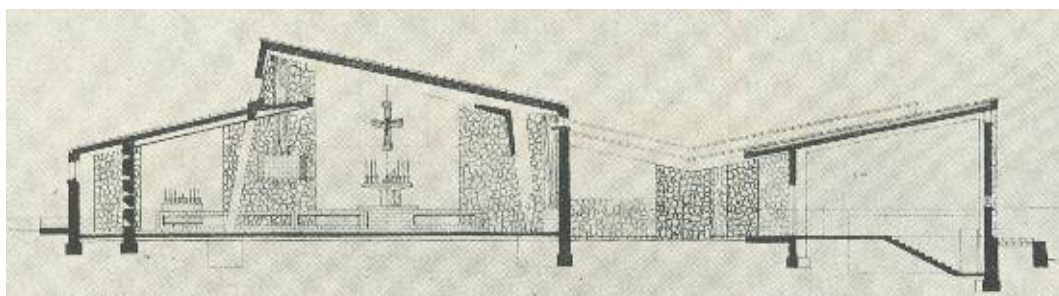
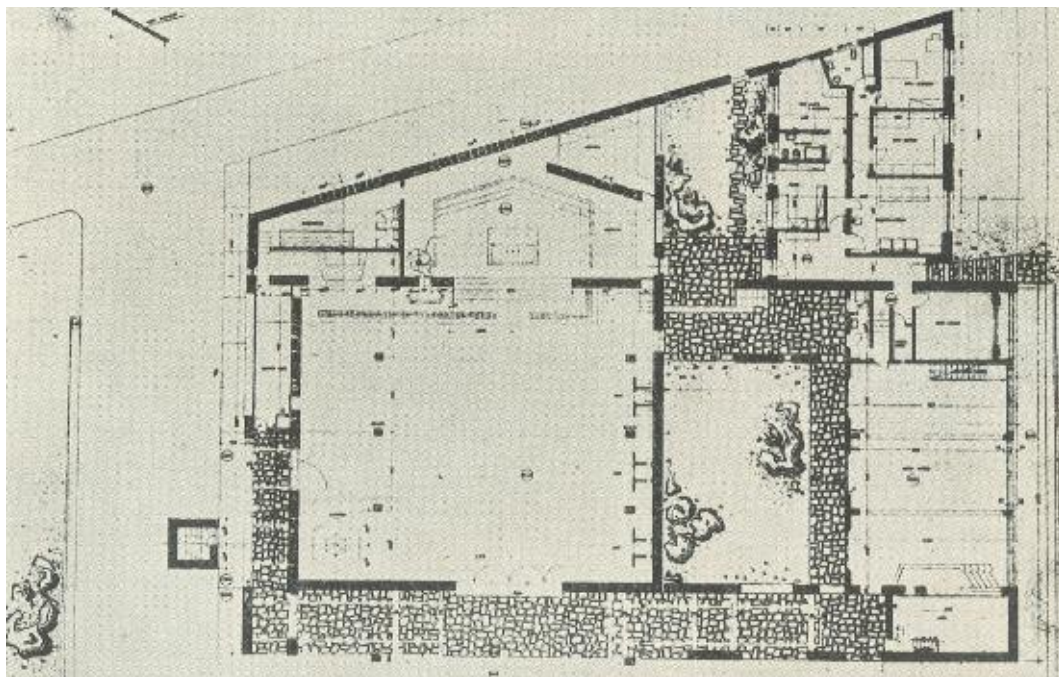
L. FIGINI,  
G. POLLINI,  
*Madonna dei  
Poveri*, Milano,  
1954-56.  
Interno

***Chiesa di Borgo Porto Conte, Sardegna - 1951***

***Luigi Figini, Gino Pollini***

La chiesa sorge alla sommità del dosso, ai piedi del quale sorge il nuovo borgo, al centro di un ampio sagrato panoramico. Chiesa, canonica e oratorio formano un complesso architettonico unitario, legato dai muri perimetrali in modo da formare quasi un'isola. I due cortili interni dell'oratorio e della canonica comunicano fra loro attraverso dei porticati coperti. La struttura principale della chiesa, una serie di portali in calcestruzzo armato, appare visibile anche dall'esterno, dove l'ultimo di questi viene a costituire il porticato corrispondente all'ingresso maggiore. Il campanile, distinto dalla costruzione, è in calcestruzzo armato a vista. L'andamento asimmetrico dei portali della struttura caratterizza lo spazio interno, a due navate e deriva dallo schema di illuminazione naturale indiretta adottato. Una finestratura continua, defilata agli sguardi, corre in alto, sul lato sinistro della navata di centro; e una minore sottile apertura a striscia, sempre schermata, sul lato destro. Da un'ampia presa di luce a lucernari non visibili, ricavata late-

ralmente nella copertura del presbiterio, scende, con i fasci inclinati dei raggi solari, una fortissima illuminazione concentrata diretta verso la zona dove sorge l'altare maggiore. Infine nella parete laterale di chiusura della navata minore, di pietrame ad opera incerta, sono inclusi e murati, con disposizione ritmicamente alternata, blocchi di paste vitree trasparenti diversamente colorate.

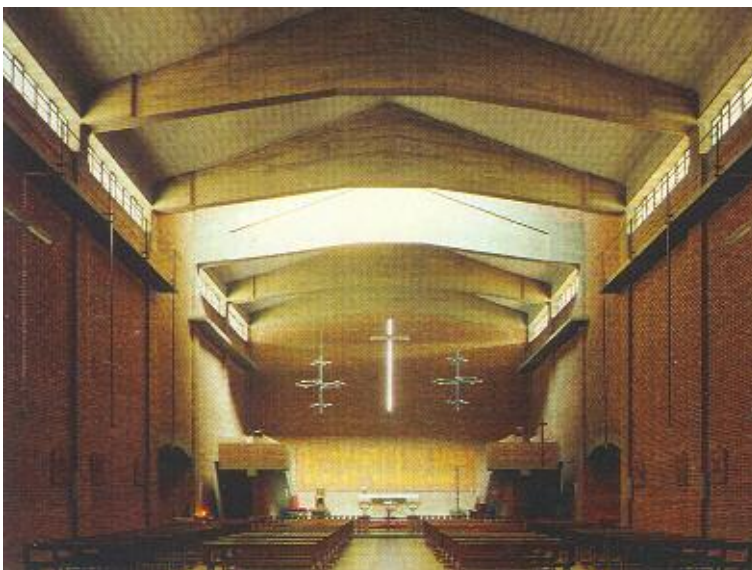
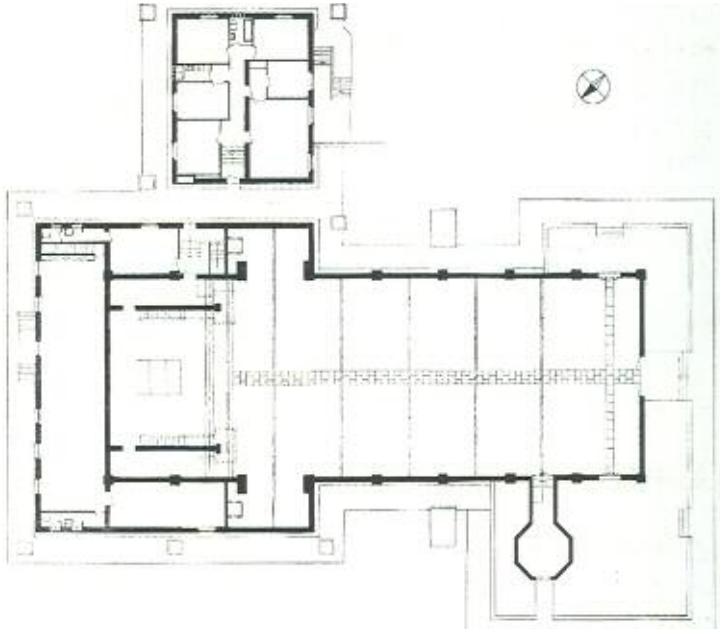


L. FIGINI,  
G. POLLINI,  
*Chiesa di Borgo  
Porto Conte*,  
Sardegna, 1951.  
Sopra: pianta  
della chiesa.  
Centro: sezione  
trasversale.  
Sotto: plastico



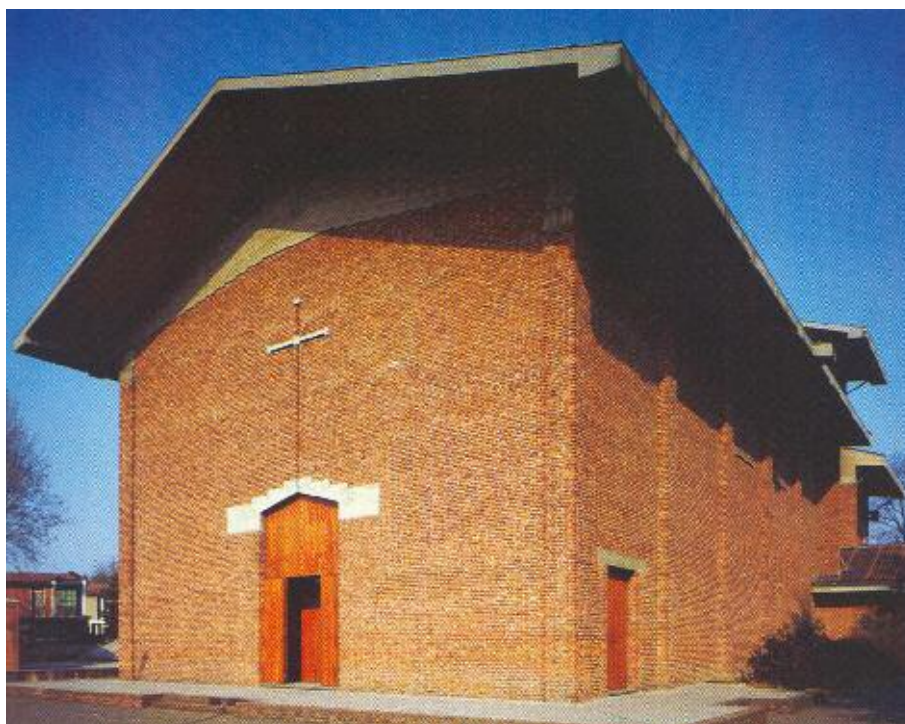
***San Giuseppe e San Francesco d'Assisi, Cesate, Milano - 1958******Ignazio Gardella***

La chiesa si contraddistingue per le sue linee sobrie ed essenziali. Il transetto, che all'esterno è appena accennato da contrafforti più sporgenti, all'interno non è percepibile poiché assume la morfologia di due piccole cappelle laterali chiuse. L'aula è a navata unica a sviluppo longitudinale. I muri perimetrali in mattoni pieni sono rinforzati da lesene, su di esse poggiano le capriate che si prolungano nei mensoloni esterni a sostegno della forte sporgenza del tetto. Le finestre, aperte alla sommità della muratura, formano una striscia continua di luce che disgiunge in modo netto la copertura dalle pareti. La luce indirizzata verso l'assemblea è schermata e riflessa dalla presenza di un ballatoio. La campata che precede il presbiterio è fortemente sopraelevata al fine di creare uno stacco tra la navata e l'altare. Lungo le pareti perimetrali sono ricavate alcune fessure a forma di croce chiuse da un cristallo trasparente.



I. GARDELLA,  
*San Giuseppe e San  
Francesco,*  
Cesate, Milano, 1958.  
Sopra: pianta della chiesa.  
Sotto: interno

I. GARDELLA,  
*San Giuseppe e  
 San Francesco*,  
 Cesate, Milano,  
 1958.  
 Sopra: prospetto  
 principale.  
 Sotto: esterno

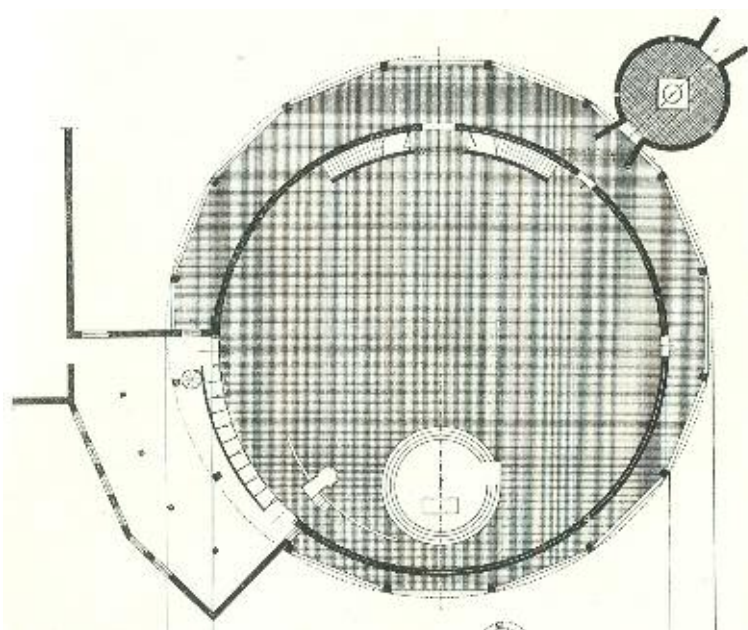


***Santa Maria Nascente, quartiere QT8, Milano - 1954-55***

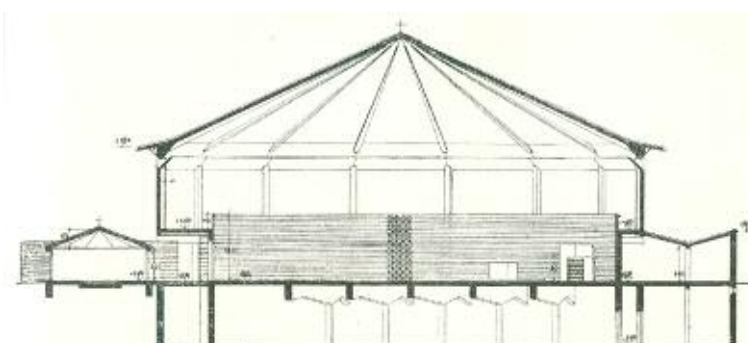
***Lodovico Magistretti e Mario Tedeschi***

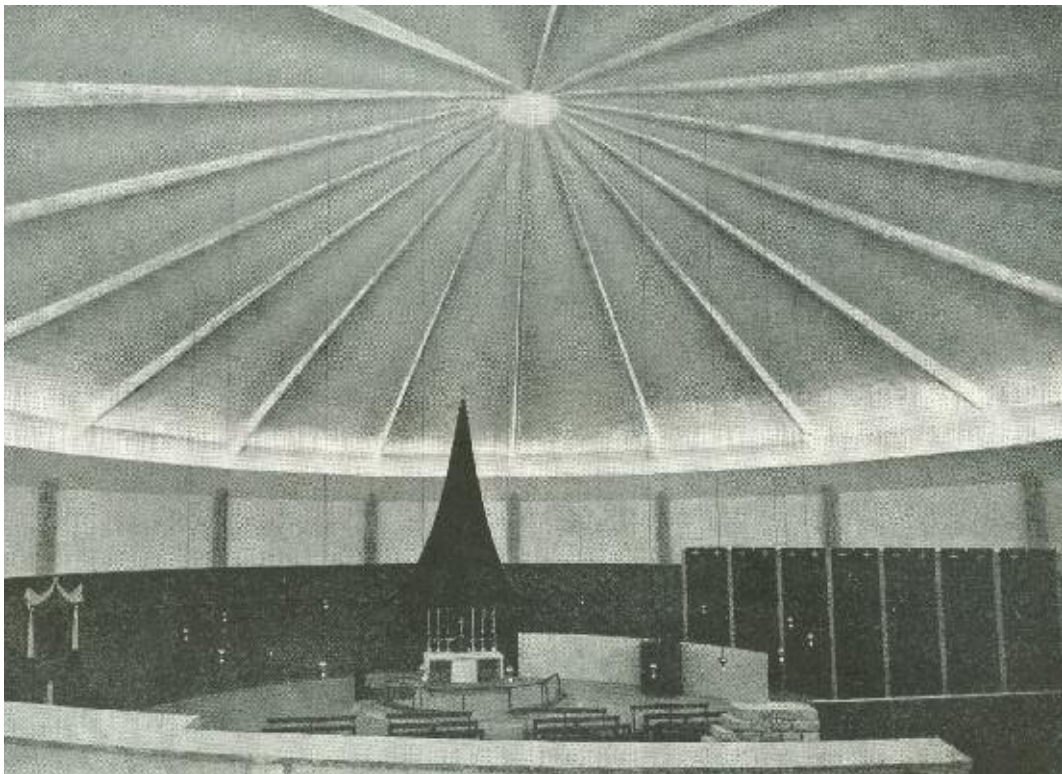
Lo schema generale dell'impianto è a pianta centrale di forma poligonale a sedici lati con cerchi eccentrici che determinano l'ampio portico dell'ingresso, l'altare, il battistero, il matroneo e il pulpito. Anche le scale d'accesso al matroneo, al gruppo dei confessionali, lo schermo davanti alla sacrestia, si inseriscono nello stesso schema di disegno. La struttura è in pilastri di cemento armato che portano un anello sul quale vengono scaricati gli sforzi della cupola in laterizio con costolature radiali in cemento armato. I materiali dei tamponamenti sono: la muratura di mattoni a vista a livello del piano terra; la superficie intonacata alla quota del matroneo. La zona superiore è destinata alla diffusione della luce, che batte sui pilastri, parallelamente ai quali, strette e alte, sono state ricavate delle altre finestre. Il battistero separato dalla chiesa ripropone i volumi di un cilindro e di un cono sovrapposti.





L. MAGISTRETTI,  
M. TEDESCHI,  
*Santa Maria Nascente*,  
quartiere QT8,  
Milano, 1954-55.  
Sinistra: pianta della  
chiesa.  
Centro: sezione.  
Sotto: esterno.





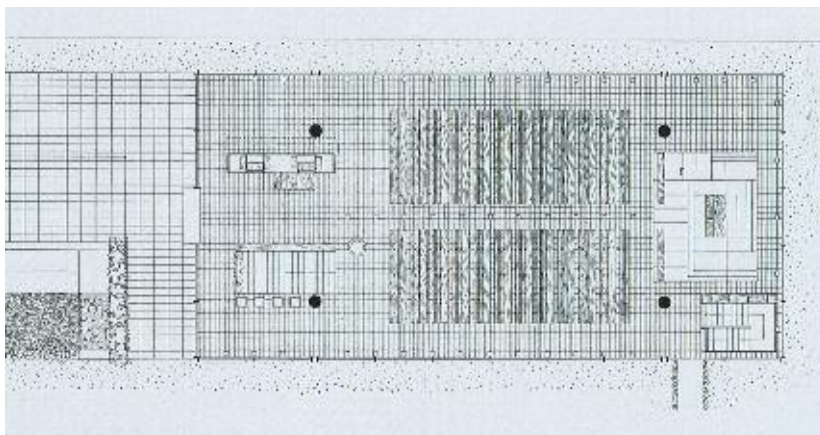
L. MAGISTRETTI, M. TEDESCHI, *Santa Maria Nascente*, quartiere QT8, Milano, 1954-55.  
Sopra: esterno. Sotto: interno

### ***Nostra Signora della Misericordia, Baranzate, Milano - 1957***

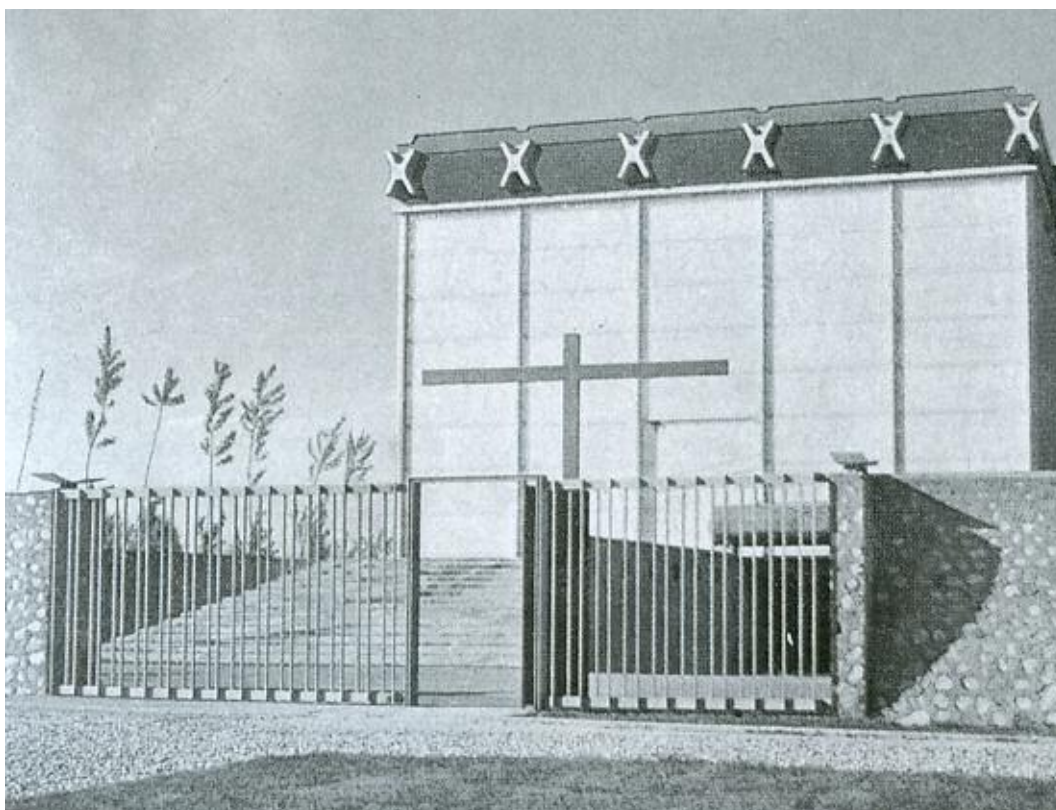
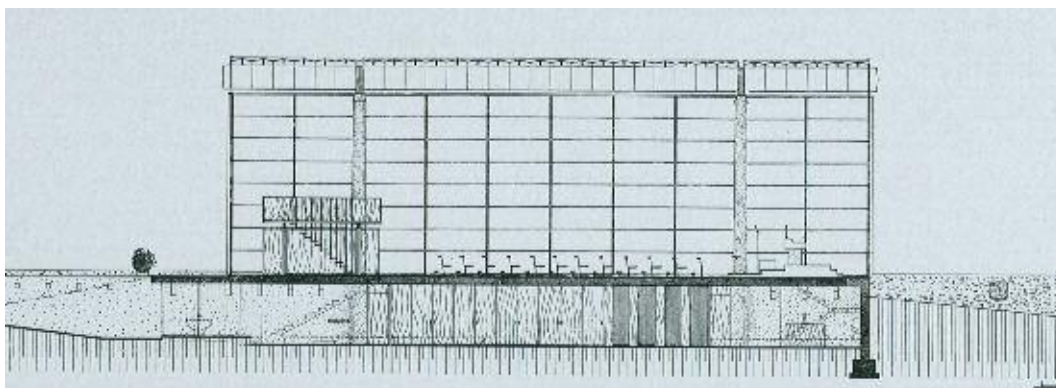
***Angelo Mangiarotti e Bruno Morassutti***

Sorge nel convulso tessuto urbano della periferia nord di Milano, per precisa volontà del cardinal Montini. La chiesa, un parallelepipedo sopraelevato di due metri dal livello del terreno, è circondata da un muro sul quale sono collocati i 14 blocchi della via crucis. L'accesso alla chiesa è possibile sia attraverso il portone principale, preceduto da una rampa a gradoni, sia passando per il battistero collocato al piano inferiore, dal quale, percorrendo un cammino simbolico, si risale verso l'aula. La chiesa si presenta come una scatola che ripropone le caratteristiche dell'edificio industriale, con pochi segni esterni che la rendono riconoscibile. La stessa torre campanaria è una semplice incastellatura in ferro. Le strutture portanti della chiesa, costituite da quattro pilastri tronco-conici e due travi trasversali entrambi in cemento armato, sono le uniche parti gettate in opera. Il tetto è costituito da elementi prefabbricati a forma di X su cui sono appoggiate piastre rettangolari nervate. Le pareti perimetrali in doppio vetro, reso opaco da pannelli isolanti inseriti nelle intercapedini, sono appoggiate al pavimento e fissate alla struttura cementizia portante solo in quattro punti: in corrispondenza delle travi trasversali principali. L'interno è caratterizzato dal reticolo delle travature che reggono il soffitto. La luce proviene uniformemente dall'involucro perimetrale che non ha alcuna funzione di sostegno.



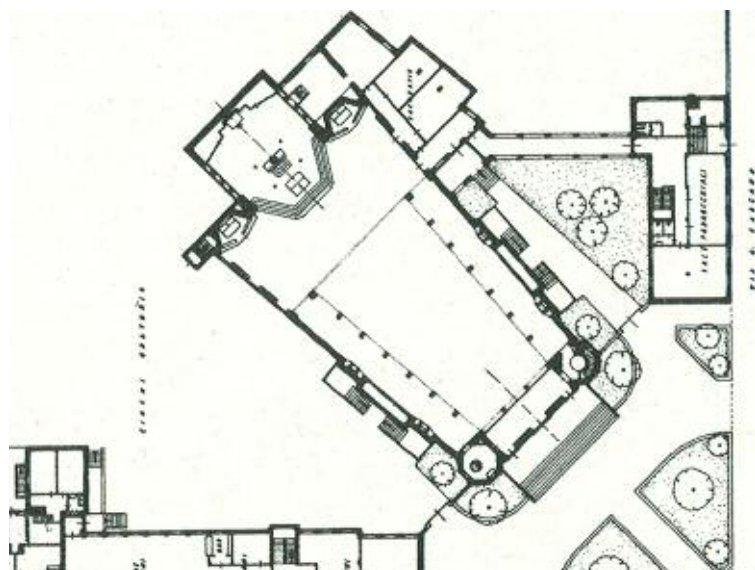
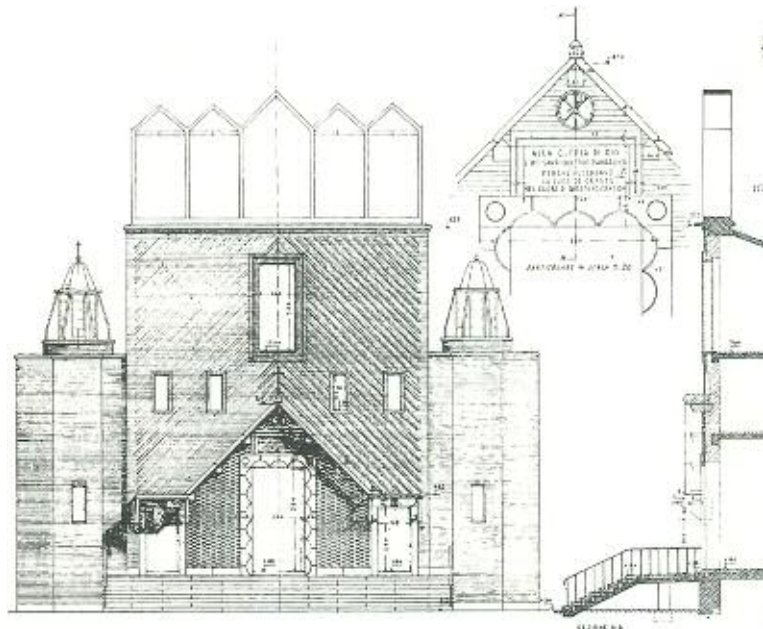


A. MANGIAROTTI,  
B. MORASSUTTI,  
*Nostra Signora della  
Misericordia*,  
Baranzate,  
Milano, 1957.  
Sinistra: pianta della  
chiesa.  
Centro: sezione  
longitudinale.  
Sotto: esterno



***Santi Quattro Evangelisti, Milano - 1954******Giovanni Muzio***

Presenta una facciata geometricamente impostata su un rettangolo coronato da un attico costituito da cinque cornici contigue che inquadrano le statue degli Evangelisti e del Cristo. La spinta verticale è sottolineata dal particolare rivestimento in rilievo in mattoni a vista sulla parete centrale della facciata e dalle due torri ottagonali che fiancheggiano la fronte, di cui una contiene il fonte battesimale. La pianta a forma di trapezio si sviluppa secondo lo schema longitudinale absidato. L'interno presenta una copertura a voltine sostenute da travi autoportanti leggerissime. L'altare è addossato alla parete di chiusura sulla quale confluiscono due navatelle laterali a fondo cieco. Una piccola balconata a sporto corre per tutta la chiesa. Nel ricorrere alla forma triangolare si evidenzia la ripresa dell'architettura archiacuta e di temi romanico lombardi all'interno di un'interpretazione modernamente personale.



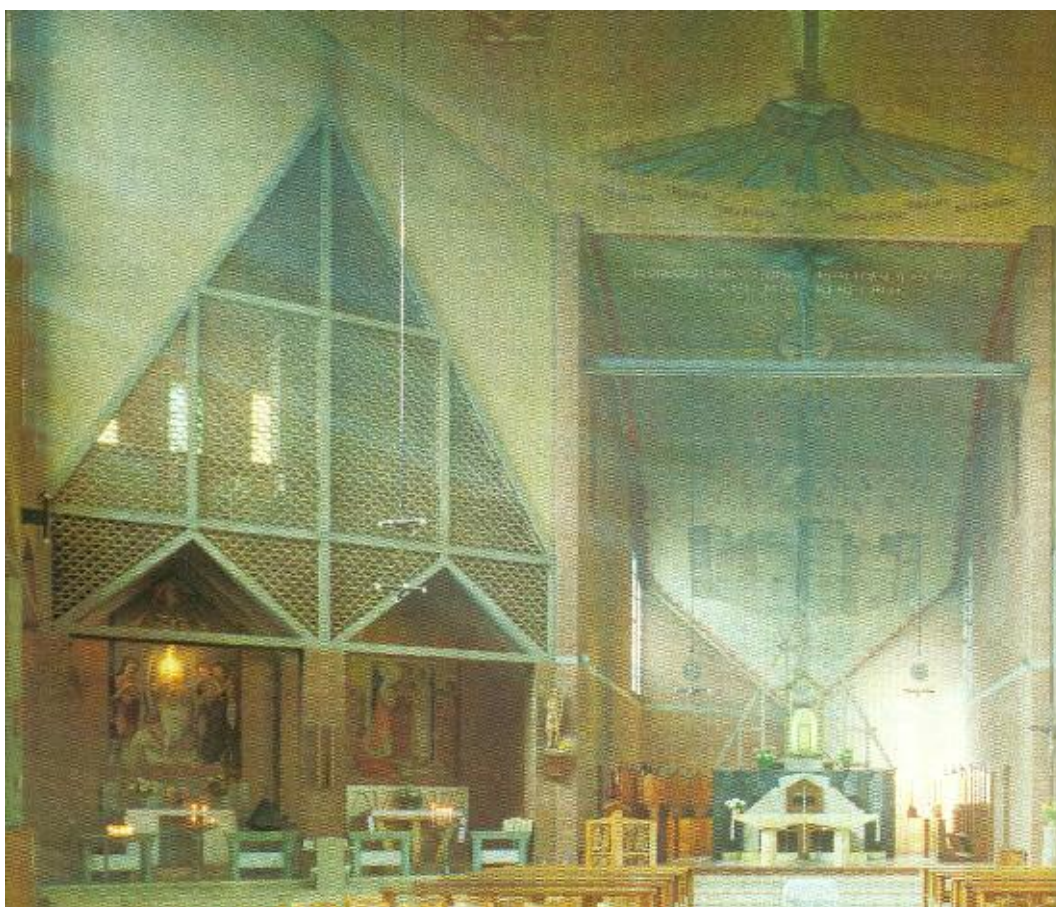
G. MUZIO,  
*Santi Quattro Evangelisti*,  
 Milano, 1954.  
 Sopra: prospetto principale  
 e particolari della facciata.  
 Sotto: pianta della chiesa





Sopra:  
G. MUZIO,  
*Santi Quattro  
Evangelisti*,  
Milano, 1954.  
Esterno

Sotto:  
G. MUZIO,  
*San Giovanni  
Battista alla  
Creta*, Milano,  
1956-58.  
Interno

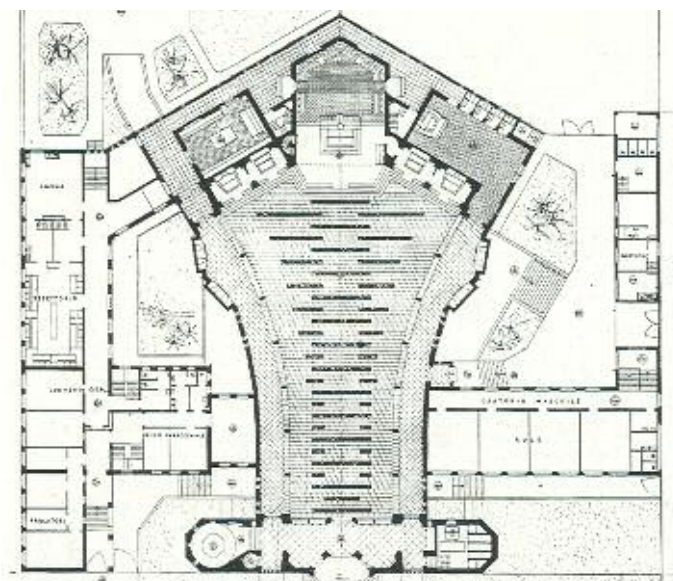
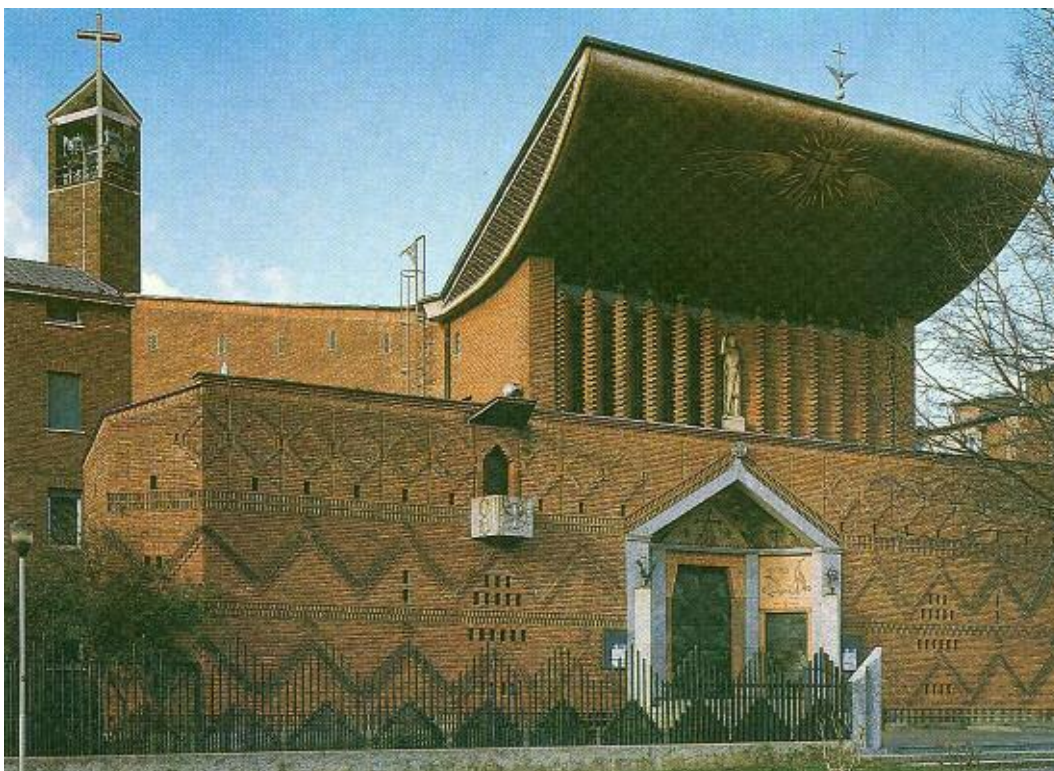




***San Giovanni Battista alla Creta, Milano - 1956-58***

***Giovanni Muzio***

La chiesa poggia su una pianta libera da schemi tradizionali che è stata definita a giglio, in quanto si allarga in corrispondenza dell'altare collocato frontalmente verso i fedeli, favorendo la partecipazione di tutta l'assemblea. La luce penetra attraverso aperture verticali, poste a scacchiera lungo i fianchi della chiesa che diventano sempre più lunghe fino al punto di massima elevazione. Un corpo rettangolare fa da atrio all'aula della chiesa e contiene, a sinistra il battistero, a cappella la cappella funeraria della famiglia che ha



G. MUZIO,  
*San Giovanni Battista alla  
Creta, Milano, 1956-58.*  
Sopra: esterno.  
Sotto: pianta della chiesa



finanziato l'opera. I due volumi della facciata, quello più basso orizzontale che abbraccia visivamente tutta la costruzione e quello verticale che sorge da dietro, sono idealmente congiunti da una grande mensola a sporto che si allunga di cinque metri verso chi entra. La fronte principale è decorata dalla tessitura geometrica dei mattoni a vista e dalla statua di San Giovanni.

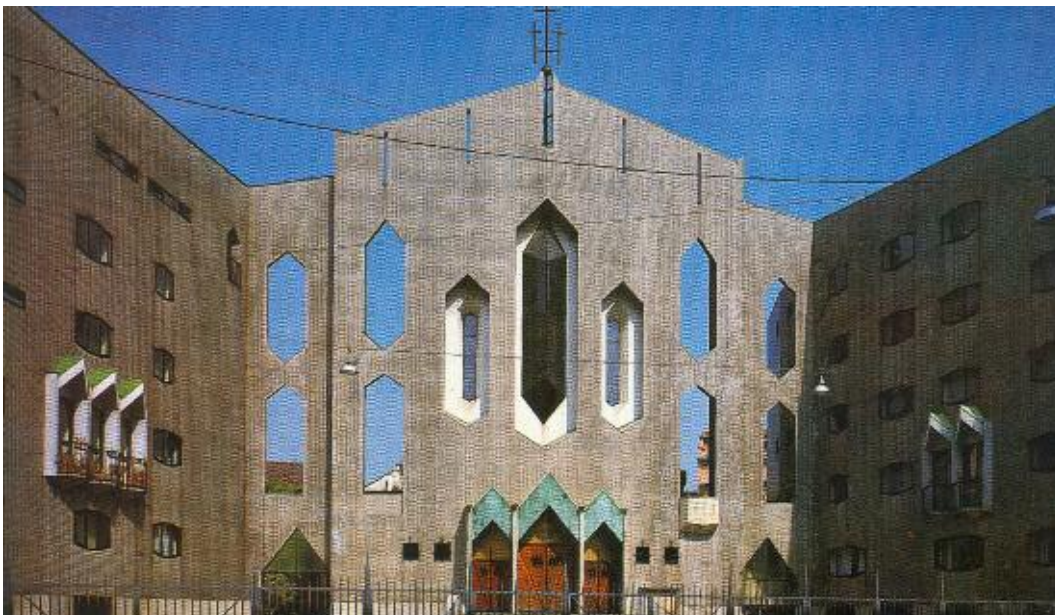
### ***San Francesco d'Assisi, Milano - 1961-63***

#### ***Gio Ponti***

La pianta, che ricorda una geometrica fusoliera, è composta da due trapezi non uguali con la base maggiore in comune. Il fronte della chiesa, collegato con gli edifici circostanti, realizza una monumentale quinta architettonica allargandosi oltre l'ampiezza reale dell'edificio, con finestre aperte sul cielo. L'interno presenta una navata centrale ampia e due navate minori collegate da un sistema di pilastri rastremati saldati alle travi oblique che reggono i due spioventi del soffitto. La forma poligonale, ad esagono irregolare, caratterizza i motivi decorativi sia interni sia esterni di questa chiesa.



G. PONTI,  
*San Francesco d'Assisi*,  
Milano, 1961-63.  
Sinistra: esterno.  
Sotto: prospetto principale

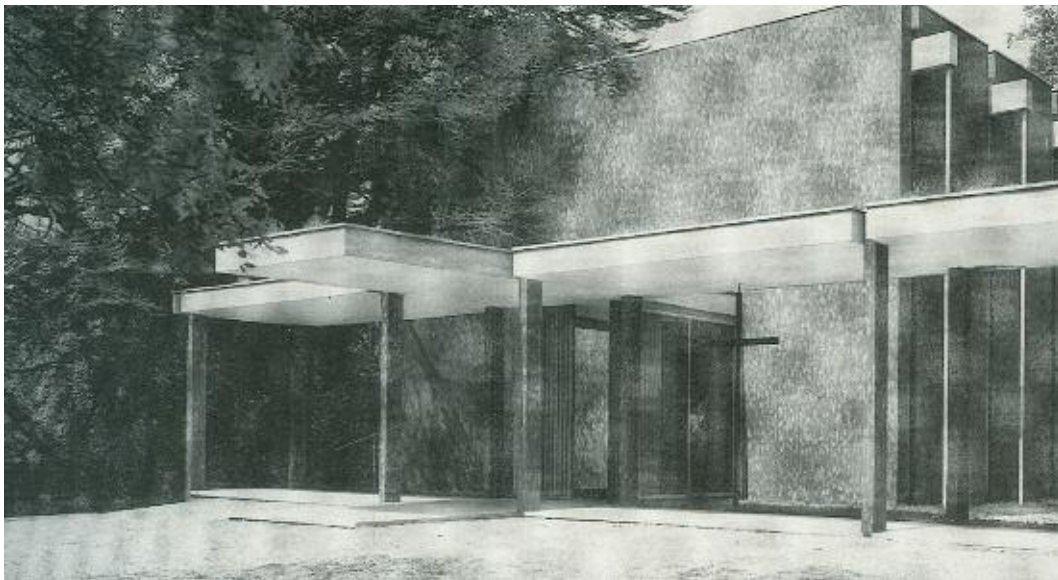
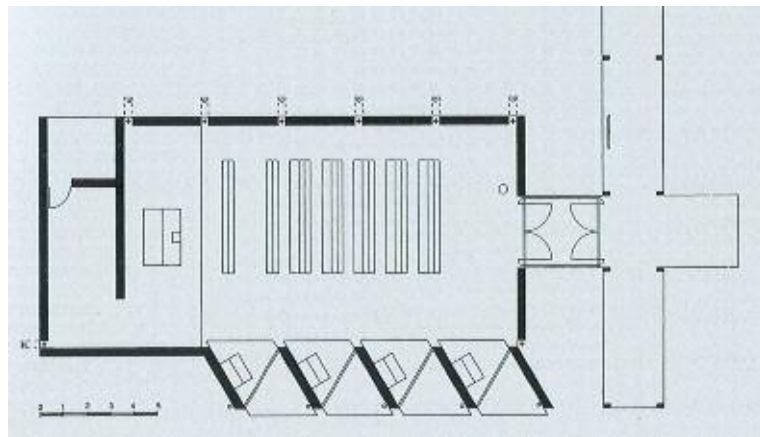


***Santi Benedetto Cirillo e Metodio, Villa Cagnola, Varese - 1955-60***

***Mario Terzaghi e Ambrogio Magnaghi***

La cappella, rivestita internamente ed esternamente da piastrelle, presenta una facciata lineare. L'interno con copertura piana è a navata unica. La chiesa dialoga con il parco circostante mediante una serie di pareti vetrate disposte a spina di pesce verso il lato ovest dove un maestoso cedro del libano viene reso parte integrante dell'ambiente interno. A destra dell'ingresso è collocato il confessionale chiuso da una grata formata da listelli verticali in legno.

M. TERZAGHI,  
A. MANGIAROTTI,  
*San Benedetto Cirillo e  
Metodio, Villa Cagnola,  
Varese, 1955-60.*  
Destra: pianta della chiesa.  
Sotto: esterno

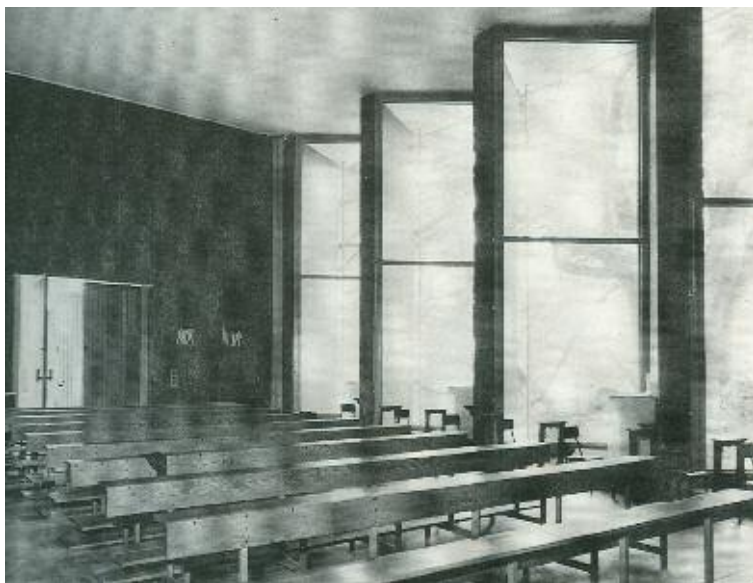


***San Filippo Neri, Milano - 1962***

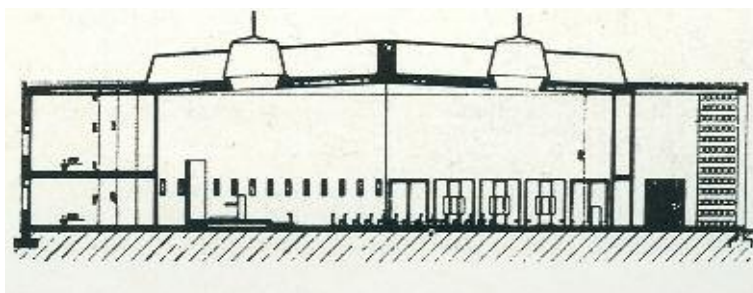
***Mario Terzaghi e Ambrogio Magnaghi***

Una monumentale travatura d'ingresso incornicia le tre porte sormontate da una croce. La pianta esagonale, che caratterizza il corpo centrale dell'edificio, è ripetuta nei volumi ad essa collegati: la cappella settimanale a destra, il battistero a sinistra. L'illuminazione naturale è garantita da alcune cupolette trasparenti in plastica. L'altare, rivestito in rame sbalzato, è posto su di una piattaforma circolare.





