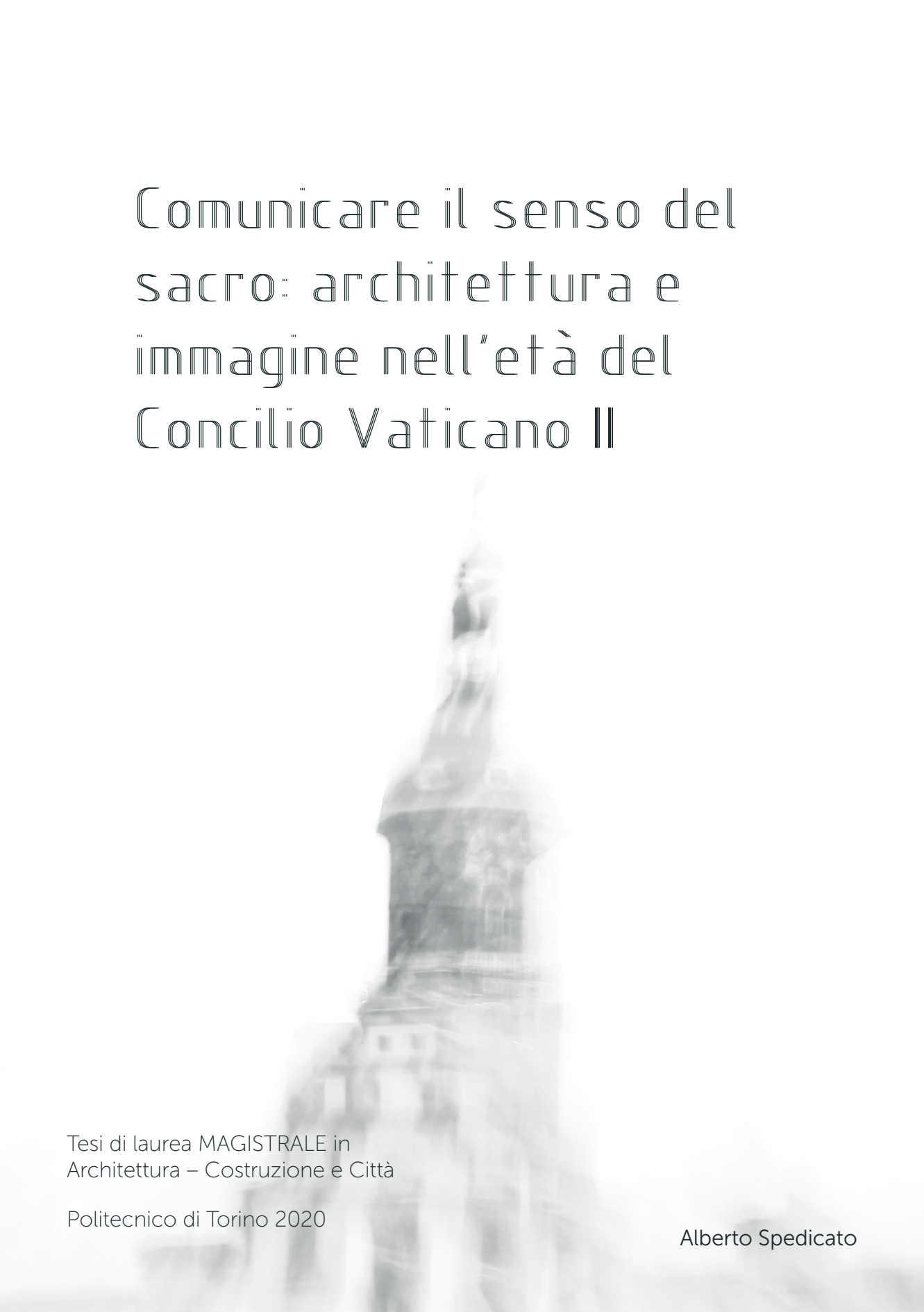
Comunicare il senso del sacro: architettura e immagine nell'età del Concilio Vaticano II



Tesi di laurea MAGISTRALE in
Architettura – Costruzione e Città

Politecnico di Torino 2020

Alberto Spedicato

POLITECNICO DI TORINO

Corso di Laurea Magistrale

in Architettura - Costruzione e Città

Tesi di Laurea Magistrale

Comunicare il senso del sacro: architettura e immagine nell'età del Concilio Vaticano II

Relatore
prof. Andrea Longhi

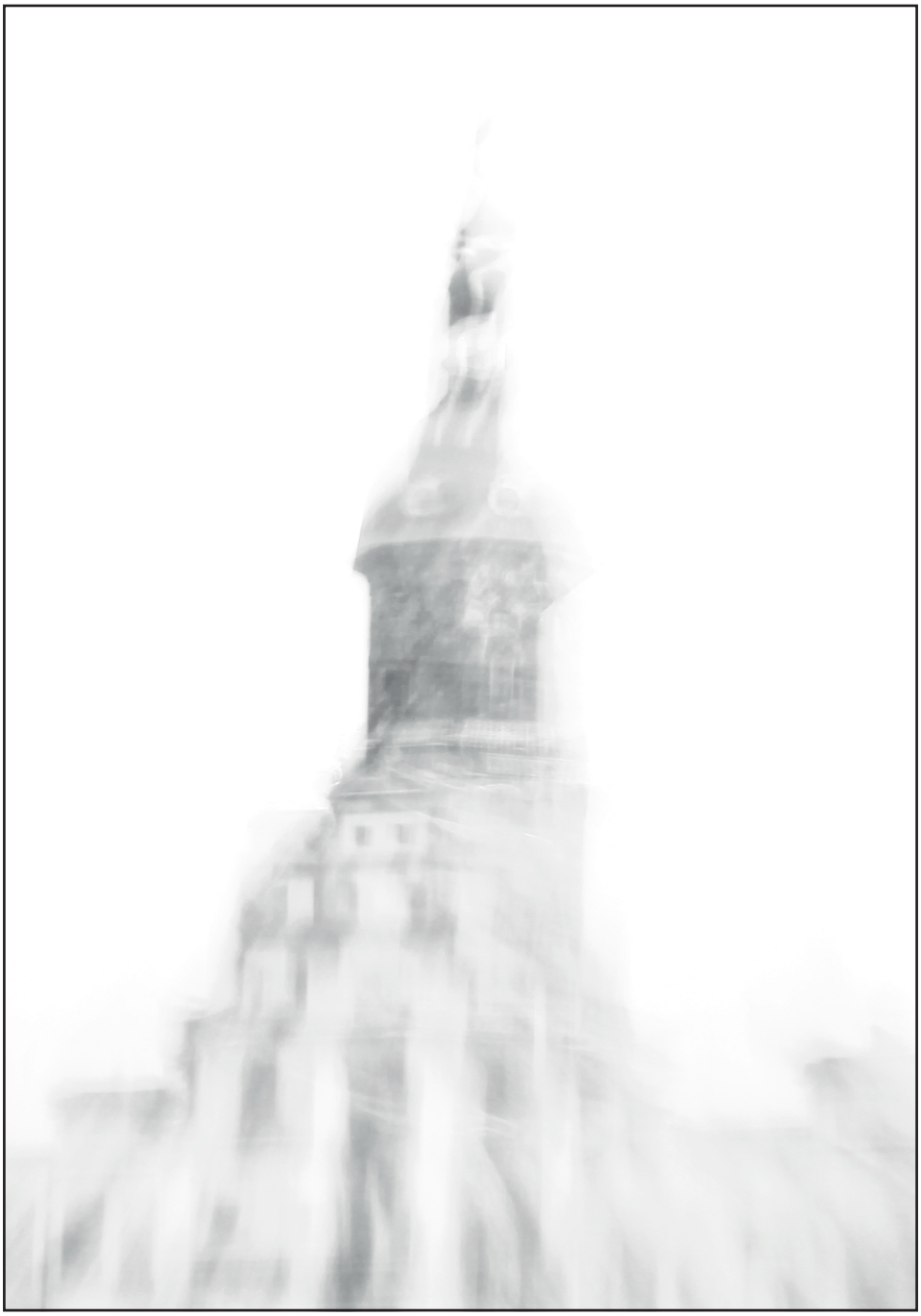
Corelatrice
prof. dott.ssa. Mona Mahall

Candidato
Alberto Spedicato

Anno Accademico 2019/2020

POLITECNICO
DI TORINO

HCU | HafenCity Universität
Hamburg



Fotografia di Rallou Fassouraki, Cattedrale della Santissima Trinità (Dresda)

POLITECNICO DI TORINO

Abstract

COMUNICARE IL SENSO DEL SACRO: ARCHITETTURA E IMMAGINE NELL'ETÀ DEL CONCILIO VATICANO II

Tesi relativa al rapporto che intercorre tra l'architettura ed il problema dell'aniconismo su edifici di carattere religioso, in riferimento particolare al caso del culto cristiano cattolico. Trattati i punti nodali del problema, lo sviluppo nella storia dagli anni Venti del XX secolo e la contemporaneità, con maggiore attenzione ai movimenti a cavallo del Concilio Vaticano II e la "riapertura" della Chiesa al discorso dell'arte. Itinerario con riferimenti interdisciplinari e casistica più significativa per la comprensione della questione nelle tre tappe principali; prima del Concilio Vaticano II (1920-1930), durante gli anni del Concilio (1940-1970) e la situazione postconciliare (1980-).

***

Abstract

COMMUNICATING THE SENSE OF THE SACRED: ARCHITECTURE AND IMAGE IN THE AGE OF THE SECOND VATICAN COUNCIL

Thesis on the relationship between architecture and the problem of aniconism on religious buildings, with particular reference to the case of Christian Catholic worship. It deals with the nodal points of the problem, the development in history since the 1920s and the contemporary, with greater attention to the movements at the turn of the Second Vatican Council and the "reopening" of the Church to the discourse of art. An itinerary with interdisciplinary references and more significant casuistry for the understanding of the issue in the three main stages; before the Second Vatican Council (1920-1930), during the years of the Council (1940-1970) and the post-conciliar situation (1980-).

INDICE

Introduzione *17*

Capitolo 1 *25*

INDIVIDUAZIONE DEL PROBLEMA DELLA SIMBOLOGIA COME RAPPORTO TRA ARTE E FEDE

1.1 COSA SI INTENDE PER SIMBOLOGIA? 27

1.2 RIFERIMENTI SULLA RELAZIONE TRA ARTE E CHIESA 30

1.3 LA "CHIAMATA" ALL'ARTE SACRA DEL CONCILIO VATICANO II 36

1.4 L'ESORTAZIONE DEI PONTEFICI 40

Capitolo 2 *53*

DIBATTITO INTERNAZIONALE SULL'ARCHITETTURA LITURGICA

2.1 IL MURO BIANCO COME NUOVA POETICA SIMBOLICA 54

2.2 L'OPPORTUNITA' DELL'ARTE NELLA LITURGIA 66

2.3 LA LICEITA' DEL TRASCENDENTE-IMMANENTE 85

Capitolo 3 *97*

ITINERARIO INTERDISCIPLINARE: SIMBOLOGIA

3.1 UOMO-SIMBOLO-DIO 102

3.1.1 Concetto Fondamentale 102

3.1.2 Funzione del simbolo 104

3.1.3 Il Simbolo e lo spirituale 106

3.1.4 Sacralità del Simbolo 111

3.1.5 La Parola e l'Immagine come ierofania 116

3.1.6 Chiesa visibile e Chiesa invisibile 120

3.1.7 Pensiero conclusivo 124

3.2 I TRASCENDENTALI NELL'ARCHITETTURA 126

3.2.1 I valori del bello e buono nell'architettura sacra 128
3.2.2 I luoghi adatti alla liturgia 130
3.2.3 Il significato 'verticale' dell'edificio chiesa 131

3.3 ARCHITETTURA LITURGICA E DEL CORPO MISTICO 139

3.3.1 L'edificio-chiesa nella realtà sensibile e soprasensibile 140
3.3.2 Trascendenza e Immanenza del simbolo 142

Capitolo 4 *159*

RISULTATI ARCHITETTONICI NEL PERIODO DEL CONCILIO VATICANO II

4.1 RUDOLF SCHWARZ – CORPUS DOMINI, AACHEN 163

4.1.1 La Chiesa del Corpus Domini 165
4.1.2 La filosofia progettuale 169
4.1.3 L'adeguamento liturgico 178

4.2 DOM HANS VAN DER LAAN – SINT BENEDICTUSBERG, VAALS 185

4.2.1 La filosofia progettuale 187
4.2.2 L'applicazione del metodo nella Sint Benedictusberg Abbey, Vaals 193
4.2.3 Considerazioni sul metodo 204

4.3 MARIO BOTTA – CHIESA DEL SANTO VOLTO, TORINO 209

4.3.1 L'approccio al sacro nella Chiesa del Santo Volto di Torino 214
4.3.2 L'iconografia e il simbolismo 219
4.3.3 Pensiero conclusivo 224

Conclusione *231*
Bibliografia *245*

Introduzione

La tesi intente inserirsi in uno dei discorsi più accesi degli ultimi decenni, nel cuore dell'architettura in rapporto con le realtà della fede, dove quest'arte ha occasione di trovare il suo senso più profondo.

Quando si affronta il tema dell'architettura sacra, è facile, specialmente qui in Italia, riferirsi alle innumerevoli opere architettoniche appartenenti alla tradizione cristiana cattolica. Così in quest'ambito, visualizziamo senza difficoltà come l'espressione architettonica della fede abbia concretizzato, nelle diverse opere, il bimillenario progresso della Chiesa dai primi secoli del cristianesimo, dagli esempi paleocristiani, fino ai giorni nostri. L'interesse per questo tema si apre particolarmente a seguito dell'esperienza avuta non solo nella visita dei luoghi sacri della nazione italiana, ma è accresciuta con l'esperienza Erasmus avvenuta nell'anno accademico 2018-2019 nel territorio tedesco. Qui l'insediamento della tradizione della Chiesa Romana Cat-

tolica si è basata sul principio dell'inculturazione del Vangelo nelle realtà dell'uomo, nella sua cultura e nella sua tradizione, con il fine di elevare tutto l'essere umano alla realtà della fede. Nei luoghi toccati dalla riforma protestante e calvinista è possibile fare esperienza della furia iconoclasta del XVI secolo[1], che per prima ha deformato proprio le opere architettoniche nel loro insieme. In questo senso era interessante arrivare a comprendere come poteva essere considerato il tema dell'architettura e dei suoi rimandi simbolici e iconografici.

In aggiunta a questo aspetto, prettamente estetico, iniziava a farsi sempre più esplicito il rimando ad una simbologia propriamente architettonica, ovvero quei principi progettuali che governavano le architetture del passato, con particolare riferimento al periodo medievale, atte a comunicare i misteri della fede attraverso il linguaggio architettonico. In questo periodo storico, così prolifico di opere architettoniche monastiche, e profondamente inserito nell'ambito dello spirituale, risulta indispensabile assumere uno sguardo più elevato, per scavalcare la superficie del visibile e giungere nella realtà invisibile e trascendente; una realtà così ineffabile ai sensi, quanto percepibile per la sua essenza. Il cuore della spiritualità cristiana si rende manifesto, esprimendosi così chiaramente proprio in questo periodo storico. Ogni elemento

1 Si parla di quelle distruzioni iconoclaste in Germania, Svizzera, Francia e Inghilterra avvenute circa tra il 1520 fino alla prima metà del 1600.

architettonico e artistico riesce a esprimere mirabilmente le quattro cause della sua presenza (formale, materiale, efficiente, finale), quanto l'effetto della sua presenza nella visione di fede.
La realtà, trascendente e immanente, entra nel discorso della ricerca quando si incontra il tema del simbolo, in quanto elemento coadiuvante per la comprensione di ciò che non si vede attraverso ciò che si vede.

La diversa significazione del simbolo nell'antropologia e nella storia delle religioni ha concesso di accedere ad un vasto territorio di ricerca, purtroppo non approfondito. Al contrario, è stato successivamente delineato all'interno della spanna temporale del XX e XXI secolo, in cui si giunge alla spiritualità chiaramente opposta a quella medievale. Si tratta di un periodo connaturato da una visione immanentista, fenomenologica e dualista della realtà, aggravata dalla de-sacralizzazione, ampiamente discussa dai teorici dell'arte e dell'architettura, come da diversi studiosi di altre discipline.
In questo stesso periodo si osservano i lembi appartenenti alla drammatica rottura dell'arte con la fede, la cui origine è approssimativamente associata alla deliberata ribellione dell'arte nei confronti dei principali enti in grado di inserirla in uno "schema", in particolare dall'Accademia e dal maggiore promotore delle Belle Arti, quale è la

Chiesa[2].

Il tentativo di connettere nuovamente la Chiesa con il mondo degli artisti viene manifestato con atteggiamento di promozione nei confronti della cosiddetta "arte sacra", ribadito proprio in questo ultimo secolo, quando il Concilio Vaticano II ha esplicitamente richiesto una "nuova chiamata all'arte sacra" dopo l'evidente rottura. Così l'interesse dell'argomento di questa ricerca prende una prima forma.

L'esperienza tedesca ha concesso di aprirsi al tema del Concilio Vaticano II entrando in contatto con una serie di visite nelle diverse città della Germania, tra cui Amburgo (sede d'Erasmus), Aquisgrana, Colonia, Berlino, Dortmund, Fulda, Dresda, Chemnitz, Brema, Luneburgo, Flensburgo, Lubecca, Kiel, etc. Di qui, una serie di considerazioni hanno concesso di accedere ad un discorso più profondo sul simbolismo e sull'iconografia (o meglio, sull'assenza di iconografia) presente in Germania. Si tratta di considerazioni che trovano origine nella nascita del Movimento Moderno nell'architettura, le quali hanno a loro volta fondamento in principi teologici propri del Modernismo teologico, quella corrente duramente condannata da Pio X con la celebre enciclica *Pascendi Dominici Gregis*. I due movimenti, mossi da una filosofia comune, sono stati tradotti proprio nelle opere architet-

2 Seppure non sia propriamente corretta questa affermazione, in quanto non si può assolutizzare l'evento. Non tutta l'arte è stata affetta da questa rottura.

toniche del XX secolo fino al Concilio Vaticano II (1962-1965). In seguito ai documenti conciliari, vi è stata un'ermeneutica conciliare che ha portato a svariate letture[3], le quali a loro volta hanno condotto i progettisti a produrre le opere architettoniche che vediamo edificate dal Concilio ai giorni nostri. Proprio in questo frangente di storia viene inserito il campo di ricerca per questa ricerca, la quale si propone di visualizzare un frammento subatomico rispetto alla vastità dei temi che si possono dipanare davanti a noi.

Il tema della simbologia, come *fil rouge* di tutta la ricerca, viene esplicitato tramite un primo ed elementare approccio multi-disciplinare, del quale non si affrontano le dialettiche caratterizzanti -in quanto mancano i criteri di giudizio propri-, ma i principi essenziali, utili a delineare il tema. In questo senso, la guida della co-relatrice Mahall ha concesso di accedere ad un ragionamento extradisciplinare atto

3 L'ermeneutica del Concilio Vaticano II è un tema assai vasto, normalmente si può vedere suddivisa in due letture distinte: una che si può chiamare di "rottura", una invece che si può definire come di "riforma". La prima lettura può essere immediatamente detta errata, poichè elimina il concetto di *continuum* che la chiesa porta avanti da duemila anni. Questa visione concepisce con il Concilio una nuova Chiesa diversa dalla precedente, in particolare attribuendogli impropriamente i termini pre-conciliare e post-conciliare. La seconda lettura, invece, con il termine "riforma", vede una modifica più o meno profonda, rispondente ad esigenze diverse dalla situazione esistente. In forza dell'etimologia del termine "riformare" ("reformare"; re-*di nuovo, addietro*, formare da *forma*), restituire nuovamente all'antica forma, correggere. Queste due macro suddivisioni non esauriscono le numerose declinazioni di ermeneutica conciliare, tuttavia le contengono.

a mostrare gli aspetti che maggiormente influenzano, e talvolta fondamentano il processo progettuale e artistico. In particolare, la scelta dei due filosofi, Ernst Cassirer e Régis Debray aprono ad un discorso sulle cause profonde che possono aver contraddistinto questo concetto di sacralità che vediamo manifesto nell'arte sacra e/o religiosa contemporanea.

Sul piano progettuale, i tre architetti, messi in luce sotto la guida del professor Longhi, accompagnati ciascuno dall'architettura che più corrisponde all'esperienza personale, fanno capo di un'elezione in alcun modo arbitraria, quanto più qualificata dalla loro concezione di sacralità e dalle mozioni teoriche che accompagnano la loro progettazione. La ragione della loro selezione si instaura segnatamente nella differente concezione sacrale, rafforzata dal contesto geografico che li distingue, ma anche dal periodo storico in cui lavorano.
Da una parte il loro contesto geografico aiuta a comprendere alcune scelte progettuali, ad esempio la semplicità delle forme tipicamente nordiche di Rudolf Schwarz e Dom Hans van der Laan, oppure la particolare scelta di materiali -e la loro lavorazione- nell'architetto ticinese Mario Botta. Dall'altra parte risulta interessante compararli per la loro condizione, vediamo un monaco benedettino quale è Dom Hans van der Laan, e due architetti di professione, quali sono Schwarz e Botta. In aggiunta a questo, entrando nelle ragioni del loro progettare,

appare pertinente comprendere l'essenza del loro contributo teorico, specialmente riguardo Schwarz e Van der Laan, diversamente da Botta, il quale non ha lasciato alcun segno indelebile in questo senso. Un altro aspetto he rafforza maggiormente la loro elezione è il dipanamento all'interno del XX secolo, che vede i tre progettisti come rappresentanti della loro epoca: Rudolf Schwarz per gli anni Trenta, Van der Laan per gli anni Cinquanta Sessanta e Mario Botta come rappresentante contemporaneo. Questa serie di motivazioni rendono questa scelta unica ed insostituibile.

La seguente tesi, quindi, non si pone come obiettivo quello di risolvere la profonda problematica dell'arte sacra, né si occupa di descrivere la dialettica dell'ermeneutica conciliare applicata all'architettura, ma sceglie di accompagnare il lettore ad un tema attuale molto dibattuto al quale rimanda per una ulteriore ricerca più approfondita.

Capitolo 1

INDIVIDUAZIONE DEL PROBLEMA DELLA SIMBOLOGIA COME RAPPORTO TRA ARTE E FEDE

"Fratelli e sorelle, è motivo di grande gioia per noi lodare Dio nel momento in cui una nuova immagine del Signore nostro Gesù Cristo sarà esposta alla pubblica venerazione. Essa ci ricorda che Cristo eterno Figlio di Dio, fatto uomo nel grembo della Vergine, è immagine del Dio invisibile segno e sacramento di Dio Padre.
Egli ha detto: «Chi vede me, vede il Padre».
Venerando quest'immagine, eleviamo lo sguardo a Cristo che vive e regna in eterno con il Padre e lo Spirito Santo".

Benedizionale del rituale Romano; n. 45 benedizione per l'esposizione di nuove immagini alla pubblica venerazione; Mozione introduttiva[1].

1 Testo del Rituale romano della Chiesa Cattolica per le preghiere di benedizione alle persone, agli animali e alle cose. Esso venne riformato a norma dei decreti del Concilio Ecumenico Vaticano II e fu promulgato da papa Giovanni Paolo II

In apertura è citato uno dei documenti dai quali scaturisce naturalmente la questione che verrà affrontata sistematicamente in questa ricerca in ambito architettonico. Sorge spontaneo esprimere ragionamenti e giudizi riguardo ciò che questo testo esprime, ciò che la storia della Chiesa ha manifestato nel corso del tempo, con ciò che vediamo negli edifici ecclesiastici della Chiesa, specialmente le dinamiche pre e postconciliari, fino ai giorni nostri, sotto il pontificato dell'attuale Papa Francesco.

1.1 COSA SI INTENDE PER SIMBOLOGIA?

> *simbologìa s. f. [comp. di simbolo (con apocope dell'ultima sillaba per aplologia) e -logia]. – 1. Disciplina che studia i simboli e i loro valori. 2. Sistema di simboli: s. religiosa cristiana; complesso di simboli usati nell'ambito di una determinata disciplina o tecnica: s. logico-matematica.*
>
> Vocabolario on line Treccani[1].

L'etimologia della parola ci porta immediatamente alla natura "*disciplinare*" della simbologia, legata al "*logos*"[2] cioè al pensiero, nonché alla concezione di "valore", del quale si fa certamente conduttore con il suo potere espressivo.

Un'altra corrispondenza di significato è il *sistema di simboli*, cioè un utilizzo sistematico di una serie di elementi che fungono da simboli, ovvero oggetti sensibili in grado di esprimere un determinato contenuto che abbia riferimento reale o soprasensibile[3]. "Ma il simbolo

1 Voce: "simbologia"; Vocabolario on line, Treccani, http://www.treccani.it/vocabolario/simbologia/

2 Voce: "logos"; Vocabolario on line, Treccani: Logos [traslitt. del gr. λόγος, che è dal tema di λέγω «dire», con vocalismo o]. Nel pensiero greco, il termine indica la «parola» come si articola nel discorso, quindi anche il «pensiero» che si esprime attraverso la parola.

3 Voce: "simbolo"; Vocabolario on line, Treccani: Sìmbolo s. m. [dal lat. symbŏlus e symbŏlum, gr. σύμβολον «accostamento», «segno di riconoscimento», «simbolo», der. di συμβάλλω «mettere insieme, far coincidere» (comp. di σύν «insieme» e βάλλω «gettare»)]. – 1. Nell'uso degli antichi greci, mezzo di riconoscimento, di controllo e sim., costituito da ognuna delle due parti ottenute spezzando irregolarmente in due un oggetto (per es., un pezzo di legno), che i discendenti di famiglie diverse con-

rimane sempre un oggetto fisico che tende a rendere comprensibile un'immagine dello spirito", come afferma Eduard Urech[4]. Realmente il potere espressivo del simbolo è in grado di fornire informazioni e caratteristiche di una realtà *metafisica*[5], i simboli sono come interpolazioni grafiche in grado di rappresentare il trascendente, poiché identificano e ritualizzano la speculazione teologica, successivamente alle localizzazioni fisiche che individuano i luoghi di contatto tra il materiale e il trascendente (Borsotti, 2012)[6]. Non a caso i simboli sono il principale strumento di cui fa uso ogni genere di arte figurativa[7], "l'arte figurativa permette di comunicare l'incomunicabile, perché sfugge agli schemi intellettuali impliciti del pensiero, parola e scrittura", come scrive Urech.

---

servavano come segno di reciproca amicizia. 2. fig. a. Qualsiasi elemento (segno, gesto, oggetto, animale, persona) atto a suscitare nella mente un'idea diversa da quella offerta dal suo immediato aspetto sensibile, ma capace di evocarla attraverso qualcuno degli aspetti che caratterizzano l'elemento stesso, il quale viene pertanto assunto a evocare in partic. entità astratte, di difficile espressione

4 Eduard Urech, *Dizionario dei simboli cristiani*, Edizioni Arkeios, Roma 1995, p.11

5 In quanto genera una serie di sovrastrutture che superano il mondo fisico. Si tratta di messaggi "criptati", in grado di far giungere il pensiero umano in differenti tempi e luoghi. La funzione simbolica è un modo di stabilire una relazione tra il sensibile e il sovrasensibile, afferma René Alleau ne "La scienza dei simboli" (Sansoni Editore, 1983, p.166).

6 Marco Borsotti, *Costruire tra cielo e terra. Il progetto dello spazio sacro nel contemporaneo e i suoi codici attuativi*, 2012, Franco Angeli, Milano

7 Seppure secondo alcuni autori sia obsoleta la differenza tra "astratto" e "figurativo", come per esempio Johannes Rauchenberger, che vedremo più avanti.

Di conseguenza tale affermazione porta con sé il carico gravoso della responsabilità di chi si definisce *artista* (figurativo), in senso lato comprendente la stessa architettura[8].
L'attenzione si dirige sulla relazione che dimostra di avere l'architettura con il simbolo, e tramite questo, con la fede -quindi con la Chiesa-[9].

8 "Il «Quattrocento» fu il momento dell'apparizione dell'architetto come artista […]", afferma Esteban Fernandez-Cobian, e aggiunge "[…] da quel momento in poi, la personalità dell'autore sarebbe inevitabilmente legata al suo lavoro nella mente del pubblico". (Esteban Fernández-Cobián, *Arquitectura Religiosa y Modernidad. El Espacio Sagrado En La Arquitectura Española Contemporánea*, 2005.)

9 "Il simbolo unisce l'uomo all'altro uomo, gli uomini alle molte figure del mondo e in questo unisce terra e cielo, umano e divino" (Roberto Masiero, *Credere, costruire, pensare, leggere Schwarz oggi*, in Rudolf Schwarz (1999), in *Costruire la chiesa. Il senso liturgico dell'architettura sacra*, morcelliana, Brescia)

1.2 RIFERIMENTI SULLA RELAZIONE TRA ARTE E CHIESA

La storia della Chiesa ha sempre dimostrato un forte, duraturo e fecondo rapporto con l'arte[1] e quindi con la simbologia, lo dimostrano le stesse opere artistiche che sono meta di turisti e pellegrini[2], le quali hanno mosso e tutt'ora muovono indiscutibilmente talvolta all'ammirazione curiosa, talvolta alla contemplazione, ma anche -come nel caso dei pellegrini- alla venerazione[3]. È obbligatorio fare certa menzione della qualità dell'opera d'arte a sfondo religioso, la quale non si può dire abbia avuto un andamento costante, ma che senza dubbio è stata evidentemente connessa con lo *spirito del tempo*[4].

Negli ultimi decenni -in particolare con l'avvento delle avanguardie in

1 Walter Zahner scrive che "la chiesa e l'arte, 'desiderano liberare l'uomo dalla schiavitù e vogliono che egli prenda coscienza di se stesso'", come scrive nell'articolo a cura di Walter Zahner, *L'arte tra autonomia e servizio: Esperienze nel mondo tedesco*, in *Liturgia e arte. La sfida della contemporaneità*, Atti del VIII Convegno liturgico internazionale, a cura di Goffredo Boselli, Edizioni Qiqajon, Magnano (BI) 2011, p. 145-157.

2 Cfr. Miroslaw Mejzner, *Turista o/e pellegrino? Una questione di fede nel contesto dei viaggi odierni*, 2014. È significativa la differenza sostanziale che sussiste nei due termini e nelle persone che sono così etichettate. L'*Homo Viator* di Marcel, Gabriel (1945).

3 In questo caso si fa riferimento all'apertura del capitolo.

4 Voce: "Zeitgeist"; Vocabolario on line, Treccani: Zeitgeist ‹zàitgaist› s. m., ted. [comp. di Zeit «tempo» e Geist «spirito»]. – Espressione coniata nell'ambito della filosofia romantico-idealistica tedesca tra i secoli 18° e 19°, e tradotta in italiano *spirito dei tempi*, con cui si suole indicare il clima ideale, culturale, spirituale che si considera caratteristico di un'epoca.

campo artistico[5]-, infatti, si può notare come tale rapporto sia rimasto strettamente legato allo spirito del tempo (perché sarebbe insolito il contrario), e in quanto tale, ha ospitato un genere di arte legata ad un rinnovamento del pensiero visibilmente differente rispetto al passato. Ciò non significa che vi sia stato un abbandono, anzi, le avanguardie hanno cercato un'alternativa alla tradizione classica ma non l'hanno (e non possono) cancellarla. Come afferma la tesi di Walter Benjamin (1935)[6], si tratta di una sorta di emancipazione dell'arte, una liberazione dall'idea dell'accademismo, naturalmente connessa con il pensiero moderno.

Si può affermare che l'arte abbia creato una spaccatura nel rapporto con la Chiesa alla luce di questa innovazione?

Secondo il Cardinal Ravasi, che a partire dal 2007 è presidente del Pontificio Consiglio della Cultura, della Pontificia Commissione di Archeologia Sacra e del Consiglio di Coordinamento fra Accademie Pontificie, si attualizza sempre più la necessità di ristabilire il contatto tra due sorelle profondamente legate da una sola madre, si tratta

5 Seppure, come afferma Steven J. Schloeder, nell'intervento intitolato *The architecture of the mystical body how to build churches after the second vatican council*, (nella raccolta a cura di Esteban Fernandez-Cobian, *Between Concept and Identity*, Cambridge Scholars Publisher, 2014, p. 3) l'autore abbia sottolineato la relatività di questa definizione, in quanto "ogni arte è contemporanea all'epoca in cui si esprime".

6 Cfr. Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, ET Saggi, Torino 2014 (1935)

dell'arte e della fede, connesse per la *via pulchritudinis*[7]. La crisi dell'arte con la fede[8], frutto certamente dalla secolarizzazione[9] e laicizzazione[10] della contemporaneità, non è mai stata tanto urgente. Per lungo tempo si sono complementarmente sostenute, talvolta simbioticamente

7 Documento Finale Dell'assemblea Plenaria, *La Via pulchritudinis - Cammino privilegiato di evangelizzazione e di dialogo*, paragrafo II.1, 27 al 28 marzo 2006. "[…] La Via della bellezza, a partire dall'esperienza semplicissima dell'incontro con la bellezza che suscita stupore, può aprire la strada della ricerca di Dio e disporre il cuore e la mente all'incontro col Cristo, Bellezza della Santità Incarnata offerta da Dio agli uomini per la loro Salvezza. Essa invita i nuovi Agostino del nostro tempo, cercatori insaziabili d'amore, di verità e di bellezza, ad elevarsi dalla bellezza sensibile alla Bellezza eterna e a scoprire con fervore il Dio Santo Artefice di ogni bellezza".

8 Come si può dedurre dallo stesso *richiamo* all'arte sacra proveniente dal Concilio Vaticano II, che presuppone una precedente perdita di contatto quasi *forzata*, in quanto l'arte può essere vista come il prolungamento della fede e la sua massima espressione. Anche Timothy Verdon evidenzia un drammatico *esaurimento poetico* (Timothy Verdon, *Breve storia dell'arte sacra cristiana*, Queriniana, Brescia, 2012), così come lo evidenzia Jean Hani nell'introduzione al suo testo *Il simbolismo del tempio cristiano*, 1996 (1962), Edizioni Arkeios, Roma 1996 (1962).

9 L'abbandono della pratica religiosa è l'ultima fase della secolarizzazione delle coscienze. "Berger, -nella sequela di Max Weber nel discorso della secolarizzazione-, tratta dapprima della scomparsa del soprannaturale nel mondo moderno (anche se questo non è un destino ineluttabile), dando per certo che gli orientamenti del XX secolo e oltre sarebbero stati nel segno del *sensato*, termine usato nelle accezioni di 'empirico, interessato a questo mondo, laico, umanistico, pragmatico, utilitario, epicureo o edonistico e via dicendo' (P.L. Berger, *Il brusio degli angeli*, Il Mulino, Bologna 1970. La nuova edizione è del 1995)". Citazione di Piergiorgio Grassi, *Secolarizzazione, Pluralismo, Fondamentalismo nella Modernità*, Seminario di studio, 1° dicembre 2018.

10 Voce: "laicizzare"; Vocabolario on line, Treccani: laiciżżare v. tr. [der. di laico]. – Rendere laico, privare del carattere ecclesiastico (o confessionale) […] Come intr. pron., laicizzarsi, assumere carattere laico o profano, perdere il carattere religioso, confessionale, o sacrale, riferito soprattutto a istituzioni, attività culturali o educative, e sim.: la loro arte ... anche in seguito, quando si laicizzò, conservò una linea d'austero misticismo (Gozzano).

unificate in un'armonia sconvolgente. In occasione della più recente partecipazione del Vaticano alla Biennale di Venezia 2018, il Cardinale, in qualità di curatore afferma che il **divorzio lacerante tra arte e fede è avvenuto a partire dal secolo scorso**[11]. Viene citata una frase di Chagall (1887-1985 †): "per secoli i pittori hanno intinto il loro pennello in quell'alfabeto colorato che era la Bibbia"[12], che rappresentava il "grande codice" della cultura occidentale, come ha affermato sulla stessa scia William Blake. Il cardinale ricorda che in questo frangente di tempo "l'arte aveva lasciato il tempio, l'artista aveva relegato sullo scaffale polveroso del passato la Bibbia, si era avviato lungo le strade "laiche" e secolari[13] della modernità, rifuggendo spesso dal ricorso a figure, simboli, narrazioni, parole sacre; anzi, l'artista non di rado ha

11 Secondo Walter Zahner, "lo stretto rapporto secolare tra arte e Chiesa si è incrinato non più tardi dell'epoca dell'illuminismo. Alcuni autori sostengono che questo rapporto si sia rotto dalla fine del XVIII secolo. Il fatto che questa situazione si sia protratta fino ad oggi è stato rilevato anche da papa Paolo VI nella sua esortazione apostolica Evangelii nuntiandi: 'La rottura tra vangelo e cultura è senza dubbio il dramma della nostra epoca'", come scrive nell'articolo *L'arte tra autonomia e servizio: Esperienze nel mondo tedesco*, in *Liturgia e arte. La sfida della contemporaneità*, op.cit., pp. 145-157, p.148.

12 Citato in San Giovanni Paolo II, *Lettera agli Artisti*, 1999, "La Sacra Scrittura è diventata così una sorta di *immenso vocabolario* (P. Claudel) e di *atlante iconografico* (M. Chagall)". Citato inoltre in Benedetto XVI, Udienza Generale, Aula Paolo VI, Mercoledì 18 novembre 2009.

13 Albert Gerhards, professore ordinario di liturgia e direttore del "Seminar für Liturgiewissenschaft dell'Università di Bonn", riassume il senso del *secolare* nell'articolo a cura di Albert Gerhards L*iturgia e arte: dieci tesi sull'opportunità della contemporaneità,* in *Liturgia e arte,* op.cit., pp. 197-211, p. 201. "Certo a partire dall'illuminismo vi è stata l'idea di 'secolare' nel senso di assenza di ogni trascendenza".

considerato il messaggio come un capestro ideologico e si è dedicato a esercizi stilistici sempre più elaborati e autoreferenziali, oppure talora a provocazioni dissacranti". La motivazione di questa tendenza, largamente discussa ed evidenziata da diversi storici dell'arte e artisti, non la si può ricercare facilmente, in quanto frutto di contingenze rilevanti nel campo artistico-politico. Tanto è complicata la ricerca delle cause, tanto è semplice notarne gli effetti, malinconicamente raccolti dai successori di Pietro a partire da Paolo VI[14] (pontificato 1963-1978), poi da Giovanni Paolo II[15] (pontificato 1978-2005), successivamente da Benedetto XVI[16] (pontificato 2005-2013) fino alla partecipazione di questa edizione della Biennale sotto il pontificato di Papa Francesco[17] (pontificato 2013-*attuale*). I Pontefici hanno infatti esortato a più

14 Come scrive Ralf van Bühren in *Architettura e arte al Concilio Vaticano II* (in *Nobile Semplicità. Liturgia, arte e architettura del Vaticano II*, Atti del XI Convegno liturgico internazionale, "Il concilio Vaticano II. Liturgia, architettura, arte", a cura di Goffredo Boselli, Edizioni Qiqajon, Magnano (BI) 2014, pp.141-178), i sei testi che affrontano le tematiche "arte", "architettura" e "artisti", sono i seguenti: cfr. Documenti del Concilio ecumenico Vaticano II. In particolare, il riferimento cade sui documenti: "Sacrosanctum Concilium", "Lumen Gentium", "Gaudium et Spes", "Inter Mirifica", "Presbyterorum ordinis", "Apostolicam actuositatem". Accessibili presso il sito web: http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/index_it.htm

15 Cfr. San Giovanni Paolo II, *Lettera di Giovanni Paolo II agli Artisti*, Vaticano, 4 aprile 1999, Pasqua di Risurrezione. Accessibili presso il sito web: http://www.vatican.va/content/john-paul-ii/it/letters/1999/documents/hf_jp-ii_let_23041999_artists.html

16 Il quale si è espresso in maniera più sistematica nel testo di Joseph Ratzinger, *Introduzione allo spirito della liturgia*, San Paolo Edizioni, 2014, in particolare sul tema della cosmologia dello spazio e l'orientamento.

17 L'arte per l'attuale pontefice diventa *strumento di evangelizzazione*, "[…]

rimandi gli artisti, facendo partecipi dell'esortazione gli stessi chierici (*SC* 129), sensibilizzando entrambe le categorie ad una più proficua collaborazione[18], capace di far fieramente tornare a quella affermazione di San Giovanni Damasceno, il quale affermava la via evangelica che l'arte, in tutte le sue forme, deve raggiungere nel tempio cristiano cattolico: "Se un pagano viene e ti dice 'Mostrami la tua fede!', tu portalo in chiesa e mostra a lui la decorazione di cui è ornata e spiegagli la serie dei sacri quadri". Papa Francesco afferma: "Bisogna avere il coraggio di trovare i nuovi segni, i nuovi simboli, una nuova carne per la trasmissione della Parola, le diverse forme di bellezza che si manifestano in vari ambiti culturali, **comprese quelle modalità non convenzionali di bellezza che possono essere poco significative per gli evangelizzatori, ma che sono diventate particolarmente attraenti per gli altri**"[19].

---

testimonianza visibile del Creato e del divino, l'arte diventa anche strumento di evangelizzazione. Per Papa Francesco in questo momento più che mai l'arte può essere usata come esempio, per superare l'idea attuale di "scarto" modificandola in termini positivi. Rileggendo ciò che viene messo ai margini come qualcosa che può rinascere, nel documentario emerge come i residui di manufatti siano spesso diventati altri grandi capolavori". Come riporta l'articolo di Vatican News del 24 dicembre 2018 intitolato: *Papa Francesco: la mia idea di arte*.

18 "Arte significa: dentro a ogni cosa mostrare Dio", scriveva Hermann Hesse in, *Klein e Wagner*, 1919

19 Il discorso tenuto dal Card. Gianfranco Ravasi in occasione della conferenza stampa di presentazione del padiglione della santa sede alla biennale architettura 2018. *Il padiglione della santa sede alla biennale architettura 2018*.

1.3 LA "CHIAMATA" ALL'ARTE SACRA DEL CONCILIO VATICANO II

L'apertura dei lavori al Concilio ecumenico Vaticano II (dall'ottobre 1962 al dicembre 1965; convocato da papa Giovanni XXIII) esorta in maniera esplicita all'applicazione dell'arte sacra da parte di tutte le sensibilità artistiche[20]; nella Costituzione sulla Sacra Liturgia *Sacrosanctum Concilium* (4 Dicembre 1963)[21] *(SC)*[22] afferma che storicamente la Chiesa stessa *ha formato degli artisti*, divenendo di tali arti "arbitra, scegliendo tra le opere degli artisti quelle che rispondevano alla fede, alla pietà e alle norme religiosamente tramandate e che risultavano adatte all'uso sacro" (*SC* 122). Il concetto del *continuum*, che di fatto il Vaticano II sottende a tutto il discorso sull' "Arte sacra e la sacra suppellettile" (Cap. VII), è molto esplicito nella frase in cui si afferma la responsabilità dell'arte di "aggiungere la propria voce al mirabile concetto di gloria che uomini eccelsi innalzarono nei secoli passati alla fede cattolica" (*SC* 123). Appare evidente che i documenti conciliari siano stati interpretati in diverse maniere, talvolta non alla luce dei miglioramenti

20 Scrive Ralf van Bühren nell'articolo *Architettura e Arte al Concilio Vaticano II*: "In linea generale si può affermare che, nella storia recente della chiesa, nessun altro evento ha inciso in modo così determinante sulla teologia cattolica e sull'esperienza di fede della chiesa come il concilio Vaticano II"

21 Primo dei sedici documenti conciliari.

22 Documento reperibile, insieme ad altri documenti del Concilio Vaticano II, on line presso il sito web: http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19631204_sacrosanctum-concilium_it.html

positivi su alcuni aspetti, come ad esempio l'attenzione alla continuazione della tradizione, al recupero dei suoi linguaggi, ma al contrario è visibile dai suoi effetti come si cade sull'interpretazione dell'esortazione in quanto a cambio netto di paradigma[23]. Bernardo Pizarro Miranda[24], afferma: "Al contrario del ritorno ciclico di un simbolismo eccessivamente monumentale - legato all'oggetto e con un'ambigua sacralità - emerge la priorità della casa per l'assemblea vivente, il luogo dell'apertura all'Altro, infinitamente vicino e infinitamente diverso"[25]. Ugualmente afferma Lindsay Jones[26], come riporta lo stesso Miranda nel suo articolo: "la codificazione della pratica religiosa (rituali e simboli) in disposizioni fisiche concrete (edifici) continua ad essere, fino

23 Nel *Discorso del Santo Padre Francesco ai partecipanti alla 68.ma Settimana Liturgica Nazionale*, Aula Paolo VI, 24 agosto 2017, l'attuale pontefice enuncia che "oggi c'è ancora da lavorare in questa direzione, in particolare riscoprendo i motivi delle decisioni compiute con la riforma liturgica, superando letture infondate e superficiali, ricezioni parziali e prassi che la sfigurano. Non si tratta di ripensare la riforma rivedendone le scelte, quanto di conoscerne meglio le ragioni sottese, anche tramite la documentazione storica, come di interiorizzarne i principi ispiratori e di osservare la disciplina che la regola. Dopo questo magistero, dopo questo lungo cammino possiamo affermare con sicurezza e con autorità magisteriale che la riforma liturgica è irreversibile".