M. TERZAGHI,  
A. MANGIAROTTI,  
*San Benedetto Cirillo e  
Metodio*, Villa Cagnola,  
Varese, 1955-60.  
Interno



M. TERZAGHI,  
A. MANGIAROTTI,  
*San Filippo Neri*,  
Milano, 1962.  
Sinistra: sezione.  
Sotto: esterno



- <sup>1</sup> S. BOIDI, *L'architettura religiosa italiana tra Fascismo e Concilio*, in *Architettura e spazio sacro nella modernità*, a cura di P. Gennaro. Catalogo della Biennale di Venezia, 4 dicembre 1992-6 gennaio 1993, Abitare Segesta, Milano 1992, pp. 172-177.
- <sup>2</sup> F. COLOMBO - S. PIROLA, *Orientamenti dell'architettura sacra tra la fine della seconda guerra mondiale e l'apertura del Concilio Vaticano Secondo*, in «Arte cristiana», LVI, 4-5, aprile-maggio 1968, p. 95.
- <sup>3</sup> A. PEDRAZZINI, *Architettura e città nell'Italia del dopoguerra. Il caso di Bologna*, in *Chiesa e Quartiere, storia di una rivista e di un movimento per l'architettura a Bologna*, a cura di Gla. Gresleri - M.B. Bettazzi - Giu. Gresleri, Compositori, Bologna 2004, pp. 30-37.
- <sup>4</sup> Cit. in M.B. BETTAZZI, *Millenovecento cinquanta-cinque. L'esordio del movimento bolognese dell'architettura sacra moderna*, in *Chiesa e Quartiere, storia di una rivista e di un movimento per l'architettura a Bologna*, cit., p. 45.
- <sup>5</sup> Centro di studio e informazione per l'architettura sacra - Bologna (a cura di), *Dieci anni di architettura sacra in Italia, 1945-1955*. Atti del primo congresso nazionale di architettura sacra, Bologna 23-25 settembre 1955, Ufficio tecnico organizzativo arcivescovile, Bologna 1956, p. 21.
- <sup>6</sup> *Ivi*, p. 31.
- <sup>7</sup> M.B. BETTAZZI, cit., p. 45.
- <sup>8</sup> Centro di studio e informazione per l'architettura sacra - Bologna (a cura di), cit., p. 25.
- <sup>9</sup> Cit. in C. DE CARLI, *1945-1963. Il tema architettonico della chiesa negli episcopati di Schuster e Montini*, in *Le nuove chiese della diocesi di Milano, 1945-1993*, a cura di C. De Carli, Vita e Pensiero, Milano 1994, p. 53.
- <sup>10</sup> A. PEDRAZZINI, cit., pp. 35-36.
- <sup>11</sup> G. SANTI, *Il ruolo della committenza nella diocesi ambrosiana*, in *Le nuove chiese della diocesi di Milano, 1945-1993*, cit., pp. 28-29.
- <sup>12</sup> I.B. FRATADOCCHI, *La diocesi di Roma nella prima metà del XX secolo*, in *Chiesa e Quartiere, storia di una rivista e di un movimento per l'architettura a Bologna*, cit., p. 113.
- <sup>13</sup> C. DE CARLI, cit., pp. 39-40.
- <sup>14</sup> G. GRASSO, *Come costruire una chiesa. Teologia, metodo, architettura*, Borla, Roma 1994, p. 130.
- <sup>15</sup> S. BOIDI, cit., p.172.
- <sup>16</sup> G. GRASSO, cit., p.129.
- <sup>17</sup> Gli atti del congresso sono stati pubblicati nel volume: Centro di studio e informazione per l'architettura sacra - Bologna (a cura di), cit.
- <sup>18</sup> Si veda il catalogo della mostra contenuto nel testo: Centro di studio e informazione per l'architettura sacra - Bologna (a cura di), cit.; ed inoltre l'analisi contenuta in: GIU. GRESLERI, *Modernità, tradizione, arcaicità al I Congresso nazionale di architettura sacra 1955*, in *Chiesa e Quartiere, storia di una rivista e di un movimento per l'architettura a Bologna*, cit., pp. 50-88.
- <sup>19</sup> Centro di studio e informazione per l'architettura sacra - Bologna (a cura di), cit., p. 37.
- <sup>20</sup> *Ivi*, p. 37.
- <sup>21</sup> GIU. GRESLERI, cit., p. 65.
- <sup>22</sup> F. MONS. MARCHISANO, *Il ruolo della Pontificia Commissione Centrale per l'Arte Sacra in Italia per la costruzione delle chiese nei decenni successivi alla guerra*, in *Profezia di bellezza. Arte sacra tra memoria e progetto*. Catalogo della mostra in occasione del 50° dell'UCAI, Città del Vaticano Piazza San Pietro 27 gennaio-3 marzo 1996, Ciscra, Roma 1996, p. 17.
- <sup>23</sup> *Ivi*, p. 17.
- <sup>24</sup> Un'ampia discussione sui casi progettuali dell'epoca pre-conciliare si può trovare in: Centro di studio e informazione per l'architettura sacra - Bologna (a cura di), cit.; C. DE CARLI, cit., pp. 39-64; S. BENEDETTI, *L'architettura delle chiese contemporanee. Il caso italiano*, «Saggi di architettura. Architettura e storia», Jaka Book, Milano 2000, pp. 15-49; GLA. GRESLERI, *L'architettura del Centro studi e la radicalità del Moderno*, in *Chiesa e Quartiere, storia di una rivista e di un movimento per l'architettura a Bologna*, cit., pp. 174-197.
- <sup>25</sup> F. COLOMBO - S. PRIROLA, *Orientamenti dell'architettura sacra tra la fine della seconda guerra mondiale e l'apertura del Concilio Vaticano Secondo*, in «Arte cristiana», LVI, 4-5, aprile-maggio 1968, p. 100.
- <sup>26</sup> *Ivi*, p. 110.



<sup>27</sup> S. BENEDETTI, *cit.*, p. 17.

<sup>28</sup> SERGIO LOS (a cura di), *Regionalismo in architettura*, Muzio editore, Padova 1990.

<sup>29</sup> Centro di studio e informazione per l'architettura sacra - Bologna (a cura di), *cit.*, p. 18.

<sup>30</sup> *Ivi*, pp. 21-24.

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 31.

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 32.

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 19.

<sup>34</sup> *Ivi*, p. 26.

<sup>35</sup> *Ivi*, p. 32.

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 25.

<sup>37</sup> *Ivi*, p. 24.

<sup>38</sup> GLA. GRESLERI, "Dove Dio cerca casa". *Lercaro, la conquista dei terreni e la qualificazione della periferia*, in *Chiesa e Quartiere, storia di una rivista e di un movimento per l'architettura a Bologna, cit.*, p. 19.

<sup>39</sup> GLA. GRESLERI, *Programma culturale e strumenti operativi*, in *Chiesa e Quartiere, storia di una rivista e di un movimento per l'architettura a Bologna, cit.*, p. 123.

<sup>40</sup> M.B. BETTAZZI, *Atlante di «Chiesa e Quartiere». La redazione, il lavoro intellettuale e le confluenze esterne*, in *Chiesa e Quartiere, storia di una rivista e di un movimento per l'architettura a Bologna, cit.*, p. 258.

<sup>41</sup> L. FIGINI, *Il tema sacro nell'architettura minore delle isole del Mediterraneo*, in *Chiesa e Quartiere, storia di una rivista e di un movimento per l'architettura a Bologna, cit.*, p. 126.

<sup>42</sup> *Ivi*, p. 132.

<sup>43</sup> GLA. GRESLERI, *Programma culturale e strumenti operativi*, in *Chiesa e Quartiere, storia di una rivista e di un movimento per l'architettura a Bologna, cit.*, p. 124.

<sup>44</sup> *Ivi*, p. 123.

<sup>45</sup> *Ivi*, p. 124.

<sup>46</sup> Per un dettagliato resoconto delle problematiche trattate dalla rivista «Chiesa e Quartiere» ci si può riferire al testo: M.B. BETTAZZI, *Atlante di «Chiesa e Quartiere». La redazione, il lavoro intellettuale e le confluenze esterne*, in *Chiesa e Quartiere, storia di una rivista e di un movimento per l'architettura a Bologna, cit.*, pp. 258-289.

<sup>47</sup> Per un dettagliato resoconto dei rapporti internazionali costruiti dalla rivista «Chiesa e Quartiere» ci si può riferire al testo: GLA. GRESLERI, *Entro il movimento europeo - il Centro di studio*, in *Chiesa e Quartiere, storia di una rivista e di un movimento per l'architettura a Bologna, cit.*, pp. 160-171.

<sup>48</sup> *Ivi*, p. 160.

<sup>49</sup> C. DE CARLI, *cit.*, pp. 39-40.

<sup>50</sup> *Ivi*, p. 43.

<sup>51</sup> *Ivi*, pp. 43-46.

<sup>52</sup> Cit. in *Ivi*, p. 47.

<sup>53</sup> Cit. in *Ivi*, p. 51.

<sup>54</sup> Cit. in *Ivi*, p. 52.

<sup>55</sup> Cit. in *Ivi*.

<sup>56</sup> Cit. in *Ivi*, p. 53.

<sup>57</sup> *Ivi*, p. 55.

<sup>58</sup> *Ivi*, p. 59.











### 1. Risultati e intenzioni

Il bisogno di comprendere la reale essenza del tema della chiesa-edificio, conseguente all'individuazione di alcune sue manifestazioni distorte, ci ha indotto a ricercare nella storia le ragioni che con buona probabilità ne hanno determinato gli esiti. I termini che a nostro avviso descrivono meglio questo stato di cose, e dei quali abbiamo in precedenza fornito una disamina dettagliata, sono: l'incongruenza della logica progettuale derivante tanto dalla confusione relativa alla definizione teologica di Chiesa quanto da un'esasperata attenzione alla forma dell'edificio; l'approccio culturale svincolato da un sano legame con la tradizione storica; il decadimento della dimensione simbolica dell'opera in relazione sia al significante sia al significato.<sup>1</sup>

La nostra indagine storiografica ha cercato di rivelare i nessi consequenziali che legano tra di loro le cause agli effetti soprattutto attraverso la definizione delle ragioni essenziali del rifiuto modernista, e perciò anche dell'architettura moderna, alla possibilità di interpretare concretamente il tema dell'edificio per il culto. Ne sono emerse posizioni di principio che escludevano a priori qualsiasi forma di confronto: formulazioni disciplinari espressive di un «metodo forte»<sup>2</sup> distanti da ogni critica interdisciplinare. Grazie al nostro modello interpretativo, inoltre, si sono potuti ridimensionare alcuni giudizi troppo affrettati che la recente critica architettonica ha indirizzato nei confronti delle strumentazioni progettuali utilizzate dal Movimento Moderno: ci riferiamo in particolare a coloro che hanno valutato il disinteresse del progetto moderno nei confronti dell'architettura culturale come diretta conseguenza di una presunta mancanza di potenzialità simboliche ed evocative delle nuove forme di linguaggio.

Al contrario, evidenziando analiticamente i termini delle vicende relative al tema architettonico della chiesa-edificio, si è potuta dimostrare l'esistenza di una virtuosa linea di ricerca che nel corso del Novecento ha saputo fornire soluzioni molto interessanti. E' il caso dell'esperienza tedesca e dell'opera di Rudolf Schwarz e di Dominikus Böhm,

ma anche di quei maestri del Movimento Moderno che, percependo profeticamente la limitatezza delle posizioni moderniste, hanno saputo progettare edifici per il culto andando ben oltre e contraddicendo gli schemi da loro stessi fondati. Un patrimonio sperimentale di indubbio valore poiché testimonianza del processo di apertura del Movimento Moderno al tema del sacro, che però non ha permesso di esimerci dal criticare con obiettività i limiti di cui esso si faceva ancora portatore attraverso accentuate interpretazioni personaliste del tema, formalismi e spazialità contrastanti con il modello ecclesiologico da adottare. E' allora realistico sostenere, senza esagerare nelle attribuzioni di significato, che il problema funzionale della liturgia fu un volano capace di riattivare quelle connessioni, volontariamente interrotte dall'architettura, con la completezza della dimensione ontologica, ovvero con le tradizioni umane, la storia, le emozioni, la spiritualità. Allo stesso tempo, però, il generale clima di impreparazione non permetteva di dare un esito immediatamente favorevole a questo processo.

Nel pieno rispetto della metodologia pluridisciplinare che ci siamo imposti di seguire e parallelamente all'evoluzione architettonica, abbiamo inoltre chiarito il valore delle innovazioni avanzate dalla ricerca teologica che, dagli inizi del XX secolo fino al grande evento del Concilio Ecumenico Vaticano II, hanno portato a un'inimmaginabile trasformazione del corpo ecclesiale. In particolare si sono evidenziate le categorie di pensiero perseguite dal Movimento Liturgico che, con la sua scientificità, ha progressivamente sfaldato certe consuetudini rituali rappresentative di una compagine tradizionalista della Chiesa. Quest'ultima, infatti, nel periodo che stiamo considerando ha vissuto in un clima dicotomico tra conservazione e rinnovamento capace di generare implicazioni contrastanti: esso è stato fonte di confusione, ma ancor di più ha avuto il demerito di limitare le reali potenzialità della rinnovata dimensione ecclesiale, soprattutto in un periodo di fermento come quello seguente al secondo conflitto mondiale. Nella quotidianità della pratica architettonica tutto ciò ha determinato una frammentarietà di esempi di chiese rappresentative di esiti progettuali molto contrastanti fra loro.

Continuando a ricercare il nesso che lega le forme alle idee, abbiamo focalizzato il nostro sguardo alla particolare e complessa condizione del contesto italiano in cui si accavallano le eredità lasciate dalle tradizioni delle culture locali, dal patrimonio architettonico storico, dalla presenza dello stato Pontificio, dal Ventennio fascista e accanto a queste, la realtà in fermento della ricostruzione e del nuovo sistema politico democratico. Un insieme magmatico in continua mutazione che ha avuto al suo interno la peculiarità di dover affrontare con straordinaria urgenza il problema dei nuovi edifici per il culto. Su di esso si sono impegnate organizzazioni e grandi personalità dell'ambito sia clericale sia architettonico, conseguendo risultati teorici e pratici esemplari. Il loro

lavoro è stato prima di tutto testimone delle potenzialità intrinseche a ogni approccio interdisciplinare al problema: teologia e architettura sono state capaci di fornire una visione completa del tema dell'architettura per la liturgia, poiché articolato attraverso specifici apporti capaci di stimolarsi a vicenda nella ricerca della verità e in un continuo processo di sperimentazione e verifica. La chiesa-edificio in molti casi è divenuta il centro della nuova periferia: elemento ordinatore del tessuto urbano e allo stesso tempo modello culturale e valoriale intorno al quale poter ricostruire un rinnovato tessuto sociale. Ma è stata anche il luogo in cui poter sperimentare le nuove proposizioni della liturgia, intesa nella sua definizione più ampia, come il luogo nel quale la Chiesa fosse stata in grado di verificare la propria rinnovata essenza sia nei riti sia nell'architettura. Purtroppo tale processo non ebbe un'eco molto estesa: esso si limitò ad alcune particolari aree, mentre nelle altre, quelle legate a un più fermo tradizionalismo ecclesiale, si continuò a procedere secondo consuetudine, deprimendo ogni forma di sperimentazione e ricerca.

Questo è ciò che finora abbiamo rivelato in risposta ai dubbi sottolineati inizialmente; non si è però ancora preso in esame il contributo imprescindibile, se ci si vuole interessare alla storia dell'architettura per la liturgia, dei documenti discussi dal Concilio Ecumenico Vaticano II. In funzione del nostro programma di ricerca esso costituisce elemento ibrido, poiché testimonianza storica, ovvero modello culturale che ha già dichiarato i propri esiti all'archivio del «già stato», ma allo stesso tempo è mezzo strumentale all'edificazione di chiese nella contemporaneità. Conseguentemente a questa peculiare definizione transitoria, il nostro intento è quello di proporre una lettura critica capace, a partire dagli elementi di crisi, di fornire un insieme di termini sperimentali di ricerca finalizzati alla sua più coerente applicazione. Il primo passo da compiere sarà allora quello di ritrovare l'essenzialità delle intenzioni comprese nei documenti conciliari e verificarne il messaggio originale, quello che in molti casi è stato frainteso dalle sue successive applicazioni, le quali, è bene sottolinearlo, devono essere lette come sperimentazioni e in quanto tali limitate dall'imperfezione. Esse rappresenteranno la nostra cartina di tornasole convogliando, nell'atto concreto della loro esistenza, le motivazioni di ciò che di distorto o mancante è stato proliferato da chi prima di noi ha voluto affrontare il tema.

Nel fine ultimo della ricerca si ha l'ambizione di poter riuscire a produrre un metodo potenzialmente capace di inibire ogni incerta rappresentazione architettonica del modello conciliare: è questo il significato che accomunerà le pagine che verranno presentate. In esse il criterio di fondo sia della liturgia sia dell'architettura sarà intrecciato in un complesso sistema di relazioni attraverso le quali ciò che di più autentico è



presente nell'una dovrà diventare significativo per l'altra e viceversa. In troppi casi, infatti, l'approccio indipendente che le due discipline hanno usato nei confronti del tema è stato la principale causa di risultati mediocri. La Chiesa esige che questo non accada più. Ora è tempo di proporre un modello interpretativo ispirato dalla complessità del tema e non da preconcetti riduttivi o schematizzanti e, come conseguenza a tale urgenza, non possiamo esimerci dall'affrontare un serio dialogo interdisciplinare.

## **2. Il Concilio Ecumenico Vaticano II**

### **2.1 Il progetto culturale**

Il 25 gennaio 1959 veniva convocato da Papa Giovanni XXIII il ventunesimo concilio ecumenico della storia della Chiesa cattolica. Esso si protrasse per sette anni con 178 sedute, l'ultima delle quali si svolse l'8 dicembre 1965, e fu orientato dalla sapienza di due grandi papi: Giovanni XXIII e Paolo VI; quest'ultimo prese la guida del Concilio il 29 settembre 1963 dopo la scomparsa del suo predecessore.

Il Concilio Ecumenico Vaticano II costituisce un evento straordinario della storia del Novecento: il suo messaggio, raccolto in quattro costituzioni, nove decreti e tre dichiarazioni, venne da tutti interpretato come il coraggioso impegno della Chiesa cattolica verso la comprensione delle mutate condizioni culturali del nuovo secolo e l'adeguamento a esse, pur nel pieno rispetto della propria tradizione e delle certezze teologiche e morali. E' però altrettanto vero che, nell'atto di aprirsi alla modernità, la Chiesa si espose molto più chiaramente all'attenzione degli osservatori e mise in luce gran parte della peculiarità fino a quel momento rimaste nascoste nelle stanze della fede: si concretizzò quindi ciò che, il 19 marzo 1963 ad Assisi, A. Bea sintetizzò nell'affermazione: «Con il concilio il mondo ha scoperto la Chiesa».<sup>3</sup>

L'idea del Concilio nacque dallo spirituale ottimismo di Giovanni XXIII: egli, grazie al suo approccio meditativo alle verità del Regno, seppe cogliere l'urgenza di una riflessione integrale sulla reale vita della Chiesa e perciò si adoperò concretamente perché questo potesse avvenire. L'importanza di questa prima pietra venne ribadita da Paolo VI il 29 settembre 1963, quando pronunciò in San Pietro la sua allocuzione di apertura del secondo periodo conciliare e rivolgendosi direttamente al suo predecessore disse:

«Tu, non sollecitato da suggestione alcuna di terreno interesse né forzato da circostanza alcuna di particolare contingenza ma come discernendo un progetto divino e penetrando gli oscuri e tormentati bisogni della nostra epoca, hai ritenuto che occorresse riannodare il filo spazzato del concilio Vaticano I. Così facendo hai pure ottenuto di dissipare sul fatto la diffidenza che a torto derivavano da quel concilio come se a reggere la Chiesa

fosse sufficiente la somma potestà conferita da Gesù Cristo al Romano Pontefice e riconosciuta da quello stesso concilio, escludendo l'aiuto dei concili ecumenici [...] Tu hai unito (agli scopi) di questo concilio (Vaticano II) l'intendo che chiamiamo pastorale e che attualmente appare più urgente ed efficace (di una riproposizione del sacro deposito della dottrina cristiana). Infatti tu hai spiegato: Il nostro scopo principale non è discutere questo o quel capitolo della dottrina ecclesiastica, è piuttosto che la (dottrina) sia investigata ed esposta con la logica adeguata al nostro tempo». <sup>4</sup>

In quest'ultima affermazione è raccolta l'essenza operativa del Concilio Vaticano II che, con la sua articolata attività, volle ridefinire le forme deduttive, espressive e comunicative della Chiesa di Roma a partire dalle effettive relazioni contestuali. In funzione di esse ci si concentrò su temi quali: i moderni mezzi di comunicazione; le relazioni tra cristiani e ebrei; la libertà religiosa; il compito dei laici nella Chiesa; la liturgia; le relazioni con gli altri cristiani e non cristiani, credenti e non credenti; i compiti del clero; la formazione sacerdotale.

Non ci si assoggetti, però, al comune fraintendimento riduzionista poiché, se nel progetto conciliare è indubbiamente esplicitata una linea di riflessione orientata a definire un adeguamento degli strumenti, delle forme di relazione e dei compiti della Chiesa, è altrettanto vero che se ci si limitasse a rapportarla solamente ai propri aspetti epidermici e funzionali essa sarebbe sminuita e se ne perderebbe la complessità del messaggio. Il Concilio non è una semplice operazione di attualizzazione delle forme, cioè di *maquillage*, attraverso la quale si continuano a offrire regole precostituite svincolate dal tempo. Il suo autentico valore è, all'opposto, l'impegno a trovare nel messaggio evangelico le risposte adeguate, sia nella forma sia nel contenuto, alla mutevolezza e alla incertezza della modernità. Le regole, i riti, gli schemi comportamentali frutto della tradizione dell'uomo non hanno senso se assunti come convinzioni inopinabili: l'unica certezza per la Chiesa è l'universalità del vangelo e del suo messaggio, nei cui valori possono rifondarsi secondo le peculiarità e i linguaggi del proprio tempo tutte le società. In tal senso il Concilio Vaticano II deve essere considerato a tutti gli effetti un progetto culturale, ossia un insieme sistematico di pensieri capaci di produrre e di coltivare frutti spirituali e materiali come diretta conseguenza della valorizzazione delle proprietà intrinseche a un determinato contesto. «Un tutto organico di idee operative convettori da lontano d'una medesima determinazione culturale, rilevata nei fatti e rilevabile nelle attese, e che sono anche idee progettuali della determinazione nel futuro della medesima cultura, evoluta su vissuto nuovo e adeguabile a nuove esigenze». <sup>5</sup> Per mezzo di esse, se solo attentamente valutate, si possono scorgere semi di un autentico progresso che, pur mantenendo ferme le proprie radici valoriali, sanno essere capaci di rispondere con

rinnovata sensibilità e pertinenza alle nuove sfide che si presentano. Si pensi solamente alle implicite potenzialità risolutive presenti nei documenti conciliari in relazione alle difficoltà di dialogo tra Chiesa e architettura moderna; infatti come diretta conseguenza a un approccio culturale, che cioè si fonda sul senso morale dell'attesa premurosa e quindi del rispetto, il nuovo linguaggio del Movimento Moderno non venne più visto come ostile, ma come occasione da dover sfruttare valorizzandone le componenti positive.

Ovviamente questa chiave interpretativa è limitata ai soli elementi potenziali, poiché purtroppo le immediate conseguenze furono inevitabilmente molto meno positive. Ogni progetto culturale, infatti, per poter essere pienamente applicato ha bisogno di un periodo di tempo abbastanza ampio, durante il quale le idee di fondo possono essere fraintese e le imperfezioni corrette; in altri termini ogni attività a esso connessa ha valore in quanto sperimentazione parziale fondata su dati che non hanno ancora assunto i propri connotati definitivi.

Per riuscire a valutare in modo onesto i casi di architettura culturale realizzati immediatamente dopo il Concilio è fondamentale perciò collocarsi nella struttura relazionale esistente tra l'essenza culturale del progetto conciliare e la sua concreta attuazione, ovvero interrogarne la virtualità dinamica.

“In altri termini è finita la fase delle valutazioni estemporanee al positivo e al negativo, per altro ideologizzanti o intenzionali se non sono gli apprezzamenti storici strettamente intesi e scientificamente acquisiti. L'approccio al Vaticano II da tentare adesso, sarebbe d'identificarlo per il progetto culturale che esso è, e situarcisi aggiustando il tiro con piena avvertenza e deliberato consenso; non dimenticando, specialmente nel pronunciare le esatte critiche ai limiti e i giusti rimproveri alle strumentalizzazioni di ogni direzione, che se davvero si tratta di progetto culturale, si tratta di organicità dinamica irreversibile. Perché un progetto culturale rispettabile è formato su dati sicuramente incontrovertibili». <sup>6</sup>

A partire dalla esatta valutazione dei concetti iniziali e della frammentarietà delle pratiche fin qui proposte, bisogna ora cercare una linea di ricerca coerente e definitiva che non disattenda più la precisa applicazione del progetto culturale del Vaticano II. In altri termini è indispensabile rileggere con esattezza il valore delle idee fondanti e, con lo scopo di verificarne la coerente attuazione, interpretarne le forme di definizione fin qui adottate.

In relazione alla disciplina architettonica e più in generale alla complessiva questione dell'arte per la liturgia, due documenti conciliari ci sembrano essere maggiormente pertinenti rispetto agli altri: la costituzione *'Sacrosanctum Concilium'* sulla sacra liturgia e

la costituzione dogmatica *'Lumen Gentium'* sulla Chiesa. Essi sono importanti poiché si riferiscono il primo all'azione e il secondo al soggetto dell'azione che si svolge all'interno della chiesa-edificio. E comunque, la riflessione su questi testi ha completezza solamente se essi sono ascritti al più ampio contesto teorico determinato anche dalla *'Dei Verbum'* sulla Divina Rivelazione e dalla *'Gaudium et Spes'* sulla Chiesa nel mondo contemporaneo: «in circolo tra le Costituzioni e i Decreti e le Dichiarazioni, secondo che sapientemente è stato detto e ridetto dal 1985, da quel sinodo straordinario dei vescovi che papa Giovanni Paolo II convocò nel ventesimo anno del Vaticano II allo scopo di rientusiasmare insegnamenti attese ed impegni».7 E' obbligo morale e scientifico quello di mantener fede a quest'unità, pena lo stravolgimento dell'essenza del tema. Come a esempio accadde nel caso di alcune correnti progettuali degli anni '70 e '80 che, soffermandosi unicamente sulla sola immagine sociale della definizione di Popolo di Dio contenuta in *'Sacrosanctum Concilium'* e *'Lumen Gentium'*, stravolsero la maggior complessità del tema e produssero chiese-edificio più simili a sale per riunioni che a luoghi in cui celebrare l'eucarestia.

## 2.2 *'Sacrosanctum Concilium'*

La prima relazione di cui si dovette occupare il Concilio nella discussione in aula riguardava la liturgia, sicuramente non si trattò di un caso, in quanto il tema, frutto della pluridecennale ricerca del Movimento Liturgico, aveva solide basi e quindi potenzialmente avrebbe dovuto riservare pochi contrasti e alterazioni. Ciò nonostante a quel tempo la liturgia era considerata da molti vescovi e presbiteri ancora poca cosa, poiché da secoli di essa si forniva una lettura riduttiva che la condizionava a funzione o cerimonia a cui assistere per il precetto della messa festiva e con complemento di private pratiche devote.

Oltre al cauto ottimismo comunque offuscato dalla permanenza di molti tradizionalismi della Chiesa, la costituzione *'Sacrosanctum Concilium'* sulla sacra liturgia venne sostenuta anche dal vitale desiderio pastorale di una preghiera più vicina ai fedeli che, superati i vecchi schematismi, avrebbe permesso un più autentico colloquio con Dio. Non a caso Paolo VI l'8 dicembre 1963, nel giorno della promulgazione della *'Sacrosanctum Concilium'*, disse molto chiaramente:

«Il tema trattato prima di ogni altro, l'argomento a suo modo più importante d'ogni altro, per la sua natura e per la dignità che ha nella Chiesa, la santa liturgia [...] Il nostro animo ne esulta profondo gaudio. Così facendo abbiamo conservato la giusta gerarchia delle cose e dei doveri, con ciò abbiamo professato che il primo posto è Dio e che nostro primo



dovere è la preghiera a Dio; la liturgia è la prima fonte di quel divino scambio per cui ci è comunicata la vita stessa di Dio, la prima scuola del nostro animo, il primo dono al popolo cristiano [...] il primo invito all'umanità che sciolga la sua lingua reciprocamente con noi».<sup>8</sup>

La complessità e la vitalità della riforma liturgica fu molto ampia, ma purtroppo ancor oggi di essa vengono percepiti solo alcuni aspetti consequenziali: la celebrazione *versus populum* non più in latino; la partecipazione delle culture locali, soprattutto in terra di missione, alla definizione delle forme liturgiche; il fattivo impegno dei fedeli nello svolgimento dei riti. La loro parzialità purtroppo ne limita la comprensione dei caratteri essenziali e invece in questa fase del processo attuativo del progetto culturale del Concilio è fondamentale restaurare una ferma coerenza alle idee centrali, facendo molta attenzione a non perdere di vista l'unità del discorso.

«Il termine *Liturgia* significa originariamente *opera pubblica, servizio da parte del/ e in favore del popolo*. Nella tradizione cristiana vuole significare che il Popolo di Dio partecipa all'*opera di Dio*».<sup>9</sup> La definizione desunta dal catechismo della Chiesa Cattolica definisce la liturgia a partire dal più universale concetto teologico al quale si riferisce, essa infatti è a pieno titolo strumento attraverso il quale si compie il progetto di Dio per il suo Popolo, ovvero: la sua salvezza, la conoscenza della verità e la pienezza del culto divino.<sup>10</sup> Nella compartecipazione al progetto escatologico della cristianità è perciò presente lo scopo principale dalla liturgia o, detto in altro modo, il senso autentico che ispira ogni sua definizione concettuale, rituale e organizzativa.

Nella sua definizione fattuale, invece, la liturgia, anche traendo vigore dalle ricerche del Movimento Liturgico sulla Bibbia, riconquistò il suo valore epifanico, così come concepito da Guardini, assumendo i caratteri di pratica sacramentale piuttosto che di rappresentazione sacrale. La '*Sacrosanctum Concilium*' ne rivela i connotati rifacendosi alla fervente attività della prima Chiesa dove

«*quelli che accolsero la parola di Pietro furono battezzati*» ed erano «*assidui all'insegnamento degli Apostoli, alla comunione fraterna nella frazione del pane e alla preghiera [...] lodando insieme Dio e godendo la simpatia di tutto il popolo*» (At 2,41-42,47). Da allora la Chiesa mai tralasciò di riunirsi in assemblea per celebrare il mistero pasquale: leggendo «*in tutte le Scritture ciò che lo riguardava*» (Lc 24, 27), celebrando l'eucarestia, nella quale «*vengono resi presenti la vittoria e il trionfo della sua morte*», e rendendo grazie «*a Dio per il suo dono ineffabile*» (2 Cor 9,15) nel Cristo Gesù, «*a lode della sua gloria*» (Ef 1,12), per virtù dello Spirito Santo».<sup>11</sup>

La liturgia è perciò la composizione di azioni tra loro diverse e formanti un'equilibrata unità: l'insegnamento tratto dalla lettura delle Sacre Scritture; la comunione sacramen-

tale di persone vivificata dal memoriale della morte e resurrezione di Cristo; la preghiera di lode e di grazia a Dio. Attraverso la loro attuazione si compie realmente l'opera di redenzione dell'uomo e la Chiesa può manifestarsi sulla terra.

In questa comprensione la *'Sacrosanctum Concilium'* rimarca il valore sia rivelativo sia attuativo della liturgia, la quale venne istituita da Cristo e poi testimoniata dagli Apostoli, non come semplice nozione pedagogica, ma come strumento: gli Apostoli infatti «dovevano anche attuare l'opera di salvezza che annunziavano, mediante il sacrificio e i sacramenti attorno ai quali gravita tutta la vita liturgica». <sup>12</sup> Perciò ciò che Cristo ha testimoniato tanto con la parola quanto con le opere, ora rivive nelle vite dei fedeli, essi sono i soggetti attuatori di questo progetto che perseguono nella dimensione comunitaria della Chiesa. Infatti le «azioni liturgiche non sono azioni private, ma celebrazioni della Chiesa, che è *"sacramento dell'unità"*, cioè popolo santo radunato e ordinato sotto la guida dei vescovi» <sup>13</sup> e in loro vece anche dai presbiteri.

Il legame tra Cristo e la sua Chiesa non si limita alla ereditarietà, poiché Egli è sempre presente in Essa:

«nel sacrificio della messa, sia nella persona del ministro, [...] sia soprattutto sotto le specie eucaristiche. E' presente con la sua virtù nei sacramenti [...] E' presente nella sua parola [...] E' presente infine quando la Chiesa prega e loda, lui che ha promesso: *"Dove sono due o tre riuniti nel mio nome, là sono io, in mezzo a loro"* (Mt 18, 20) [...] Giustamente perciò la liturgia è considerata come l'esercizio della funzione sacerdotale di Gesù Cristo. In essa la santificazione dell'uomo è significata per mezzo di segni sensibili e realizzata in modo proprio a ciascuno di essi; in essa il culto pubblico integrale è esercitato dal corpo mistico di Gesù Cristo, cioè dal capo e dalle sue membra. Perciò ogni celebrazione liturgica, in quanto opera di Cristo sacerdote e del suo corpo, che è la Chiesa, è azione sacra per eccellenza, e nessun'altra azione della Chiesa ne uguaglia l'efficacia allo stesso titolo e allo stesso grado». <sup>14</sup>

In riferimento ai concetti riguardanti il soggetto dell'azione liturgica, ovvero la Chiesa in quanto corpo mistico di Cristo, troppi fraintendimenti si sono assommati nella stagione che ha seguito il Concilio. Essa è stata ridotta a semplice entità sociale, avulsa da ogni qualificazione trascendente, e definita in funzione di un non ben specificato desiderio di aggregazione comunitaria, cioè come la risposta clericale alla mancanza di una definizione strutturale della società. Tale proposizione oltre che riduttiva è anche lesiva della sapienza contenuta nella costituzione sulla liturgia, innanzi tutto perché, come detto, la comunità ecclesiale si raduna non per sé, ma per l'azione liturgica da essa compiuta e inoltre perché la realtà, umana e spirituale insieme, della Chiesa va oltre il concetto terreno di gruppo coordinato di persone. A sottolineare ancor di più l'impor-

tanza fondamentale dedicata dal Concilio alla liturgia vi concorre l'esplicazione dei caratteri che definiscono l'azione culturale dell'assemblea, è infatti «ardente desiderio della madre Chiesa che tutti i fedeli vengano formati a quella piena, consapevole e attiva partecipazione alle celebrazioni liturgiche, che è richiesta dalla natura stessa della liturgia e alla quale il popolo cristiano, “*stirpe eletta, sacerdozio regale, nazione santa, popolo acquistato*” (1 Pt 2, 9; cfr. 2, 4-5), ha diritto e dovere in forza del battesimo». <sup>15</sup> *Piena, consapevole e attiva partecipazione* sia esteriore sia interiore, cioè che riguardi sia il ruolo funzionale sia il sacrificio offerto dai fedeli. Nella prima accezione curando «le acclamazioni [...] le risposte, il canto dei salmi, le antifone, i canti, nonché le azioni e i gesti e l'atteggiamento del corpo. Si osservi anche, a tempo debito, un sacro silenzio». <sup>16</sup> Nell'altra connotazione, invece, interessandosi a che i fedeli «siano formati dalla parola di Dio; si nutrano alla mensa del corpo del Signore; rendano grazie a Dio; offrendo la vittima senza macchia, non soltanto per le mani del sacerdote, ma insieme con lui, imparino ad offrire se stessi, e di giorno in giorno, per la mediazione di Cristo, siano perfezionati nell'unità con Dio e tra di loro, di modo che Dio sia finalmente tutto in tutti». <sup>17</sup>

La dimensione del sacrificio che appartiene al sacerdozio regale vissuto nella partecipazione attiva è termine distintivo e qualificativo della liturgia: elemento mistico che per troppo tempo è stato subordinato alla realtà materiale della comunità di fedeli. Ogni forma di sacerdozio ha la sua variante di sacrificio: Gesù, l'eterno Sommo Sacerdote, ha offerto se stesso al Padre per la salvezza del mondo e Egli è ancora un «ministro del santuario» (Eb 8, 2). Nella partecipazione sacramentale con Cristo, il sacerdote ministeriale ora offre il Corpo e il Sangue del Signore e i fedeli, il sacerdozio regale, sono chiamati a offrire loro stessi come sacrifici umani e spirituali «graditi a Dio» (Rm 12, 1), tramite Gesù Cristo che è il loro «culto spirituale» (Rm 12, 1). Come ha puntualizzato padre Louis Bouyer, i sacrifici prevedono generalmente il cibarsi della vittima. Nel Corpo di Cristo ciò è un evento mutuo: come Cristo offre se stesso in sacrificio perché i fedeli lo mangino, così Cristo deve sussumere i fedeli nel corpo che essi offrono come vittime. Questa mutua donazione è il processo con cui la Chiesa, sposa di Cristo, consuma la sua unione e diventa *una sola carne* con la carne della cena del Signore. Questa è l'autentica dinamica interiore della partecipazione attiva: uno scambio di persone nell'amore sacrificale, un vero convegno nel senso più proprio della parola. Questa dinamica è della massima importanza, poiché le potenzialità del sacrificio del popolo di Dio hanno la capacità di rivelare l'autentico significato dell'assemblea ecclesiale, ovvero la matrice concettuale della chiesa-edificio.

Il senso della riforma operata attraverso la promulgazione della ‘*Sacrosanctum Concilium*’ è da ricercare nella necessità di rendere ancora più evidenti e intelleggibili i principi

appena esposti, infatti il suo scopo fondamentale è che «l'ordinamento dei testi e dei riti deve essere condotto in modo che le sante realtà che essi significano siano espresse più chiaramente e il popolo cristiano possa capirne più facilmente il senso e possa parteciparvi con una celebrazione piena, attiva e comunitaria». <sup>18</sup> In altri termini si è avuta la necessità di dare completezza al significato di *causa strumentale*, riferito alle azioni liturgiche, attribuendo a queste ultime una più intensa capacità rivelativa la quale è diametralmente opposta alla vetusta imperscrutabilità delle rappresentazioni rituali. Allo scopo della comprensibilità semantica dovrebbe poi far eco una circolarità di reazioni operative il cui senso più autentico si sintetizza nell'idea della *celebrazione piena, attiva e comunitaria*: l'una legata all'altra in un rapporto di causa effetto che è la chiave di lettura di tutta la *'Sacrosanctum Concilium'*.

Evidentemente tale revisione non può interessare le parti immutabili della liturgia «perché di istituzione divina», ma solo quelle «susceptibili di cambiamento che nel corso dei tempi possono o addirittura devono variare, qualora si siano introdotti in esse elementi meno rispondenti alla intima natura della liturgia stessa, oppure queste parti siano diventate non più idonee». <sup>19</sup> In funzione della loro natura esse possono essere classificate in tre categorie: quelle riferibili alla Chiesa, quelle che interessano l'attività pastorale e catechetica, infine quelle che si legano all'interesse per le tradizioni culturali locali. Dal primo gruppo emerge il rinnovato impegno nella celebrazione liturgica dato a tutti i componenti della comunità; essi vi intervengono secondo i propri carismi e in accordo alle funzioni che gli sono state assegnate, ma sempre nel pieno rispetto dell'unità della Chiesa, per cui tutto ciò che il singolo compie è sempre azione dell'intero corpo della Chiesa. Anzi, l'opera che la comunità esercita attraverso i suoi fedeli è espressione ecclesiale, *sacramento dell'unità*, «da preferirsi, per quanto è possibile, alla celebrazione individuale e quasi privata». <sup>20</sup>

Nel secondo gruppo di intenzioni la *Sacrosanctum Concilium* vuole dare maggior risalto al valore pedagogico della liturgia, in essa infatti «Dio parla al suo popolo e Cristo annunzia il suo Vangelo [...] Infine, i segni visibili di cui la sacra liturgia si serve per significare le realtà invisibili, sono stati scelti da Cristo o dalla Chiesa». <sup>21</sup> La rilevanza data da questi legami alle forme rituali impone di ricercare il modo per far sì che essi «splendano per nobile semplicità; siano trasparenti per il fatto della loro brevità e senza inutili ripetizioni; siano adatti alla capacità di comprensione dei fedeli né abbiano bisogno, generalmente di molte spiegazioni». <sup>22</sup> Basta fare un giro nelle nostre periferie per rendersi conto di quanto queste raccomandazioni siano distanti dall'architettura cultuale costruita dopo la fine del Concilio. Ancor di più che alla capacità simbolica delle forme è significativo il maggior peso dato alla lettura delle sacre Scritture: esse,



opportunamente analizzate e svelate per mezzo della predicazione, costituiscono in un rapporto di complementarietà un tutt'uno organico con gli altri sacramenti: «la liturgia della parola e la liturgia eucaristica, sono congiunte tra loro così strettamente da formare un solo atto di culto».<sup>23</sup>

Infine nell'ultima categoria di proposte, quella che agli occhi del mondo è sembrata essere la rivoluzione maggiormente rappresentativa dell'esperienza conciliare,<sup>24</sup> si collocano quelle idee che a vario titolo hanno permesso un'integrazione, e perciò una valorizzazione, delle culture locali all'interno dell'universalità della Chiesa. Fra di esse, a quel tempo ebbe maggiore impatto l'idea di introdurre l'uso della lingua nazionale nelle celebrazioni; ciò tuttavia fu solamente un aspetto di un discorso molto più ampio. Infatti «La Chiesa, quando non è in questione la fede o il bene comune generale, non intende imporre, neppure nella liturgia, una rigida uniformità; rispetta anzi e favorisce le qualità e le doti di animo delle varie razze e dei vari popoli [...] (lascia) posto alle legittime diversità e ai legittimi adattamenti ai vari gruppi etnici, regioni, popoli, soprattutto nelle missioni» in modo che si possano determinare opportuni adattamenti riguardo «all'amministrazione dei sacramenti, ai sacramentali, alle processioni, alla lingua liturgica, alla musica sacra e alle arti»,<sup>25</sup> cioè venne avvalorata la particolarità dell'identità culturale nelle sue più diverse accezioni. Quel che colpisce in questa attenzione alla Chiesa locale è la coerenza dimostrata nell'estendere il concetto non solo alle terre di missione, ma anche alle singole unità parrocchiali: sia le une sia le altre sono espressione particolare della Chiesa universale e perciò a essa intimamente collegate in un rapporto di reciprocità.<sup>26</sup>

### 2.3 'Lumen Gentium'

La completezza del progetto liturgico definito attraverso la *'Sacrosanctum Concilium'* può essere colta solo se la si interpreta in funzione della complementarietà dei concetti definiti nella seconda costituzione conciliare: la *'Lumen Gentium'* sulla Chiesa. Il nesso tra i due documenti non è casuale, ma interessa un articolato insieme di temi che, in funzione di tale concezione organica, giustificano la definizione di *progetto culturale* attribuita al Vaticano II. La loro disamina integrale ovviamente esula dagli scopi di questo studio: ciò che invece ci sembra utile è dare forza a quell'ambito di relazioni che riguardano la Chiesa in quanto soggetto dell'azione liturgica, ovvero definirne la composizione e le aggettivazioni.

Nel corso del tempo, per descrivere la complessità dei significati riguardanti la Chiesa, le sacre scritture hanno proposto delle interpretazioni allegoriche basate su immagini

comuni della vita: la pastorizia e l'agricoltura, la costruzione di edifici, la famiglia e gli sposi. Ognuna di esse mette in un luce un aspetto parziale della questione, per cui la loro efficacia non consiste tanto nella particolare interpretazione simbolica, quanto nell'approccio complessivo al problema fatto di tropi che rimandano implicitamente a un organico insieme di secondi significati. Questo appunto chiarisce come non sia, in linea di principio, corretto che nella progettazione architettonica della chiesa-edificio ci si ispiri a una di queste particolari figure allegoriche senza mantenerne il legame con il più generale contesto concettuale di riferimento.