24 ISCTE-IUL Departamento de Arquitectura e Urbanismo. CIES, Lisboa, Portugal.

25 Bernardo Pizarro Miranda, *The Spirit of The Catholic Aggiornamento: Architecture, Dialog and Active Participation*, Actas del Congreso Internacional de Arquitectura Religiosa Contemporánea. *Latinoamérica y el Concilio Vaticano II: influencias, aportaciones, singularidades*, Puebla, 21-24 de octubre de 2015, número 4, pp. 108-115, p.111

26 Lindsay Jones è una storica delle religioni, una professoressa emerita nel Dipartimento di Studi comparativi, ex direttrice dell'Ohio State Center for the Study of Religion

ad oggi, un metodo generalmente considerato di supporto o secondario"[27], dichiarazione contraria agli evidenti interessi dei pontefici; da Paolo VI in avanti hanno esplicitamente richiesto proprio questa sensibilità. Julio Bermùdez[28], direttore del programma per gli studi di Cultura e Spazio Sacro presso la Catholic University of America School of Architecture and Planning, sostiene il pensiero di Jones puntualizzando che "è la pratica religiosa stessa e non l'architettura che genera il fenomeno - o l'esperienza - della trascendenza", aggiungendo poi in nota l'esemplarità delle chiese protestanti[29]. Certamente l'autore del saggio si interroga sul tema dell'architettura simbolica, domanda infatti: "Si possono usare metodi logici, empirici e/o ermeneutici per dimostrare, descrivere e forse chiarire eventi immateriali, non razionali e privati come sperimentare la trascendenza attraverso l'architettura? Se questo sembra molto difficile da fare, dovremmo sapere che non siamo i soli ad affrontare questa situazione". All'interno delle conclusioni del testo l'autore esprime un velo di confusione nei confronti di questa diagrammatica ricerca, giocata tra la disciplina

27 *Ivi*, p.189. Cfr. Lindsay Jones, *The Hermeneutics of Sacred Architecture*. Cambridge (EEUU): Harvard University Press, 2000.

28 Cfr. Julio Bermudez (a cura di), *Transcending architecture. Contemporary views on sacred space*, The Catholic University of America Press, Washington DC 2015.

29 Ciò è particolarmente evidente nelle chiese protestanti in cui, nonostante siano opere ben costruite e rispettate, non cercano alcuna attenzione per sé stesse, ma funzionano solo come sfondo (o supporto) per la liturgia e il rituale religioso.

architettonica ed il più vasto mondo del trascendente. Egli afferma: "Perché chi o cosa sta facendo la trascendenza? Ed esattamente, cosa viene trasceso? Vi è un'apparente incertezza in questi termini che, pur complicando la discussione, è in definitiva positiva. La vaghezza semantica del concetto di architettura trascendente proibisce le conclusioni, assicura l'umiltà e ci incoraggia a trovare nuove interpretazioni, anche di situazioni già interpretate. Non posso concludere queste riflessioni senza riconoscere l'urgente necessità di studiare, pensare e costruire architetture trascendenti. [...] Dopotutto, se c'è stato un tempo in cui era necessaria l'architettura trascendente, quel momento è - senza dubbio – oggi"[30].

30 Julio Bermùdez, *Transcending or Transcendent Architecture?,* Actas del Congreso Internacional de Arquitectura Religiosa Contemporánea. Latinoamérica y el Concilio Vaticano II: influencias, aportaciones, singularidades, Puebla, 21-24 de octubre de 2015, número 4, pp.186-193, p. 191.

1.4 L'ESORTAZIONE DEI PONTEFICI

A quanti con appassionata dedizione
cercano nuove «epifanie» della bellezza
per farne dono al mondo
nella creazione artistica.
«Dio vide quanto aveva fatto, ed ecco, era cosa molto buona»
(Gn 1, 31).

Incipit della Lettera di Giovanni Paolo II agli artisti

Quando era ancora Arcivescovo di Milano, sotto il nome di Cardinale Giovanni Battista Montini, il futuro **Papa Paolo VI** parafrasò il motto di Sant'Agostino dicendo: "Solo vi domandiamo che questa vostra arte realmente e degnamente ci serva, che sia funzionale, che la possiamo capire, che ci offra un aiuto, che dica una parola vera e che il popolo che abbia una commozione sacra, religiosa. Siate veramente in comunicazione ed in sintonia con il culto e con la spiritualità cristiana; e dopo fate quel che volete!". Dopodiché, nel 1964 si rivolge a quegli artisti con cui avrebbe -poi formalmente con il *SC*- istituito un'alleanza, o meglio un'amicizia. Come riporta l'articolo intitolato *Il dialogo tra la Chiesa e gli Artisti nel Magistero più recente, da Paolo VI a Benedetto XVI*, del Monsignor Pasquale Iacobone[1]: "Cuore del discorso è la volontà

1 Responsabile del Dipartimento Arte e Fede del Pontificio Consiglio della Cultura

di 'ristabilire l'amicizia tra la Chiesa e gli artisti'[2], amicizia "guastata" da entrambe le parti, sia col ricorrere ad un'arte staccata dalla vita, e ancor più dall'esperienza religiosa, e resasi quasi incomprensibile; sia con il pretendere l'assuefazione a cliché e modelli 'di pochi pregi e di poca spesa"'. Gli esiti formali di questa affermazione si ritrova proprio nel documento più esplicito del Concilio Vaticano II su questo tema, che è il *SC*. "Oggi come ieri la Chiesa ha bisogno di voi… Non lasciate che si rompa un'alleanza tanto feconda!... Ricordatevi che siete 'custodi della bellezza nel mondo"'.

L'esortazione più bella, che si affiancherà poi con quella di Papa San Giovanni Paolo II, ripresa da Papa Benedetto XVI e successivamente dall'attuale Papa Francesco, riguarda proprio l'aspetto della bellezza (la *via veritatis et via pulchritudinis*[3])[4]: "Questo mondo nel quale viviamo

2 Il Pontefice giunge fino ad affermare che si dovrebbe "far coincidere il sacerdozio con l'arte".

3 Scrive San Giovanni Paolo II nella lettera apostolica *Duodecimum Saeculum*, datata 1987: "il linguaggio della bellezza, messo a servizio della fede, è capace di raggiungere il cuore degli uomini e di far loro conoscere dal di dentro colui che osiamo rappresentare nelle immagini, Gesù Cristo, il Figlio di Dio fatto uomo 'lo stesso ieri e oggi e per tutti i secoli' (*Eb* 13, 8)*"*.

4 *Presentazione del Compendio del Catechismo della Chiesa Cattolica*, discorso di Sua Santità Benedetto XVI, Martedì, 28 giugno 2005, n. 7, 'Nel testo sono anche inserite delle immagini… Immagine e parola s'illuminano così a vicenda. L'arte «parla» sempre, almeno implicitamente, del divino, della bellezza infinita di Dio, riflessa nell'Icona per eccellenza: Cristo Signore, Immagine del Dio invisibile. Le immagini sacre, con la loro bellezza, sono anch'esse annuncio evangelico ed esprimono lo splendore della verità cattolica, mostrando la suprema armonia tra il buono e il bello, tra la via veritatis e la

ha bisogno di bellezza per non sprofondare nella disperazione. La bellezza, come la verità, è ciò che infonde gioia nel cuore degli uomini, è quel frutto prezioso che resiste al logorio del tempo, che unisce le generazioni e le fa comunicare nell'ammirazione"[5].

Più tardi, seguendo la digressione dell'articolo, con il **Pontefice Giovanni Paolo II**, si fa più presente la questione delle immagini, rafforzata dal Dodicesimo Centenario del Concilio di Nicea II (*CNII*), commemorato con la Lettera Apostolica *Duodecimum Saeculum (1987) (DC)*, nel quale il Pontefice si riferisce a ciò che "concerne la legittimità della venerazione delle icone nella Chiesa […] non soltanto per la ricchezza delle sue implicazioni spirituali, ma anche per le esigenze che essa impone a tutto l'ambito dell'arte sacra". Egli scrive, riferendosi all'attualità del tema: "Il credente di oggi, come quello di ieri, deve essere aiutato nella preghiera e nella vita spirituale con la visione di opere che cercano di esprimere il mistero senza per nulla occultarlo. È questa la ragione per la quale oggi come per il passato, la fede è l'ispiratrice necessaria dell'arte della Chiesa". Il ricordo del Concilio di Nicea II pone in evidenza il concetto di *continuum*[6] al quale la Chiesa

via pulchritudinis".

5 Paolo VI, *Messaggio del santo padre paolo vi agli artisti, Chiusura del Concilio Vaticano II*, Città del Vaticano 1965, par. 4.

6 San Giovanni Paolo II, *Lettera Apostolica - Duodecimum Saeculum*, Città del Vaticano, 1987, cap. IV, par. 11. "Non posso non invitare i miei fratelli nell'episcopato a

intende fare riferimento, appellandosi alle osservanze mantenute sulla *tradizione derivante dall'autorità degli apostoli*[7]. Certamente l'aspetto figurativo dell'arte nello spazio di preghiera e di culto ha generato, al periodo del *CNII*, come oggi, un certo sdegno -talvolta definibile come *distacco*-. Allora si riferiva alla questione cristologica[8], alla realtà di Dio fatto uomo[9], oggi si riferisce ad una questione differente, parallela alla visione critica di San Bernardo di Chiaravalle[10] riguardo le immagini

'mantenere fermamente l'uso di proporre nelle Chiese alla venerazione dei fedeli le immagini sacre' (Sacrosanctum Concilium, 125), e ad impegnarsi perché sorgano più opere di qualità veramente ecclesiale".

7 Cfr. Sant'Agostino, *De Baptismo*, IV, 24, 31

8 François Cassingena-Trévedy scrive nell'articolo *La sacramentalità dell'arte nella Liturgia*: "La carne è il materiale fondamentale dei suoni, dei colori, delle parole, delle pietre. La carne è il materiale dei materiali con i quali la carne fa la sua chiesa. Ciò che chiamiamo 'opera d'arte' – cedendo a un istinto di codificazione estetizzante che fa pericolosamente astrazione della vita dell'autore come pure dei recettori – in realtà designa sempre un' 'opera di carne'". Ugualmente afferma il Cardinal Ravasi nel C*onvegno internazionale CEI "La questione di Dio", 11 dicembre 2009*: "Effettivamente ogni rappresentazione figurativa materiale del Dio di Israele collide con un dato teologico di base, la sua realtà personale [che è Gesù Cristo]".

9 San Giovanni Paolo II, *Lettera Apostolica - Duodecimum Saeculum*, op.cit., cap. III, par. 8. "Il movimento iconoclastico, rompendo con la tradizione autentica della Chiesa, considerava la venerazione delle immagini come un ritorno all'idolatria. Non senza contraddizione e ambiguità, esso proibiva la rappresentazione del Cristo e le immagini religiose in genere, ma continuava ad ammettere le immagini profane, in particolare quelle dell'imperatore con i segni di riverenza che vi erano connessi. Il nucleo dell'argomentazione degli iconoclasti era di natura cristologica. Come dipingere il Cristo che unisce nella sua persona, senza confonderle né separrle, la natura divina e la natura umana? Da una parte è impossibile rappresentare la sua divinità inafferrabile; dall'altra, rappresentarlo solamente nella sua umanità sarebbe dividerlo, separando in lui la divinità dall'umanità.".

10 Come descrive Sancti Bernardis abbatis Clarae-vallensis (San Bernardo abate

sacre[11], seppure attraverso un'accezione completamente scevra della maturità spirituale propria dello stato monastico[12]. Seppure lo stesso documento esplicita ciò che è l'atteggiamento che potrebbe disgregare il rapporto Arte-Fede; scrive il Santo Padre: "L'arte per l'arte, la quale non rimanda che al suo autore, senza stabilire un rapporto con il mondo divino, non trova posto nella concezione cristiana dell'icona. Quale che sia lo stile che adotta, ogni tipo di arte sacra deve esprimere la fede e la speranza della Chiesa. La tradizione dell'icona mostra che l'artista deve avere coscienza di compiere una missione al servizio

di Clairvaux) nell'*Apologia ad Guillelmum Sancti Theoderici Abbatem*, 1125, Admonitio in Opusculum V, Caput VIII, par. 5. "Cruces tamen «pictas,» sed quae «digneae» essent, habebant denique «superfluitates et curiositates notabiles in sculpturis, aedificiis, pavimentis, et aliis similibus, quae deformant antiquam Ordinis honestatem, et paupertati non congruunt» rejecerunt etiam in capitulo anni 1213, ex Instit. Cisterc. parte prima, cap. 20".

11 Esteban Fernández-Cobián nell'articolo *l'Architettura liturgica e il cosmo: da Jean Hani a Le Corbusier*, scrive a tal proposito: "Infine, penso che nessuno dubiti del fatto che l'architettura religiosa contemporanea deriva dall'architettura monastica nella sua astrazione, nella sua sobrietà, e nel valore che si conferisce alla comunità: è qualcosa di comunemente accettato. Ma curiosamente abbiamo ignorato la relazione permanente che la vita monastica instaura con il cosmo. Non credo che questa dimenticanza sia stata qualcosa di consapevole; semplicemente, si è cominciato a ometterla. Ma sostengo che si tratta di una delle cause – forse la principale – dell'attuale declino dell'architettura cristiana. Forse è necessario comprendere il profondo simbolismo che le distinte manifestazioni sensibili della nostra religione contengono, per poter tornare a viverla appieno". Articolo contenuto nella raccolta di Goffredo Boselli (a cura di), *Architettura Liturgia e Cosmo*, Atti del XII Convegno liturgico internazionale *Liturgia e cosmo. Fondamenti cosmologici dell'architettura liturgica*, Edizioni Qiqajon, Magnano (BI) 2014, p. 140.

12 Scrive a tal proposito Johannes Rauchenberger in *Ars Religiosa, Ars Sacra, Ars Liturgica*, in *Liturgia e Arte*, op.cit., p. 33. "Le persone che conducono una vita monastica potrebbero magari intendere questa forma artistica come qualcosa che nel suo complesso si estende alla loro vita in monastero"

della Chiesa […] La riscoperta dell'icona cristiana aiuterà anche a far prendere coscienza dell'urgenza di reagire contro gli effetti spersonalizzanti, e talvolta degradanti, delle molteplici immagini che condizionano la nostra vita nella pubblicità e nei mass–media"[13].

Infine, il medesimo documento esprime l'esortazione di Papa Adriano, che al tempo del *CNII* espone la funzione dell'immagine predisposta alla venerazione: "Per il tramite di un volto visibile, il nostro spirito sarà trasportato per attrazione spirituale verso la maestà invisibile della divinità attraverso la contemplazione dell'immagine, in cui è rappresentata la carne che il Figlio di Dio si è degnato di prendere per la nostra salvezza, così adoriamo e insieme lodiamo, glorificandolo in spirito, questo medesimo Redentore, poiché, come è scritto, 'Dio è spirito', ed è per questo che adoriamo spiritualmente la sua divinità"[14]. Questo porta alla conseguente analisi del concetto di "latria" (*latrèia*) -riferita a Dio solo- e "prosternazione d'onore" (*timetikè proskynesis*) -la quale viene attribuita alle icone[15]-, per cui icone, "perché colui che si

13 San Giovanni Paolo II, *Lettera Apostolica - Duodecimum Saeculum*, op.cit., cap. IV, par. 11.

14 Cfr. J. D. Mansi, *Sacrorum Conciliorum nova et amplissima collectio*, XII, 1061 C–D.

15 Sicuramente è necessario stabilire una fondamentale distinzione che si sottende al discorso. Cosa è *icona* in *strictu sensu*, cosa è invece l'*arte sacra*. Una, la prima, destinata al servizio liturgico, propriamente legata al culto e parte integrante della liturgia, connessa con il *secondo polmone* della chiesa, cioè la tradizione orientale. L'altra invece connessa prettamente al tema di evangelizzazione o, per i cristiani, alla fortificazione della devozione -solitamente suddivisa in personale e collettiva-. In questo senso sarebbe utile fare riferimento all'articolo, in forma di intervista: *L'icône et l'art chrétien*

prosterna davanti all'icona, si prosterna davanti alla persona 'l'ipostasi' di colui che è in essa raffigurato"[16]. Nel punto IV il Santo Pontefice esplicita chiaramente: "Il Concilio Niceno II ha pertanto sancito la tradizione secondo cui "sono da esporre immagini venerabili e sante, a colori, in mosaico e in altra materia adatta, nelle sante Chiese di Dio, sui vasi e i paramenti sacri, sui muri e sulle tavole, nelle case e nelle vie; e cioè sia l'icona del nostro Signore e Salvatore Gesù Cristo, sia quella della nostra Signora Immacolata, la santa 'Theotokos', sia quella dei venerabili angeli e di tutti gli uomini santi e pii"[17]. Infine, viene specificato lo status presente nel "polmone occidentale" della Chiesa cattolica; scrive: "In Occidente, la Chiesa di Roma si è distinta, senza mai venir meno, per la sua azione in favore delle immagini (Adriano I, Epistola ad Carolum Magnum), soprattutto in un momento critico in cui, tra l'825 e l'843, gli imperi bizantino e franco erano ambedue ostili al Niceno II. Al Concilio di Trento, la Chiesa cattolica ha riaffermato

---

d'Occident *(Entretien avec François Boespflug et réalisée par Tudor Petcu)*. Nel *Duodecimum saeculum*, San Giovanni Paolo II puntualizza: "San Niceforo di Costantinopoli e San Teodoro Studita, hanno considerato la venerazione dell'icona come parte integrante della liturgia, a somiglianza della celebrazione della Parola. Come la lettura dei libri materiali permette di far comprendere la parola vivente del Signore, così l'ostensione di una icona dipinta permette, a quelli che la contemplano, di accostarsi ai misteri della salvezza mediante la vista. "Ciò che da una parte è espresso dall'inchiostro e dalla carta, dall'altra, nell'icona, è espresso dai diversi colori e da altri materiali" (Antirrheticus, 1,10: PG 99, 339D)".

16 Cfr. J. D. Mansi, *Sacrorum Conciliorum nova et amplissima collectio*, XIII, 378E

17 *Ivi*, 378D

la dottrina tradizionale contro una nuova forma di iconoclastia che allora si manifestava. Più recentemente, il Vaticano II ha richiamato con sobrietà l'atteggiamento permanente della Chiesa riguardo alle immagini (Sacrosanctum Concilium, 11,1. 125. 128; Lumen Gentium, 51. 67; Gaudium et Spes, 62,4–5; CIC, cann. 1255 e 1276) e all'arte sacra in generale (Sacrosanctum Concilium, 122–124)".

In ultima istanza, la Lettera agli Artisti, datata 1999, fornisce maggiori dettagli sull'aspetto più importante che l'artista di arte sacra deve necessariamente tenere in conto. L'artista (comprendiamo sempre la figura dell'architetto al suo interno), in quanto artefice -e non creatore-, utilizza la materia sensibile, su cui Dio gli ha dato permesso di dominare (*Gen* 1, 28)[18], per dargli **forma** e **significato**. Il compito dell'artista[19] è quello di accogliere "la scintilla della trascendente sapienza" divina e così partecipare alla continuazione della creazione[20], che richiede di partecipare al concetto di "bene" e "vero"[21]. L'importanza

18 "ut operaretur et custodiret illum". Liber *Genesis*, 2, 16 [affinché si adoperi e si custodisca].

19 Che si configura con la parabola evangelica dei talenti (cfr. *Mt* 25, 14-30), con il significato della *vocazione artistica* o *carisma dell'arte*.

20 François Cassingena-Trévedy pone maggiore accento sulla insignificanza del valore additivo che l'uomo dona alla materia. Più chiaramente si riferisce alla valenza che la stessa materia ha davanti la presenza di Dio, mantiene la medesima dignità ontologica e gode di una naturale *religiosità*. Ciò che aggiungiamo è la sola grazia di *esibire e di offrire*.

21 Nella *Lettera agli Artisti*, San Giovanni Paolo II scrive: *kalokagathía*, ossia *bellezza-bontà*. Platone scrive al riguardo: "La potenza del Bene si è rifugiata nella natura

di questa indissolubile e indistinta sinergia tra i tre "trascendentali" (verum, bonum, pulchrum)[22], concede agli stessi fedeli di beneficiarne nel momento della preghiera e della vita spirituale[23], perché in generale "le realizzazioni artistiche ispirate alla Scrittura rimangono un riflesso del mistero insondabile che avvolge ed abita il mondo"; sia quelle prettamente figurative, sia quelle architettoniche[24] (*non solum subsidia sunt ad finem ultimum hominis sed proprium habent valorem*)[25]. Attualmente, invece, è possibile affiancare l'esperienza artistica come una timida espressione scarna e debole, ambigua e incerta, quasi parallelamente ai primi tempi cristiani, quando la fede cattolica non aveva ancora raggiunto la "monumentalità" e la "liceità", condizione che obbligava

del Bello". (cfr. *Filebo*, 65 A).

22 Elementi definiti come indistinguibili da San Tommaso d'Aquino con la frase scolastica: "ens, verum, bonum, pulchrum et unum convertuntur" ["essere, vero, buono, bello e uno non si distinguono"].

23 Come d'altronde avveniva in epoche in cui vi era maggiore analfabetizzazione, o particolare necessità evangelizzatrice, in quanto possono essere dispositivi catechetici molto importanti, come riportava San Giovanni Damasceno.

24 Cfr. Andrea Longhi, *Church building beyond church architecture: Evangelization and architecture / Construir iglesias más allá de la arquitectura religiosa: evangelización y arquitectura*. Actas del Congreso Internacional de Arquitectura Religiosa Contemporánea 3:2-25; consultado el 24/11/2016.

25 Nel documento conciliare *Decreto sull'apostolato dei laici - Apostolicam Actuositatem*, (Città del Vaticano 1965, par. 7) è scritto a tal proposito: "i beni della vita e della famiglia, la cultura, l'economia, le arti e le professioni, le istituzioni della comunità politica, le relazioni internazionali e così via, la loro evoluzione e il loro progresso, non sono soltanto mezzi con cui l'uomo può raggiungere il suo fine ultimo, ma hanno un valore proprio, riposto in essi da Dio, sia considerati in se stessi, sia considerati come parti di tutto l'ordine temporale".

necessariamente a rinchiudere il riconoscimento tra confratelli in cosiddetti "codici simbolici", quali il pesce, i pani, il pastore, il pellicano, ecc…[26] La manifestazione della fede infatti avviene dopo l'editto di Costantino. Questo aspetto è visibile nelle stesse *domus ecclesiae*[27], come Dura Europos, scoperta negli anni '30 del XX secolo e datata intorno al 232 d.C. . La dimensione "domestica" documentata della prima espressione di culto cattolico prevede uno spazio molto familiare, a ripresa di una prima espansione del "focolare familiare", esteso ad una prima "famiglia cattolica [universale]", sottoposta ad una fraternità particolarissima[28]. Successivamente vi è lo spazio maggiorato conseguentemente alla maggiorazione dei fedeli, espresso nell'architettura delle grandi e maestose basiliche, le quali ereditano i canoni dell'ar-

26 Simboli spiegati nei seguenti libri: Eduard Urech, *Dizionario dei simboli cristiani*, op.cit.; Jean Danielou, *I simboli cristiani primitivi*, Edizioni Arkeios, Roma 1990.

27 Steven J. Schloeder, architetto e teologo americano, scrive a proposito: "Let us first be clear that the term domus ecclesiae popular among liturgists to emphasis the communal nature of the assembly is not a particularly apt term. More to the point, it is simply anachronistic. The phrase domus ecclesia is not found in Scripture. No first, second or third century author uses the term to describe the church building. The phrase domus ecclesiae cannot be found to describe any church building before the Peace of Constantine (313 AD) and afterward seems more to imply a building owned by the Christians rather than any sort of formal architectural arrangement: let alone an informal arrangement as the liturgists would have us believe". Cfr. Esteban Fernández-Cobián, *Between Concept and Identity*, Cambridge Scholars publishing, 2014, Newcastle upon Tyne, UK, p. 12.

28 Tertulliano ne testimonia la caratteristica: *"Vedi come si amano fra loro e sono pronti a morire l'uno per l'altro"* (Apologetico, XXXIX,7). Oppure Minucio Felice scrive: *"si amano anche prima di conoscersi"* (Octavius, ML 3, 289.

chitettura pagana. Più tardi vi nasce il bisogno di indagare, contemplare e proporre i misteri della fede cristiana con maggiore fervenza, attribuendo alle opere artistiche e architettoniche un maggiore estro, alimentando il genio artistico, introdotto nel "tremendo" e "fascinoso" mistero di Dio. La "Lettera agli artisti" offre un utilissimo itinerario, capace di mostrare la digressione del rapporto tra arte e fede nel corso del tempo, nonché di esaltare la potenza raggiunta dall'arte ai maggiori livelli di valori estetici e religiosi commutati e rafforzati perfettamente. L'attuale situazione delle più significative espressioni culturali, hanno dimostrato una forma di umanesimo *a-theon* o addirittura *adversus Deus*.

Il **Papa Emerito Benedetto XVI**, seguendo le orme del predecessore[29], nel *Messaggio al Meeting di Rimini* del 2002 -quando ancora non era Pontefice-, tratta del rapporto tra bellezza e verità partendo dal Salmo 44 e citando Agostino e Platone, Kabasilas e von Balthasar: "La bellezza è certamente conoscenza, una forma superiore di conoscenza poiché colpisce l'uomo con tutta la grandezza della verità… La vera conoscenza è essere colpiti dal dardo della bellezza che ferisce l'uo-

29 Si può affermare con certezza, facendo riferimento alle stesse parole del Papa Emerito Benedetto XVI, che il suo apporto sul tema, arricchito dall'esperienza personale, si rifà quasi totalmente sulle esperienze dei precedenti Pontefici. Il contributo di San Giovanni Paolo II sul tema è stato sicuramente decisivo ed esaustivo, come lo stesso itinerario descritto in questa sede ha dimostrato.

mo… L'essere colpiti e conquistati attraverso la bellezza di Cristo è conoscenza più reale e più profonda della mera deduzione razionale".

L'interesse di Ratzinger si è annotato anche nel testo "Introduzione allo spirito della liturgia" (2001)[30], che vede diversi rimandi al simbolismo della Chiesa, nonché al senso dei gesti, dell'orientamento, dell'arte come della musica. Il suo apporto sul tema è stato fortemente influenzato dal Concilio Vaticano II, come dai dibattiti precedenti e successivi.
Generalmente si può affermare che i pontefici, a partire da Papa Paolo VI, senza togliere l'impegno dimostrato dai precedenti Pio XI e Pio XII, hanno formulato una linea di pensiero riguardo il rapporto tra arte e fede pressocché lineare e fedele alle dinamiche storiche che li hanno personalmente coinvolti.

30 Joseph Ratzinger, *Introduzione allo spirito della liturgia*, Edizioni San Paolo, Milano, 2001.

Capitolo 2

DIBATTITO INTERNAZIONALE SULL'ARCHITETTURA LITURGICA

2.1 IL MURO BIANCO COME NUOVA POETICA SIMBOLICA

> *"Ci fu nell'immediato dopoguerra, a causa della gerarchia delle emergenze dopo il bombardamento, per ricostruire prima, poi per decorare, una tendenza a ricostruire senza preoccuparsi di alcuna monumentale iconografia liturgica, devozionale o didattica. Ha portato ad un apprezzamento così positivo del vuoto (aniconico) che è stato diagnosticato solo un 'mistico muro bianco'. […] Ciò potrebbe essere spiegato fino alla fine degli anni Cinquanta, e si sperava che non sarebbe stato lo stesso in seguito. Questo amore per il vuoto continua a caratterizzare creazioni prestigiose dalla fine del XX° secolo o all'inizio del XXI° […]"*[1]
>
> François Boespflug, 2015

Nel documento del Sacrosanctum Concilium viene scritto: 125. Si mantenga l'uso di esporre nelle chiese le immagini sacre alla venerazione dei fedeli. Tuttavia, si espongano in numero limitato e secondo una giusta disposizione, affinché non attirino su di sé in maniera esagerata l'ammirazione del popolo cristiano e non favoriscano una

1 "La mystique du mur blanc. Il y a eu dans l'immédiat après-Seconde Guerre, du fait de la hiérarchie des urgences après les bombardements, reconstruire d'abord, décorer ensuite, une tendance à rebâtir sans souci aucun d'une iconographie monumentale à valeur liturgique, dévotionnelle ou didactique. Elle a conduit à une appréciation si positive du vide (aniconique) que l'on a pu diagnostiquer à juste une *mystique du mur blanc.* […] Cela pouvait s'expliquer jusque à la fin des années Cinquante, et l'on pouvait espérer qu'il n'en irait pas de même après. Or cet amour du vide continue de caractériser des créations prestigieuses de la fin du XX siècle ou du début du : à preuve la cathédrale d'Évry, la seule qui ait été XXI*"* [testo originale]. (Tudor Petcu, *L'icône et l'Art Chretien d'Occident, Entretien avec François Boespflug et réalisée par Tudor Petcu,* Hermeneia; Iasi Fasc. 15, Copyright Fundatia Academica Axis 2015, pp. 158-170, p.164-165)

devozione sregolata.[2]

François Boespflug, teologo appartenente all'ordine dei Domenicani, storico dell'arte e storico delle religioni, nonchè professore emerito dell'Università di Strasburgo, commenta in merito: "Pas trop d'images (ou de statues)? Le risque est minime de voir cette consigne enfreinte dans les nouvelles églises. Beaucoup d'entre elles, du moins en France, pécheraient plutôt par excès de sobriété. Les prouesses architecturales font parfois bon ménage avec une grave carence d'images d'art sacré, au point que seule la place de l'autel permet de les distinguer d'un temple réformé et le crucifix d'autel d'une salle de réunion futuriste et indifférenciée. Appelons de nos voeux, pour les églises à venir, la création de véritables programmes iconographiques dûment articulés sur la liturgie chrétienne et sa hiérarchie des noeuds structurels de l'espace liturgique (autel, réserve eucharistique, ambon, nef, baptistère, seuil de l'église, etc.), comme ce semble avoir été le cas dès l'art paléochrétien, dans les basiliques" [Non troppe immagini (o statue)? Il rischio è minimo di vedere questa istruzione violata nelle nuove chiese. Molti di loro, almeno in Francia, preferirebbero peccare per eccesso di sobrietà. Il valore architettonico a volte va di pari passo

2 Per maggiori informazioni sulla struttura del documento conciliare, rimando all'articolo a cura di Ralph van Bühren, *Architettura e Arte nel Concilio Vaticano II*, in *Nobile Semplicità. Liturgia, arte e architettura nel Concilio Vaticano II*, a cura di Goffredo Boselli, op.cit., pp. 141-178, p.149ss.

con una grave mancanza di immagini di arte sacra, al punto che solo il posto dell'altare consente di distinguerle da un tempio riformato e il crocifisso dell'altare da una sala riunioni futuristica e indifferenziata. Ci appelliamo ai nostri desideri, affinché nelle chiese vi sia la creazione di veri programmi iconografici debitamente articolati sulla liturgia cristiana e sulla gerarchia dei nodi strutturali dello spazio liturgico (altare, riserva eucaristica, ambone, navata, battistero, soglia della chiesa, ecc.), come sembra essere stato il caso dell'arte paleocristiana, nelle basiliche][3].

Il problema più sentito di questo atteggiamento può essere la venerazione delle immagini che la nostra stessa mente proietta[4] sui muri bianchi delle chiese[5]. L'autore afferma inoltre, a proposito di questo

3 François Boespflug, *Art et Liturgie: L'art Chretien du XXIe Siecle a la lumiere de «Sacrosanctum Concilium»*, Revue des Sciences Religieuses, tome 78, fascicule 2, 2004. pp. 161-181, p. 173.

4 Johannes Rauchenberger scrive nell'articolo *Ars Religiosa, Ars Sacra, Ars Liturgica* (in *Liturgia e Arte*, op. cit., pp. 29-46, p. 42): "Chi ama le immagini sacre deve sapere che la liturgia può vivere anche senza di esse. È così non solo a partire dall'ultima riforma liturgica, sebbene lì si sia particolarmente insistito su questo". Eppure, viene automatico rispondere che la nostra mente genera inconsciamente immagini, specialmente durante la liturgia, quando questa vuole essere vissuta con un vero spirito di fede. Lo stesso Sant'Ignazio di Loyola, autore degli Esercizi Spirituali (si racconta li abbia scritti su comando della Vergine Maria), consigli tra i punti principali di ogni meditazione, la cosiddetta "composizione di luogo", ovvero concentrare le facoltà dell'intelletto, in particolare l'immaginazione, nel generare immagini capaci di fornire strumenti visivi (figurativi) adatti alla meditazione. In questo senso si può affermare che la nostra mente -l'immaginazione in quanto facoltà dell'intelletto- genera immagini molto personali, adatte a penetrare il mistero, tantopiù avviene durante la Santa Messa.

5 Il punto [47] degli Esercizi Spirituali di Sant'Ignazio di Loyola, il fondatore

tema, che vi sono diversi esempi di arte e architetture che hanno come funzione quella del "raccoglimento" e che perdono della loro identità propria, al contrario finiscono per divenire spazi metaconfessionali, così "interreligiosi" quanto non identitari per alcuna di tali religioni, estremamente intercambiabili, senza per questo essere incapaci di rendere uno spazio proficuo alla meditazione o all'introspezione, anzi, al contrario.

Frederic Debuyst, architetto, autore e monaco belga[6] sottolinea il concetto de "L'alto muro bianco, immagine dell'invisibile", il quale certamente risolverebbe la grande e interminabile questione della "contemporaneità" dell'arte dei nostri giorni, addirittura si affiancherebbe ad una sorta di arte "virtuale" o mentale, quindi soggettiva, sensitiva, emotiva, gnostica. Egli continua affermando che "affreschi e decorazioni danno loro nota di invecchiamento", e successivamente cita Romano Guardini: "Questa assenza d'immagini nello spazio sacro è

della Compagnia di Gesù (gesuiti) scrive in merito: "Il primo preludio è la composizione vedendo il luogo. Qui è da notare che nella contemplazione o meditazione di una realtà sensibile, come è contemplare Cristo nostro Signore che è visibile, la composizione consisterà nel vedere con l'immaginazione il luogo materiale dove si trova quello che voglio contemplare: per luogo materiale si intende, ad esempio, il tempio o un monte dove si trova Gesù Cristo o nostra Signora, secondo quello che voglio contemplare. Nella contemplazione o meditazione di una realtà non sensibile, come in questo caso dei peccati, la composizione consisterà nel vedere con l'immaginazione e nel considerare la mia anima imprigionata in questo corpo mortale, e tutto l'uomo come esule in questa valle fra animali bruti: tutto l'uomo, si intende cioè anima e corpo".

6 Egli fu il maggiore esperto europeo della relazione tra liturgia e architettura, nonché esperto di Romano Guardini e del Movimento Moderno.

essa stessa un'immagine. […] Avviene qui quello che avviene nel silenzio rispetto alla parola. Appena l'uomo accetta di aprirsi, prova una misteriosa presenza"[7]. Dentro questa affermazione si sente l'eco di Adolf Loos: "Vedi, è proprio la grandezza del nostro tempo che non è in grado di produrre un nuovo ornamento. Abbiamo superato l'ornamento, siamo riusciti, dopo una lunga lotta, a raggiungere la mancanza di ornamento. Vedi, sta arrivando il momento, l'adempimento ci aspetta. Presto le strade della città brilleranno come pareti bianche. Come Sion, la città santa, la capitale del cielo. Quindi l'adempimento sarà arrivato"[8].

Gli effetti di questa concezione si vede applicata nel pensiero architettonico del razionalismo, del minimalismo, il Beinahe nichts ["Quasi niente"] di Mies van der Rohe[9]. Citare uno dei massimi esponenti del Movimento Moderno richiede sicuramente approfondimenti specifici, ma in questa sede è sufficiente fare appello a ciò che gli elaborati e progetti architettonici internazionali hanno dimostrato in maniera

7 Frédéric Debuyst, *Chiese. Arte, architettura, liturgia dal 1920 al 2000*, Silvana, Milano 2003.

8 Cfr. Adolf Loos, *Ornamento e delitto*, in Id., *Parole nel vuoto* (Wien-München 1962), 1908; trad. it. Adelphi, Milano 1980, p. 219. (Fernández-Cobián, Esteban. *Arquitectura Religiosa y Modernidad. El Espacio Sagrado En La Arquitectura Española Contemporánea*, 2005, p. 72).

9 Una dicitura accompagnata, sempre dal medesimo autore, dalla più celebre *Less is more*. Tale atteggiamento, al quale si può attribuire una filosofia metodologica, richiede forse più sforzi del suo atteggiamento opposto -come di fatto afferma lui stesso-, e produce risultati senza dubbio "atemporali".

fattuale nel corso del XX secolo. Tornando all'aspetto delle chiese del nostro tempo, "le chiese più notevoli dopo il Concilio sono generalmente molto sobrie, senza dipinti, né vetrate, il che non significa che siano senza poesia. Cercano unicamente l'ospitalità profonda, religiosa e umana, insieme dello spazio", scrive Debuyst[10]. Da questa affermazione si evince l'idea che l'interesse maggiore è la ricerca del significato del termine "poetica" dello spazio, piuttosto che dell'aggettivo conciliare di nobile semplicità[11] dello spazio.

Un aspetto di rilievo è infatti evidenziato da Martin Klöckener, consigliere scientifico e direttore della Biblioteca dell'Istituto tedesco di liturgia a Treviri, nonché professore e professore dell'Institut des sciences liturgiques dell'Università di Friburgo (Svizzera), che scrive a proposito della ricezione delle indicazioni espresse nel Concilio Vaticano II: "le decisioni conciliari, comprese quelle della costituzione liturgica, sono state adeguatamente recepite nelle chiese particolari. Nella maggior parte dei casi esse rispondevano a un'attesa anche impaziente", e poco prima scrive "Dalla fine degli anni Settanta circa, il processo ha subito un parziale rallentamento, cosa che si spiega per un verso con il fatto che i punti più importanti della riforma erano sta-

10 Debuyst, *Chiese. Arte, architettura, cit.*

11 Viene scritto sul *Sacrosanctum Concilium* al numero 124. "Nel promuovere e favorire una autentica arte sacra, gli ordinari procurino di ricercare piuttosto una nobile bellezza che una mera sontuosità."

ti quasi completamente realizzati: i principali libri liturgici (insieme ad altre direttive necessarie per la celebrazione) erano stati pubblicati, la liturgia aveva trovato una forma rinnovata per quasi tutte le situazioni della pastorale liturgica"[12]. Anche nell'aspetto architettonico si è vista questa rapidità, frutto di una impazienza notata dallo stesso Debuyst, che ha infatti datato gli inizi degli adeguamenti liturgici a cavallo tra gli anni Trenta e Quaranta, con il Movimento Moderno e più in particolare il Movimento Liturgico, con la Teologia tedesca di Guardini e conseguentemente gli studi e le applicazioni di Schwarz e compagni della Quickborn[13].

In particolare, da questa linea di pensiero, prima di tutto teologico, poi liturgico e solo dopo, architettonico, mostrano già alcuni dei temi del Concilio. L'idea delle Communio Räume; della semplicità degli spazi, talvolta omettendo a questo attributo l'idea della nobiltà -aggettivo proprio conciliare-; della domesticità della celebrazione liturgica; l'esaltazione dell'ecumenicità, anche qui più volte interpretata per difetto, cioè con il rischio della perdita d'identità propria della religione,

12 Martin Klöckener, *"Sacrosanctum Concilium": ricezione, attualità e problemi aperti*, in *Nobile Semplicità*, op.cit., p. 43.

13 Si può pensare che il Sacrosanctum Concilium sia stato la formalizzazione di alcune propensioni e tensioni visualizzate già in ambito tedesco negli anni di "preparazione" al concilio. La Germania ha dimostrato di avere avuto un ruolo particolarmente importante nella diffusione di atteggiamenti conciliari, sia dal punto di vista teologico e liturgico, anche in base ai sinodi (1972-1975) (cfr. Martin Klöckener, 2014), sia dal punto di vista architettonico e artistico.

cioè dei suoi cosiddetti segni di riconoscimento, quelle le verità manifestate esteriormente; …

Zorán Vukoszávlyev, professore associato nel Dipartimento di Storia dell'Architettura e dei Monumenti, presso la Budapesti Műszaki és Gazdaságtudományi Egyetem, studioso nel campo dell'architettura sacra, fornisce il suo contributo nell'articolo "Obvious or Hidden. Evolution of forms used for temporary or permanent small sacral spaces at the turn of the millennium"[14], presente nella raccolta degli Atti del Congresso internazionale di architettura religiosa contemporanea. Secondo l'autore, affiancandosi a questa specifica tematica, afferma che l'anonimato dello spazio di meditazione torna chiaramente in voga in un'epoca che vede la moda delle religioni new age o buddiste o sincretistiche, incapaci di vedere l'identità e la storicità della Verità, come è invece chiaramente espressa dal Cristianesimo, essenzialmente riflessa su una presenza fisica della divinità, che non agisce super partes, ma che vive nel mondo costruendo forti e prorompenti immagini spaziali, storicamente definite e spiritualmente edificanti. La contemplazione nello spazio meditativo termina la sua forza e la sua efficacia di azione quando non è indirizzato a qualcosa o qualcuno in

14 Zorán Vukoszávlyev, *Obvious or Hidden. Evolution of forms used for temporary or permanent small sacral spaces at the turn of the millennium / Obvio u oculto. Evolución de las formas utilizadas para pequeños espacios sacros temporales o permanen-tes en el cambio de milenio*, Actas del Congreso Internacional de Arquitectura Religiosa Contemporánea, numero 3, 2013.

un determinato spazio e tempo capace di fornire valore e senso alla stessa esistenza. In questo caso si formano dei non-luoghi in grado sì di dare forza alla funzionalità dello spazio, ma di contro, di non riferire l'esperienza interiore ad una Verità univoca, stabile, sicura e distinta dalla ordinarietà (sacralità stessa dello spazio a dispetto del profano). Lo spazio meditativo non è spazio di transito, spazio di anonimato, è invece uno spazio in cui si cerca qualcosa e si deve trovare necessariamente qualcosa[15]. Affinché questo qualcosa sia specificato, vi è urgenza di segni, direzioni, indicazioni. Non può esistere un luogo dove lo spazio interno può essere usato per celebrare un atto religioso come un concerto o un'esposizione[16], come viene discusso nello stesso convegno dall'architetto e teologo Eloi Aran Sala, nel suo intervento riguardo a luoghi polivalenti[17]. A correzione di questo anonimato,

15 La stessa Sacra Scrittura afferma i due aspetti, "Parla, Signore, il tuo servo ti ascolta" (*1Sam* 3,10); qualcuno parla mentre io ascolto nel silenzio. Sarebbe assai grave parlare e urlare a sé stessi nel vuoto cosmico. "L'uomo non può 'farsi' da sé il proprio culto; egli afferra solo il vuoto, se Dio non si mostra". (cfr. Joseph Ratzinger, *Introduzione allo spirito della liturgia*, op.cit., p. 17).

16 Con queste parole si riferisce l'autore nei confronti dello spazio della cappella nell'aeroporto di Barcellona, opera di Ricardo Bofill: "El espacio, aunque correcto, es de una neutralidad aséptica y apenas tiene nada a comunicar. Este hecho pone de manifiesto la falta de intencionalidad y de reflexión sobre lo que tendría que ser un espacio religioso en un aeropuerto. Seguramente, si desapareciera, apenas se la echaría en falta" ["Lo spazio, sebbene corretto, è di neutralità asettica e non ha quasi nulla da comunicare. Questo fatto evidenzia la mancanza di intenzionalità e riflessione su ciò che dovrebbe essere uno spazio religioso in un aeroporto. Sicuramente, se fosse scomparso, difficilmente gli sarebbe mancato"], *ivi*, p. 155.

17 Eloi Aran Sala, *De la arquitectura religiosa utópica a la evangelización en los no-lugares*

incapace di definire simbolicamente e chiaramente gli aspetti del culto proprio, viene in ulteriore soccorso lo stesso rito della Consacrazione della Chiesa, che avviene durante la Dedicazione di una nuova Chiesa; evento unico nel quale si stabiliscono i vincoli fisici, ovvero la definizione spaziale del luogo di proprietà di Cristo -nel caso dei cristiani-[18]. In questo rito, caratterizzato da passaggi contenenti un profondo simbolismo, descritti nell'Ordo Dedicationis ecclesia et altaris (1977, nuova edizione del 1994)[19], contenuto nel Pontificale Romano, vede l'aspersione delle pareti dell'edificio (n. 48)[20], e successivamente alla preghiera di dedicazione (n. 62)[21], avviene l'unzione, com'è scritto "[…] unctionem altaris et parietum ecclesiae procedit ut infra n.64 describitur", quindi al punto numero 64, vediamo l'indicazione che afferma "Si vero unctiones parietum presbyteris commiserit, illi, ubi

/ *From utopic religious architecture to evangelization in non-places*, in Actas del congreso internacional de arquitectura religiosa contemporanea, *Más allá del edificio sacro: arquitectura y evangelización*, Sevilla 2013, número 3, pp. 150-156.

18 Massimo Calvi esegue una breve disamina su questo aspetto, secondo il quale ciò che si stabilisce è un vincolo di "carattere giuridico, piuttosto che teologico o liturgico". (cfr. Massimo Calvi, *L'edificio di culto è un «luogo sacro»? La definizione canonica di «luogo sacro»*, in *Quaderni di diritto ecclesiale*, 13 (2000), pp. 228-247, p. 237)

19 *Ordo dedicationis ecclesiae at altaris*, documento postumo al Concilio Vaticano II, Pontificale Romanum, Ordo Dedicationis, Pars Prima, Città del Vaticano 1977.

20 "Sanctifica, ut, in nos et huius ecclésiae parìetes aspérsa, signum exsìstat illìus salutàris lavàcri, quo, in Christo ablùti, templum Spìritus tui sumus effècti […]"

21 "[…] supplices ergo te, Domine, adprecàmur : dignare hanc ecclesiam et hoc altare caelesti sanctificatione perfundere, ut locus sanctus sempre ecistat et mensa fiat in perpetuum Christi sacrificio parata […]"

Episcopus altare ungere expleverit, parietes ecclesiae ungunt, sacro chrismate cruces signantes".

Si tratta di eliminare le false aspettative di una religione che non ha confini, che non ha storia, che non è definita, al contrario, possiede tutto questo perché partecipa attivamente alla vera essenza umana, alla sua libertà, alla sua dignità, alla sua intimità e alla sua cultura e tradizione .