A tal proposito può essere utile ricordare un passaggio della *'Lumen Gentium'* all'interno del quale sono potenzialmente inoculate queste distorsioni:

«Più spesso ancora la Chiesa è detta *edificio* di Dio (cfr. 1 *Cor* 3, 9). Il Signore stesso si paragonò alla pietra che i costruttori hanno rigettata, ma che è divenuta la pietra angolare (*Mt* 21, 42 par.; cfr. *At* 4, 11; 1 *Pt* 2, 7; *Sal* 117, 22). Sopra quel fondamento la Chiesa è costruita dagli apostoli (cfr. 1 *Cor* 3, 11) e da esso riceve stabilità e coesione. Questo edificio viene chiamato in varie maniere: casa di Dio (cfr. 1 *Tm* 3, 15), nella quale cioè abita la sua *famiglia*, la dimora di Dio nello Spirito (cfr. *Ef* 2, 19-22), la dimora di Dio con gli uomini (cfr. *Ap* 21, 3), e soprattutto *tempio* santo, il quale, rappresentato dai santuari di pietra, è l'oggetto della lode dei santi Padri ed è paragonata a giusto titolo dalla liturgia alla Città santa, la nuova Gerusalemme. In essa infatti quali pietre viventi veniamo a formare su questa terra un tempio spirituale (cfr. 1 *Pt* 2, 5).<sup>27</sup>

Colpisce, e più avanti ne approfondiremo sicuramente i termini, il riferimento alla teologia del tempio che, per via del culto fondato da Cristo, non è più definito dal recinto di separazione dell'edificio, ma dal nostro spirito: esso è il nuovo tempio di Dio e non la chiesa-edificio, anzi quest'ultima dovrà a esso subordinarsi.

Ma tornando ad analizzare la centralità del nostro discorso, ancor prima di qualificare l'immagine della Chiesa ci sembra necessario doverne sottolineare il momento generativo, poiché in esso è già prefigurata la sua regalità. Per la *'Lumen Gentium'*

“Il mistero della santa Chiesa si manifesta nella sua stessa fondazione. Il Signore Gesù, infatti, diede inizio ad essa predicando la buona novella, cioè l'avvento del regno di Dio [...] Questo regno si manifesta chiaramente agli uomini nelle parole, nelle opere e nella presenza di Cristo [...] Ma innanzi tutto il regno si manifesta nella stessa persona di Cristo, figlio di Dio e figlio dell'uomo [...] Quando poi Gesù, dopo aver sofferto la morte in croce, risorse, apparve quale Signore e messia e sacerdote in eterno (cfr. *At* 2, 36; *Eb* 5, 6; 7, 17-21), ed effuse sui suoi discepoli lo Spirito promesso dal Padre (cfr. *At* 2, 33). La Chiesa

perciò fornita dei doni del suo fondatore ed osservando fedelmente i suoi precetti di carità, umiltà e abnegazione, riceve la missione di annunziare e instaurare in tutte le genti il regno di Cristo e di Dio, e di questo regno costituisce in terra il germe e l'inizio".<sup>28</sup>

Queste poche parole racchiudono in sé tutta la complessità e la responsabilità che un architetto dovrebbe trovarsi ad affrontare durante il percorso di definizione dello spazio liturgico, innanzi tutto perché la Chiesa non è solo frutto dell'uomo ma, essendo la sorgente da cui prende vita il regno di Dio, Essa è principalmente opera di istituzione divina che vive dei doni degli insegnamenti di Cristo e del suo Spirito. Quest'ultimo in particolare è intimamente connesso alla Chiesa che santifica rendendola tempio spirituale.<sup>29</sup> In secondo luogo il nuovo mondo di cui la Chiesa *costituisce in terra il germe e l'inizio*, pur essendo riferito al *qui e ora*, vive la sua autentica definizione in un'ipotesi senza luogo e senza tempo, la Gerusalemme celeste, che perciò proietta i fedeli in una condizione non ancora rivelata anche se annunciata da Cristo.

Ciò che però interpella ancor più da vicino l'architettura è la definizione del corpo in cui la Chiesa trova la sua concreta manifestazione, ovvero: chi ne fa parte e con quali caratteristiche. Tale determinazione trova origine nell'idea che «la Chiesa è, in Cristo, in qualche modo il sacramento, ossia il segno e lo strumento dell'intima unione con Dio e dell'unità di tutto il genere umano»,<sup>30</sup> Essa è cioè causalità strumentale dell'unità. Condizione che non va letta nel senso di unicità, ma al contrario in funzione del significato derivante dalla stretta connessione di più parti tra loro distinte. La *'Lumen Gentium'* ne individua due diversi livelli: uno riguarda la dimensione mistica, mentre l'altro quella teandrica. In riferimento alla prima condizione

«Il figlio di Dio, unendo a sé la natura umana e vincendo la morte con la sua morte e resurrezione, ha redento l'uomo e l'ha trasformato in una nuova creatura (cfr. *Gal* 6, 15; *2 Cor* 5, 17). Comunicando infatti il suo Spirito, costituisce misticamente come suo corpo i suoi fratelli, che raccoglie da tutte le genti [...] Partecipando realmente del corpo del Signore nella frazione del pane eucaristico, siamo elevati alla comunione con lui e tra di noi: "Perché c'è un solo pane, noi tutti non formiamo che un solo corpo, partecipando noi tutti di uno stesso pane" (*1 Cor* 10, 17). Così noi tutti diventiamo membri di quel corpo (cfr. *1 Cor* 12, 27), "e siamo membri gli uni degli altri" (*Rm* 12,5)».<sup>31</sup>

La Chiesa cioè si manifesta come sacramento di unità sia orizzontalmente, tra gli uomini, sia verticalmente, tra gli uomini e Cristo, così da costituire quella dimensione mistica che permette a Lui di manifestarsi nell'assemblea ecclesiale raccolta in preghiera, oltre che nei sacramenti, e non nell'edificio in cui tutto ciò avviene. La *'Lumen Gentium'* approfondisce ulteriormente la rivelazione teologica del corpo mistico di Cristo sotto-

lineandone la diversità delle membra: lo Spirito quale elemento di unione; Egli che in quanto capo del corpo è anche il principio di ogni cosa; le membra che pur nella loro diversità cercano di conformarsi a Lui per mezzo dei misteri della sua vita.<sup>32</sup> L'unità che invece si manifesta nella dimensione teandrica deriva dall'idea che

«la società costituita di organi gerarchici e il corpo mistico di Cristo, l'assemblea visibile e la comunità spirituale, la Chiesa terrestre e la Chiesa arricchita di beni celesti, non si devono considerare come due cose diverse; esse formano piuttosto una sola complessa realtà risultante di un duplice elemento, umano e divino. Per una analogia che non è senza valore, quindi, è paragonata al mistero del Verbo incarnato [...] Questa è l'unica Chiesa di Cristo, che nel Simbolo professiamo una, santa, cattolica e apostolica».<sup>33</sup>

Essa cioè raccoglie in sé qualche cosa che va oltre la sola comunità di persone unite nella liturgia: l'atto concreto del convegno supera il semplice dato materiale e diviene veicolo di espressione di una dimensione spirituale che non è solamente quella dei presenti, ma di tutta la Chiesa celeste ovvero della santità di tutti coloro che hanno già raggiunto la pienezza della casa del Padre. In tal senso l'unità tra il corpo e lo spirito arricchisce la natura della Chiesa di un ulteriore grado di complessità che permette all'architetto di liberarsi verso accenti formali più interessanti poiché meno limitati dalla corporeità del dato reale.

Per completare la descrizione delle connotazioni in cui Essa si esprime, non ci rimane che chiarire il carattere della sua manifestazione terrena, quella che comunemente viene identificata sotto il nome di popolo di Dio. Esso è composto da quanti hanno deciso di accogliere la nuova alleanza testimoniata da Cristo, il quale li ha chiamati

«non secondo la carne, ma nello spirito [...] *“una stirpe eletta, un sacerdozio regale, una nazione santa, un popolo tratto in salvo [...] Quello che un tempo non era neppure popolo, ora invece è popolo di Dio”* (1 Pt 2, 9-10) [...] Questo popolo messianico ha per capo Cristo [...] Ha per condizione la dignità e libertà dei figli di Dio [...] Ha per legge il nuovo precetto di amare come lo stesso Cristo ci ha amati (cfr. Gv 13, 34). E finalmente, ha per fine il regno di Dio».<sup>34</sup>

Al di là delle rilevanti verità teologiche comprese in questa definizione di popolo di Dio, sono in particolar modo due i concetti che ci sembrano capaci di poter orientare in modo più significativo la progettazione della chiesa-edificio: la chiamata e l'unità. La Chiesa terrestre è in effetti la diretta conseguenza della risposta dei fedeli alla chiamata di Cristo, che viene espressa a tutto il mondo attraverso il suo Vangelo. Ciò che



permette la costituzione della comunità dei credenti, perciò, non è originariamente funzione di un atto umano, ma al contrario afflato divino testimoniato attraverso la dimensione teandrica del Salvatore: l'atto umano è solamente conseguenza a tutto ciò. Nel popolo di Dio assume poi la sua completezza il concetto di unità, poiché l'annuncio di Cristo è rivolto a ogni uomo della terra, a prescindere da ogni forma di diversità, così che si possa formare una nuova unità di persone in cui, pur rimanendo espressi gli elementi distintivi, non si abbiano ad avere forme di separazione. Nella completezza di significato che deriva dal colloquio tra il principio della chiamata e dell'unità si può assumere la consapevolezza che

«Tutti gli uomini sono chiamati a formare il popolo di Dio. Perciò questo popolo, pur restando uno ed unico, si deve estendere a tutto il mondo e a tutti i secoli [...] In tutte quindi le nazioni della terra è radicato un solo popolo di Dio [...] E infatti tutti i fedeli sparsi per il mondo sono in comunione con gli altri nello Spirito Santo, e così “*ubi sta in Roma sa che gli Indi sono sue membra*”. Siccome dunque il regno di Cristo non è di questo mondo (cfr. *Gv* 18, 36), la Chiesa, cioè il popolo di Dio, introducendo questo regno nulla sottrae al bene temporale di qualsiasi popolo ma al contrario favorisce ed accoglie tutte le ricchezze, le risorse e le forme di vita dei popoli in ciò che esse hanno di buono e accogliendole le purifica, le consola e le eleva [...] In virtù di questa cattolicità, le singole parti portano i propri doni alle altre parti e a tutta la Chiesa, in modo che il tutto e le singole parti si accrescano per uno scambio mutuo universale e per uno sforzo comune verso la pienezza dell'unità».<sup>35</sup>

Ognuna di queste parole tratte dalla *'Lumen Gentium'*, per le quali varrebbe la pena approfondire la corrispondenza con la pratica assembleare, sintetizzano concetti espressivi di tutta la vitalità di un corpo sociale che, per gli architetti, costituisce il dato reale della propria opera; il soggetto che di essa ne percorrerà lo spazio e dovrà provare a percepirne l'affinità, la familiarità, come se in qualche modo esso derivasse dalla propria essenza. Per queste ragioni, nel progettare una chiesa un architetto dovrebbe prima di tutto pensare ad *aver cura* del popolo di Dio e di tutta la Chiesa.

#### 2.4 Il testo conciliare sulle arti per la liturgia

Il capitolo VII della *'Sacrosanctum Concilium'*, intitolato *'L'arte sacra e la sacra suppellettile'*, è il testo di riferimento per ciò che attiene al rapporto tra arte e liturgia. La sua estensione fu opera di Don Giovanni Fallani, presidente della Pontificia Commissione Centrale per l'Arte Sacra dal 1956 al 1985. Al fine di comprendere il tenore di questo documento è utile ricordare che lo stesso Fallani espresse «la sua delusione sulla scarsa

produttività del dibattito, il rammarico per non aver presentato un testo *compiuto* a motivo del suo illusorio bilancio preventivo di pensati e sperimentati apporti assembleari, e la sua amarezza dell'occasione perduta». <sup>36</sup> In effetti l'assemblea conciliare liquidò con estrema fretta il testo sulle arti per la liturgia, riservando a esso solamente tre mattinate di discussione: un'inezia rispetto a quanto era stato fatto in precedenza per le restanti parti della *'Sacrosanctum Concilium'*. In breve, il capitolo finale è la parte debolissima del documento e da esso sconnessa, ma soprattutto il suo limite maggiore è l'inadeguatezza ad affrontare con completezza l'ormai gravoso problema dell'arte per la liturgia.

Nonostante le carenze, sarebbe disonesto da parte nostra non mettere in luce gli elementi pur di valore che contraddistinguono il capitolo VII della costituzione sulla liturgia, anche perché quest'ultima ha senso in quanto primo passo di un percorso progettuale in cui poter verificare un'evoluzione culturale più ampia: la *'Sacrosanctum Concilium'* non è qualche cosa di immutabile, anzi la sua connaturata adattabilità la porta a evolversi e non a trasformarsi. Come ci ricorda Crispino Valenziano, uno dei testimoni di quell'esperienza: «Il concilio è un crocevia, non è un manuale. E' *progetto culturale*; e per l'arte, il Vaticano II progetto culturale, è crocevia che io nel post concilio assumo senza perplessità a indicatore del cammino progettuale del concilio stesso». <sup>37</sup>

Nei nove paragrafi del VII capitolo la chiave di lettura principale è sicuramente quella che esprime la volontà di rifiutare una forma d'arte autoreferenziale, cioè *un'arte per l'arte*: per il Concilio infatti le *belle arti* «sono tanto più orientate a Dio e all'incremento della sua lode e della sua gloria, in quanto nessun altro fine è stato loro assegnato se non quello di contribuire il più efficacemente possibile, con le loro opere, a indirizzare religiosamente le menti degli uomini a Dio». <sup>38</sup> Si tratta di una definizione sulla funzionalità dell'arte sacra che, oltre a fornire un metodo per evitare una sua caduta nel velleitarismo, cerca di superare con eleganza le discussioni di fine Ottocento e di inizio Novecento sullo stile da utilizzare nelle espressioni artistiche a carattere religioso, in molti casi aprioristicamente definito con l'intento di dare una risposta alle ansie apologetiche della Chiesa. Nella nuova stagione del dopo Concilio, essa non avrà più bisogno di riconoscersi in un particolare linguaggio artistico poiché, grazie sia alla *'Sacrosanctum Concilium'* sia alla *'Lumen Gentium'*, il suo volto non sarà più quello di una gerarchia organizzata bisognosa di riconoscibilità, ma quello della comunità locale del popolo di Dio già espressione del mistero teologico del corpo mistico di Cristo.

Ciò che però impone maggiore attenzione sono le idee espresse in approfondimento alla definizione del nesso tra opera e scopo. Il capitolo sull'arte sacra, infatti, oltre a indirizzare la funzionalità dell'espressione artistica ne qualifica anche i connotati attra-

verso una serie di proposizioni capaci di coniugare tra di loro estetica e morale, cioè capaci di orientare la giustezza delle aggettivazioni formali. Per esempio, il servizio delle belle arti è necessario «per far sì che le cose appartenenti al culto sacro splendessero veramente per dignità, decoro e bellezza, per significare e simbolizzare le realtà soprannaturali»;<sup>39</sup> oppure «Nel promuovere e favorire una autentica arte sacra, gli Ordinari procurino di ricercare piuttosto una nobile bellezza che una mera sontuosità»;<sup>40</sup> e infine «Anche l'arte del nostro tempo e di tutti i popoli e paesi abbia nella Chiesa libertà di espressione, purché serva con la dovuta riverenza e il dovuto onore alle esigenze degli edifici sacri e dei sacri riti». <sup>41</sup> Cioè, se nella valorizzazione dei sacri misteri vi è la ragione esistenziale dell'opera d'arte sacra, al fine di poter concretizzare quest'identità è però fondamentale attribuire all'oggetto artistico valori come *dignità, decoro e bellezza* e perseguire *piuttosto una nobile bellezza che una mera sontuosità*.

Nel paragrafo 124, l'unico riferimento diretto all'architettura di tutta la '*Sacrosanctum Concilium*' ha il valore di una dichiarazione di reciprocità tra lo spazio dell'edificio e l'assemblea liturgica, nel senso di una piena identità espressiva delle ragioni che giustificano l'esistenza di una comunità, cioè la partecipazione alla liturgia. Secondo la costituzione, nella costruzione degli edifici sacri ci si dovrebbe in particolar modo interessare «della loro idoneità a consentire lo svolgimento delle azioni liturgiche e la partecipazione attiva dei fedeli». <sup>42</sup> E' nel *consentire* che si nasconde il senso ancora inesplorato dell'architettura culturale definita dal Vaticano II: essa è attesa a una definizione capace di vivere, aderire, concordare con gli stessi sentimenti della liturgia e della partecipazione attiva dei fedeli; essa si compone dei loro medesimi significati e non si limita a essere semplice contenitore di pratiche intese funzionalmente; essa è a tutti gli effetti atto liturgico, preghiera fatta di pietra. Il valore della nostra tesi, inoltre, si amplifica per mezzo delle sapienti parole di Valenziano, che descrivono il *per la liturgia* in tutta la sua pregnante causalità poetica: «Arti fatte *per* lo scopo stesso della celebrazione liturgica, arti fatte *per* la virtù efficiente del rito liturgico, arti fatte *per* la forma che le qualifica di culto cristiano e *per* la materia che reifica con culto cristiano (i medievali direbbero: *per* tutte e quattro le causalità; finale efficiente formale materiale, *per* cui sussiste ogni realtà)». <sup>43</sup>

A più di quaranta anni dalla promulgazione della '*Sacrosanctum Concilium*', tempo necessario a interpretare e divulgare gli elementi essenziali di qualsiasi progetto culturale, la certezza delle costatazioni appena esposte diventa imperativo non preteribile dell'architettura; esse aprono un orizzonte complesso e inconsueto che funge da stimolo alla ricerca della crisi e del cambiamento verso uno spazio adeguato alla Chiesa viva.

### 3. Il 'caso serio' nella progettazione della chiesa-edificio

I significati contenuti negli argomenti appena espressi e che derivano dal più ampio progetto culturale fondato dal Concilio Vaticano II, approfondiscono le tematiche generali di cui si è voluto dare resoconto all'inizio del nostro lavoro. Quando infatti ci siamo posti la domanda *Che cosa è la chiesa-edificio?* la nostra disamina, determinata dal bisogno di rendere intelligibili e condivisibili i termini da impiegare, si è orientata verso la comprensione dei concetti conclusivi e non del loro percorso logico costitutivo, per cui diversi vocaboli della soluzione concettuale non hanno potuto trovare un adeguato spazio di rappresentazione. In particolare ci è sembrato indispensabile, vista la stretta correlazione con il tema progettuale di cui si sta cercando di comprendere l'essenza, approfondire quei caratteri rifondativi sia della liturgia sia della Chiesa che il Vaticano II ha voluto esporre nelle costituzioni '*Sacrosanctum Concilium*' e '*Lumen Gentium*': il loro studio, seppur non completamente esaustivo, ci ha permesso di cogliere le peculiarità dei più rilevanti addendi attraverso i quali il risultato complessivo trova una sua determinazione.

Di fronte a tale evidenza ci si frappone dirimpetto un chiaro problema di metodo poiché, se è vero che i concetti esposti sono testimonianza di un ben determinato progetto culturale, è altrettanto vero che essi rappresentano fondamentali verità teologiche evolute nel corso della storia dei vari concili: il loro respiro è così ampio e la loro natura così specifica che per l'architettura è difficile poterne comprendere a pieno i vari accenti. Ci si riferisce, in particolare, al disagio nella competenza e nella familiarità verso i sistemi di analisi e di divulgazione della disciplina teologica. E' evidente che in queste condizioni il rischio, causato da deficienze culturali e strumentali, di cadere in interpretazioni distorte o parziali è molto alto: non si può pretendere che un architetto riesca a dominare con rigore l'intero *corpus* delle verità teologiche prima di progettare una chiesa-edificio. D'altro canto è anche vero che esso ci è indispensabile per riuscire a dare sostanza al significato heideggeriano dell'*aver cura* che a sua volta qualifica il luogo della chiesa-edificio.

Secondo noi la soluzione a questo dubbio è potenzialmente già sottintesa alle nozioni teoretiche espresse dalla religione poiché, seppur riguardanti una molteplice varietà di temi, esse derivano la loro ragione di esistere da un centro comune, un'idea base che le coordina in un tutt'uno organico; questo costituisce il luogo di confronto tra l'architettura e la teologia e il nostro sforzo sarà quello di condurci a esso cercando di recuperarlo dai molti discorsi contenuti nei documenti conciliari.



Quando nel 1966 Hans Urs von Balthasar pubblicò il testo *'Cordula oder der Ernstfall'*<sup>44</sup> aveva in mente, seppur con altri fini, di recuperare quel valore fondante della cristianità che anche noi stiamo ora cercando: il termine *Ernstfall*, semanticamente assai ricco di sfumature, può infatti significare *l'elemento essenziale*, *il criterio di fondo* o anche *l'impegno assoluto*. Il teologo svizzero lo individua con acume e fermezza nella croce sulla quale si consuma la morte di Cristo. Indubbiamente si tratta di una realtà che sconvolge e, data la sua crudezza e violenza, sembrerebbe impossibile un confronto immediato con la vitalità diametralmente opposta del cristianesimo.

Balthasar, interpretando con una nuova chiave di lettura le fonti bibliche, individua nella croce il luogo in cui si manifesta l'amore assoluto; l'estremo atto di Cristo che, per testimoniare al mondo la possibilità di rinascere a vita nuova, redenti da ogni limite dell'umana condizione, si sacrifica donando la propria vita per tutti gli uomini; la croce è «la rivelazione più alta dell'amore divino, e quindi - poiché Dio è la verità - [...] è la norma di ogni verità»,<sup>45</sup> ovvero dell'intera esistenza di chi decide di accogliere il messaggio evangelico.

La morte di Cristo, infatti, rappresenta il presupposto oggettivo del cristianesimo, la sua fonte di vita, il suo archetipo; aver fede, poi, significa affermare che tutto ciò è vero, cioè che il Figlio di Dio si è consapevolmente sottoposto al martirio della croce perché ha amato gli uomini più di se stesso. Un simile riconoscimento implica necessariamente un atto di fede soggettivo, che altro non potrebbe essere se non commisurato alla dinamica della croce: i cristiani, decidendo di credere nel Vangelo, si assumono consapevolmente l'impegno a seguire Cristo in modo incondizionato, ovvero ripercorrendo i passi che Egli ha percorso e sacrificandosi come vittime spirituali gradite a Dio. Ciò non significa assolutamente che chi crede debba subire un martirio cruento, ma che la sua massima aspirazione, il centro della propria esistenza, diventi il rinunciare completamente ai propri vincoli terreni: la nuova vita del cristiano nasce quando egli decide di abbandonare tutto il resto che non sia l'Uno da cui hanno origine tutte le cose.<sup>46</sup> Ogni altra condizione terrena, pur se moralmente ineccepibile, è ordinata a questa originaria forma di amore assoluto in cui la morte personale, «come esistenza di fede, significa dare [...] un'interpretazione che si fonda non sopra un fenomeno terminale e marginale, ma al centro assoluto della realtà».<sup>47</sup>

L'ipotesi da noi riproposta coglie nel luogo della croce il *caso serio* di tutta la cristianità, il cui valore non si limita solamente ad aspetti teologici, ma alla realtà tutta della dimensione ecclesiale: esso spiega e rivitalizza, ciò vale anche per i documenti conciliari poco

sopra esposti, ogni attributo e ogni azione che la Chiesa interpreta nel manifestarsi al mondo e nel compiere il culto che le è proprio e fornisce alla disciplina architettonica uno strumento che è insieme sintesi e comprensione.

Coerentemente a tutto ciò, possiamo affermare che la Chiesa nasce sulla croce e nella sua genesi sono già compresi tutti gli elementi che ci permettono di descriverne la morfologia. In particolare è nel *sì* di Maria che viene a manifestarsi il principio di fede che distingue i credenti riuniti nella Chiesa da quelli che invece sono atei, poiché la Madre di Cristo è stata la prima che ha accettato incondizionatamente la verità della croce; non si è opposta al volere di Dio e ha conservato nel silenzio il dolore per la tragica separazione dal Figlio. La Chiesa viva, quella che si costituisce nella quotidianità del mondo, tende senza mai raggiungerlo a riconquistare il limite segnato da quel primo *sì*: essa aspira all'amore assoluto della croce ma in un modo che non potrà mai essere uguale a quel che ha fatto Maria. «La Chiesa nella sua verità è caratterizzata dalla forma della sua origine e della sua fine; ciò che si attua frammezzo in tanto è Chiesa come *corpo* e come *sposa* in quanto si adatta a tale forma». <sup>48</sup>

E' bene fissare con chiarezza questa condizione poiché essa ci permette di superare molte delle distorsioni individuate attraverso la nostra analisi storiografica del tema progettuale della chiesa-edificio. La Chiesa non è un semplice collettivo di persone o un soggetto morale, Essa è la diretta prosecuzione del consenso nuziale di Maria e dell'offerta del corpo di Cristo, morti per amore sotto la croce e in croce, che nella comunità ecclesiale si rinnovano costantemente nelle soggettive manifestazioni di fede dei credenti. Tutto questo, anche grazie alla testimonianza degli apostoli e dei loro successori, si compie nella speranza dell'arrivo del Regno di cui la Chiesa costituisce un primo seme sulla terra.

La «Chiesa non ha un essere che possa essere staccato da Cristo, è un continuo formarsi da lui, ed il luogo della formazione a sua volta è sempre il luogo dove avviene lo *scambio meraviglioso* tra il peccato e la grazia, tra la morte e la vita: la croce. Soltanto sulla croce si fa chiaro lo scopo dell'incarnazione di Dio»<sup>49</sup> e nell'eucarestia i cristiani celebrano oltre che il memoriale della morte e resurrezione di Cristo, anche la nascita, continuamente in atto, della Chiesa.

Ogni passaggio precedentemente evidenziato nella '*Sacrosanctum Concilium*' e nella '*Lumen Gentium*' acquista un'eco maggiore, se riferito alla centralità dell'amore assoluto verso Dio così come testimoniato dall'immanenza della croce: in relazione ai documenti conciliari essa si determina come il *caso serio* in funzione del quale trovano completezza

i caratteri salienti del volto della Chiesa: la loro intelligibilità, favorita dalla comunanza nel sacrificio eucaristico, è lo strumento che ci permette di orientarci nella complessità del dato teologico.

L'*annuncio* e l'*accoglienza* sono due attività tra loro complementari che rappresentano il primo gesto di apertura della comunità ecclesiale al mondo. Esse si spiegano in relazione alla sua missione di evangelizzazione cioè al suo essere testimonianza del Vangelo, per cui la loro onesta valorizzazione attraverso appropriate forme culturali ha la capacità di definire il volto pubblico della Chiesa, la sua azione nel mondo. Giustamente, esse devono qualificarsi come *annuncio* della croce e *accoglienza* nel corpo ecclesiale di quanti decidono di pronunciare il loro *sì* definitivo. Va però sottolineato il contesto della soggettiva manifestazione di fede, poiché è «Soltanto nella solitudine (che) il cristiano può essere chiamato per la Chiesa e, nella Chiesa, per il mondo; come un isolato che nel momento della chiamata non può essere protetto visibilmente da nessuno; nessuno gli toglie la responsabilità del suo consenso; nessuno si può caricare della metà del carico che Dio gli addossa».<sup>50</sup> il popolo di Dio deve sempre ricordare quest'aspetto a se stesso e al mondo, poiché in esso è custodita la verità del cristianesimo comune.

La diretta conseguenza di quell'opera di evangelizzazione della Chiesa che, come abbiamo detto, si esprime nelle azioni dell'*annuncio* e dell'*accoglienza*, è la *comunione*. Essa non è un simbolo, né tantomeno può costituire un elemento di organizzazione di una struttura giuridica e sociale, il diritto infatti preferisce riferirsi alla *società*. L'autenticità del significato da attribuire alla *comunione* può invece essere descritto in quanto esso è esplicita manifestazione esistenziale della Chiesa nel mondo, il suo modo d'essere, la sua condizione vitale. Diversi sono i riferimenti biblici e i documenti che testimoniano o analizzano il valore del termine ma, come ampiamente riportato da Giacomo Grasso,<sup>51</sup> esso ancora sfugge a una coerente assimilazione da parte della Chiesa, poiché esiste il timore di una caduta nella spiritualità, cioè della subordinazione dei concreti legami comunitari alla dimensione di fede del singolo. In effetti si tratta di un'obiezione fondata in quanto soprattutto nel *corpus* paolino e in quello giovanneo la concezione del termine *comunione* potrebbe dare adito a interpretazioni emozionali e contemplative. In tali fonti evangeliche essa si riferisce in generale alla simbiosi che si viene a creare tra colui che ha fede e Cristo: Paolo la associa a verbi che indicano il *vivere-con* o il *soffrire-con*; Giovanni a espressioni come *essere-in* e *rimanere-in*.<sup>52</sup>

Ogni dubbio può essere fugato se si recupera l'idea del nostro *caso serio* poiché in base a esso la *comunione* si qualifica come lo stretto legame che viene a costituirsi tra Cristo e il fedele in conseguenza del loro condiviso sacrificio a Dio: il primo donando la vita; il secondo accettando di mettere in secondo piano qualsiasi legame mondano. E' in

conseguenza a questa prioritaria relazione che il popolo di Dio, ovvero la comunità dei fedeli gerarchicamente organizzata, può considerarsi come una *comunione* di persone unite dalla condivisa accettazione del mistero della croce: l'orizzontalità della Chiesa è perciò funzione dell'unione verticale dell'uomo con Cristo.

«L'aspetto insieme misterioso e verificabile della Chiesa non è disgiungibile da nessuna tentazione riduzionista, sia essa di tipo spiritualista che di tipo orizzontalista (guridica, secolarista, ecc.). E neppure da tentazioni dualiste: la comunione è insieme visibile e tangibile tra i singoli credenti e le singole Chiese che verificano qui e adesso la Chiesa, e insieme invisibile per i legami tutti *nello Spirito* che si formano tra coloro che hanno vissuto l'identica morte e risurrezione nel corpo e nel sangue di Cristo (dal battesimo all'eucarestia nel tragitto dell'iniziazione cristiana seguito al dono, accolto, della Fede)».<sup>53</sup>

La *comunione* in tal senso va interpretata non solo come il modo d'essere del popolo di Dio, cioè espressione che ne caratterizza i rapporti interni e esterni, ma anche e in particolar modo come principio costitutivo e organizzativo sulla base del quale ogni cosa viene a ordinarsi in disegno unitario. L'*unità* è la manifestazione esplicita di questa definizione: uomini diversi per razza, cultura, estrazione sociale grazie a essa hanno la possibilità e la capacità di raccogliersi in un solo corpo; le molteplici diversità della natura umana, pur rimanendo distinte, trovano compimenti in un tutt'uno organico. Non solo, poiché nell'unità della Chiesa, così come illustrata dalla '*Sacrosanctum Concilium*' e dalla '*Lumen Gentium*', si devono obbligatoriamente cogliere oltre agli elementi terreni anche quelli misterici e escatologici.

Nei documenti conciliari appena citati, infatti, la Chiesa, corpo mistico di Cristo e prima manifestazione in terra del Regno di Dio, è istituzione che si qualifica anche come tangibile manifestazione del Verbo incarnato e intuizione di un oltre che dovrà ancora rivelarsi nella sua pienezza. Nell'*unità* che consegue alla centralità della *comunione*, perciò, gli elementi del cosmo trovano una loro collocazione: le umane differenze, la dimensione terrena e quella divina, la realtà e il *non-ancora*, sono giustamente predisposte secondo la loro natura. Si tratta di un paradosso che può essere colto nella sua autenticità solo nella misura in cui si offre un'interpretazione analogica dell'espressione unitaria della Chiesa che, pur non essendo una piena manifestazione dei termini a essa analoghi, ne conserva alcuni elementi, i quali hanno la funzione di determinarne la condizione di segno tangibile di ciò che trascende la semplice dimensione umana. In quest'ottica, l'«unità» della Chiesa rivela al mondo la possibilità dell'universo e non la sua completa definizione; essa è un primo sguardo sulla immensità del genere umano e della figura di Cristo, sull'eternità in cui né tempo e né spazio hanno più un senso.



Quel che ci manca di sottolineare è lo scopo che determina il realizzarsi della Chiesa nella storia dell'uomo e come questo possa concretamente perseguirsi attraverso le pratiche alle quali i fedeli sono chiamati a partecipare. Il fine ultimo del cristianesimo è la *redenzione* di quanti hanno deciso di credere nel messaggio evangelico: Cristo, subendo il martirio, ha mostrato loro la via della salvezza da una limitante condizione materiale e ha fondato la sua Chiesa, espressione embrionale della santità del regno di Dio a cui tutti gli uomini sono chiamati a partecipare. Per seguirla i cristiani devono rispettare gli insegnamenti che il Messia ha donato loro e celebrare, partecipando attivamente, i sacramenti da lui istituiti, in particolar modo l'eucarestia: memoriale della morte di Cristo ma anche della nascita della Chiesa. Quel che si determina è una intensa circolarità tra lo scopo e l'origine del cristianesimo: il regno di Dio e la croce su cui Cristo ha donato la propria vita sono tra loro intimamente connessi e il luogo del martirio rappresenta il passaggio obbligato per raggiungere la Gerusalemme celeste. Il principio e la fine si confondono in un'unità inscindibile che la Chiesa pone al centro della propria esistenza e ogni fedele cerca di contemplare attraverso la propria partecipazione attiva, ovvero offrendosi come sacrificio spirituale gradito a Dio.

«Il cristiano vive nell'ambito dell'evento dell'amore assoluto (la croce), cioè nell'ambito di quell'infinito al di là del quale non si può immaginare nulla di più grande [...] Per il cristiano tale evento è il centro dell'esistenza, e tutti i valori del mondo gravitano per lui intorno a questo centro. Non si può dire che l'evento di morte e resurrezione stia alla fine estrema del mondo, e che sia pertanto un fenomeno marginale [...] Piuttosto si deve dire che tutte le cose mondane si dispongono in modo concentrico attorno al centro del più grande, la cui caratteristica di mistero irradia su tutto ciò che esiste».<sup>54</sup>

## 4. Critica all'architettura post-conciliare

### 4.1 Attuazione e attualità

La virtuosità del messaggio conciliare, di cui si può cogliere la più autentica essenza solo attraverso la comprensione dell'intera complessità dei documenti che ne definiscono la forma, trova nei termini appena esposti un sintetico quadro di definizione. Esso, oltre a costituire per noi uno strumento di interpretazione critica, rappresenta con buona approssimazione il sistema di principi che all'epoca del concilio venne posto alla base del processo di riforma. In effetti, finita la stagione delle grandi assemblee conciliari, grazie alle quali si poté dare vita e divulgazione ai valori che avrebbero rinnovato la presenza della Chiesa nel mondo, bisognava iniziare un lento cammino di

creazione e sperimentazione delle concrete forme di attuazione dei documenti approvati: era cioè necessario dare fattiva applicazione al progetto culturale definito dal Concilio.

Ciò, da un punto di vista ecclesiale, determinò la pratica revisionista operata da diverse congregazioni la cui attività si concretizzò in una serie di documenti a carattere esecutivo, come per esempio quelli riguardanti i libri liturgici, l'organizzazione dei riti e tutte le azioni che definiscono il quotidiano svolgimento del ministero della Chiesa nel mondo. Naturalmente tale evoluzione non fu indifferente all'ambito particolare del processo di definizione della chiesa-edificio e anche se in tal caso non è sempre agevole rintracciare una chiara consequenzialità degli eventi, poiché l'interdisciplinarietà del tema presuppone una dinamica propositiva che muove da diversi fronti non sempre tra di loro coordinati, possiamo senza alcun dubbio sottolineare che in seguito al Concilio si sviluppò un enorme fermento in relazione a questa specifica questione.

In Italia, l'urgenza determinata dalla condizione sociale, culturale e politica associata alla spinta innovativa manifestata nei documenti conciliari, indusse alla costruzione di uno straordinario numero di chiese-edificio che richiese l'impegno intellettuale di progettisti e teologi, in particolare liturgisti. Improvvisamente il tema architettonico del luogo per il culto divenne il centro d'interesse di una moltitudine di professionisti che, pur con tutti i limiti dovuti alla propria impreparazione, cercarono di definire un nuovo volto dell'architettura per la liturgia. Questo incredibile patrimonio di esperienze costruttive e conoscenze teoriche oggi si presenta a noi come testimonianza culturale di quella stagione e ci impone di rileggerne il senso più autentico alla luce della complessità del dialogo tra architettura e liturgia; quella liturgia direttamente riferibile al Concilio che nei precedenti paragrafi abbiamo sinteticamente esposto.

Di fronte a tale compito, all'apparenza scontato, si presentano diversi problemi di ordine metodologico che richiedono dei chiarimenti preliminari. E' fondamentale specificare che nello stato delle cose non ci è possibile proporre un'analisi storiografica intesa in senso stretto poiché, per le innumerevoli chiese-edificio costruite dal 1965 a oggi, non è ancora stata redatta una catalogazione strutturata in modo scientifico. Solo pochi testi si sono avventurati su questo percorso e quasi sempre essi si sono limitati a particolari regioni del territorio italiano dove, per via delle singolari contingenze, il fenomeno è stato più significativo. In tal senso essi hanno offerto solamente una visione parziale del problema. In molti altri casi, invece, si sono proposte catalogazioni superficiali, quasi didascaliche che, non cogliendo l'interazioni delle fonti, non possono assumersi quali riferimenti di un corretto studio scientifico: il loro apporto è funzionale alla sola definizione cronologica dell'argomento.

A prescindere da queste considerazioni di ordine strumentale, ve ne è un'altra il cui valore culturale ne determina una maggiore incidenza in riferimento al nostro percorso di ricerca. Il Concilio Ecumenico Vaticano II, in quanto organico e articolato progetto culturale, non ha ancora raggiunto la sua completa manifestazione: dal 1965 molti sono stati i passi consequenziali che hanno cercato di modulare l'essenza perseguita dai padri conciliari, ma ognuno di essi non può che essere interpretato come soluzione approssimativa e perciò sperimentale. La liturgia, la sacramentaria, la pastorale, l'ecclesiologia, i riti, l'architettura e l'arte, la musica e tutte quelle discipline che in modi diversi interessano la vita dell'uomo religioso devono ancora concretizzarsi in una forma adeguatamente orientata alle disposizioni del Concilio, e non c'è nulla di strano poiché, seppur premeditata, una cultura ha bisogno di molto tempo per riuscire a condizionare la società fin nel più profondo del suo essere. In tal senso il Concilio è qualche cosa che non appartiene semplicemente alla storia, ma è evento dinamico che ancor oggi richiede agli intellettuali uno sforzo capace di rivelarne le connotazioni espressive in modo esatto e compiuto; queste, in funzione della loro corrispondenza con il messaggio originario, necessitano di essere incessantemente verificate e, qualora ce ne fosse bisogno, criticate in modo costruttivo, fino a che non si sarà certi che il risultato raggiunto sia la migliore delle soluzioni possibili.

Riconoscere come vera tale distinzione, oltre a permetterci di mantener fede e rispettare la dimensione più autentica del Vaticano II, ci consente di accettare il senso della continuità tra il recente passato ed il presente della vicenda edificatoria dei luoghi per il culto. Non è possibile disgiungere l'epoca post-conciliare in più segmenti considerati tra di loro autonomi solamente a causa di non concordi parametri stilistici e caratterizzazioni simboliche. Tutto ciò che nell'ambito dell'architettura sacra è seguito alla stagione conciliare deve essere letto, nonostante le differenze a volte anche sostanziali, nell'unitarietà di un processo di definizione culturale molto più ampio, il quale ci permette di considerare le diverse chiese-edificio costruite dal 1965 a oggi come sperimentazioni che, ponendosi in relazione con quanto le precedeva, avrebbero dovuto cercare di migliorare la situazione proponendo un avanzamento verso quello scopo a cui prima accennavamo.

Purtroppo molti progettisti che si sono impegnati su questo particolare tema dell'architettura non hanno colto la continuità storica del processo di definizione dello spazio sacro contemporaneo e hanno operato cesure dettate più da personalismi che da ragioni scientificamente ponderate; si è persa cioè la sensibilità verso la centralità dell'obiettivo comune. Ma ancor più si è implicitamente accolta la tesi per la quale si è stati orientati a pensare all'architettura per il culto del dopo concilio come a una categoria storiogra-

fica già conclusa e definita nell'arco temporale che va dal 1965 al 1985. Indubbiamente in questo periodo sono state progettate e costruite moltissime opere la cui impellente richiesta è stata funzionale a risolvere delle evidenti urgenze; nonostante questa straordinaria mole di sperimentazioni però non si è stati capaci, a causa delle contingenze, di dare una soluzione esauriente al problema. Come già detto non c'è nulla di anomalo in questa situazione, quello che però non dovrebbe essere fatto è percepire il recente passato dell'architettura cultuale come un'improduttiva realtà da riservare alla sola attenzione degli storici.

L'architettura per la liturgia del dopo concilio è in tal senso la dimensione attuale del nostro operare, essa è ancora una realtà in via di definizione che aspetta un contributo propositivo da parte di progettisti e teorici e che pertanto non può essere sottoposta alla regola dell'analisi storica. Oggi, al contrario, ci sembra indispensabile proporre una ricerca che sappia cogliere le peculiarità dell'evoluzione del legame tra architettura e liturgia sia attraverso lo studio delle proposte avanzate dalle singole discipline sia valutando il sistema di relazioni che le ha intersecate tra di loro, poiché il nostro imprescindibile obiettivo non è quello di decifrare il senso di eventi già cristallizzati, ma quello di focalizzare verso il giusto risultato gli strumenti di cui disponiamo: inizialmente rileggendo e verificando le scelte sostenute, successivamente promuovendo soluzioni integrative e migliorative che siano capaci di non distogliere lo sguardo dalla centralità del messaggio conciliare.

#### **4.2 Norma e innovazione nella sperimentazione architettonica**

In relazione alla fenomenologia dell'architettura per la liturgia, l'evento del Concilio è stato interpretato come un punto di cesura rispetto alla tradizione progettuale fino a quel momento maturata. Quest'affermazione potrebbe risultare paradossale e in effetti, data la ricchezza degli studi d'avanguardia condotti nelle diocesi di Bologna, Milano e Torino, sembrerebbe impossibile che essi non siano stati in grado di gettare la loro ombra al di là del Concilio. Purtroppo la realtà dei fatti conferma con innegabile evidenza tale asserzione, la quale risulta ancor più illogica visto che il Vaticano II rappresentò il momento conclusivo e di ufficializzazione del cammino intrapreso dal Movimento Liturgico a inizio Novecento che, pur con alcune sue declinazioni fuorvianti poi corrette dai documenti conciliari, venne progressivamente recepito da un'ampia fascia della cultura cattolica.

Come detto, nonostante tali premesse di sperimentazione e acculturazione, immediatamente dopo il Concilio l'immagine architettonica della chiesa-edificio subì un



repentino cambio di espressione: per essa non ci sembra del tutto corretta la definizione di involuzione o di perdita di significato, anche se allo stesso tempo non possiamo negare che, in particolar modo dopo la promulgazione della *'Sacrosanctum Concilium'*, molte delle idee di valore in precedenza acquisite vennero progressivamente disattese. Sia da esempio il processo di reinvenzione dello schema planimetrico, il quale, assoggettandosi a una visione funzionale e sociale della convocazione ecclesiale intorno alla sola eminenza eucaristica, non colse la continuità nella tradizione avanzata dagli architetti milanesi e nemmeno la spinta all'equilibrio tra poli liturgici e partecipazione assembleare proposta dagli architetti bolognesi attraverso il linguaggio della modernità. Questo è solo uno dei molti esempi che sarebbe possibile portare a sostegno dell'idea da noi evidenziata per la quale, a prescindere dalle concrete forme attraverso cui essa trovò compimento, ci sembra importante sottolinearne in modo più approfondito il significato.

I documenti conciliari furono interpretati come un atto di rinnovamento repentino della cultura cattolica: la maggior parte dei giornali dell'epoca, nonostante le critiche, li descrisse come interventi rivoluzionari<sup>55</sup> e tutta la cultura del tempo ne apprezzò gli intenti. Nella quotidianità, però, l'opinione pubblica tardò a cogliere nel Concilio l'inizio di una nuova stagione della storia della Chiesa. Ciò in buona parte deriva dal fatto che i padri conciliari semplicemente codificarono e diedero compimento a una serie di spinte innovative che già da molti anni stavano seguendo il proprio corso con il risultato, poi dimostrato dai fatti, di bloccare ogni forma di sperimentazione precedentemente seguita in un complesso insieme di norme essenziali. Per molti aspetti, perciò, il Concilio non rappresentò l'inizio di un nuovo corso della vita della Chiesa, ma il freno a uno suo processo evolutivo interno.<sup>56</sup> La normalizzazione fu uno dei principi fondamentali della rivoluzione conciliare e gli intellettuali colsero nelle sue regole le fondamenta di una nuova stagione che non avrebbe avuto più niente a che fare con i clericalismi del passato: il paradosso del Concilio è racchiuso nella dicotomia tra spinta innovativa e stabilità normativa.

Per la maggior parte della cultura architettonica, escludendo da essa quei contesti già da tempo impegnati nella ricerca sul tema della chiesa-edificio, questo significò il dover assumere i documenti conciliari come principio di una nuova epoca che non avrebbe più dovuto interagire con quei linguaggi e quelle forme testimoni di una Chiesa obsoleta: l'architettura post-conciliare doveva essere fondata sul preconconcetto della rivoluzione, dell'innovazione, della diversità. In generale si verificò un chiaro disinteresse verso la straordinaria vitalità dei percorsi di ricerca indagati dall'esperienza bolognese,

milanese e di pochi altri maestri dell'architettura italiana appassionati al tema dell'edificio per la liturgia; si preferì guardare oltre non comprendendo a pieno la forza del recente passato.