Dall'altro lato, l'aniconicità tipica dell'architettura contemporanea viene concretamente assunta sulla base di una spiritualità propria del monachesimo bernardino -come è stato visto precedentemente-, la cui essenzialità esterna chiamava ad una profonda ricchezza interna, la quale è impropria per il laico della Santa Messa domenicale[22]. Si tratta di una spiritualità vissuta, masticata e a più rimandi ripresa in ogni minima azione quotidiana, piuttosto che una celere e superficiale spiritualità del terzo millennio. Ana María Tavares Martins e Duarte Nuno Morgado fanno riferimento a questo aspetto profondo ed essenziale dell'"Apologia di San Bernardo all'architettura contemporanea". La

22 Senza togliere importanza agli atteggiamenti teologali dell'*ars celebrandi* come dell'*ars participandi*. Si tratta infatti di due vere e proprie arti, cioè la capacità di agire basata su un particolare complesso di regole, di esperienze conoscitive unite ad un impiego di sforzi convogliati in un'azione specifica, quella appunto del celebrare e quella del partecipare. Il concilio Vaticano II ha infatti largamente dibattuto sulla partecipazione attiva dei fedeli, i quali manifestano finalmente il loro sacerdozio regale in unione al Presidente della celebrazione, che agisce in forza dell'ordinazione al sacerdozio ministeriale. Entrambe le figure, con le dovute differenze, esprimono la nobile realtà della liturgia, che nella sua semplicità, manifesta l'infinità del suo significato.

semplicità ascetica e austera del monachesimo di San Bernardo[23], in certo modo permette di rivalorizzare le parole del Concilio riguardo la "nobile semplicità" del rito e la "nobile bellezza"[24] del suo luogo di attuazione, che senza dubbio convertono in una direzione che nega apriori la sontuosità barocca, accusa il formalismo estetico, ma capace di stimolare la percezione umana dei sensi a riconoscersi di fronte alla Regalità dell'Universo.

23 *"Nel monastero nulla è messo a caso, tutto ci deve ricordare perché siamo qui!". "puritas regulae, puritas vitae".* Il monaco, per San Bernardo, entra in monastero per ascoltare non per guardare, e deve essere illuminato dalla pura luce, che è Cristo, di conseguenza gli edifici sono costruiti in funzione dell'udito e non della vista (*fide ex auditu*), e non ci sono vetrate colorate. Ogni elemento partecipa ad un simbolismo proprio, capace di evocare il percorso del monaco nella vita religiosa a cui è chiamato a vivere per vocazione divina.

24 François Boespflug. *Art et liturgie : l'art chrétien du XXIe siècle à la lumière de « Sacrosanctum concilium »*, op.cit., p. 172

2.2 L'OPPORTUNITA' DELL'ARTE NELLA LITURGIA

Questo aspetto dell'arte e dell'architettura, quanto della loro unificazione nel progetto per un edificio di culto cattolico, quindi in unione alla celebrazione liturgica, è stato sistematicamente affrontato dai diversi autori internazionali che sono intervenuti nei Convegni di Architettura Liturgica promossi dal Monastero di Bose[25], come dai Congresos Internacional de Arquitectura Religiosa Contemporánea[26]. Questi apporti in campo architettonico e artistico sono di notevole utilità poiché riconosciuti e commentati dalle stesse autorità ecclesiastiche, tra i quali il Cardinal Ravasi che è intervenuto in diverse edizioni degli Atti dei Congressi di Bose.

Johannes Rauchenberger, direttore del centro culturale per l'arte con-

25 I documenti consultati per questa ricerca sono a cura di Goffredo Boselli, monaco del Monastero di Bose, tre dei quali appartenenti alle diverse edizioni dei Convegni liturgici internazionali: *Liturgia e Arte. La sfida della contemporaneità*, VIII Convegno, 3-5 giugno 2010; *Ars Liturgica. L'arte a servizio della liturgia*, 2012; *Nobile Semplicità. Liturgia, arte e architettura del Vaticano II*, XI Convegno, 30 maggio-1 giugno 2013, (edito nel 2014); *Architettura Liturgia e Cosmo*, XII Convegno, 29-31 maggio 2014 (edito nel 2015); Edizioni Qiqajon, Magnano (BI).

26 I documenti consultati per questa ricerca sono a cura di Esteban Fernández-Cobián, intitolati Actas de Arquitectura Religiosa Contemporánea, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidade da Coruña. *Santiago de Chile*, 23-27 de agosto de *2017*, número 5; *Puebla*, 21-24 de octubre de *2015*, número 4; *Sevilla*, 14-16 de noviembre de *2013*, número 3; *Ourense*, 12-14 de noviembre de *2009*, número 2-II; *Ourense*, 12-14 de noviembre de *2009*, número 2-I ; *Ourense*, 27-29 de septiembre de *2007*, número 1.

temporanea dei minoriti a Graz. Ha studiato storia dell'arte e teologia a Graz, Tübingen e Colonia. Dal 2000 è Specializzato nell'arte contemporanea, insegna arte e religione presso l'Università di Vienna. Il suo contributo ci viene in aiuto con le seguenti questioni cruciali riguardo il rapporto tra l'arte e la fede[27]:

L'arte ha lasciato il tempio?[28]

"essa ha interpretato i temi prioritari per il tempio in maniera molto più coinvolgente rispetto a quanto siano riusciti a farlo i tradizionali guardiani del tempio."

L'arte ha riposto i racconti, la simbologia, le figure e le parabole bibliche su uno scaffale impolverato?

"Io direi che essa, con i mezzi attuali, racconta tutte queste cose anche in modo nuovo, talvolta con elementi di contraddizione, di straniamento o di trasformazione, consentendo così una lettura e una fruizione del tutto inedite."

La direzione presa dall'arte è quella delle strade "secolari" dell'epoca attuale?

"Sì, ma in questo modo essa ha potuto acquisire una cognizione del mondo, una cognizione che abbraccia anche la religione, la sua po-

27 Johannes Rauchenberger, *Ars religiosa, ars sacra, ars liturgica*, in *Liturgia e Arte*, op. cit., pp. 29-46.

28 Si può parlare di *eclissi del sacro*, come ne parla Elena Pontiggia, docente di Storia dell'arte all'Accademia di Brera, nel suo articolo *Verso 'Sacrosanctum Concilium': il cammino artistico,* in *Nobile Semplicità*, op.cit., pp. 85-95, p. 87.

sizione nella società, la sua simbolicità, la sua forza e le sue ombre." L'autore si rivolge inoltre alla musealizzazione dell'ars sacra e dell'ars religiosa, riponendo tra le due tipologie una fondamentale differenza: lo stato di passus, che vede la differenza principale nell'artista in vita oppure no. Uno dei maggiori esempi di collezione d'arte è situato nell'architettura di Peter Zumthor, il Kolumba Museum, nel quale sono inserite opere d'arte religiose di artisti contemporanei indipendenti di fama internazionale. Il cambio del "locus" di inserimento di tali lavori artistici ha certamente aperto al vaglio ogni genere di sperimentazione, dapprima l'arte cristiana, con le nuove concezioni antiaccademiche[29], poi con l'apparire della mera tensione al "trascendente"[30]. Ciò che poi ha definito l'inizio dell'annessione di questo ge-

29 L'autore specifica: "la diffusione di un"arte cristiana' avente come punti di riferimento Friedrich Schelling, Franz Brentano e infine il gruppo dei Nazareni; padre Desiderius Lenz e la scuola di Beuron; il castello di Rothenfels e l'attività svoltavi da Romano Guardini; il gruppo dei Nabis e la successiva Art sacré francese di Marie-Alain Couturier e P. Regamey; la Galerie Nächst St. Stephan (Galleria presso Santo Stefano), fondata a Vienna da Otto Mauer; sempre a Vienna, la chiesa dei gesuiti animata dall'attività di padre Gustav Schörhofer; la Kunststation St. Peter, fondata dal gesuita Friedhelm Mennekes. L'elenco è molto lungo, ma già questi scenari e queste persone hanno preso direzioni molto diverse". (Johannes Rauchenberger, *Ars religiosa, ars sacra, ars liturgica*, in *Liturgia e Arte*, op. cit., pp. 29-46, p. 37).

30 "'Mitologie individuali' – Wieland Schmied, nel 1980 e nel 1990, ha trasferito l'aspetto religioso nell'arte contemporanea autonoma, […] questa cosa ha prodotto uno spostamento considerevole: ad avere i segni distintivi di un'ars religiosa non erano più i criteri che avevano permesso di identificare l'arte religiosa cristiana fino a quel momento, bensì una trascendenza generale, una spiritualità più fluttuante, il rituale stesso, i miti dalla forte caratterizzazione individuale". (*ivi*, p. 38)

nere di opera d'arte[31] sono stati i Katholikentage[32], in cui i vescovi tedeschi si sono aperti al tema. Anzi, la nuova arte del XX secolo, che ha svoltato il concetto di "figurativo", senza eliminarlo[33], ha prodotto come risultato l'atteggiamento per cui come afferma l'autore: "Le opere figurative di autori contemporanei hanno assai di rado una collocazione permanente negli spazi sacri allestiti in base alle esigenze moderne di costruzione recente, nonostante la richiesta di queste opere sia in progressivo aumento e nonostante le immagini sacre abbiano fatto di nuovo il loro ingresso nelle chiese dopo l'iconoclastia postconciliare". Si può riferire questa mancata presenza dell'arte sacra nelle Chiese unitamente all'emancipazione dell'utilizzo di materiali da costruzione "profani", come la plastica e il cemento laddove non è conveniente. Nell'ultimo secolo vediamo infatti, come descritto da Debuyst, l'utilizzo di elementi di suppellettile di differente fattura rispetto alla tradizione. Il materiale prezioso è più volte accantonato, lo si può notare anche nei progetti di Rudolf Schwarz per calici e altri

31 Va messo in chiaro che dallo stesso sperimentalismo dell'"arte moderna" (definita dall'autore) sono nate opere d'arte prettamente dissacranti e contro la religione, come precedentemente ha affermato San Giovanni Paolo II.

32 Mostre organizzate per documentare l'inclusione del sacro nell'arte della modernità. Alla mostra del 1984 partecipò il Cardinale Joseph Razinger quando era ancora arcivescovo di Monaco.

33 Cfr. Giuseppe Nifosì (storico dell'arte e dell'architettura nonché docente di storia dell'arte), *L'arte figurativa è (ancora) contemporanea*, in "*Idee e provocazioni dell'arte*", Ottobre 2018. https://www.artesvelata.it/sezione/idee-provocazioni-arte/

elementi fondamentali alla celebrazione, specialmente quelli che hanno maggior relazione con il Sanctus vero e proprio. Seppure si tende a confinare la malinconica e controversa perdita dell'"archetipo di chiesa" tipicamente presente negli anni Settanta del XX secolo -come afferma l'autore-, e nonostante si consideri la progettazione attuale di chiese come un "ritorno alla sacralità dello spazio", lo spazio liturgico che troviamo nella contemporaneità "risente di un progressivo calo di attrattiva". Vista la crescente e pressante richiesta di immagini sacre[34], l'autore di questo articolo fondamenta la domanda più cruciale:
Quale dovrebbe essere il loro luogo?

Da un lato vediamo la cancellazione degli elementi decorativi (come i retables [o dossali], tipicamente barocchi), dall'altro vediamo l'accentuazione dei "due fuochi" tipicamente esaltati negli atteggiamenti progettuali sia precedenti al Concilio Vaticano II, sia successivi, fino ai giorni nostri, l'altare e l'ambone. Tipicamente, molte architetture della nostra attualità formulano soluzioni artistiche specialmente in queste due "poli" della celebrazione, la Liturgia della Parola e la Liturgia del Sacrificio.
Un'altra soluzione trovata negli ultimi tempi è la musealizzazione, non delle opere d'arte sacra, ma degli stessi templi, i quali diventano case

34 Viene simpaticamente proposto da Rauchenberger il parallelismo di questa mancanza con il *dolore 'estetico' dell'arto fantasma.*

temporanee di opere d'arte sacra occasionali[35]. L'autore infatti conclude: "Nella costituzione conciliare si legge: 'I vescovi abbiano ogni cura di allontanare con zelo dalla casa di Dio e dagli altri luoghi sacri le opere d'arte che sono contrarie alla fede e ai costumi e che ripugnano alla pietà cristiana, che offendono il genuino senso religioso'[36]. Ma quali limiti poniamo noi stessi con il nostro metro di giudizio?"

François Cassingena-Trévedy, monaco benedettino dell'abbazia Saint-Martin di Ligugé e teologo, porta il suo contributo nel tema scrivendo che: "Non dimentichiamo infatti che, dal punto di vista del suo 'stile' più profondo, l'autentica espressione artistica è sempre dell'ordine indiziale dell'allusione a quanto è più grande di lei, più lontano di lei, semplicemente altro da lei: nella misura in cui attiva le connessioni interne del reale, nella misura in cui fa 'precipitare' (nel senso chimico del termine) la funzione allusiva delle parole e delle cose, degli elementi e delle forme, nella misura in cui pone tutto il reale (e quindi gli uomini stessi) in una rete di relazioni, l'arte appartiene già,

35 La stessa Chiesa diventa parte del concetto più contemporaneo di "arte di consumo", e della musealizzazione che caratterizza particolarmente i nostri tempi. Tale impostazione genera tuttavia una forte "alternanza tra energie nuove e fragilità, estetica e funzionalismo". Possiamo affermare infatti che lo sperimentalismo non si è mai concluso, differentemente da come affermano alcuni autori, i quali concludono l'era dello sperimentalismo (in tema arte e architettura sacra) forsennato agli albori del Concilio Vaticano II. L'arte contemporanea, in quanto tale per etimologia, è legata ad un "atto di esplorazione".

36 Concilio Vaticano II, *Sacrosanctum concilium*, nr. 124, in *Enchiridion vaticanum I*, Bologna 200218, p. 427, nr. 229.

in maniera incoativa, all'ordine sacramentale"[37]. In questo senso si rimette in gioco l'arte all'interno dello stesso edificio-chiesa; può essere interessante valutare come l'arte, posizionata all'interno dello spazio liturgico, normalmente si ponga come un elemento che, se inserito in tale luogo, ha una valenza funzionale e non meramente estetica[38]. Qui si inserisce il tema dell'arte come sacramentale, cioè quell'elemento (segno[39]) che, insieme alla celebrazione liturgica (formule rituali) generano un sacramento[40]. In effetti l'arte serve alla liturgia, come afferma lo stesso Concilio Vaticano II (SC 123), così il suo utilizzo all'interno dello spazio di celebrazione liturgica è capace di rendere più dinamica la stessa funzione liturgica, come scrive l'autore: "Tutto ciò che è 'ispi-

37 François Cassingena-Trévedy, *La Sacramentalità dell'arte nella liturgia*, in *Liturgia e arte*, op.cit., pp. 47-63, p. 52.

38 "Ogni fenomeno estetico, di natura architettonica, musicale, gestuale o oratoria, che 'sta' in liturgia, è una realizzazione analogica di quella famosa statio erecta nella quale l'antropologia patristica si compiaceva di riconoscere il connotato fondamentale dell'uomo e insieme la sua postura liturgica per eccellenza o, detto altrimenti, un 'sacramento' della resurrezione". (*Ivi*, p. 57)

39 "In primo luogo, abbiamo il modello tradizionale del segno, e del segno efficace, cioè produttore di grazia per via strumentale. Nella misura in cui fa segno, con tutta la necessaria dimensione di non immediatezza che il segno implica (diversamente il segno non avrebbe ragione di esistere), il linguaggio artistico instaura nell'azione liturgica – e questo è un beneficio senza pari – un interstizio, un margine, un "deambulatorio" di accessibilità progressiva". (*Ibidem*).

40 Pietro Lombardo fa riferimento a questa formula, per cui la classica definizione di sacramento è "segno efficace della grazia". Perchè ci sia il sacramento ci devono essere Segno e Parola, il segno (*Elementum*), di per sé è inefficace, ha bisogno della parola (*Verbum*), che è la realtà determinante, perché è quest'ultima che veicola sull'elementum, l'azione dello Spirito e gli dà l'efficacia salvifica.

rato' (facciamo nostro, in tale circostanza, il lessico dell'ispirazione artistica), tutto ciò che 'cospira' unitariamente (una forma di espressione artistica è sempre in relazione con le altre e contemporanea alle altre) contribuisce a rendere l'azione liturgica respirabile. Senza una 'foresta di simboli', per ricorrere alla nota espressione di Baudelaire[41], l'uomo non ha un luogo in cui passeggiare, e neppure ha l'occasione per farlo. La provvidenziale consistenza e la ragionevole opacità del segno è la condizione stessa di questo paziente accesso al mistero, senza il quale la liturgia finirebbe ben presto asfissiata". L'autore risolve questo aspetto ammettendo che l'arte sacra ha una certa utensilità radicale che è racchiusa nella stessa attitudine che l'arte possiede al mistero celebrato. Non che l'arte aggiunga particolarmente qualche attributo a Dio o alla stessa teofania, ma di per sé dimostra di essere il simbolo stesso della teofania, cioè quel simbolo che, nonostante la povertà materica (infinita), fornisce la chiave dell'interpretazione e intelligibilità dello stesso mistero, è già essa stessa teofania o più generalmente ierofania. In questo senso l'artista ha il solo compito di "produrre e promuovere il puro e semplice e santo esserci (Dasein)"[42]. Stare nella celebrazione liturgica, per l'opera d'arte, significa avere una "finalità", che non è l'ozioso "rimanere", ma è il dinamico e attivo "partecipa-

41 Cfr. Charles Baudelaire, *Corrispondenze*, in Id., *I fiori del male e altre poesie*, a cura di G. Raboni, Torino 1992, pp. 16-17.

42 Come si vedrà nei prossimi capitoli con Ernst Cassirer.

re", ciò che genera insieme alla comunità di fedeli l'azione di grazie, che è "l'anafora (ana-phéro) che solleva". Una ulteriore esortazione dell'autore fa riferimento alla pienezza del "vero senso della liturgia"; un buon edificio deve essere accompagnato da altri elementi consoni (o convenienti [aggiungerei, "efficaci", sulla base del linguaggio conciliare. NdA]) per la liturgia, ugualmente ad un'opera d'arte, la quale deve vivere insieme ad altri elementi dello stesso livello -per lo meno tra loro non discordanti o contrastanti-, lo stesso vale per la musica, etc…

La sacramentalità dell'arte liturgica vale in quanto tale se è accompagnata dai diversi attori della celebrazione liturgica. Più in generale, è utile rimarcare come, contrariamente al luteranesimo[43], che considera l'insignificanza estrema delle nostre azioni di fronte all'azione di grazia e misericordia di Dio, l'opera umana certamente non aggiunge

43 La chiesa evangelica luterana definisce il seguente principio base del proprio credo: "Come possiamo essere giusti davanti a Dio? Cosa dà alla nostra vita un senso e un valore ultimo? La risposta è che l'essere umano non ha alcuna possibilità di superare il suo egocentrismo e di ascendere a Dio; giustizia, senso e valore gli possono essere conferiti soltanto come dono da Dio. […] Cosa può aggiungere l'essere umano all'opera salvifica di Dio? Niente! Egli può solo affidarsi all'opera di Dio! La fede unisce il credente a Cristo e rende questo partecipe del suo amore, della sua giustizia e della sua vita eterna. In breve: soltanto per grazia; soltanto per fede; soltanto per Cristo. Sola gratia. Sola fide. Solus Christus". Citazione recuperata dai *Principi Base* della Chiesa Evangelica Luterana in Italia, presso il sito web:
https://www.chiesaluterana.it/principi-base/

nulla a Dio, ma certamente lo onora (Ad Maiorem Dei Gloriam[44]), l'arte nella liturgia ipso facto funge secondo questa logica.

François Boespflug, autore che abbiamo già incontrato precedentemente in occasione del concetto del muro bianco, nell'articolo intitolato La liturgia cristiana - Una sfida per l'arte contemporanea[45] dimostra nuovamente come il tempo in cui viviamo sia frutto di un "conflitto" o "sfida" non ancora del tutto concluso. Se nel precedente intervento si è brevemente trattato dell'atteggiamento che vediamo ipso facto applicato alle chiese dei nostri tempi, in quanto alla effettiva presenza di questa caratteristica, ora vediamo come in realtà questa caratteristica sia frutto di una mancata collaborazione tra le due realtà. Sin dal principio dell'intervento si può subito desumere come l'autore consideri questa dicotomia, evidentemente non sinergica, come una sorta di diffidenza. Le domande che sorgono a partire da questa considerazione sono chiaramente le seguenti: La Chiesa ha bisogno di artisti, e quindi, gli artisti hanno bisogno della Chiesa?
Secondo l'autore sì, ed è più evidente l'affermazione riguardo la se-

44 Voce: "AMDG"; Vocabolario on line, Treccani: AMDG Abbreviazione del lat. Ad Maiorem Dei Gloriam («a maggior gloria di Dio»), motto dei gesuiti, che risale allo stesso s. Ignazio e distingue gli edifici, i libri ecc. dei membri della Compagnia.

45 François Boespflug, *La liturgia cristiana - Una sfida per l'arte contemporanea*, in *Liturgia e arte*, op.cit., pp. 77-100.

conda domanda[46], piuttosto che riguardo la prima[47]; il Concilio Vaticano II ha dimostrato il passo in avanti dalla fazione ecclesiastica, al contrario non è accaduto per la parte artistica[48]. L'arte che vediamo scaturire a partire dagli anni Sessanta del XX secolo[49] fino ad oggi è sicuramente caratterizzata da una vasta dialettica con la psicologia della provocazione, del disturbo dei sensi, discorso aperto anche grazie alla nuova "arte performativa". Sicuramente il requisito richiesto dalla Chiesa non è relegato in tale applicazione, mentre al contrario fa riferimento ad un'arte capace di "esprimere l'infinita bellezza di Dio", una responsabilità esclusiva e, parallelamente agli elogi[50] che la Chiesa dedica al campo artistico, un compito degno di una delle "più nobili

46 Seppure Walter Zahner, in un intervento successivo a quello di Boespflug, nella medesima sede di dibattito, abbia affermato che vi sia una "chiesa divenuta 'diffidente'", che solamente con l'aggiornamento del Concilio Vaticano II ha poi creato un nuovo punto di partenza.

47 Boespflug aggiungerà in conclusione che "se la chiesa ha qualcosa da ricevere dall'arte, l'arte ha molto da ricevere dalla chiesa. La relazione tra le due non è simmetrica". (*ivi*, p. 97)

48 Se non le esortazioni di alcuni storici dell'arte, che hanno sostenuto l'idea di approfondire, in una nuova ottica, i temi della fede e della trascendenza di Dio con maggiore frequenza e con più umiltà.

49 L'autore scrive: "L'arte contemporanea, nata negli anni Sessanta, ha privilegiato a tal punto il concetto (l'idea, la decisione, la commessa, l'impatto, lo scarto, il divario, il gesto, la provocazione, la sovversione, l'iconoclastia) a detrimento dell'abilità e della competenza (lo schizzo, il disegno, l'applicazione dei colori, la levigatura, la verniciatura o "vernissage": quest'ultimo termine, che è ancora di uso corrente, diviene in certi casi un vero e proprio paradosso!) che non si sa più di cosa si parla quando si parla di arte." (Cfr. Christine Sourgins, *Les mirages de l'art contemporain*, Paris 2005).

50 Paolo VI che descrive gli artisti come i "custodi della bellezza".

attività dell'ingegno umano".

L'unica richiesta che viene sottintesa dalla parte ecclesiale è la complicatissima docilità alle disposizioni proposte dalla committenza. Si tratta di quella caratteristica che ha certamente guidato i grandi artisti del passato, e che ai giorni nostri permetterebbe di raggiungere la medesima qualità espressiva, come afferma l'autore, "l'arte si realizza e arriva al suo compimento quando riesce ad andare al di là di sé stessa e a dimenticarsi", questa è la vera docilità.

Se quello era il requisito dell'artista, questo è il requisito dell'arte che è chiamato a produrre: l'arte deve avere ruolo teologale, cioè "quello di contribuire il più efficacemente[51] possibile a indirizzare pienamente le menti degli uomini a Dio"[52]. Non è solo aspetto funzionale, non è solo aspetto didattico, non è solo aspetto decorativo, è questo e molto più.

Innanzitutto, la stessa presenza dell'arte nella chiesa è una delle caratteristiche più sottovalutate[53], "[…] quando non vengono deliberatamente svuotate, come i templi riformati di una volta (le cose cambiano, da loro…), o le moschee; in compenso, altre sono minac-

51 Affinché abbia come obiettivo quello di stimolare le tre virtù teologali di *fede, speranza e carità.*

52 Paolo VI, *Costituzione sulla sacra liturgia - Sacrosanctum Concilium,* cap. VII, n. 122, p. 28.

53 Scrive l'autore: "Ma molte chiese di costruzione recente, come la cattedrale di Évry, a sud di Parigi, restano povere dal punto di vista iconografico"

ciate dall'accumularsi di opere e sembrano quasi dei musei, e inoltre si assiste un po'ovunque al ritorno nelle chiese cattoliche mete di pellegrinaggio (come a Lisieux) o nelle cattedrali (Madrid), di uno stile pseudo, para o neoiconico, non soltanto nel contesto della chiesa ortodossa presente in occidente, ma anche presso i cattolici"[54]. In questa situazione, l'autore ne richiama l'urgenza, seppure nello stesso momento ne sottolinea l'impensabilità, poiché la condizione dell'arte attuale è incompatibile con il tempio cattolico.

Boespflug elenca sei qualità necessarie: 1) il valore artistico intrinseco, che implica una certa perfezione di ordine materiale ed estetico; 2) la capacità di integrazione spaziale in una chiesa; 3) la dignità ieratica; 4) l'eloquenza (lo spessore semantico supportato dalla qualità stilistica); 5) l'attitudine alla "concelebrazione"; 6) la bellezza[55]. Di queste a noi interessa in maniera più sostanziale il secondo (2) aspetto. Sicuramente, come la stessa storia ci mostra, "gli edifici ecclesiali sono preesistenti rispetto alle opere d'arte che bussano alle loro porte con una richiesta d'asilo"[56], seguendo questa linea, si può ragionare su due aspetti: l'arte può essere parte della progettazione e quindi nascere insieme all'architettura che la ospiterà, oppure, l'arte può essere con-

54 François Boespflug, *La liturgia cristiana - Una sfida per l'arte contemporanea*, in *Liturgia e arte*, op.cit., pp. 77-100, p. 84.

55 *Ibidem.*

56 *Ivi*, p. 86

cepita sulla base di un'architettura preesistente; qui ancora una distinzione: arte permanente o installazione temporanea. Nel primo caso è bene che la presenza dell'opera sia ben integrata, generalmente che abbia coerenza con lo spazio che la ospita, non eccessivamente differenziata da suo locus. Altrimenti, il secondo caso genera la possibilità di tolleranza qualora risultasse maggiormente l'estraneità rispetto al locus. L'arte performativa è invece probabile che non abbia, secondo Boespflug, un futuro in ambiente ecclesiale. Un aspetto interessante sollevato dall'autore è certamente la questione della funzione dossologica, kerigmatica e catechetica dell'arte sacra, le quali possono essere considerate caratteristiche determinanti nella selezione di alcune opere collocabili all'interno dell'edificio sacro. Attraverso la ricerca di questi attributi in un'opera, siamo sicuri che sia possibile includere quelle più adeguate ed eliminare molte di quelle opere che si oppongono a questa logica[57]; vale a dire quelle opere che rimarcano aspetti di pro-

57 Cioè tutte quelle opere che figurano come "meteoriti" all'interno dello spazio, elementi incapaci di uniformarsi agli *"altri registri espressivi messi in moto dalla liturgia"*. È importante che l'arte, l'architettura, la musica, i gesti della celebrazione liturgica, fungano come diverse voci di un medesimo coro armonico e melodico. In questo si può attribuire all'architettura il ruolo di "direttrice d'orchestra". Scrive a tal proposito Eric Fuchs, professore emerito della Facoltà di teologia protestante di Ginevra: *"Ecco perché, dinanzi all'opera d'arte autentica, ci si ferma stupiti, sconvolti, disorientati, meravigliati, con la sensazione di qualcosa che ci supera, che viene da altrove, per mezzo dell'opera. […] non si confondono gli oggetti analoghi, ma si osserva tra loro una similitudine di struttura. Per questo è possibile, credo, riconoscere un'analogia tra liturgia e arte; queste due realtà, se la mia analisi è esatta, possiedono in effetti una struttura analoga, costruita sui tre momenti già enunciati: una parola che interpella, la comunione e la trascendenza."*

vocazione, ambiguità, disturbo, come aspetti di caricatura e parodia[58]; "Il sacro richiede dignità, tutte le grandi religioni 'iconofile' lo sanno da tempo"[59], scrive Boespflug. Tuttavia, uno dei maggiori problemi evidenziati dalla stessa incapacità di mettere in comunicazione l'ambito architettonico con quello artistico è l'autoreferenzialità dell'arte, vale a dire la cosiddetta "sacrosanta autonomia", una condizione sine qua non impostata dalla concezione moderna dell'arte (art pour l'art), figlia della stessa emancipazione dell'arte e dell'artista stesso.

In generale, avvicinandosi alla pedagogia evangelica, l'autore scrive: "la prospettiva assegnata all'arte sacra di chiesa dalla costituzione sulla liturgia del Vaticano II è quella del servizio. Questa parola appare desueta, eppure potrebbe indicare la rotta da seguire e salvare l'arte dal rischio di sterilità e di isolamento che corre quando è autoreferenziale. […] mettersi al servizio del pensiero di una tradizione venerabile e tutto sommato più che onorevole"[60], tuttavia non sempre possiamo godere di quella "meraviglia"[61] che è la sinfonia artistica delle chiese.

---

58 Come viene affrontato dallo stesso autore in François Boespflug, *Brève histoire de la caricature des figures majeures du christianisme*, Querelles d'images?, Volume 17, numéro 2, Faculté de théologie et de sciences des religions, Université de Montréal 2009.

59 François Boespflug, *La liturgia cristiana - Una sfida per l'arte contemporanea*, in *Liturgia e arte*, op.cit., pp. 77-100, p. 88.

60 *Ivi*, p. 91

61 Recita il Salmo 117: "ecco l'opera del Signore: una meraviglia ai nostri occhi." (*Sal* 117,23). Gilbert Keith Chesterton (citato nell'articolo Cardinal Ravasi *L'arte, 'provocazione e ferita',* in *Liturgia e arte,* op.cit.), nel testo *Generalmente parlando*, scrive: "La

Walter Zahner, membro della commissione liturgica e di arte sacra della Conferenza Episcopale Tedesca[62], affonda immediatamente le radici del suo discorso in un aspetto molto importante per questa ricerca: si tratta della branca della teologia dell'immagine (Bildtheologie), un aspetto molto interessante che andrebbe certamente approfondito in altra occasione facendo uso del "Manuale della teologia dell'immagine" di Reinhard Hoeps, il quale, insieme a Rauchenberger, autore che abbiamo già incontrato, fanno parte della scuola di Alex Stock, profondamente inserita nel discorso sull'arte e liturgia proveniente da Ildefons Herwege e Romano Guardini, fino a teologi di fede protestante dei giorni nostri. Sicuramente il messaggio evangelico necessita di una "teologia dell'immagine" per poter trasmettere il messaggio proposto dalle Sacre Scritture, quindi da Cristo e dalla sua Chiesa. Indiscutibilmente bisogna ricordare come "il soggetto religioso è fra i più trattati dagli artisti di ogni epoca", come infatti afferma Zahner; quindi, unitamente alla domanda espressa da Boespflug, "l'arte ha bisogno della chiesa?". Rispondere in maniera negativa alla domanda significa dimostrare l'autonomia dell'arte, il suo distacco da ogni istituzione e quindi la sua libertà nei confronti di

dignità dell'artista sta nel suo dovere di tener vivo il senso di meraviglia nel mondo".

62 Si è formato alla scuola del teologo tedesco Aloys Georgen, discepolo di Romano Guardini.

ideologie e credenze religiose[63]; d'altra parte rispondere in maniera affermativa assolve quel gravoso distacco che si era osato creare con la "religione - art pour l'art" che ha caratterizzato l'atteggiamento degli ultimi anni, visibile nei prodotti, o "gesti"[64] dell'arte contemporanea (insieme a tutte le sue declinazioni). Si parla di azioni che hanno ricorso ad una finalità riflessa nell'atto stesso del fare arte. "L'arte è fatta per turbare, mentre la scienza rassicura"[65] riporta Zahner, prendendo la frase di Georges Braque (1882-1963 †) citata da Benedetto XVI nel discorso agli artisti. Sicuramente la bellezza dell'arte muove il cuore[66], per questo non si può difendere in alcun modo la poetica aniconica[67] del "muro bianco" promossa dai razionalisti o aniconisti

63 Jorge L. Borges in *Altre inquisizioni* scrive ironizzando: "Chi dice che l'arte non deve propagandare dottrine si riferisce di solito a dottrine contrarie alle sue", come citato in Card. Gianfranco Ravasi, *L'arte, 'provocazione e ferita',* in *Liturgia e arte,* op.cit., p. 184.

64 Come Boespflug vuole riferirsi nei confronti dell'"Urinatoio di Marcel Duchamp".

65 Régis Debray diversamente avrebbe affermato: "Scienza e tecnica ci hanno giocato un tiro mancino. Esse hanno razionalizzato l'ambiente e de-simbolizzato la vita. Questo genera una situazione di incertezza.". (Régis Debray, Dio: un itinerario, 2001, p. 321).

L'idea di Ratzinger, segnalata da Zahner, è inoltre manifestata con questa citazione nel Meeting di Rimini del 2002: "La bellezza ferisce, ma proprio così essa richiama l'uomo al suo destino ultimo".

66 "Dalla grandezza e bellezza delle creature per analogia (analógos) si contempla (theoreîtai) il loro autore" recita il libro della *Sapienza* 13,5.

67 Scrive il Cardinal Ravasi in merito: "È possibile dipingere o scolpire Dio sulla scia del modello che egli ci ha offerto, la creatura umana. Si esclude, allora, una radicale ineffabilità e invisibilità divina e, dunque, ogni iconoclasmo". (Card. Gianfran-

o dagli stessi architetti degli ultimi sessant'anni (cultori dei "non-luoghi" e del minimalismo)[68]. La bellezza ha il compito di risvegliare, ha il compito di generare un'attitudine, di avvicinare al trascendente, di comunicare l'incomunicabile, di aumentare lo spirito di fede o semplicemente di avere funzione mistagogica[69] (dal greco μυσταγωγία; v. mistagogo – Nell'antica religione greca, l'iniziazione ai misteri)[70]. Zahner conclude esprimendo l'idea di un'arte che ha tale forza innata

co Ravasi, *L'arte, 'provocazione e ferita',* in *Liturgia e arte,* op.cit., p. 188)

68 Lo vediamo promosso dalla poietica di Schwarz, Steffan, Böhm, dei primi decenni del XX secolo, nonché dalle scuole di pensiero degli architetti che derivano da queste concezioni, che si diffondono fino ai numerosi esempi che vediamo applicati ai giorni nostri, nei quali l'ornamentazione è preclusa a pochi elementi, quali il tabernacolo o l'ambone. Talvolta un minimalismo estremo è preferibile, per poter centrare l'importanza sull'assemblea dei partecipanti, come tante volte è affermato dai sostenitori del Movimento Liturgico.

69 Cfr. Jean Paul Hernàndez, *Lo spazio sacro come kerygma e mistagogia*, Pietre Vive, 2010

70 La funzione, o meglio la dignità ieratica, vista con Boespflug al punto n. 3 delle qualità dell'arte sacra, unitamente alla funzione dossologica, e kerigmatica vanno sicuramente unite al discorso della bellezza. Come la bellezza (*pulchrum* – il piacere della contemplazione) possa essere una qualità essenziale di un'opera d'arte, e così partecipare alla dignità che la eleva alla manifestazione del sacro (*unum* – nell'indivisibilità tra il reale e il trascendente) e conseguentemente utile al rito liturgico (*bonum* – conveniente alla volontà), e immediatamente dopo capace di annunciare la verità (*verum* – conveniente all'intelletto). Questa partecipazione dei trascendentali nella funzione dell'immagine per la trasmissione della fede, questione che necessiterebbe di una trattazione a parte, è estremamente utile per comprendere la sostanziale importanza dell'opera d'arte e dell'artista nella fede cattolica. Riporta Zahner nel suo articolo: "la bellezza è chiave del mistero e chiamata al trascendente" (Giovanni Paolo II). Le artiste e gli artisti sono di conseguenza "essi stessi messaggeri e testimoni della speranza per l'umanità" (Benedetto XVI). (Walter Zahner, *L'arte tra autonomia e servizio: Esperienze nel mondo tedesco*, in *Liturgia e arte*, op. cit., p. 156.)

-"forza dirompente critico-profetica"-, da essere un'opportunità per esprimersi nei grandi misteri della fede. L'aspetto che l'autore sostiene è legato ad un'arte che "solo suscitando scalpore può aprire gli occhi e i sensi dell'uomo"[71], come viene sostenuto dal Cardinal Gianfranco Ravasi, che si appoggia allo scritto di Jean-Louis Chrétien nel saggio "La ferita della bellezza"[72], nel quale tratta dell' Effroi du beau (cioè lo "sgomento").

Ora che è stata affermata l'opportunità dell'utilizzo dell'arte nell'architettura della liturgia, è necessario comprendere meglio la liceità dell'immagine del trascendente, così da poter giungere finalmente nell'architettura liturgica e nel simbolismo che la genera e la sostiene.

71 "Apri gli occhi, tendi l'orecchio, disserra le tue labbra, eccita il cuore a vedere, intendere, lodare, amare, glorificare Dio in tutte le cose, se non vuoi che insorga contro di te tutto l'universo" , scrive San Bonaventura, in *Itinerarium mentis in Deum,* c. I, n. 15.

72 Il filosofo Fabrice Hadjadj afferma: "l'eccesso della bellezza è superiore a quello dell'orrore. L'orrore infatti ci fa tacere togliendoci le nostre facoltà, mentre la bellezza ci fa ammutolire lasciandoci integri. Se ci ferisce, lo fa senza danneggiarci". Citazione tratta dall'articolo *L'arte, 'provocazione e ferita'*, op.cit..

2.3 LA LICEITA' DEL TRASCENDENTE-IMMANENTE

"Io che sono l'È, il Fu e il Sarà,
accondiscendo al linguaggio
che è tempo successivo e simbolo"

Jorge Luis Borges, Giovanni 1,14

Nell'espressione utilizzata da questo breve frammento della poesia di Jorge Luis Borges, è evidente l'utilizzo di un dispositivo intelligibile, strutturato, in grado di trasmettere un contenuto quale è il "linguaggio". Tre versi sono sufficienti per esprimere il mistero di Dio che, trascendente, si è fatto carne, diventando immanente, e in seguito trasmesso nel corso del tempo per tramite del linguaggio (lógos, "parola, discorso"). Non si intende fare riferimento a questo grande mistero in altro senso, se non quello di dimostrare come vi sia la necessità di applicare questo medesimo concetto con il dispositivo dell'arte e dell'architettura, esprimere e "aprire gli uomini al senso dell'eterno" (È, Fu, Sarà).

"Se il Figlio di Dio è entrato nel mondo delle realtà visibili, gettando un ponte mediante la sua umanità tra il visibile e l'invisibile, analogamente si può pensare che una rappresentazione del mistero possa essere usata, nella logica del segno, come evocazione sensibile del mi-

stero[73]. L'icona non è venerata per sé stessa, ma rinvia al soggetto che rappresenta"[74].

"Pertanto, l'edificio collaborerà con il proprio messaggio nel compito e nella missione dell'evangelizzatore", scrive Fray Gabriel Chávez de la Mora, architetto e monaco benedettino messicano, nel suo apporto degli Atti del Congresso internazionale di architettura religiosa contemporanea, intitolato "Le nuove costruzioni religiose e il Concilio Vaticano II – un'esperienza personale". L'architettura agisce stimolando e formando, come descrive San Paolo in Ef 4: 11-13: "Cristo ha dato a ciascuno (apostoli, profeti, evangelizzatori, pastori o insegnanti) -potremmo aggiungere: architetti-, una grazia, per dare potere ai fedeli, in modo che ognuno, compiendo debitamente il proprio compito, costruisca il corpo di Cristo (...), fino a quando non arriviamo tutti (...) essere uomini perfetti (...) e raggiungere (...) la pienezza di Cristo". Esorta poi il monaco: "Possa l'edificio aiutare i parrocchiani in questo addestramento ed esibizione, in questo compito escatologico, nel loro cammino quotidiano. Lascialo evangelizzare"[75].

73 Scrive San Paolo nella lettera ai Corinzi: "immagine (*eikón*) del Dio invisibile" (*Col* 1,15)

74 San Giovanni Paolo II, *Duodecimum saeculum* (4 dicembre 1987), 8-9: AAS 80 (1988), 247-249

75 Fray Gabriel Chávez de la Mora, *Le nuove costruzioni religiose e il Concilio Vaticano II – un'esperienza personale*, Actas del Congreso internacional de arquitectura liturgica, Latinoamérica y el Concilio Vaticano II: influencias, aportaciones, singularidades Puebla,

Il simbolico è l'argomentazione che tira le fila di questo intero discorso fin ora srotolato. Quando si descrive il simbolo si sta di fatto descrivendo un linguaggio, una maniera di esprimere un concetto, un'idea, attraverso un'ermeneutica del segno, capace di avere funzione di anamnesi, concernente il ricordo (una coscienza collettiva di ciò che vuole significare tale segno piuttosto che tal altro), così come di avere funzione anagogica, cioè capace di elevare ad una realtà differente da quella che si sta momentaneamente vivendo. Scrive Romano Guardini: "Il vero simbolo sorge quale espressione naturale di uno stato d'animo reale e specifico. Così, una volta configurato, possiede contemporaneamente una validità generale non di rado assai ampia, a tutti comprensibile e piena di significato"[76], vale a dire che il legame che intercorre tra il corporeo e lo spirituale, ovvero ciò che è propriamente il "simbolico", è esattamente ciò che accomuna l'Arte con la Chiesa, entrambe scelgono di manifestare un mistero attraverso un segno, entrambe condividono una forza creativa e che include il l'azione del plasmare.

Secondo Bermùdez è importante, prima di trattare dell'architettura simbolica, "in quanto risulta necessariamente correlata con il tema del trascendente, quindi del sacro e dell'inviolabile, [comprendere] ciò

21-24 de octubre de 2015, número 4, pp. 232-251, p. 249.

76 Romano Guardini, *Lo spirito della liturgia*, Morcelliana Editore, Brescia 2007, p. 64.

che è saturo del valore stesso della fede e della riverenza divina". Per questo nell'articolo Transcending or Transcendent Architecture? apre la questione del significato di "sacro", secondo cui afferma: "Tuttavia, dobbiamo riconoscere al più presto che non tutto ciò che è sacro deve essere definito istituzionalmente (essere religioso), né essere collegato allo spirituale, nel senso tradizionale della parola (ad esempio, l'adorazione di Dio). […] le opere architettoniche che cercano di fare del bene (sulla giustizia sociale, la dignità umana o la salute) potrebbero probabilmente essere considerate sacre, anche se il loro scopo, servizio o sviluppo sono immanenti"[77].

In questo senso, a cosa si riferisce il sacro? Quindi, a cosa si riferisce il simbolo che indirizza ad un concetto di sacro che appare evidentemente snaturato? Si tratta di un valore aggiunto pienamente immanente, oppure è realmente un rimando fondato su realtà trascendenti su cui vale la pena spendere momenti e luoghi di meditazione?

Questa visione chiaramente fenomenologica di Bermùdez si aggrappa ad un concetto di sacralità che rimane fortemente infettato da una causalità finale esclusivamente sensibile, e traduce ciò che è l'etimologia del sacro con il solo "atteggiamento" nei confronti della sacralità, più che su uno "stato" o "categoria" o "qualità", scrive ancora l'autore: "La sua sacra virtù risiederebbe nel sostenere la protezione e lo sviluppo degli esseri viventi, partecipando così a una missione che va

77 Julio Bermùdez, *Transcending or Transcendent Architecture?,* op. cit., p. 188

oltre (cioè trascende) i modelli socioculturali generalmente focalizzati su scopi medi, limitati o miopi"[78]. Certamente l'autore del saggio si interroga sul tema dell'architettura simbolica, domanda infatti: "Si possono usare metodi logici, empirici e/o ermeneutici per dimostrare, descrivere e forse chiarire eventi immateriali, non razionali e privati come sperimentare la trascendenza attraverso l'architettura? Se questo sembra molto difficile da fare, dovremmo sapere che non siamo i soli ad affrontare questa situazione"[79]. All'interno delle conclusioni del testo l'autore esprime un velo di confusione nei confronti di questa diagrammatica ricerca, giocata tra la disciplina architettonica ed il più vasto mondo del trascendente. Egli afferma, come abbiamo già incontrato: "Perché chi o cosa sta facendo la trascendenza? Ed esattamente, cosa viene trasceso? Vi è un'apparente incertezza in questi termini che, pur complicando la discussione, è in definitiva positiva. La vaghezza semantica del concetto di architettura trascendente proibisce le conclusioni, assicura l'umiltà e ci incoraggia a trovare nuove interpretazioni, anche di situazioni già interpretate. Non posso concludere queste riflessioni senza riconoscere l'urgente necessità di studiare, pensare e costruire architetture trascendenti. [...] Dopotutto, se c'è stato un tempo in cui era necessaria l'architettura trascendente,

78 *Ibidem*

79 *Ivi*, p. 191

quel momento è - senza dubbio – oggi"[80].