La spirale del rinnovamento, enfatizzata dall'impressionante richiesta di nuovi edifici per il culto da costruirsi nelle aree di espansione delle grandi città, si procurò l'attenzione di un gran numero di progettisti che cercarono di fornire adeguate soluzioni formali al problema. In riferimento a questa realtà va sottolineato però un altro aspetto paradossale, poiché, in quanto normalizzazione di principi, il Concilio, come già sappiamo, non offrì gli strumenti culturali necessari alla sua concreta applicazione; quest'ultima infatti venne demandata alla iniziativa personale dei singoli intellettuali interpellati sull'argomento: «ognuno ha potuto ed ha voluto proiettare ciò che riteneva più opportuno, visto che la riforma [...] su tante cose non ha prescritto nulla. Ma questo non prescrivere nulla è stato troppo spesso malinteso, mal interpretato quasi che l'assenza di prescrizione stesse a significare che tutto andava bene». <sup>57</sup> Si dimostra, cioè, che il rigore e la fermezza usati nel definire i concetti della riforma non hanno avuto un'altrettanto coerente applicazione nell'ambito della sua formalizzazione.

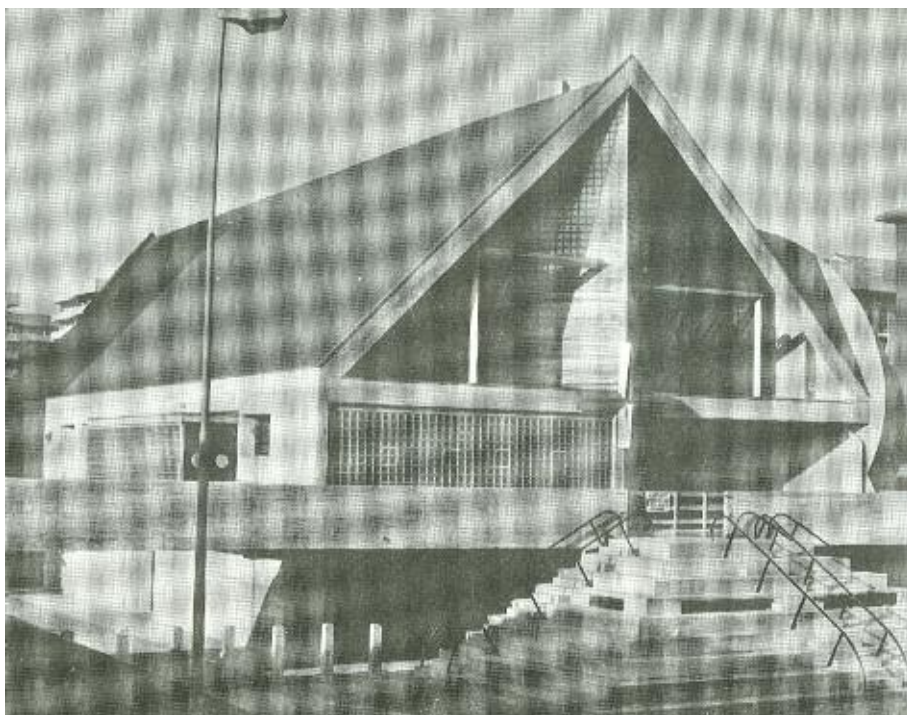
Dal 1965 a oggi la produzione di edifici per il culto ha seguito un'inarrestabile sviluppo che, ferma restando la centralità dei documenti conciliari e la concatenazione delle vicende, si è concretizzata in fasi diverse contraddistinte da alcuni elementi eterogenei. Proporne una cronologia, in conseguenza alle motivazioni di natura metodologica precedentemente accennate, non è compito semplice. Sandro Benedetti ne ha ipotizzata una che definisce l'elezione di Giovanni Paolo II al soglio di Pietro nel 1978 come linea di demarcazione tra due periodi tra loro divergenti conseguentemente a una non coincidente ricerca figurativa; <sup>58</sup> Crispino Valenziano ne ha individuata un'altra, anche in questo caso scissa in un prima e in un dopo, in cui l'elemento distintivo è la fine del periodo di urgenza regolamentato dalla legge n. 2522 del 1952, la quale decadde nel 1985. <sup>59</sup> A prescindere da questi elementi classificatori è innegabile che, nell'architettura per la liturgia post-conciliare, si succedettero due fasi caratterizzate da esiti progettuali per molti aspetti non accomunabili e di cui la prima fu sicuramente quella che, a causa delle contingenze storiche e culturali, manifestò i maggiori limiti. A partire da essa cercheremo di desumere quegli elementi di incoerenza che poi nel corso degli anni sono stati tramandati e acquisiti dalla cultura progettuale e che purtroppo ancora rendono inadeguata la concezione architettonica dei luoghi per il culto.

Pur nella estrema varietà degli esiti formali, è possibile rintracciare alcuni temi compositivi che accomunano buona parte delle chiese-edificio costruite dopo il Concilio. Riguardo all'aspetto esterno, due ci sembrano le linee di ricerca prevalenti; esse, collo-

candosi tra di loro in un rapporto antitetico, sono la forma per mezzo della quale la Chiesa si manifesta al mondo: da una parte vi è un'immagine architettonica semplificata, quasi banale che vuole indicare la propria umiltà confondendosi o nascondendosi nel contesto in cui si inserisce; dall'altra vi sono quegli edifici sovraccaricati da una ricerca formale insolita e urlata il cui scopo è quello di emergere e farsi notare. In tutte e due i casi si tratta di posizioni estremizzanti che non sanno mediare la complessità del messaggio conciliare.

Nella prima circostanza si tende a enfatizzare la richiesta di una Chiesa che sappia essere testimone di povertà e carità, disposta a rifuggire la sontuosità, capace di accogliere gli ultimi; valori sottolineati nei documenti conciliari, ma che i progettisti hanno definito in maniera decontestualizzante confondendo troppo spesso la semplicità con la banalità e dimenticando che la Chiesa ha bisogno di rappresentarsi come punto di riferimento, come sale della terra e non deve pertanto nascondersi. Questa modalità è però anche la concreta espressione del disagio della cultura cattolica nei confronti della crescente secolarizzazione della società, la quale la induce a sentirsi minacciata e respinta. L'architettura ne interpreta le emozioni rifiutando il confronto di presenza nel contesto di inserimento della chiesa-edificio e costruendo opere adeguate alla nuova condizione di subordinazione.

Nel secondo caso, quello che determina un'architettura dalle forme inconsuete e avulse da ogni rigore, gli stimoli concettuali sono plurimi, ma il modello architettonico di rife-



GUIDO  
CANNELLA,  
*Parrocchiale,*  
Pieve Emanuele,  
Milano,  
1972-81.  
Esterno

LUDOVICO  
BELGIOJOSO,  
*Parrocchiale*,  
Gratosoglio,  
Milano,  
1974-77.  
Esterno



PINA CIAMPANI,  
*Cristo Redentore*,  
Recanati,  
Ancona, 1974.  
Esterno

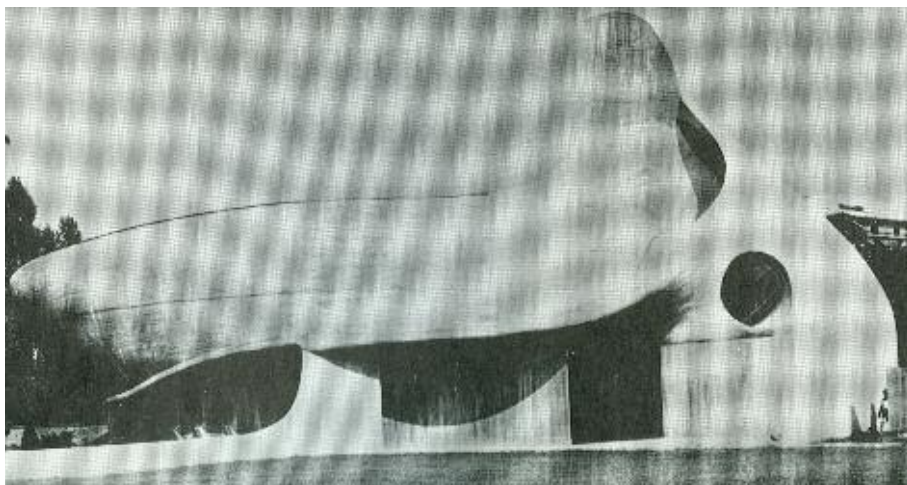


rimiento in molti casi è la chiesa di Le Corbusier, Notre-Dame-du-Haut (1950-55) a Ronchamp. Uno dei temi di riferimento è la dichiarazione di stima da parte della Chiesa verso le arti e gli artisti:

«A modo loro, anche la letteratura e le arti sono di grande importanza per la vita della Chiesa. Esse si sforzano infatti di conoscere l'indole propria dell'uomo, i suoi problemi e la sua esperienza nello sforzo di conoscere e perfezionare se stesso e il mondo; si preoccupano di scoprire la sua situazione nella storia e nell'universo, di illustrare le sue miserie e le sue gioie, i suoi bisogni e le sue capacità, e di prospettare una migliore condizione dell'uomo. Così sono in grado di elevare la vita umana, espressa in molteplici forme secondo i tempi e i luoghi». <sup>60</sup>

In tal senso i progettisti hanno cercato di dar forma agli spazi di un'umanità sconvolta da eventi inquietanti, come la guerra fredda o la minaccia nucleare, avvalendosi di un metodo progettuale che fosse stato in grado di catalizzare la straordinaria drammaticità,





Sinistra:  
ENRICO VILLA,  
*Chiesa della  
Resurrezione*,  
Milano, 1967.  
Esterno

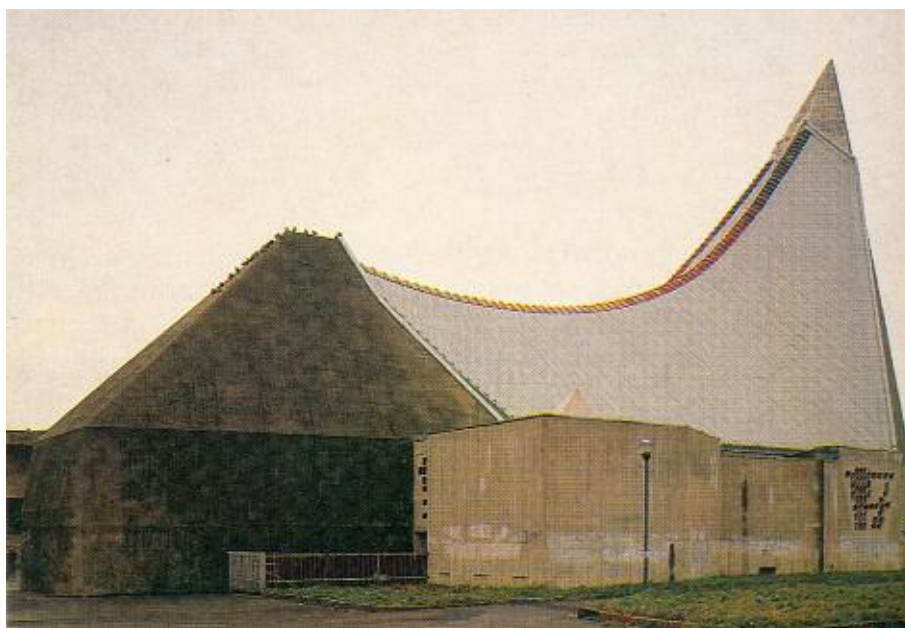
Sotto:  
G. AMIGONI,  
*S. Antonio Abate*,  
Valmadrera,  
1990.  
Esterno



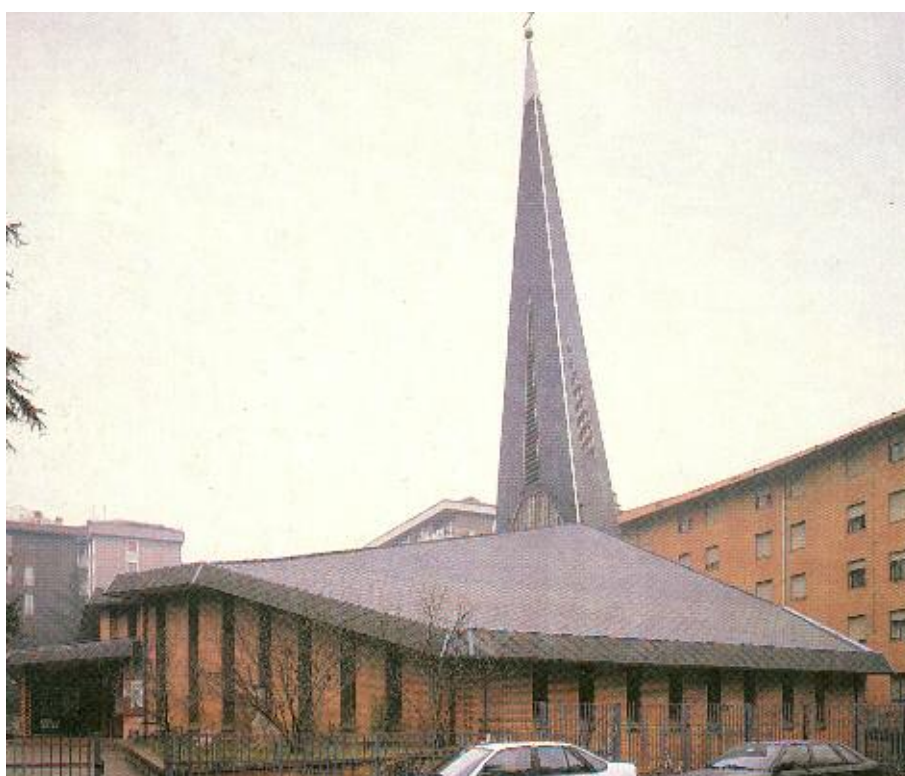
complessità e ansia della storia, dimenticandosi però della speranza e della pace che il Regno di Dio può riuscire a comunicare ai fedeli attraverso la vita ecclesiale; è questo il caso delle opere più famose di Michelucci come: la chiesa dell'Autostrada (1960-64); la chiesa della Beata Vergine della Consolazione a San Marino (1961-67); la chiesa di Maria SS. Immacolata a Longarone (1975-82).

Sempre in quest'accezione particolare dell'architettura per la liturgia, un'altro stimolo rilevante viene dalla scelta, opposta al bisogno di umiltà e alla paura della secolarizzazione, di affermare con evidenza il nuovo ruolo che la Chiesa era riuscita a conquistare grazie all'evento Conciliare. Le architetture che cercano di incarnarlo sono costituite da volumi puri fortemente idealizzati, come sfere, cupole, cubi, cilindri, coni; le cui dimensioni esagerate non sono quasi mai la risposta a delle reali esigenze funzionali, ma il risultato di un'esaltazione della presenza della Chiesa; esse riescono a testimoniare solamente la dimensione divina del *già e non ancora* del Regno di Dio, distanziandosi perciò in modo netto da una comprensione ontologica della realtà assembleare.

A. ARRIGHETTI,  
*S. Giovanni Bono*,  
Milano, 1968.  
Esterno



A. VINCENTI,  
*Ss. Patroni  
d'Italia*,  
Milano,  
1966-67.  
Esterno

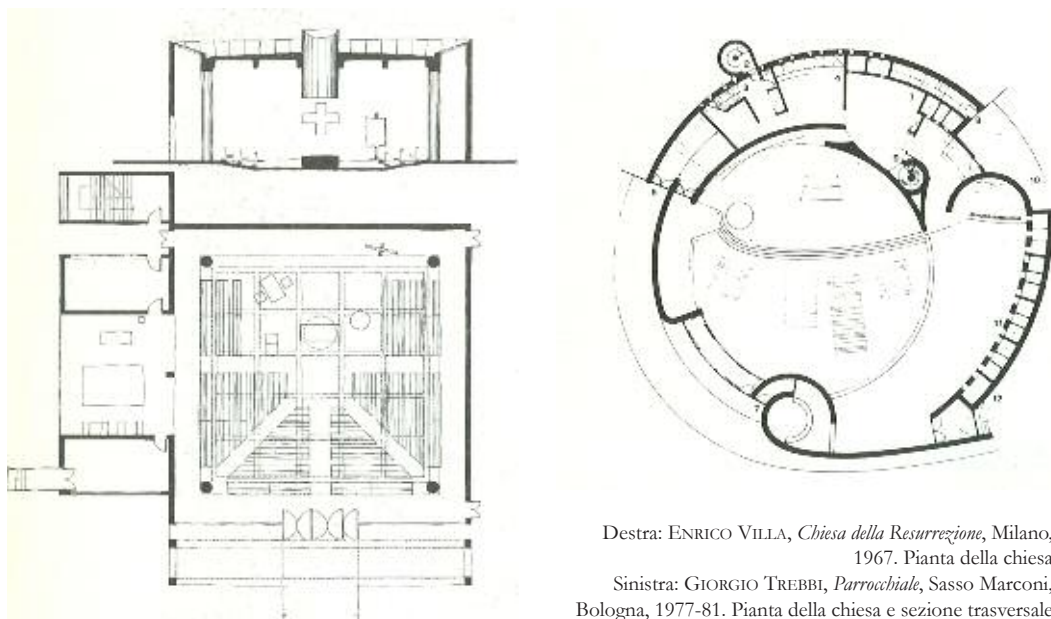


In riferimento alla spazialità interna, ci si concentrò in particolare su tre ambiti di ricerca tra di loro integrati: la polarizzazione verso la zona presbiteriale; la partecipazione attiva dei fedeli; la semplificazione dell'apparato decorativo e di quello iconografico. Il secondo capitolo della *'Sacrosanctum Concilium'*, sottolineando con incisività il valore e la centralità del mistero eucaristico nella vita della Chiesa, determinò nei progettisti un

interesse particolare verso quello specifico sacramento, o meglio verso quella zona dell'aula preposta al suo svolgimento. Si trattava di portare a compimento un percorso di ricerca ormai da lungo tempo avviato, poiché fin dagli esordi del Movimento Liturgico l'area presbiteriale aveva focalizzato su di sé la maggior parte delle sperimentazioni. In effetti i progetti realizzati dopo la promulgazione della *'Sacrosanctum Concilium'*, diversamente da quelli degli anni '40 e '50, provarono a sviluppare un'area presbiteriale in cui l'altare, oltre a confermare l'orientamento verso i fedeli e l'allontanamento del tabernacolo, iniziò lentamente a configurarsi come centro di una nuova unità spaziale caratterizzata dalla coesistenza dell'assemblea e del luogo del sacrificio. D'altronde già molti esempi costruiti in Germania e in Svizzera, o altri ancora a Bologna e a Milano avevano già percorso tale direzione.

Nelle chiese-edificio post-conciliari si rilevano però alcuni elementi fondamentali di distinzione. Innanzi tutto la maggiore attenzione riservata alla mensa sia dai progettisti sia dai documenti ecclesiastici relativi all'architettura per la liturgia determinò un implicito disinteresse verso i luoghi dedicati agli altri sacramenti, come a esempio il battistero, i confessionali o la sede della custodia eucaristica: si verificò cioè una riduzione spaziale della chiesa-edificio che da policentrica si trasformò in monocentrica. E' incredibile come questa scelta abbia condotto alla tacita disapprovazione nei confronti della più significativa invenzione dell'architettura sacra italiana pre-conciliare, ovvero la pianta poligonale, da alcuni definita anche a losanga.

Un altro elemento caratteristico può essere riscontrato nell'indifferenziazione di quelle parti che, compenetrandosi, determinano l'insolita immagine dell'*aula-presbiterio*: lo

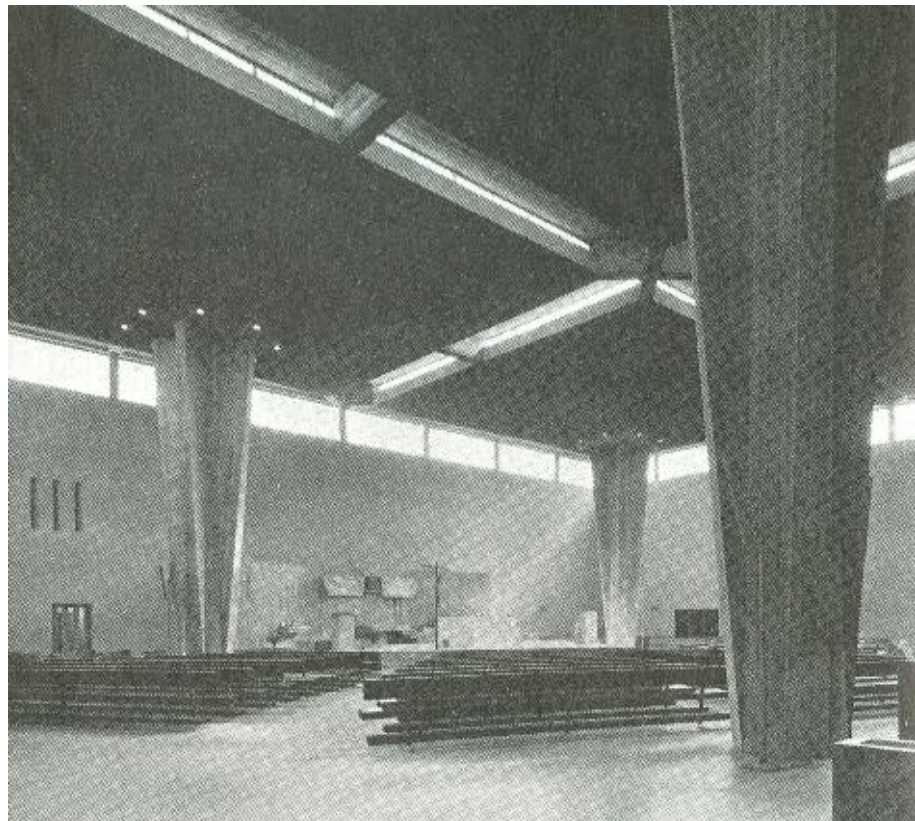


Destra: ENRICO VILLA, *Chiesa della Resurrezione*, Milano, 1967. Pianta della chiesa

Sinistra: GIORGIO TREBBI, *Parrocchiale*, Sasso Marconi, Bologna, 1977-81. Pianta della chiesa e sezione trasversale



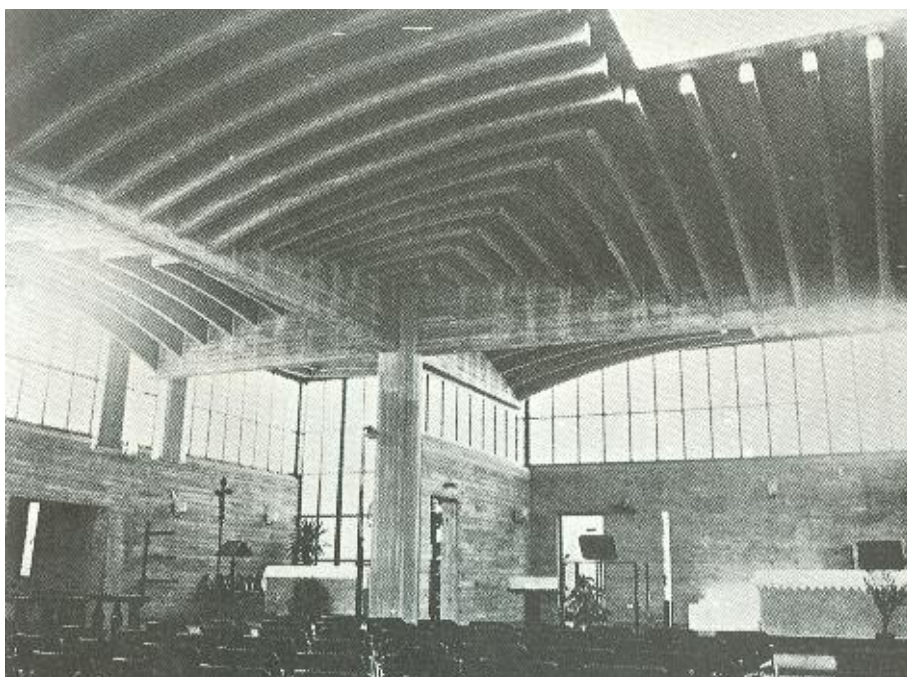
FRIZ METZGER,  
*Chiesa della  
Ss. Trinità,*  
Milano, 1967.  
Interno



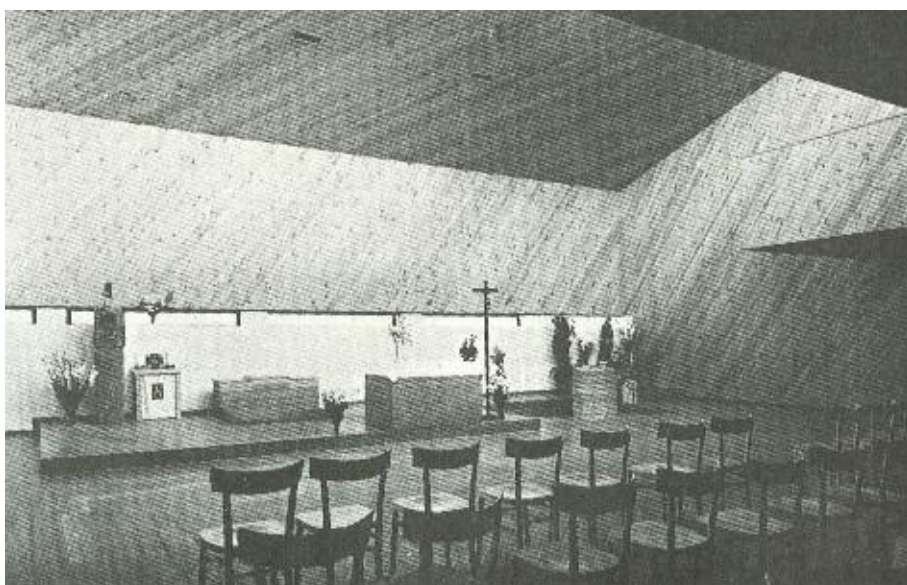
spazio destinato all'assemblea e quello destinato all'altare furono sottoposti a un processo di semplificazione che ne mortificò le specifiche accentuazioni formali e conseguentemente ne ridusse le peculiarità simboliche. Si iniziarono a costruire volumi semplici e uniformi all'interno dei quali i luoghi per la liturgia, subendo un ridimensionamento del loro valore sacramentale, venivano collocati senza l'attenzione di adeguati effetti luministici o di alterazioni volumetriche. Anche nel caso di ricerche spaziali più ardite, il significato dello specifico atto liturgico non riuscì quasi mai a trovare un'esatta corrispondenza nella forma e nel linguaggio dell'architettura a esso collegata. Il fatto è che la ricerca dell'unità dell'*aula-presbiterio* impegnò così tanto la capacità creativa dei progettisti che essi ben presto si dimenticarono della necessità di dover garantire anche una distinzione delle parti: nella storia dell'architettura per la liturgia, infatti, i luoghi dei sacramenti sono sempre stati tra di loro uniti e distinti; si avvertiva con ferma consapevolezza l'esigenza di dover rispettare e non confondere le peculiarità dei riti.

Ad avvalorare ancor di più l'idea dell'unificazione spaziale dell'*aula-presbiterio* e del ridimensionamento degli aspetti distintivi delle zone dedicate ai sacramenti, in particolar modo quella dell'altare, contribuì l'interpretazione sociologica che gli intellettuali diedero della definizione sul mistero della Chiesa fornita dalla *Lumen Gentium*. Essa, anche a causa delle derive secolarizzanti della cultura del tempo, venne immaginata





ENEA  
MANFREDINI,  
*Chiesa della  
Consolata*,  
Sassuolo,  
Modena,  
1976-80.  
Interno



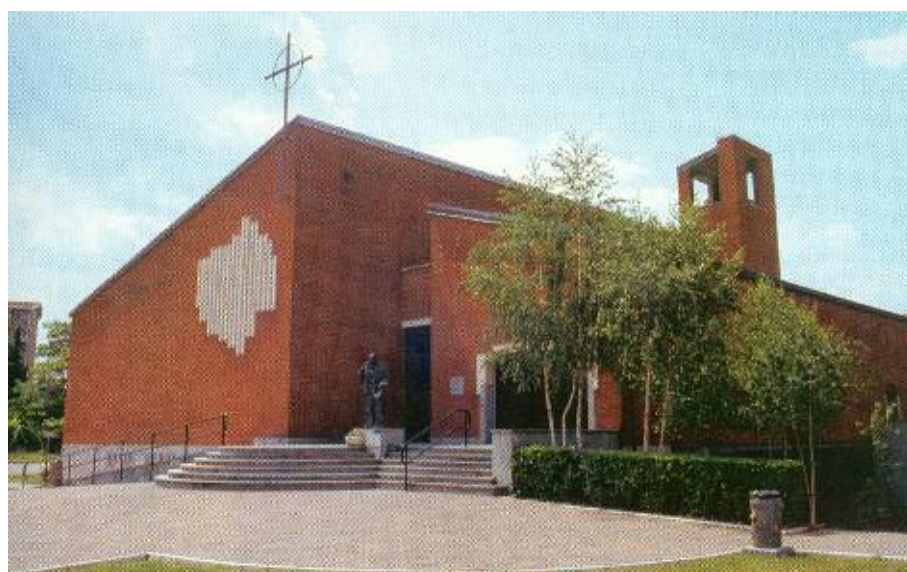
GLAUCO  
GRESLERI  
SILVANO  
VARNIER,  
*Parrocchiale*,  
Erto,  
Pordenone,  
1970-74.  
Interno

come una comunità di persone equivalenti, ovvero senza nessuna distinzione che ne riconoscesse le peculiari capacità e occupazioni all'interno del corpo ecclesiale: i sacerdoti, i ministeri particolari, i fedeli comuni, tutti vennero collocati su uno stesso piano in cui non era più contemplata alcuna organizzazione gerarchica, poiché il sacerdozio comune li rendeva tutti quanti re, sacerdoti e profeti. Come ulteriore sostegno a tale scelta si diffuse l'idea subliminale di una comprensione della riunione assembleare sotto il solo punto di vista della comunione terrena, si declinò cioè ogni caratterizzazione misterica ed escatologica della concreta presenza della Chiesa del mondo in funzione

del detto evangelico: «Dove sono due o tre riuniti nel mio nome, là sono io, in mezzo a loro». <sup>61</sup> La comunione dei fedeli perciò divenne il principale, se non l'unico elemento di comprensione della Chiesa, tanto che l'architettura per la liturgia post-conciliare, nel tentativo di adattarsi a esso, subì un processo di semplificazione che l'allontanò dalla vivacità, dall'espressività, dal simbolismo delle opere costruite nel passato, anche quello più prossimo.

L'intenzione riduzionista si manifestò in modo ancor più evidente nella qualificazione che i progettisti diedero al complemento *per la liturgia* e all'idea di *partecipazione attiva*: essi furono interpretati considerandone i soli aspetti funzionali, cioè la metrica delle azioni liturgiche e l'attenzione dei fedeli nello svolgimento delle stesse. I sacramenti vennero mutati in un insieme di movimenti capaci di produrre dei percorsi e degli schemi intorno ai quali si organizzò tutto lo spazio dell'aula, mentre per la comunità raccolta in preghiera si valutò come forma di *partecipazione attiva* quella garantita da un ascolto e da una visuale ottimale della celebrazione. In particolare, in funzione di quest'ultimo aspetto fu concepita una delle invenzioni architettoniche più controverse del periodo post-conciliare, ovvero il presbiterio plenario, che è tale poiché al suo interno furono concentrati i luoghi dei sacramenti più rilevanti: altare, ambone, tabernacolo, battistero, sede. Tutto questo ebbe il valore di una parzializzazione della complessità del messaggio conciliare, così come in precedenza argomentato, e purtroppo determinò come diretta conseguenza la produzione di edifici per il culto più simili ad architetture per il pubblico spettacolo che per lo svolgimento dei sacri misteri. Oppure, come nel caso di Milano, si giunse alla realizzazione in serie di chiese-edificio standardizzate, le quali vennero disseminate in modo indifferenziato su tutto il territorio

V. G. LATIS,  
*Chiesa  
prefabbricata 'tipo  
1' per la Diocesi di  
Milano, Santa  
Maria Nascente,  
Settimo  
Milanese,  
1973-75.  
Esterno*







G. BOSCHETTI  
C. BASSI,  
*Chiesa  
prefabbricata 'tipo  
2' per la Diocesi di  
Milano,  
San Giuseppe,  
Cologno  
Monzese,  
Milano 1981.  
Esterno*

della diocesi. O ancora vennero organizzati concorsi progettuali come quello di Ascoli Piceno del 1966 e quelli di Roma, Cattolica e Ravenna banditi tra il 1967 e il 1968, in cui

«La lettura delle disposizioni conciliari [...] sembrano indicare in prima istanza solamente una diversa disposizione funzionale degli elementi di riferimento della celebrazione, come atomi dispersi nello spazio, attorniato da un magma costituito dai fedeli che per partecipare dovevano principalmente vedere e udire comodamente le azioni liturgiche. Nessun riferimento metteva in guardia il progettista sul significato simbolico e di relazione dei centri di riferimento tra di loro e in relazione all'assemblea [...] La ricerca dello spazio per la celebrazione delle azioni liturgiche non trova quasi mai una risposta organica e unitaria, riconoscibile all'interno della città, ma si dissolve in organismi complessi che rispondono più a istanze pseudo-urbanistiche, un continuum urbano e che ignorano volutamente il valore di segno di una presenza che annuncia il messaggio salvifico a tutti gli uomini».<sup>62</sup>

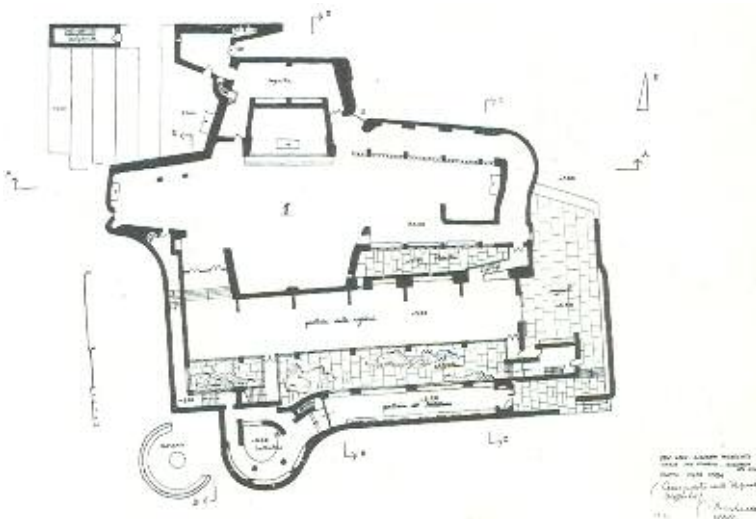
Il limite forse più evidente di quest'approccio, conseguente all'inadeguata applicazione culturale del Vaticano II, è la disattenzione nei confronti della spiritualità che anima il corpo della Chiesa. Quest'ultima infatti trae forza, oltre che della dimensione comunitaria, anche dal dono di salvezza contenuto nei sacramenti; dalla reale presenza di Cristo nell'eucarestia, sulla croce, nell'assemblea; dalla visione di un'unità che abbraccia contemporaneamente sia tutta la terra sia la Gerusalemme celeste. Ma per riuscire a simboleggiare questi elementi attraverso l'architettura è necessario proporre: una ricerca spaziale maggiormente espressiva; una più rigorosa concezione del rapporto tra presbiterio e aula; un'attenzione nell'uso dei materiali e della luce finalizzata a sottolineare le peculiarità di cui godono i riti. Bisogna, cioè, adottare una serie di aspetti che nella maggior parte delle architetture post-conciliari furono valutati con disattenzione.



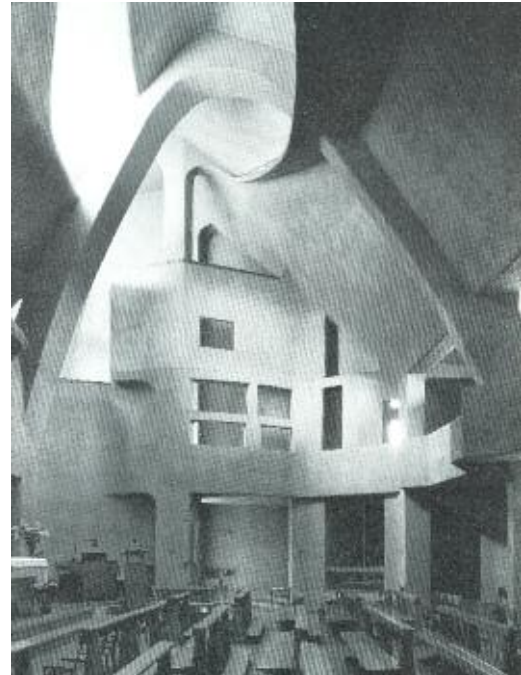


Figura emblematica di questo tempo ricco di attese e di problematiche scelte, di tensioni ma anche di risultati, è stato sicuramente Giovanni Michelucci. Da tempo accreditato come la figura più in vista dell'architettura religiosa italiana, Michelucci ha interpretato per oltre un ventennio creativo questa tematica. Con risultati notevoli già negli anni Cinquanta; mentre ha ottenuto maggiore attenzione, anche se con opere più problematiche, negli anni Sessanta e Settanta a causa della risonante evoluzione della sua poetica architettonica: documentata da opere di grande impatto visivo, variamente riferite alle qualità gestuali o all'espressionismo architettonico.

Dalla chiesa dell'Autostrada presso Firenze (1960-64), a quella presso S. Marino (1961-67), a quella per Longarone (1975-82). Se, come è stato ampiamente notato, indiscussa è la carica inventiva di queste costruzioni, meno efficace risulta la sintesi formativa nel modo in cui affronta la valorizzazione delle qualità liturgiche. In effetti queste chiese,



GIOVANNI MICHELUCCI,  
*San Giovanni Battista*,  
Autostrada del Sole,  
Firenze Nord, 1960-64.  
Sopra: interno.  
Sinistra: pianta della  
chiesa

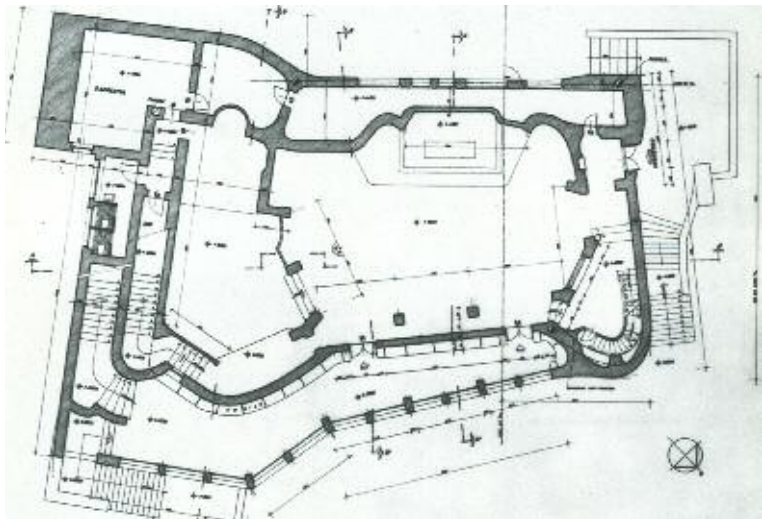
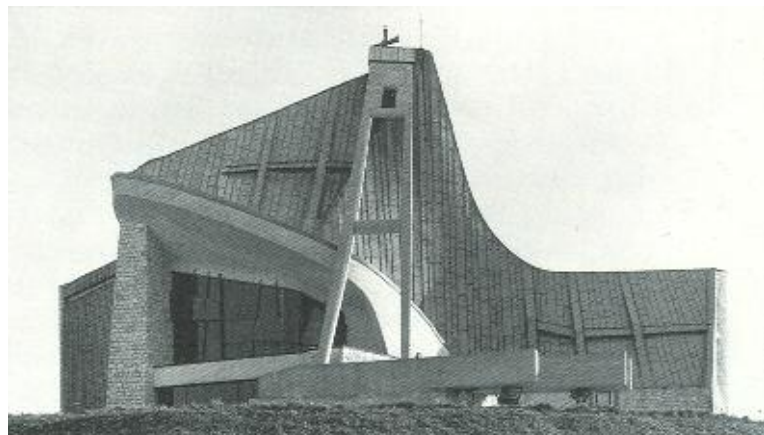


Sopra a sinistra:  
GIOVANNI MICHELUCCI,  
*San Giovanni Battista*,  
Autostrada del Sole,  
Firenze Nord, 1960-64.  
Interno

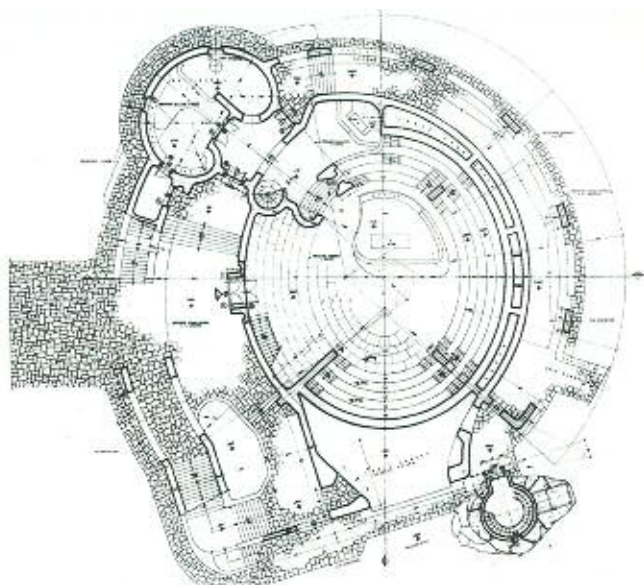
Sopra a destra:  
GIOVANNI MICHELUCCI,  
*Santuario della Beata Vergine  
della Consolazione*,  
Borgo Maggiore,  
San Marino, 1961-67.  
Interno

Destra sopra:  
GIOVANNI MICHELUCCI,  
*San Giovanni Battista*,  
Autostrada del Sole,  
Firenze Nord, 1960-64.  
Esterno

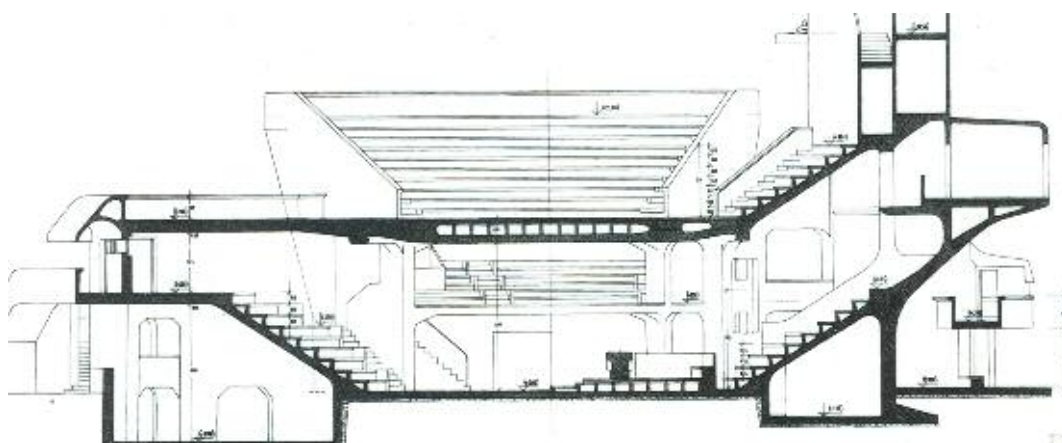
Destra sotto:  
GIOVANNI MICHELUCCI,  
*Santuario della Beata Vergine  
della Consolazione*,  
Borgo Maggiore,  
San Marino, 1961-67.  
Pianta della chiesa







GIOVANNI MICHELUCCI,  
*Chiesa dell'Immacolata  
Concezione della Vergine,*  
Longarone, Belluno,  
1966-78.  
Sinistra: pianta della  
chiesa.  
Centro: sezione.  
Sotto: interno



GIOVANNI  
MICHELUCCI,  
*Chiesa  
dell'Immacolata  
Concezione della  
Vergine*,  
Longarone,  
Belluno,  
1966-78.  
Esterno



mentre sono tra le prime esperienze tipologiche ad aula traversa, con altare posto sul lato lungo, e quindi tendono ad avvicinare l'assemblea all'altare, dall'altra nella caratterizzazione degli elementi costruttivi o conformativi contraddicono la necessaria connessione e valorizzazione liturgica. Infatti l'altare tende a restare elemento secondario nella congestione plastica dello spazio, declassato dal suo ruolo di perno generatore.

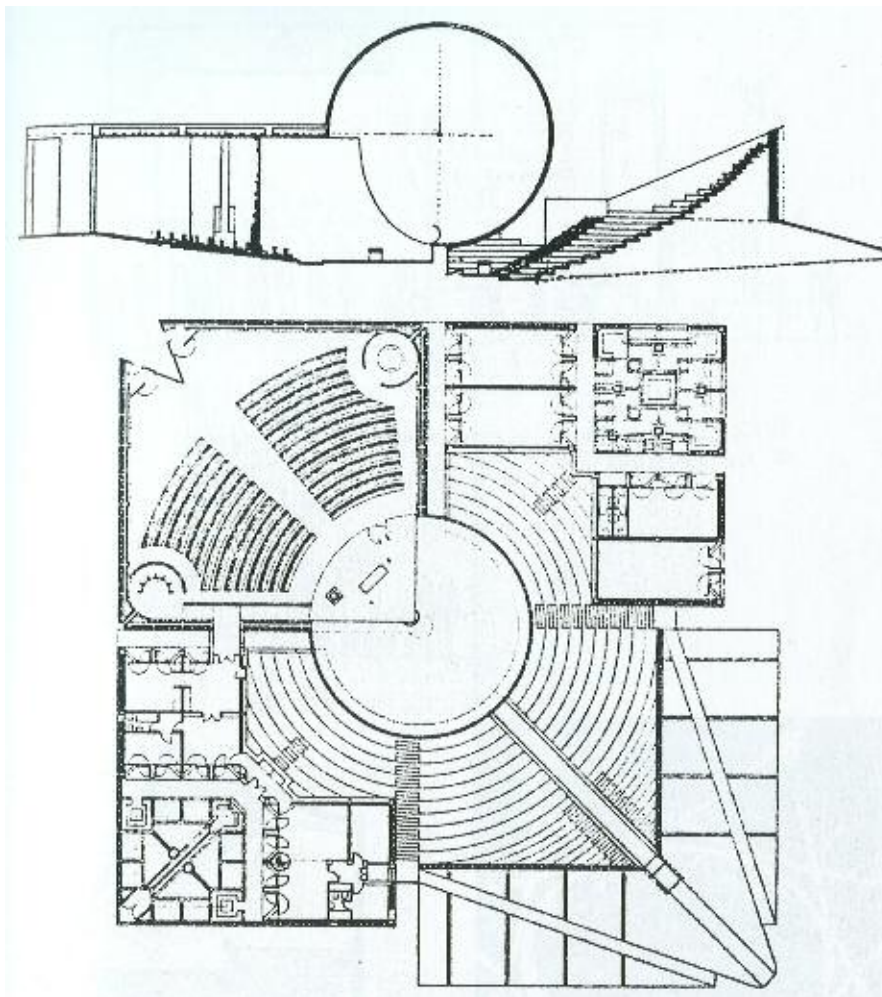
Inserito come è nella chiesa dell'Autostrada in una scarsella laterale, che è quasi annullata dal violento controluce della grande vetrata posta nella parete posteriore, oltre che essere neutralizzato come polo spaziale dalla congestione plastica degli alberi di cemento, vera foresta pietrificata, che reggono la grande copertura a tenda. Depotenziamento ripreso nella chiesa presso S. Marino, dove è collocato nell'area meno luministicamente attiva; dato che la luce tende a spostare l'attenzione e a far vibrare il complicato sistema di palchetti e gallerie avvolgenti l'aula: ne risulta un innaturale decentramento rispetto alla connessione originaria. O peggio a Longarone, dove l'enfasi delle ripide gradinate, riservate a un pubblico più che a un'assemblea di preghiera la quale vive la liturgia nei riti processionali oltre che nei riti fissi, unite alla bassa copertura che incombe sopra l'altare, ne deprimono il ruolo che dovrebbe avere.

Sembra cioè che la posizione di Michelucci, mentre agisce attivamente nella proposizioni di conformazioni non usuali, che divengono quasi tema a sé, punti a deprimere l'altare stesso pensandolo in una definizione non all'altezza dell'orchestrazione costruttiva e spaziale circostante. Questo strano decentramento, coesistente con una fortissima



enfasi plastica, porta a livello espressivo una posizione artistica turbata, che fa della sconnessione tra sostanza liturgica e sostanza conformativa, più che del suo necessario coordinamento, il centro del proprio porsi.

Insieme al caso emblematico di Michelucci, sarà opportuno verificare su qualche ulteriore esperienza costruttiva il modo con cui si è attuato il clima difficile diffusosi nella Chiesa, al posto di quella speranza gioiosa per una Chiesa rinnovata auspicato dal Concilio. Un esempio significativo è quello testimoniato dall'evoluzione progettuale di Ludovico Quaroni. Nelle sue due ultime prove: il progetto presentato al Concorso per nuove chiese di Roma del 1967 e il suo parziale sviluppo, definito insieme a Maria Luisa Anversa e Giangiacomo D'Ardia, con la sfortunata costruzione per la chiesa di Gibellina. Progetti dove cade di colpo la calda intuizione creatrice, che animava lo spazio di Francavilla al Mare, in cui era focalizzato l'organismo tutto sull'altare attivato poi nell'impeto ascendente verso la croce-luce della cupola, o le belle intuizioni di La Martella e di Genova di tensione dell'assemblea verso il presbiterio torre di luce.



L. QUARONI,  
M. L. ANVERSA,  
G. D'ARDIA,  
*Parrocchiale,*  
Gibellina, 1967.  
Pianta della  
chiesa e sezione



Sopra:  
L. QUARONI,  
M. L. ANVERSA,  
G. D'ARDIA,  
*Parrocchiale,*  
Gibellina, 1967.  
Esterna



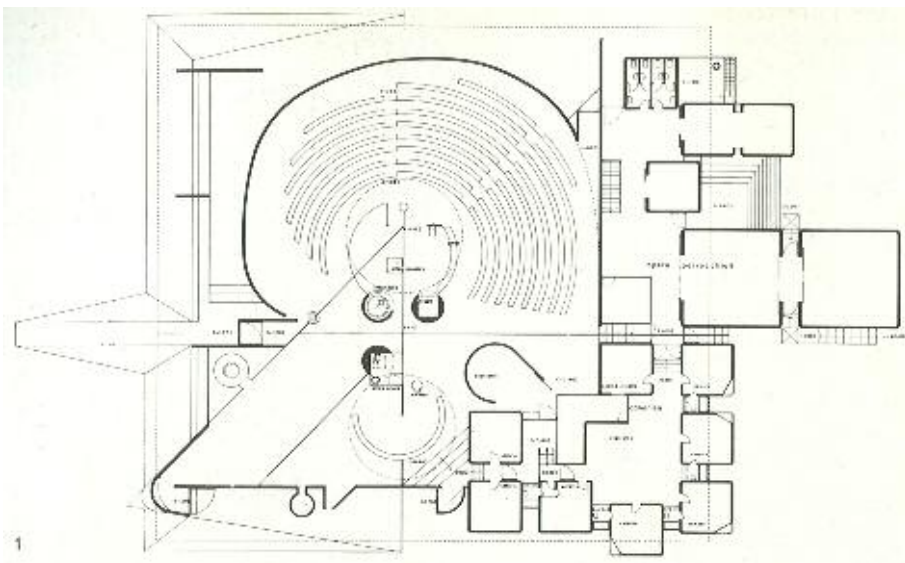
Destra:  
R. PACINI,  
*Chiesa di*  
*S. Maria Mater*  
*Ecclesiae,*  
Roma, 1988.  
Esterno

In queste ultime opere invece le articolazioni si riducono e si contraggono nello stare della fredda sfericità del globo. La gran sfera assorbe unitariamente assemblea e presbiterio cancellando sia la processionalità sia la tensione spaziale dell'uno sull'altro. L'equivalenza geometrica della sfericità assoluta, espressa nella gran calotta, raffredda la calda simbolizzazione del sacro della stagione precedente, che era concentrata sul mistero di Cristo; ora virata verso il segno di un Dio, Divinità, perfezione lontana e distante. Approdo simbolico deista, che in qualche modo permane a Gibellina, dove si concretizza in una spazialità duale, che giustappone geometricamente l'assemblea organizzata a gradinata e il presbiterio inscritto in un'astratta sfericità cupolare, priva di illuminazione diretta.

Testimonianza di una flessione riduttiva si ha nelle chiese tese al nascondimento del segno religioso. Esempi, tra i molti citabili, sono alcuni complessi romani: quale il caso di Nostra Signora di Bonaria a Ostia Lido (1967-82) di Berarducci - Monaco - Rinaldi, e le chiese di Giuseppe Spina: il S. Melchiade (1976) e il S. Ugo (1990), o il S. Giuseppe Cottolengo (1979) a Valle Aurelia. Nel primo caso un impianto pur interessante, vincitore di un premio al Concorso di Roma per Nuove chiese del 1967, che però diffonde orizzontalmente la molteplice volumetria e che, onde deprimere la maggiore altezza dell'aula, non solo la affonda nel terreno ma la nasconde poi sotto un piano inclinato di poco emergente dalla quota di campagna, accennato appena da un basso tronco-cilindrico.

Negli altri casi, e sarà una modalità adottata da molte chiese di questi anni sparse anche in altre regioni, si formulano proposte che omologano la chiesa all'immagine delle contestuali realtà architettoniche. Come nella chiesa di Erto (1970-74) a Pordenone di Gresleri - Varnier. O ancora il complesso di S. Melchiade a Roma, assimilabile nell'immagine a una palazzina residenziale, o la romana S. Maria Mater Ecclesie (1988) di R. Pacini, riferibile a un contenitore commerciale o simile.

L'insistere su questi casi dell'operatività degli anni Sessanta e Settanta non indica che essi siano l'unico risultato delle ricerche del periodo; in questa modalità problematica,

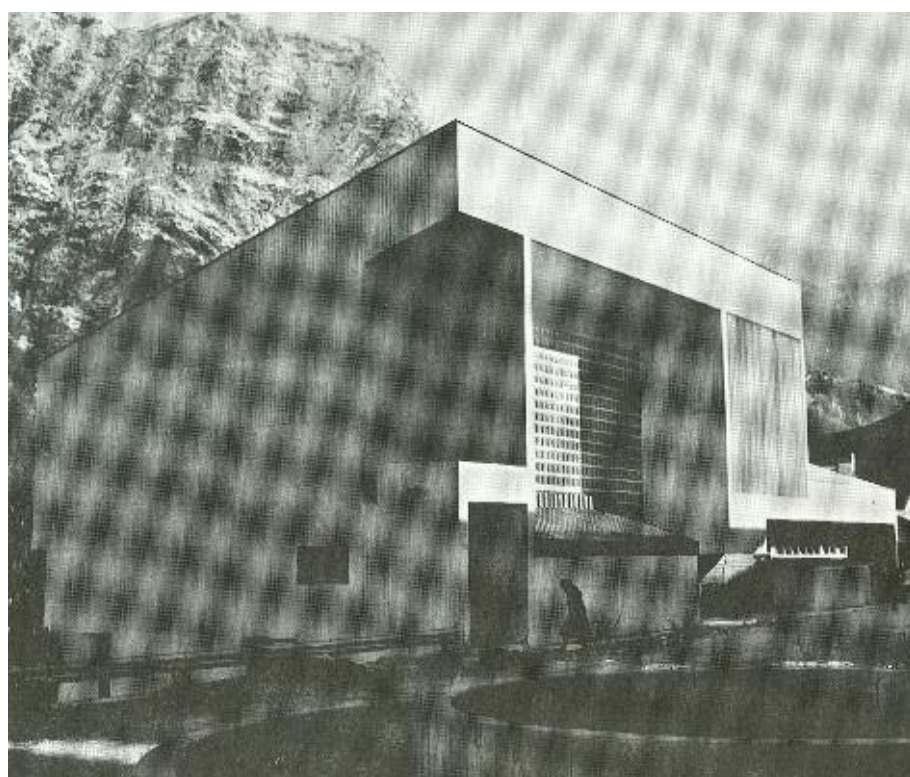


BERARDUCCI,  
MONACO,  
RINALDI,  
*Nostra Signora di  
Bonaria*,  
Ostia Lido,  
1967-82.  
Sopra: esterno.  
Sinistra: pianta  
della chiesa





Sopra:  
BERARDUCCI,  
MONACO,  
RINALDI,  
*Nostra Signora di  
Bonaria,*  
Ostia Lido,  
1967-82.  
Interno



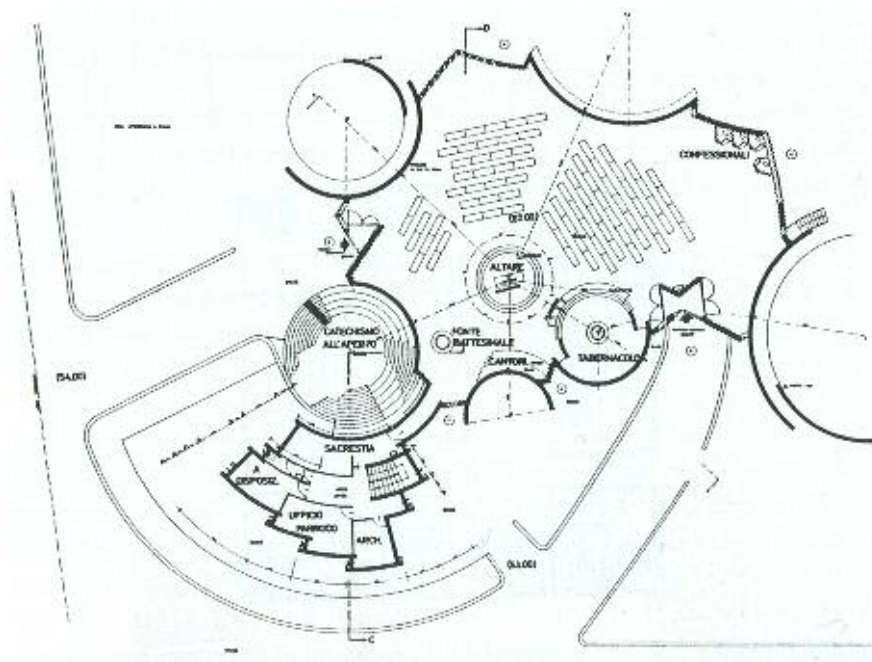
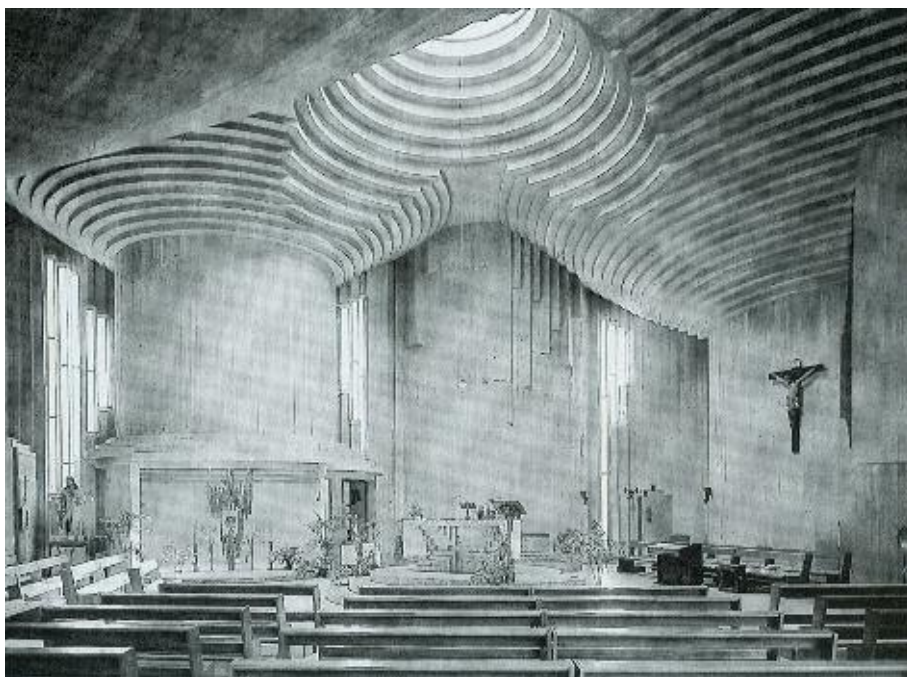
Destra:  
G. GRESLERI,  
S. VARNIER,  
*Parrocchiale,*  
Erto,  
Pordenone,  
1970-74.  
Esterno

infatti, non si risolve in toto la vicenda di questo tempo. Se su di essi ci si è soffermati, lo si è fatto per la particolare connotazione che conferiscono al difficile ricercare di questo periodo.

Sul fronte delle positive realizzazioni vanno segnalate alcune opere tra le altre. Un risultato fortemente espressivo per la capacità di interpretare sia il nuovo spazio assembleare nelle sue articolazioni colloquiali sia il contenuto trascendente del tema religioso, è la notevole invenzione della Sacra Famiglia presso Salerno di Portoghesi e Gigliotti (1969), in cui i due autori mettono a frutto le ricerche sulla polarizzazione dello spazio per cogliere immagini ricche di suggestioni e qualità simboliche.

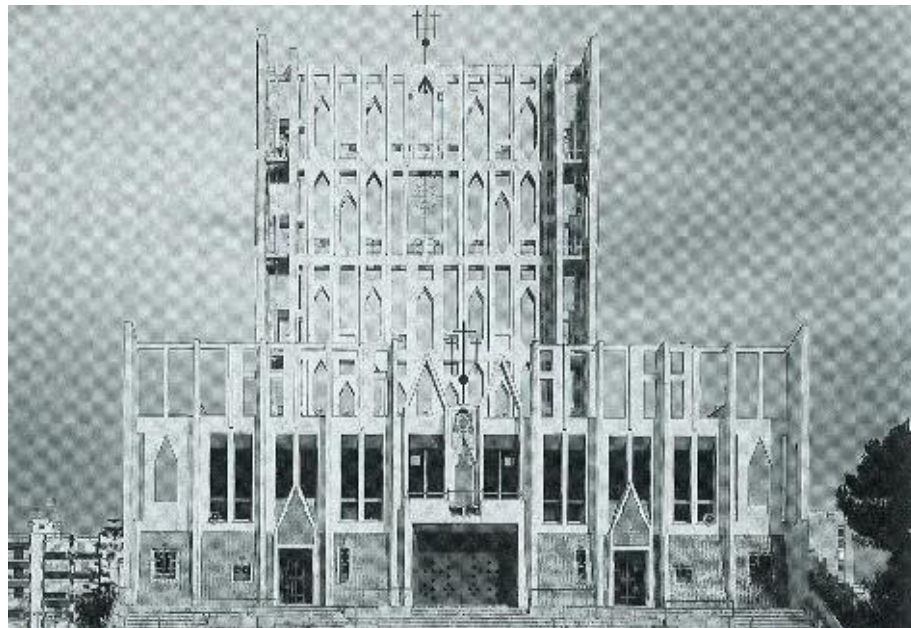


Tra le ulteriori importanti realizzazioni di questi anni si segnalano: la suggestiva articolazione volumetrica a tiburii e camere di luce del Ss. Giovanni e Paolo a Milano di Figini e Pollini (1964-70); a Taranto la lirica Concattedrale di Giò Ponti (1971); a Pordenone la bella invenzione del transetto di luce del S. Francesco (1972) di Gresleri e Varnier; a Cava dei Selci - Marino, vicino Roma, la S. Rita da Cascia (1975) di Benedetti; a Monza l'articolata invenzione del S. Giuseppe (1976) di Dahinden.

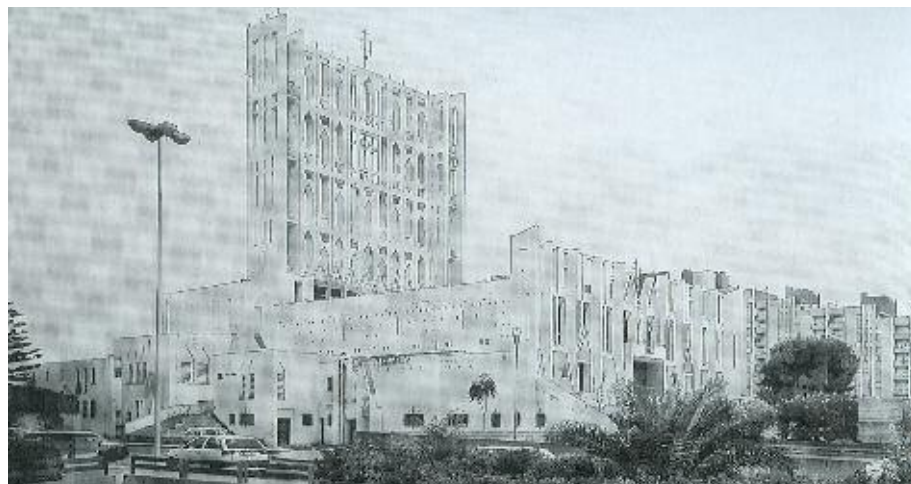


P. PORTOGHESI,  
V. GIGLIOTTI,  
*Chiesa della Sacra  
Famiglia*,  
Salerno, 1969.  
Sopra: interno.  
Sotto: pianta  
della chiesa

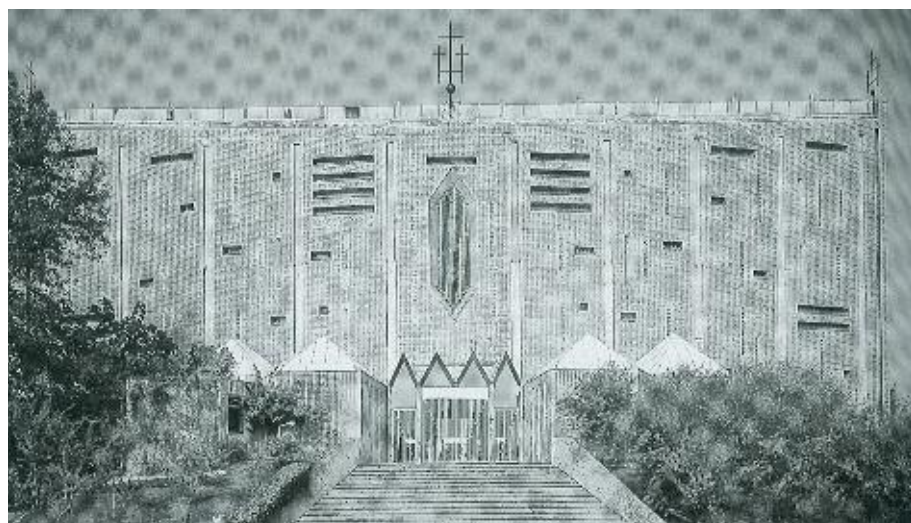
GIÒ PONTI,  
*Concattedrale*,  
Taranto, 1971.  
Esterno



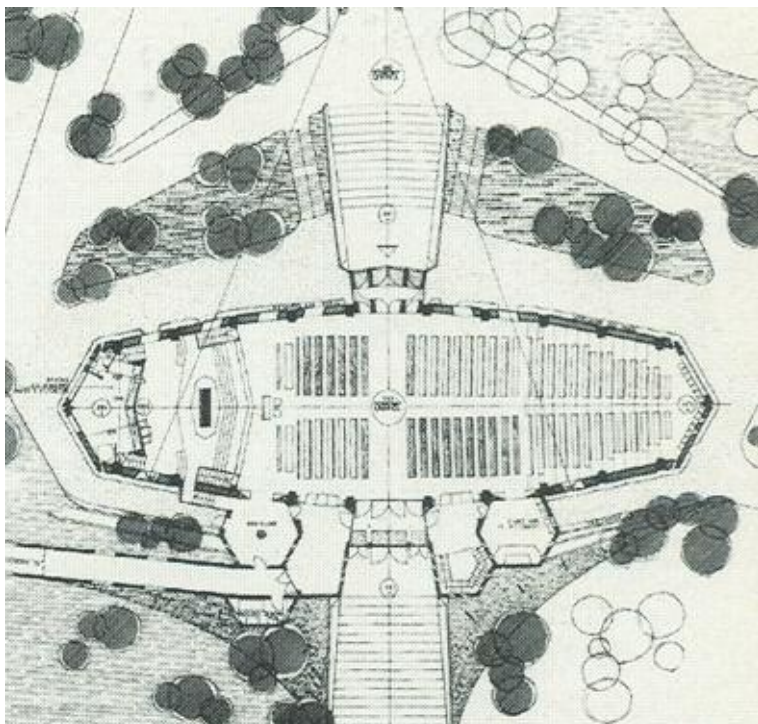
GIÒ PONTI,  
*Concattedrale*,  
Taranto, 1971.  
Esterno



GIÒ PONTI,  
*Chiesa  
dell'Ospedale di  
San Carlo*,  
Milano,  
1964-69.  
Esterno





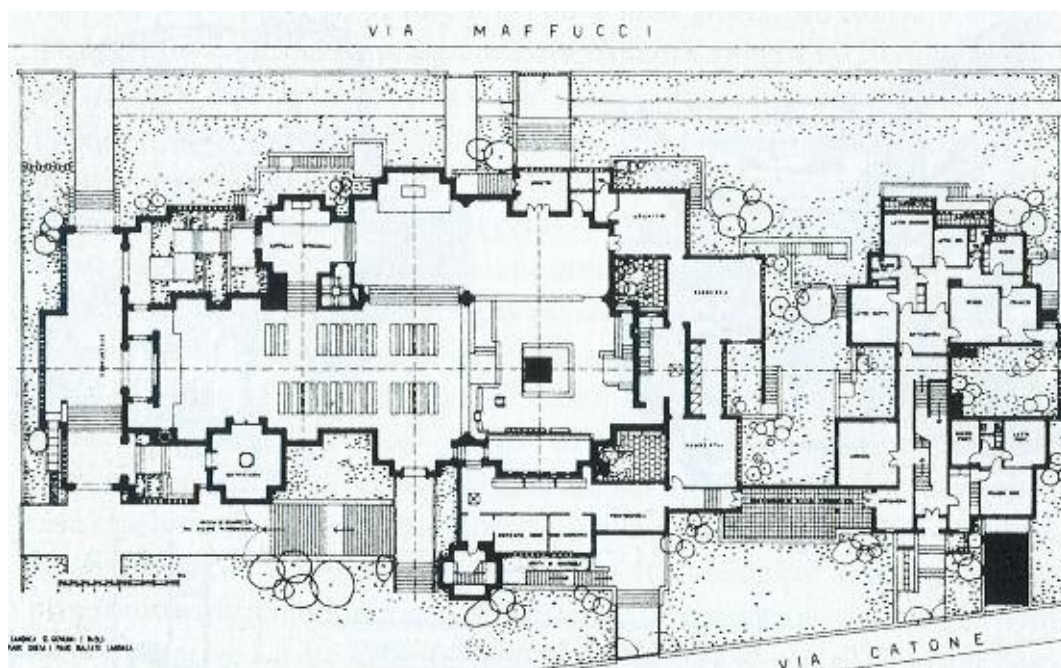
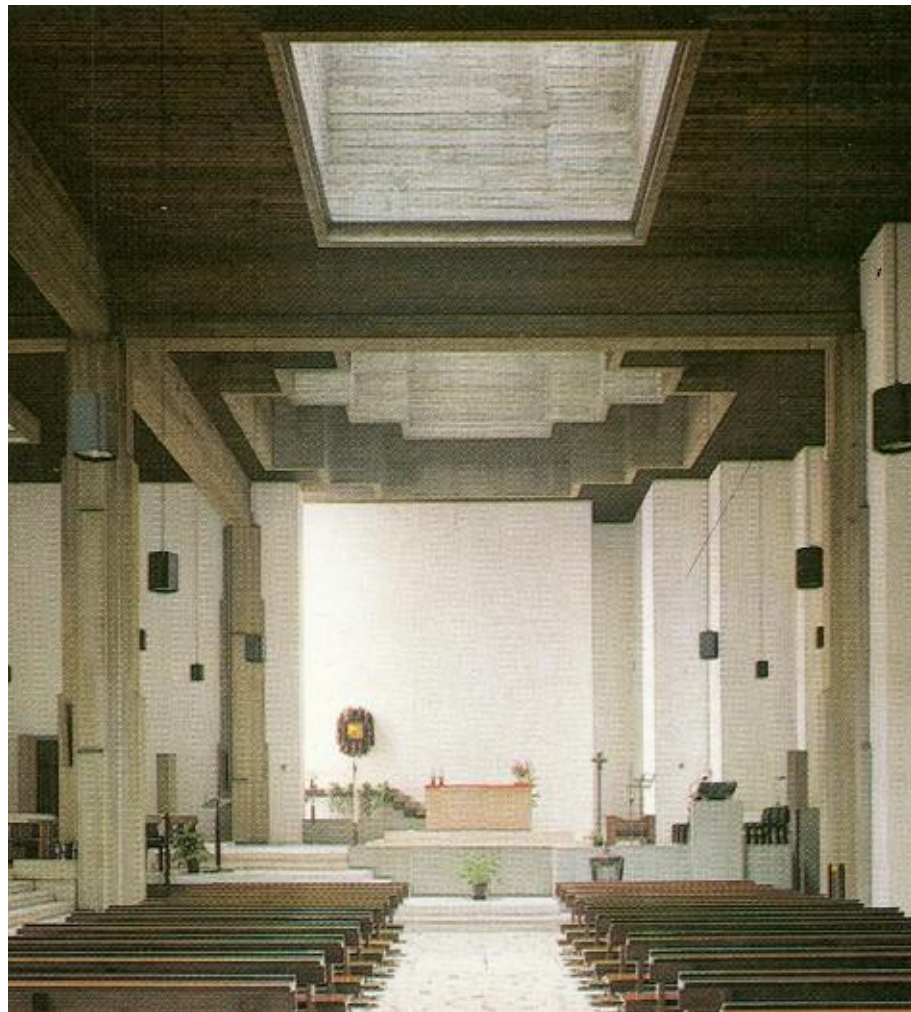


Sinistra: GIÒ PONTI,  
*Chiesa dell'Ospedale  
di San Carlo*,  
Milano, 1964-69.  
Pianta della chiesa

Sotto: L. FIGINI,  
G. POLLINI,  
*Ss. Giovanni e Paolo*,  
Milano, 1964-70.  
Pianta della chiesa



L. FIGINI,  
G. POLLINI,  
*Ss. Giovanni e  
Paolo*,  
Milano,  
1964-70.  
Destra: interno.  
Sotto: pianta  
della chiesa





### 4.3 I temi della critica

L'interpretazione fenomenologica dell'architettura per la liturgia degli anni '60 e '70 sarebbe cosa fine a se stessa se non opportunamente corredata da un riflessione capace di metterne in luce le motivazioni determinanti: senza il loro resoconto queste considerazioni disattenderebbero il loro scopo fondamentale che è quello di verificare la coerente applicazione del rinnovamento conciliare attraverso l'architettura. Rintracciare gli stimoli che hanno ispirato la progettazione della chiesa-edificio ci permette, infatti, di valutare in che modo essi hanno saputo apprendere il *caso serio* determinato dai documenti del Vaticano II.

Di queste ragioni poche ricerche hanno saputo cogliere le autentiche implicazioni culturali e discernere, pur nelle ambiguità, gli elementi positivi da dover avallare. In moltissimi casi, infatti, soprattutto la critica architettonica ha frettolosamente marcato le espressioni dell'architettura per la liturgia post-conciliare come inadeguate e conseguentemente ne ha rifiutato in modo implicito la testimonianza. E' il caso a esempio dello studio proposto da Benedetti<sup>63</sup> che, pur nella validità generale della sua interpretazione, si limita a proporre un catalogo di esempi di architetture non adeguate allo scopo *per la liturgia*, poiché frutto di un'interpretazione teologica scorretta. La sua è una definizione che comprende in sé due limiti: il primo è quello di non sottolineare in modo adeguato il carattere sperimentale, cioè parziale, del processo di ricerca della migliore soluzione possibile; il secondo è determinato dalla comprensione delle posizioni teologiche come uniche responsabili della condizione di incertezza e in modo de-contestualizzato rispetto alla più generale cultura cattolica e dell'intera società. Anche perché le difficoltà di valutazione e di invenzione che hanno riguardato i progettisti non possono essere attribuite esclusivamente al processo di riflessione teoretica avviato dalla Chiesa in seguito al Concilio, dato che molto spesso è mancato un interscambio dialogico tra i professionisti impegnati nella progettazione degli edifici per il culto e le istituzioni ecclesiastiche preposte a garantirne il sostegno concettuale.<sup>64</sup> Le motivazioni che hanno determinato gli esiti dell'architettura per la liturgia degli anni '60 e '70 vanno perciò interpretate con una diversa attenzione che sappia tener conto della specificità disciplinari e del rapporto tra le stesse in funzione del più ampio contesto culturale in cui si collocano.

Il Concilio Ecumenico Vaticano II, in quanto progetto culturale dedicato alla comunità cattolica, istituisce i principi da porre a fondamento del modello di vita in base al quale dovrà essere riorganizzato il nuovo volto della Chiesa. In precedenza abbiamo avuto modo di sottolinearne alcuni aspetti relativi all'azione liturgica e ai soggetti che ne danno applicazione; quegli stessi concetti sono ora il presupposto necessario per riuscire a

comprendere meglio le ragioni degli incerti esiti progettuali delle nuove chiese-edificio costruite dopo la fine del Concilio. Caposaldo fondamentale della riforma liturgica è il concetto della *partecipazione attiva* che la comunità dei fedeli dovrebbe far proprio nell'esperienza dell'atto culturale: si tratta di una visione rivoluzionaria capace di liberarsi dai clericalismi e dalle sacralità del recente passato della Chiesa, poiché impone di rendere il culto più vicino e comprensibile alla reale condizione umana. Molto interessante ai fini della nostra ricerca è l'analogia tra *partecipazione* e *secolarizzazione* avanzata da Giacomo Grasso; essa può essere compresa solamente a partire dal concetto con cui lo stesso autore definisce la dimensione di fondo del termine *secolarizzazione*:

«Qui intendo per secolarizzazione interessante la fede cristiana e quindi quella riflessione critica sulla fede che è la teologia, l'atteggiamento di vita caratterizzato dalla preoccupazione di partecipare al mondo, alla sua evoluzione, ai suoi problemi e la conseguente teorizzazione di esso. Pur sapendo che può essere letto in chiave negativa - ma allora è meglio parlare di secolarismo - tale atteggiamento può anche essere ritenuto un *segno dei tempi*». <sup>65</sup>

Dove per *segno dei tempi* deve essere intesa l'enfaticizzazione della *secolarizzazione* nella società contemporanea, ovvero la maggiore *partecipazione* della gente alle vicende della storia; fatto di per sé costantemente presente nell'evoluzione umana, ma che mai aveva avuto questa intensità. «Ho volutamente riferito la secolarizzazione ai *segni dei tempi* [...] perché ritengo che essa non sia, nella definizione data, una novità e che la novità - che pur esiste - stia piuttosto nell'enfaticizzazione del fenomeno». <sup>66</sup>

Coerentemente alla definizione appena esposta, l'analogia tra *partecipazione* e *secolarizzazione*, la quale fonda le sue radici su di un identico atteggiamento e che è stimolata dalla coerenza verso i *segni dei tempi*, diventa la misura della proposta avanzata nella '*Sacrosanctum Concilium*', tanto che non ci sembra scorretto poter affermare che il Concilio ha avuto il merito di confermare una liturgia secolarizzata, ovvero una liturgia capace, attraverso la lettura dell'antropologia contemporanea, di fornire maggiore spazio alla *partecipazione attiva* dei fedeli. Anche perché, come riportato da Grasso, <sup>67</sup> le sacre scritture sia dell'antico sia del nuovo testamento, i segni sacramentali e la stessa natura teandrica di Cristo sono la testimonianza di una forte attenzione della religione cristiana alla realtà umana e alla sua piena espressione; cioè la tradizione della Chiesa ha sempre implicitamente accolto la propensione dell'uomo a vivere da protagonista la propria vita. Si faccia però bene attenzione a non confondere la nostra definizione con quella di una certa '*teologia della secolarizzazione*' che, tra gli anni '50 e '70, si impose all'attenzione della

cultura contemporanea sostenendo il rifiuto di ogni ministero ecclesiastico e la concezione di un cristianesimo orizzontale, ovvero funzionale al governo dei rapporti umani ma non testimone del legame con Dio.

E' questo un fatto che testimonia come, nell'affrontare il processo di definizione e sviluppo delle forme di applicazione della liturgia contemporanea, ci si è resi conto che, nell'aprire le porte della Chiesa alla *partecipazione attiva* dell'uomo, sarebbe stato inevitabile il confronto-scontro con la cultura di una società fortemente condizionata dal secolarismo. Due sono le ragioni che giustificano quest'affermazione. Il progetto culturale definito dal Concilio, rifiutando la tradizionale organizzazione gerarchica della Chiesa, propose un modello alternativo del corpo ecclesiale basato sull'unitaria composizione organica derivante dal rispetto delle diverse competenze, soprattutto quelle dei fedeli. Essi, resi soggetti propositivi della Chiesa, divenivano in qualche modo gli interlocutori principali ai quali rivolgersi e di cui conoscere la vita, una vita condizionata dalla realtà di una secolarizzazione che, contrariamente alla precedente definizione, appariva distante da una piena comprensione ontologica dell'umanità e caricata di un esasperato materialismo frutto delle idee positiviste. Come diretta conseguenza a questo, si manifestarono nella teologia delle vistose difficoltà nel riuscire

«a portare il vissuto, la situazione, a livello di riflessione col risultato di mescolare indebitamente elementi di una cultura che non c'è più con elementi di novità. Se la riflessione non c'è, e degli elementi mescolati insieme gli uni, quelli che si riferiscono ad una cultura passata, non sono vitali, e gli altri, quelli che si riferiscono alla cultura attuale, sono invece vitali capita che i primi riescono d'impaccio o sono subiti come un peso o vengono giudicati negativamente col risultato di attribuire a chi si ritiene sia il portatore ufficiale e autorizzato di essi, la fede cristiana, tutta la responsabilità. La conseguenza è poi quella di mal tollerare, disprezzare o espellere la fede, e la teologia che riflette su di essa».<sup>68</sup>

La condizione della riduzione dell'*Essere* operata dalla cultura contemporanea e la difficoltà a istituire con essa un rapporto comunicativo efficace hanno determinato un'ambigua presa di posizione della Chiesa, la quale si è confusamente rifiutata di affrontare il problema, o negandone l'esistenza o adattandosi a esso. In quest'ultimo caso, la teologia ha prodotto quelle teorie comunemente conosciute come la '*morte di Dio*' e la '*controversia del sacro*' le quali, in modo diverso, hanno determinato una dissacrazione della realtà: la prima rinnegando la necessità di un Dio per l'uomo della nuova era tecnologica, la seconda avvalorando una privatizzazione del cristianesimo liberato da ogni tradizione della Chiesa e perciò compreso come arte di vivere.<sup>69</sup> Posizioni culturali di assoluta complessità responsabili della definizione di esiti formali molto distanti

dalla spiritualità del *caso serio* della religione cristiana e del messaggio conciliare. Julien Ries, parlando della dissacrazione della realtà, commenterà la nuova architettura post-conciliare dicendo:

«La duplice corrente della *'teologia della secolarizzazione'* e della *'teologia della morte di Dio'* porta ad una prassi di dissacrazione. Un'applicazione pratica si troverà nel rifiuto dei segni visibili della Chiesa. Così, tutta una corrente pretendeva di rifiutare edifici speciali per l'assemblea cristiana. Fra gli altri pretesti, troviamo quello del ridotto impiego delle chiese che dovrebbero quindi essere concepite come luoghi plurifunzionali; altro pretesto quello che considera un errore imporre al paesaggio urbano un'insistenza di edifici religiosi. Si invocano ragioni sociologiche: la chiesa sarebbe un simbolo di classe o di diversa cultura. Fra le ragioni teologiche, si insiste sempre sugli attacchi dei profeti e di Gesù contro il Tempio di Gerusalemme. Perciò si pretende che la chiesa non sia uno spazio sacro ma uno spazio funzionale [...] Bisogna dire che molti furono i cristiani, teologi e laici, che hanno reagito vigorosamente contro queste correnti di dissacrazione, e questo ha provocato, per tre decenni, una vera controversia del sacro».<sup>70</sup>

Il sintetico resoconto dei caratteri formali ricorrenti nell'architettura culturale del post-concilio è intimamente connesso a queste posizioni, le quali, però, non devono in alcun modo essere concepite, come invece ha fatto Benedetti, quali autonome interpretazioni di una parte della disciplina teologica: la loro essenza, così come dimostrato, è al contrario l'esito di una più ampia condizione culturale che determina un nuovo rapporto tra la società, l'*Essere* e la fede, e che riguarda diffusamente tutti i suoi ambiti disciplinari e livelli sociali. Anche l'architettura ne è influenzata ma, a differenza della dimensione teologica, il suo è un rapporto di lungo corso che getta le radici nelle diverse espressioni del Movimento Moderno fin dalla fine dell'Ottocento, in particolare nell'accezione Razionalista.<sup>71</sup> Ovvero la disciplina architettonica è già da tempo ispirata sia nelle riflessioni sia nelle sperimentazioni progettuali da una concezione esistenziale dell'uomo contraddistinta dal primato della ragione, della scienza, della funzione e in cui egli si commisura quale unica entità garante della propria esistenza, cioè si esclude categoricamente l'intervento di un Dio nella storia dell'uomo. Tale impostazione di principi dell'architettura trova una generica affinità di pensiero e di intenti con quella teologia di cui sopra si è parlato: esse condividono la stessa matrice culturale e purtroppo contraddicono e distorcono la centralità del messaggio conciliare. La chiesa-edificio degli anni '60 e '70 si compone sulla base di questa caduta secolarizzante e la riduzione formale, simbolica ed espressiva degli esiti progettuali ne è l'immediata conseguenza.



Va sottolineato però, che la complicità dell'architettura alla proliferazione di una cristianità orizzontale non sarebbe stata possibile se non ci fosse stata la difficoltà della Chiesa nel riuscire a proporre, in conseguenza alla enfattizzazione dell'idea di *partecipazione attiva* avallata dal Concilio, una teologia capace di comprendere i *segni dei tempi*. Diciamo questo perché già da qualche anno prima del Concilio la disciplina architettonica in Italia aveva avviato un processo di ripensamento dei valori del moderno, attraverso il quale si stava cercando di ridare un più autentico fondamento ontologico all'architettura. Si tratta della tesi discussa da E.N. Rogers nel suo famoso articolo *'Continuità o crisi?'* pubblicato nel n. 215 della rivista *'Casabella-continuità'* del 1957, il quale ebbe notevole influenza sull'attività di sperimentazione di quel gruppo di giovani architetti, che in precedenza abbiamo valutato in riferimento all'architettura per la liturgia realizzata prima del Concilio nella diocesi di Milano.<sup>72</sup> Scrive al riguardo De Fusco: «La nuova architettura è [...] segnica nella linea del Movimento Moderno e storico-utopica in ciò che i suoi segni strutturano e intendono comunicare. Il suo impegno non è più solo nel senso della funzione, ma anche in quello della significazione»;<sup>73</sup> si assume uno spostamento di centralità di significato dalla funzione alla significazione, dalla dimensione razionale a quella simbolico-comunicativa. Il limite fu che l'interpretazione dicotomica, tra norma e sperimentazione, data ai documenti conciliari e la caduta della teologia nel secolarismo non permisero a questa linea di ricerca di prendere campo e svilupparsi; si dovranno aspettare gli anni '80 perché questo potesse avvenire. In buona sostanza esiste un'asincronia tra la ricerca teologica e quella architettonica che, dal Concilio a oggi, non ha permesso di sfruttare a pieno le innumerevoli occasioni di riflessione e sperimentazione sulla spazio per il culto.

A questo si aggiunga che, sicuramente in troppe occasioni e per troppo tempo, i liturgisti e i pastori delle diocesi non sono stati capaci di fornire un'adeguata sinergia all'attività dei progettisti. Nonostante lo sforzo esegetico dei liturgisti, va pure rilevato che il loro lavoro di interpretazione si è svolto in modo episodico e prevalentemente sulla base delle sollecitazioni provenienti dagli operatori impegnati direttamente sul campo. L'urgenza ha fatto sì che inevitabilmente ai liturgisti sia stato chiesto molto più di una semplice riflessione di natura liturgica; strada facendo molto spesso la loro lettura è diventata direttiva di progetto, quanto non progetto esso stesso, prescindendo dalle indispensabili mediazioni della competenza storico-artistica, architettonica e artistica. Sicuramente dai liturgisti ci si sarebbe attesa una più attenta e approfondita lettura dei riti in rapporto all'architettura.

L'interpretazione e l'attuazione delle indicazioni conciliari è affidata in primo luogo ai vescovi e agli organi tecnici di consulenza di cui essi si servono, in particolare le

Commissioni diocesane per l'arte sacra. Le interpretazioni che i vescovi italiani hanno dato alle indicazioni conciliari riguardanti il rapporto architettura-liturgia, da quanto risulta, sembrano assai modeste e, disperse nelle diverse diocesi, stentano ad assumere forma di riflessione articolata e comunicabile. Ben poche sono le diocesi che hanno nominato direttori pastorali in materia di architettura e liturgia; troppo limitato il numero di quelle che si sono dotate di Commissioni diocesane per l'arte sacra. In questo campo la Chiesa italiana sembra essersi mossa in base alla logica di *resa alla prassi* o al *caso per caso*. Di fronte alla debolezza della committenza ecclesiastica, incapace di elaborare orientamenti e soprattutto di incaricare progettisti seriamente selezionati, è stato inevitabile che lo studio dei progettisti diventasse il luogo in cui valutare e risolvere i problemi relativi al rapporto architettura-liturgia.

Esaminando con attenzione la produzione architettonica più che abbondante degli anni post-conciliari in Italia, non si può certo affermare che da parte dei progettisti vi sia stata una pregiudiziale disattenzione nei riguardi delle istanze liturgiche. Tuttavia sembra che queste ultime siano state accolte in modo superficiale e frammentario; non sempre assimilate, esse si sono rivelate incapaci di animare dall'interno il processo progettuale. Tanto più che di norma i consulenti liturgici degli architetti, più che i liturgisti, sembra siano stati i parroci o gli amministratori diocesani. Ne deriva che le chiese costruite dopo il Vaticano II si sono rivelate adatte a consentire le celebrazioni, ma niente di più; molto spesso è stato sufficiente il mutare degli scenari pastorali e liturgici a metterle in crisi evidenziandone un diffuso carattere sperimentale e provvisorio, dovuto alla natura stessa della riforma, al suo svilupparsi per gradi, alla necessità di attuarla in forme marcatamente didattiche. Va infine sottolineato che i progettisti si sono trovati ad affrontare un tema di architettura di grande impegno sia sul piano personale sia sul piano professionale che, in particolare per quest'ultimo aspetto, ne ha messo in evidenza il basso profilo. Possiamo con buona approssimazione sostenere che la causa principale di tanti esiti così modesti dal punto di vista architettonico è identificabile, oltre che nei limiti di natura liturgica, anche nell'affidamento dell'incarico a progettisti sprovvisti della necessaria preparazione professionale e qualificazione architettonica.