Thomas Sternberg, direttore dell'Accademia cattolica Franz Hitze Haus di Münster e docente di arte e liturgia presso la Facoltà di teologia cattolica dell'Università di Münster, scrive a proposito del concetto di "sacro"[81], come vi sia una perdita importante dell'utilizzo, o peggio, un intendimento errato di questo aspetto del reale[82]. Questo autore, tuttavia, esprime un'idea che mette in dubbio l'atto di consacratio[83]

80 *ibidem*

81 L'articolo di Sternberg ospita una breve nota del traduttore che afferma: "Anche se gli aggettivi heilig e sakral vengono entrambi tradotti generalmente con "sacro", in tedesco sono spesso utilizzati in contesti diversi. Se sakral ha un'accezione più astratta e oggettiva (per esempio sakrale Kunst, arte sacra, sakrale Feiern, feste religiose), con heilig (che significa anche "santo") vengono accentuati soprattutto l'elemento devozionale e la dimensione divina, ultraterrena (basti pensare a Heilige Familie, sacra Famiglia, o a Heilige Geist, Spirito santo), ma naturalmente non mancano le eccezioni. Mentre sakral deriva, come si è detto, dal latino sacer, il termine heilig è una risultante sia del sostantivo germanico haila ("incantesimo, potere magico, segno o sorte favorevole"), sia dell'aggettivo heil ("sano, incolume, salvo") [N.d.T.]". È infatti importante, per questa ricerca, comprendere perché, per esempio in Germania, non vi sia tale sostanziale definizione, Sternberg scrive che "'Sacro' (sakral) è un termine neolatino che deriva dalla parola sacer. Nella lingua tedesca si è diffuso soltanto a partire dal XIX secolo. […] Questo termine, dunque, non ha sempre una caratterizzazione univoca. Nei documenti religiosi la parola sacer è impiegata solo raramente". (Thomas Sternberg, *Il senso cristiano dello spazio sacro*, in *Ars Liturgica. L'arte a servizio della liturgia,* a cura di Goffredo Boselli, Edizioni Qiqajon, Magnano (BI) 2012, pp. 81-100, p. 99)

82 Thomas Sternberg, *Il senso cristiano dello spazio sacro*, in *Ars Liturgica,* op.cit., pp. 81-100.

83 "Secondo Benedetto XVI la consacrazione nella preghiera sacerdotale di Gesù comprende due aspetti che sembrano essere opposti, ma nel profondo indicano una realtà complessa". In nota si aggiunge "Si noti che a questo punto, nell'originale tedesco, il papa usa solo la parola heiligen, che comprende il senso delle parole italiane "consacrare" e "santificare" (cf. J. Ratzinger-Benedikt XVI, Jesus von Nazareth. Zwei-

che di fatto renderebbe sacro uno spazio o un oggetto[84]; d'altra parte si avvicina all'idea di sacralità della sola comunità di fedeli che si raduna nell'assemblea (ekklesia). In questo senso però la dottrina della chiesa insegna che l'olio crismale usato per la consacrazione di una chiesa, è esso stesso consacrato e quindi il rito di dedicazione prevede già di per sé un atto di culto, diversamente da quanto afferma l'autore. I testi veterotestamentari, come quelli del nuovo testamento, fanno riferimento esplicito al significato della consacrazione, quindi della sacralità di oggetti e persone. Ciò significa che la trascendenza si manifesta realmente su persone e cose in Verità e mediante la Grazia, seppure questa partecipazione alle realtà trascendenti non muti la materia sensibile.

L'architettura in quanto luogo teologico, è bene che sia, tra le altre cose[85], il luogo in cui "si manifesta Dio nella bellezza che gli uomini

ter Teil. Vom Einzug in Jerusalem bis zur Auferstehung, Freiburg-Basel-Wien 2011, p. 104). Questo fatto non mi sembra solo un caso, ma una scelta conscia: il senso del greco haghiázo in Gv 17 non si limita alla santificazione morale, neanche al dedicarsi a una particolare missione, ma indica una realtà più profonda". (U. M. Lang, *La "sacralità" della liturgia*, in *Ars Liturgica*, op. cit., pp. 59-79, p. 61.76)

84 Scrive a proposito: "Al di fuori dell'eucaristia, della transustanziazione del pane e del vino, non vedo nessuna fondatezza nella trasformazione immediata di un oggetto e del suo significato attraverso un atto formale. Senza mettere in dubbio che una chiesa sia qualcosa di diverso da un teatro, e che debba anche essere qualcosa di diverso, non condivido il fatto che questa diversità possa realizzarsi esclusivamente attraverso l'atto di una consacrazione in quanto tale". (Thomas Sternberg, *Il senso cristiano dello spazio sacro*, in *Ars Liturgica,* op. cit., p. 87)

85 Cioè gli utilizzi dell'edificio per le funzioni liturgiche, per la devozione comunitaria (recita del Santo Rosario comunitario, come altre preghiere comunitarie),

creano come riflesso e partecipazione della bellezza del creato per Dio"[86]. L'autore Rafael Ángel García Lozano ricorda che "l'architettura religiosa contemporanea non è estranea alla bellezza, inoltre, è destinata ad essere il campo della bellezza di Dio"[87]. Certamente non è concepibile per un vero cristiano concludere la sua meditazione sulla chiesa in quanto edificio che partecipa alle istanze di vero, bello e buono, ma il suo spirito deve sempre imprescindibilmente ricondursi alla Verità, che secondo la dottrina cristiana è Cristo in quanto Caput Ecclesiae, che è il suo Corpo Mistico, il tempio del suo corpo glorioso ed eterno. Il concetto di Corpo Mistico appena accennato consente di accedere al significato di questo termine, che è il senso comunitario della fede cattolica, formata da un grado di relazionalità intersoggettiva tra tutti i fedeli di tutti i paesi del mondo. In questo senso Sternberg si situa come il difensore di un'idea che vede lo spazio liturgico come luogo in cui avviene la riunione di persone consacrate, non tanto come luogo sacro. Secondo l'autore, lo spazio sacro non viene definito in base alla sua mera funzionalità finalizzata alla liturgia,

per la devozione personale, etc.

86 "[…] también Dios se manifiesta en la belleza que los hombres crean como reflejo y participación en la belleza de lo creado por Dios". (Rafael Ángel García Lozano, *From theology to identity in contemporary religious architecture*, in Actas del Congreso Internacional de Arquotectura Religiosa Contemporánea, Ourense 2009, número 2-II, p. 23)

87 "La arquitectura religiosa contemporánea no es ajena a la belleza, más aún, está vocacionada a ser ámbito de la belleza de Dios". *ibidem*

ma come afferma Josef Wohlmuth[88], al quale si riferisce: "in quanto luogo mistico, esso [lo spazio liturgico] non è una via di fuga verso un immaginario aldilà, bensì rimanda a un aldilà terreno, nel quale si vive, si soffre e si muore"[89].

"Compito dell'architetto è quello di realizzare spazi che siano compatibili con azioni chiamate, nel senso più stretto del termine, azioni liturgiche, come la preghiera e la meditazione"[90]. Cos'è l'azione liturgica? Cos'è l'azione di culto secondo cui sarebbe lecito parlare di sacralità di un luogo?

Una risposta si può trovare nella voce "culto" proveniente dal vocabolario on line della Treccani, il quale rimanda alle parole del filosofo Hartley Burr Alexander (1873–1939 †): "Si deve sempre tenere in mente (ed è troppo spesso dimenticato) che le idee religiose o sono delle immagini o non sono nulla. Il grande fatto psichico elementare è che l'atto del culto non è mai un atto realistico. Esso si muove e vive in un'atmosfera di doppio significato: la penna, il ciotolo, il segno geometrico, la parola cantata, il pane sacramentale, la carne dei sacrifizî non sono mai quel che sembrano essere nella nuda realtà sensibile.

88 Josef Wohlmuth (1938) docente emerito di dogmatica alla Facoltà di teologia cattolica dell'Università di Bonn

89 Thomas Sternberg, *Il senso cristiano dello spazio sacro*, in *Ars Liturgica,* op.cit., p. 97.

90 *Ivi*, p. 98

Le loro sacre qualità derivano da modi soprasensibili di esperienza"[91].

Nel prossimo capitolo sarà molto utile fare tesoro di questa concezione di "culto", perché capace di farci accedere al mondo della cosmologia, della religiosità dell'uomo e dell'importanza del simbolo in tutte le sue manifestazioni (numerologia, gematria, simbologia intenzionale e simbologia essenziale[92]). Questa integrazione interdisciplinare è atta alla comprensione dell'ars participandi che il fedele è chiamato a maturare all'interno della liturgia[93], specialmente alla luce del Concilio Vaticano II, e come l'architettura e l'arte sia così in grado di progredire in questo particolare atteggiamento spirituale e teologico[94].

91 Voce: "culto"; Vocabolario on line, Treccani: www.treccani.it/enciclopedia/culto_%28Enciclopedia-Italiana%29/

92 Le due differenziazioni della simbologia derivano dalla separazione compiuta da Jean Hani nel testo *La simbologia del tempio cristiano* (1962), sarà approfondito nel prossimo capitolo.

93 Scrive Ralf van Bühren nel testo *Architettura e arte al Concilio Vaticano II,* (op.cit.) citando: O. Nußbaum, *Kirchenbau im Dienst der Liturgie*, in *Liturgisches Jahrbuch 19 (1969)*, pp. 1-26, qui p. 5. cfr. V. Sanson, *Gli spazi della celebrazione dopo il Vaticano*: "La chiesa-edificio deve 'aiutare a rendere visibile il processo di salvezza, che si rende invisibile nella liturgia', deve 'introdurre gli uomini alla celebrazione consapevole della liturgia".

94 Nel documento conciliare *Presbyterorum Ordinis* è scritto riguardo l'architettura della chies, che "La casa di preghiera - in cui l'eucaristia è celebrata e conservata; in cui i fedeli si riuniscono; in cui la presenza del Figlio di Dio nostro Salvatore, offerto per noi sull'altare del sacrificio, viene venerata a sostegno e consolazione dei fedeli - dev'essere nitida e adatta alla preghiera e alle celebrazioni liturgiche". scrive Ralph van Bühren, "la dignità della chiesa-edificio rientra quindi nel compito pastorale del sacerdote". (*Architettura e Arte nel Concilio Vaticano II*, in *Nobile Semplicità*, op.cit., p. 160).

Capitolo 3

ITINERARIO INTERDISCIPLINARE: SIMBOLOGIA

"Accanto al mondo del linguaggio esiste un altro mondo umano provvisto di un proprio significato e di una propria struttura. Al di là dell'universo della parola, dei simboli verbali, esiste per dir così un altro universo simbolico. E questo universo è il mondo delle arti"[1].

Ernst Cassirer, *Simbolo, mito e cultura*, 1985

"La costruzione è l'espressione concreta di un certo rapporto con lo spazio, è il frutto di una concezione dell'allestimento dello spazio, un linguaggio"[2].

David Banon, *Costruire per l'uomo, costruire per Dio: l'anima dell'architettura*, 2015

Accanto al discorso architettonico, come già citato precedentemente,

1 Cfr. Ernst Cassirer, *Simbolo, mito e cultura*, Roma-Bari 1985, p. 156.

2 David Banon, *Costruire per l'uomo, costruire per Dio: l'anima dell'architettura*, in *Architettura, liturgia e cosmo*, op.cit., p. 56.

si presenta l'urgenza di trattare il tema simbolico. Questo aspetto non è quasi mai citato nella documentazione conciliare; solamente due volte nel Sacrosanctum Concilium, mentre si trova sette volte nella Nota Pastorale per la Progettazione di Nuove Chiese (Conferenza Episcopale Italiana[3]) -che sarebbe uno dei documenti che più interessa al progettista in quanto concernente regole indispensabili alla architettonica-, emanata nel 18 Febbraio 1993.

Perché, quindi, è importante trattare di questo argomento?

La risposta si può trovare nella stessa natura dei simboli, che altro non sono che un'"immagine di verità"[4], come li definisce Pio X nella lettera enciclica del 1907 *Pascendi Dominici Gregis*. Abbiamo parlato di immagini precedentemente e tratteremo anche della verità, in particolare in rapporto al credente. Lo stesso Papa Pio X, agli albori del XX secolo, quando inizia a ribollire il tema del nuovo rapporto Arte e Chiesa, delle nuove esigenze della liturgia, come delle nuove esigenze dell'Architettura, che vuole affermarsi e liberarsi di principi "antichi", scriveva riguardo alle tre figure che si vogliono affacciare al tema della

3 Valido esclusivamente per il territorio della CEI, cioè i territori delle diocesi italiane. Da notare che la CEI nasce negli anni appena precedenti al Concilio Vaticano II, in particolare nel 1952.

4 Pio X, *Lettera Enciclica - Pascendi Dominici Gregis*, Vaticano, Settembre 1907. "Non è lecito pertanto in niun modo sostenere che esse esprimano una verità assoluta: essendoché, come simboli, sono semplici immagini di verità, e perciò da doversi adattare al sentimento religioso in ordine all'uomo; come istrumenti, sono veicoli di verità, e perciò da acconciarsi a lor volta all'uomo in ordine al sentimento religioso". (parte I)

fede: "Parimente: il filosofo ha ritenuto come certo che le 'rappresentazioni dell'oggetto della fede sono semplicemente simboliche'; il credente ha affermato che 'l'oggetto della fede è Dio in se stesso'; il teologo adunque pronunzia: 'Le rappresentazioni della realtà divina sono simboliche'. Di qui il simbolismo teologico. Errori per verità enormi; i quali quanto sieno perniciosi, si vedrà luminosamente nell'osservarne le conseguenze […] Quanto poi ai Sacramenti, essi pei modernisti si riducono a meri simboli o segni, non però privi di efficacia; efficacia che essi cercano di spiegare coll'esempio di certe cotali parole che volgarmente diconsi aver fatto fortuna, per avere acquistata la forza di diffondere talune idee potenti e che colpiscono grandemente gli animi. Come quelle parole sono ordinate alle dette idee, così i Sacramenti al sentimento religioso: nulla di vantaggio"[5], fino a giungere a questa affermazione "Né i modernisti hanno nulla a sperar di meglio dalla loro dottrina del simbolismo. Imperciocché se tutti gli elementi che dicono intellettuali non sono che puri simboli di Dio, perché non sarà un simbolo il nome stesso di Dio o di personalità divina? E se è cosi, si potrà bene dubitare della stessa divina personalità, ed avremo aperta la via al panteismo. E qua similmente, cioè al puro panteismo, mena l'altra dottrina dell'immanenza divina"[6].

Con questo documento, che nei primi anni del XX secolo ha smosso

5 *Ivi*, parte II

6 *ibidem*

le fondamenta della Chiesa per la sua importanza e per il suo spessore, ricordiamo la valenza che ha il tema del "simbolo" per tutto il mondo teologico, filosofico e quindi per gli stessi credenti e il loro rapporto con Dio.

In questo senso ci si vuole addentrare nel tema del filosofico, specialmente quello meno coinvolto con l'ambito esistenziale -anche per non cadere in un'argomentazione pedante e incauta-, ma più indirizzati su un tema investigativo che sì, tratta dell'ontologico, pur senza cadere nell'esistenziale, piuttosto sulla superficie, che è propriamente l'idea del "simbolo"[7].

Ciò che tiene le fila del discorso è quindi così suddiviso:

-L'immagine -e così il simbolo-, rischia di prendere il posto di Dio?[8] Quale rapporto vi è tra uomo-simbolo-Dio[9]? (Ernst Cassirer, Régis Debray)

7 Si può definire superficiale in quanto può essere inteso come il primo stadio della conoscenza di una verità.

8 "Dürer, Holbein, Hans-Baldung Grien, chiedono che non si metta 'l'immagine al posto di Dio"'. (Régis Debray, *Dio: un itinerario, Per una storia dell'Eterno in Occidente*, Cortina Raffaello editore, Milano 2001, p. 269)

9 Si potrebbe enunciare la parola "spirituale" al posto di "Dio", però ciò presupporrebbe l'eliminazione di una destinazione di sguardo ad un particolare obiettivo, definito e consolidato in un "essere", piuttosto che in uno stato di vita che è mezzo per giungere ad un mistero di trascendenza.

-L'architettura ha un legame con l'immagine, con l'espressione di Dio, con l'idea del trascendente[10] (bello, vero, buono)? (Régis Debray, Jean Hani)

-Come si incontrano i concetti di Architettura liturgica (funzionale) con l'Architettura spirituale (mistagogico)[11]? (Jean Hani, Titus Burckhardt)

10 Gli *indominabili*, come li definisce Renato Rizzi, Mimesis Festival - Che cos'è l'architettura? 2/2, https://www.youtube.com/watch?v=I0iJz_Jlygc

11 Si potrebbe trattare di questo tema argomentando l'idea di un tempio come "esistenza" e tempio come "essenza", seguendo il processo logico-speculativo che adotta San Tommaso d'Aquino riguardo lo studio dell'"essere" di Dio, *"ipsum esse subsistens"*.

3.1 UOMO-SIMBOLO-DIO

Ernst Cassirer (1874-1945 †) filosofo e storico della filosofia, sostenitore convinto del pensiero kantiano e della centralità per l'uomo della dimensione simbolica. La sua opera maggiore "Filosofia delle forme simboliche" (1923-1929), mette in evidenza l'importanza del simbolo nel processo della conoscenza e nel formarsi della relazione fra l'essere soggettivo e l'essere oggettivo. Per la destinazione di questo lavoro, ci sarà sufficiente comprendere come può concretizzarsi nella pratica architettonica e artistica.

Nell'argomentazione del simbolico, che Theodor Vischer, filosofo dell'arte e dell'estetica ("scienza del bello", come la chiama in una sua opera), chiama "Proteo multiforme", per la ricchezza della sua natura, capace di avvolgere diverse discipline filosofiche, dall'estetica alla filosofia del linguaggio a quella della religione, in quanto alla sua estrema mutevolezza di significato ed alle diverse letture che vi seguono. Questa estrema difficoltà nel delinearlo in un senso generale, fa sì che anche la stessa trattazione del concetto di "simbolo" possa cadere in un'apparenza, talvolta molto equivocata[12].

3.1.1 Concetto Fondamentale

Innanzitutto, costituisce priorità l'azione del riconoscere in quali for-

12 Vittorio Andolfato, *Il rapporto sensibile-intelligibile nella concezione del simbolo di Ernst Cassirer*, Rivista di Filosofia Neo-Scolastica, vol. 57, n. 2/3 (marzo-giugno 1965), pp. 224-238.

me si presenta, poiché chiarifichiamo che la sua funzione è quella di "esprimersi", *ex-* e *premere* [premere fuori, spremere]. La funzione espressiva è il punto centrale della disamina del tema simbolico. Se da un lato può essere inteso come principio e fine dell'espressione di un linguaggio, ovvero il suo valore finalizzato nell'immanenza, cioè il mero tradurre una forma e/o una materia nella derivazione intelligibile; dall'altro può aprirsi al piano di mediazione, cioè l'espressione di una derivazione astratta e trascendente che costituisce il fine ultimo, ovvero il "senso proprio" della sua significazione. Cassirer scrive che "per noi in ogni caso rimane fermo che il sensibile (Sinnliches) e l'intelligibile (Sinnhaftes), da un punto di vista puramente fenomenologico, ci sono sempre dati come indivisa unità. Noi soprattutto non possiamo mai sciogliere il sensibile come tale, come mero materiale della sensazione, dalla totalità delle relazioni intelligibili"[13]. In entrambi i casi, come ha evidenziato il filosofo, in quanto prevede l'espressione in una forma intelligibile, il simbolo ha una base "sensibile"; se il suo contenuto è di tipo astratto e trascendente, presuppone che lo spirituale, in quanto tale, sfrutta la mediazione del simbolo per entrare nell'immanente, e così si esprime. Scrive infatti che: "tra il sensibile e lo spirito si allaccia… una nuova forma di relazione reciproca e di correlazione. Il dualismo metafisico di spirituale e di sensibile appare

13 *Ivi*, p. 225. Cfr. Ernst Cassirer, *Das Symbolproblem und seine Stellung im System der Philosophie*, in «Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft», Stuttgart, XXI (1927), p. 300

superato in quanto si può mostrare che proprio la pura funzione dello spirito deve necessariamente cercare nel campo del sensibile la sua completa attuazione… che in definitiva solamente qui può trovare"[14].

3.1.2 Funzione del simbolo

Quale legge prevarica sull'altra nel caso del sensibile e dello spirituale? Un esempio può chiarificare la domanda: avendo una sfera, si può dedurre che la fotografia oppure un disegno della stessa, sia in grado di esprimere in maniera deduttiva -cioè intelligibile- le qualità di tale sfera, seppure il mezzo fotografico o rappresentativo non ne catturino propriamente le qualità sensibili, poiché sono sostituite dalla carta (cioè il supporto) su cui è impressa l'immagine. Non se ne conosce il peso (vince il peso della carta, che è il supporto dell'immagine), non se ne conosce la dimensione reale (vince la bidimensionalità del supporto, seppure si possa esprimere la qualità grafica della sfera), non se ne conosce propriamente l'apparenza (l'effetto della luce sulla carta copre l'effetto della luce sulla figura, quindi non si avvicina minimamente all'oggetto reale), non se ne conoscono gli effetti tangibili (si conosce la ruvidità del supporto, ma la reazione del cervello nell'esperienza tattile dell'oggetto originale è completamente aliena da sé, appartiene ad un piano immaginativo),… Risulta vero però che tale figura sia in grado di "fissare" un contenuto che altrimenti scomparirebbe facilmente nel fluire dinamico del tempo e dello spa-

14 *ibidem*

zio. Ciò significa che la fotografia o il disegno di tale sfera, sia capace di memorizzare, o meglio registrare, la fenomenologia del reale in un momento esatto dell'esistenza di quell'oggetto. Solo in questo senso "il simbolo costituisce per la coscienza, per così dire, il primo stadio e la prima prova della obiettività perché, grazie ad esso, per la prima volta viene offerto un punto fermo al perenne mutare del contenuto della coscienza, perché in esso viene determinato e messo in rilievo un elemento permanente […] al posto del contenuto fluente sottentra l'unità chiusa in sé e in sé permanente della forma"[15]. Nell'esempio della sfera si sono citate due possibili forme di rappresentazione, una è la "fotografia" e l'altra è il "disegno". Si può senza dubbio formulare una differenza sostanziale tra le due forme. La prima è generalmente oggettiva, la seconda è sempre soggettiva, la prima è sterile, la seconda è creativa, la prima mostra solo caratteristiche verosimili, la seconda mostra aggiunte non forzatamente verosimili, la prima è generalmente molto più precisa, la seconda è certamente meno precisa. Quindi il simbolo può aprire il suo discorso alla mediazione di un oggetto intelligibile che può essere "oggettiva" e/o "soggettiva"[16]. "La conoscenza, come pure il linguaggio, il mito e l'arte non si comportano come un semplice specchio che non fa che riflettere le immagini di un dato

15 *Ivi*, p. 226. Cfr. Ernst Cassirer, *La filosofia delle forme simboliche*, vol. I, trad. di E. Arnaud, "La nuova Italia", ed. Firenze 1961, p. 25

16 Può essere espresso con l'idea della conoscenza empirica.

dell'essere interiore o dell'essere esteriore quali in esso si producono, ma sono, anziché mezzi indifferenti in tal genere, le vere e proprie sorgenti luminose, le condizioni del vedere, così come sono le fonti di ogni attività formatrice"[17]. Questo significa che, nel caso dell'esempio della sfera, il disegno (talvolta anche la fotografia), diventa un nuovo oggetto spirituale, cioè un soggetto a sua volta esprimibile simbolicamente, con una sua storia d'esistenza, una serie di qualità e caratteristiche date, appunto, dagli attributi aggiunti espressi dall'atto creativo. Ciò avviene "perché i vari dati sensibili vengono manipolati da un essere cosciente che divengono capaci di quel fatto meraviglioso di essere loro stessi 'significanti'"[18].

Un altro aspetto importante è la riflessività che un simbolo genera nell'esprimere, oltre al contenuto sensibile, anche diversi altri e sempre nuovi contenuti, così da rendere lo stesso simbolo libero e fluido come ciò che intende rappresentare.

3.1.3 Il Simbolo e lo spirituale

Questo aspetto è ciò che può interessare maggiormente in questa ricerca, poiché la realtà a cui si riferisce ciò che è propriamente "spirituale" (o metafisico), concerne sì l'aspetto storico della religione, del fatto reale, accaduto, registrato e intelligibile; dall'altro lato ammette che tale storicità, quel fatto che "è-stato" appartenga ad un "è" e ad

17 *Ivi*, p. 227. Cfr. Ernst Cassirer, *La filosofia delle forme simboliche*, op. cit., p. 31

18 *ibidem*

una realtà trascendente che prevede anche il "sarà"[19]. Questa doppia significazione allude ai misteri che la fede intende scrutare e contemplare.

Anche Cassirer scrive su questo indispensabile riferimento spirituale: "La potenza e i risultati dei simboli indiretti (arte, scienza, mito) rimarrebbero un enigma se non avessero la loro radice ultima in un procedimento spirituale originario fondato sull'essenza stessa della coscienza"[20].

Inoltre, un'altra funzione del simbolo è quella di "significare", cioè il significato intellettuale di una sintesi del simbolo, che, ridotto e semplificato del superfluo, mantiene comunque un significato. Nel caso più connesso a questa ricerca, può essere preso in esame il simbolo della croce, inizialmente strettamente legato alla sua funzione storicamente consolidata, la quale, in quanto strumento di supplizio, è caratterizzata da un movente, cioè il supplizio di un reo. Questa connessione con

19 Molto probabilmente l'aspetto passato-presente-futuro (ed eterno) è quello che accede necessariamente alla sfera della fede, in quanto evento scientificamente inspiegabile, ma teologicamente-filosoficamente raggiungibile nei limiti dell'intelligenza umana. In questo senso l'architettura può accedere al mistero non tanto per la sua particella dicotomica "tettura" τέκτων (técton), la quale è sicuramente di impronta scientifica, quanto per la sua particella dicotomica "archè" □ ρχή (árche), la quale si affianca alla natura spirituale o metafisica che intende esprimere.
Régis Debray scrive: "Se una religione non fosse anacronistica, perderebbe proprio la sua autentica ragion d'essere, che consiste nell'alleviare la nostra finitezza conferendo allo ieri la dimensione di un sempre", in *Dio: un itinerario*, op.cit., p. 143.

20 *Ivi*, p. 229. Cfr. Ernst Cassirer, *La filosofia delle forme simboliche*, op. cit., p. 48

l'essere umano, ammette che la croce, in quanto materia soggetta ad una forma (causa materiale e causa formale), la cui funzione è quella di essere strumento di tortura e/o morte (causa finale), abbia tali caratteristiche proprio per il coinvolgimento delle quattro cause che maturano il significato dell'oggetto. Se consideriamo la traccia di una croce, precedente alla condizione storica che ne ha determinato il significato di "morte" e/o "supplizio", potremmo immaginare che tale segno non abbia alcun significato[21]. Ma quando tale segno risulta essere la semplificazione estrema dell'atto della crocifissione, in quanto strumento di supplizio storicamente definito, allora in quel caso il suo significato matura, fino a diventare automatizzato (ideogramma), cioè il puro significato, e poi universalmente valido[22]. Cassirer scrive anche che nel simbolo "non si tratta di un procedere o di un seguire del fatto sensibile, rispetto al fatto spirituale ma della rivelazione e manifestazione di funzioni fondamentali dello spirito nel materiale dello stesso

21 Senza entrare nell'eventuale senso funzionale che il segno può contenere di indicare una determinata significazione reale.

22 Accezione che si lega in maniera più conforme al segno utilizzato nelle scienze naturali: matematica, geometria, fisica… Inoltre, è importante riconoscere il valore che ha la diffusione di un determinato simbolo insieme alla sua propria significazione. Certamente l'utilizzo di un determinato simbolo, il cui significato è universalmente condiviso, lo rende estremamente autoritario nella diffusione di un determinato messaggio, ma allo stesso tempo ogni volta più debole in quanto alle possibili deformazioni culturali che subisce. In questo senso è interessante studiare le deformazioni che la religione subisce, anche riguardo i suoi simboli, quando incontra altre religioni molto legate alle superstizioni, all'esoterismo, … così da comprendere come la devozione originale venga poi contagiata da altri generi di affetti o disordini spirituali.

dato sensibile"[23]. Scrive inoltre: "Il simbolo non è un rivestimento meramente accidentale del pensiero, ma il suo organo necessario ed essenziale […] L'atto della determinazione concettuale di un contenuto procede di pari passo con l'atto del suo fissarsi in qualche simbolo caratteristico"[24].

L'assoggettamento del simbolo, specialmente la semplificazione geometrica della *res* nello spazio e nel tempo, formula un'applicazione di un significato altro non proprio della *res*, ma adattato ad essa. Quindi, nel caso dell'utilizzo del simbolo della croce, preso dalla *res* "croce" (dalla crocifissione come evento storico-culturale-religioso), e applicato ad un altro aspetto del reale, genera necessariamente un significato che è estrinseco sia alla *res* che rappresenta, sia al significato che esprime, ma è un adattamento di entrambi alla nuova contingenza contestuale.

Inserire (porre) il simbolo della croce, con la valenza di significato storicamente e culturalmente codificato e consolidato (propriamente legato al tema del sacro), in un contesto dichiaratamente profano, definisce un cambiamento di significato oppure una deformazione di significato, che nel senso comune risulta essere l'esperienza di un cambio di paradigma capace di variare la sua sensibilità davanti ad esso.

23 "Nihil est in intellectu, quod non ante fuerit in sensu et nihil est in sensu, quod non ante fuerit in intellectu".

24 *Ivi*, p. 236. Cfr. Ernst Cassirer, *La filosofia delle forme simboliche*, op. cit., p. 20

Lo stesso può avvenire se vengono attribuiti a quello stesso simbolo, eventi soprannaturali, come ad esempio i miracoli, che in positivo, generano una forte carica devozionale. In questo senso può essere oggetto di ricerca l'attitudine dell'uomo, in quanto "animale simbolico" (*animal symbolicum*)[25], di trascendere sul piano spirituale la sensibilità. Il compito della filosofia sarà allora quello di mostrare come attraverso l'espressione simbolica si generino le varie forme della realtà spirituale. Il mito, l'arte, la religione, la storia fanno parte dell'universo simbolico, sono "i fili che costituiscono l'aggrovigliata trama dell'esperienza umana". Si può dire, inoltre, che la scienza si configurerebbe come la realizzazione della più alta forma di cultura umana, basata naturalmente sulla complessa funzione spirituale, che in questo grado di sviluppo approderebbe al livello pienamente razionale e - al tempo stesso - sul terreno dell'astrazione pura. Con questa impostazione si può benissimo accedere a entrambe le radici etimologiche della parola Architettura, che di fatto abbraccia sia l'esperienza prettamente scientifica, sia quella prettamente spirituale.

Il filosofo inserisce nella sua argomentazione i due aspetti della conoscenza del mondo: il mito e la scienza; la religione ha un'altra serie di

25 Definibile in questo modo poiché se tutte le forme della vita culturale dell'uomo sono in realtà forme simboliche, cioè ogni energia dello spirito mediante la quale un contenuto spirituale dotato di significato viene collegato a un segno sensibile e viene ad esso intimamente attribuito, in questo senso l'uomo è animale simbolico, per differenza dalle altre specie in quanto aperto alla via della civiltà.

implicazioni. Nel mito i simboli sono essenziali per la comprensione, mentre nella religione si fa maggiormente largo la razionalità a scapito del simbolo: il numero meno cospicuo di simboli utilizzati dalla religione non impedisce però che essi siano usati con più consapevolezza e per supportare una certa idea di divinità, così come questa immagine emerge dai testi sacri. A giudizio di Cassirer, le forme simboliche nascono per dar risposta alle scienze dello spirito, le quali corrispondono propriamente alle scienze del mondo umano. Sullo sfondo c'è chiaro in Cassirer l'intento di pervenire a un'unità delle scienze , tanto delle scienze della natura quanto delle scienze dello spirito. Il rapporto simbolico è dinamico: arte, scienza, linguaggio, mito, etc. sono stadi dello sviluppo dell'espressione simbolica: la conoscenza scientifica è la forma più astratta, mentre il mito è ricollegabile direttamente all'intuizione, alla sensibilità.

3.1.4 Sacralità del Simbolo

Con questo presupposto è possibile dialogare di come vi possa essere il rischio di sostituire il simbolo a Dio. Questo aspetto è di fondamentale rilievo, poiché talvolta l'errore comune in cui si può facilmente incorrere è certamente la finalizzazione del concetto di "sacralità" dell'architettura nella sua sola simbologia.

Régis Debray, Scrittore e intellettuale francese, ha studiato filosofia nella École Normale Supérieure, diventato celebre per la sua militanza

nella sinistra radicale.[26] Egli scrive: "L'Ebreo infrange gli idoli, sullo slancio, si mette a idolatrare lo scritto", questa affermazione la possiamo materializzare nei capitoli del Pentateuco (Torah), nei quali un comando di Dio si traduce nell'opera architettonica. La prima opera che vede il Glorioso Committente che chiede all'uomo di costruire una struttura per proteggere le Tavole della Legge. Ciò che successivamente è stato indicato da Dio stesso come il simbolo dell'Alleanza tra il Popolo e Dio, è rappresentata proprio dall'Arca dell'Alleanza[27] e dal Kapporet che la chiudeva[28], formata da due cherubini prostrati, con le ali in posizione protettiva, prima immagine Santa indicata da Dio stesso. A partire da questo dispositivo per il culto, all'interno del

26 Autore dei romanzi *L'indésiderable* (1975), *Par amour de l'art* (1988), i saggi *Cours de médiologie générale* (1991), *Dieu. Un itinéraire* (2001), *Supplique aux nouveaux progressistes du XXI siècle* (2006), *Journal en clairobscur* (2006), *Un candide en Terre Sainte* (2008), *Éloge des frontières* (2011; trad. it. 2012).

27 Questa struttura, descritta dalle indicazioni impartite da Dio stesso a Mosè, ci dimostra nuovamente, dopo l'opera della Creazione, come Egli intenda rendere partecipe l'uomo dell'opera creatrice.

28 Bezaleel e Ooliab si occupano di seguire le indicazioni di Dio, poiché egli stesso "li ha riempiti di sapienza, di intelligenza, di scienza per ogni sorta di opere, per inventare tutto quello che si può fare" (*Es* 35, 31-32), come le prescrizioni del Signore in *Esodo* 25, 8-9. Riguardo il tempio di Salomone vi sono riferimenti in *Sapienza* 9, 8 come nel *Primo libro delle Cronache* 28, 11-12. Anche Ezechiele riceve la descrizione delle misurazioni del tempio nel libro di *Ezechiele* 43, 10-11. Eusebio di Cesarea, nell'*Historia ecclesiastica*, fa riferimento a San Paolino, vescovo di Tiro, quale ispirato da Dio al pari degli architetti Bezaleel e Ooliab riguardo la progettazione ed edificazione della Chiesa della città. Egli fece la Chiesa "seguendo le descrizioni fornite dai santi oracoli" (X, 43) "[…] Al disopra di tutte le meraviglie sono gli archetipi, i prototipi e modelli significativi e divini, ovvero il rinnovamento dell'edificio raziocinante e divino nell'anima" (X, 54). Cfr. Jean Hani, *Il simbolismo del tempio cristiano*, op.cit., p. 27.

quale era custodita la Legge sotto forma di tavole di pietra, viene successivamente indicato il luogo del tempio[29], il Sancta Sanctorum, che risulta essere uno dei tanti layers o substrati che girano intorno alle Tavole (la casa nella casa): prima la cassa d'oro, poi la cassa di legno rivestita d'oro, poi l'Arca stessa, poi il Sancta Sanctorum, poi il Tempio di Gerusalemme ed infine (forse) la Terra Santa. Diventa quindi l'oggetto, la materia, ad essere oggetto di culto? In realtà Dio afferma, nel passo dell'*Esodo* 25,22 , a conclusione della descrizione dell'Arca (una commissione attenta e minuziosa da parte di Dio),[30] "Lì io mi incontrerò con te; dal propiziatorio, fra i due cherubini che sono sull'arca della testimonianza, ti comunicherò tutti gli ordini che avrò da darti per i figli d'Israele"; L'arca diventa luogo di incontro con Dio, ma certo non rappresenta Dio[31]. Il trascendente si rende immanente tramite la relazione di comunicazione con l'uomo scelto [Mosè], le cui parole dovevano avere l'autorità necessaria per sostenere il peso di Dio su di sé nel dialogo con il popolo di Israele, così come il peso del popolo

29 Joseph Ratzinger, *Introduzione allo spirito della Liturgia*, San Paolo Edizioni, Milano 2001, p. 59.

30 Régis Debray, *Dio: un itinerario. Per una storia dell'Eterno in Occidente*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2001, p. 125 ss.

31 Se è possibile trovare Dio tra due angeli cherubini, rimane il fatto che Dio non sia in nessuno delle due figure, ma al centro, nell'invisibile spazio che si trova al suo intermezzo, o meglio nella comunicazione stessa. Talvolta sappiamo che la presenza di Dio era materializzata da una nube, così era sul Sinai, così era ogni volta che Dio sceglieva di far fermare l'accampamento israelita.

nel dialogo con Dio stesso.[32] L'uomo è mediatore ed amministratore delle *"res divinae"*, ne risponde davanti a Dio e davanti all'uomo. Debray continua: "Ipnotizzato da immagini dal realismo allucinante, il cristiano medievale opera un'inversione di marcia: chiude il Verbo a doppia mandata e si dedica allo spettacolare"; ma è proprio attraverso la grandiosità del tempio che ammiriamo ancora oggi la maestria costruttiva e la genialità progettuale dell'uomo medievale. Si possono ancora notare con chiarezza i rimandi ai quali l'uomo medievale intendeva riferirsi: la proporzione (concetto tipico della filosofia scolastica e neoplatonica[33]), la cosmologia (profondamente meditata dal mona-

32 Fino a diventare simbolo vivente, specialmente nei momenti in cui si rapporta con Dio. Alla discesa di Mosè dal Sinai, in *Es* 34, 23ss è scritto: "Quando Mosè scese dal monte Sinai - le due tavole della Testimonianza si trovavano nelle mani di Mosè mentre egli scendeva dal monte - non sapeva che la pelle del suo viso era diventata raggiante, poiché aveva conversato con lui". Ma possiamo affermare che tutto il racconto dell'Esodo è un fluire di simboli, come il 'roveto ardente', il 'bastone che diventa serpente', la 'roccia dell'Oreb', fino alla vicenda del 'serpente di bronzo', presente in *Numeri* 21. Tutti simboli e vicende rappresentate che hanno ispirato gli artisti nelle opere che destinavano alle pareti delle chiese, o sulle decorazioni dei capitelli, sui portali, sulle vetrate, etc.

33 "Sicut enim in corpore pulchritudo dicitur ex debita proportione membrorum in convenienti claritate vel colore, ita in actibus humanis dicitur pulchritudo ex debita proportione verborum vel factorum, in quibus lumen rationis respendet. Unde et per oppositum turpitudo intelligitur, quando contra rationem aliquid agitur, et non observatur debita proportio in verbis et factis". ["Come la bellezza si dice in un corpo in forza della debita proporzione delle membra nel conveniente splendore o colore, così negli atti umani la bellezza è detta in forza della debita proporzione delle parole o dei fatti, nei quali risplende la luce della ragione. Di qui si comprende anche, per opposizione, la bruttezza, quando qualcosa è condotto contro ragione e non viene osservata la debita proporzione nelle parole e nei fatti"]. (Angela Monachese, *Tommaso D'Aquino e la bellezza*, Armando Editore, 27 lug 2016, cit. *In I Cor.*, XI, lect. II, Cai, 592)

chesimo[34]), l'ordine (frutto dello studio del *quadrivium*[35]). Il grande rischio sarebbe stato concludere la propria attenzione e contemplazione proprio nel *pulchrum*, cioè nello splendore generato dall'applicazione perfetta di questi -ed altri- importanti aspetti del reale. Tale impostazione è infatti contrastata dal monachesimo bernardiano come è stato già citato; il pericolo di avere un "simbolo che dice più della cosa"[36].
Nella comparazione il filosofo aggiunge: "Il puritano rifà il movimento in senso inverso, rilanciando una disputa sulle immagini bis che scuote tutta l'Europa. Erasmo, prudentemente, condannava i lussi inutili e censurava, in privato, i marmi troppo bianchi e costosi della certosa di Pavia. L'immagine distoglie dalla vita interiore, diceva, reca offesa ai poveri e alla semplicità evangelica. Ciò che era diventato frivolo era diventato odioso. Se la prende a colpi di picca con i timpani delle chiese, strappa le tele dipinte, getta a basso le statue. 'Dove l'ugonotto è padrone, distrugge tutte le immagini'. L'iconoclasta non se la prende soltanto con le immagini sacre, ma anche con le persone ricche e potenti che le pagano e ne godono, i donatori e i collezionisti. Martin Lutero considera legittima la riproduzione delle cose profane

34 A partire dalle concezioni filosofiche aristoteliche, lungamente studiate dagli intellettuali medievali.

35 Matematica, geometria, astronomia e musica, le cosiddette *artes reales* del programma formativo intellettuale (o curriculum) delle Arti Liberali. Dall'altra parte vi erano le *artes sermocinales* del Trivium.

36 Régis Debray, *Dio: un itinerario*, op. cit., p. 131

ma non di quelle sacre. Critica l'abuso e non l'uso (e i suoi stessi opuscoli sono illustrati). Dürer, Holbein, Hans-Baldung Grien, chiedono che non si metta 'l'immagine al posto di Dio'". La storia ci ha mostrato anche il lato negativo dell'immagine, un affronto che minaccia l'integrità di una fede che intende eliminare la mediazione, che vuole il differenziale tra sensibile e trascendente estremamente alto (se non infinito). È proprio attraverso questo rapporto diretto tra l'uomo e Dio che si genera il pensiero protestante, l'eliminazione di una gerarchia[37], o di un incrementale, in termini matematici.

Infine aggiunge: "[…] la teologia spontaneamente audiovisiva del cattolicesimo non esita, invece, a celebrare la fusione Parola/Immagine"[38]. Con questa affermazione ecco che avviene ciò che più concerne questa ricerca, l'unione dell'espressione simbolica del mistero che finalmente riunisce due mezzi fondamentali con cui si esprime il "simbolo"; la parola e l'immagine.

3.1.5 La Parola e l'Immagine come ierofania

L'architettura cattolica gira proprio intorno a questi due elementi: la parola, materializzata nell'ambone, luogo in cui si sviluppa la "Liturgia della Parola"; l'immagine, materializzata nell'altare, luogo in cui si consuma il Sacrificio ("Liturgia Eucaristica"), e dove si contempla il

37 Dionigi Areopagita fa intendere che la gerarchia terrena è il riflesso della gerarchia celeste.

38 Régis Debray, *Dio: un itinerario*, op.cit., p. 268-269; 299.

Creatore dell'Universo sotto le specie Eucaristiche (sia durante la celebrazione della Santa Messa, sia durante l'Adorazione Eucaristica). Il tabernacolo è il luogo architettonico che manifesta questa occupazione fisica -non simbolica- della divinità. Se da un lato l'ebreo custodisce al suo interno le tavole della Legge, cioè la parola di Dio[39], il cattolico vi custodisce Dio stesso[40]. Possiamo notare facilmente come questa divina Presenza possa essere erroneamente relazionata con il modello del Vitello d'Oro, mentre la stessa apparizione di Dio in forma umana nella persona di Cristo, ammette la sua riproducibilità figurativa, come l'istituzione dell'Eucaristia definisca la sua presenza reale nella nobil-

39 Si può affermare che custodisce il memoriale della manifestazione di Dio sul monte Sinai, nonché la Scrittura "fisica" di Dio, la sua firma, la sua maniera di esprimersi. "Dio sul monte Sinai si è incarnato in qualche cosa che è la scrittura fatta con l'alfabeto" afferma De Benedetti nella trasmissione radio "Uomini e Profeti", secondo la rubrica intitolata *Alef Bet. La scrittura di Dio*, nella stessa trasmissione ricorda come lo stesso filosofo Emmanuel Levinas associ l'incarnazione di Dio nella Torah con l'incarnazione di Dio nel Verbo incarnato.

40 Non si tratta di una "copia riproduttiva" o di un simbolo, ma della vera presenza di Dio negli accidenti del pane e del vino. "Corpo, sangue, anima e divinità". Lo possiamo incontrare in diversi passi biblici, come per esempio: "Gli disse Filippo: «Signore, mostraci il Padre e ci basta». Gli rispose Gesù: «Da tanto tempo sono con voi e tu non mi hai conosciuto, Filippo? Chi ha visto me ha visto il Padre. Come puoi dire: "Mostraci il Padre?»" (*Gv* 14, 8ss); poi da qui le parole di consacrazione provenienti direttamente dal racconto evangelico dell'"ultima cena", "Prendete e mangiatene tutti, questo è il mio corpo offerto in sacrificio per voi", seguito poi dal comando "hoc facite in meam commemorationem" ["fate questo in memoria di me"]. Chiarito dal Concilio Tridentino nel IV canone della XIII sessione, secondo cui la dottrina della Presenza reale è espressa nei più chiari termini: "Se qualcuno dovesse negare che nel Santissimo Sacramento dell'Eucaristia vi è veramente ed in sostanza il corpo e il sangue assieme alla Divinità del Signore Nostro Gesù Cristo e quindi Cristo nella sua Interezza, sostenendo che Egli è presente solo come segno, figura o potere: Sia Anatema".

tà del tabernacolo[41]. Al contrario però, possiamo notare un'evidente contraddizione che viene espressa dalla Chiesa, e quindi oggetto di contesta da parte dei Protestanti durante gli anni della Riforma nel secondo decennio del 1500, proprio su questo tema. Se per i seguaci di Lutero e di Zwingli la figurazione del sacro costituisce un abuso strumentale e inammissibile, per la tradizione della Chiesa romana l'arte è un mezzo ideale per evangelizzare le masse[42]. Proprio in questo senso l'intenzionalità oggettiva è ciò che giustifica l'utilizzo della simbologia nell'arte e del valore aggiunto della "nobiltà" dell'arte sacra, poiché è proprio la funzione conoscitiva che sottostà all'applicazione di una forma-materia dell'oggetto nella manifestazione del mistero che intende manifestare, e tutte le forme simboliche adottate, scrive Cassirer, "sono 'indici' dei casi di rifrazione che l'essere in sé unitario e unico subisce non appena esso è afferrato e fatto proprio dal 'soggetto'". La nobiltà del tabernacolo, la sua preziosità, la sua solidità, ammettono che al suo interno vi è un contenuto altrettanto prezioso, se non di più -a seconda del valore che si dà alla divinità-. Così la sim-

41 "Si tratta di una cassa solida e stabile, posta al centro dell'altare, con una porta chiudibile a chiave. Abitualmente il tabernacolo è rivestito di tessuti preziosi all'interno e all'esterno di un velo bianco o dei colori liturgici, che continua a giustificarne il nome. Esso è anche sovrastato da una croce, per significare la relazione fondamentale con la Santa Messa, con il sacrificio di Cristo". (Pontificia commissione per i beni culturali della Chiesa, Relazione di S.E. Mons. Mauro Piacenza, *La custodia eucaristica*, Orientamenti pratici sotto il profilo dei beni culturali, Loreto 2005).