- <sup>1</sup> Si vedano i concetti espressi nella premessa del testo.
- <sup>2</sup> Si vedano i concetti espressi nel primo capitolo del testo.
- <sup>3</sup> Cit. in C. VALENZIANO, *La riforma liturgica del concilio, cronaca teologia arte*, EDB, Bologna 2004, p. 73.
- <sup>4</sup> Cit. in *Ivi*, p. 74.
- <sup>5</sup> *Ivi*, p. 93.
- <sup>6</sup> *Ivi*, p. 94.
- <sup>7</sup> *Ivi*, p. 97.
- <sup>8</sup> Cit. in *Ivi*, p. 94.
- <sup>9</sup> *Catechismo della Chiesa Cattolica*, 1069.
- <sup>10</sup> *Sacrosanctum Concilium*, 5.
- <sup>11</sup> *Ivi*, 6.
- <sup>12</sup> *Ivi*.
- <sup>13</sup> *Ivi*, 26.
- <sup>14</sup> *Ivi*, 7.
- <sup>15</sup> *Ivi*, 14.
- <sup>16</sup> *Ivi*, 30.
- <sup>17</sup> *Ivi*, 48.
- <sup>18</sup> *Ivi*, 21.
- <sup>19</sup> *Ivi*.
- <sup>20</sup> *Ivi*, 27.
- <sup>21</sup> *Ivi*, 33.
- <sup>22</sup> *Ivi*, 34.
- <sup>23</sup> *Ivi*, 56.
- <sup>24</sup> C. VALENZIANO, *cit.*, pp. 63-77.
- <sup>25</sup> *Sacrosanctum Concilium*, 37-39.
- <sup>26</sup> *Ivi*, 42.
- <sup>27</sup> *Lumen Gentium*, 6.
- <sup>28</sup> *Ivi*, 5.
- <sup>29</sup> *Ivi*, 4.
- <sup>30</sup> *Ivi*, 1.
- <sup>31</sup> *Ivi*, 7.
- <sup>32</sup> *Ivi*.
- <sup>33</sup> *Ivi*, 8.
- <sup>34</sup> *Ivi*, 9.
- <sup>35</sup> *Ivi*, 13.
- <sup>36</sup> C. VALENZIANO, *cit.*, p. 82.
- <sup>37</sup> *Ivi*, p. 87.
- <sup>38</sup> *Sacrosanctum Concilium*, 122.
- <sup>39</sup> *Ivi*.
- <sup>40</sup> *Ivi*, 124.
- <sup>41</sup> *Ivi*.
- <sup>42</sup> *Ivi*.
- <sup>43</sup> C. VALENZIANO, *cit.*, p. 81.
- <sup>44</sup> H.U. VON BALTHASAR, *Cordula ovvero il caso serio*, a cura di E. Giammanchieri, Queriniana, Brescia 1993 (5<sup>a</sup> ed.) (ed. orig., *Cordula oder der Ernstfall*, Johannes Verlag, Einsiedeln 1966).
- <sup>45</sup> *Ivi*, p. 30.
- <sup>46</sup> *Ivi*, p. 25.
- <sup>47</sup> *Ivi*, p. 32.
- <sup>48</sup> *Ivi*, p. 45.
- <sup>49</sup> *Ivi*, p. 49.
- <sup>50</sup> *Ivi*, p. 36.
- <sup>51</sup> G. GRASSO, *Tra teologia e architettura. Analisi dei problemi soggiacenti all'edilizia per il culto*, Borla, Roma 1988, p. 94.
- <sup>52</sup> *Ivi*, p. 92.
- <sup>53</sup> *Ivi*, p. 95.
- <sup>54</sup> H. U. VON BALTHASAR, *cit.*, pp. 54-55.
- <sup>55</sup> C. VALENZIANO, *cit.*, pp. 63-77.
- <sup>56</sup> Sotto questo punto di vista trova una spiegazione più convincente l'allontanamento del Card. Lercaro dalla curia di Bologna e la conseguente chiusura, nel 1968, della rivista *Chiesa e Quartiere*, nonché degli uffici diocesani da lui organizzati.
- <sup>57</sup> C. VALENZIANO, *La rifondazione postconciliare dello spazio per il culto*, in *L'arte per il culto nel contesto postconciliare. I - Lo spazio*, a cura di C. CHENIS. Atti del convegno internazionale, San Gabriele 25-27 settembre 1995, Stauròs, San Gabriele 1998, p. 183.
- <sup>58</sup> S. BENEDETTI, *L'architettura delle chiese contemporanee. Il caso italiano*, «Saggi di architettura. Architettura e storia», Jaka Book, Milano 2000, p. 86.
- <sup>59</sup> C. VALENZIANO, *La rifondazione postconciliare dello spazio per il culto*, *cit.*, p. 180.
- <sup>60</sup> *Gaudium et Spes*, 62.
- <sup>61</sup> *Mt*, 18, 20.
- <sup>62</sup> E. ABRUZZINI, *Gli anni sessanta in Italia*, in *Profezia di bellezza. Arte sacra tra memoria e progetto*. Catalogo

della mostra in occasione del 50° dell'UCAI, Città del Vaticano Piazza San Pietro 27 gennaio-3 marzo 1996, Ciscra, Roma 1996, pp. 243-244.

<sup>63</sup> S. BENEDETTI, *cit.*, pp. 49-86.

<sup>64</sup> G. SANTI, *Architettura e liturgia*, in *Il sacro. L'architettura sacra oggi*. Atti del convegno, Pescara 27-29 Gennaio 1989, Il Cerchio, Rimini 1990, pp. 140-143.

<sup>65</sup> G. GRASSO, *Come costruire una chiesa. Teologia, metodo, architettura*, Borla, Roma 1994, p. 29.

<sup>66</sup> *Ivi*, p. 30.

<sup>67</sup> *Ivi*, pp. 40-45.

<sup>68</sup> *Ivi*, p. 34.

<sup>69</sup> J. RIES, *La problematica del sacro nell'epoca contemporanea*, in *Il sacro. L'architettura sacra oggi, cit.*, pp. 21-24.

<sup>70</sup> *Ivi*, pp. 23-24.

<sup>71</sup> Si vedano i concetti espressi nel terzo capitolo del testo.

<sup>72</sup> Si vedano i concetti espressi nel quinto capitolo del testo.

<sup>73</sup> Cit. in M. A. Crippa, *L'eredità del Concilio Vaticano II e l'edificio sacro moderno nella cultura occidentale*, in *Architettura e spazio sacro nella modernità*, a cura di P. Gennaro. Catalogo della Biennale di Venezia, 4 dicembre 1992-6 gennaio 1993, Abitare Segesta, Milano 1992, p.179.





### 1. 'Aver cura' del nuovo tempio

Il percorso di ricerca fino a ora appreso necessita di un ulteriore e conclusivo momento di approfondimento capace di esplicitare chiaramente il senso di coerenza dei concetti vagliati e di fornire un quadro riassuntivo delle molte domande a cui si è data una risposta: parole che con la loro rappresentatività e intensità sappiano essere un evidente segno della multiforme complessità del tema della chiesa-edificio.

Riuscire in tale proposito impone il bisogno di ricapitolare l'obiettivo prefissato all'inizio della nostra dissertazione, ovvero la composizione di un insieme organico di strumenti finalizzato all'invenzione architettonica dello spazio da adibire al culto. Una scelta giustificata dalla stessa evidenza delle qualità intrinseche all'opera d'architettura, la quale riassume in sé, attraverso un processo di critica e sintesi, tutti quei valori storici, culturali, sociali e, nel nostro caso, teologici che contraddistinguono ogni epoca e per i quali si è cercato di fornire un esauriente resoconto attraverso i capisaldi teorici esposti. La comprensione dei caratteri peculiari che contraddistinguono lo spazio della liturgia è perciò il tema che corrisponde al nostro bisogno di sintesi e allo stesso tempo costituisce una concreta risposta al carattere operativo della disciplina architettonica, poiché, se è vero che l'architetto è un intellettuale, è altrettanto vero che il suo fine ultimo corrisponde alla fenomenologia dei processi di antropizzazione.

In funzione di quest'impegno, la coerenza verso il metodo preventivamente immaginato ci impone di ricordare alcuni concetti essenziali intorno ai quali si è costruito il nostro sistema interpretativo. Innanzi tutto riaffermando che l'atto creativo per mezzo del quale si dà vita a uno spazio, pur nella piena autonomia della disciplina architettonica, è la diretta conseguenza di un confronto sintetico, cioè interdisciplinare, che sappia accogliere i molteplici punti di vista proposti dalle dottrine interessate all'argomento.<sup>1</sup> La sintesi dei poliedrici schemi interpretativi è perciò l'essenza della figura spaziale dalla

quale prende vita un'architettura; tanto più in un caso come il nostro, dove gli elementi da considerare sono così tanti e così vari che non sarebbe plausibile un approccio unidirezionale.

Ma l'apporto metodologico che, completando il precedente, fornisce la chiave di lettura più efficace e originale alla risoluzione del nostro problema deriva dalla definizione heideggeriana di *luogo*.<sup>2</sup> Un *luogo* è, secondo la concezione del filosofo tedesco, uno spazio occupato da una costruzione realizzata per mano dell'uomo il cui fine è quello di permettere l'*abitare*, ovvero l'*aver cura* di ogni cosa nella sua essenza. Come detto, l'oggetto dell'*aver cura*, relativamente al tema in questione, si concretizza nella presenza della Chiesa riunita in preghiera, o meglio delle sue componenti fondamentali: il culto e l'assemblea. In quanto *luogo*, la chiesa-edificio dovrebbe perciò garantire la libera espressione, poiché capace di avvalorarne l'essenza, dell'atto liturgico e della comunione dei fedeli. Per essi abbiamo in precedenza fornito una proficua riflessione, determinata anche alla luce degli ultimi aggiornamenti proposti dal Concilio, la quale ci ha permesso di definirne i caratteri peculiari e inoltre di comprendere come alcune particolari esperienze progettuali condotte sia in Europa sia in Italia hanno saputo trarne gli stimoli adeguati alla creazione della chiesa-edificio.

Un lavoro complesso, stimolante e straordinariamente significativo, ma che finora non ha saputo offrire un'adeguata veste attuativa poiché, se pur le esemplificazioni illustrate rendono testimonianza di specifiche soluzioni adottate per dare una connotazione di *luogo* a uno spazio liturgico, non si è ancora costituito un insieme di principi sintattici generali capaci di orientare la creazione spaziale verso un risultato il più possibile esente dall'errore. In altre parole non si è ancora risposto alla domanda: come può una chiesa-edificio diventare *luogo* per il culto e per il popolo di Dio? Ovvero, come può permettere che essi si manifestino nella loro essenza?

Una prima idea, seppur non completamente esaustiva, potrebbe desumersi dalle ragioni che giustificano una presa di distanza del tema della chiesa-edificio da quello del tempio: quali sono gli elementi di divergenza che ci inducono ad affermare che il luogo per il culto cattolico sicuramente non è un tempio? Si tratta di una domanda tutt'altro che scontata e per mezzo della quale si può riflettere, non solo sulla declinazione metodologica da dover impiegare, ma anche sul rapporto tra lo specifico cristiano e la cultura del tempo e inoltre sulla connotazione di una sano legame con la tradizione.

Nell'edificazione della chiesa-edificio, infatti, bisogna fare molta attenzione a non confondere i riferimenti e i termini che contraddistinguono lo specifico cristiano con quelli che derivano da *altre* religioni, come a esempio l'ebraismo, l'islamismo o tutte le altre tradizioni religiose pagane o veterotestamentarie. Ci soffermiamo su quest'aspetto

poiché nella storia della cristianità si possono catalogare infinite manifestazioni culturali che, invece, testimoniano il contrario: esse, pur nella loro evidenza storica, non rispondono a quei presupposti di autenticità e rigorosità teologica tali da poterci fornire un riferimento concettuale immediatamente spendibile: la loro genesi, purtroppo, in molti casi perde di vista la centralità del messaggio evangelico. E' possibile, invece, instaurare un confronto, ben sapendo che i termini usati non sono univoci ma analogici.

La novità evangelica, con sconvolgenti conseguenze per quanto riguarda l'argomento trattato, è la seguente: il *Tempio*, l'*unico Tempio*, è Cristo. E' opportuno, prima di parlarne, sottolineare alcuni aspetti dei templi delle altre religioni. La storia, la sociologia e la filosofia delle religioni sono in grado di cogliere sia il profondo legame che lega una dottrina religiosa alla forma del tempio sia di interpretarne le implicazioni psicologiche, economiche e politiche; esse ci aiutano perciò a capire che ogni tempio ha dei propri connotati specifici e che allo stesso tempo esistono tra di essi dei caratteri comuni. Questi, più che al cristianesimo, fanno riferimento a quelle religioni che per comodità definiamo *altre*. Riguardo al tempio l'Olivetti ci dice che esso è:

«Luogo del sacro più che luogo sacro; anzi, luogo sacro in quanto luogo del sacro. Tempio da *témenos*: recinto separato. La ierofania non accade in esso consacrandolo, vale a dire, secondo che una fenomenologia e una storia delle religioni sono ormai solite esprimersi, provocando nell'oggetto una rottura del piano ontologico; la ierofania piuttosto accade in esso perché il luogo è già *teménos*, *separato*, *fanum* contrapposto a *profanum*»<sup>3</sup>

La descrizione del tempio come «luogo del sacro» più che «luogo sacro» amplia il tema del discorso al *sacro* e concepisce quest'ultimo come elemento caratterizzante. In un tempio così inteso si delimitano spazi e tempi, ma non con lo scopo di riunire persone: queste ultime, anche se vi si avvicinano e, se sono sacerdoti, vi entrano, hanno sempre un ruolo secondario, poiché quel che conta è che vi acceda la divinità. Essa, in tal modo, si manifesta per quel che è: veramente *altro*. La sua manifestazione non potrebbe avvenire altrove, per esempio nel profano, nel comune, ma solo nel *fanum*, nel separato.

Gli scritti evangelici e le lettere apostoliche, invece, propongono con vigore una nuova teologia del tempio la quale trae ragione d'esistere in funzione di un unico nome: Gesù Cristo. In duemila anni di cristianesimo questa novità, pur manifestandosi nella cattolicità e nell'apostolicità della Chiesa, ha talora perso di incisività e ha condotto a dei risultati ibridi che non hanno saputo porsi, nonostante fossero opere eccelse, come autentiche espressioni della centralità del tema. Quest'ultima si manifesta in tutta la sua integralità soprattutto nei testi giovannei; prima di tutto nel prologo, quando si dice: «E il Verbo si fece carne e venne ad abitare in mezzo a noi».<sup>4</sup> Cioè, alla presenza invisibile



e temibile di Dio nella tenda o nel tempio dell'antica alleanza, alla presenza spirituale della sapienza in Israele mediante la legge, succede, mediante l'incarnazione del Verbo, la presenza personale e sensibile di Dio tra gli uomini. Non c'è più un tempio o una legge che è casa del Signore, c'è Gesù.

Ancor più incisivo è il contenuto del dialogo tra Gesù e la Samaritana al pozzo di Giacobbe, dove la donna si rivolse al Messia replicando:

«Signore, vedo che tu sei un profeta. I nostri padri hanno adorato Dio sopra questo monte e voi dite che è Gerusalemme il luogo in cui bisogna adorare». Gesù le dice: «Credimi, donna, è giunto il momento in cui né su questo monte, né in Gerusalemme adorerete il Padre [...] Ma è giunto il momento, ed è questo, in cui i veri adoratori adoreranno il Padre in spirito e verità; perché il Padre cerca tali adoratori. Dio è spirito, e quelli che lo adorano devono adorarlo in spirito e verità».<sup>5</sup>

Il culto della nuova alleanza si fonda non tanto sulla sacralità di gesti rubricati posti ad appannaggio di pochi iniziati, ma sulla consapevole e intensa preghiera del singolo che nel suo intimo decide di seguire Cristo, ovvero la «verità».

Un altro scritto giovanneo dove si assume un atteggiamento nuovo rispetto al tempio è *'l'Apocalisse'*. Quasi alla fine della rivelazione il veggente ci riferisce questa visione:

«Poi venne uno dei sette angeli che hanno le sette coppe piene degli ultimi sette flagelli e mi parlò: "Vieni, ti mostrerò la fidanzata, la sposa dell'Agnello". L'angelo mi trasportò in spirito su di un monte grande e alto, e mi mostrò la città santa, Gerusalemme, che scendeva dal cielo, da Dio, risplendente della gloria di Dio [...] Non vidi alcun tempio in essa perché il Signore Dio, l'Onnipotente, e l'Agnello sono il suo tempio».<sup>6</sup>

Nella Gerusalemme celeste, immagine che prefigura il compimento del regno di Dio, l'abitazione della divinità in mezzo agli uomini ha reso superfluo ogni edificio materiale quale luogo privilegiato ed esclusivo per la presenza di Dio.

L'ultimo riferimento che ci sembra necessario citare poiché, per via della sua visione ecclesiale, complementare ai precedenti, è il testo di san Paolo, il quale attribuisce ai membri della comunità cristiana la dimensione di tempio di Dio. «Non sapete che siete tempio di Dio e che lo Spirito di Dio abita in voi? Se uno distrugge il tempio di Dio, Dio distruggerà lui. Perché santo è il tempio di Dio, che siete voi».<sup>7</sup> O ancora: «O non sapete che il vostro corpo è tempio dello Spirito Santo che è in voi e che avete da Dio, e che non appartenete a voi stessi?».<sup>8</sup>

Sembra allora potersi concludere che, nella cristianità, l'unico tempio è rappresentato dall'unità tra Cristo e la sua Chiesa, la quale è il suo corpo mistico:<sup>9</sup> comunità nella quale

Gesù è sempre presente poiché «dove sono due o tre riuniti nel mio nome, io sono in mezzo a loro».<sup>10</sup> Tale concezione supera gli stessi limiti del dato terrestre e si colloca in una prefigurazione escatologica in cui il regno di Dio sarà fondato sulla coesistenza dell'uomo con il divino. Il luogo della chiesa-edificio, per le ragioni teologiche esposte, non ha nessun diritto di costituirsi come immagine di divisione tra sacro e profano; non può in alcun modo fungere da scigno al divino. Nella religione cristiana non esistono più divisioni, tutto è santo, e l'uomo riunito nella Chiesa è, per opera dell'incarnazione di Dio in Cristo, il custode, il vero tempio del sacro.

La lettura fatta dei brani neotestamentari potrebbe stupire se messa in parallelo con quanto si è compiuto, scritto e detto a proposito degli edifici per il culto nel corso della storia del cristianesimo. Potrebbe sembrare essersi operato un tradimento; essersi eliminata la novità evangelica per riaccettare proposte paganeggianti, o almeno veterotestamentarie. Ancor oggi, non solo nel linguaggio comune ma anche in quello ufficiale, si usa una nomenclatura sacrale. E' la stessa autenticità del messaggio evangelico che ci permette di superare questa difficoltà interpretativa. La salvezza, infatti, passa attraverso l'incarnazione, ovvero considerando la presenza del Verbo in una dimensione storica umanizzata e perciò culturalmente definita. Un'eventuale radicalità evangelica che non tenesse conto dell'uomo per quello che è, cioè non ne considerasse i moduli espressivi, sarebbe una radicalità solo apparentemente evangelica.

In questo senso, la fedeltà nei confronti dell'essenza del cristianesimo impone di valutare l'autenticità della fede considerando anche il particolare contesto storico e culturale in cui essa si manifesta e ricordando che, soprattutto nel caso di edifici per il culto, molte opere nel corso della storia hanno messo in luce sia autentici aspetti teologici sia deviazioni corrispondenti a una particolare condizione esistenziale dell'uomo: le une e le altre intrecciate in un percorso parallelo, in ogni caso necessario alla divulgazione del messaggio evangelico. Ma la rilevanza di tali presupposti ci indica che, nella lettura dei fatti della cristianità, il linguaggio di ogni cultura deve essere sottoposto a un duplice livello di revisione: attraverso il primo va sottolineato che la centralità della rivelazione evangelica non può essere in alcun modo subordinata allo splendore della forma in cui essa trova compimento; nel secondo, complementare al primo, va ribadito che cultura e fede sono due cose distinte, anche se unite; cioè non è lecito attribuire alle singole manifestazioni culturali l'appellativo di incarnazioni del vangelo, poiché esso trova compimento nelle sole parole di Cristo.<sup>11</sup> Tali indicazioni ci permettono di spiegare con maggiore evidenza come sia stato possibile passare dall'uso della stanza al piano supe-

riore<sup>12</sup> alla edificazione del nuovo San Pietro; l'una e l'altra, infatti, sono distinte manifestazioni culturali, ma che convergono nella stessa verità teologica. L'importante è non confondere le piccole tradizioni con la Tradizione.

La comprensione di questi termini ci consente di fornire già una prima, seppur parziale, risposta alla domanda che ci eravamo posti inizialmente cioè: come può una chiesa-edificio diventare *luogo* per il culto e per il popolo di Dio? Lo spazio per il culto nella religione cristiana si fonda sul principio di declinazione del tema del tempio, così come inteso dalle *altre* religioni, il quale, determinandone un sistema di lettura analogico, permette ai cristiani di dire che il vero tempio è Cristo. Ne deriva, perciò, l'immagine di una chiesa-edificio che si definisce nell'idea di *luogo* in cui trova riparo il *tempio di Dio*, cioè: la presenza di Cristo che si contempla nell'atto eucaristico e l'unità della Chiesa in quanto corpo mistico del Verbo e in quanto prefigurazione escatologica della Gerusalemme celeste.

L'attenzione dell'architetto, perciò, dovrebbe orientarsi in modo sempre più intenso verso una consapevole emancipazione dal riferimento del divino, del sacro, del mistico, del trascendente; ovvero da tutte quelle connotazioni che, in modo più o meno esplicito, esulano dalla essenzialità del tema, la quale, come detto, si condensa nella realtà umana espressa dal *sacrificio* e dalla *comunione*.<sup>13</sup> Per un architetto concepire la chiesa-edificio come *luogo* del nuovo tempio è un impegno gravoso poiché, paradossalmente, impone di rifiutare l'astrazione e al contrario abbracciare un'autentica definizione dell'uomo, così come professata dal messaggio evangelico.

## 2. Lo spazio simbolico

Nonostante la precedente dissertazione e gli ulteriori chiarimenti evidenziati, il nostro obiettivo rimane tuttora indefinito poiché non siamo ancora stati in grado di mettere in luce gli elementi caratteristici di un metodo funzionale alla corretta definizione, della chiesa-edificio, corrispondente alla sua accezione di *luogo*.

Un *luogo* è, secondo il nostro modello interpretativo, uno spazio costruito, ovvero un'architettura, dotato di particolari connotazioni rispondenti all'essenza di ciò di cui esso deve *aver cura*. Per poter dare un serio compimento alla nostra teoria e alla definizione appena esposta crediamo sia utile riuscire a caratterizzare i termini che individuano i caratteri salienti dello spazio architettonico, quale strumento dell'*aver cura*, e poterne poi indirizzare la manifestazione verso quella onestà metodologica da noi ricercata.

Senza alcun dubbio ciò che contraddistingue l'architettura da ogni altra forma artistica inerente il campo della percezione visiva è la creazione di uno spazio artificiale, poiché

costruito, all'interno del quale si possono svolgere liberamente i movimenti dell'uomo. Nel corso del Novecento molti sono stati i contributi che hanno cercato, attraverso visioni non sempre concordi, di individuarne una definizione esaustiva capace di metterne in evidenza gli elementi peculiari. A partire dalle posizioni di quegli autori compresi all'interno di quella corrente di ricerca comunemente definita *Raumgestaltung* (conformazione dello spazio),<sup>14</sup> oppure attraverso le idee di Geoffrey Scott,<sup>15</sup> fino alle più recenti interpretazioni di Henri Focillon,<sup>16</sup> Sigfried Giedion<sup>17</sup> e Bruno Zevi,<sup>18</sup> lo spazio architettonico è diventato il tema fondamentale di tutta una serie di posizioni critiche poste a fondamento della maggior parte delle opere di architettura contemporanea.

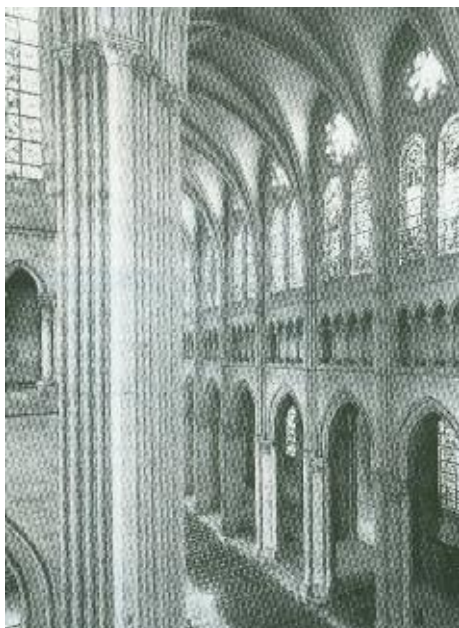
Nell'economia della nostra indagine non reputiamo essere necessario proporre una rilettura antologica, né tantomeno valutarne i nessi reciproci e i punti di contrasto: ciò a cui aspiriamo è, al contrario, la definizione fenomenica della figurazione spaziale in architettura la quale, seppur condizionata dalle specifiche impostazioni metodologiche e concettuali, è di per se stessa fatto oggettivo e perciò incontrovertibile nella sua esplicitazione sostanziale. Lo spazio, sia che lo si interpreti come concetto categoriale, determinato dalle teorie della *Sichtbarkeit* (pura visibilità) o dell'*Einfühlung* (simpatia simbolica) o ancora da quelle fisio-psicologiche, sia che lo si riferisca alla concreta esperienza storica dei singoli personaggi e delle singole culture<sup>19</sup> è pur sempre composto da una sua struttura fisica che si sviluppa nelle tre dimensioni. Diverse, invece, sono le implicazioni progettuali determinate dagli schemi teorici utilizzati per interpretare il tipo di relazioni che si instaurano tra l'uomo e lo spazio; in riferimento a quest'aspetto la nostra posizione si caratterizzerà per via della sua esplicita definizione simbolica.

Un primo contributo alla comprensione dell'architettura come arte dello spazio ci viene proposto dallo studioso tedesco Alois Riegl, il quale nel suo testo *Industria artistica tardo-romana*' scrive:

«L'architettura è certo un'arte utilitaria e il suo scopo utilitario consiste in realtà in ogni tempo nella formazione di spazi limitati, all'interno dei quali si offriva agli uomini la possibilità di liberi movimenti. Come già questa definizione insegna, il compito dell'architettura si divide in due parti che si completano e si accordano necessariamente l'una con l'altra, ma appunto per questo stanno in una certa opposizione fra loro: la creazione dello spazio (chiuso) come tale e la creazione dei contorni di esso».<sup>20</sup>

Due sono i temi rilevanti: il primo evidenzia come lo spazio debba essere pensato non tanto come entità metafisica concepita in modo astratto, ma come strumento intimamente connesso allo svolgimento della vita dell'uomo, al suo movimento; il secondo,





Sinistra: *Cattedrale di Chartres*. Interno  
 Destra: F. BRUNELLESCHI, *S. Lorenzo*, Firenze, 1419. Interno

invece, accenna al carattere di complementarità che si instaura tra la figura spaziale e il suo limite. Quest'ultima idea appare, però, ancora un po' troppo incerta poiché non permette di capire con chiarezza la forma della relazione tra i due termini.

Questi, secondo il Brinckmann, assumono i connotati di spazi e masse plastiche: «lo spazio, in opposizione alla plastica, trova la sua limitazione là dove urta contro le masse plastiche; viene definito dall'interno».<sup>21</sup> Lo spazio architettonico, cioè, è conformato alla disposizione della massa che lo limita, tanto che l'uno non può essere indipendente dall'altra, ovvero attraverso la creazione del corpo plastico che include uno spazio si dà implicitamente vita anche a quest'ultimo. Brinckmann rende ancor più esplicita tale manifestazione affermando che il vuoto architettonico è dotato di una densità propria, la quale ci permette di definirlo «corpo spaziale».

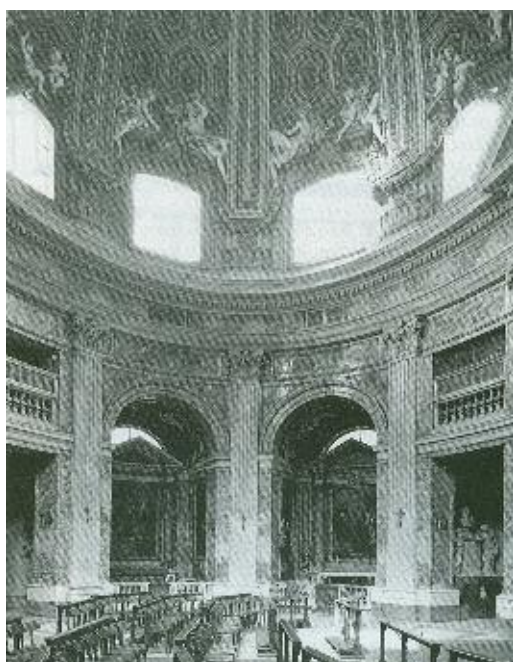
Lo stesso Heidegger in una sua conferenza afferma:

«Aristotele chiama quel che per noi significa la parola *spazio* con due termini diversi: *τοπος* e *χωρα*. *Τοπος* è lo spazio che un corpo ottiene e occupa immediatamente. Questo spazio occupato dal corpo prende forma *solo grazie* al corpo (*σωμα*). Questo spazio ha gli stessi limiti del corpo. Qui dobbiamo fare attenzione: per i Greci il limite non è ciò in cui qualcosa termina e finisce, bensì ciò a partire da cui qualcosa *comincia*, ciò grazie a cui qualcosa ha il suo compimento. Lo spazio, *τοπος*, occupato da un corpo, è il suo luogo. A differenza di *τοπος*, *χωρα* indica lo spazio in quanto può accogliere ed avvolgere, contenere tali luoghi. [...] In senso greco lo spazio viene considerato a partire dal *corpo*, come suo luogo e come contenitore di luoghi».<sup>22</sup>

In definitiva, lo spazio architettonico deve essere considerato come un corpo che ha inizio lì dove trova compimento il suo limite, cioè una massa plastica, la quale, e questa è la prerogativa di ogni involucro edilizio, è permeabile e consente l'accesso e il movimento dell'uomo all'interno dello stesso corpo spaziale.

Henri Focillon nel suo testo *'Vita delle forme'* riesce a esplicitare i concetti appena esposti in una trattazione sintetica che supera il semplice dato analitico e si arricchisce di spunti propositivi estremamente interessanti. Parlando dell'architettura lo studioso dice che essa:

«si attua nello spazio *vero*, in quello dove si muove il nostro cammino, in quello che l'attività del nostro corpo occupa. [...] Le tre dimensioni non sono soltanto il luogo dell'architettura, ne sono pure la materia, coi suoi caratteri di pesantezza e d'equilibrio. Il rapporto che le unisce in un edificio non è mai indifferente, e nemmeno è fisso. L'ordine delle proporzioni interviene nel loro trattamento, che conferisce alla forma la sua originalità e modella lo spazio secondo convenienze calcolate. La lettura della pianta e poi lo studio dell'alzato danno soltanto un'idea molto imperfetta di queste relazioni. Un edificio non è una collezione di superfici, ma un insieme di parti, le cui lunghezza, larghezza e profondità s'accordano tra loro in un certo modo e costituiscono un solido inedito, il quale comporta un volume interno ed una massa esterna. Senza dubbio, la lettura d'una pianta dice molto, [...] Ma questa specie di riduzione, o, se si vuole, quest'abbreviazione dei procedimenti di lavoro non abbraccia tutta l'architettura, anzi la spoglia del suo fondamentale privilegio,



Sinistra: G. BERNINI, *S. Andrea al Quirinale*, Roma, 1658-70. Interno



Destra: A. AALTO, *Chiesa di Imatra*, 1956-58. Interno

che è quello di possedere uno spazio completo, e non soltanto come un oggetto massiccio, ma anche come uno stampo cavo che impone alle tre dimensioni un valore nuovo. La nozione di pianta, quella di struttura, quella di massa sono indissolubilmente unite, ed è pericoloso astrarle le une dalle altre. [...] Le masse sono anzitutto definite dalle proporzioni. [...] le masse architettoniche sono rigorosamente stabilite, secondo il rapporto delle parti tra loro e di queste parti col tutto. Inoltre, un edificio di rado è un'unica massa. Più spesso è combinazione di masse secondarie e di masse principali [...] Le nostre osservazioni fino ad ora si son rivolte soprattutto alla massa in generale, ma non bisogna dimenticare che questa presenta contemporaneamente un duplice aspetto: massa esterna, massa interna, e che il rapporto tra l'una e l'altra è di singolare interesse per lo studio della forma nello spazio. Codeste masse possono essere in funzione l'una dell'altra: questo avviene quando la composizione esterna ci rende immediatamente sensibile la disposizione del suo contenuto. Ma la regola non è costante [...] Ma l'originalità più profonda dell'architettura come tale risiede forse nella massa interna. Dando una forma definita a questo spazio cavo, essa crea veramente il suo proprio universo. [...] Ma, a ben riflettere, la cosa più meravigliosa è l'aver in qualche modo concepito e creato un inverso dello spazio. L'uomo cammina ed agisce all'esterno di tutte le cose [...] Il privilegio unico dell'architettura tra tutte le arti, ch'essa costruisca dimore, chiese o navigli, non è d'assumere un vuoto comodo e di circondarlo di garanzie, ma di costruire un mondo interno che si misura lo spazio e la luce secondo le leggi d'una geometria, d'una meccanica e d'un'ottica che di necessità rimangono incluse nell'ordine naturale, ma su cui la natura non ha presa».<sup>23</sup>

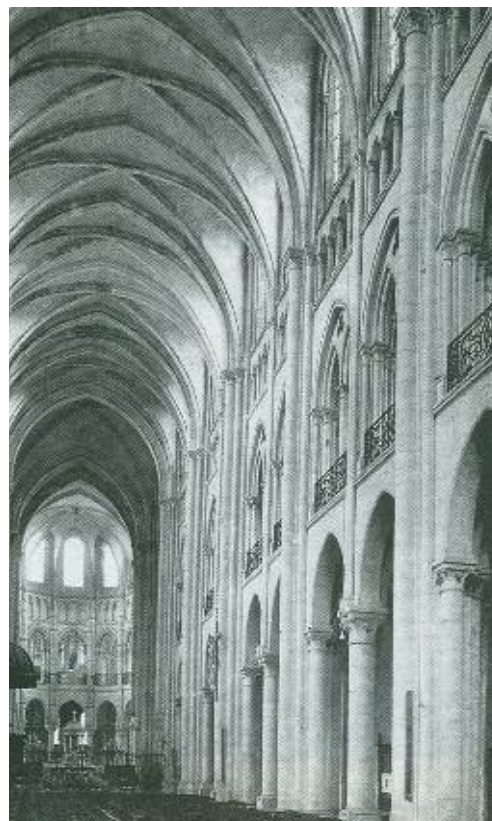


L. B. ALBERTI, *S. Andrea*,  
Mantova, 1470.  
Interno





Sinistra: *Duomo di Milano*, 1386. Interno  
Destra: *Cattedrale di Noyon*, 1150. Interno



Nonostante la sua intensità e poeticità, questo brano presenta un evidente limite: il punto di vista e il campo di studio dell'autore determinano un'attenzione esasperata al problema della massa architettonica; così facendo si esclude a priori una notevole quantità di opere prodotte dalla contemporaneità, nelle quali il limite del volume interno diventa una composizione di piani che si smaterializzano in superfici astratte. In ogni caso, pur sostituendo i due termini all'interno della citazione, il risultato non cambia poiché, nell'usare tanto superfici astratte quanto masse plastiche, l'atto creativo dell'architetto è sempre orientato alla definizione del limite e conseguentemente dello spazio in esso racchiuso.

La massa interna non è governata dalle sole proporzioni: le sue qualità intrinseche la caratterizzano quale evento dinamico che si manifesta nell'alternanza e nell'equilibrio di pieni e vuoti, di cavità e tagli, di pesantezza e leggerezza; «l'architettura si muove, ondeggia e si disfà. Lo spazio che pesa da ogni parte sull'integrità continua delle masse è immobile come loro. Lo spazio che penetra i cavi della massa e si fa invadere dal traboccare dei suoi rilievi è mobilità».<sup>24</sup> Nello spazio architettonico il pieno e il vuoto sono elementi complementari che si manifestano attraverso il loro equilibrio.

Tra tutti i materiali di cui si potrebbe comporre lo spazio architettonico, quello che possiede le maggiori aspirazioni poetiche è sicuramente la luce. Essa è troppo spesso



dimenticata e non esplicitamente controllata dal progettista, ma le sue prerogative sono talmente uniche che il suo influsso sulla massa interna è così incisivo da riuscire a mutarne sostanzialmente i caratteri.

«La luce vi è tratta, non come dato inerte, ma come un elemento di vita, suscettibile d'entrare nel ciclo delle metamorfosi e di secondarle. La luce non rischiara soltanto la massa interna, ma collabora anche con l'architettura per darle la sua forma. E' anzi, essa stessa, forma, giacché i suoi raggi, sprizzanti da punti determinati, sono compressi, assottigliati e tesi, perché vengano a colpire le membrature della struttura, più o meno raccolte, sottolineate o no da risalti, allo scopo appunto di calmare, o di far giocare la luce».<sup>25</sup>

Per completare la nostra disamina sulla fenomenologia dello spazio architettonico, ci sembra importante sottolineare ancora altri due concetti. In precedenza, citando un brano di Alois Riegl abbiamo compreso che l'uomo, in quanto essere capace di



*La Sainte-Chapelle,*  
Parigi, 1243-48.  
Interno

R.SCHWARZ,  
*St. Florian*,  
Vienna, 1957.  
Interno



*San Pietro*,  
Roma.  
Interno



muoversi liberamente all'interno dello spazio architettonico, assume il ruolo di riferimento per l'attività progettuale. Ciò che ancora rimane indefinita è la connotazione assunta da questo tipo di relazione e le ripercussioni da essa indotte sulla forma dello spazio architettonico. Come detto, la peculiarità dell'architettura consiste nella capacità di riuscire a limitare volumi all'interno dei quali l'uomo può immergersi, tanto che l'esperienza percettiva sublima la sola dimensione ottica e si manifesta nell'interezza della fisicità umana. Ci si trova avvolti in un cosmo pluridimensionale in cui le luci e i colori, i suoni, le vibrazioni, gli odori, le masse, le superfici, le aperture, la rarefazione e il vuoto, tutti insieme agiscono e si concentrano, in modo del tutto singolare, al fine di influire sulla nostra esistenza, di comunicare con noi.

Il processo attraverso il quale tutto ciò avviene verrà approfondito in seguito; quello che ci interessa sottolineare in questo momento è che, in un regime percettivo così complesso, l'unicità dell'uomo e la sua collocazione all'interno dell'invaso architettonico determinano inevitabilmente una mutazione della stessa forma spaziale. Il movimento di una persona all'interno di un'architettura, il quale è per definizione del tutto singolare, ha come conseguenza un tipo di percezione piuttosto che un'altra; alla spazialità architettonica si può perciò attribuire la definizione di spazio-tempo,<sup>26</sup> ovvero di una realtà che si consuma attraverso il movimento. E' compito dell'architetto valutare ogni singolo aspetto di tale processo e indirizzare, se necessario, il visitatore verso alcune particolari visuali spaziali piuttosto che altre: l'architetto è colui che con la sua maestria sa controllare e orientare l'uomo verso un predeterminato progetto di percezione spaziale. Ci riesce per mezzo dell'uso di particolari punti di fuga o percorsi; attraverso il singolare orientamento delle superfici o delle masse; impiegando la luce come materiale intenzionale e non come elemento indeterminato; l'architetto, cioè, non si limita, semplicisticamente, a dispensare le misure di piante, prospetti e sezioni, egli deve essere capace di modellare gli elementi di cui si compone lo spazio architettonico.

L'essenza di tale progetto, e questo è il secondo punto del nostro approfondimento, consiste nella volontà di rendere l'architettura una forma di linguaggio: lo spazio interno di un edificio deve poter essere in grado di parlare al suo visitatore, al quale comunica emozioni, idee, lo mette a contatto con la dimensione concettuale che esprime il proprio tempo, lo rende consapevole dell'essenza che caratterizza il piccolo brano di vita al quale le pareti dell'edifici danno riparo fornendo un *luogo*.

Non c'è nessuno «che non comprenda come l'architettura cominci nel momento in cui si conclude il programma edilizio estrinseco, cioè quando l'oggetto, in questo caso lo spazio fisico, diviene immagine, e il contenuto sociale dell'edificio si proietta in un'interpretazione personalizzata. La distinzione tra *edilizia* e *architettura* [...] si riduce a quella tra *spazio fisico* e *spazio architettonico*: sia l'edilizia che l'architettura offrono l'esperienza delle cavità fisiche ed esistono per esse, ma mentre la prima si esaurisce nella materiale rappresentazione dello spazio, l'architettura lo riplasma».<sup>27</sup>

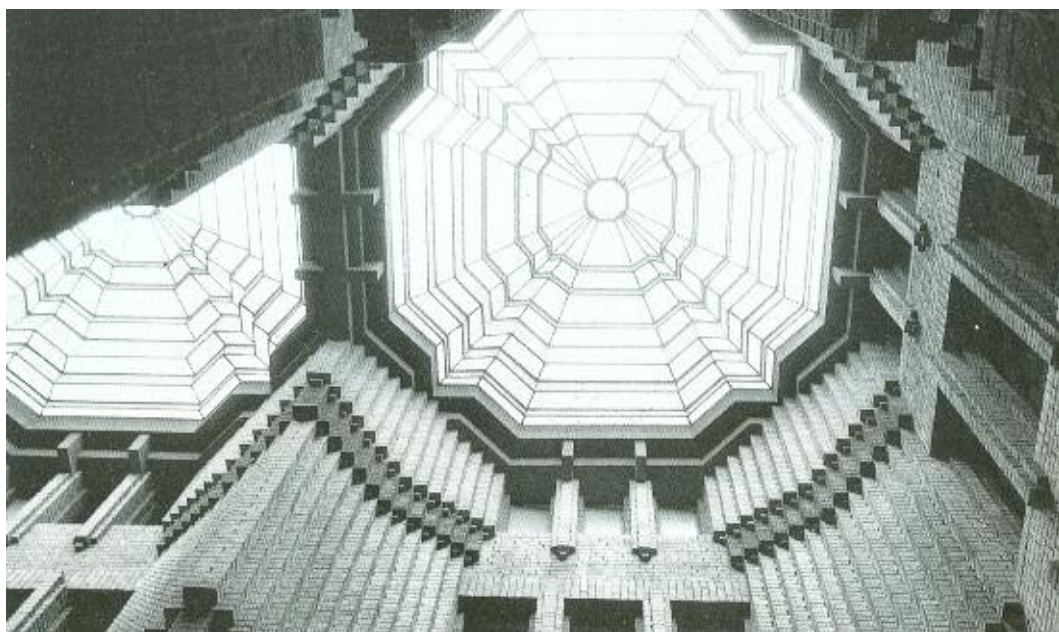
E' in questo riplasmare che si esprime il valore aggiunto dell'architettura che, per potersi dire tale, ha il dovere di configurarsi come significante, di incarnare e comunicare una visione dell'animo umano che esula dal semplice dato metrico o funzionale.

Il metodo che stiamo cercando di definire, il quale ha come compito fondamentale quello di qualificare la chiesa-edificio come *luogo*, dopo questi ultimi concetti ha assunto dei contorni molto più definiti; ci sembra, però, che manchi ancora un ultimo passo.



Destra: F. BORROMINI,  
*Sant'Ivo alla Sapienza*,  
Roma, 1642-60.  
Cupola

Sotto: P. BEHRENS,  
*Sede centrale della Höchst IG  
Farben*,  
Francoforte sul Meno,  
1920-24.  
Lucernario dell'atrio  
d'ingresso



Fino a ora, infatti, sono stati individuati e descritti gli elementi che strutturano lo spazio architettonico, ovvero i vocaboli di cui esso si compone. Questi li abbiamo concepiti non come entità metafisiche ma come termini esperiti dall'uomo attraverso il fluire del suo movimento; successivamente, ci siamo interessati al dovere di significazione che essi devono poter garantire per riuscire a essere autenticamente presenti. Proseguendo attraverso l'uso della precedente analogia linguistica, crediamo che a quest'insieme di vocaboli spaziali manchi ancora una struttura, ovvero una sintassi, capace di ordinarli e coordinarli al fine di rendere più evidente il senso della comunicazione.