42 Giuseppe Scavizzi, *Arte e architettura sacra: La controversia tra riformati e cattolici 1500-1550*, Gangemi Editore spa, Roma 1982.

bologia adottata storicamente in questo oggetto, in quanto ierofania, anticipa materialmente il più grande mistero della Chiesa, senza che tale mistero sia in sé stesso simbolo, ma realtà. Il tabernacolo è "abitazione"[43], non simbolicamente, ma realmente.

La trascendenza continua ad esserci, ed è l'aspetto che più mette in discussione la stessa credibilità di un Dio che ha scelto di farsi vedere in un particolare momento della storia ed in un particolare luogo, tanto insignificante, eppure tanto significativo. La ragione gioca a sfavore quando il cuore dell'uomo si impregna del visibile, rendendolo sicuramente più attraente di ciò che riguarda la trascendenza. L'uomo ha forse bisogno di matericità? "la passione viene dagli occhi" (Debray cita San Bonaventura)[44]. È esclusivamente quando l'uomo-Dio viene definito propriamente come Dio e propriamente come Uomo (cioè al concilio di Calcedonia del 451) che si può pensare di dare senso alla sensibilità di Cristo come Dio, e quindi di "celebrare con le immagini" la presenza di Dio nel mondo, donandogli finalmente un volto; se l'immagine è *anima*, lo scritto è *animus*[45].

43 "Et Verbum caro factum est, et habitavit in nobis" recita l'antifona dell'Angelus citando il Vangelo secondo *Giovanni* 1,14.

44 Régis Debray, *Dio: un itinerario*, op. cit., p. 138

45 I due archetipi partoriti da Carl Gustav Jung per spiegare il legame tra uomo e donna, secondo cui Animus è la componente maschile delle donne e Anima è la componente femminile negli uomini. Non intendiamo affrontare questo argomento, ma Régis Debray utilizza questa comparazione per spiegare la relazione tra "scritto e immagine".

3.1.6 Chiesa visibile e Chiesa invisibile

Quale rapporto vi è tra uomo-simbolo-Dio? In che modo si relazionano nella realtà quotidiana? Quali sono i punti di convergenza?

Régis Debray scrive: "Ci sono due Chiese, quella visibile e quella invisibile. Come il Cristo di cui essa è la sposa, così la Chiesa ha una duplice natura. Umana e divina. I fedeli sanno che la Chiesa eterna e invisibile è il corpo mistico di Cristo. Ma non vedono che quella reale, il popolo di Dio in carne e ossa, incaricato non di incarnare quanto di preparare il ritorno del Cristo e il Giorno del Giudizio"[46]. I fedeli vedono la Chiesa reale, quella "materia organizzata", ma anche l'"organizzazione materializzata", come scrive il filosofo, ovvero la materialità degli edifici, dei simboli, dell'arte, delle strutture appartenenti alla Chiesa, come anche la Chiesa in quanto istituzione, con la sua innumerevole differenziazione per carismi, famiglie religiose, comunità, ordini, storia, etc. La materia della Chiesa è quel companatico di cui il fedele fa uso per raggiungere il Vero pane, il Vero cibo, che è quello del regno celeste. L'edificio-chiesa è la vera opera d'arte totale (*Gesamtkunstwerk*) che l'architettura intende raccogliere in sé all'interno dello spazio[47], ammette che il fedele, per mezzo di essa, venga at-

46 *Ivi*, p. 183

47 Musica, arte, paesaggio, decorazione, etc.

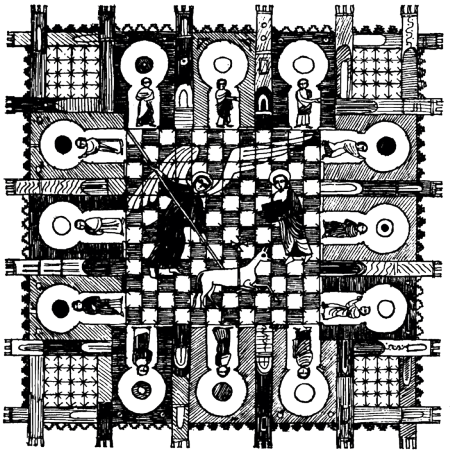


Figura 1 – Immagine della "Gerusalemme Celeste", The Pierpont Morgan Library, New York, MS. M. 644, fol. 222v, 10th c.

in "*The precious Stones of Heavenly Jerusalem in the Medieval Book Illustration and Their Comparison with the Wall Incrustation in St. Wenceslas Chapel*", a cura di Hana Šedinová, Artibus et HistoriaeVol. 21, No. 41 (2000), pp. 31-47 2000, p. 32

tratto e stabilito sia nella materia organizzata[48], ma anche e soprattutto all'interno della comunità di fedeli appartenenti alla "Chiesa eterna" o "Ecclesia universalis"[49]. L'opera architettonica ha quindi la missione di dover simbolicamente rappresentare questa particolare Chiesa invisibile[50], che non è solamente rappresentata dalla "comunità" di

48 "La questione fondamentale risiede nel fatto che l'edificio religioso è un evento architettonico che struttura il proprio senso esistenziale nella rappresentazione. Prima ancora che un valore funzionale, estetico, tecnico, esso esprime un valore comunicativo. Chiama l'uomo a sé e gli pone a disposizione uno spazio che, nel contempo, è fisicamente finito e mentalmente (o spiritualmente) infinito. Soltanto successivamente si palesano altri valori semantici, più strettamente legati alla contingenza del significato religioso specifico". (Marco Borsotti, *Costruire tra cielo e terra. Il progetto dello spazio sacro nel contemporaneo e i suoi codici attuativi*, 2012, Franco Angeli, Milano, p. 9)

49 Chiesa militante (*militans Ecclesia*), Chiesa purgante/penitente (*poenitens Ecclesia*), Chiesa trionfante (*triumphans Ecclesia*), secondo la divisione in ecclesiologia.

50 "Ecclesia materialis significat ecclesiam spiritualem". (Régis Debray, *Dio: un itinerario*, op.cit., p. 21)

persone, ma le Scritture ci fanno pensare che abbia anche da una figurazione archetipica[51]. Ciò lo vediamo rappresentato dalle opere d'arte che hanno osato e tentato inoltrarsi in un mistero così grande[52]. Il simbolismo che la definisce nelle visioni bibliche, permette di aprire l'immaginazione e di realizzare innumerevoli figurazioni architettoniche con questo soggetto.

L'idea è quella di aspirare a tale bellezza con i mezzi che la creazione ci dà. È impossibile tradurre il perfetto con l'imperfetto, come è impossibile anche pensare di poter raggiungere il perfetto tramite l'imperfetto[53]. Eppure, attraverso una valutazione più spirituale, risulterebbe possibile tentare di partecipare quanto più possibile alla

51 "il tempio terrestre è realizzato conformamente ad un archetipo celeste comunicato agli uomini attraverso l'intermediazione di un profeta, e questo ciò che fonda la legittima tradizione architettonica"; nelle note è aggiunto "Si constata l'esistenza di questo archetipo celeste anche in altri ambiti. Così, il libro dell'Apocalisse è redatto dietro dettatura di un angelo e il piano del Castello interiore fu presentato a santa Teresa d'Avila sotto forma di una visione splendente; così le sante icone di Cristo e della Vergine sono tradizionalmente dipinte seguendo immagini 'acheropite', in particolare il famoso 'Mandillon', sparito, ma di cui una copia è conservata nella cattedrale di Laon". (Jean Hani, *Il simbolismo del tempio cristiano*, op.cit., p. 23)

52 Nell'abside della chiesa di San Paolo dentro le Mura a Roma, o nell'incisione di Gustav Doré, come molte altre opere d'arte raffiguranti la *Coelestis Jerusalem* e la *Majestas Domini*.

53 "Per speculum et in aenigmate" (*1 Cor* 13,12) ["Adesso noi vediamo in modo confuso, come in uno specchio"], poi il testo biblico continua "[…] allora invece vedremo faccia a faccia. Ora conosco in modo imperfetto, ma allora conoscerò perfettamente, come anch'io sono conosciuto". San Paolo rimarca la relazione tra il perfetto e l'imperfetto, "[…] ma quando verrà ciò che è perfetto, ciò che è imperfetto scomparirà".

realtà spirituale con il materiale, seppure questi elementi ci appaiano indegni e grossolani. Il tentativo deve essere vero e sincero, quanto è vero che il simbolo può essere espressione di un bisogno umano di raggiungere lo spirituale tramite la nostra natura carnale. Il simbolo (vessillo del sensibile) è mezzo utile e indispensabile e, in un certo senso, unico, per l'accesso alla realtà soprasensibile. Appare quasi ovvia l'affermazione secondo la quale tutto ciò che è materia non può, per natura, essere vera immagine in atto di ciò che è soprasensibile. Dionigi Areopagita (V secolo), chiamato dagli studiosi moderni Pseudo-Dionigi, autore di quattro trattati che ci sono pervenuti facenti parte del cosiddetto *Corpus Dionisyacum*, è forse il più grande studioso della realtà simbolica che pervade la fede cristiana cattolica. Seppure non si intenda approfondire il suo apporto sul tema, è utile conoscere la sua posizione, in quanto afferma che ciò che ricopre i canoni di bellezza terreni, non possono sublimare alla bellezza celeste[54], e forse una rappresentazione "rozza" è più utile all'elevazione ontologica della realtà celeste, in quanto esprime essa stessa i limiti rappresentativi, senza aspirare a raggiungerla[55].

54 "La bellezza è una forma del Divino, un attributo di Dio, 'un riflesso della Beatitudine divina' (F. Schuon) e anche della Verità divina, fondamento dell'Essere. Ecco perché, secondo la formula platonica, il Bello è 'lo splendore del vero' ['lo splendore della verità rifulge in tutte le opere del Creatore' acclama Giovanni Paolo II nell'incipit dell'enciclica Veritas Splendor]". (Jean Hani, *Il simbolismo del tempio cristiano*, op.cit., p. 12)

55 In questo senso è importantissimo fare riferimento al concetto di *gnostici-*

3.1.7 Pensiero conclusivo

Il simbolo è quindi quell'elemento figurativo che funge da dispositivo coadiuvante dello scritto, come della parola (fatti registrati e comunicabili), ed è atto a far sublimare la sola visione dell'oggetto alla contemplazione delle realtà spirituali invisibili. L'architettura, in quanto direttrice d'orchestra delle arti, e come presenza fisica, ha sia un'identità simbolica *eo ipso* riguardo le realtà spirituali, ma è anche contenitore a sua volta di altri simboli, espressi dalle diverse arti che sono coinvolte al suo interno. La funzione principale risulta essere quella anagogica e spirituale, e il suo "esserci" (*Dasein*) è dato dall'esigenza per il soprasensibile di raggiungere il sensibile e viceversa; così la forma secondo cui si esprime ordinariamente il trascendente giustifica la sua presenza nel sensibile "essere in tal modo" (*So-sein*) con il tramite

smo, in quanto, come viene descritto dal Vocabolario Treccani "fondamento comune della speculazione gnostica è l'esperienza del contrasto tra l'irraggiungibile perfezione e ineffabilità di Dio e il mondo con tutto il male che è in esso. Due mondi, dunque, dei quali quello della materia è ostacolo al pieno realizzarsi dell'altro, l'unico veramente dotato di realtà". È necessario chiarificare come questa visione gnostica del mondo è del tutto avulsa dall'argomentazione che si intende sviluppare in questo ambito di ricerca. L'impiego di un pensiero che vede l'ineffabilità di Dio in contrapposizione con la caducità della materia, non vuole estremizzarsi, al contrario, si intende proprio, in questa ricerca, rimanere esuli dal simbolismo esoterico, dallo gnosticismo, dalle superstizioni e dalle concezioni magiche della materia. La stessa incarnazione della seconda persona della Trinità, che unisce ipostaticamente le due nature di un Vero Uomo e un Vero Dio (realtà negata dal docetismo gnostico e le altre eresie, ariana, nestoriana, etc.), come spiegato dai Padri della Chiesa e dalla Dottrina Cristiana, valorizza sia l'uomo sia la natura; in virtù di questo ne riconosce l'autonomia.

dell'arte[56], che rispetta il requisito di essere un sensibile portatore di una forma intelligibile.

56 Nella quale traspare una realtà spirituale, perché attraverso l'arte ci viene data la notizia della vita interiore dell'essere umano.

3.2 I TRASCENDENTALI NELL'ARCHITETTURA

> *"Lo Zohar narra che, quando ancora tutto era caos, ogni lettera si presentò davanti a Dio per chiedergli d'essere impiegata a realizzare la creazione. Per prima si presentò l'ultima lettera la Tau, poi la penultima, la Sin, e così via degradando sino alla seconda lettera, la Bet, che disse: «Se io verrò usata per creare il mondo, tutti gli esseri umani mi useranno per benedire Dio»: infatti la parola berakhà, «benedizione», inizia con una Bet. Dio glielo concesse e poi si volse all'Alef, che era rimasta completamente in disparte, e le chiese perché non si era presentata. L'Alef rispose: «In un mondo in cui tutto è dualità e pluralità, non v'è posto per il numero uno». Al che Dio disse: «Non temere, io sono uno, come tu sei uno. Io voglio creare il mondo per porvi il mio spirito tramite la Torah e le mitzwòt, in cui il comandamento 'Io sono il tuo Dio' comincerà con la Alef'"*[1].
>
> Paolo De Benedetti, *L'alfabeto ebraico*, 2012

In apertura di questo paragrafo, vediamo come si relazionano le "costruzioni" e l'architettura, con il linguaggio, con l'uomo e con Dio. Beth (ב), la seconda lettera dell'alfabeto ebraico[2], possiede diversi significati, che possono essere d'aiuto per comprendere a cosa alludono in ambito sacro; quello letterale, quello simbolico e quello numerico (gematria). I significati sono i seguenti:

1 Paolo De Benedetti, *L'alfabeto ebraico*, Morcelliana Editore, Brescia 2012, p. 24

2 La prima lettera scritta nella Torah, *Bereshit barà Elohim* (מיהלא ארב תישארב)

-letterale: costruzione/casa

-simbolico (acrofonia): caverna, rifugio, focolare

-numerico (gematria): 2

Renato Rizzi, professore di progettazione architettonica dello IUAV-Venezia, spiega all'interno del suo intervento in occasione della prima edizione Mimesis Festival[3] nel 2014, come il segno pittografico che definisce questa lettera ebraica, abbia la forma di una 'caverna', il primo luogo di riparo dell'essere umano, la prima architettura antropica. De Benedetti sottolinea invece come la "costruzione", cioè il significato della lettera Bet, si possa riferire proprio alla Casa di Dio (*oikos tou theou*, riporta Steven Schloeder[4]), come Bet-Lehm significa propriamente -Casa del Pane-[5], si può notare anche nella parola "betilo", una pietra sacra che etimologicamente deriva da Bet-El (ancora una volta) -Casa di Dio-[6]. Questo aspetto ci apre alla direzione

3 Renato Rizzi, Mimesis Festival - Che cos'è l'architettura? 2/2, ris. cit.

4 "Following scripture, Tertullian used domus Dei in a way that can only mean a church building. The Greek equivalent, oikos tou theou is found in Hippolytus, and the similar oikos kyriakon (house of the Lord) in Clement of Alexandria. Eusebius also calls the church an earthly house to Christ and commonly a house of prayer (oikos). But even the term oikos or domus does not suggest any residential or domestic association. Oikos is generally a house, but it can also serve to describe a temple (as in a house of the Gods). Similarly, domus could also refer to the grandest of buildings, such as the Emperor's palace -domus divina- such as Nero's ostentatious Domus Aurea". (Steven J. Schloeder, Between Concept and Identity, op. cit., p. 12)

5 Jean Hani, *Il simbolismo del tempio cristiano*, Edizioni Arkeios, 1999 (1962), p. 126

6 *Ivi*, p. 120

che porta ai trascendentali dell'architettura. Se l'alfabeto può tentare di esprimere Dio (anche solo i suoi attributi intelligibili), lo può fare anche l'arte e l'architettura; in particolare riferimento alla domanda posta in apertura del capitolo:

-L'architettura ha un legame con l'immagine, con l'espressione di Dio, con l'idea del trascendente[7] (bello, vero, buono)?

3.2.1 I VALORI DEL BELLO E BUONO NELL'ARCHITETTURA SACRA

Gli aspetti della *kalokagathìa* (in greco antico: καλοκαγαθία), cioè in particolare quelli del (*kalòs kai agathòs*), cioè "bello e buono", sono affrontati dalla filosofia, in particolare nelle teorie estetiche ed etico-morali; nonché dalla teologia, facendo riferimento al Pantocreatore[8]; ma anche dall'architettura stessa, come si può trovare nei valori architettonici vitruviani[9] di *utilitas*, *firmitas* e *venustas*, i quali alludono ad una

7 Renato Rizzi, Mimesis Festival - *Che cos'è l'architettura? 2/2*, ris. cit.

8 *Gen* 1, 4.10.12.18.21.25.31

9 *De architectura* (Sull'architettura) è un trattato latino scritto da Marco Vitruvio Pollione intorno al 15 a.C. Scrive Fray Gabriel Chàvez de la Mora nell'articolo intitolato *Le nuove costruzioni religiose e il Concilio Vaticano II – un'esperienza personale*, in particolare nel paragrafo sulla "bellezza": "Questo genere di bellezza è la cura con sensibilità estetica del contenuto e della forma, che si ottiene attraverso il lavoro di proporzione, equilibrio, armonia, unità, contrasto, simmetria, volume, colore e consistenza, ma anche dei valori da comunicare, del messaggio da trasmettere, della simbologia e delle qualità speciali di un edificio. Il frutto della bellezza è che l'opera parla e canta con la sua lingua. Questo insieme di note estetiche definisce il carattere dell'edificio". (Fray Gabriel Chàvez de la Mora, *Las nuevas construcciones religiosas y el Concilio Vaticano II. Una experiencia personal / New religious buildings and Second Vatican Council. A Personal Experience*, Actas del Congreso Internacional de Arquitectura Religiosa Contemporánea, 2015, pp. 232-251, p. 235.)

perfezione simmetrica delle parti e del tutto e euritmica del tutto con le parti[10]. In questo senso si tratta di "organizzare" lo spazio, come tutto ciò che si adopera per questa azione. Sappiamo infatti, come scrive Debray, che *"per trasmettere bisogna organizzarsi. E organizzare, purtroppo, significa gerarchizzare"*[11], così una buona organizzazione permette una buona trasmissione ed una cattiva organizzazione ammette conseguentemente una cattiva trasmissione. Questo allude nuovamente al concetto di "qualità", di "perfezione", ma anche al processo di perfezionamento in positivo oppure al peggioramento in negativo dell'architettura. Quando l'artista o l'architetto, incaricato di generare un'opera d'arte, si affaccia alle qualità metafisiche che tale oggetto possiede, sulla base della sua partecipazione "buona" alla Creazione, è in potenza di offrire tale azione artificiosa con la consapevolezza di un'intenzione superiore alla materia, oppure no[12].

10 "La simmetria consiste nel giusto rapporto fra gli elementi dell'edificio e nell'armonia, secondo proporzioni codificate, fra le parti prese separatamente e la forma di tutto l'insieme. […] L'euritmia è l'aspetto piacevole e ben proporzionato prodotto dalla composizione degli elementi di un edificio. Si ha quando l'altezza di un elemento è proporzionata alla lunghezza e la larghezza alla lunghezza; quando, cioè, tutti gli elementi rispondono alla loro propria simmetria". (Enrica Caterina Bugatti riporta la citazione di Dom H. van der Laan ne *Il numero Plastico*, cit., Lezione II, §2, nella sua tesi cfr. Enrica Bugatti, *Dom Hans van der Laan e il numero plastico*, Politecnico di Milano, Scuola di Architettura e Società, Corso di Laurea in Architettura, Progetto di Riqualificazione dell'Esistente, a.a. 2011/2012, p.34.)

11 Régis Debray, *Dio: un itinerario*, op. cit., p. 199

12 "L'arte sacra è il veicolo dello Spirito divino; la forma artistica consente di assimilare direttamente -e non in maniera discorsiva, come è per la ragione- le verità trascendenti e sopra-razionali", in "il simbolismo del tempio cristiano". (Jean Hani, *Il*

3.2.2 I LUOGHI ADATTI ALLA LITURGIA

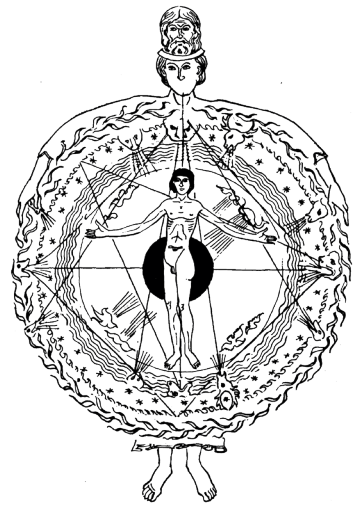


Figura 2 – L'uomo microcosmo al centro delle sfere celesti.
Santa Ildegarda di Bingen (1098-1179), *Liber divinorum operum*, XIII sec. Lucca, Biblioteca Statale, Ms. 1942, c. 9r

Debray utilizza alcune allusioni estremamente evocative riguardo la responsabilità che segue l'edificazione di una chiesa, queste le possiamo applicare all'architettura senza tanta difficoltà. Quando il filosofo allude ad una certa situazione gravosa dell'architettura contemporanea[13], scrive : "Dio come si è visto, respira meglio nei deserti, al riparo dai gas a effetto serra. [...] Dato che preferisce il cero al flash, ha scelto il sussurro contro le grida e la musica contro il rumore. [...] Il vocio deve restare al di fuori dei muri di cinta, delle chiese, dei templi e delle sinagoghe. Questi non sono luoghi di comunicazione, ma di trasmis-

simbolismo del tempio cristiano, op.cit., p. 12)

13 Parliamo dell'architettura precedente il 2001, anno di pubblicazione del libro di riferimento.

sione, come i licei, le università o i teatri, dove lo spegnimento dei portatili è un sine qua non […]", poi continua "[…] Illuminate al neon un altare maggiore e vedrete cosa diventerà la messa per i defunti". Sicuramente l'autore fa riferimento ad una modalità con cui Dio sceglie di rendersi presente, specialmente nell'architettura dedicata al Suo culto. Forse intende le nuove tecnologie come inopportune rispetto alle più tradizionali, o forse fa riferimento ad una particolare modalità con cui si sceglie di esporre il tema del sacro, che spesso si traduce nel suo opposto profano[14]. Generalmente si intende fare riferimento ad una chiara pauperizzazione della fede, che rende spurie le stesse opere ad essa dedicate. Il disordine, o la deformazione dei trascendentali nell'architettura delle Chiese, in quanto valori *sine qua non* l'architettura sacra non vede la sua gloria, genera certamente "luoghi inadatti alla consacrazione e buoni soltanto per scopi turistici. Perché separare, in questo modo le "carriole e i sassi" dai misteri e dai dogmi? Il grano e l'uva dall'Eucaristia? I mistici vanno decifrati nei loro dispositivi materiali, così come la Trinità si rivela nelle vetrate e la Gerusalemme celeste nella pianta della basilica"[15], come commenta il filosofo.

3.2.3 Il significato 'verticale' dell'edificio chiesa

D'altra parte, all'interno del saggio del professor Fernandez-Cobian,

14 "Non si entra in una chiesa come in un mulino". (Régis Debray, *Dio: un itinerario*, op. cit., p. 204)

15 Régis Debray, *Dio: un itinerario*, op. cit., p. 20

che abbiamo già incontrato in precedenza, viene espresso congiuntamente al lavoro del filosofo francese Jean Hani[16], altro punto di riferimento di questa analisi, il disappunto riguardo la crisi dell'arte sacra e dell'architettura sacra nella contemporaneità, strettamente connessa alla pauperizzazione della simbologia in ambito religioso[17]. In particolare, viene riferita questa profonda decadenza, annunciata in apertura del libro *Il simbolismo del tempio cristiano* di Hani, alla perdita di capacità simbolica dell'uomo contemporaneo[18]. Un attacco risoluto viene sferrato da Cobian nei confronti del declino riconoscibile nell'attuale situazione che affetta l'architettura cristiana, causata sia dalla seco-

16 Jean Hani, *Il simbolismo del tempio cristiano*, Roma 1996 (orig. fr.: Id., *Le symbolisme du temple chrétien*, la Colombe : Éditions du Vieux Colombier (Ligugé, impr. Aubin), 1962). Jean Hani (1917-2012 †) è stato professore di civiltà e letteratura greca. Dopo gli studi universitari in letteratura classica, e dopo aver ottenuto il dottorato con una tesi sull'influenza della religione egizia nel pensiero di Plutarco, fu assunto come professore all'Università di Amiens. Là fondò il Centre de recherches sur l'antiquité classique e coordinò durante molti anni un seminario di storia della religione greca. Una volta ritiratosi dall'insegnamento, collaborò regolarmente a riviste come Connaissance des religions e Vers la tradition.

17 Una povertà indiscutibile, data la profonda somiglianza tra le "chiese d'emergenza protestanti" proposte da Otto Bartning, e le chiese contemporanee, caratterizzate da una strabiliante similitudine. Lo stesso si può dire dell'esperimento della Chiesa di Renazzo del 2012 su progetto di Barbara Fiorini.

18 Questo concetto di un *organismo armonioso e gerarchizzato* riferito alla visione del mondo, viene ripresa da Hani sulla scia di Dionigi Areopagita, a sua volta ripresa da Platone. Si impone una differenza tra la concezione moderna 'quantitativa' ed una concezione tradizionale (grosso modo fino a Cartesio) di carattere 'qualitativo', ovvero capace di considerare "i fenomeni e le forze materiali rispetto la struttura interna del mondo, la sua architettura spirituale, dedotta da una metafisica" (Jean Hani, *Il simbolismo del tempio cristiano*, op.cit., p. 19).

larizzazione della società[19] sia dalla cosiddetta archeologia teologica, ovvero il recuperare per le chiese-edificio la loro dimensione essenziale di luogo di riunione, rinunciando alla più naturale declinazione simbolica che unisce indissolubilmente il culto con gli aspetti simbolici ad esso propri. Secondo quanto l'autore descrive, in riferimento al filosofo francese, la causa può essere riferita alla visione distorta, condivisa da diversi teologi contemporanei, proveniente dalla considerazione di "chiesa"[20] come *ecclesia*[21] e non come *tempio*[22]; da qui la deformazione del senso etimologico di *templum*, proveniente dal *temenos*

19 Secolarizzazione qui non intesa nel linguaggio giuridico storicamente determinato negli avvenimenti successivi la pace di Westfalia (1648), concernenti le trattative di pace concluse con il passaggio di beni e territori dalla Chiesa a possessori civili. Viene invece intesa come la crescente desacralizzazioni delle realtà umane, compresi gli aspetti più profondi del culto religioso.

20 Guillarme Durand de Mende cita una lunga lista di termini con i quali si può definire simbolicamente la Chiesa: *ecclesia* (assemblea), *synagogè* (assemblea), *Sion* (attesa), *domus Dei*, *kuria* (dimora del Signore), *Basiliké* (palazzo del re), *templum* (tempio-quasi tectum amplum), *tabernacolo* o *tenda di Dio* (Dei tabernaculum/taberna Dei), *martyrum* (martirio), *coenobium* (convento), *sacrificium* (sacrificio), *monasterium* (monastero), *oratorium* (oratorio, cioè luogo per pregare), *virgo* (vergine), *uxor* (sposa), *mater* (madre), *Figlia, Vedova, civitas* (città), *santuario*, *Corpus Christi*. (Guillarme Durand de Mende, *Manuale per comprendere il significato simbolico delle cattedrali e delle chiese*, Edizioni Arkeios, 1999 [XIII secolo], p. 24-25.)

21 chièša s. f. [lat. ecclēsia «riunione dei fedeli; luogo di culto», dal gr. tardo ἐκκλησία «id.» (nel gr. classico ἐκκλησία, der. di ἐκκαλέω «chiamare», significa «adunanza, assemblea»)]

22 tempio /'tɛmpjo/ (ant. templo) s. m. [dal lat. templum, da una radice affine al gr. témenos "recinto sacro"] (pl. templi, non com. tempi). - 1. a. (relig., archit.) [edificio consacrato al culto di una divinità: il t. di Giove] ≈ (lett.) delubro, santuario, [nella religione cristiana] chiesa, [nella religione islamica] moschea, [nella religione ebraica] sinagoga.

greco, in tempio spirituale, cioè la conformazione del "Corpo Mistico di Cristo"[23] in quanto comunità di fedeli appartenenti alle membra di Cristo, secondo quanto afferma San Paolo, Cristo *"è il Capo del corpo, cioè della Chiesa"* (*Col* 1,18). Questo atteggiamento consuma il significato di tempio, rinunciando alla responsabilità oggettiva di manifestare la presenza di Dio e di rendere sensibile, attraverso un disvelamento materico, il prolungamento dell'incarnazione di Dio e la sua discesa nel mondo[24]. Dove quest'ultimo aspetto rende partecipe l'uomo e in particolare l'architetto[25]- alla continuazione della Creazione di Dio, accedendo quindi agli aspetti ontologici e cosmologici che fondono indissolubilmente l'agire umano con l'ordine naturale. Di qui gli aspetti più disparati della "scienza cosmologica", della ricerca oggettiva (e non soggettiva) di un prototipo primordiale di tempio, capace di condurre spontaneamente, con la sola presenza del tempio, l'uomo

23 "L'unità del corpo mistico vince tutte le divisioni umane: «Quanti siete stati battezzati in Cristo, vi siete rivestiti di Cristo. Non c'è più né giudeo né greco; non c'è più schiavo né libero; non c'è più uomo né donna, poiché tutti voi siete uno in Cristo Gesù» *(Gal 3,27-28).*", *Catechismo della Chiesa Cattolica*, Art. 791.

24 Secondo Hani "il fine dell'arte è di rivelare l'immagine della Natura divina impressa al creato, ma nascosta in lui, realizzando degli oggetti visibili che siano simboli del Dio invisibile. L'arte sacra è quindi come un prolungamento dell'incarnazione […] il suo lavoro non consiste nell'esprimere la propria personalità, ma nel cercare una forma perfetta rispondente a dei sacri prototipi d'ispirazione celeste. Questo per dire che l'arte non è sacra per l'intenzione -soggettiva- dell'artista, ma per il suo contenuto oggettivo". (Jean Hani, *Il simbolismo del tempio cristiano*, op.cit., p. 13)

25 "Quando l'architetto erige un edificio a partire dalla materia bruta, imita il Creatore" (Esteban Fernández-Cobián, *L'architettura liturgica e il cosmo: da Jean Hani a Le Corbusier*, in *Architettura, liturgia e cosmo*, op.cit., pp. 135-152, p. 142)

a Dio; come d'altronde esprime il Concilio Vaticano II nel SC riguardo la responsabilità dell'artista che offre il suo operare all'arte sacra, cioè "contribuire il più efficacemente possibile, con le loro opere, a indirizzare religiosamente le menti degli uomini a Dio"[26]. Per questo obiettivo vengono in soccorso i dispositivi naturali dell'arte, i simboli, ai quali l'artista deve attingere con rigorosa coscienza ed efficacia, di modo da porre in relazione ciò che è l'intelligibilità di questi con l'infinita trascendenza delle realtà celesti. In riferimento a questo aspetto, Hani si affida alle diverse declinazioni del simbolo, ricordando le differenze che intercorrono tra i simboli intenzionali e simboli convenzionali, evidenziando però la maggior recettività del fedele ai simboli essenziali, quelli che esprimono più intrinsecamente i valori morali e spirituali ai quali la chiesa intende riferirsi. Quelli di carattere essenziale reagiscono maggiormente alla cosmologia[27], risultano infatti più legati

26 Paolo VI, *Sacrosanctum Concilium*, op.cit., Capitolo VII, Art. 122

27 Scienza alla quale si riferisce Hani a più rimandi. Il primo capitolo del suo libro si intitola infatti "Simbolismo teologico e simbolismo cosmologico". La cosmologia cristiana -alla quale si riferisce lo stesso Joseph Ratzinger in *Introduzione allo spirito della liturgia*-, secondo Hani, non proviene direttamente dal cristianesimo, quanto piuttosto dalle 'religioni cosmiche', in gran parte 'solari', cioè facenti parte delle 'religioni naturali'. Questa presa di possesso dell'aspetto cosmologico nel cristianesimo è frutto dello stesso concetto di "cattolicità" cioè "universalità" della fede cristiana, che vuole abbracciare il mondo intero. Secondo il carattere architettonico, questo implica lo studio del solstizio ed equinozio, le cerimonie di deposizione della prima pietra dell'edificio chiesa (con la sua benedizione), l'analisi illuminotecnica, l'orientamento, lo studio delle ostruzioni del contesto, il carattere paesaggistico, e varie altre considerazioni.

alle leggi che animano la stessa creazione[28]. In questo senso, alcuni studiosi dell'architettura medievale in quanto ai simboli progettuali (T. Burckhardt, M. Gout, J. Hani, E. Urech), evidenziano come molti architetti e artisti si sono affidati con diligenza all'operazione di quadratura del cerchio ed alle corrispondenti significazioni simboliche di tale impostazione. Ugualmente, scrive Cobian, "la dimensione verticale è molto importante nel tempio, perché è la dimensione naturale della preghiera: è la direzione simbolica attraverso la quale Dio scende fino all'uomo e l'uomo ascende fino a Dio"[29], oppure

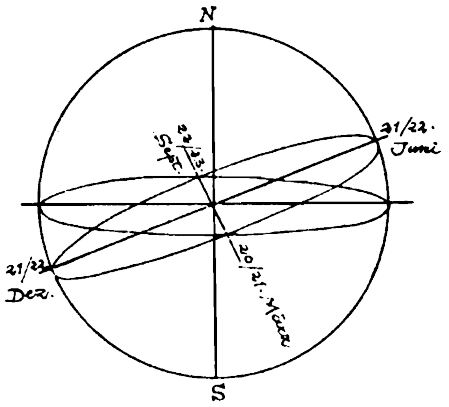


Figura 3 – Studio dell'equinozio e solstizio.
In Titus Burckhardt, *Chartres e la nascita della cattedrale*, 1995 (1962), p. 95

28 Fernández-Cobián riporta: "Hani è convinto che, così come Dio creò tutto "con misura, calcolo e peso" (Sap 11,20), secondo una struttura matematica, se un edificio si vuole denominare "sacro", deve rispondere a delle regole oggettive di tipo matematico, come per esempio le leggi della divina proporzione". (Esteban Fernández-Cobián, *L'architettura liturgica e il cosmo: da Jean Hani a Le Corbusier*, in *Architettura, liturgia e cosmo*, op.cit., p. 142)

29 *Ivi*, p. 143.

ancora la simbologia legata al "centro" (*omphalos*)[30], o allo stesso orientamento, al quale fa riferimento l'autore citando l'opera di Benedetto XVI con Uwe Michael Lang intitolata *Rivolti al Signore*[31]. Quest'ultimo punto è effettivamente largamente discusso da diversi altri autori, ma il Papa Emerito ne ha trattato anche nel testo *Introduzione allo Spirito della Liturgia*, riferendosi più esplicitamente alle scelte del Concilio Vaticano II , al dibattito che lui stesso ebbe con A. Häußling sul tema[32]. Come ricorda Cobian, il maggiore simbolo cosmico del cristianesimo è proprio l'ordinamento dell'anno liturgico, quindi la connessione stretta dello spazio con il tempo. A tal riguardo il Cardinal Ravasi, grazie alla sua precedente esperienza nel campo filologico, ritorna al profondo legame che intercorre tra spazio e tempo, attraverso la radice "spat" che raccoglie a sé le due realtà cosmogoniche nella parola "speranza"[33].

L'architettura sacra deve essere formata da autentici templi, capaci di facilitare l'accesso ai misteri della fede cattolica. Questa è una carat-

30 Jean Hani, *Il simbolismo del tempio cristiano*, op.cit., p. 38.

31 Cobian cita il testo di U. M. Lang, intitolato *Rivolti al Signore. L'orientamento nella preghiera liturgica*, Siena 2006 (orig. ingl.: Id., *Turning Towards the Lord. Orientation in Liturgical Prayer*, San Francisco 2004)

32 Joseph Ratzinger, *Introduzione allo spirito della liturgia*, op.cit., p. 77ss

33 Card. Gianfranco Ravasi, intervento nell'evento *Mario Botta. Oltre lo spazio*, Roma 2019, intitolato *'Costruire lo Spazio sacro' - L'architettura religiosa nel mondo contemporaneo.* https://www.youtube.com/watch?v=yPubpkiNGfU&feature=emb_title

teristica condivisa sia da Debray, sia da Hani; tracciare i confini del *templum* per poter definire quel dispositivo capace di generare, tramite i trascendentali, il magnetismo necessario a generare una disposizione mentale efficace di fronte al sacro[34].

34 "Quando si entra in chiesa, bisogna togliersi il cappello, non la testa". (G.K. Chesterton)

3.3 ARCHITETTURA LITURGICA E DEL CORPO MISTICO

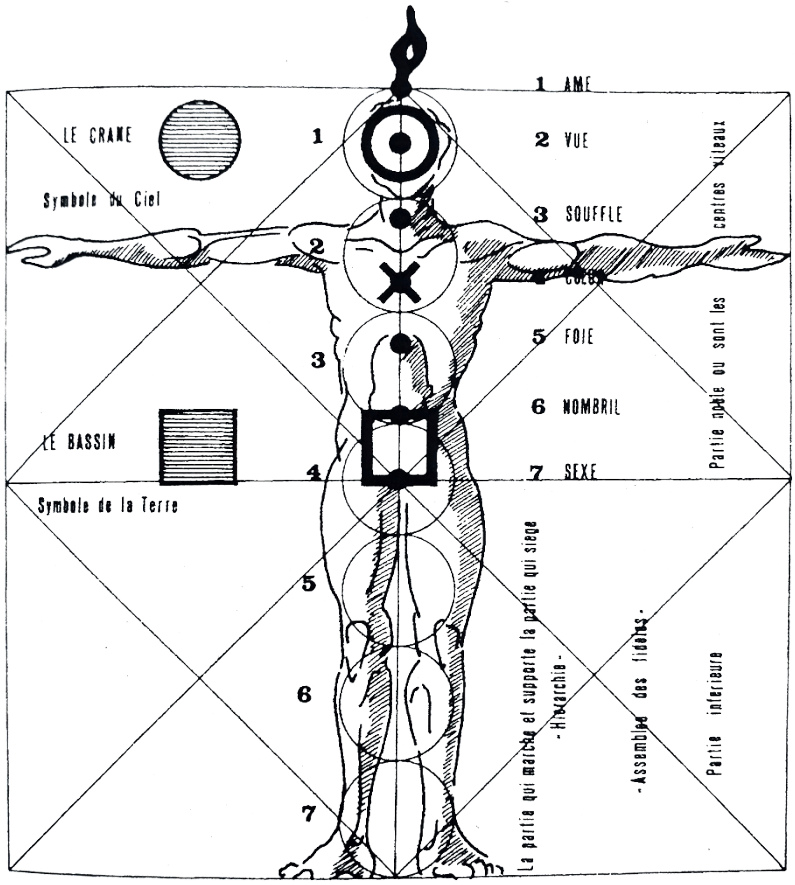


Figura 4 – Schema tratto dal giornale "Compagnonnage" (luglio-agosto 1961). In Jean Hani, *Il simbolismo del tempio cristiano*, 1996 (1962), p. 59

Titus Burckhardt (1908-1984 †), filosofo svizzero specializzato nello studio di arte, civiltà e architettura islamica, nonché studioso delle civiltà tradizionali e delle religioni, afferma che "se un edificio religioso del Medioevo, per esempio una chiesa abbaziale romanica, ci appare come un universo coerente è perché in esso si incarna una concezione del mondo che sa cogliere in contemporanea la concretezza in maniera spirituale e lo spirituale in maniera concreta"[1].

Che cosa significa questa asserzione? Come abbiamo già analizzato a più rimandi nel corso di questa ricerca, il tema che stiamo analizzando è il legame tra il *sensibile* ed il *soprasensibile* per mezzo del simbolo, il quale è un elemento concreto, che in quanto intelligibile può esprimere un significato che può avere valore metafisico e spirituale.

3.3.1 L'EDIFICIO-CHIESA NELLA REALTÀ SENSIBILE E SOPRASENSIBILE

L'edificio-chiesa, come ben riconosciamo, fa capo al piano sensibile, lo possiamo sperimentare con tutti i nostri sensi. Seppure lo possiamo affermare specialmente per il fatto che è composto da materia inanimata, dal fatto che è soggetto al tempo e al degrado che consegue dal suo trascorrere, questo ci basti a riconoscere la sua concretezza. Ugualmente possiamo accedere anche al valore che la chiesa, in quanto edificio, formula nel piano soprasensibile, poiché l'evento che ospi-

1 Titus Burckhardt, *Chartres e la nascita della cattedrale*, Edizioni Arkeios, 1995 (1962), p. 21

ta al suo interno, in quanto è culto di divinità, traduce la liturgia, cioè un atto ordinato e organizzato di carattere rituale diretto verso Dio, in una realtà che oltrepassa largamente i limiti sensibili per rifugiarsi sul piano teologico[2]. Come scrive Hani (1917-2012 †) nel testo *Il simbolismo del tempio cristiano* (1962), che abbiamo già incontrato precedentemente: "il suo fine [del tempio cristiano] non è solo quello di 'riunire dei fedeli', ma di creare per essi un ambiente che permetta alla Grazia di manifestarsi meglio"[3]. Lo stesso autore si riferisce alla liturgia, in quanto "non la si può separare dal tempio che è costruito per lei", e più avanti si comprenderà perché entrambe vanno concepite insieme. Inoltre l'autore fa riferimento ad un altro aspetto cruciale per questa ricerca, scrive infatti Hani: "Ogni edificio sacro è cosmico, ovvero fatto ad imitazione del mondo. 'La chiesa è l'immagine del mondo', dice san Pier Damiani. […] Il tempio non è solo un'immagine 'realista' del mondo, è ancora di più un'immagine 'strutturale', che riproduce la struttura intima e matematica dell'universo. Qui si trova la fonte della sua bellezza sublime"[4]. Burckhardt nella prefazione del testo *Chartres. La nascita della cattedrale* (1962)[5], scrive, parallelamente al pensiero di

2 Hani riporta un passo biblico in cui si afferma: "Dio stesso ha indicato, in virtù della Sua Suprema volontà, il luogo in cui questi uffici vanno celebrati e chi li deve celebrare" (*Ad Cor.* 1, 40)

3 Jean Hani, *Il simbolismo del tempio cristiano*, op.cit., p. 13.

4 *Ivi*, p. 29.

5 [Titolo originale] Titus Burckhardt, *Chartres und die Geburt der Kathedrale,*

Hani, che il fine del suo saggio è quello "di evocare quanto più fedelmente possibile il clima spirituale che permise la nascita di quelle *città dello spirito* che sono le cattedrali"[6].

-Come si incontrano i concetti di Architettura liturgica e il suo aspetto funzionale (piano orizzontale), con l'Architettura spirituale nella manifestazione del trascendente (piano verticale)[7]?

3.3.2 Trascendenza e Immanenza del simbolo

Hani riguardo a questo punto, sulla stessa linea di Burckhardt, si riferisce senza indugi innanzitutto alla nostra perdita (decrescita) della visione del mondo, detta "qualitativa", che Burckhardt definisce come "concezione spirituale della vita"[8]. Oltre a questo aspetto, i due autori ne condividono un altro, ovvero l'applicazione, da parte dei progettisti della tradizione medievale[9], dei simboli primordiali. Si tratta di simboli

Graf, Olten 1962.

6 Titus Burckhardt, *Chartres e la nascita della cattedrale,* op.cit., p. 9

7 Si potrebbe trattare di questo tema argomentando l'idea di un tempio come *esistenza* e tempio come *essenza*, seguendo il processo logico-speculativo che adotta San Tommaso d'Aquino riguardo lo studio dell'"essere" di Dio, *ipsum esse subsistens*.

8 Burckhardt si riferisce agli uomini del Medioevo scrivendo che "Essi erano più vicini di noi sia al cielo che alla terra". (*Ivi*, p. 10).

9 Seppure Hani non faccia direttamente riferimento alla tradizione medievale, aggiunge in una nota come "I costruttori del Medioevo hanno conosciuto l'analogia fea la proporzione architettonica e gli intervalli musicali e talvolta hanno inscritto questa analogia nella pietra [Sull'argomento cfr. Marius Schneider, *Pietre che cantano. Studi sul ritmo di tre chiostri catalani in stile romanico*, tra. It., Archè, Milano 1976]". Nella stessa nota

legati alle prime forme geometriche, i quali contenevano ed esprimevano significati carichi di aspetti cosmologici. Infatti, gli autori sostengono l'idea che l'ordine cosmico e l'ordine architettonico comunicano tra loro proprio attraverso l'applicazione dei simboli nel corso della progettazione architettonica.

L'applicazione del simbolismo risulta essere delicata, per questo è necessario distinguere l'accezione alla quale intendono fare fronte i due autori dalle credenze esoteriche che possono esserne tratte[10]. Come recita la definizione di *esoterismo* nel Vocabolario Treccani, "In ambito filosofico e religioso, si dicono esoteriche le dottrine e gli insegnamenti segreti, che non devono essere divulgati perché destinati a pochi. Nella storia delle religioni e delle filosofie, il termine è stato usato per indicare gruppi o orientamenti di pensiero che si presentano come portatori di dottrine riservate a pochi discepoli o iniziati, e ne rifiutano quindi la divulgazione, **occultandole in espressioni rituali, simboliche, mitologiche che solo gli aderenti al gruppo possono comprendere**. Le dottrine esoteriche si presentano sem-

---

fa riferimento al *De Musica* di Sant'Agostino d'Ippona, nonché all'idea della "percezione del creato sino alla realtà divina. (Jean Hani, *Il simbolismo del tempio cristiano*, op.cit., p. 39).

10 "l'astrologia, dal canto suo, come disciplina che studia l'influenza degli astri nel comportamento delle persone, si colloca nell'ambito dell'esoterismo o della superstizione. Ma la cosmologia non sappiamo dove ubicarla; diremo, dunque, che è la parte dell'astronomia che studia la struttura, l'origine e l'evoluzione dell'universo considerato nel suo insieme". (Esteban Fernández-Cobián, *L'architettura liturgica e il cosmo: da Jean Hani a Le Corbusier*, op.cit., p. 142)

pre come verità di particolare valore, soprattutto ai fini della salvezza individuale, della liberazione dal male, del progresso spirituale. Per questo l'esoterismo è fortemente legato a varie forme di esperienza religiosa e mistica, così nelle religioni dei popoli senza scrittura (ove le dottrine si tramandano oralmente all'interno di un gruppo o di una casta), come in forme religiose di raffinata cultura (per es., religioni di mistero, gnosticismo). Motivi esoterici sono anche presenti nelle teorie alchemiche e magiche, in certe correnti della cabala, in varie forme di moderno misticismo e soprattutto nelle correnti teosofiche". Alla luce di questa definizione, la l'associazione delle forme simboliche cosiddette *primordiali*[11], con la loro formulazione spirituale, è un sistema associativo che vede, differentemente dalle teorie esoteriche, un utilizzo di tali forme in quanto memoriale[12] (espresso sinteticamente, attraverso la simbologia) delle Verità della Fede associate alle qualità (formali o numeriche o strutturali) che si possono estrarre dalle stesse.

11 "Il cerchio e il quadrato sono simboli primordiali. Al livello più elevato, nell'ordine metafisico, rappresentano la Perfezione divina sotto i suoi due aspetti; il cerchio o la sfera, di cui tutti i punti sono equidistanti dal centro, che è senza inizio e fine, rappresenta l'Unità illimitata di Dio, la Sua Infinità, la Sua perfezione, e il quadrato o il cubo, forma di tutte le basi stabili, è l'immagine della Sua immutabilità, della Sua eternità. Ad un livello inferiore, nell'ordine cosmologico, questi due simboli riassumono tutta la Natura creata nel suo essere stesso e nel suo dinamismo: il cerchio è la forma del cielo, in particolare dell'attività del cielo, strumento dell'Attività divina che regola la vita sulla terra di cui la figura è un *quadrato* perché, relativamente all'uomo, la terra è in qualche modo 'immobile', passiva e 'offerta' all'attività del Cielo. […]" (*Ivi*, p. 32)

12 "Fisserai le due pietre sulle spalline dell'efod, come pietre che ricordino presso di me gli Israeliti; così Aronne porterà i loro nomi sulle sue spalle davanti al

Un esempio, al quale entrambi gli autori fanno riferimento, è la forma del cerchio e del quadrato[13]. Il primo, secondo la geometria euclidea, dimostra come la circonferenza sia "il luogo di punti del piano equidistanti da un punto dato" ed il cerchio è la superficie delimitata dagli stessi punti della circonferenza. La relativa anamnesi, ci riporta alla significazione più conforme con la logica e con la ragione, ovvero i concetti di "armonia", "eternità", "perfezione", "unità", "ciclicità" e ci ricorda gli astri, o il tracciato che essi compiono nel cielo. Il cerchio in sé genera l'idea dell'uguaglianza, come i cerchi concentrici gene-

---

Signore, come un memoriale." (*Es* 28,12); "le acque del Giordano si divisero e queste pietre dovranno essere un memoriale per gli Israeliti, per sempre" (*Gios* 4,7). Il memoriale è ciò "che ha per fine di ricordare o di commemorare". Si può affermare che il simbolo abbia questo compito, specialmente nei confronti dei misteri della fede. Lo vediamo nei simboli che raffiguravano Cristo nell'epoca delle prime persecuzioni: il pesce (perché le lettere della parola "pesce" in greco (ΙΧΘΥΣ) formano un acronimo con le iniziali dell'espressione "Iēsous Christos Theou Yios Sōtēr", che significa "Gesù Cristo, Figlio di Dio, Salvatore" [in greco antico Ἰησοῦς Χριστὸς, Θεοῦ Υἱὸς, Σωτὴρ], inoltre il pesce, diviene simbolo memoriale della risurrezione dal sepolcro, come il "segno di Giona" poichè il terzo giorno il protagonista esce vivo proprio da un pesce per proseguire la sua missione. Lo troviamo scritto in nel libro di *Giona* 2, 1-2); il pellicano (il pellicano che offre il suo sangue per nutrire i piccoli, diventa simbolo memoriale dell'amore di Cristo per le anime, così San Tommaso d'Aquino esclama: "Pie pellicane, Iesu Domine, me immundum munda tuo sanguine. Cuius una stilla salvum facere totum mundum quit ab omni scelere – Signore Gesù, tenero pellicano, lavami, me immondo, col tuo Sangue del quale una sola goccia già può salvare il mondo da tutti i peccati" nell'opera *Adoro te*, del 1264); etc.

13 Lo vediamo soggetto principale del metodo di orientamento dell'edificio sacro, il tracciamento del cerchio è fondamentale per leggere il movimento degli astri, così da trovare l'impostazione desiderata dal progettista. Questo concetto è spiegato in Jean Hani, *Il simbolismo del tempio cristiano*, op.cit., p. 29-38, 42, 49-55; e Titus Burckhardt, *Chartres e la nascita della cattedrale,* op.cit., p. 36-37.

Figura 5 – Le prime 6000 cifre decimali del valore del Pi-Greco come numero irrazionale. Fonte: Supercomputing.org

rano la perfetta idea di gerarchia. Per le sue proprietà appena elencate, il cerchio è utilizzato nella scienza tanto quanto nelle raffigurazioni dello spirituale, in entrambe si apre il concetto dell'infinito (∞), in quanto al numero irrazionale π (=3,14…)[14]. Allo stesso modo "chiameremo *quadrato* un parallelogramma avente i lati e gli angoli congruenti". Scrive Burckhardt: "Mentre il mondo, assoggettato al tempo, può essere rappresentato come un circuito senza fine, la Città di Dio, nella sua perfezione immutabile, è paragonabile a un cubo: «La città è a forma di quadrato, la sua lunghezza è uguale alla larghezza [...] La lunghezza, la larghezza e l'altezza sono eguali» (*Ap* 21, 16) […] Poiché la città è simile a un cubo, il ciclo del percorso

14 "pi grèco Numero (simbolo π) reale, irrazionale e trascendente, che esprime il rapporto tra la lunghezza di una qualunque circonferenza e il suo diametro (π=3,1415926535...) Voce: "pi grèco"; Vocabolario on line, Treccani, http://www.treccani.it/enciclopedia/pi-greco/

solare - tradotto nello statico e nell'*intemporale* - appare sotto forma di un quadrato […] Siamo con ciò riportati a una concezione cristiana, esposta da sant'Agostino e da altri Padri della Chiesa, secondo la quale passione e peccato errano in circolo, mentre l'anima del giusto, composta da quattro virtù cardinali, è 'quadrata', come una pietra di fondazione ben tagliata"[15]. Ugualmente vediamo citata questa forma da Hani, che sottolinea pressocché le stesse qualità[16].

Oltre a queste, possiamo annotare, a partire dall'osservazione di alcune planimetrie delle cattedrali gotiche -frutto di studi critici-, come vi era l'uso di altre figure, possiamo distinguere il pentagono, l'esagono, l'ottagono e il decagono, utili a generare rapporti geometrici tra le parti singole e tra le parti con il tutto. "Il quadrato e l'ottagono erano considerati come forme perfette, simboli di quello stadio ultimo che sfugge a ogni possibilità di modifica il cui modello era la Gerusalemme celeste".[17]

Generalmente l'attribuzione di qualità ulteriori rispetto alla loro mera "funzionalità", unita con la visione esclusivamente indirizzata sul significante, portato dalla loro applicazione, potrebbe risultare congrua con la lettura secondo la mistagogia esoterica che abbiamo descritto precedentemente. Al contrario, l'abbandono di questi significati

15 Titus Burckhardt, *Chartres e la nascita della cattedrale,* op.cit., p. 32-33, 35.

16 Jean Hani, *Il simbolismo del tempio cristiano*, op.cit., p. 30-34.

17 Titus Burckhardt, *Chartres e la nascita della cattedrale,* op.cit., p. 123.

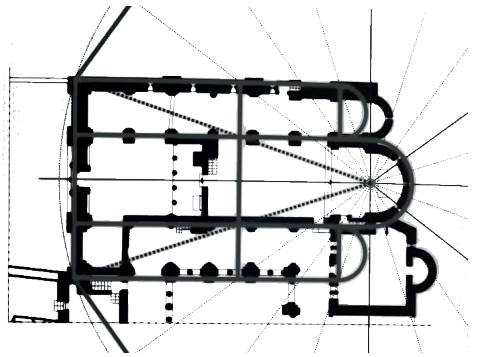


Figura 6 – Abbazia di Vezzolano. Pianta della chiesa con sovrapposta la costruzione ideale del Poligono di Dio, che ci permette di ritrovare proporzioni dal progetto originario.

potrebbe farci cadere nella lettura secondo l'immanentismo[18], ovvero il rifiuto di una qualsiasi realtà trascendente, oppure secondo il funzionalismo, cioè l'attitudine a giustificare l'utilizzo di tali forme geometriche per la risoluzione dei problemi funzionali nella progettazione[19].

18 "Immanentismo In genere, ogni filosofia o corrente ideale secondo la quale non esiste un 'al di là' rispetto alla realtà che conosciamo. Avere una concezione immanente della divinità, per es., significa identificare Dio con il mondo, la natura o la storia, rifiutando quindi di concepirlo in modo 'trascendente', ossia come un'entità autonoma, separata dal mondo e avente caratteri opposti a esso (infinito, onnipotente, onnisciente e così via)". (Voce: "immanentismo"; Vocabolario on line, Treccani, http://www.treccani.it/enciclopedia/immanentismo/)

19 "funzionalismo In genere, tendenza a dare particolare importanza alla funzione di ciò che si considera, a vedere un problema sotto l'aspetto della funzionalità. Tendenza a considerare i principi e le basi dei processi progettuali connessi strettamente, se non esclusivamente, alla soluzione di problemi funzionali. […] Nelle posizioni più estreme e polemiche, il f. contrappone a un'arte della costruzione una scienza della costruzione, bandendo dalla progettazione qualsivoglia connotazione ideologica, metafisica o estetica." (Voce: "funzionalismo"; Vocabolario on line, Treccani, http://www.treccani.it/enciclopedia/funzionalismo/)

Qual è però il legame, e dove si può trovare, tra un'architettura che vede l'utilizzo di queste forme con l'apertura ad una realtà trascendente, ed un'architettura che deve funzionare per una [ecco un gioco di parole] *funzione liturgica*?

Jean Hani individua e nomina due tipologie di simbolo, quello *intenzionale (1)* e quello *essenziale (2)*.

Il primo, chiamato anche *convenzionale*, è più arduo da comprendere, perchè non si traduce immediatamente in un significato che, al contrario, posto in relazione con il suo significato spirituale appare come *riportato*, forzato e intercambiabile con altri significati.

Il secondo invece, ci permette di scorgere meglio la risposta alla domanda, perché secondo l'autore, tale genere di simbolo, equivarrebbe al vero simbolismo, in quanto esprimerebbe esattamente il suo significato spirituale. L'autore usa questa espressione: "per quell'unione gerarchica e sostanziale analoga a quella dell'anima e del corpo, della realtà visibile con l'invisibile, unione percepita dallo spirito come un tutto organico, un'ipostasi concettuale, una sintesi folgorante di conoscenza e un'intuizione quasi istantanea"[20].

Quest'ultima tipologia di simbolismo *essenziale*, viene poi suddiviso nuovamente in due categorie: il simbolo di ordine *cosmologico (a)* e simbolo di ordine *teologico (b)*.

Un esempio del simbolo teologico lo possiamo vedere descritto da

20 Jean Hani, *Il simbolismo del tempio cristiano*, op.cit., p. 18.

Burckhardt, il quale scrive: "Gli autori del Medioevo trasposero questa metafora alla costruzione della Chiesa. Scrive Onorio di Autun: «Questa casa è costruita su una pietra similmente alla Chiesa che riposa in Cristo come su una solida roccia. I suoi quattro muri si elevano come la Chiesa si sviluppa grazie ai quattro Vangeli [...]. Le pietre sono incollate dalla calcina come i credenti sono uniti con il legame dell'amore [...]. Le colonne che supportano l'edificio sono i vescovi [...]. Le travi che collegano i muri sono i principi temporali che la Chiesa adotta [...]. Le tegole che riparano dalla pioggia sono i soldati che proteggono la Chiesa dai suoi nemici [...]. Il suolo sul quale si cammina è il popolo che mantiene la Chiesa con il suo lavoro. Le cripte sotterranee sono gli uomini che coltivano la vita interiore [...]. L'altare in cui ha luogo il sacrificio è il Cristo»"[21].

Figura 7 – Schema astronomico dell'orientazione lunistiziale ottenuta con il Poligono di Dio, sovrapposto al territorio di Vezzolano

21 Titus Burckhardt, *Chartres e la nascita della cattedrale,* op.cit., p. 29. Cfr. Ho-

Dall'altra parte il simbolismo cosmologico sottende ad una teoria che vede la Sapienza divina come manifesta in tutto l'ordine naturale, così che tutto ciò che riguarda la creazione, funge da rimando alla dimensione celeste[22]. San Tommaso D'Aquino, come riporta Jean Hani, scrive: "come un maestro eccellente, Dio si è preso cura di lasciarci due scritti perfetti, al fine di educarci in un modo che non lasci a desiderare: questi due libri sono la Creazione e la Sacra Scrittura"[23]. Sicuramente l'ascesi a Dio, nell'unione con il Creatore, dimostra come sia necessario alla luce di questo movimento verticale, avere a che fare con la realtà materica (bassa) che ci circonda per raggiungere Dio (alto). In questo senso, come riprende Hani, "il nostro corpo è legato al mondo e perché dobbiamo pregare Dio nella nostra condizione corporea"[24]. Con quest'ultima immagine, vediamo come si dispiega

norius Augustodunensis (Onorio di Autun), *Gemma anima*; sacramentarium, Patrologia Latina, Migne, CLXXII.

22 "La quarta via è presa dai gradi che si riscontrano nelle cose. È evidente, che nella realtà ci sono dei gradi di perfezione. Ogni creatura infatti possiede la perfezione secondo un particolare grado che gli è proprio. Si verifica, così, una gerarchia per la quale una cosa risulta più o meno perfetta di un'altra. La perfezione pura, separata, è invece tutta e solo se stessa, unica, infinita, non suscettibile di aumenti o diminuzioni, essa è la causa delle perfezioni ricevute da soggetti, che la possiedono secondo un particolare modo o grado, i quali, non essendo la perfezione posseduta, perché non si ha in modo assoluto ciò che lo si ha per un altro, non possono darsela e per averla devono dipendere da chi è la perfezione stessa, cioè Dio, perfezione delle perfezioni". (San Tommaso D'Aquino, *Somma Teologica*, Volume I, q. 2, a. 3, Edizioni Studio Domenicano, Bologna 2014, p. 47)

23 Jean Hani, *Il simbolismo del tempio cristiano*, op.cit., p. 21.

24 *Ivi*, p. 29.

più facilmente questa relazione tra il trascendente, in quanto ordine perfetto generatore della materia, e il sensibile, come ordine partecipato che può ascendere al suo fine trascendente per mezzo di un essere conoscitivo e intelligente quale è l'uomo[25].

Marco Borsotti, Dottore di Ricerca in Architettura degli Interni e Allestimento e professore presso il Politecnico di Milano, nel suo testo *Costruire tra cielo e terra*, si lega al concetto che sarebbe capace di spiegare, in termini architettonici, questo aspetto appena individuato. Secondo l'autore, si tratterebbe della sacralizzazione dello spazio, cioè l'attribuzione di un carattere sacro ad una realtà. Specifica infatti che "la sacralizzazione consisterebbe nell'estrazione e liberazioni di alcuni luoghi dalla contiguità spaziale (un luogo diventa differente da tutti gli altri) e dalla sequenza temporale (l' 'ora' in cui avviene il rito è diversa dall' 'ora' della vita quotidiana). La natura del sacro consisterebbe proprio nell'invenzione 'spaziale' della eccezionalità, in una evidenziazione di fatti ed oggetti possibile solo ancorandosi alla forza evocativa dei luoghi. […] L'architettura deve esercitare un compito di 'attrazione' verso quella densa interazione di codici significanti che compongono

25 "Vediamo infatti che alcune cose prive di conoscenza, come i corpi naturali agiscono per un fine, come appare dal fatto che agiscono sempre o quasi sempre allo stesso modo per conseguire la perfezione: per cui è evidente che raggiungono il loro fine non a caso, ma in seguito a una predisposizione. Ora, ciò che è privo di intelligenza non tende al fine se non perché è diretto da un essere conoscitivo e intelligente, come la freccia dall'arciere. Vi è dunque un qualche essere intelligente dal quale tutte le realtà naturali sono ordinate al fine: e questo essere lo chiamiamo Dio". (San Tommaso D'Aquino, *Somma Teologica*, , Edizioni Studio Domenicano, Bologna 2014, Volume I, q. 2, a. 3, p. 48)

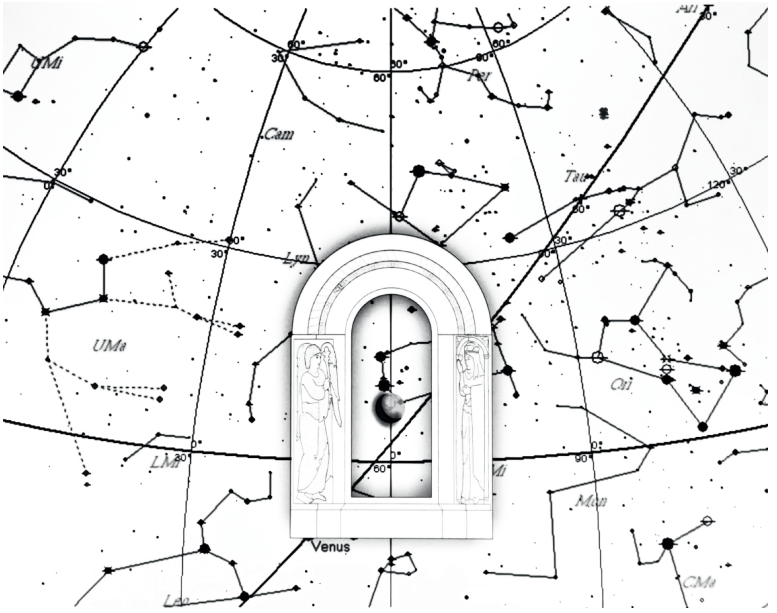


Figura 8 – Il cielo di Vezzolano così come si presentava al lunistizio del 30 agosto 1168.

il sentimento religioso, costituendo per essi uno spazio appropriato che nel contempo sia fisico – edificio – e mentale – luogo –"[26].

L'aspetto cosmologico che si intende sottolineare, permette di riconoscere come la sacralità di un luogo sia definita dal legame che intercorre tra la sua identità singola con l'identità del *tutto*, ovvero l'edificio con la Creazione intera. Per questo motivo sia Burckhardt sia Hani hanno evidenziato l'aspetto geometrico, numerico, gematrico, struttu-

26 Marco Borsotti, *Costruire tra cielo e terra. Il progetto dello spazio sacro nel contemporaneo e i suoi codici attuativi*, Franco Angeli, Milano 2012, p. 21, 22

rale e formale della Creazione[27] e della Sacra Scrittura [in quanto sono le due fonti ispiratrici a cui fanno riferimento][28], affinché queste si riflettano sulla progettazione e sull'architettura e manifestino la divinità in quanto "sacrificati" alla divinità stessa[29].

Ciò che governa la struttura della materia deve manifestarsi nella progettazione, per questo gli antichi si affidavano ad armonie numeriche, capaci di sprigionare forme altrettanto armoniche per proporzioni e rapporti, come dimostra l'utilizzo della cosiddetta *sezione aurea* (1,618=F)[30]. Di qui la ricerca del valore che hanno gli stessi numeri, unitamente alla relazione che hanno tra loro in termini matematico-geometrici insieme al loro valore simbolico[31]. Inoltre, ad avvalora-

27 Hani su questo punto scrive infatti che "le cose hanno una struttura matematica". Poi aggiunge "in quanto immagine matematica dell'universo e in quanto immagine del Corpo di Cristo, il tempio è la fissazione della presenza spirituale in un supporto materiale; esso simboleggia così il processo della discesa di Dio nell'uomo, la fissazione dell'influenza spirituale nella coscienza corporea"(Jean Hani, *Il simbolismo del tempio cristiano*, op.cit., p. 40, 73)

28 Gli autori si riferiscono alla Creazione, ad esempio alla volta celeste, al sole, alle stelle, agli animali, l'acqua, etc.; ma anche alla Sacra Scrittura, ad esempio al concetto di Parusia, agli aspetti dottrinali, alla gematria dei nomi biblici, al corpo di Cristo nella trasposizione planimetrica, etc..

29 Jean Hani, *Il simbolismo del tempio cristiano*, op.cit., p. 73.

30 *Ivi*, p. 40ss.

31 Questa teoria si vede attuata nei rapporti che hanno i numeri con la loro significazione letterale. In particolare in relazione all'alfabeto ebraico, che vede una corrispondenza diretta tra la lettera ed il suo valore numerico. Di qui si dipanano tutte le teorie, secondo cui si possono tradurre le distanze numeriche nella loro traduzio-

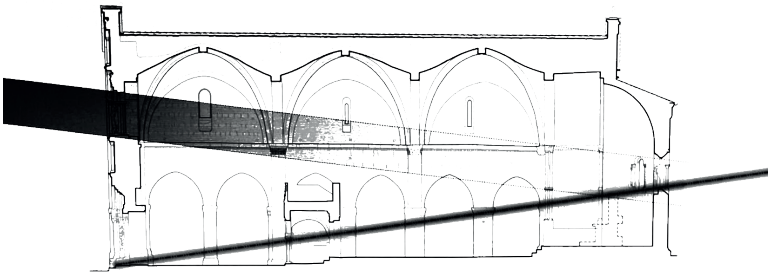


Figura 9 – Sezione longitudinale della navata centrale con i tracciamenti dei raggi del Sole al tramonto (a sinistra) e del sorgere della Luna al lunistizio (a destra) nell'Abbazia di Vezzolano.

re questa armonia, vediamo l'applicazione dello studio degli astri e dei loro movimenti, l'interpolazione delle distanze che intercorrono tra le stelle proiettate sugli affreschi delle volte, oppure il posizionamento di finestre e aperture in base all'illuminazione del Sole in determinati momenti dell'anno, oppure lo stesso rituale, descritto da entrambi gli autori in analisi, dell'orientazione dell'edificio, che attraverso uno gnomone lo si poteva allineare alla direzione desiderata[32]. L'orienta-

ne verbale, così da riferire lo spazio costruito ad una particolare sequenza di parole. Sicuramente questa visione esoterico-cabalistica, proveniente dall'esegesi ebraica, come descritto dal Mons. Jean Sébastien Adolphe Devocoux (1804-1870), citato da Jean Hani per la sua ricerca nel campo della gematria. Secondo le ricerche portate avanti dal chierico di Autun, infatti, sembrerebbe esserci l'applicazione delle sequenze gematriche in diversi luoghi dedicati al culto, dai templi pagani fino alle cattedrali (Saint-Ouen a Ruen, Saint-Nazaire di Autun, Saint-Lazare sempre ad Autun, l'Abbazia di Cluny, nella Chiesa di Citeaux, etc.). (*Ivi*, p. 42-48)

32 Jean Hani, *Il simbolismo del tempio cristiano*, op.cit., p. 49-55
Titus Burckhardt, *Chartres e la nascita della cattedrale,* op.cit., p. 18-21.
Joseph Ratzinger, *Introduzione allo spirito della liturgia*, op.cit., p. 65-80.

zione/orientamento dell'edificio (*oriens* = oriente, Est), riconduce la progettazione di un edificio, nella sua identità propria microcosmica, all'interno della sua presenza nel macrocosmo. Joseph Ratzinger, nel testo *Introduzione allo spirito della liturgia*, scrive che "La consapevolezza di questo stato di cose si andò certamente oscurando nel corso della modernità o, addirittura, andò del tutto persa, tanto nel modo di costruire le chiese che in quello di celebrare la liturgia"[33].

Ecco come l'edificio-chiesa entra a che fare con il territorio in cui è collocato, il quale chiama la costruzione a fissare nello spazio le qualità della sua presenza in quel particolare luogo, così da poterlo valorizzare per tutti gli aspetti che può mostrare, alla luce della sua funzione di culto a Dio che attua insieme alla *liturgia cosmica*, perché è lì che Dio ha voluto rivelarsi (*Es* 25,22).

Esteban Fernández-Cobián, *L'architettura liturgica e il cosmo: da Jean Hani a Le Corbusier*, op.cit., p. 147-148.

33 Joseph Ratzinger, *Introduzione allo spirito della liturgia*, op.cit., p. 75.
Sono state utilizzate le immagini relative allo studio su uno degli edifici religiosi più importanti del Piemonte, l'Abbazia di Vezzolano, in provincia di Albugnano (AT). Si tratta di uno studio esemplare per la metodologia effettuata, avvalorato dall'apporto di carattere scientifico. In particolare sono stati mirabilmente espressi i caratteri cosmologici celati da questa architettura sacra del periodo romanico del VIII secolo, da questo esempio si evidenzia il perfetto inserimento dell'architettura nel contesto ambientale. Anno Internazionale dell'Astronomia. Sabato 7 novembre 2009. *Architettura Romanica e Astronomia. Un dibattito aperto.* Carlo Tosco (relatore), *Una lapide di fondazione astrologica trecentesca.*

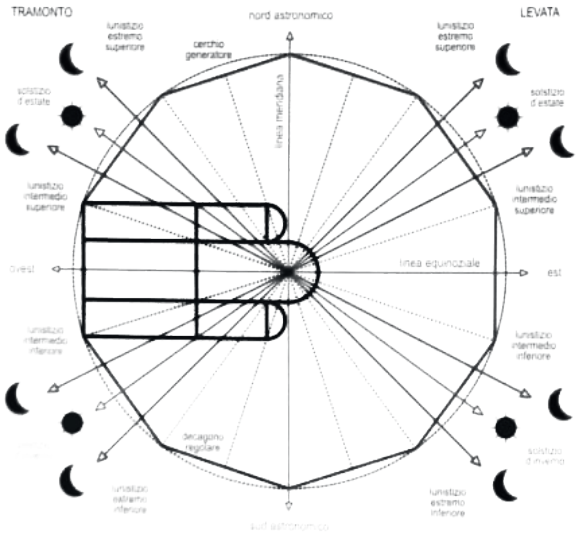


Figura 10 – Compendio delle orientazioni astronomiche che derivano dalla costruzione del Poligono di Dio per l'abbazia di Vezzolano.

Capitolo 4

RISULTATI ARCHITETTONICI NEL PERIODO DEL CONCILIO VATICANO II

Il breve percorso che si dispiegherà in questa sezione di ricerca vede come oggetto di analisi l'aspetto più poietico della lettura Conciliare, ciò che supera le teorie, i dibattiti, le sperimentazioni su carta, perché entra a far parte di ciò che è fisicamente e spiritualmente sperimentabile. L'architettura diventa tale solo quando inizia ad essere vissuta dall'uomo[1], per questo la vera architettura dedicata al culto, senza fare dialettica sul lessico utilizzato per definirla[2], si può giudicare oggettivamente rispetto ai criteri usati per edificarla, riflessi in un secondo momento dall'esperienza che i fedeli fanno di essa, quindi dai risultati che si possono visualizzare e registrare. Si tratta quindi di un percorso definito in tre tappe cronologicamente distinte, ma anche tipologicamente distinte. Il criterio cronologico, che le vede dipanate nelle tre tappe, non necessariamente genera una conseguenza di carattere tipologico[3], se così si può definire quest'ultimo, ma è rafforzato da una triplice distinzione della realtà della Chiesa in quanto "organizzazione materializzata", come la definirebbe Debray. La Chiesa è infatti

1 "la religione si rivela originariamente nell'essere e nel divenire, nell'immagine e nell'azione, non in concetti astratti e in sottili esercizi di logica". (Romano Guardini, *Il senso della Chiesa*, Morcelliana Editore, Brescia 2007, p. 28).

2 Per questo si rimanda alla lettura dell'articolo a cura di Andrea Longhi, *Spazio Sacro e Architettura Liturgica*, in *Spazi e luoghi sacri,* a cura di Maria Chiara Giorda e Sara Hejazi, nella rivista "Humanitas", - n.s. – anno LXVIII - n. 6 - novembre-dicembre 2013.

3 Ciò significa che le tre tipologie che si andranno ad affrontare non sono causa della progressione temporale. Le tre tipologie prese in esame andrebbero invece considerate quali organi diversi di uno stesso organismo che cresce in età. Tale organismo è la Chiesa, come afferma San Paolo (1 *Cor* 12).

un corpo sociale e mistico a carattere spirituale che vede una triplice funzione, indissolubilmente connesse alla loro responsabilità di missione e servizio che ne derivano[4]. Queste tre missioni sono quella regale, sacerdotale e profetica, ciascuna soddisfa una funzione particolareggiata, cioè quella di generare il vero e proprio *munus*. La missione regale si traduce nel significato evangelico del servire, e si caratterizza per la formazione di un popolo di Dio; la missione sacerdotale è connaturata dalla preghiera, la lode a Dio; la missione profetica si rende concreta nell'annuncio del Vangelo con la parola e con le opere. Questa triplice caratterizzazione del popolo di Dio genera un corpo unico, in cui ciascuno è chiamato a vivere la sua vita per la Chiesa, in quanto vivono sotto l'insegna del regno di Cristo. La distinzione "tipologica", in questo senso, non deve risultare un ostacolo per la progressione cronologica, al contrario, deve dimostrare un'uniformità di linguaggio, rafforzata dalla medesima tradizione bimillenaria della Chiesa Cattolica.

La distinzione cronologica che si intende dispiegare vede tre principali momenti: 1) Pre-Concilio; 2) In-Concilio; 3) Post-Concilio. Per ciò che riguarda la distinzione "tipologica", essa vede le tre principali missioni precedentemente elencate: a) Parrocchiale; b) Monastica; c)

4 "Gesù Cristo è colui che il Padre ha unto con lo Spirito Santo e ha costituito « Sacerdote, Profeta e Re ». L'intero popolo di Dio partecipa a queste tre funzioni di Cristo e porta le responsabilità di missione e di servizio che ne derivano". (Catechismo della Chiesa Cattolica, art. 783)

Identitaria[5].

Questa duplice tripartizione vede l'elezione di tre architetti, quasi interamente inseriti nell'ambito dell'architettura liturgica, e tre opere -una per ciascun architetto- più significative, necessariamente condizionate dalla personale esperienza e documentazione. I tre architetti saranno i seguenti: 1) Rudolf Schwarz (1897-1961 †); 2) Dom Hans van der Laan (1904-1991 †); 3) Mario Botta (1943-*vivente*). Le rispettive opere designate saranno le seguenti: a) St. Fronleichnam, Aachen (Aquisgrana), 1930; b) St. Benedictusberg Abbey, Mamelis in Vaals, 1956–1968; c) Chiesa del Santo Volto, Torino, 2004.

Il lavoro di analisi dei tre casi studio deve necessariamente manifestare un'attinenza al tema del simbolo, per questo motivo la loro disamina va costruita intorno alla concezione "simbolica", piuttosto che alle implicazioni storiche, sociali, etc. Il pensiero dell'architetto, autore di ciascuna di queste chiese, sarà quindi desunto dall'applicazione dei principi fondativi della propria ricerca progettuale nel campo dell'architettura destinata al culto.

Sarà inevitabile fare riferimento al bagaglio teorico sostenuto dagli articoli provenienti dai recenti dibattiti sul tema affrontati nel secondo capitolo.

5 Con questo termine si intende ciò che la Chiesa rappresenta per l'intera umanità, la sua funzione come punto di riferimento per le anime del mondo.

4.1 RUDOLF SCHWARZ – CORPUS DOMINI, AACHEN

"Da una parte c'è il mondo e dall'altra l'indicibile eternità, per la quale anche i mistici hanno trovato solo la parola "nulla", …"

Rudolf Schwarz, *Kirchenbau. Welt vor der Schwelle*, 1960

Peter Tholen, uno dei parroci di Aachen (Aquisgrana), aveva previsto bene, quando, nel febbraio del 1928 si rivolse a Rudolf Schwarz (1897-1961 †) per il progetto della chiesa St. Fronleichnam (Corpus Domini), la chiesa parallela alla più antica St. Josef. Schwarz, architetto proveniente dalla scuola di Hans Poelzig nella Preussischen Akademie der Künste (1924) e poi dall'esperienza avuta sotto la guida di Dominikus Böhm nella Technischen Lehranstalten in Offenbach (1925), divenne direttore della Kunstgewerbeschule della città di Aachen – che chiuse nel 1934 -, dove conobbe diversi progettisti e artisti[6], alcuni dei quali lo accompagnarono nella progettazione della Chiesa del Corpus

6 Una delle idee portate avanti da Schwarz è proprio quell'approccio del *Bauhütte*, cioè la ripresa di quelle corporazioni di costruttori del periodo romanico che condividevano i metodi costruttivi. Lo vediamo descritto nel testo di Titus Burckhardt, Per quanto ne sappiamo sugli operai edili della fine del Medioevo, si può supporre che quanti lavoravano all'inizio del XIII secolo erano già costituiti in corporazioni che detenevano dei segreti del mestiere, nonché una propria giurisdizione in materia professionale. (Titus Burckhardt, *Chartres e la nascita della cattedrale*, op. cit., p 119). Questo riferirsi al medioevo, in maniera così positiva, è un atteggiamento che già era stato ripreso da William Morris per le Arts and Crafts e più generalmente dall'Art Nouveau nella seconda metà dell'Ottocento.

Domini, come i collaboratori Hans Schwippert e Johannes Krahn[7]. Ciò che maggiormente ha formato il pensiero teologico dell'architetto e che lo mosse alla progettazione di spazi ecclesiastici è sicuramente la sua partecipazione attiva e fruttuosa nel movimento giovanile del Quickborn[8], guidato dal sacerdote e teologo Romano Guardini (1885-1968)[9], la cui sede, durante gli anni Venti[10], si trovava nel castello di Rothenfels, edificio che l'architetto si adoperò a restaurare. Certamente da questo ambiente, nel quale era decisivo il tema della formazione culturale e religiosa, Schwarz prende gran parte del suo pensiero teologico cattolico, estremamente connesso con un atteggiamento legato al Movimento Moderno, che si vedrà espresso nelle sue

7 "Il costruttore che si occupa della realizzazione della Fronleichnamskirche è Karl Lohr, gli ingegneri Josef Pirlet e Stephan Link. Le vetrate vengono disegnate dall'artista Wilheim Rupert, insegnante della Kunstgewerbeshule di Aachen. Sempre della scuola sono pure l'artista del metallo Fritz Scherdt, l'orefice Anton Schikel, e il pittore Anton Wendig". (Joseph Drago, *Vom Bau der Kirche. Formulazioni teoriche e strategie compositive di Rudolf Schwarz,* Tesis Doctoral. UPC. Etsab., Relatore: Carlos Martì Arìs, Corelatrice: Magda Mària i Serrano, Departamento de Proyectos Arquitectónicos Escuela Superior de Arquitectura de Barcelona Universitat Politècnica de Catalunya, Barcellona 2015, p. 338)

8 La cui traduzione letterale è "fontana d'eterna giovinezza".

9 Venne definito dalla sua biografa Hanna-Barbara Gerl-Falkovitz come "Padre della Chiesa del XX secolo"

10 "Il Quickborn aveva acquistato l'antico castello di Rothenfels nel 1919. Questo forte collinare medievale sul Meno fu utilizzato per incontri nazionali e riunioni di lavoro e sotto la direzione di Romano Guardini dal 1924 a un centro del movimento liturgico nella Chiesa cattolica. Nello stesso anno, Rudolf Schwarz fu incaricato di condurre la ristrutturazione del castello strutturalmente fatiscente come architetto". (Ulrich Schaefer, *Die Pfarrkirche St Fronleichnam in Aachen*, op.cit., traduzione dell'autore)

opere architettoniche.

4.1.1 La Chiesa del Corpus Domini

La chiesa del Corpus Domini si configura sin dal principio come una novità estrema[11], scrive Tino Grisi: "È solo con la chiesa del Corpus Domini ad Aquisgrana (1930), eretta da Rudolf Schwarz, che si evidenziano il distinguo da ogni tendenza razionalista/funzionalista e il rifiuto dell'estetizzazione della tecnica. L'edificio ha un'ossatura portante in calcestruzzo armato, però racchiusa tra due pareti in conglomerato di pomice, e una copertura in carpenteria metallica, velata dal controsoffitto piano: ciò lo rende strutturalmente simile a un castello di carte, dove nessuna nervatura è posta in evidenza. L'unico segno visivamente portante, il setto dove poggia il pulpito, sembra avere una posizione libera e variabile, pare poter scorrere lungo il bordo del soffitto in rapporto al fianco dell'assemblea"[12]. Lo stesso Schwarz la descrive come "Kasten" (scatola)[13]. Quello che si percepisce all'esterno è, in effetti, un cuboide bianco affiancato e connesso da una passerella metallica ad un parallelepipedo del medesimo colore che si affaccia alla Düppelstraße. Gli unici elementi che interrompono la fredda su-

11 "fanno di questo edificio, anche nel trattamento degli esterni, uno dei vertici del moderno della Germania". (Joseph Drago, *Vom Bau der Kirche. Formulazioni teoriche e strategie compositive di Rudolf Schwarz,* op.cit., p. 336)

12 Tino Grisi, *Architettura dello spazio santo. Chiese moderne pre-conciliari*, in *Thema. Rivista dei beni culturali ecclesiastici*, Pescara, giugno 2016, p. 23.

13 Cfr. Ulrich Schaefer, *Die Pfarrkirche St Fronleichnam in Aachen*, op.cit., p. 15

perficie bianca sono le finestre.

Non appena il progetto viene presentato alle autorità e alla commissione, la chiesa viene immediatamente criticata. "Molte persone, oltre a quelle responsabili della supervisione dei lavori presso il Vicariato Generale di Colonia, hanno avuto difficoltà a riconoscere la chiesa nell'edificio, ma il progetto è stato comunque realizzato"[14]. Certamente la causa è la forte scossa dell'innovazione formale che la chiesa del Corpus Christi esprime con il suo minimalismo estremo. "Anche se difficilmente associato alle concezioni moderniste, il pastore Tholen sembrava offrire la costruzione prevista da Rudolf Schwarz, probabilmente la più conveniente e la più veloce per risolvere i problemi nella sua grande comunità [che era aumentata fino a circa 20.000 fedeli] […]". Dopo la richiesta insistente di Tholen, "la diocesi ha criticato, tra le altre cose, la mancanza di carattere ecclesiastico, mentre il consiglio comunale ha respinto i documenti presentati come "incapaci di discutere" senza ulteriori spiegazioni. Al contrario, tuttavia, il comitato consultivo artistico della città ha approvato il progetto di costruzione e alla fine ha fatto applicare il permesso di costruzione nella città. Il sindaco si è rivolto direttamente al vicario generale Dr. Joseph Vogt a Colonia con riferimento a un decreto pubblicato nella Gazzetta ufficiale dell'Arcidiocesi il 24 gennaio 1930: il rifiuto sarà applicato in futuro anche ai progetti per gli edifici di chiese e arredi

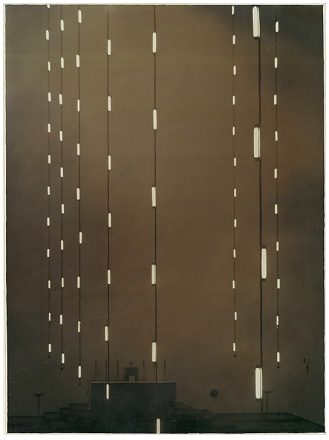
14 *Ivi*, p. 2

per chiese che mirano principalmente a un progetto assolutamente nuovo, senza precedenti e che sono ovviamente lavorati nello spirito del movimento dell'arte moderna, che si batte per una rottura radicale con tutta la tradizione artistica della nostra architettura ecclesiale. La città concesse il permesso di costruzione solo dopo il voto positivo del comitato consultivo d'arte il 21 marzo 1930"[15]. Questa testimonianza è proprio quella che lega chiaramente l'atteggiamento progettuale di Schwarz con i risultati che ha portato nella lettura del successivo Concilio Vaticano II. Ciò significa che a partire da questo primo progetto di Schwarz, si nota un nuovo approccio nella progettazione di architettura sacra, fortemente affetta, inoltre, dalla produzione teorica dello stesso architetto, come si può leggere nel testo *Vom Bau der Kirche* del 1938[16].

Anche negli anni successivi la chiesa ha subito critiche di diverso genere. Quello che l'editore Woldman Klein di Baden-Baden scrisse a Rudolf Schwarz a Francoforte sul Meno il 1° aprile 1954, ne è un chiaro esempio – "Trovo che questa chiesa sia quasi una chiesa diabolica […] Fino ad allora, la chiesa del Corpus Domini era stata descritta e criticata più e più volte come povera, arida, cupa, seria, strana, dura, rigida, brillante, severa, austera, vuota, cava, calva, fredda, arida, chia-

15 Ulrich Schaefer, *Die Pfarrkirche St Fronleichnam in Aachen*, op.cit., p. 4.

16 In italiano tradotto come "Costruire la chiesa", in inglese "The Church incarnate".



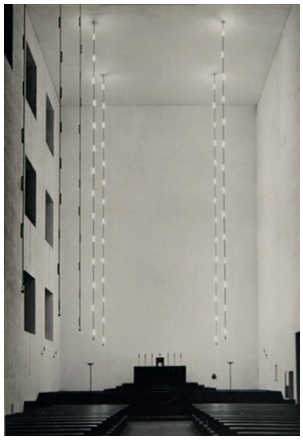


Figura 12 – (pag. prec.) Fotografie della navata centrale della Chiesa del Corpus Domini, Aachen risalenti al 1930; distribuzione spaziale prima dell'adeguamento liturgico con cui viene inserito un nuovo altare.
Fonti: In alto a sinistra: Photo by Michael Jeiter. In alto a destra: © 2016 Sanctuary for Sacred Arts. In basso a sinistra: Rudolf Schwarz, Interior of Church Sankt Fronleichnam, 1930. Aachen, Germany. Photography by Albert Renger-Patzsch, 1930. Gelatin silver print. © 2011 Artists Rights Society (ARS), New York. In basso a destra: Albert Renger-Patzsch (German 1897–1966), Selected architectural studies, c. 1930-1950, 3 gelatin silver prints, 22.5x16.5cm, Christie's, New York, Rockefeller Plaza.

ra, audace, leggera, nuda, pura, grezza, a strisce, silenziosa, …"[17]. In generale, si tratta di uno degli esempi più noti e dibattuti di chiesa del moderno, e anche per questo genera grande interesse[18].