Naturalmente esistono diversi modi in base ai quali poter concepire questa sintassi architettonica: si può far riferimento alla struttura, alla geometria, a canoni estetici codificati, alla composizione di sequenze di immagini statiche fondate sulla prospettiva. Ognuno di essi, seppur capaci di influire in modo radicalmente diverso sul risultato percettivo, corrisponde implicitamente alla nostra ricerca metodologica: tra di essi, da questo punto di vista, non ci sono differenze poiché tutti aspirano a fornire delle regole certe e idonee a garantire una buona architettura. Per tale ragione non crediamo che sia rilevante doverne scegliere uno in particolare.

Quello che invece non possiamo fare a meno di sottolineare, poiché capace di indurre una maggiore efficacia al testo architettonico, è la struttura di alcune particolari figure retoriche, intese nell'accezione di arte del parlar bene le quali, se giustamente orientate, possono dare risalto e chiarezza al carattere eminentemente spirituale e concettuale del tema che stiamo trattando. Non vogliamo in questa sede proporre un approfondimento linguistico sull'uso analogico, in chiave architettonica, di tropi come la metafora, l'allegoria o la metonimia, ma semplicemente evidenziare come la loro forma sia in generale fondata sull'uso simbolico delle parole, ovvero sul richiamo che esse garantiscono verso qualcos'altro. L'architettura deve saper guardare con saggezza a questa possibilità, poiché essa rappresenta un modo efficace per riuscire a svincolarsi dalla fisicità del semplice dato materiale e proporre un messaggio concettuale identicamente comprensibile. E', perciò, indispensabile chiarire quali siano i concetti da porre alla base di ogni poiesi simbolica e come il simbolo riesca a essere autenticamente percepito e interpretato.



Sinistra: MICHELANGELO,  
*S. Maria degli Angeli nelle  
terme di Diocleziano*,  
Roma, 1561.  
Interno

Pagina a fianco sinistra:  
P. DA CORTONA,  
*Ss. Luca e Martina*,  
Roma, 1634-69.  
Interno

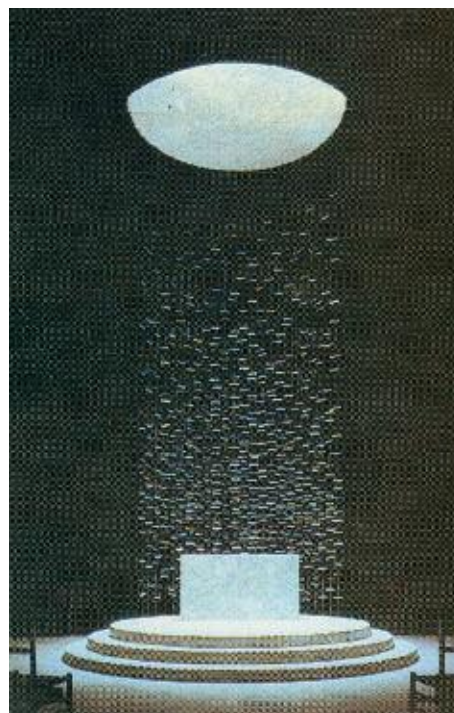
Pagina a fianco destra:  
E. SAARINEN,  
*Cappella interconfessionale*,  
MIT, Cambridge,  
Massachusetts, 1955.  
Interno

Sicuramente, il luogo da cui dover partire per interpretare i processi di simbolizzazione è l'uomo che, grazie alla sua creatività, si ritiene essere in grado di proiettare le proprie emozioni in ciò che lo circonda. Scrive al riguardo August Schmarsow:

«L'architettura sarebbe una discussione creativa del soggetto umano con la zona spaziale che lo circonda, con il mondo esterno come un tutto spaziale, secondo le dimensioni della sua più autentica natura. Essa in ciò non può fare riferimento esclusivamente all'uomo come essere corporeo, come si è frequentemente creduto, ma procede necessariamente secondo la caratteristica costruttiva dell'intelletto umano, secondo la costituzione spirituale esattamente come secondo quella corporea».<sup>28</sup>

Il simbolo, allora, nasce come risposta all'umano desiderio di poter rendere comunicabile e comprensibile la dimensione dell'anima, intesa in senso esteso, attraverso l'uso di codici, fatti, parole, luoghi, persone. Questi, in qualità di simboli, cioè elementi materiali riconoscibili, hanno la capacità di svelare e mostrare in modo chiaro ciò che per sua stessa natura è immateriale, intangibile, personale, misterioso, nascosto allo sguardo; nessun ambito della vita ne è escluso, che si tratti di religione, di sacralità, di emozioni, di sentimenti, di psicologia, il simbolo ci apre sempre le porte verso una dimensione che non può essere percepita dalla sola visione ottica.

Julius Ries riferendosi alla specifica declinazione sacrale del simbolo, cioè interpretandolo nella veste di catalizzatore del sacro, ne propone la seguente definizione:





O. BARTNING,  
*Sternkirche*,  
1922.  
Interno

«Il simbolo è il significante concreto - uomo, oggetto, parola, testo - attraverso il quale il significato si svela, ma in trasparenza. C'è un'epifania di un segreto, di un mistero. Il simbolo esercita una funzione esplorativa che rende possibile l'avventura spirituale dell'uomo nel mondo. Esso esercita anche una funzione di sostituto che permette la partecipazione al divino. Il simbolo è mediatore fra il divino e l'umano, fra il cielo e la terra, fra la materia e lo spirito, fra la natura e la cultura. Il simbolo è un linguaggio che rivela all'uomo dei valori transpersonali e trascoscienti che sono nuovi. In qualunque ierofania il simbolo ha funzione di rivelazione. Mediante il simbolo, il mondo parla all'uomo e gli fa conoscere delle realtà che non sono evidenti per se stesse».<sup>29</sup>

In essa è magistralmente sintetizzato il carattere della relazione tra significante e significato, il quale si esplicita in una funzionalità che è allo stesso tempo: epifanica, rivelatrice, mediatrice, esplorativa e sostitutiva del concetto espresso per mezzo del simbolo. Nonostante si sia proposta una puntuale definizione delle qualità che determinano la relazione tra l'oggetto mediatore e la realtà invisibile, ancora permane un'incertezza nel processo di simbolizzazione. Non si è, infatti, ancora appreso come un oggetto naturale, artificiale o codificato, cioè un ente che riposa nella sua condizione di normalità, possa improvvisamente divenire un oggetto mediatore, ovvero un simbolo.<sup>30</sup>

A tal proposito ci ritornano alla mente le parole, già citate in precedenza, di Romano Guardini:

«La cosa ora più importante sarebbe d'affacciarsi sulla realtà, sentire il suo urto, venir colpiti dalle sue forme significative, ma ciò vuol dire vedere, sentire, toccare con mano. I sensi acquisteranno una nuova validità. Non sensualismo né intellettualismo come domi-



navano nella modernità, ma ciò che d'ora in poi importerà sarà l'occhio vivente, l'orecchio e la mano viventi, in una parola i sensi. Le cose devono essere di nuovo vedute, udite, toccate, gustate, afferrate in tutta la loro potenza; allora soltanto il pensiero potrà cominciare a inserirvisi e sarà un pensiero rigenerato e rigenerante».<sup>31</sup>

Il loro significato, confermando l'importanza dei sensi nell'atto di percezione simbolica, ci permette di superare una visione intellettualistica del simbolo e di ricalibrarne la genesi in funzione di un'autentica struttura ontologica. L'uomo, inteso come essere sensibile e dotato di una propria specifica cultura, rappresenta la misura in base alla quale organizzare la struttura fisica del simbolo, così che attraverso di esso un oggetto possa divenire significante. Non stiamo cercando di riesumare uno schema formativo di tipo antropomorfo; al contrario, un'interpretazione simbolica fondata sulla centralità della figura umana deve saper rinunciare all'imitazione naturalistica. In questa teoria lo scopo fondamentale è riuscire a catalogare un'assonanza di significati tra le forme del costruito e quelle che contraddistinguono l'espressione corporea dell'uomo. Nel campo dell'architettura, la figura che ci sembra possa rappresentare meglio questa nostra concezione è quella di Geoffrey Scott, il quale nel suo testo *L'architettura dell'umanesimo* si esprime con queste parole:



G. GUARINI,  
*Cappella della  
S. Sindone,*  
Duomo di  
Torino,  
1667-90.  
Cupola



«Gli spazi, le masse e le linee dell'architettura, così come noi li percepiamo, sono parvenze. [...] E queste apparenze sono legate alle funzioni umane. Per questi spazi possiamo concepire di muoverci, queste masse sono capaci, come noi stessi, di pressione e di resistenza, e queste linee, dovessimo seguirle, ci aprirebbero un cammino, dovessimo descriverle, si identificherebbero con il nostro gesto [...] La conclusione sembra evidente: lo spettacolo concreto ha fatto ciò che non poteva la pura idea, ha stimolato la nostra memoria fisica, risvegliando in noi non proprio un reale stato di instabilità o di schiacciamento, ma quella condizione di spirito che nel passato andò legata alla nostra reale esperienza di debolezza, o di sforzo impedito, o di mancamento incipiente. Abbiamo guardato l'edificio e ci siamo identificati con la sua apparente condizione: *ci siamo trascritti in termini di architettura*. [...] L'architettura viene, nel suo complesso, investita da noi di movimenti e atteggiamenti umani. A questo principio se n'aggiunge uno complementare: noi trascriviamo l'architettura nei termini che ci sono propri. Questo è l'umanesimo dell'architettura».<sup>32</sup>

Con quest'ultimo concetto il nostro metodo assume la sua completa definizione. Ogni passaggio logico è stato individuato e analizzato: la descrizione degli elementi che caratterizzano lo spazio architettonico; la maggiore eloquenza del linguaggio spaziale conseguita in seguito alla definizione di una retorica del simbolo; la dinamica del rapporto tra significante e significato; la visione di un autentico umanesimo dell'architettura; ognuno di essi è parte integrante e insostituibile di quel progetto inizialmente ipotizzato che mira a fornire gli strumenti necessari a rendere autentica la spazialità della chiesa-edificio. Non si tratta in alcun modo di una soluzione definitiva, ma di un primo passo capace di essere da stimolo a una forma di ricerca alternativa sul tema e al superamento delle molte soluzioni aberranti che segnano l'immagine del nostro ambiente urbano.

### 3. La spazialità della chiesa-edificio

Concepire la chiesa-edificio come il luogo in cui trova dimora il *nuovo tempio* della religione cristiana e definirne la metodologia connotativa, oltre che imporci una verifica dei caratteri dello spazio architettonico e della sua particolare accentuazione simbolica, ci deve inevitabilmente far ricordare il valore e il significato dei concetti riguardanti il culto e il popolo di Dio.<sup>33</sup>

Essi, infatti, esplicitano integralmente il contenuto della definizione del *nuovo tempio*, poiché se il *nuovo tempio*, ovvero il luogo in cui si manifesta Dio, si concretizza nella realtà del Cristo, della sua Chiesa e della Gerusalemme celeste, allora avere cura di questi ultimi, cioè fornire loro un *luogo*, significherà permettere che continuino a manifestarsi nella loro essenza. Ciò equivale all'intenzione di voler rispettare la natura, così come

precedentemente definita, del culto e del popolo di Dio, i quali raccolgono in sé le verità teologiche che riguardano le diverse immagini assunte da Dio, ossia il *nuovo tempio* della religione cristiana. Il percorso analitico fino a ora effettuato, così facendo, sembra richiudersi su se stesso: definisce una circolarità in cui ogni termine si connette intimamente a quello che gli sta accanto, quasi fosse un sintagma, tanto che la disattenzione nei confronti dell'uno può inevitabilmente inficiare tutto il risultato.

Sulla base di quanto detto a proposito di *'un metodo per l'architettura'*,<sup>34</sup> in questa fase riveste un ruolo di estrema importanza la professionalità dell'architetto che, per mezzo di un processo *intra-disciplinare*, deve poter riuscire a raccogliere in una coerente forma architettonica tutte le informazioni precedentemente sintetizzate. Questa è la magia intellettuale, creativa e tecnica che si manifesta per mezzo dell'architettura.

Prima ancora che materiale, il compito dell'architetto consiste nella concezione dello specifico effetto spaziale capace di rendere coerentemente evidenti i valori poco sopra espressi. Si tratta di progettare la spazialità della chiesa-edificio: concepire una struttura concettuale basata sulla definizione intenzionale, e non esecutiva, delle membra che compongono lo spazio architettonico e organizzata in funzione dei rapporti tra le parti e con il tutto; si tratta, cioè, di determinare l'immagine verbale dell'intuizione tridimensionale di un edificio. La spazialità architettonica, in particolare se fondata sull'utilizzo di idee simboliche, è il termine di paragone che determina l'esito formale della costruzione e che permette di distinguere l'opera d'arte dall'edilizia comune. Per tali ragioni, quest'ultima parte della ricerca tratterà nel dettaglio il tema della spazialità della chiesa-edificio: se ne evidenzierà in particolar modo il carattere di simbolo del *nuovo tempio*, e allo stesso tempo non si sottovaluteranno tutti gli altri più generici riferimenti culturali. Si fa notare che tale approccio corrisponde, in accordo con l'iniziale impostazione metodologica, al rispetto dell'unicità del soggetto e dell'oggetto che riguardano l'opera di architettura,<sup>35</sup> poiché la definizione della spazialità architettonica non pre-determina in alcun modo l'immagine del risultato, ma solo la sua corretta impostazione.

I multiformi esiti formali che hanno concretizzato il tema della chiesa-edificio nel corso del Novecento, in particolare dalla fine del Concilio Ecumenico Vaticano II fino a oggi, ci impongono di premettere al tema della spazialità della chiesa-edificio una piccola riflessione sulla canonicità. Nella religione cristiana, il *canone*, così come il dogma teologico, è una verità che viene sottoposta a una codifica normativa, poiché il suo radicamento e la sua permanenza nel fluire della storia ne hanno determinato la sicura validità ed efficacia: si pensi solamente al lungo cammino di riflessione che ha portato al riconoscimento del dogma mariano, oppure a come ci si sia progressivamente avvicinati alla compiutezza dello schema basilicale. Il *canone*, perciò, è frutto di una seria

sperimentazione realizzata nel lungo periodo attraverso una concreta verifica sul campo, la quale ha come fine ultimo quello di definire delle verità monolitiche chiaramente riconoscibili. Ovviamente nell'architettura tali concetti vengono mitigati dalla maggiore incidenza degli aspetti più intimamente legati alla cultura del tempo: il fatto che stiamo cercando di ripensare alla chiesa-edificio ne è una prova. Nonostante ciò, la canonicità riveste un ruolo molto rilevante anche nel processo di ideazione dello spazio da adibire al culto, poiché essa è la regola su cui si fondano tutte le *istituzioni* nella Chiesa.

Alla parola *istituzioni* qui attribuiamo il significato originario che deriva dal latino, cioè da *institutionem: che si parte dallo stesso ceppo*. Nella fenomenologia cristiana il ceppo è Cristo e ogni cosa che rientra nel campo di appartenenza della Chiesa si dovrebbe esplicitamente riferire a Lui. La consistenza pressoché immutabile del *canone* ha, perciò, l'evidente funzione di non permettere che questo legame si spezzi e che le *istituzioni* continuino a manifestare la loro efficacia. A tal proposito può essere significativo riportare un segmento di un testo di Hans Urs von Balthasar che, parlando dell'eucarestia, ne esalta il valore istituzionale:

«C'è dunque bisogno di qualcosa d'altro. Di qualcosa umanamente tangibile che garantisca l'immediatezza della sua presenza. E questo in modo che mostri questa presenza e contemporaneamente la difenda dal dominio degli uomini e da ogni deformazione: un involucro o un contenitore che lo contenga senza poter mai essere confuso con Lui stesso, qualcosa che lo renda presente per i credenti e gli amanti senza che si possa impadronire di lui in modo magico, attentare alla sua divina libertà. Qualcosa di duraturo e sempre attuale che dovrebbe però essere strutturato in modo tale che nella sua interezza sia un rinvio alla propria presenza, sempre attuale, al suo dono di amore per ognuno, alla sua vocazione personale di ognuno, alla sua disponibilità per ognuno. Non c'era qui nessun altro mezzo se non quello che con la parola latina chiamiamo *istituzione*. Che cosa è originariamente un'istituzione per Gesù, possiamo osservarlo in occasione della sua istituzione dell'Eucarestia: "questa qui è la mia carne, questo il mio sangue versato per voi, fate questo in memoria di me"». <sup>36</sup>

Parole che, se lette in maniera analogica, rivelano il profondo disagio e l'incertezza che contraddistingue la maggior parte degli edifici adibiti al culto realizzati nell'epoca contemporanea. La metodologia che si sta definendo aspira a essere una testimonianza del bisogno di codificare una serie di canoni per mezzo dei quali poter rendere la chiesa-edificio una *istituzione*, cioè memoria della presenza della Chiesa nel mondo.

Pensare e comporre lo spazio per il culto nella forma del *luogo* per il nuovo tempio della religione cristiana implica inevitabilmente la comprensione di una serie di idee compositive direttamente ispirate al *caso serio* del cristianesimo. Innanzi tutto, il primo tema al

quale la chiesa-edificio deve mantener fede è la possibilità di riuscire a dare espressione alla coesistenza di termini antitetici: ci basta riflettere sul significato umano, mistico e spirituale della Chiesa, per accettare la rilevanza di questa proposizione. Nell'architettura essa si definisce nella composizione di limiti estremi: umano e spirituale, materiale e immateriale, orizzontale e verticale, singolare e collettivo, finito e infinito; in questo tipo di opera l'architetto si confronta con il paradosso. Il presupposto fondamentale, però, è la piena accettazione dell'unità di misura umana, non solo da un punto di vista metrico, ma anche percettivo e simbolico: il corpo umano rappresenta la dimensione minima, il riferimento da cui muovere per poter comunicare ogni verità, anche quella più intangibile, come per esempio i sacramenti o la presenza di Cristo nell'eucarestia e nella comunità. Il corollario alle precedenti proposizioni si esprime nell'urgenza della comunicazione simbolica, la quale, avvalendosi delle forme o della luce, può condurre l'uomo al superamento dei propri limiti materiali e proiettarlo verso la percezione di una dimensione più estesa, quella dello spirito. Il problema della nostra cultura è quello di riuscire a fare in modo che i simboli possano essere individuati e compresi; per questo abbiamo cercato di qualificarne una definizione libera da intellettualismi e al contrario proporzionata sulla base di un'attenzione ontologica.

L'immagine esterna del luogo per la liturgia costituisce il volto attraverso il quale la Chiesa si manifesta agli uomini: cattolici e fedeli di altre religioni, ma anche non credenti. A essa, perciò, deve essere dedicata la massima attenzione. E' auspicabile che la sua conformazione e le sue relazioni con il contesto vengano calibrate concettualmente e materialmente attraverso un'autonoma riflessione, la quale deve essere svincolata dal principio di dipendenza e di subordinazione alla spazialità interna. Nell'esterno della chiesa-edificio, pur rispettando la continuità con i valori spaziali dell'interno, si deve riuscire a superare il limite superficiale proponendo una concezione progettuale che consideri come materiale compositivo non tanto le superfici, le masse e le decorazioni delle singole unità urbane, ivi compresa anche la chiesa-edificio, quanto lo spazio che tra esse intercorre. In tal modo, i singoli elementi dell'immagine architettonica esterna si potranno arricchire delle infinite relazioni tra gli stessi.

Nel rispetto di tale logica, è innanzi tutto necessario dare il maggior risalto possibile alla presenza della chiesa-edificio all'interno del contesto urbano. Per concretizzare un simile impegno non sembra essere perseguibile la strategia che mira a enfatizzare la monumentalità dell'edificio culturale, poiché è molto improbabile che le dimensioni di quest'ultimo possano riuscire a rivaleggiare con quella delle grandi strutture abitative che disseminano le nostre periferie; in alcuni casi, nemmeno l'utilizzo di alti campanili è funzionale alla realizzazione di questo scopo. Inoltre, si tenga presente che, in seguito



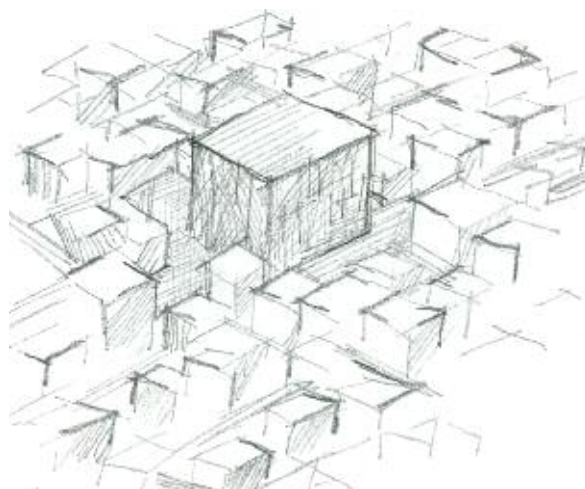


S. BENEDETTI,  
*Ss. Giocchino e Anna*,  
Roma, 1980-84.  
Esterno

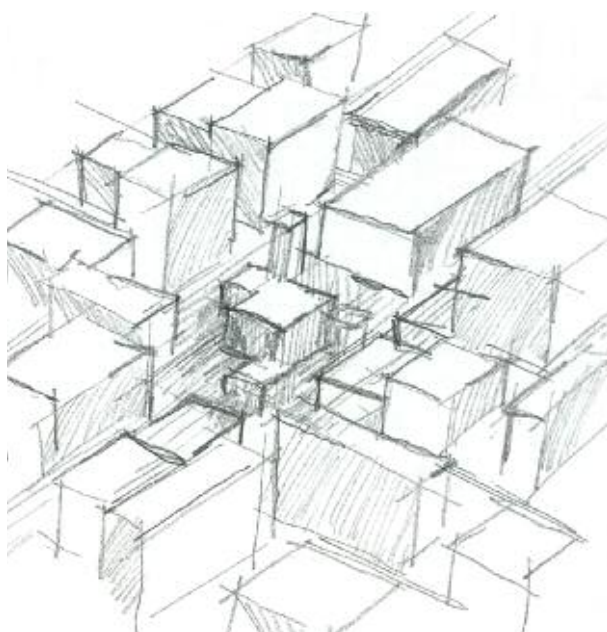
all'evoluzione del processo di secolarizzazione e al lento ma inesorabile allontanamento dalla dimensione partecipativa della Chiesa, gli edifici da adibire al culto e tutte le opere parrocchiali vennero progressivamente ridotte di dimensione in proporzione al calo dei fedeli praticanti: la chiesa-edificio, più che quello di una basilica, acquisì il volto di una cappella e conseguentemente il suo rapporto di presenza con il contesto cambiò in modo radicale.

Di fronte a questa difficoltà una soluzione potrebbe essere quella di inserire un vuoto urbano tutto intorno alla chiesa-edificio: la sua presenza, oltre a dare maggior risalto allo specifico evento architettonico, permetterebbe la creazione di un'area verde capace di fungere da filtro nei confronti della caotica vita quotidiana. La libera estensione spaziale, inoltre, sottolineerebbe il carattere unitario e allo stesso tempo distinto dell'evento religioso rispetto alla più generale vita del mondo. La sua connotazione, tuttavia, non dovrebbe essere estensiva e informe, ma finalizzata all'espressione di alcuni particolari significati. Innanzi tutto, oltre ai già citati valori di quiete e raccoglimento, dovrebbe poter trovare compimento il dono dell'accoglienza verso ogni uomo. A tal fine si potrebbero utilizzare dei percorsi di avvicinamento e dei traguardi visuali disposti incidentalmente alla chiesa-edificio, in modo da non enfatizzarne troppo la presenza esclusiva, e proporzionati tenendo conto della scala umana e non delle dimensioni urbane. La presenza di luoghi che possano favorire l'incontro e la comunione, per esempio delle piccole piazze, possono arricchire la precedente struttura assiale.

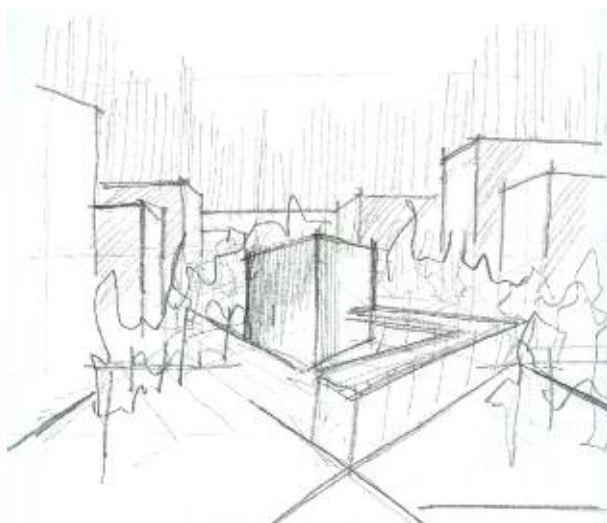
*Schizzo di studio sul rapporto tra chiesa-edificio e tessuto urbano: l'edificio per il culto sovrasta e domina sul contesto circostante*

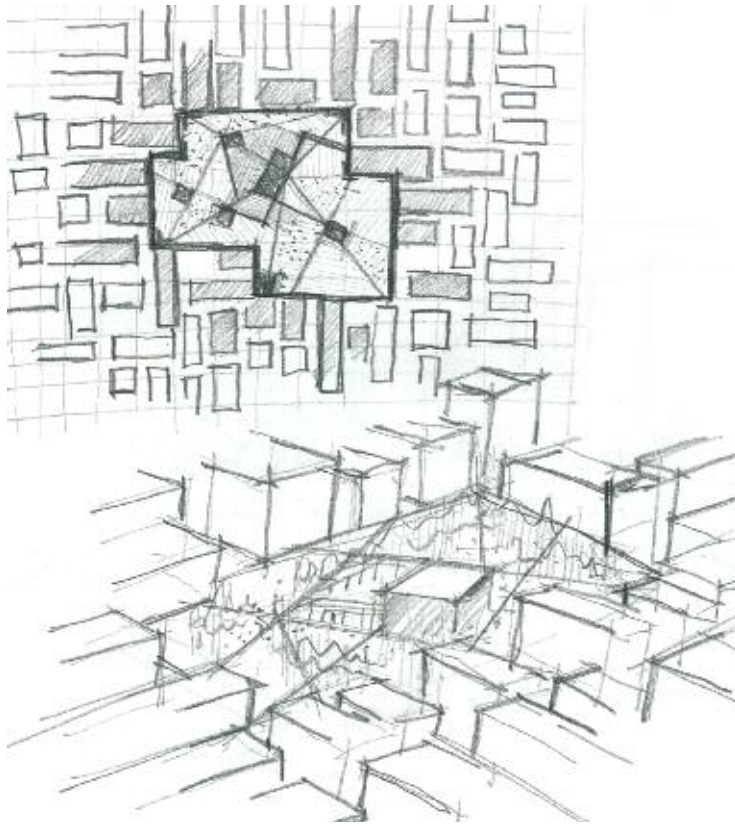


*Schizzo di studio sul rapporto tra chiesa-edificio e tessuto urbano: l'edificio per il culto nonostante la ricerca di monumentalità è schiacciato dalle costruzioni che lo circondano*



*Schizzo di studio sul rapporto tra chiesa-edificio e tessuto urbano: l'edificio per il culto si distacca dal contesto e si inserisce in una propria spazialità che lo rende maggiormente significativo*





*Schizzo di studio sul rapporto tra chiesa-edificio e tessuto urbano: l'edificio per il culto è collocato in un'aria libera che permette ad esso di non essere soffocato dal confronto con le costruzioni che lo circondano*

Il tutto, però, deve completarsi nella centralità del sagrato, il quale va pensato nella sua accezione liturgica. Esso è prima di ogni altra cosa il luogo dell'accoglienza, dell'attesa e della riflessione. Rappresenta il primo passo verso la liturgia e in quanto tale si pone in stretta connessione con l'organizzazione della spazialità della chiesa-edificio; funge da elemento di mediazione tra interno ed esterno. Esso non ci separa, come in un recinto, dal mondo circostante, ma prepara i nostri sensi alla partecipazione al rito. Al suo interno ci sentiamo rassicurati, rasserenati, liberati; si smorzano gli stimoli sensoriali eccessivi e si ridona allo spazio una dimensione umana; esso manifesta fin da subito l'attenzione della Chiesa all'uomo.

Nel dialogo tra il sagrato e l'immagine esterna della chiesa-edificio si deve fare in modo che quest'ultima non comunichi un'idea di autorità, di misticismo, o peggio ancora di apologia. La sua dimensione non può sovrastare quella dell'uomo, per questo è sempre bene che ci sia un portico il quale, utilizzando una progressiva riduzione di scala e allontanando verso il fondo la parete dell'edificio, renda possibile la manifestazione di due concetti: l'obbligo di accogliere la fede nella solitudine e la cattolicità, ovvero l'universalità, del messaggio evangelico. Questo non significa rinunciare al linguaggio delle culture locali, al contrario, la dimensione teandrica del Cristo ci testimonia l'impellente necessità di calare la fede all'interno della concreta e specifica esperienza dell'uomo.



Destra:  
S. BENEDETTI,  
*Parrocchiale di S.  
Alberto Magno*,  
Roma, 1985-91.  
Facciata  
principale

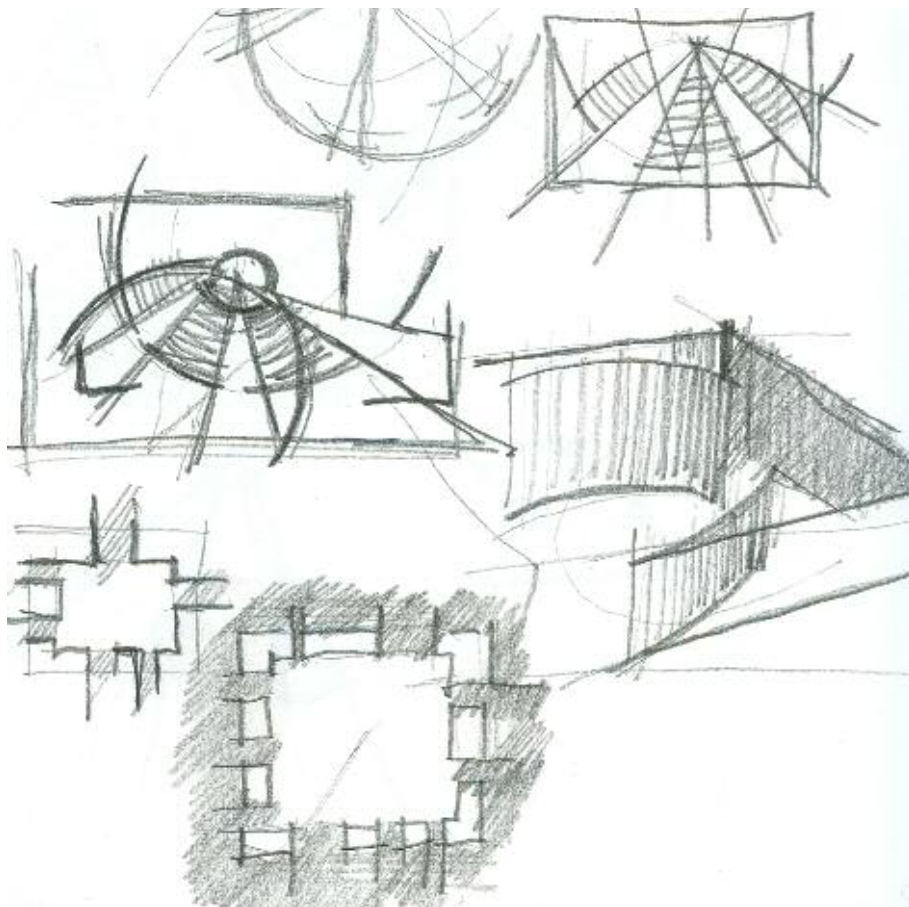
Sotto:  
S. BENEDETTI,  
*Parrocchiale di S.  
Alberto Magno*,  
Roma, 1985-91.  
Sagrato



Sono, perciò, importantissimi i riferimenti ai temi formativi dell'architettura di ogni regione: essi consentono alla chiesa-edificio di poter essere riconosciuta come tale. L'importante è saper interpretare in modo propositivo la tradizione e non cadere mai nella tentazione dei *revival*. L'universalità del messaggio evangelico, cioè l'annuncio a tutti gli uomini del mondo della speranza in una vita rinnovata, pacificata e redenta, può essere simbolizzata attraverso l'impiego di forme stabili ed equilibrate, non dotate di un'esaasperata dinamicità, capaci di infondere sicurezza, ma che allo stesso tempo siano veicolo

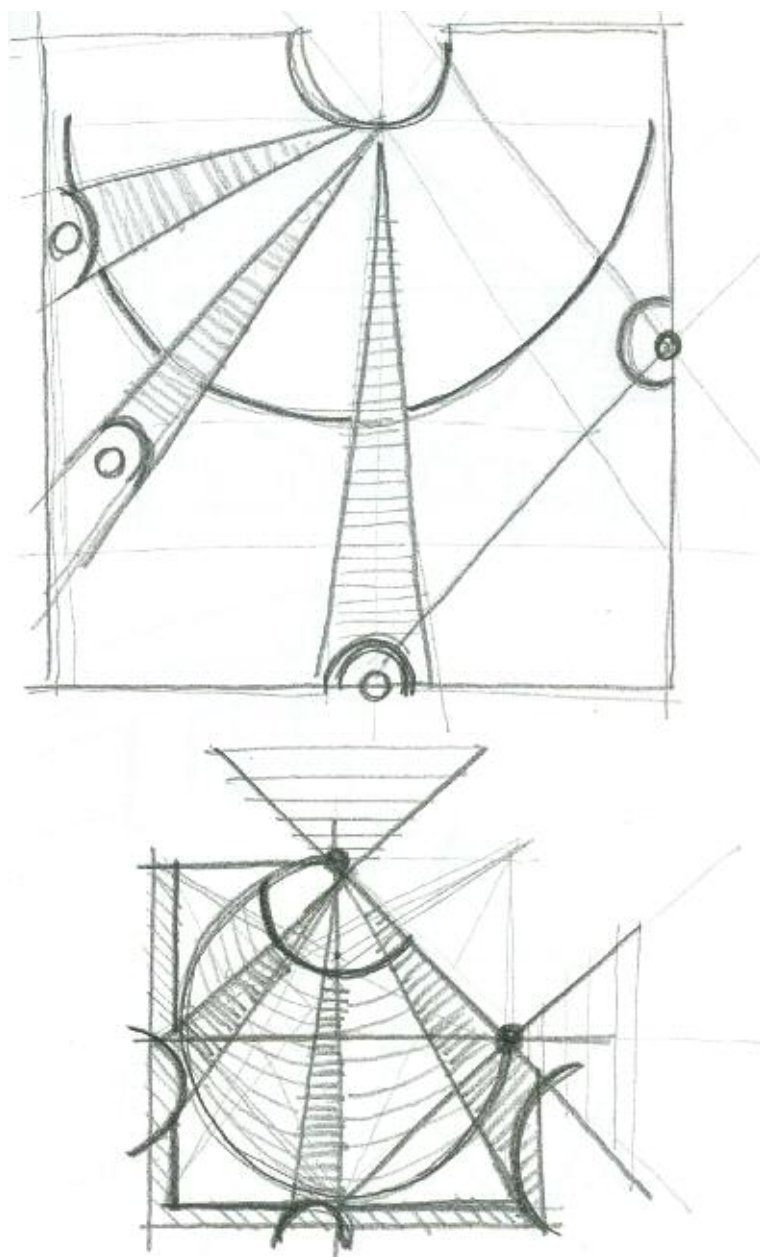


verso il non-ancora, il paradosso, l'utopia. In tal senso, si dovrebbero utilizzare dei volumi compatti in cui dominino l'orizzontalità. Le superfici perimetrali verrebbero dilatate dalla proliferazione di elementi di piccola scala e articolate dalla sovrapposizione di più piani spaziali; l'uomo percepirebbe, a partire da una dimensione a lui consona, l'esistenza di un'estensione della percezione che dal finito lo possa condurre verso l'infinito. L'intera concezione dell'organismo architettonico deve intendersi come la composizione di singole unità spaziali, corrispondenti ad altrettanti poli liturgici, raccolte all'interno di una forma unitaria: è cioè necessario concepire lo spazio interno in funzione di quel principio di unità e distinzione, attraverso il quale sono interpretate molte realtà teologiche. I singoli poli, pur rispondendo a un linguaggio e una sintassi comune, vanno pensati come entità simboliche autonome strutturate attraverso una composizione mirata, cioè finalizzata alla celebrazione delle specifiche azioni liturgiche che vi si svolgono. Allo stesso tempo, essi devono potersi raccogliere all'interno di un'immagine complessiva chiaramente identificabile la quale, superando il limite della frammentazione, dichiara il fondamento unitario di ogni manifestazione cristiana, ovvero la morte e resurrezione del Cristo.



*Schizzo di studio  
sulla spazialità  
interna della  
chiesa-edificio: il  
legame tra i diversi  
poli liturgici; la  
condensazione dello  
spazio in alcune  
zone significative;  
l'apertura verso  
l'oltre e  
l'intangibile*

*Schizzo di studio sulla spazialità interna della chiesa-edificio: la centralità dell'aula-presbiterio; la polarità dell'altare che conduce i fedeli verso l'eterno; il legame tra il luogo del sacrificio e gli altri elementi liturgici*



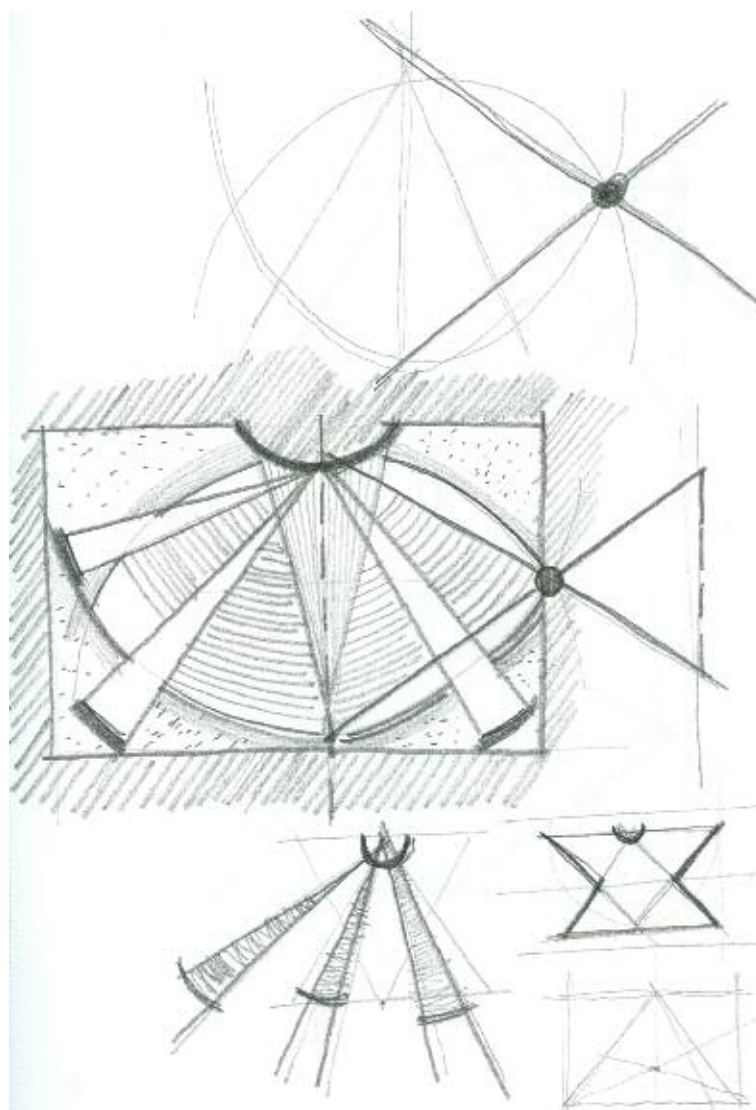
Altare, sede, ambo, assemblea, battistero, custodia eucaristica, confessionali e cappella feriale si caratterizzano come i luoghi in cui si esplicano le diverse connotazioni umanizzate di un univoco messaggio di salvezza. In precedenza abbiamo discusso in modo molto approfondito dei caratteri teologici di tali elementi, sottolineandone in particolar modo il legame con la genesi spaziale. Il progettista ora è chiamato al compito più difficile: ripensarli nell'ottica della concreta spazialità architettonica. Essa, se concepita in modo adeguato, può divenire linguaggio simbolico, ma per riuscire in tale scopo è fondamentale un'estrema attenzione a ogni particolare: l'equilibrio dei rapporti di scala, cioè la capacità di fornire una gerarchia di valori; lo studio delle distanze, dei collega-

menti visuali e dei volumi interni; la padronanza degli effetti delle accentuazioni luministiche; l'uso espressivo dei materiali e del trattamento superficiale degli stessi; tutto deve essere orientato al componimento di una grande sinfonia di pietra.

Così, ad esempio, la disposizione dei diversi poli liturgici all'interno dell'unità spaziale della chiesa-edificio potrebbe essere concepita ordinando una struttura di rapporti basata sulla differenza delle altezze degli spazi relativi alle singole zone; oppure creando delle variazioni nella diffusione della luce in modo da amplificare o ridurre lo spazio o ancora evidenziarne alcuni particolari elementi; infine sarebbe possibile studiare un sistema di condizionamento percettivo del visitatore, attraverso punti di fuga o percorsi obbligati, capace di illustrare chiaramente l'insieme dei valori messi in opera. Naturalmente, l'immagine architettonica è la diretta conseguenza della particolare lettura teologica che si è voluta dare del tema: per questo esistono così tanti modelli di edifici per il culto, ed è sempre per lo stesso motivo che si sta cercando di definire un metodo interpretativo capace di fornire delle regole certe e condivise, in base alle quali coordinare gli interventi. Perciò, senza limitare la libertà formativa del progettista fornendo dei modelli standardizzati, si è ritenuto opportuno collezionare una semplice elencazione di valori generali, cioè capaci di rappresentare una serie di principi compositivi da dover poi esplicitare, per mezzo delle singolari capacità creative, in riferimento a un'univoca condizione culturale.

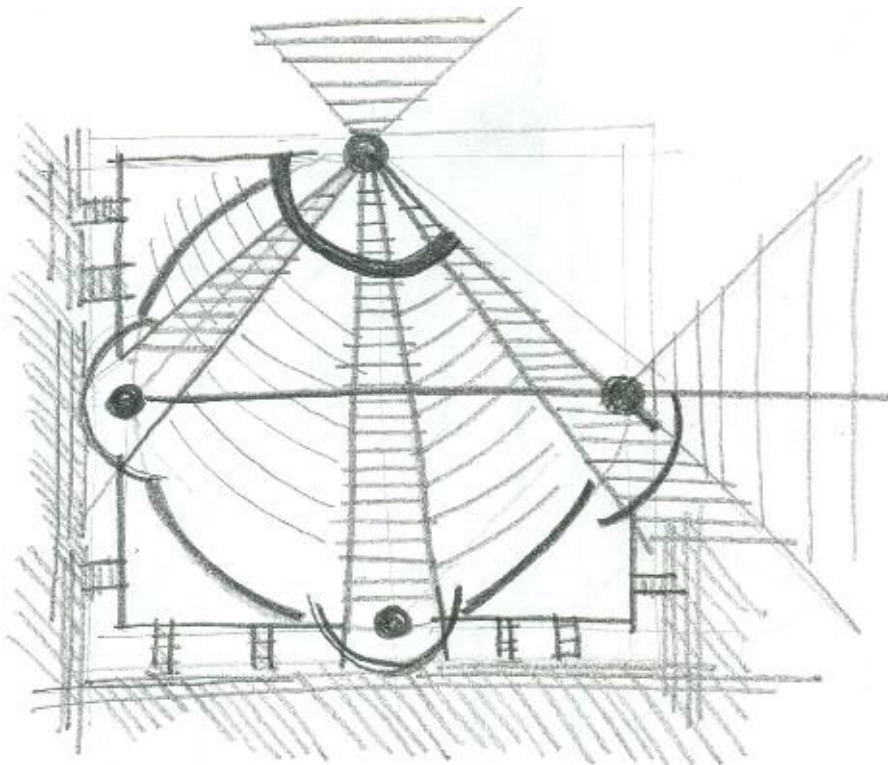
Sicuramente, nella gerarchia dei valori della spazialità della chiesa-edificio, l'elemento che riveste un peso maggiore è quello dell'aula-presbiterio. Esso, in particolare a seguito delle disposizioni del Concilio Ecumenico Vaticano II, è divenuto l'elemento centrale della composizione, acquisendo altresì un significato molto diverso da quello attribuitogli dalla tradizione: non a caso usiamo il termine inusuale di aula-presbiterio. Tale concetto, all'apparenza improprio, fonde insieme il significato originariamente attribuito a due entità nettamente separate tra di loro: il presbiterio, luogo riservato alla celebrazione presieduta dai presbiteri e dai consacrati e l'aula, cioè il luogo occupato dai fedeli in qualità di semplici spettatori della liturgia. Con le nuove disposizioni conciliari e la definizione del sacerdozio comune, nonché della partecipazione attiva, i fedeli sono stati eletti al ruolo di soggetti attivi nella celebrazione dei sacri misteri; ne è conseguito il bisogno di riunire le due anime in un unico spazio condiviso. A voler essere rigorosi, il termine presbiterio dovrebbe essere sostituito dalla parola *bema*, in quanto a esso non corrisponde più l'originario riferimento a una chiara separazione spaziale; ciò nonostante ci sembra utile conservarne l'utilizzo sia per ragioni che attengono alla riconoscibilità dei concetti sia perché ancor oggi la zona destinata all'altare implica l'attenzione verso aspetti distintivi.