4.1.2 La filosofia progettuale

L'approccio teorico che Schwarz espresse nei suoi scritti, e che manifestò nelle sue opere, è certamente stimato dal teologo Romano Guardini, che lo guarda con ammirazione, "Guardini, nella sua introduzione al libro Von Bau der Kirche, elogia Schwarz per la profondità del suo testo e parla di 'un modo di vedere inconsueto', invitando il lettore ad apprezzare questo approccio"[19]. Effettivamente ciò che si

17 Rudolf Stegers, *Räume der Wandlung, Wände und Wege: Studien zum Werk von Rudolf Schwarz*, Birkhäuser, 20 nov 2014, p. 51

18 Jacopo Benedetti, *L'adeguamento liturgico della chiesa del Corpus Christi di Rudolf Schwarz*, in *Arte Cristiana. Rivista internazionale di storia dell'arte e di arti ligurgiche*, Fascicolo 904, Gennaio/Febbraio 2018, Volume CVI, Editore Scuola Beato Angelico, Milano, p. 68

19 Joseph Drago, *Vom Bau der Kirche. Formulazioni teoriche e strategie compositive di Rudolf Schwarz*, op. cit, p. 109

può evidenziare dai suoi testi, è una profonda speculazione, atta a ricercare il senso della costruzione della chiesa[20], come i suoi fondamenti[21]. Il testo esprime una serie di ragionamenti che si strutturano nella descrizione di sette archetipi, sotto forma di sei vere e proprie idee base e di una forma finale che le unisce; "seven 'plans': spatial archetypes for collective worship"[22]. Questi tipi sono i seguenti:

Sacra Interiorità: L'Anello (Sacro Anello)

Sacra Partenza: Anello Aperto

Sacra Partenza: Calice Luminoso

Sacro Viaggio: Cammino

Sacra Parabola: Calice Oscuro

Sacro Tutto: Volta Luminosa

Duomo di tutti i tempi: Intero

Ciascuno di questi archetipi viene dettagliato da un pensiero che è

20 "Church Building is not applied theology, nor is it the fulfilment of a liturgical purpose" (Rudolf Schwarz, *The Church Incarnate. The sacred Function of Christian Architecture*, translated by Cynthia Harris, Henry Regnery Company, Chicago 1958 (1938) p. 212)

21 "Il cuore del libro di Schwarz contiene una dettagliata definizione degli archetipi formali che permettono di comprendere, progettare e costruire una chiesa. Si tratta di immagini concettuali che sublimano forme e dettagli stilistici in idee primordiali che non appartengono più ai periodi storici ma a una sorta di disegno eterno.". (Joseph Drago, *Vom Bau der Kirche. Formulazioni teoriche e strategie compositive di Rudolf Schwarz,* op. cit., p. 143)

22 Kenneth M. Moffett, *Forming and Centering. Foundational Aspects of Architectural Design*, Appendix 2, in *Rudolf Schwarz's The Church Incarnate: The Sacred Function of Christian Architecture*, merald Group Pub Ltd, Knoxville, TN 2017, p. 275

fortemente affettato dal contesto in cui Schwarz si forma e dalle teorie che intende abbracciare, anche di carattere filosofico. Una di queste teorie l'abbiamo vista in Ernst Cassirer[23], e nella ricerca di un contenuto originario della vita e delle cose, verità oggettiva, avulsa da una forma di rappresentazione, ma come intuizione "che si può dischiudere allo spirito", cioè la "forma del suo stesso fare", come scrive Cassirer[24]. Oltre alla filosofia più contemporanea, egli si riferiva spesso a San Tommaso d'Aquino, di cui una delle frasi molto cara a Schwarz è quella secondo cui "La bellezza è l'ultimo segno della verità"[25]. Ecco che anche la filosofia scolastica, estremamente autorevole nella storia della teologia, prende posto nella teorizzazione dell'architetto; "Schwarz ha cercato di comprendere l'evoluzione scientifica della filosofia scolastica che ha messo in questione il mondo cattolico del XIX e del XX secolo"[26]. Certamente il suo ragionamento archi-

23 In particolare, sembra fare riferimento al testo intitolato *Filosofia della forma simbolica (1923)*, in questo senso prendendo come spunto la fenomenologia kantiana che ne consegue. Il pensiero di Schwarz è considerato infatti come fenomenologico, secondo cui ci si interroga sulla possibilità di tenere insieme ente e verità. L'architetto intendeva trovare le immagini archetipiche delle cose, e riportare tutte le cose alla loro essenza, giungendo al concetto di "Auto-rappresentazione". (Joseph Drago, *Vom Bau der Kirche. Formulazioni teoriche e strategie compositive di Rudolf Schwarz,* op. cit., p. 142)

24 Ernst Cassirer, *Philosopie der Suymbolischen Formen*, Erster Teil: Die Sprache, Berlin 1925, p. 47

25 Rudolf Schwarz, *Vom Bau der Kirche*, Verlag Lambert Schneider, Heidelberg 1938, p. 38

26 Joseph Drago, *Vom Bau der Kirche. Formulazioni teoriche e strategie compositive di Rudolf Schwarz,* op. cit., p. 97

tettonico è anche saturo di riferimenti sul "clima di progresso" che si respirava agli inizi del XX secolo[27], il primo approccio all'industria della produzione in serie e il valore del prodotto finale in quanto ente autonomo e distinto seppur frutto della serie proveniente dalla tecnologia industriale piuttosto che dalla mano dell'uomo. Per ciò che riguarda il contesto architettonico, esso promuoveva, nei primi due decenni del ventesimo secolo, i primi studi sull'abitare, il funzionalismo, il razionalismo, il movimento moderno[28]. La filosofia progettuale di Schwarz si inserisce perfettamente in questo ambiente di questo genere[29], e lo si può notare propriamente dal suo approccio ai ragionamenti archetipici, un ritorno ad un fondamento, ad un pensiero, nel caso delle chiese, di carattere teologico. L'ermeneutica della fede

27 "E al momento del passaggio al nuovo secolo, il clima della cultura europea si presentava, soprattutto in Germania, inquieto, teso nell'aspettativa di cose nuove e paurose". (Vocabolario online Treccani, voce: Progresso. A cura di Gennaro Sasso, *Enciclopedia del Novecento*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1975-2004. http://www.treccani.it/enciclopedia/progresso_%28Enciclopedia-del-Novecento%29/)

28 Si possono considerare le esposizioni, come quella celebre di Weissenhof, i primi CIAM, le pubblicazioni sull'abitare, o più in particolare del *Neues Baues*, quel movimento culturale che si diffonde tra le due guerre mondiali, teso al rinnovamento dei caratteri della progettazione e dei principi dell'architettura, dell'urbanistica e del design, etc.

29 Come viene spiegato in maniera esaustiva in Walter Zahner, *La construcción de iglesias en alemania durante los siglos XX y XXI: En busca de una casa para dios y para el hombre / Church-building in Germany during the 20th and 21st Centuries: In search of a House for God and Men*, Actas Del Congreso Internacional De Arquitectura Religiosa Contemporánea, (1), 2007, pp. 38-71, p. 42

tradotta nell'architettura è il viatico attraverso cui il progettista tenta di giungere all'essenza della Verità, e Schwarz investe la sua intera vita in questa ricerca. Innanzitutto, nel suo testo è presente una dialettica sopra diversi temi di grande impatto teologico, tra i quali, per questa tesi ci interessa maggiormente quello riguardo il concetto di "vacuità" (il vuoto)[30]. Questo viene applicato poi in maniera integrale e radicale nel suo primo progetto della Fronleichnam Kirche di Aachen. La "presenza" di Dio nel "divenire" del vuoto, che lascia spazio alla fede, l'orizzonte del vuoto, "This plan makes it clear that when emptiness breaks into a thing, God is near, for this invasion of emptiness is not meaningless annihilation: it is the beginning of growth into the light"[31]. Un altro riguarda il tema della "soglia", al quale l'architetto dedica un intero libro intitolato *Kirchenbau: Welt Vor Der Schwelle*, secondo il quale scrive "Church architecture is not Christ-centered but Trinitarian: here is the dwelling place of the Spirit, who animates everything and lets the world blossom to the fullness of its beauty; there is the threshold, the place of the Lord, who is with his people and yet gone to the Father; and beyond are the spaces of eternity"[32].

30 Come d'altronde è stato già afforntato nel discorso sul "muro bianco". "in questo progetto Schwarz lavora sui concetti di povertà e ascesa, il vuoto di Dio, l'abbondanza, la silenziosa presenza del Divino: tutti temi fondamentali per interpretare gli spazi che Schwarz progetta". (Joseph Drago, *Vom Bau der Kirche. Formulazioni teoriche e strategie compositive di Rudolf Schwarz,* op. cit., p. 337)

31 Rudolf Schwarz, *The Church Incarnate,* op.cit., p. 77

32 "Der Kirchenbau is nicht christozentrisch, sondern trinitarisch, hier der

Più raramente tratta del tema dell'orientamento, come appare evidente dalla scelta presa per la Fronleichnam Kirche[33].

La rappresentazione di Dio si configura nelle istanze architettoniche del vuoto e della soglia. In questo senso sia uno che l'altra generano alcuni strumenti visuali per rappresentare la trascendenza impercettibile ai sensi, la presenza invisibile allo sguardo. Altre accortezze architettoniche sono riguardanti la scelta delle forme geometriche pure, per le quali lo stesso Schwarz si interroga sulla loro validità come linguaggio atto a rappresentare il trascendente[34]. Nelle forme geometriche pure e candide, l'architetto ci vedeva "la purezza originale della creazione […] Seguendo il messaggio di Romano Guardini, la chiesa tenta di rimuovere il più possibile qualsiasi elemento che possa distrarre, incoraggiando l'attiva partecipazione dei fedeli"[35]. Lo stesso Guardini, sottolinea questo concetto, come abbiamo già visto nel paragrafo 2.1

Wohnort des Geistes, der alles belebt un die Welt zu ihrer Schönheit erblühen lässt, dahinter die Schwelle, der Ort des Herrn, der bei den Seinen ist und doch fortging yum Vater, und dahinter die Räume der Ewigkeit". (Rudolf Schwarz, *Kirchenbau: Welt vor der Schwelle*, F.H. Kerle Verlag, Heidelberg 1960, p. 29)

33 "cambia la posizione dell'atrio e della torre isolata, addirittura per l'orientamento generale dell'edificio e, di conseguenza, per l'ubicazione dell'altare si opta di volta in volta per soluzioni diverse. Nella variante del 18-29 gennaio l'edificio, provvisoriamente, viene spostato verso ovest (o meglio nord-ovest); a maggio è di nuovo a est". (Joseph Drago, *Vom Bau der Kirche. Formulazioni teoriche e strategie compositive di Rudolf Schwarz,* op. cit., p. 336)

34 Rudolf Schwarz, *Vom Bau der Kirche*, op.cit, p. 29

35 Joseph Drago, *Vom Bau der Kirche. Formulazioni teoriche e strategie compositive di Rudolf Schwarz,* op. cit., p. 340, 347

di questa tesi; scrive infatti il teologo: "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"[36]. Poi continua "Il vuoto ci aiuta a comprendere il senso della pace, forse abbiamo dimenticato cos'è il silenzio e che essa appartiene alla parola come inspirare ed espirare. Quante volte percepiamo il silenzio come un vuoto, spesso quando c'è un vuoto in un dialogo si tende a riempirlo con un colpo di tosse. Lo stesso accade quando una grande area non è risolta con la sua struttura e viene riempita con immagini e ornamenti. Questo non è vuoto, è silenzio. […] Chi magari pensa che nella chiesa ci sia vuoto o freddezza sa che ascoltandosi dentro, profondamente, riconosce che qui si esprime il sacro ancor più di uno spazio caloroso e di casa delle chiese trionfanti"[37]. Lo stesso schema di colori riprende una simbologia archetipica[38], in cui l'uomo si pone in relazione con Dio, ovvero ciò che partecipa al "terreno", di colore nero, mentre lo spirituale assume il colore bianco. La mancanza di immagini è giustificata

36 "Raum – das ist keine Leere, das ist Stille, und in dieser Stille ist Gott. Aus der Stille dieser weiten Wände kann eine Ahnung der Gegenwart Gottes hervorblühen". (*ibidem*)

37 Cfr. Romano Guardini, *Die buerbaute Fronleichnamkirche*, in *Die Schildgenossen*, 11 Jahre 1930/31 Heft 3, Rothenfels, citazione contenuta in Joseph Drago, *Vom Bau der Kirche. Formulazioni teoriche e strategie compositive di Rudolf Schwarz,* op. cit., p. 340, 363

38 "Il vuoto aiuta a veicolare il senso simbolico anche quando non è di facile interpretazione metaforica: esso dà spazio all'anima per ascoltarsi, ci allontana dal caos che ci circonda e ci lega maggiormente al nostro essere". (*ivi*, p. 350)

così dal teologo, in un commento della chiesa di Schwarz: "Per quanto riguarda la mancanza di figure in questo luogo santo, anche il vuoto è una figura. Non vi è alcuna contraddizione: un vuoto che è formato correttamente per quanto riguarda lo spazio e la superficie non è un rifiuto di essi, ma piuttosto il contrario. La relazione è la stessa, come quella tra silenzio e parola. Non appena le persone si abituano, avvertono una presenza misteriosa in esso che esprime la santità di ciò che va oltre ogni forma e nome"[39].

La chiesa del Corpus Domini è il progetto che concretizza nella maniera più esaustiva la tipologia del "Sacro Viaggio" (der Weg), descritta nel testo Vom Bau der Kirche, secondo cui l'assemblea e il sacerdote si incamminano verso l'infinitezza di Dio (espressa nell'ascetica del colore bianco), così da partecipare al mistero della sua presenza nel "vuoto", e così al significato simbolico dell'eterno. Il senso del vuoto nell'architettura entra in dialettica con il senso del pieno, secondo Schwarz, per cui la purezza eterea delle pareti bianche, insieme con la luce, che trova spazio per esprimersi e diffondersi, genera un luogo che svanisce ai sensi dei fedeli, e riappare nelle loro anime[40]. Rimane

39 Romano Guardini, *Die neuerbaute Fronleichnamkirche in Aachen*, Die Schildgenossen, n.11, 1931, pag. 266-268. Citazione contenuta in Walter Zahner, *Church-building in Germany during the 20th and 21st Centuries*, op.cit., p. 49

40 "When these plans join onto the habitable space a seconda space to which – although we may not enter it – our eyes and our thoughts and all the subtler powers of the soul have access, then all this may be rightly understood as an image of the "spiritual" openness of the ethernal gap. But we can also draw from this the erroneous

molto secondario il pensiero di una simbologia che si rende assente, diversamente da ciò che in altra sede esprime Guardini, secondo cui: "Our time is ripe for liturgy due to our interior need. We must learn to express our inside on the outside and to read our inside from the outside. We must be able to accept symbology again"[41]. In effetti, riguardo la chiesa del Corpus Domini, lo stesso architetto la descrive così: "The only equipment in the hall was 100 stools, small black wooden cubes. That was all. The architecture became a clean white container. The other space, the live one, should be created by the community itself... It is beautiful when the sacred space melts totally with the community and in their actions, when it is built through the liturgy, when it disappears again with it and when every architectural action is disposed of. There is nothing else in space at first and later, nothing else is left but space: the Lord has passed by"[42]. Secondo Schwarz infatti, la chiesa è la celebrazione dell'Eucaristia, per questo "A big hall

conclusion that God's dwelling lies infinitely far away and that he who whishes to go to him must cross over 'the wastes of the universe', purifying his soul and leaving the body ever farther behind, until finally, at the very end, even of the inaccessible itself, he may enter in before the countenance of God. For some, this may be a way of symbolically realizing the holy negation: it may be for them a route, or a detour to God, but such asceticism is not the legitimate way". (Rudolf Schwarz, *The Church Incarnate,* op.cit., p. 87)

41 Romano Guardini, «*Liturgische Bildung*», citazione, pag. 13 and 30, citazione contenuta in Walter Zahner, *Church-building in Germany during the 20th and 21st Centuries*, op.cit., p. 45

42 Cfr. Rudolf Schwarz, *Kirchenbau. Welt vor der Schwelle*, Heidelberg 1960, pag. 37, 41. (*ivi*, p. 47)

is not required in order to celebrate the Lord's Eucharist. The only thing needed is a table at the centre and a dish with bread and a chalice with wine upon it. The table can be decorated with candles and it can be surrounded with chairs for the community. That is all: table, space and walls constitute the simplest church"[43]. Effettivamente così è stata progettata.

4.1.3 L'ADEGUAMENTO LITURGICO

Un aspetto interessante evidenziato da Jacopo Benedetti riguarda proprio quell'azione progettuale che sta caratterizzando attualmente la maggior parte delle chiese antiche: l'adeguamento liturgico[44]. Come è possibile notare dagli innumerevoli tesori architettonici della Chiesa, vi è stato, a seguito delle indicazioni dell'Ordinamento Generale del Messale Romano[45], una grande rivoluzione di carattere distributivo nelle chiese. Questo documento venne tradotto concretamente in dif-

43 Rudolf Schwarz, *Vom Bau der Kirche*, op.cit, p. 25

44 "Il termine 'adeguamento' liturgico è stato scelto a preferenza di altri (come 'adattamento', 'aggiornamento', 'ristrutturazione') in quanto mette meglio in evidenza il fatto che le chiese hanno in sé la capacità di modificarsi in relazione alla riforma liturgica, dal momento che il loro legame con la liturgia è costitutivo: sono infatti luoghi creati per la liturgia e perciò sono 'adeguabili' ad essa. Nel processo di 'adeguamento' le chiese ritrovano la propria permanente destinazione". (annotazione sul termine "Adeguamento", citato nell'introduzione della Nota Pastorale della CEI-Commissione Episcopale per la Liturgia, *L'adeguamento delle chiese secondo la riforma liturgica,* 1996, p. 7)

45 Conferenza Episcopale Italiana, *Ordinamento Generale del Messale Romano*, 2004, Capitolo V, n. 288-294.

ferenti accorgimenti segnalati nelle Note Pastorali di diverse conferenze episcopali[46]. Il primo punto del documento sull'Adeguamento delle chiese dichiara: "La presente Nota pastorale viene pubblicata per ribadire che l'adeguamento liturgico delle chiese è parte integrante della riforma liturgica voluta dal Concilio Ecumenico Vaticano II: perciò la sua attuazione è doverosa come segno di fedeltà al Concilio. L'adeguamento delle chiese non si può considerare un adempimento discrezionale né lo si può affrontare secondo modalità del tutto soggettive. La fedeltà al Concilio comporta adesione convinta agli obiettivi, ai criteri e alla disciplina che autorevolmente ne guidano l'attuazione su scala nazionale, in comunione con la Chiesa universale […]", poi continua "Si intende inoltre sottolineare la necessità che si passi in modo graduale dalle soluzioni provvisorie a quelle definitive e che, nell'adeguamento liturgico, si proceda con prudenza per evitare danni al patrimonio storico e artistico"[47].

46 La CEI ha pubblicato due importanti Note Pastorali, una riguardante *La progettazione di nuove chiese* (1993), e una riguardante *L'adeguamento delle chiese secondo la riforma liturgica* (1996). In apertura di questo documento Luca Brandolini scrive "[…] A completamento di quanto abbiamo indicato nella Nota pastorale 'La progettazione di nuove chiese' (1993) e negli Orientamenti 'I beni culturali della Chiesa in Italia' (1992), questo documento illustra le ragioni e i metodi dell'adeguamento delle chiese esistenti perché esse, in base a una progettazione sollecita e controllata, si prestino alla promozione del rinnovamento celebrativo, secondo le esigenze della riforma liturgica. A tale scopo, utilizza ampiamente quanto i documenti applicativi della riforma liturgica hanno già stabilito e dispone in modo ordinato la normativa vigente".

47 CEI-Commissione Episcopale per la Liturgia, *L'adeguamento delle chiese secon-*

Jacopo Benedetti studia l'esempio della Fronleichnam Kirche di Schwarz, nell'articolo L'adeguamento liturgico della chiesa del Corpus Christi di Rudolf Schwarz, pubblicato nel fascicolo 904 della rivista Arte Cristiana[48]. Il suo disappunto si rivolge proprio alla pratica architettonica dell'adeguamento liturgico avvenuto per opera del giovane architetto Josef Röhrlich e dell'artista Klaus Iserlohe a seguito dei danni che la chiesa subì nel corso della Seconda guerra mondiale. Il lavoro dei due progettisti, effettuato in occasione del cinquantenario della parrocchia, consiste, come descritto da Benedetti, in due operazioni principali: "tra il 1975 e il 1981 si sono operate due modifiche sostanziali al progetto di Schwarz: una rimozione e un'aggiunta. La rimozione ha riguardato il pluteo che correva lungo il piede della scalinata di accesso al presbiterio: un breve setto di marmo nero, interrotto, nel centro, da un generoso passaggio in asse con l'altare maggiore. Ben più consistente è stato, invece, l'intervento di aggiunta. Sempre al centro della navata, a metà della stessa scalinata, è stata inserita una tribuna in pietra, larga e profonda quanto il podio dell'altare maggiore. Dal piano della tribuna si staglia il nuovo altare per la celebrazione eucaristica rivolta versum populum il Zelebrationsaltar"[49].

do la riforma liturgica, op.cit., p. 7

48 Jacopo Benedetti, *L'adeguamento liturgico della chiesa del Corpus Christi di Rudolf Schwarz*, in *Arte Cristiana*, Fascicolo 904, Editore Scuola Beato Angelico, Milano, gennaio febbraio 2018, pp. 68-71

49 *ibidem*

Quando si considera quest'ultima aggiunta, risuona in mente l'indicazione dell'Ordinamento Generale del Messale Romano secondo cui, al numero 299 cita: "L'altare sia costruito staccato dalla parete, per potervi facilmente girare intorno e celebrare rivolti verso il popolo: la qual cosa è conveniente realizzare ovunque sia possibile. L'altare sia poi collocato in modo da costituire realmente il centro verso il quale spontaneamente converga l'attenzione dei fedeli"[50]. Secondo quanto scrive Walter Zahner a proposito di questa operazione, "Vi sono alcune chiese per le quali un adeguamento liturgico è talmente difficile da realizzare, che è lecito chiedersi se questo sia possibile senza far violenza all'edificio o alla liturgia. La chiesa del Corpus Christi è, tra queste, uno degli esempi più prominenti"[51].

Seppure l'adeguamento liturgico effettuato sia metodologicamente corretto, come sostiene Benedetti, vi è una rivoluzione sostanziale (e non più formale) nei confronti dell'architettura e del progetto dell'architetto. Questa asserzione trova fondamento nella stessa filosofia progettuale di Schwarz, descritta nelle sue opere bibliografiche precedentemente elencate. Con la profonda analisi sugli archetipi di chiese effettuata dall'architetto, è facile rendersi conto che una qualsiasi modifica distributiva metta in subbuglio l'intero ingranaggio semantico

50 Conferenza Episcopale Italiana, *Ordinamento Generale del Messale Romano*, op.cit., Capitolo V, n. 299

51 Jacopo Benedetti, *L'adeguamento liturgico della chiesa del Corpus Christi*, op.cit., p. 69

delle sue opere. In particolare la variazione dei rapporti tra celebrante e fedeli nella tipologia del "sacro viaggio", concretizzata proprio nel progetto della chiesa del Corpus Christi[52], deforma interamente il senso delle scelte progettuali adottate da Schwarz. I temi progettuali precedentemente trattati, ovvero il "vuoto" e la "soglia", perdono della loro validità dal momento in cui il celebrante assume, nel suo disporsi versum populum, il fuoco della prospettiva[53].

"L'altare maggiore (originale), pur se lontano, rimane centrale nella visione, continua ad approssimarsi a chi guarda; l'altare eucaristico rimane nello sfondo e, pur se in primo piano, continua ad essere distante", come scrive Benedetti, e in nota aggiunge "La dinamica descritta potrebbe essere spiegata prendendo a prestito i termini di figura e sfondo dalla psicologia della forma. Il Zelebrationsaltar non riesce a stagliarsi come figura, perché posto contro uno sfondo che è a lui troppo simile per forma e per colore"[54]. Inoltre il muro bianco non funge più da "dossale/retablo"[55], ma diventa semplice superficie

52 Come afferma la descrizione e analisi della suddetta chiesa presentata da Drago e precedentemente esposta.

53 "La concezione puramente visuale dello spazio è fortemente messa in prospettiva […] Quando si è nella chiesa si ha davanti a sé solo la vista da dietro delle altre persone". (Joseph Drago, *Vom Bau der Kirche. Formulazioni teoriche e strategie compositive di Rudolf Schwarz,* op. cit., p. 346, 348)

54 Jacopo Benedetti, *L'adeguamento liturgico della chiesa del Corpus Christi*, op.cit., p. 69, 71

55 Se così si può definire, seguendo le parole di Guardini, vista la sua estrema

bianca; privata di ogni simbolismo, non è più destinazione comune insieme con il celebrante[56], ma rischia di venire interpretato come "eccesso di sobrietà", come affermerebbe Boespflug[57]. Come scriveva lo stesso Schwarz: "Ciò che è all'interno della chiesa e quanto avviene entro le sue pareti, assumono una dimensione e una presenza del tutto singolari. Sull'altare trova posto una piccola croce, alta appena 30 centimetri; questa riesce ad essere un segno adeguato a un ambiente di 19 metri di altezza. La particolare reattività dello spazio della chiesa comporta, per converso, anche dei pericoli. Ciò che viene fatto di sbagliato, di scadente, in un luogo del genere rischia di venire amplificato fino, addirittura, a distruggere lo stesso spazio che lo ospita"[58].
Purtroppo la mancanza di approfondimenti sulle trasformazioni avvenute nella chiesa che abbiamo preso in esame, non consentono

---

vacuità minimalista.

56 "La minima separazione tra la navata e l'altare rappresenta l'idea dello spazio liturgico universale che favorisce un modello ugualitario rispetto a quello gerarchico della chiesa cattolica. L'unica chiara distinzione tra la navata e l'altare è rappresentata dai sette scalini che elevano la mensa sacra. Ma questo effetto viene affievolito quando, negli ultimi anni, viene abbassato l'altare della Fronleichnamskirche […] Peter Müllenborn, parroco di Aachen, sottolinea l'importanza di evidenziare l'altare come simbolo di Cristo e come centro della celebrazione eucaristica, pur mantenendolo vicino ai fedeli". (Joseph Drago, *Vom Bau der Kirche. Formulazioni teoriche e strategie compositive di Rudolf Schwarz,* op. cit., p. 350)

57 François Boespflug, *L'arte cristiana alla luce della costituzione "Sacrosanctum Concilium"*, in *Nobile Semplicità*, op.cit., p. 187

58 Jacopo Benedetti, *L'adeguamento liturgico della chiesa del Corpus Christi*, op.cit., p. 68

una ricca discussione[59], seppure sia importante registrare come una tale operazione abbia alterato in maniera irreversibile quel senso che Schwarz aveva impresso nella sua opera, alla luce della sua filosofia progettuale.

59 *Ibidem*

4.2 DOM HANS VAN DER LAAN – SINT BENEDICTUSBERG, VAALS

> *"Throughout history, artists and architects have used proportional systems as an underlying order, aiming to achieve the kind of beauty able to express this objective reality".*
>
> Caroline Voet, *The poetics of order: Dom Hans van der Laan's architectonic space*, 2012

Gli antichi greci hanno studiato e approfondito i concetti di proporzione[60], di bellezza e di ordine nelle arti, in particolare nell'architettura, nella quale hanno spesso utilizzato un sistema geometrico matematico[61] che lo vediamo rappresentato nella cosiddetta *spirale aurea*[62]. Al loro seguito molti altri artisti nel corso della storia l'hanno studiata, l'hanno interpretata, l'hanno ricercata negli studi della biologia, botanica e nella natura in generale, ne hanno riconosciuto la validità e

60 Victoriano Sainz Gutiérrez, *El retorno a los orígenes. Raíces de la arquitectura de Hans van der Laan*, Thémata. Revista de filosofia, n. 33, 2007, p. 132

61 "L'eccessivo intento di creare tecnicamente architetture di puro calcolo per avvicinarsi all'immagine divina possono portare a opere eccessivamente studiate e, come dice Schwarz, 'macchine presuntuose'". (Samuel Joseph Drago, *Vom Bau der Kirche. Formulazioni teoriche e strategie compositive di Rudolf Schwarz*, op. cit., p. 159)

62 Quella forma logaritmica ottenuta come la traiettoria descritta da un punto materiale che si muove con velocità costante su una semiretta che ruota uniformemente attorno alla sua origine. Talvolta chiamata spirale di Fibonacci, per il fatto che le dimensioni dei lati dei vari quadrati che si tracciano per la sua costruzione sono equivalenti ai termini della successione di Fibonacci. È sempre risultata di particolare interesse perché è possibile individuarla approssimativamente in diverse realtà naturali, come la sezione del guscio del Nautilus, le corna di un ariete, la traiettoria del falco pellegrino compiuta durante la caccia, etc.

quindi ne hanno fatto uso. Tra i più recenti utilizzi vediamo lo stesso Le Corbusier[63] che l'ha utilizzata sulla base degli studi del matematico rumeno Matila Ghyka[64]. Dom Hans van der Laan (1904-1991 †), monaco benedettino e architetto, nello studio del rapporto aureo, adottato ad esempio da un altro architetto monaco, suo contemporaneo, Dom Paul Bellot, fece una importante considerazione. "Nei suoi progetti Dom Bellot ricercava l'armonia applicando le proporzioni della sezione aurea, e utilizzava nel disegno un triangolo che riportava le proporzioni della sezione stessa. Anche se, quando gli venne spiegata l'importanza della sezione aurea, Van der Laan non vide una connessione con l'architettura, in seguito ne venne influenzato nello sviluppo della sua teoria architettonica"[65]. In effetti, come sottolinea a più rimandi Caroline Voet, è architetto che conduce una ricerca di dottorato sull'opera di Dom van der Laan alla Sint-Lucas School of Architecture di Bruxelles-Ghent e alla Arenberg Doctoral School di KULeuven, in Belgio, il rapporto aureo risulta essere "tanto astratto

63 Vedi il Modulor, il modello di proporzioni che l'architetto svizzero-francese ha utilizzato per le sue architetture basandolo sulla scala proporzionale delle misure dell'uomo. Oppure i Tracés Regulateurs, ovvero quegli schemi geometrici che definiscono lo schema proporzionale e dimensionale delle parti degli edifici.

64 Vedi il testo "The geometry of art and life", del 1946

65 Cfr. Enrica Caterina Bugatti, *Dom Hans van der Laan e il numero plastico*, Politecnico di Milano Scuola di Architettura e Società Corso di Laurea in Architettura Progetto di Riqualificazione dell'Esistente, Anno Accademico 2011/2012. Citazione (a cura di) Michel Remery, *Mystery and Matter*, Brill, Lieden (NL) 2011.

quanto la quantità discretizzata dei numeri matematici. Per questa sua natura astratta, risulta inadeguata quando portata in relazione con la concretezza e la realtà singolare"[66]. Lo studio matematico-geometrico che il monaco sceglie di intraprendere lo vedrà impegnato nello studio dei rapporti dimensionali delle stecche o regoli dell'abaco[67], come strumento di analisi matematico e in certo modo psicologico-percettivo.

4.2.1 La filosofia progettuale

Questa ricerca della sua *filosofia progettuale*[68] -come viene spesso definita dai ricercatori-, negli ambiti della matematica e della geometria, non vede l'uso di dimensioni fisse, come potrebbe valere per lo studio di un "modulo" abitativo e della sua composizione, ma solamente una serie di relazioni, una sorta di scala proporzionale. "Lui vede il Nume-

66 "As abstract as the discrete quantity of mathematical numbers. Because of its abstract nature, it proves inadequate when brought into relation to concrete and singular reality". (Caroline Voet, *The poetics of order: Dom Hans van der Laan's architectonic space*, vol 16, no 2, 2012, pp. 137-154, p. 138)

67 Si tratta di bastoncini di legno che generano una progressione dimensionale di 1/50 tra uno e l'altro, in quanto questa sarebbe la differenza apprezzabile dall'occhio umano.

68 Caroline Voet, Yves Schoonjans, *Benedictine thought as a catalyst for 20th century liturgical space: the motivations behind Dom Hans van der Laan's ascetic church architecture*, Sint-Lucas School of Architecture, in *Worship, Liturgical Space and Church Building*, a cura di Andrea Longhi & Esteban Fernàndez-Cobiàn, Hilde Heynen & Janina Grosseye, K.U. Leuven, Belgium 2012, p. 255

ro Plastico[69], come un ponte tra l'esperienza e l'astrazione"[70]. L'idea di fondo dell'architetto monaco è che "Si legge un edificio attraverso le sue parti, la loro interrelazione e la loro connessione con il tutto. Le parti dell'edificio, come le colonne o le serie di finestre, operano nel dare scala allo spazio, rendendo così comprensibile lo spazio"[71]. Il concetto che sta alla base dell'applicazione di questa scala dimensionale è quello della *gerarchia*[72]. Si tratta infatti di una "gerarchica matrice di dimensioni comparabili"[73], nonché basate sulla percezione della

69 Il numero plastico, ordinando e misurando la grandezza architettonica, ha il proprio rapporto fondamentale che per Van der Laan dipende totalmente dalla triplice relazione tra la grandezza architettonica e l'unità di misura. Come già scritto, Van der Lann non era soddisfatto dalle due dimensioni della sezione aurea usata da Dom Bellot e quindi riteneva che avesse bisogno di essere corretta. Il numero plastico è quindi un sistema proporzionale ideato da van der Laan per dare ordine all'architettura. Nel *De architectonische ruimte*, testo di Hans van der Laan del 1977, la teoria sul numero plastico viene ripresa, ampliata e cristallizzata, oltre ad essere spiegata in modo più chiaro per lo studioso, fatto che però non lo esula dalla lettura del *Le Nombre Plastique*, altro testo dell'architetto, per comprendere completamente suddetta teoria. In particolare, si illustra il numero plastico ψ=1,32472... quale radice (irrazionale) dell'equazione di terzo grado a3=a+1.

70 "He sees the Plastic Number as a bridge between experience and abstraction". (Caroline Voet, *The poetics of order*, op. cit., p. 139)

71 "one reads a building through its parts, their interrelation and their connection to the whole. Building parts, such as columns or window series, operate in giving scale to the space, thus making the space understandable". (*ibidem*)

72 "Van der Laan focusses on investigating the hierarchical relationship between building parts according to the plastic number". (cfr. Dom Hans van der Laan, *De verhouding, Lezing voor de Werkgroep Kerkelijke Architectuur, 25 mei 1946,* Van der Laan's Archive. Citato in Caroline Voet, Yves Schoonjans, *Benedictine thought as a catalyst for 20th century liturgical space*, op. cit., p. 257)

73 "hierarchical matrix of comparable sizes". (Caroline Voet, *The poetics of*

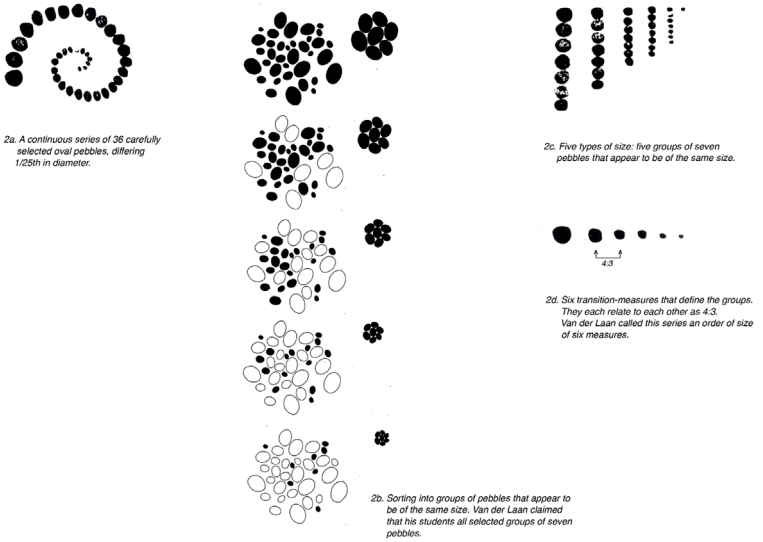


Figura 13 – Esperimento compiuto da Dom Hans van der Laan riguardo la percezione della differenza dimensionale. Veniva proposto anche ai suoi allievi di architettura. Si tratta del raggruppamento per dimensioni di sassolini approssimativamente simili per grandezza

differenza dimensionale[74]. Caroline Voet riporta due domande che l'architetto avrebbe espresso ai suoi studenti: "quando c'è una relazione tra le pietre e quando non c'è?" e "quando vi è una differenza

order, op. cit., p. 139)

74 La discretizzazione avviene per mezzo della percezione che il cervello compie per mezzo della vista, per cui elementi caratterizzati da dimensioni pressoché simili vengono raggruppati e distinti da altri elementi percettivamente differenti.

percepibile tra le pietre?"[75] (vedi figura 13).

Come si vede nell'immagine (vedi figura 14), Dom Hans van der Laan ha condotto i dati raccolti da questo studio di rapporti dimensionali in una tabella di risultati formata da tre sistemi autentici (I, II, III), accompagnati da corrispondenti sistemi derivati (Ia, IIa, IIIa), i cui valori numerici, possono essere tramutati in dimensioni reali[76]. Tre di queste dimensioni, sono utilizzabili, secondo l'applicazione di Van der Laan, in un sistema volumetrico, definendo le tre dimensioni di blocchi, sbarre o lastre[77]. Altri procedimenti progettuali possono portare ad utilizzare alcuni volumi come forme di sottrazione da volumi già appartenenti alla cosiddetta *morfoteca*. La morfoteca (figura 15), chiamata anche "banca di forme"[78], costituita da trentasei forme differenti

75 Con queste due domande il monaco era in grado di studiare, secondo il metodo di sperimentazione adottato dallo psicologo Gustav Fechner, quando si stabiliva la percezione della differenza. Si può approssimare questa differenza dimensionale nell'ordine del rapporto 4:3. "when is there a relation between the stones and when not? When is there a perceivable difference between the stones?". (ibidem)

76 Per approfondire la logica dei calcoli rimando alla lettura dei testi di Caroline Voet e la tesi di Enrica Bugatti.

77 Categorie utilizzate per descrivere, secondo similitudine, le diverse volumetrie ottenute nella morfoteca a seguito del calcolo con l'abaco. Un blocco quando si espande in una direzione diventa una sbarra e quando si estende in due direzioni diventa una lastra. Questo lo conduce alle trentasei figure della morfoteca, costituita da dieci blocchi, dieci sbarre, dieci lastre e sei forme non classificabili che vengono chiamate forme bianche.

78 Tiziana Proietti, *The tools of the craft. Dom Hans van der Laan and the plastic number*, in Nexus Ph.D. Day. Relationships between Architecture and Mathematics Università

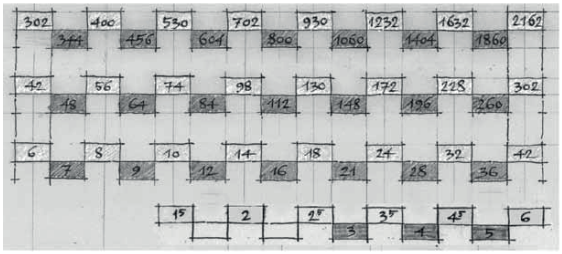


Figura 14 – Risultati dei calcoli compiuti da Dom Hans van der Laan riguardo lo studio delle misure dell'abaco. A destra i quattro ordini di grandezza per lo studio proporzionale del "dominio, corte, cella e muro".

per dimensioni, la quale permetterebbe all'architetto di progettare allo stesso modo di un bimbo che gioca con le costruzioni: "i bambini sviluppano la loro comprensione della realtà plastica giocando con i cubetti da costruzione, ma anche gli adulti sembrano avere bisogno di uno strumento che li aiuti a comprendere profondamente questa realtà"[79]. Nella morfoteca e in generale nel lavoro di Dom Hans Van der Laan, quello zelo per l'aspetto proporzionale, modulare o geometrico che era in vigore anche nel periodo medievale, connotato da una profonda ricerca di oggettivismo, piuttosto che il mero soggettivismo[80]

di Roma La Sapienza, Dipartimento di Architettura, Editore Michela Rossi, Milano 2010

79 Enrica Caterina Bugatti, *Dom Hans van der Laan e il numero plastico*, op. cit., p. 13

80 "Where the experience in this is subjective, the ratio continuously gives an objective and abstract ground to the things in order to make them understandable". Van der Laan sets himself the goal to dissolve this difference. He aims to bond the surrounding space and the space of our experience […] architecture has to make space readable, and by this eligible". (Caroline Voet, Yves Schoonjans, *Benedictine thought as a*

spesso proveniente dall'estro del progettista.

Questa metodologia, secondo ciò che afferma Voet, sarebbe utilizzabile dagli architetti per poter impostare velocemente i volumi degli edifici, per iniziare una prima modellazione, con azioni di addizioni e sottrazioni si volumi; ulteriormente sarebbe utile per gestire la prossimità tra le parti, oppure i rapporti pieno/vuoto, o gli spessori degli stessi elementi[81]. La relazione che sussiste tra le parti sarà sempre basata sul rapporto 1:7. Oltre a questo valore vi è l'integrazione della sensibilità alle proporzioni umane, in quanto "lo spazio in cui viviamo normalmente è di tipo *doppio*, con misure di soglia di circa 3, 4 o 5 metri. Con dimensioni più piccole lo spazio diventa inumano; mentre con quelle più grandi assume un carattere regale, fino a quando dimensioni eccessivamente grandi lo rendono nuovamente inumano"[82]. Sicuramente "Nessun sistema proporzionale offre la garanzia di creare bellissimi edifici […] Non si tratta solo dell'ordine, ma anche della poetica"[83]. Il sistema di Van der Laan permette però di gestire in maniera intuitivamente corretta alcune proporzioni, per poter rag-

catalyst for 20th century liturgical space, op. cit., p. 256)

81 Caroline Voet, *The poetics of order: Dom Hans van der Laan's architectonic space*, p. 141

82 Caroline Voet cita il testo di Hans van der Laan, *Architectonic Space*, XII.4, 'Disposition of the House: Spacecell, Unit of Size'.

83 *Ivi*, p. 152.

giungere una chiarezza di ordine e proporzione[84]; non è l'unico sistema applicabile ad un'architettura, tuttavia è tra i più scientificamente descritti[85].

4.2.2 L'applicazione del metodo nella Sint Benedictusberg Abbey, Vaals

Dom Hans van der Laan sostiene l'idea che una chiesa sia analoga ad una casa, se non realmente una casa, la quale "non ha nessuna destinazione sociale, se non uno spazio nel quale ci si trova, ci si muove, si parla, un vero e proprio spazio vitale: uno spazio in cui noi dobbiamo sentirci come a casa"[86], così il Numero Plastico permette di generare un'ambiente "a imitazione della natura"[87] o "a imitazione del divi-

84 L'architettura riguarda l'ordine, ordine che può essere visto come abilmente proporzionato secondo i nostri limiti percettivi e le nostre capacità, e in questo senso, il Numero Plastico può offrire uno strumento utile per formare i progettisti a sviluppare una coscienza nei confronti dello spazio.

85 Caroline Voet riporta una considerazione proveniente da G. Theodore Rietveld, *Letter to Dom Hans van der Laan*, 27 April 1959, Copy Archives Sint-Andriesabdij Brugge.

86 Caroline Voet, Yves Schoonjans, *Benedictine thought as a catalyst for 20th century liturgical* space, op. cit., p. 256

87 Si può affermare che la sua ricerca sia propriamente un tentativo di dare un senso all'illimitatezza della natura.

no"[88], che sarebbe lo stesso fine della sezione aurea[89].

Questo metodo progettuale, applicato nei suoi edifici, ricevette inizialmente alcune difficoltà, infatti, dopo un primo rifiuto da parte della sua comunità per una proposta della chiesa di Oosterhout, finalmente nel 1957 riceve fiducia da parte del priore Truijen del monastero di Vaals. "Qui per la prima volta introduce un linguaggio ancora più radicalmente ascetico. Si tratta di uno spazio minimale, costruito in muratura e pareti pesanti in cemento e con una serie di colonne ripetitive. Per la mancanza di ornamentazione, le parti costruite sono definite da linee chiare e definite tra il pieno e il vuoto"[90]. L'opera venne successivamente premiata con il premio Limburg di architettura nel 1989, con

88 "Ad similitudinem naturalium", "ad similitudinem operamur"."Perché abbiamo un'anima e un corpo, il nostro intelletto, che riceve la sua luce dal divino L'intelletto, è necessariamente 'informato' dalla fabbricazione delle cose. ... La parola *informari* viene da San Tommaso. Quindi per noi, la funzione degli oggetti visivi, che viene loro conferita alla luce dell'intelletto, è 'informare' il nostro intelletto. Questi oggetti visivi superano il nostro intelletto, e portano in sé l'origine della nostra conoscenza alla quale vogliamo ritornare attraverso le nostre creazioni artificiali 'ad similitudinem operamur'. Non c'è bisogno di essere scioccati da questo modo di dire, ma piuttosto dovreste capire che, guardando le cose in giro Noi, noi umani, facciamo luce su di loro direttamente da Dio. Tutto il mondo dei Sacramenti si basano su questo". (cfr. Dom Hans van der Laan, *letter to Professor Granpré Molièere, 19 September 1946, Oosterhout, 2, copy Van der Laan's Archive.* Citazione presente in *ivi*, p. 257 e Caroline Voet, *Dom Hans van der Laan's Architectonic Space: A Peculiar Blend of Architectural Modernity and Religious Tradition*, The European Legacy, 22:3, 2017, pp. 318-334, p. 322)

89 *Ivi*, p. 257

90 *Ivi*, p. 258

la quale raggiunse maggior credito davanti alla critica. "L'abbazia di San Benedetto a Vaals (1956- 1986) è oggi riconosciuta come l'opera più importante di Van der Laan, nonché l'architettura-manifesto dei principi architettonici e degli insegnamenti raccolti dal maestro olandese nei suoi scritti. […] L'intervento di Van der Laan è l'integrazione di un preesistente impianto monastico progettato da Dominikus Böhm e Martin Weber nel 1923 e rimasto incompleto per molti anni a causa della Seconda guerra mondiale"[91].

Spiega Dom Hans van der Laan: "La chiesa di Vaals è stata progettata come una lunga sala preceduta da un atrio, accompagnata da due gallerie e conclusa da una galleria trasversale. L'atrio stesso è chiuso su quattro lati da una galleria. Sopra le spaziature delle tre gallerie e la parete di fondo chiusa dell'atrio si trova una serie di finestre, con la stessa proporzione delle spaziature delle colonne che sopportano il soffitto[92]. Le gallerie della sala insieme a quelle dell'atrio hanno un tetto piatto, la navata stessa ha un tetto a falde […] Per me, lo spazio del coro con l'altare dovrebbe essere quasi un quadrato con una piccola zona dietro di esso per le cerimonie, perché si dovrebbe celebrare di

91 Tiziana Proietti, *Da Stonhenge a Vaals: la lezione di Van der Laan*, in "Thema" 3, a cura di Leonardo Servadio, *Il paesaggio sacralizzato – le terre, i segni e i simboli*, 2014, pp. 6-9, p. 7.

92 "L'interasse di una campata o lo spazio che separa il mobilio liturgico non è interessato esclusivamente dal suo dato dimensionale ma anche dal tempo di percorrenza che contribuisce così ai gesti che definiscono il rito". (*ivi*, p. 8)

fronte ai fedeli. La parte per i fedeli che deve precedere non dovrebbe essere più lunga della sua larghezza, perché l'impegno dei fedeli nella celebrazione della liturgia non sarebbe pienamente apprezzato in uno spazio più lungo; così ho dovuto trovare una zona di 3,7, ma non sono andato oltre il derivato di 7, cioè 51/3 o 3,8 come è stato realizzato ora […] La determinazione delle dimensioni dell'edificio si basa

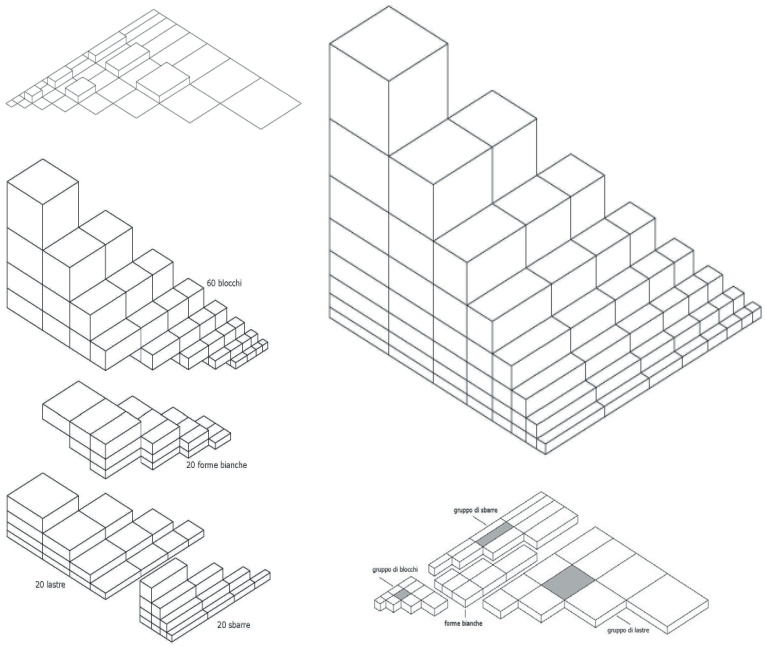


Figura 15 – la morfoteca di Hans van der Laan e la sua suddivisione. in alto a destra la morfoteca completa

sulla disposizione degli arredi in quanto necessari per l'uso liturgico e quindi, soprattutto, il posto dell'altare ha un posto centrale in esso. L'altezza dell'altare si basa proprio sulla lunghezza media del corpo di un essere umano che si trova dietro l'altare. Questa altezza è compresa tra i 95 e i 100 cm. Se questa misura viene presa come misura più piccola del blocco principale con le sue proporzioni di 3 : 4 : 51/3, allora le misure della superficie superiore sono al massimo 175 cm x 132 cm, che si adatta bene all'uso liturgico. A questo proposito il 'planum' è 7/4 volte più largo, cioè + 3 metri"[93].