*Schizzo di studio sulla spazialità interna della chiesa-edificio: l'ingresso alla fede che avviene nella scelta individuale; l'offerta duale del banchetto eucaristico e del sacrificio personale; il legame tra l'altare e gli altri elementi liturgici*



L'essenza di tale ambito della chiesa-edificio va colta in particolare nella connotazione data al canone eucaristico: esso, come detto in precedenza, è l'unione tra il sacrificio spirituale e personale dei singoli fedeli e la memoria del sacrificio di Cristo, consacrata, attraverso le mani del sacerdote, nel pane e nel vino. E' la condivisione dell'offerta di se stessi, della negazione del proprio io, della forma di amore assoluto, la qualità che accomuna, pur nella evidente diversità, le due anime che si raccolgono nell'aula-presbiterio, cioè i fedeli e il celebrante. Da tale concezione traggono seguito tutta una serie di corollari sia teologici, e questi li abbiamo già approfonditi, sia spaziali di enorme importanza. E' in particolar modo su questi ultimi che si concentrerà ora la nostra attenzione. L'aula-presbiterio ha il compito di avvolgere in un'unità spaziale evidente e coincisa tanto l'altare quanto l'assemblea; le sue dimensioni devono fare in modo che i fedeli si trovino il più vicino possibile al luogo del sacrificio eucaristico e sempre rivolti verso



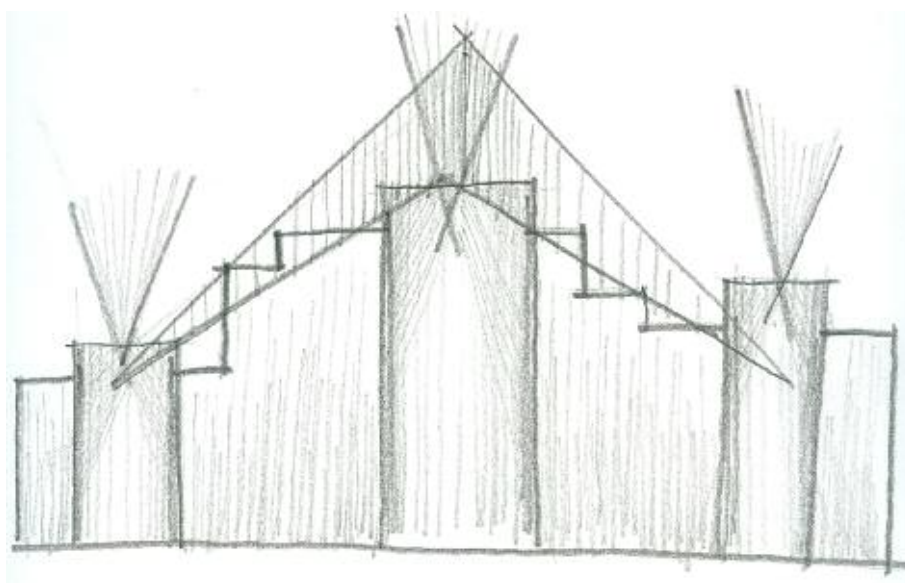


*Schizzo di studio  
sulla spazialità  
interna della  
chiesa-edificio:  
schema che  
sintetizza in un  
quadro unitario i  
precedenti elementi*

di esso. Si prediligano, perciò, schemi a orientamento trasversale o sviluppati intorno alla centralità dell'altare in cui, tuttavia, si eviti che due gruppi assembleari si fronteggino, come a esempio succede nel caso di disposizioni a C o a semicerchio. La comunione, infatti, non può in alcun modo inficiare l'importanza dell'originario sacrificio compiuto da Cristo deprimendone la polarità; d'altro canto non sarebbe vera nemmeno la condizione opposta. E' necessario, allora, che i due termini trovino un equilibrio capace di valorizzare contemporaneamente tanto la comunione quanto l'attenzione consapevole alle specificità della liturgia. Così facendo quest'ultima non sarebbe più un semplice spettacolo, ma qualche cosa di vivo che, avvicinandosi, agirebbe con efficacia all'interno della comunità.

La definizione del carattere unitario dell'aula-presbiterio, cioè della capacità di riuscire a conciliare termini opposti, potrebbe essere enfatizzata dalla disposizione del percorso d'ingresso secondo una direzione trasversale a quella segnata dal cammino processionale che conduce verso l'altare: si comporrebbe una visione accidentale idonea a valorizzare adeguatamente anche lo spazio occupato dall'assemblea. Nel caso contrario infatti, in particolare negli edifici a pianta longitudinale, l'altare diviene il polo di attrazione dell'intera percezione e le zone occupate dai fedeli, disposti di spalle, si schiacciano progressivamente per effetto della prospettiva, tanto da sembrare indeterminate. Quest'idea, unita a quella dello sviluppo trasversale dell'aula, trasfigurerebbe

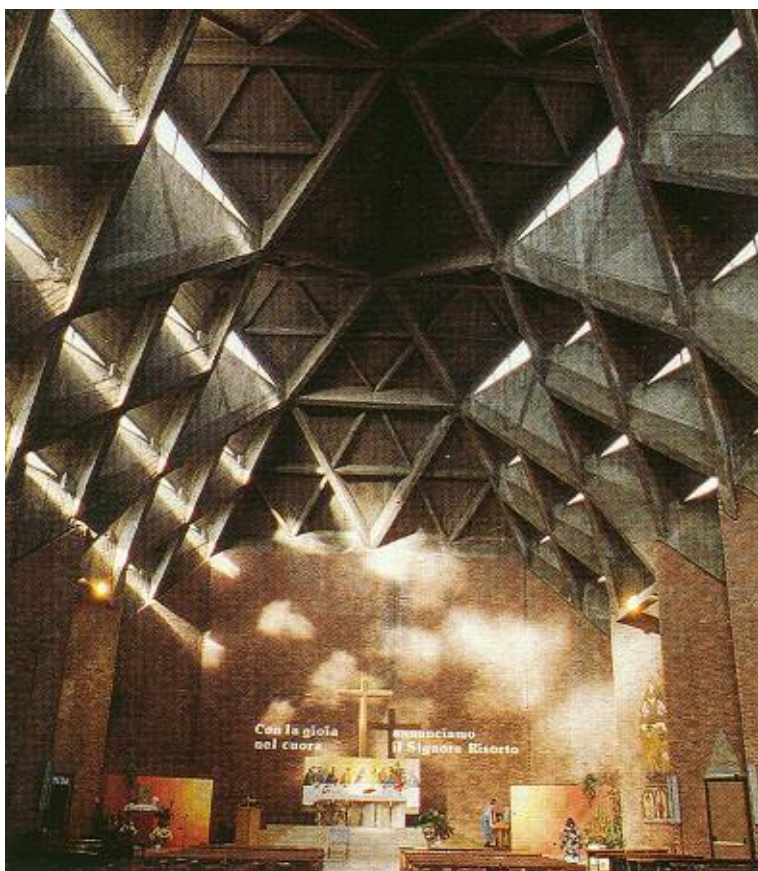
*Scizzo di studio sulla spazialità interna della chiesa-edificio: il diverso peso dei vari poli liturgici, i quali sono subordinati alla centralità dell'altare; il movimento ascensionale che caratterizza l'unitarietà dell'aula-presbiterio*



un'immagine di compattezza, di vicinanza e allo stesso tempo di concentrazione e di focalizzazione, rinnovando definitivamente le concezioni della tradizione e affermando le visioni proposte dal Concilio Vaticano II.

Insieme all'espressione dell'unità tra eucarestia e sacrificio personale, l'aula-presbiterio dovrebbe poter indicare con chiarezza anche la distinzione fra gli elementi che contraddistinguono le parti di cui essa si compone. In tal senso, è fondamentale predisporre una serie di artifici capaci di fornire la maggiore evidenza possibile al luogo del sacrificio, poiché nell'unità spaziale è esso quello dotato di maggior peso: particolari conformazioni planimetriche; variazioni dell'altezza attraverso l'utilizzo di tiburii o di falde inclinate; condensazione degli elementi architettonici e decorativi; utilizzo concentrato della luce; tutto deve essere finalizzato a ridare centralità a un luogo che, a seguito del rifiuto dello schema assiale, ha perso la sua rilevanza all'interno degli edifici per il culto.

Nel testimoniare la presenza della Chiesa cattolica, lo spazio interno della chiesa-edificio ha il dovere di non trascurare tanto la sua dimensione universale quanto quella escatologica: la percezione dei fedeli deve essere estesa sia verso l'infinità degli uomini della terra sia verso il compimento del regno di Dio. Nel primo caso, attraverso l'utilizzo di doppi involucri e di sistemi di aperture o di rilievi, si potrebbero creare dei piani visuali sovrapposti, in cui quello più arretrato, grazie alla luce o a un'adeguata colorazione, sarebbe l'effettiva materializzazione artistica dell'infinito. Nell'altro, invece, l'elemento compositivo più efficace è sicuramente la tensione verticalizzante delle linee che compongono le superfici dell'interno dell'aula-presbiterio. Esse, oltre a ricordarci che il compimento della nostra esistenza potrà venire solo da Dio identificato, come fin



Sinistra: N. MOSSO,  
*Chiesa di Gesù Redentore*,  
Torino, 1954.  
Interno

Pagina a fianco:  
M. A. CRIPPA,  
C. SCHIATTI,  
*Parrocchiale*,  
Assago, Milano, 1986.  
Copoertura

dalle più arcaiche rappresentazioni umane, nell'alto e cioè nel cielo, amplificano il concetto del sacrificio compiuto dall'intera comunità come un dono elevato all'unico Signore. Naturalmente l'idea di elevazione sarà tanto più efficace quanto più le forme sapranno essere dinamiche e leggere.

Il compimento della spazialità interna della chiesa-edificio non potrebbe mai raggiungersi senza un'appropriata e coerente interpretazione del sistema di copertura: in esso, come in precedenza sottolineato, si manifesta in tutta la sua evidenza la visione del non ancora, dell'infinito, della pienezza dei tempi. E' per questo motivo che la sua conformazione viene spesso arricchita dall'utilizzo complementare della luce la quale, in tali circostanze, è considerata a tutti gli effetti un materiale da costruzione. L'importante è non eccedere nel formalismo e nel misticismo, poiché nel cristianesimo niente è magico o sacro, ma al contrario tutto è santo.

Un ultimo argomento necessita la nostra attenzione: la complessità dell'insieme e soprattutto la distinzione dei singoli poli liturgici, impongono la definizione di una soluzione capace di ridare continuità al sistema architettonico. Oltre alla già citata compattezza e unitarietà dell'immagine complessiva della chiesa-edificio, un ulteriore contributo potrebbe venire dall'inserimento di un deambulatorio che, seguendo un





percorso esterno al perimetro dell'aula-presbiterio, potrà garantire il collegamento sia fisico sia concettuale dei vari poli liturgici che compongono lo spazio. Esso, inoltre avrà il compito di distribuire l'accesso dei fedeli all'interno dell'aula e di ordinare i vari assi processionali che si determinano in funzione dei singoli riti.

Con quest'ultima nota ci sembra di essere riusciti a definire integralmente il fondamento su cui si determina la spazialità della chiesa-edificio. Non ci siamo volutamente soffermati sulle connotazioni teologiche, e di conseguenza spaziali, dei singoli poli liturgici, perché già diverse pubblicazioni trattano dell'argomento, e anche perché questo avrebbe amplificato enormemente il discorso facendo perdere di vista il principio basilare intorno al quale organizzare tutto il resto. Ne è derivata una trattazione metodologica e di principio chiara e direttamente spendibile nella quotidianità del concreto operare dell'architettura, che si esplica nella sua essenza di modello concettuale per una spazialità simbolica fondata sulla corrispondenza ontologica delle forme.

#### 4. Conclusione

A conclusione del nostro percorso di ricerca non vogliamo proporre una sintesi delle tematiche trattate, ci interessa, però, sottolineare un ultimo aspetto, il quale è necessario a ribadire l'urgenza e l'inevitabilità delle questioni sulla chiesa-edificio. La religione e l'edificio per il culto rappresentano aspetti della vita dell'uomo che, nonostante le varie fasi di crisi che ne hanno caratterizzato la storia, non hanno mai smesso di manifestarsi,



adattandosi di volta in volta alle nuove culture. La nostra realtà secolarizzata rappresenta sicuramente una di queste epoche di crisi, questo è innegabile; il sacro e il simbolico, tuttavia, continuano con caparbia a sopravvivere e a richiedere l'impegno di tutti gli intellettuali. La dimensione spirituale dell'uomo, infatti, ha resistito alle campagne di boicottaggio finalizzate alla glorificazione del materialismo e alla denigrazione delle istituzioni della fede, dimostrando chiaramente che essa non può smettere di esistere, poiché la sua natura la caratterizza come fattore antropologico inalienabile, cioè intimamente connesso all'essenza della natura umana.

Nel rispetto di tale premessa, questa ricerca ha voluto rintracciare e comprendere l'insieme degli elementi concettuali a partire dai quali si struttura il tema chiesa-edificio e che, nel corso del Novecento, sono stati accantonati e disattesi. Se ne è definito il carattere essenziale; si sono illustrate le esperienze progettuali che ne hanno cercato di perpetuare la dignità; si è interpretato l'apporto innovatore del Concilio Ecumenico Vaticano II; sempre con l'identico obiettivo di voler rideterminare l'importanza dell'argomento. La chiesa-edificio necessita prorogabilmente dell'attenzione di tutte le figure intellettuali implicate dal tema, nonostante che la richiesta di nuove opere negli ultimi anni sia drasticamente scesa. A parte l'attuale condizione, è evidente che l'enorme patrimonio di edifici per il culto realizzati dagli anni Sessanta in poi, non interpretando con esattezza la verità del tema, necessitano oggi di un aggiornamento radicale della propria connotazione spaziale. L'impegno è, perciò, cogente ma soprattutto, per riuscire a essere autentico, ha bisogno del supporto di una più approfondita ricerca e critica interdisciplinare, capace con la sua connotazione di cogliere la complessità dei termini messi in campo. L'animo umano non può reprimersi all'interno della limitante condizione materiale, tanto da poter essere in grado di corrompere la sola spinta creativa che lo può condurre verso la *Luce Invisibile*: l'uomo deve impegnarsi a recuperare la propria integrità nella sintonia di anima e corpo.

L'anima dell'Uomo deve affrettarsi alla creazione.  
 Dalla pietra informe, quando l'artista si unì alla pietra,  
 Sorgono sempre forme di vita nuove, dall'anima dell'uomo  
 congiunta all'anima della pietra;  
 Dalle forme pratiche e prive di significato di tutto ciò che  
 vive o è senza vita  
 Congiunto all'occhio dell'artista sorge una nuova vita,  
 una nuova forma, un nuovo colore...  
 Il SIGNORE che ci creò vorrà che noi stessi creiamo  
 E nuovamente poniamo la nostra creazione al Suo servizio  
 Che è già suo servizio creare.

Perché l'Uomo è corpo e spirito congiunti,  
E quindi deve servire come corpo e spirito.  
Visibile e invisibile, due mondi si incontrano dell'Uomo;  
Visibile e invisibile si devono incontrare nel Suo Tempio.  
Non rinnegate il corpo.  
Ora vedrete il Tempio completato:  
Dopo molto contendere e dopo molti ostacoli;  
Perché l'opera della creazione non è mai senza travaglio;  
La pietra cui è stata data una forma, il crocifisso visibile,  
L'altare addobbato, la luce che sale,  
La luce  
La luce  
Il ricordo visibile della Luce Invisibile.

*Thomas Stearns Eliot*<sup>37</sup>

- <sup>1</sup> Si vedano i concetti espressi nel primo capitolo del testo.
- <sup>2</sup> Si vedano i concetti espressi nel secondo capitolo del testo.
- <sup>3</sup> M.M. OLIVETTI, *Il tempio simbolo cosmico*, Abete, Roma 1967, p. 17.
- <sup>4</sup> *Giovanni*, 1, 14.
- <sup>5</sup> *Giovanni*, 4, 19-24.
- <sup>6</sup> *Apocalisse*, 21, 9-10; 2, 22.
- <sup>7</sup> *1 Corinzi*, 3, 16-17.
- <sup>8</sup> *1 Corinzi*, 6, 19.
- <sup>9</sup> *1 Corinzi*, 12, 12-13.
- <sup>10</sup> *Matteo*, 18, 19.
- <sup>11</sup> G. GRASSO, *Tra teologia e architettura. Analisi dei problemi soggiacenti all'edilizia per il culto*, Borla, Roma 1988, p. 107.
- <sup>12</sup> *Marco*, 14, 12-16.
- <sup>13</sup> Si vedano i concetti espressi nel sesto capitolo del testo.
- <sup>14</sup> Nel quadro della più recente teorica dell'architettura, August Schmarsow, Eric Brinckmann, H. Sorgel sono i protagonisti di una corrente di pensiero che definisce l'architettura *Raumgestaltung*, conformazione dello spazio.
- <sup>15</sup> G. SCOTT, *L'architettura dell'umanesimo*, «Universale di Architettura» n. 5, Teso e Immagine, Torino 1999.
- <sup>16</sup> H. FOCILLON, *Vita delle Forme*, Einaudi, Torino 1990 (ed. orig., H. FOCILLON, *Vie des Formes*, Presses Universitaires de France, Paris 1943).
- <sup>17</sup> S. GIEDION, *Spazio, Tempo ed Architettura, lo sviluppo di una nuova tradizione*, Hoepli, Milano 2000 (ed. orig., S. GIEDION, *Space, Time and Architecture*, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1941).
- <sup>18</sup> Cit. in B. ZEVI, *Architettura in nuce*, Sansoni, Milano 1994 (I ed. 1960).
- <sup>19</sup> Sullo studio critico delle posizioni relative alla *Raumgestaltung* si veda il testo: R. DE FUSCO, *L'idea di architettura. Storia della critica da Viollet-le-Duc a Persico*, Etas, Milano 1968, pp. 65-102.
- <sup>20</sup> Cit. in R. DE FUSCO, *L'idea di architettura. Storia della critica da Viollet-le-Duc a Persico*, Etas, Milano 1968, p. 80.
- <sup>21</sup> Cit. in B. ZEVI, *cit.*, p. 40.
- <sup>22</sup> M. HEIDEGGER, *Corpo e Spazio. Osservazioni su arte - scultura - spazio*, a cura di F. Bolino, il melangolo, Genova 2000, p. 29 (ed. orig., M. HEIDEGGER, *Bemerkungen zu Kunst - Plastik - Raum*, Erker Verlag, St. Gallen 1996).
- <sup>23</sup> H. FOCILLON, *cit.*, pp. 31-35.
- <sup>24</sup> *Ivi*, p. 34.
- <sup>25</sup> *Ivi*, p. 36.
- <sup>26</sup> B. ZEVI, *cit.*, pp. 45-51.
- <sup>27</sup> *Ivi*, p. 58.
- <sup>28</sup> R. DE FUSCO, *cit.*, p. 92.
- <sup>29</sup> J. RIES, *La dimensione antropologica del sacro*, in *Il sacro. L'architettura sacra oggi*. Atti del convegno, Pescara 27-29 Gennaio 1989, Il Cerchio, Rimini 1990, p. 39.
- <sup>30</sup> «In ogni ierofania intervengono tre elementi: l'oggetto naturale, la realtà invisibile e l'oggetto mediatore rivestito di sacralità» *Ivi*, p. 36.
- <sup>31</sup> R. GUARDINI, *La funzione della sensibilità nella conoscenza religiosa*, in *Scritti filosofici*, II, Fabbri, Milano 1964, p. 154.
- <sup>32</sup> G. SCOTT, *cit.*, pp. 143-145.
- <sup>33</sup> Si vedano i concetti espressi nel secondo e nel sesto capitolo del testo.
- <sup>34</sup> Si vedano i concetti espressi nel primo capitolo del testo.
- <sup>35</sup> Si vedano i concetti espressi nel primo capitolo del testo.
- <sup>36</sup> H.U. VON BALTHASAR, *Nuovi punti fermi*, Milano, Jaka Book 1991, p. 52 (ed. orig., H.U. VON BALTHASAR, *Neue Klarstellungen*, Einsiedeln, Johannes Verlag 1979).
- <sup>37</sup> Cit. in A. CORNOLDI (a cura di), *L'architettura dell'edificio sacro*, «Manuale di progettazione architettonica» n. 5, Officina, Roma 2000 (3<sup>a</sup> ed.), p. 119.











## Bibliografia generale

---

### Arte e Architettura in rapporto alla Teologia

F. DEBUYST, *Architecture moderne et cèlèbration chrètienne*, in «Art d'Eglise», 32, 1964.

R. GABETTI, *Quali chiese per la liturgia*, in «Quaderni dell'Ufficio Liturgico di Torino», 7, 1975.

*La chiesa: spazio liturgico della comunità cristiana*, in «Rivista Liturgica», 4, 1979.

F. DEBUYST - J. Y. QUELLEC - E. RADAR - P. ROLLAND, *L'espace liturgique: le Dieu de nos églises. Quelques réflexions au sujet de la construction d'espaces liturgiques. Où toute liturgie s'engrave. Libre propos sur l'espace*, in «Communautés et Liturgies», 4, 1981.

L. BOUYER, *Architettura e liturgia*, Qiqajon, Magnano - Milano 1994.

Y. M.-J. CONGAR, *Il mistero del tempio. L'economia della Presenza di Dio dalla Genesi*

*all'Apocalisse*, Borla, Roma 1994 (2ª ed.) (ed. orig., *Le mystère du Temple*, Cerf, Paris 1957).

V. GATTI, *Liturgia e arte. I luoghi della celebrazione*, EDB, Bologna, 2001.

C. VALENZIANO, *La Riforma Liturgica del Concilio. Cronaca teologia arte*, EDB, Bologna 2004.

### Architettura sacra - Orientamenti concettuali

L. GHERARDI, *Nuovi orientamenti per l'architettura sacra*, in «Chiesa e Quartiere», 33, 1965.

L. DELLA TORRE, *Funzione e significato dell'edificio sacro*, in *L'edificio sacro per la comunità cristiana*, Brescia 1966.

F. DEBUYST, *Eglises nouvelles après le Concile*, in «Art d'Eglise», 134, 1966.



- G. VALENTINI - G. CARONIA, *Domus Ecclesiae. L'edificio sacro cristiano: morfologia - funzioni - espressione*, R. Patron, Bologna 1969.
- F. DEBUYST, *Vers une nouvelle "maison-église"*, in «Art d'Eglise», 160, 1972.
- G. CHAZAL, *L'arte della chiesa dopo il Vaticano II*, in «Revue de l'Art», 24, 1974.
- G. SANTI, *Uno spazio per l'assemblea: luoghi, arredi, percorsi*, in «Pastorale Liturgica», 70, 1983.
- D. MOSSO, *Nuove chiese e nuovo modo di celebrare*, in «Pastorale Liturgica», 74, 1984.
- L. GHEPARDI, *Lo spazio celebrativo sull'onda della riforma*, in «Rivista di Pastorale Liturgica», 139, 1986.
- G. GRASSO, *Tra teologia e architettura. Analisi dei problemi soggiacenti all'edilizia per il culto*, Borla, Roma 1988.
- G. AMARI, *Progettare lo spazio sacro*. Atti delle giornate di arte sacra, Sant'Ambrogio di Valpollicella 1988 e 1989, Ente Fiere di Verona, Verona 1990.
- G. GRESLERI, *I luoghi e lo spirito*. Atti delle giornate di arte sacra, Sant'Ambrogio di Valpollicella 1990, Arsenale, Venezia 1991.
- G. GRASSO, *Come costruire una chiesa. Teologia, metodo, architettura*, Borla, Roma 1994.
- M. BERGAMO, *Spazi celebrativi. Figurazione architettonica. Simbolismo liturgico. Ricerca per una chiesa contemporanea dopo il Concilio Vaticano II*, il Cardo, Venezia 1994.
- L'espace liturgique*, in «La Maison Dieu», 197, 1994.
- F. DEBUYST, *L'Eglise: un lieu que la foi vient habiter: Le "retour" du monumental, du néo-sacral, du néo-symbolique n'est pas favorable à une vision liturgique cohérente. La grande simplicité des "bâtiments-berceaux", premiers classiques de l'architecture liturgique*, in «La maison-Dieu», 197, 1994.
- S. BENEDETTI, *Architettura sacra oggi, evento e progetto*, «Itaca», Gangemi, Roma 1995.
- A. CORNOLDI, *L'architettura dell'edificio sacro*, «Manuale di progettazione architettonica» n. 5, Officina, Roma 1995 (3<sup>a</sup> ed.).
- R. SCHWARZ, *Costruire la chiesa. Il senso liturgico nell'architettura sacra*, a cura di R. Masiero - F. De Faveri, Morcelliana, Brescia 1999 (ed. orig., *Vom Bau der Kirche*, Dipl.-Ing. Architektin Maria Schwarz, Würzburg 1938).
- F. DEBUYST, *Il genius loci cristiano*, Sinai, Milano 2000 (ed. orig., *Le génie chrétien du lieu*, Cerf, Paris 1997).

R. GABETTI, *Chiese per il nostro tempo. Come costruirle, come rinnovarle*, Elle Di CI, Leumann - Torino 2000.

A. CORNOLDI (a cura di), *L'architettura dell'edificio sacro*, «Manuale di progettazione architettonica» n. 5, Officina, Roma 2000 (3<sup>a</sup> ed.).

R. GABETTI - G. VARALDO, *Comunità, chiese, culture*, Celid, Torino 2001.

V. SANSON (a cura di), *Lo spazio sacro, architettura e liturgia*, «Quaderni di Rivista Liturgica» n. 4, Messaggero Padova, Padova 2002.

S. J. SCHLOEDER, *L'Architettura del Corpo Mistico. Progettare chiese secondo il Concilio Vaticano II*, Epos, Palermo 2005 (ed. orig., *Architecture in Communion*, Ignatius Press, San Francisco 1998).

D. FORCONI, *Il sacro e l'architettura, materiali per il progetto della chiesa contemporanea*, Kappa, Roma 2005.

### **Architettura sacra - Storia, Opere, Architetti**

PONTIFICIA OPERA PER LA PRESERVAZIONE DELLA FEDE E LA PROVVISITA DI NUOVE CHIESE IN ROMA (a cura di), *Chiese nuove in Roma. 130 progetti di un Concorso*, M. Danesi, Roma 1968.

C. VALENZIANO, *Un maestro dell'architettura sacra: mons. Giuseppe Polvara*, in «Arte Cristiana», 56, 1968.

F. COLOMBO - S. PIROLA, *Orientamenti dell'architettura sacra tra la fine della seconda guerra mondiale e l'apertura del Concilio Vaticano Secondo*, in «Arte cristiana», LVI, 4-5, aprile maggio 1968.

*Der Architekt Emil Steffan 1899-1968*, in «Christliche Kunstblätter», 3, 1969.

F. GRISENTI - T. ONNIS, *Le nuove chiese del ventennio 1962-82: un problema, un'epoca, un pastore*, Artegrafica Silva, Parma 1983.

PONTIFICIA OPERA PER LA PRESERVAZIONE DELLA FEDE E LA PROVVISITA DI NUOVE CHIESE IN ROMA, *Guida alle nuove chiese di Roma*, Gangemi, Reggio Calabria 1990.

E. CAVIOLA (a cura di), *La progettazione dello spazio liturgico: concorso nazionale per tre nuovi complessi parrocchiali. Diocesi di Milano*, Centro ambrosiano di documentazione e studi religiosi, Milano 1990.

VICARIATO DI ROMA (a cura di), *Concorso europeo 50 chiese per Roma 2000: 534 progetti*, Arca, Milano 1994.

F. DEBUYST, *Les Eglises du Mouvement Liturgique à Cologne. D. Böhm, R. Schwarz, H. Schiling, E. Steffan, N. Rosiny ... Nous*

*retrouvons toujours le dialogue décisif entre l'architecture et le Mouvement Liturgique*, in «Chroniques d'Art Sacré», 40, 1994.

G. AROSIO, *Chiese nuove verso il terzo millennio: Diocesi di Milano 1985-2000*, Electa, Milano 2000.

G. PIRAZZOLI, *Fra terra e cielo. Architettura e spazio sacro in Italia 1975-2000*, Diabasis, Reggio Emilia 2001.

B. ADORNI, *La chiesa a pianta centrale, tempio civico del rinascimento*, Electa, Milano 2002.

GLA. GRESLERI - M. B. BETTAZZI - GIU. GRESLERI, *Chiesa e Quartiere, storia di una rivista e di un movimento per l'architettura a Bologna*, Compositori, Bologna 2004.

### Convegni e Mostre

CENTRO DI STUDIO E INFORMAZIONE PER L'ARCHITETTURA SACRA - BOLOGNA (a cura di), *Dieci anni di architettura sacra in Italia, 1945-1955*. Atti del primo congresso nazionale di architettura sacra, Bologna 23-25 settembre 1955, Ufficio tecnico organizzativo arcivescovile, Bologna 1956.

G. GRESLERI (a cura di), *Parole e linguaggio dell'architettura religiosa 1963-1983. Venti anni di realizzazioni in Italia*. Catalogo

della mostra, Monza Palazzo Reale 6 maggio-5 giugno 1983, Faenza, Faenza 1983.

*Lo spazio eloquente. Architettura sacra nel Triveneto 1963-1986*. Catalogo della mostra sull'architettura sacra nel Triveneto, 1987, Biblioteca dell'Immagine, Pordenone 1987.

*Il sacro. L'architettura sacra oggi*. Atti del convegno, Pescara 27-29 Gennaio 1989, Il Cerchio, Rimini 1990.

*Quarta Biennale d'Arte Sacra. La Crocifissione*. Catalogo della Biennale d'Arte Sacra, Pescara 15 settembre-28 ottobre 1990, Stauros Internazionale, Pescara 1990.

P. GENNARO (a cura di), *Architettura e spazio sacro nella modernità*. Catalogo della Biennale di Venezia, 4 dicembre 1992-6 gennaio 1993, Abitare Segesta, Milano 1992.

*Lo spazio per la liturgia - Contributi disciplinari*. Selezione degli atti dei convegni, Verona 1991-1992-1993, in «Parametro», 207, marzo-aprile 1995.

*Profezia di bellezza. Arte sacra tra memoria e progetto*. Catalogo della mostra in occasione del 50° dell'UCAI, Città del Vaticano Piazza San Pietro 27 gennaio-3 marzo 1996, Ciscra, Roma 1996.

*Lo spazio della chiesa: architettura e liturgia.* Atti del convegno, Assisi 11-12 ottobre 1996, in «Parametro», 219, maggio-giugno 1997.

C. CHENIS (a cura di), *L'arte per il culto nel contesto postconciliare. I - Lo spazio.* Atti del convegno internazionale, San Gabriele - Teramo 25-27 settembre 1995, Stauros Internazionale, San Gabriele - Teramo 1998

*Architettura e Liturgia nel Novecento. Esperienze europee a confronto.* Atti del 2° Convegno Internazionale, Venezia 7-8 ottobre 2004, Nicolodi, Rovereto 2004.

### **Teologia**

G. ROMANO, *Lo spirito della liturgia*, a cura di M. Bendiscioli, Morcelliana, Brescia 1930.

H. U. VON BALTHASAR, *Nuovi punti fermi*, Jaka Book, Milano 1991 (2ª ed.) (ed. orig., *Neue Klarstellungen*, Johannes Verlag, Einsiedeln 1979).

H. U. VON BALTHASAR, *Cordula ovvero il caso serio*, a cura di E. Giammanchieri, Queriniana, Brescia 1993 (5ª ed.), (ed. orig., *Cordula oder der Ernstfall*, Johannes Verlag, Einsiedeln 1966).

C. VALENZIANO, *Liturgia e Antropologia*, EDB, Bologna 1997.

### **Storia e Teorie dell'Architettura e dell'Arte**

H. SEDLMAYR, *Perdita del centro*, Borla, Roma 1948 (ed. orig., *Verlust der Mitte*, Otto Müller Verlag, Salzburg 1948).

M. HEIDEGGER, *L'origine dell'opera d'arte*, in *Sentieri interrotti*, a cura di P. Chiodi, La Nuova Italia, Milano 2002 (ed. orig., *Holzwege*, Klostermann, Frankfurt am Main 1950).

D. HARVEY, *La crisi della modernità*, Net, Milano 2002 (ed. orig., *The Condition of Postmodernity*, Basil Blackwell, s.l. 1990).

### **Teorie sullo Spazio in generale e nell'Architettura**

M. JAMMER, *Storia del concetto di spazio*, Feltrinelli, Milano 1966.

B. ZEVI, *Architettura in Nuce*, Sansoni, Firenze 1972 (2ª ed.).

G. BACHELARD, *La poetica dello spazio*, Dedalo, Bari 1975.

C NORBERG-SCHULZ, *Esistenza, Spazio e Architettura*, Officina, Roma 1975.

S. GIEDION, *Spazio, Tempo ed Architettura. Lo sviluppo di una nuova tradizione*, a cura di E. Labò - M. Labò, Hoepli, Milano 1984 (ed. orig., *Space, Time and Architecture*,



Harvard University Press, Cambridge Mass. 1941).

C. DE SESSA, *Capire lo spazio architettonico. Studi di ermeneutica spaziale*, Officina, Roma 1990.

B. ZEVI, *Saper vedere l'architettura. Saggio sull'interpretazione spaziale dell'architettura*, Einaudi, Torino 1993 (2<sup>a</sup> ed.).

*Un glossario dei concetti spaziali*, in «Casabella», 608-609, gennaio-febbraio 1994.

G. GRESLERI, *Manipolazione di energie spaziali*, in «Parametro», 209, luglio-agosto 1995.

E. HUSSERL, *Libro dello spazio*, a cura di V. Costa, Guerini, Milano 1996.

S. GIEDION, *Le tre concezioni dello spazio in architettura*, a cura di L. Bica, Flaccovio, Palermo 1998.

M. HEIDEGGER, *Corpo e spazio. Osservazioni su arte - scultura - pittura*, a cura di F. Bolino, il Melangolo, Genova 2000 (ed. orig., *Bemerkungen zu Kunst - Plastik - Raum*, Erker Verlag, s.l. 1996).

M. HEIDEGGER, *L'arte e lo spazio*, il Melangolo, Genova 2000 (ed. orig., *Die Kunst und der Raum*, Erker-Verlag, St. Gallen 1979).

S. GIEDION, *Lo spazio in architettura. Grecia Roma e la contemporaneità*, a cura di M. A. Lima - L. Bica - D. Brignone, Flaccovio, Palermo 2001.

G. DI CRISTINA, *Architettura e Topologia. Per una teoria spaziale dell'architettura*, Dedalo, Roma s.d.

### **Documenti del magistero della Chiesa**

*Spazio creatore*, «Documenti CEI», Bologna 1997.

*L'adeguamento delle Chiese secondo la riforma liturgica (nota pastorale)*, «Documenti CEI», Torino 1996.

*I beni culturali della Chiesa italiana*, «Documenti CEI», Bologna 1993.

*La progettazione di nuove chiese*, «Documenti CEI», Bologna 1993.

*I documenti del Concilio Vaticano II*, Paoline, Milano 2002 (12<sup>a</sup> ed.).

## Indice dei luoghi

---

### A

Aachen-Rothe Erde 112, 127, 133, 134,  
137, 169  
America Latina 247  
Ascoli Piceno 332  
Assisi 298

### B

Baranzate 281  
Bergischen Land 157, 159  
Betania 157  
Bologna 168, 179, 181, 184, 185, 190,  
196, 202, 236, 239, 241, 242, 243, 244,  
246, 247, 248, 250, 251, 252, 254, 256,  
257, 258, 260, 263, 264, 267, 321, 328  
Borgo Panigale 258  
Borgo Porto Conte 276  
Borgonuovo Pontecchio 252  
Bottrop 146  
Brasilia 172

### C

Casalecchio di Reno 248  
Castagna 201  
Cattolica 332  
Cava dei Selci 342

Cavedone 251

Cervia 201

Cesate 278

Chieti 226, 229

Collina di Pontelungo 218

Colonia 112, 115, 137, 157, 247

Colonia Mülheim 156

Colonia-Melaten 157, 159

Colonia-Riel 124

### D

Dottingen am Main 117

Düren 137, 148, 169, 171

Düsseldorf 157

### E

Essen 147

Essen-Rütterscheid 143, 148

### F

Firenze 334

Francavilla a Mare 226, 229, 338

Francia 196

Francoforte 141

Frankfurt-Bockenheim 112, 134

Frechen 140, 148

Frielingsdorf 120

## **G**

Garath 157

Genova 179, 338

Germania 104, 196, 197, 328

Gibellina 338, 339

Gorla Minore 169, 271

## **I**

Imatra 168

Italia 196

## **K**

Kalscheuren 156

Kassel-Wilhelmsöhe 156

Koblenz 154

## **L**

Leverkusen-Küppersteg 121

Longarone 326, 334, 337

## **M**

Maria Laach 104, 105, 106, 108, 111

Marino 342

Matera 231

Metanopoli 269

Milano 181, 184, 186, 201, 241, 242, 263,

264, 265, 267, 268, 269, 270, 272, 273,

278, 279, 281, 283, 285, 286, 287, 321,

328, 331, 350

Monaco 153

Montecatini 209, 212

Monza 342

## **N**

Neu-Ulm 118, 119

Neuss 154

Neviges 157, 159

## **O**

Offenbach 111

Olanda 196, 197

Opladen 152

Ostia Lido 340

## **P**

Pisa 223, 225

Pistoia 218, 220

Pordenone 340, 342

Portogallo 247

Prenestino 228

Prospiano 271

## **Q**

QT8 279

## **R**

Raincy 265

Ravenna 242, 332

Ravone 254

Recoaro 233

Refrath 157

Renania 120

Riola di Vergato 168, 169, 171

Roma 167, 184, 201, 203, 205, 211, 228,

332, 338, 340, 342

Ronchamp 95, 150, 161, 162, 245, 325

Rothenfels 104, 105, 106, 108

**S**

Saarbrücken 143, 148, 154

Salerno 341

Salisburgo 247

San Donato 250

San Marino 326, 334, 337

San Siro 264

Sardegna 276

Seinajoki 168

Solesmes 105

Spagna 247

Svizzera 196, 328

**T**

Taranto 342

Tiburtino 201

Torino 184, 214, 241, 242, 321

Trieste 216

**V**

Valle Aurelia 340

Varese 271, 287

Venezia 201

Vicenza 233

Villa Cagnola 287





## Indice dei nomi

---

### A

Aalto, Alvar 168, 169, 170, 171, 246  
Albicci, Giovanni 267  
Albini, Franco 201  
Anversa, Maria Luisa 338  
Argan, Giulio Carlo 161, 162, 167  
Avetta, Ildo 203, 244

### B

Bacciocchi, Mario 266, 269  
Baur, Herman 247  
Bea, A. 298  
Becker, Karin 140  
Bega, Melchiorre 248  
Behrens, Peter 133  
Belgiojoso, Lodovico 267  
Benedetti, Sandro 82, 161, 162, 195, 323, 342, 346, 349  
Benjamin, Valter 31  
Berarducci 340  
Bertani, Odoardo 244  
Bevilacqua, Giulio 181, 238, 239  
Böhm, Dominikus 104, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 120, 123, 124, 127, 150, 151, 154, 175, 197

Böhm, Gottfried 114, 151, 154, 156, 159, 197  
Borromeo, San Carlo 186, 263, 264, 266  
Boschetti, Goffredo 267  
Bouyer, Louis 304  
Brinckmann, A. E. 362

### C

Caccia Dominioni, Luigi 267  
Cancellotti, Gino 205  
Castiglioni, Achille 270  
Castiglioni, Enrico 169, 207, 209, 271  
Castiglioni, Pier Giacomo 267, 270  
Contigiani, Raffaele 244  
Coppo, Angelo 267  
Cornoldi, Adriano 161, 162  
Costantini, Giovanni 193, 194

### D

D'Ardia, Giangiacomo 338  
De Carli, Carlo 267, 272  
De Fusco, Renato 350  
Descartes 25, 32

**F**

Fagnoni, Raffaello 211, 212  
Fallani, Giovanni 194, 310  
Fanfani, Amintore 178, 180  
Fasana, G. 214  
Favaro, Arcangelo 192  
Figini, Luigi 192, 244, 245, 263, 264, 267, 273, 276, 342  
Focillon, Henri 361, 363  
Fratino, Luigi 267  
Frings, Giuseppe 247

**G**

Galeazzi, Enrico 167  
Gandolfi, Vittorio 267  
Gardella, Ignazio 201, 267, 278  
Gaudì, Antoni 246  
Geymonat 35  
Giacobbe 358  
Giedion, Sigfried 95  
Gigliotti, V. 341  
San Giovanni 316  
Giovanni Paolo II 301, 323  
Giovanni XXIII 298  
Goeth, Johann Wolfgang 131  
Gorio, Federico 251  
Grancer, G.-G. 26, 28  
Grasso, Giacomo 316, 347  
Gresleri, Giuliano 244  
Gresleri, Glauco 244, 252, 340, 342  
Gropius, Walter 133  
Guardini, Romano 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 137, 302, 372  
Guéranger 105

**H**

Harvey, David 87  
Heidegger, Martin 30, 31, 47, 48, 49, 362  
Herwegen, Ildefonso 105, 106  
Husserl, Edmund 132

**I**

Isaia 61

**K**

Kahn, Louis I. 172

**L**

Lackner, Josef 247  
Le Corbusier 34, 95, 150, 161, 162, 165, 166, 168, 172, 245, 246, 325  
Lenti, M. C. 214  
Lercaro, Giacomo 168, 181, 182, 190, 192, 236, 238, 241, 242, 243, 244, 247, 248  
Libera, Adalberto 195  
San Luca 63  
Lullini, Luciano 244, 254

**M**

Magistretti, Lodovico 264, 267, 279  
Magnaghi, Ambrogio 287  
Maini, Vittore 263, 264, 265  
Manfredini, Enea 244  
Mangiarotti, Angelo 281  
Manzell, Toni Schneider 247  
Marchisio, Renato 216  
Mariani, Attilio 267  
Maritain, Jacques 267  
Matisse, Enri 246  
Mattei, Enrico 181

Meinberg, Cloud 241  
 Menghi, Roberto 267  
 Mérimée, Prosper 96  
 Metzger, Friz 247  
 Michelucci, Giovanni 179, 218, 220, 223,  
 237, 240, 326, 334, 337, 338  
 Monaco 340  
 Monti, Filippo 250  
 Montini, Giovanni Battista 242, 246,  
 263, 265, 266, 267, 268  
 Morassutti, Bruno 281  
 Moretti, Luigi 195, 198  
 Moser, Koloman 246  
 Muratori, Saverio 225, 226  
 Muzio, Giovanni 189, 264, 265, 266, 283,  
 285

## N

Negri, Mario 212  
 Nervi, Antonio 216  
 Nervi, Pier Luigi 195  
 Niemeyer, Oscar 172  
 Nietzsche, Friedrich Wilhelm 90

## O

Olivetti 179

## P

Pacini, R. 340  
 San Paolo 54, 240, 316, 358  
 Paolo VI 263, 298, 301  
 Passarelli, Vincenzo 195  
 Pehnt, W. 134  
 Pellegrino, Michele 242  
 Perret, Auguste 246, 265  
 Pevsner, Nikolaus 95

Pio XI 193  
 Pio XII 137, 167, 198, 200  
 Pollini, Gino 273, 276, 342  
 Ponti, Giò 264, 286, 342  
 Portoghesi, Paolo 168, 341

## Q

Quaroni, Ludovico 179, 180, 195, 201,  
 202, 228, 229, 231, 237, 239, 244, 338

## R

Radice, Mario 244  
 Rebecchini, Salvatore 195  
 Ridolfi, Mario 195  
 Riegl, Alois 361, 366  
 Ries, Julien 349  
 Ries, Julius 371  
 Righini, Mario 267  
 Rinaldi 340  
 Rogers, Ernesto Natan 161, 162, 350  
 Roggero, Mario Federico 244, 256  
 Romano, Giovanni 267  
 Rosselli, Roberto 267

## S

Sangiorgi, Luciano 209  
 Scheerbart, Paul 115  
 Scheler, Max 132  
 Schmarsow, August 371  
 Schuster, Ildefonso 186, 193, 263, 264,  
 265, 266  
 Schwarz, Rudolf 104, 106, 107, 108, 109,  
 110, 111, 112, 113, 114, 127, 128, 129,  
 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137,  
 140, 142, 143, 145, 146, 147, 148, 150,  
 151, 169, 171, 295



Schwarz, Rudolf 175, 197  
Scott, Geoffrey 361, 373  
Souriau, Etienne 239  
Spadolini, Pierluigi 212  
Steffann, Emil 151, 152, 197  
Steinbach, Rudolf 137  
Stocchetti, Alfonso 212

**T**

Tange, Kenzo 246  
Taut, Bruno 115  
Tedeschi, Mario 264, 267, 279  
Terzaghi, Mario 287  
Tebbi, Giorgio 190, 192, 244, 257

**U**

Urs von Balthasar, Hans 314, 376

**V**

Vaccaro, Giuseppe 195, 233, 258, 260  
Valenziano, Crispino 311, 312, 323  
Van Acken, Johannes 111  
Varaldo, Giuseppe 44, 45, 49, 50, 214  
Varnier, S. 340, 342  
Villa, Enrico 267  
Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel 96  
Vittorini, Marcello 251

**W**

Weber, Martin 117  
Wright, Frank Lloyd 172

**Z**

Zevi, Bruno 361  
Zuccotti, G. M. 214  
Zuccotti, G. P. 214