Per poter comprendere più chiaramente l'applicazione del suo metodo progettuale vediamo innanzitutto lo schema volumetrico che la genera. Il monastero Sint Benedictusberg Abbey[94], nel quale traspare un certo rigore geometrico, in quanto vediamo applicato il suo metodo progettuale (vedi figura 16 nella pagina successiva), come riporta Enrica Bugatti è composta da alcuni volumi della morfoteca, si possono schematizzare nei seguenti:

1. La galleria trasversale (5,7 x 23,2 x h5,7);
2. Il corpo della chiesa con le navate laterali (30,8 x 23,2 x h 13,2);

93 Dom Hans van der Laan, Conferenza del 12 Dicembre 1984. (fonte in *A Church in The Netherlands St. Benedictusberg Abbey.* https://domhansvanderlaan.nl/)

94 Luogo in cui visse gli ultimi anni della sua vita e dove venne sepolto. Sono stati da lui progettati anche la cripta, la sacrestia e un cortile o atrio

3. l'atrio e le gallerie che lo individuano (17,5 x 23,2 x h 5,7).[95]

Ciò che interessa maggiormente questa ricerca, è la scelta dell'architetto di "eliminare tutte le decorazioni"[96], secondo ciò che scrive Voet riguardo la scelta di Van der Laan "[…] le pareti devono essere lasciate nude e sono approssimativamente intonacate di bianco". La qualità costruttiva, di conseguenza, non la si ripone sull'attenzione ai dettagli e all'ornamentazione che la caratterizza, quanto più all'attenzione riposta alle finiture dei materiali stessi (legno, vernice o lo stesso intonaco grezzo). Voet esplicita quindi il pensiero che più ci interessa, cioè che "l'architettura di questa chiesa non si basa sul simbolismo religioso per la produzione di significato[97], ma prospera su un diverso tipo di spiritualità oltre la liturgia attraverso le sue qualità affettive"[98].

95 Enrica Caterina Bugatti, *Dom Hans van der Laan e il numero plastico*, op. cit., p. 153

96 *Ibidem.* Lo stesso viene scritto dalla medesima autrice in un differente articolo: "an architecture stripped of all ornamentation, which he realised in a new crypt in Vaals. […] Because of the lack of ornamentation - typical details such as plinths, frames or inclined windowsills - the building parts are defined by sharp lines separating mass and space". (Caroline Voet, *Between Looking and Making: Unravelling Dom Hans van*, Architectural Histories, 4(1): 1, 2016, pp. 1–24, p. 12)

97 "Architettura senza commento", come la deifnisce Wirl Arests e Wim van den Bergh nell'omonimo articolo *Architettura senza commento Dom Hans van der Laan*, nella rivista Casabella, 634, maggio 1996, p.48

98 "This church architecture does not rely on religious symbolism for the production of meaning, instead it thrives on a different type of spirituality beyond liturgy through its affective qualities" ["questa architettura di chiesa non si affida al simbolismo religioso per la produzione di significato, ma si nutre di un diverso tipo di

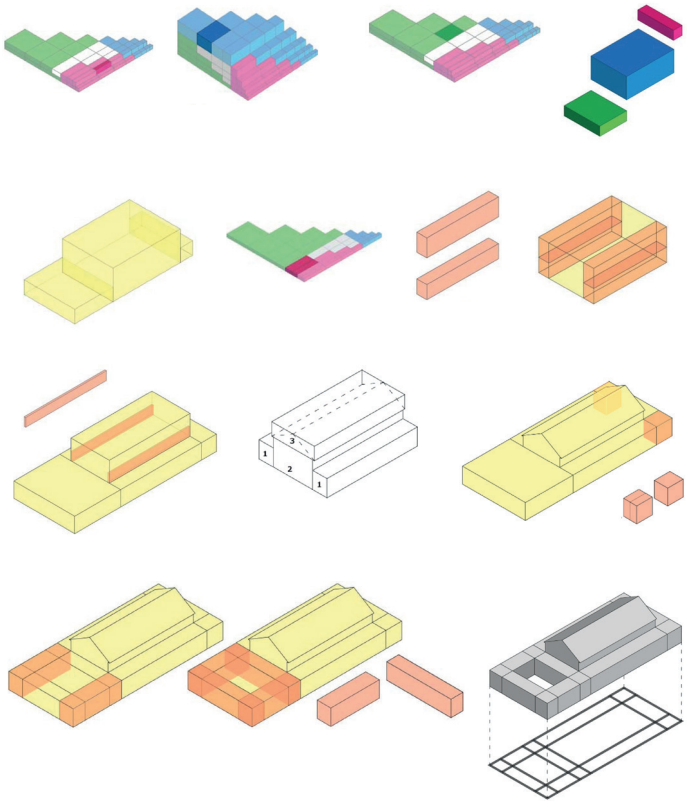


Figura 16 – Applicazione della morfoteca nella composizione architettonica della chiesa e del chiostro della Sint Benedictusberg Abbey.
Fonte: Enrica Caterina Bugati, *Dom Hans van der Laan e il numero plastico*, op. cit

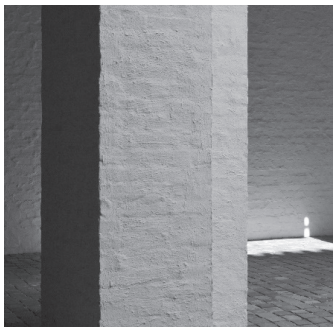
spiritualità al di là della liturgia attraverso le sue qualità affettive"] (Caroline Voet, Yves Schoonjans, *Benedictine thought as a catalyst for 20th century liturgical space*, op. cit., p. 258). Secondo ciò che insegnava il suo mentore Granpré Molière, "For him architecture was thus closely bound up with eternal values of traditional religious, institutional and social symbols: palaces, temples and market squares" ["Per lui l'architettura era quindi strettamente legata ai valori eterni dei simboli tradizionali religiosi, istituzionali

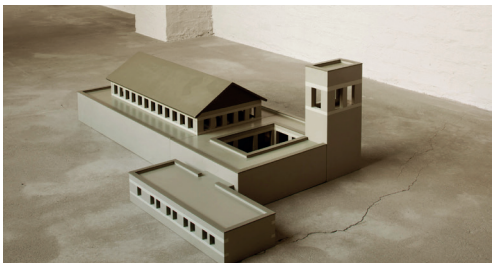
Così l'obiettivo che è perseguito in questo metodo progettuale, trova il suo fine nell'indurre un'"immediata esperienza sensoriale"[99], che trova terreno fertile nella "valutazione intellettuale"[100]. "Il suo concetto di 'animazione della materia' ha così segnato un passaggio dalla materia come struttura a un ordine spaziale complessivo. L'architettura era vista come 'l'arte del recinto spaziale', in cui l'ornamento superava il suo ruolo di decorazione delle componenti strutturali verso l'ornamentazione delle superfici, articolando così un ordine spaziale e

e sociali: palazzi, templi e piazze del mercato."] (Caroline Voet, *Dom Hans van der Laan's Architectonic* Space, op.cit., p. 321)

99 Appare evidente come questa filosofia progettuale non sia rivolta a manifestare direttamente i significati religiosi, in quanto lo schema proporzionale che propone van der Laan può essere assunto per l'edificio liturgico come per edifici con altre finalità. Ciò che maggiormente caratterizzerebbe questo genere di progettazione può essere l'applicazione dello stesso studio euritmico nell'ornamentazione. Nel metodo di van der Laan è invece manifestata l'intenzione di far leggere lo spazio attraverso i sensi, con finalità nella loro stimolazione, partecipando ad una percettività della proporzione – "La grande analogia è per lui di fondamentale importanza", evidenzia Bugatti –, della materialità, piuttosto che della spiritualità. Tale finalità non permette di raggiungere i chiari requisiti della sacralità dello spazio, che non è alimentata da alcun rimando simbolico liturgico, al contrario si propone una "fisicità e corporeità dello spazio", come gli stessi Voet e Schoonjans definiscono in *Architectonic Space as a contemporary interpretation of connoissance poetique within sacred architecture*, conference proceedings for the *International Congress of Contemporary Religious Architecture, Between the concept and identity. Communications II,* Ourense, Spain, 12-14 November 2009 (vedi: www.arquitecturareligiosa.es , nota 23). Conosciamo, tuttavia, la vicinanza di van der Laan con la filosofia neo-tomista, in particolare l'architetto fa riferimento ad una citazione di San Tommaso che afferma "nihil est in intellectu, quod non sit prius in sensu" (San Tommaso d'Aquino, *De Veritate*, q. 2, a. 3), cioè "nulla è nell'intelletto, che prima non fosse nei sensi".

100 *Ibidem.*





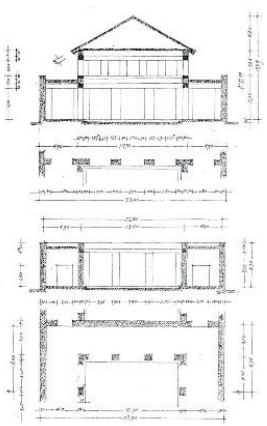


Figura 17 –in alto a sinistra vista interna della chiesa Sint Benedictusberg. Figura 18 – in alto a destra un dettaglio della finitura delle superfici, Figura 19 – a sinistra un modello della chiesa con il suo campanile, Figura 20 – a destra una serie di disegni progettuali

schemi geometrici che si rivolgono direttamente alla percezione umana"[101]. Si indirizza in questo senso la progettazione al fine di focaliz-

101 "His concept of "the animation of matter" thus marked a shift from matter as structure to an overall spatial order. Architecture was seen as "the art of spatial enclosure," in which ornamentation surpassed its role as the decoration of structural components towards surface ornamentation, thus articulating a spatial order and geometric patterns that directly appealed to human perception". (Caroline Voet, *Dom Hans van der Laan's Architectonic Space*, op.cit., p. 322)

zarsi sula maniera in cui le qualità materiali inficiano nello spazio o sull'effetto emozionale che provocano, sebbene sia propriamente lo studio proporzionale ad esaltare questi effetti[102]. Infatti come definisce Christopher Alexander, l'architettura di Van der Laan è caratterizzata dal concetto di "interezza", cioè la qualità di "continua unità" e non una "successione di parti", avente come risultato "un'architettura dinamicamente stratificata che induce ad un effetto di simultaneità e si svela nel momento in cui ci si muove in essa [e si percepisce essa]"[103]. La ricercatrice riporta come Van der Laan non si focalizzi nella religiosità nelle sue pubblicazioni se non l'ultimo testo intitolato *Vormenspel der Liturgie* ("Formplay of Liturgy", tradotto in *The Play of Forms*, 1985), seppure questo testo -secondo Voet- permetta di comprendere l'evidenza della sua ispirazione. L'autrice scrive che "nella tradizione cattolica, Dio è situato fuori dall'uomo", aggiunge che è identificato con "l'Altro", o il "Mysterium Tremendum", o ancora analogamen-

102 Ciò che principalmente intriga il pensiero di van der Laan è la fenemenologia, e in questo senso le teorie di Otto Friedrich Bollnow -come scrive Voet-, così che la progettazione dell'architetto sia basata sulla teoria della percezione in relazione allo spazio. Caroline Voet nell'articolo intitolato *Between Looking and Making*, individua un quesito di grande importanza, cioè, il Numero Plastico, è uno strumento di progetto oppure uno strumento filosofico? Secondo quanto riporta Voet, il Numero Plastico per van der Laan era principalmente uno strumento filosofico, per poter analizzare la filosofia dello spazio, propriamente una guida per poter leggere lo spazio. Viene da lui chiamata "l'oggetivazione della nostra esperienza di spazio" (*Correspondence of Dom Hans van der Laan*, Van der Laan Archives St. Benedictusberg, Vaals 1983), come riportato in Caroline Voet *Between Looking and Making*, op. cit., p. 15, 18ss.

103 *Ivi*, p. 259

te visualizzabile come "la Natura che ci circonda"[104]. Le domande che spingono Van der Laan nel suo progettare sarebbero le seguenti: "come possiamo sapere l'assoluta Verità oggettiva, le Cose come sono, come possiamo arrivare più vicino a Dio?"[105]. Tali quesiti provengono da una particolare visione dualistica del mondo secondo cui "lo spazio naturale così com'è" è diverso dallo "spazio sperimentale per come lo percepiamo"[106]. Voet cita quando Maritain "ha definito il tomismo come una terza via di mezzo: '[la] imitazione propria dell'arte non consiste nel copiare un aspetto sensato, come il realismo ama fare... [la forma] non è un archetipo ideale, come l'idealismo platonico preferirebbe'. L'imitazione artistica è piuttosto l'uso di *segni sensibili* per 'esprimere o manifestare' ciò che 'Aristotele chiamava forma, cioè

104 L'asserzione non è certamente corretta. La tradizione della Chiesa Cattolica propone il concetto di *inabitazione trinitaria*. La presenza di Dio in tutta la realtà non significa la sua esteriorità dall'uomo. La sacra Bibbia dimostra sia la presenza divina nell'intera creazione, come la presenza Santa Trinità nell'uomo. "Qui manet in caritate, in Deo manet et Deus in eo" (*1 Gv* 4,16), oppure "Qui manducat meam carnem et bibit meum sanguinem in me manet et ego in illo" (*Gv* 6, 56), o ancora "Nescitis quia templum Dei estis, et Spiritus Dei habitat in vobis?" (*1 Cor* 3, 16). Non sussiste l'analogia con la Natura, poichè non può una creatura essere l'identità del Creatore, quanto piuttosto può manifestare l'esistenza e alcune qualità del suo Creatore.

105 L'architetto crede, come riporta Voet, "a church, and eminent architecture in general, through its expressive form could bring us closer to God" ["che una chiesa, e un architettura eminente in generale, attraverso la sua forma espressiva può portarci più vicini a Dio"]. (Caroline Voet, *Between Ima Summis and nearness. Dom Hans van der Laan's Roosenberg Abbey as an example of a contemporary space of worship*, Interiors, 2015, 6:3, pp. 259-288, p. 265)

106 *Ibidem*

un principio di determinazione intelligibile, una radiazione spirituale presente nelle cose' "[107].

L'intenzione di questa ricerca non si conclude nell'analisi della filosofia di progetto di Dom Hans van der Laan, seppure si abbisogna di una certa conoscenza di essa. Ciò che maggiormente interessa è racchiuso in questa concezione, secondo cui "L'ordine di tutte le dimensioni dell'intero edificio ci permette di essere in contatto con lo spazio in cui viviamo. Questo è ciò che effettivamente fa sì che l'edificio emani una tranquillità così intensa. Tutto ciò che vediamo - finestre, colonne, sale, corridoi, gallerie, giardini e il piazzale - ci conferma costantemente nello spazio. in cui viviamo, e questa è la vita vera e propria: la capacità di controllare spazio"[108].

4.2.3 Considerazioni sul metodo

Questa breve parentesi riguardo l'architettura di Van der Laan insieme con il suo metodo progettuale dimostra parte della sua concezione riguardo la relazione tra spazio sacro e spazio architettonico. È evidente come questi due semplici attributi mantengano una identità propria

107 Caroline Voet, *Dom Hans van der Laan's Architectonic Space*, op.cit., p. 323. Qui Voet cita Schloesser, "Rise of a Mystic Modernism," 36. Qui Schloesser cita Maritain "Notes on Saint Thomas".

108 Dom Hans van der Laan, *Negen brieven van de architect over de bouw van het klooster Roosenberg,* 1975, Waasmunster: Roosenberg Caroline Voet 286 *Interiors Abbey and Abbey St.-Benedictusberg, Mamelis*, reprint 2008, p. 24. (*ivi*, p. 266)

anche nella progettazione eseguita da un religioso, seppur vengano legati dal concetto di *ordine*, il quale funge da legante tra essi. La spinta progettuale di Van der Laan è infatti connaturata e caratterizzata da una fervente ricerca delle risposte ai quesiti che abbiamo visto precedentemente, risolti esclusivamente sul piano sensibile e fenomenologico, mossi evidentemente dal relativismo intellettivo della realtà[109]. Questo significa che l'obiettivo del monaco è proprio quello di studiare l'esperienza che un corpo umano[110] compie in uno spazio, così da definire gli schemi percettivi che l'essere umano costruisce nello sperimentare uno spazio che intende avvicinarsi con maggior fedeltà possibile all'ordine della Creazione, visibile chiaramente nella struttura degli elementi naturali. La conformazione spaziale proposta dal

109 "Questa ricerca non è un semplice monito alle incerte manifestazioni della cultura della comunicazione, piuttosto è un atto di critica a quegli edifici incapaci di contenere e rappresentare una propria *Weltanschauung*". (Tiziana Proietti, *Ordine e Proporzione. Dom Hans van der Laan e l'espressività dello Spazio Architettonico*, Quodlibet, Macerata 2015, p. 160)

110 "Corpo umano", perché appare evidente la ricerca, da parte dell'architetto, dell'*oggettività* dello spazio, o meglio dell'*oggettivizzazione* dello spazio, seppure un luogo sacro, prima di tutto debba essere chiamato a comunicare all'individuo singolo e unico, coerentemente con la stessa unicità della natura dell'uomo. "Phenomenological concepts may apply to van der Laan's theory, but only partially. His aim was to define an objective phenomenological approach, away from any subjectivism" ["I concetti fenomenologici possono essere applicati alla teoria di van der Laan, ma solo in parte. Il suo scopo era quello di definire un approccio fenomenologico oggettivo, lontano da ogni soggettivismo"] (Caroline Voet, *Between Ima Summis and nearness*, op. cit., p. 283). (In nota: Van der Laan here partially joined the ongoing Christian existentialism of Gabriel Marcel (1889–1973) or the writings of Albert Dondeyne (1901–1985). See for example: Dondeyne, Albert. 1961. Geloof en Wereld. Uitgeverij Patmos, Antwerpen, and Gabriel, Marcel. 1951. Le Mystère de l'être. Paris, Aubier, 2 vol.)

metodo progettuale di Van der Laan è caratterizzata da un forte zelo per la minimalistica semplicità formale, la sua ricerca si basa sull'archetipo piuttosto che sul simbolismo[111], la sua architettura è unita ad un rigore strettissimo per il la regola progettuale da lui stesso fondata, unitamente ad una tipica tradizione cistercense, più che benedettina -alla quale appartiene in quanto religioso-. Il risultato è un metodo progettuale unico, che può essere certamente espresso con una più decisa scelta di emulare, oltre alla struttura, anche alla complessità della natura[112]. In questo modo la Casa di Dio, in quanto abitazione[113], si richiede che generi maggiormente quell'idea di familiarità: sia per il corpo che la vive, sia per l'anima che la contempla, sia per Dio che la abita[114].

111 "Van der Laan built churches, but his diagrams did not represent a religious symbol, they expressed an archetype" ["Van der Laan costruì chiese, ma i suoi diagrammi non rappresentavano un simbolo religioso, esprimevano un archetipo"]. (Caroline Voet, *Dom Hans van der Laan's Architectonic Space*, op.cit., p. 320)

112 "Il dettaglio potrebbe essere, nell'opera di cui qui si tratta, la parola chiave, se considerassimo il dettaglio come la volontà trasparente, l'idea che informa ogni parte del progetto. I dettagli costituiscono l'elemento più importante per esprimere l'idea, perché si riferiscono costantemente ai rapporti tra i vari elementi indipendenti: sono loro che generano il progetto. Sono i dettagli che più d'ogni altro elemento si avvicinano all'aspetto materiale, sostanziale dell'architettura, nei punti in cui l'architettura diventa misurabile". (Wirl Arests, Wim van den Bergh, *Architettura senza commento Dom Hans van der Laan*, op. cit., p.49)

113 Caroline Voet, *Between Ima Summis and nearness*, op. cit., p. 284

114 Seppure Voet scriva, "For van der Laan, architecture of faith in the first place is a house where dwelling is brought back to its most basic form". ["Per van der Laan, l'architettura della fede in primo luogo è una casa in cui l'abitazione viene ripor-

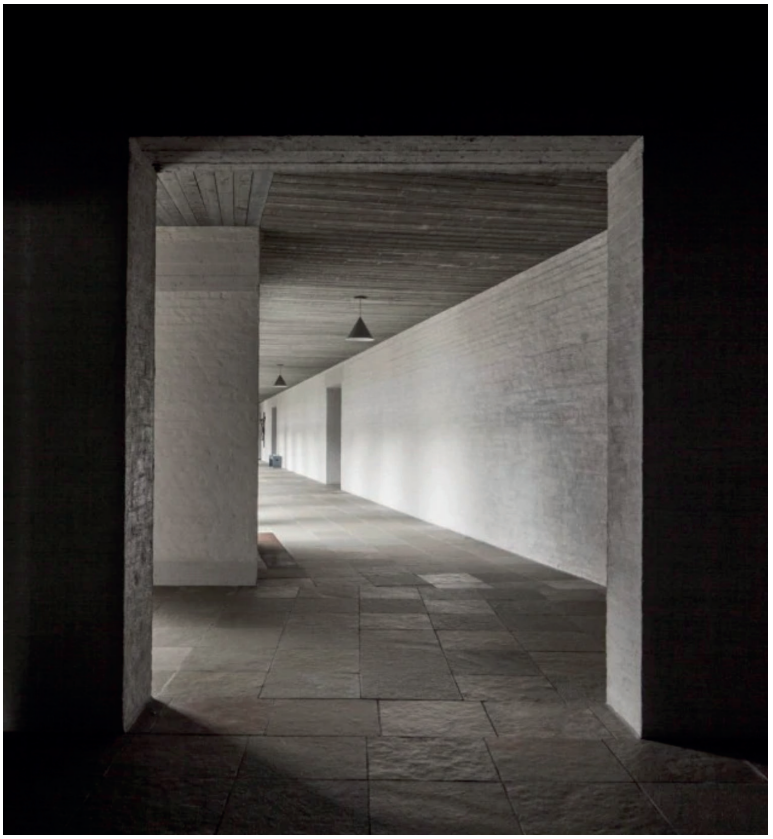


Figura 21 – Fotografia di uno dei corridoi della Sint Benedictusberg Abbey Fonte: Jeroen Verrecht, *Sint Benedictusberg Abbey*, Vaals 2017

tata alla sua forma più elementare"] (*ivi,* p. 283)

4.3 MARIO BOTTA – CHIESA DEL SANTO VOLTO, TORINO

> *"L'architettura è un linguaggio. È una forma espressiva della cultura del proprio tempo e, quindi, è anche giusto che l'architettura contemporanea parli dei problemi, talvolta anche delle grandi contraddizioni, che vi sono nella cultura e nella società contemporanea. L'architettura parla attraverso lo spazio. Lo spazio è la luce, la configurazione fisica, ma è anche un luogo della memoria. Quindi io credo che i luoghi di culto in particolare portino, come queste sale - la Clementina dove si è svolta questa cerimonia questa mattina - una testimonianza di una cultura cristiana occidentale di 2000 anni. Non si può sfuggire al fascino del territorio della memoria. Io credo che oggi , più che ieri, il territorio della memoria per l'architetto è il vero territorio sul quale riflettere le contraddizioni, le ambiguità e anche le follie del moderno. I luoghi di culto che sono liberi per offrire spazi di meditazione e di preghiera possono forse diventare anche degli antidoti al gran correre della società dei consumi."*
>
> Mario Botta, *Intervista a Radio Vaticana Italia*, 17 novembre 2018

"Oltre alla teologia," ha notato il Papa "dallo scorso anno i Premi Ratzinger sono stati opportunamente conferiti anche nel campo delle arti cristianamente ispirate. Mi congratulo perciò con l'Architetto Mario Botta. In tutta la storia della Chiesa gli edifici sacri sono stati richiamo concreto a Dio e alle dimensioni dello spirito ovunque l'annuncio cristiano si è diffuso nel mondo; hanno espresso la fede

della comunità credente, l'hanno accolta contribuendo a dar forma e ispirazione alla sua preghiera. L'impegno dell'architetto creatore di spazio sacro nella città degli uomini è quindi di valore altissimo, e va riconosciuto e incoraggiato dalla Chiesa, in particolare quando si rischia l'oblio della dimensione spirituale e la disumanizzazione degli spazi urbani"[115]. Così l'attuale pontefice, Papa Francesco, si è rivolto ai due vincitori dell'ottava edizione del Premio Ratzinger 2018, in cui l'architetto Mario Botta[116] è stato affiancato alla teologa bavarese Marianne Schlosser; "La teologia e l'arte devono continuare ad essere animate ed elevate dalla potenza dello Spirito", aggiunse il pontefice in quell'occasione. L'architetto risponde così ad un'intervista precedente alla cerimonia di premiazione: "L'architettura porta con sé l'idea del sacro. Il primo gesto architettonico è quello di determinare un perimento, un contorno, un limite e questo fa parte dell'idea stessa

115 Papa Francesco, *Discorso per il conferimento del Premio Ratzinger 2018. Ottava edizione*, "Fondazione Vaticana Joseph Ratzinger - Benedetto XVI", 17 novembre 2018.

116 Mario Botta risponde così ad un'intervista precedente la premiazione di cui è stato insignito dal pontefice Papa Francesco: "Se tolgo le tipologie ecclesiali nella storia dell'architettura resta ben poco; qualche castello, qualche palazzo civile, ma meno significativo – certamente - di tutto il corpus edilizio legato ai luoghi di culto che dal romanico o ancora dal primitivo fino al Rinascimento, al Barocco, all'800, al 900, fino a Rudolf Schwarz e al sodalizio straordinario con Guardini, hanno caratterizzato questi particolari spazi che ancora oggi – qui risiede il grande significato di questo premio - però sono elementi di grande bellezza metaforica all'interno della civiltà contemporanea". (Antonella Palermo, intervista Mario Botta, *Premio Ratzinger, arch. Botta: "L'architettura è ricerca di infinito"*, 20 settembre 2018)
https://www.vaticannews.va/it/vaticano/news/2018-09/conferenza-premio-fondazione-ratzinger-vaticano-architettura.html

dell'ecclesia che separa un interno dal grande macrocosmo esterno. È un recupero dei valori primordiali del fatto architettonico stesso, dell'idea di gravità, della luce come generatrice dello spazio, dell'idea della soglia come separazione tra un interno ed un esterno".

Con questa premiazione, la prima che vede come oggetto l'arte e così l'architettura, entriamo a conoscenza di un grande interesse, per la Chiesa attuale, di un recupero del *sensum sanctorum*, specialmente nell'espressione artistica – come d'altronde abbiamo affrontato nel primo capitolo di questa tesi –. Mario Botta ha manifestato in diverse occasioni, come nell'ultimo documentario intitolato "The Space Beyond" da poco rilasciato (Aprile 2020) da Swissbridge Production[117], come il suo interesse, in quanto architetto, è di occuparsi del tema del "sacro"[118], ovvero l'ascolto e il lavoro per un bisogno che conduce l'uomo oltre la realtà finita, verso l'Oltre, l'infinito, l'eterno.

Riguardo il senso del sacro, unito alla missione dell'architettura nella Chiesa, è di grande rilievo il contributo che presenta Timothy Verdon nel catalogo di Mario Botta intitolato *Architetture del sacro. Preghiere di*

117 "The documentary (78') is a rare, in-depth artistic journey into the world of internationally acclaimed Swiss Architect Mario Botta. The World Premiere at Locarno Film Festival, the Audience Award at Milan Design Film Festival are some of the highlights of an adventure that has taken the film in 18 countries around the world".

118 "Costruire è di per sé un atto sacro, è un'azione che trasforma una condizione di natura in una condizione di cultura; la storia dell'architettura è la storia di queste trasformazioni". (Mario Botta, *Architetture del sacro. Preghiere di pietra*, editore Compositori, Bologna 2005, p. 3)

pietra, nel quale espone sinteticamente la grande sfida dell'architettura contemporanea alla luce del Concilio Vaticano II. Il sacerdote afferma che il più acuto dei problemi riguarda "l'identità espressiva dell'edificio chiesa, la sua capacità dialogica in un'epoca segnata dalla secolarizzazione e dal funzionalismo razionalista", e aggiunge che sono "questioni che hanno posto in secondo piano o cancellato del tutto l'aspetto simbolico del singolo soggetto architettonico"[119]. Questo aspetto viene evidenziato, anche dal critico d'arte Gillo Dorfles, citato dallo stesso Verdon, il quale si chiese "se sia possibile oggi un'arte sacra 'veramente contemporanea'", e Verdon attribuisce una specificazione alla questione, secondo cui "la vera sfida per il cattolicesimo odierno non è quella del linguaggio stilistico[120] delle singole opere bensì degli edifici che queste devono ornare" e specifica, "delle nuove chiese, chiamate dal Concilio Vaticano II[121] ad assecondare riti radi-

119 Timothy Verdon, *Mario Botta e lo spazio del sacro a Firenze*, in Mario Botta, *Architetture del sacro*, op.cit., p. 9

120 Botta aggiunge su questo tema, propriamente riguardo la chiesa del Santo Volto di Torino, che il progetto "adotta il linguaggio di oggi, ma ricerca nella storia delle tipologie ecclesiali la ragione di esprimersi". Per questo è evidente come sia necessario il dialogo con un certo *linguaggio architettonico*, e che questo abbisogni di una contestualizzazione spazio-temporale (hic et nunc), che abbia la sensibilità di un futuro e ancora più importante, che mantenga un dialogo fecondo con il passato. Quest'ultimo approccio è più complesso da individuare nelle architetture sacre contemporanee, quanto più si incide sull'atteggiamento di "azzeramento dei codici linguistici e il congedo degli stili operato dalle avanguardie nel XX secolo", come afferma lo stesso Botta. (*ivi*, p. 158, 7)

121 Verdon encomia Botta per la sua architettura, e scrive: "Alla fragilità soggettiva delle chiese postconciliari, ha sostituito – o meglio, restituito – l'oggettività di

calmente semplificati, riportati di punto in bianco all'originaria trasparenza comunicativa"[122]. Il grande problema potrebbe essere infatti l'atteggiamento con cui si affronta il tema architettonico del sacro, che appare "anti-trionfale", e accompagnato dalla "velleità di osmosi con il mondo"[123], che appare giustificato da una "lettura superficiale dei documenti del Concilio"[124]. Il rischio che corre l'architettura sacra contemporanea è la fugacità dei contenuti della fede in essi, i quali evidentemente non riescono a fondarsi su pietra salda, per questo "molti committenti e architetti preferiscono l'anonimità di chiese polivalenti"[125] piuttosto che una vera e propria architettura che avvicina a Dio

un'architettura pura, la cui matematica perfezione s'incarna in forme vibranti di luce". (*Ivi*, p. 11)

122 *Ivi*, p. 8

123 Verdon sottolinea espressamente la situazione di un Occidente scristianizzato, che vive l'indifferenza religiosa, "mitigata dal fascino di religioni e filosofie orientali e dal riproporsi di forme spirituali gnostiche e/o sentimentali". Contrariamente a questa tendenza (*Agere contra*), secondo Verdon, è necessario riportare alla luce gli archetipi della tradizione specificatamente cristiana, e utilizzare la "carica di positiva espressività del sacro", capace di predicare il Vangelo anche a chi non entra in chiesa, "grazie a una costruzione volumetrica che si distingua, che ha carattere in qualche modo 'storico', che si ricollega con un passato che è quello, non solo della Chiesa ma anche della città". (*ivi*, p. 9-10)

124 *Ivi*, p. 9

125 Il sacerdote e critico d'arte descrive così la tendenza attuale, "grandi aule luminose ma prive di elementi evocanti la tradizione di fede della Chiesa e che all'esterno si mimetizzano con l'architettura funzionale dei nuovi quartieri periferici in cui sono costruite". Differentemente da ciò che criticava Debray, nel riferirsi alle chiese neogotiche presenti a Manhattan, le quali appaiono come inghiottite dai numerosi grattacieli, come perle nascoste.

sulla traiettoria dell'esperienza del passato[126].

4.3.1 L'approccio al sacro nella Chiesa del Santo Volto di Torino

Mario Botta è un architetto nato a Mendrisio, in territorio elvetico, nel 1943. Dopo un primo periodo di esperienza nel vasto mondo dell'edilizia "profana", entra, con una preferenza esclusiva, nel discorso dell'architettura sacra[127]. Alla base della progettazione architettonica di Mario Botta c'è sempre stata la ricerca di infinito attraverso il linguaggio della luce. Pur avendo lavorato in molte tipologie edilizie (abitazioni, scuole, biblioteche, musei, banche), ha infatti realizzato diversi importanti edifici di culto, tra cui la Chiesa di San Giovanni Battista a Mogno, la Cattedrale di Evry, presso Parigi, la Concattedrale del Santo Volto a Torino. Proprio quest'ultima è l'opera che mag-

126 Riguardo questa traiettoria, Andrea Longhi cita un commento di Giovanni Battista Fabbri, secondo cui "il Cristianesimo ha via via sostituito una sacralità fondata sull'idea e la pratica del sacrificio con una sacralità fondata sulla "ritualità", fino alla dimensione di una "ritualità comunitaria". […] È stato autorevolmente affermato che questo processo è stato ed è un vero e proprio processo di 'de-sacralizzazione' e che esso è parte attiva e fondamentale del processo di secolarizzazione-laicizzazione che ha contraddistinto e contraddistingue la civiltà e la cultura occidentali". (Giovanni Battista Fabbri, *Il progetto di chiese. Lo spazio del sacro e i suoi elementi costitutivi*, in *Progetti di chiese. Innovazione liturgica*, pp. 13-28, ivi p. 19 e 13. Citazione contenuta in Andrea Longhi, *Sacro, cultura architettonica e costruzione di chiese*, p. 190. All'interno del testo a cura di Paolo Tomatis, *La liturgia alla prova del sacro*, Atti della XXXIX Settimana di Studio dell'Associazione Professori di Liturgia, Edizioni Liturgiche, Brescia 2011)

127 "Gli spazi sacri dialogano con la luce, sono meno legati alla funzionalità stretta, quindi danno all'architetto maggiore libertà di espressione" afferma Giuditta Botta, figlia dell'architetto Mario Botta, nel documentario *The Space Beyond*.

giormente interessa questa analisi. La vediamo edificata nell'area di rivalutazione urbana Spina 3 della capitale piemontese, e consacrata nel 2006. "Frutto di un piano di riqualificazione urbana volto a reintegrare nel tessuto urbano le aree industriali abbandonate degli anni Settanta del XIX secolo, l'edificio offre una nuova qualità urbana. Il complesso comprende la chiesa, gli edifici parrocchiali al servizio della nuova comunità, gli uffici della Curia cittadina, i parcheggi necessari e un centro congressi. La chiesa ha una base a forma di eptametro circondata da sette torri alle quali si aggiungono i corpi inferiori delle cappelle, le cui sommità troncoconiche fungono anche da lucernari e lasciano filtrare la luce naturale lungo le mura. La pianta eptagonale ha permesso di orientare l'aula interna secondo un asse ingresso-altare in direzione della città[128]. All'interno, la copertura a piramide abbraccia l'ampia sala e attraverso l'alternanza di pieni e vuoti genera un suggestivo gioco di luci e ombre nello spazio centrale. Seguendo le richieste dei committenti, l'architetto e i suoi collaboratori hanno ricostruito il volto di Gesù attraverso un sapiente intreccio di pietre lavorate con due diverse forme e montate in modo da avere un lato cuneiforme per creare ombre e un lato piatto per riflettere la luce. La ciminiera dell'ex acciaieria è stata conservata e rinnovata come simbolo del la-

128 "La forma eptagonale consente di conferire direzionalità alla pianta centrale dell'edificio e di segnare il percorso processionale, in leggera pendenza dall'ingresso verso l'altare". (Andrea Longhi, *Luoghi di culto. architetture 1997-2007*, Motta architettura editore, 24 Ore Cultura, Collana tipologie, 2008, p. 105

voro e della cultura operaia. È circondata da una struttura a spirale in acciaio inox che sale dal sagrato fino alla croce posta a oltre sessanta metri da terra. Le campane sono di piccole dimensioni e sono montate alla base della torre su una cornice rettangolare accanto all'ingresso principale". In altra fonte viene così presentata: "Sorgerà sulle ex acciaierie Fiat e avrà l'aspetto di un grande ingranaggio: la Chiesa del Santo Volto, progettata dall'architetto svizzero Mario Botta, si appresta a diventare un elemento connotante del tessuto urbano di Torino e a caratterizzare l'assetto architettonico e urbanistico della città"[129]. L'architetto, commentando la sua architettura, afferma: "ora l'occasione del disegno di una nuova chiesa richiama le grandi speranze del passato 'quando le cattedrali erano bianche' per dirla con Le Corbusier e un nuovo impianto ecclesiale, in sostituzione di aree industriali dismesse, diventa impegno importante per la ricucitura di differenti parti urbane e per la costituzione di un nuovo polo di vita sociale oltre che religiosa"[130]. Senza soffermarsi sulla citazione di Le Corbusier, che necessiterebbe di ulteriore discussione, il movente della costruzione della chiesa di Torino si avvicina senza dubbio all'idea che afferma Botta, sul ruolo centrale che deve avere il tempio cristiano nella pianificazione urbana. Afferma infatti: "L'accelerazione della crescita

129 Fonte: https://www.floornature.it/mario-botta-chiesa-del-santo-volto-torino-4307/

130 Mario Botta, *Architetture del sacro. Preghiere di pietra*, op.cit., p. 158

urbana sorretta dalle esigenze tecniche e funzionali con carattere operativo e contingente, hanno di fatto abbandonato il ruolo 'strutturale' e 'fondatore' del tempio e ridotto il tessuto urbano ad una agglomerazione continua senza luoghi e strutture di riferimento", ecco che in quest'ottica il ruolo del tempio è quello di "servizio", e come aggiunge l'architetto "senza quella carica simbolica che ne faceva nel passato un punto di riferimento dell'organizzazione spaziale […] il ruolo centrale di presenza simbolica e spirituale all'interno del tessuto urbano[131] è parte attiva del messaggio e del valore della città stessa intesa come 'casa' della collettività"[132].

Sicuramente Botta incide a fuoco queste parole in più occasioni, progettare la "casa di Dio" con lo spirito (o pensando) alla "casa dell'uomo", e questo aspetto collabora in certo modo con un'accezione del sacro che intende esprimere ciò che è puramente umano[133], secondo

131 Possiamo aggiungere, con le parole di Botta, che "rappresenta oggi una eccezione nel processo di crescita urbana L'agglomerazione continua cresciuta attraverso i nuovi insediamenti, ha subito come l'intera società, un processo di secolarizzazione che ha portato alla scomparsa di regole e gerarchie dentro il tessuto urbano dove invece, nella tradizione occidentale, veniva attribuito all'edificazione della chiesa un ruolo cardine capace di condizionare lo sviluppo dell'intorno". (*Ivi*, p. 185)

132 *Ivi*, p. 173

133 "Fin dai primi anni Novanta padre Debuyst aveva denunciato il rischio di entrare in un'architettura sacra e monumentale 'post-liturgica', di cui le opere dell'architetto ticinese costituiscono i modelli". Così commenta Andrea Longhi riguardo la monumentalità delle architetture di Botta, secondo cui il suo operare è connaturato da un formalismo individualista, capace sicuramente di corrispondere una necessità di identità della Chiesa attraverso la sua arte e architettura, ma d'altra parte, estremamente ridotte ad una sete di esperienze emozionali. (Andrea Longhi, *Sacro, cultura architettonica*

cui la casa di Dio sembra essere la *casa di un altro* e non la casa di Dio, cioè non contempla l'appartenenza a Cristo, ovvero la seconda persona della Santissima Trinità, vero Dio e vero Uomo, come afferma il Catechismo[134]; il fine dell'azione progettuale e del manufatto architettonico ripiega giustamente sulla "riflessione, meditazione, preghiera"[135], seppure questi atti si concludano in sé stessi, senza ambire all'aumento della relazionalità personale con Dio in quanto persona[136].

---

e costruzione di chiese, op.cit., p. 188)

134 "La Chiesa « ha la caratteristica di essere nello stesso tempo umana e divina, visibile ma dotata di realtà invisibili, fervente nell'azione e dedita alla contemplazione, presente nel mondo e, tuttavia, pellegrina; tutto questo in modo che quanto in lei è umano sia ordinato e subordinato al divino, il visibile all'invisibile, l'azione alla contemplazione, la realtà presente alla città futura verso la quale siamo incamminati »." (CCC, n. 771, Concilio Vaticano II, Cost. Sacrosanctum Concilium, 2: AAS 56 (1964) 98)

135 Mario Botta, *Architetture del sacro. Preghiere di pietra*, op.cit., p. 18. Come scrive anche Margherita Petranzan, "Lo spazio sacrale è lo spazio del silenzio e della 'contemplazione'. Contemplare deriva, appunto, da templum, ed è un gesto decisivo, iniziatico, con il quale l'uomo ha definito la sua diversità tra le creature, all'interno della sfera celeste". (Margherita Petranzan, "Stasi. Le parole sulle cose", in *Anfione e Zeto.* Quaderni di architettura, a. 1 (1992) 63. Citazione contenuta in Andrea Longhi, *Sacro, cultura architettonica e costruzione di chiese*, op.cit., p. 190)

136 Al contrario, in più occasioni enuncia l'importanza di luce e forme che "relazionano la percezione visiva alla sensazione emotiva", o ancora afferma che "l'architettura ritorna ad essere strumento di frequentazione dello spirito umano: una macchina capace di produrre emozioni", e aggiunge che "se in qualche fortunata occasione la fruizione di un'opera riesce a offrire gioia ed emozioni tali da svelare un po' di mistero vuol dire che l'architetto è riuscito nell'intento di manifestare le ragioni più profonde della sua missione". (*Ivi*, p. 3, 170, 176)
Con rammarico viene alla mente il prologo di San Giovanni, che scrive "Egli era nel mondo,/ e il mondo fu fatto per mezzo di lui,/ eppure il mondo non lo riconobbe" (*Gv* 1, 10)

Sergio Pace, nel commento dell'architettura di Botta scrive "La chiesa non può che essere la casa di Dio e dell'uomo, allo stesso tempo"[137]. Ad avvalorare questo immanentismo umanistico è l'evidente assenza dei "rimandi all'assoluto e al trascendente, non sono mai riferiti in modo esplicito ai fondamenti del cristianesimo, o alla celebrazione dei sacramenti, o al ruolo dell'assemblea celebrante: sono chiaramente assenti i temi del rapporto tra sacro e liturgia, tra sacro e comunità", come scrive Andrea Longhi nel capitolo intitolato *Sacro, cultura architettonica e costruzione di chiese*, all'interno del libro *La liturgia alla prova del sacro*, a cura di Paolo Tomatis[138].

4.3.2 L'ICONOGRAFIA E IL SIMBOLISMO

Botta confessa "Ultimato il progetto della chiesa, ho affrontato con il cardinal Poletto il difficile tema dell'iconografia all'interno di un tempio ai giorni nostri". Secondo quanto appare dalla testimonianza dell'architetto, il tema iconografico è stato inserito in un secondo momento nella Chiesa del Santo Volto, escludendo la possibilità di fare dell'iconografia uno dei motivi progettuali. Questa scelta è evidentemente figlia del nostro tempo, secondo cui l'iconografia è concepita come decorazione, piuttosto che ornamento[139], così viene assoggetta-

137 Sergio Pace, *Dopo il tempo del lavoro, lo spazio della domenica*, in Mario Botta, *La chiesa del Santo Volto a Torino*, Skira Editore, Milano 2007, p. 22

138 Andrea Longhi, *Sacro, cultura architettonica e costruzione di chiese*, op.cit., p. 188.

139 "Il rischio della recente banalizzazione è una drastica perdita di complessità che marca la trasformazione dell'ornamento in mera decorazione […] appare comun-

ta all'ultimo grado della progettazione[140]. Botta continua affermando "La soluzione adottata mi sembra corretta, essenziale e soprattutto senza particolari forzature ideologiche". Gli unici segni iconografici posti all'interno della chiesa sono l'immagine del Santo Volto, il crocifisso medievale e la statua del Settecento raffigurante la Vergine. Riguardo il "tema iconografico" della chiesa, ovvero il Santo volto inserito nell'abside, risulta essere una *deformazione*[141] dell'immagine della Sacra Sindone trasformata in "insieme di pixel" – come lo de-

---

que necessario ridefinire l'attuale soglia tra ornamento e decorazione e ripensare i gradi di libertà della nostra pratica quotidiana.". (Ambra Fabi, Giovanni Piovene, *L'ornamento in architettura: elemento inevitabile o vana decorazione?*, in *Domus*, n. 1043, febbraio 2020) "En nuestro país, casi todas las iglesias que se publicaron desde 1950 mostraban el empleo de técnicas nuevas y materiales desnudos, es decir, la renuncia al ornamento añadido que acabó llamándose sinceridad constructiva. Para los teóricos, esta idea venía a encarnar las exigencias de rigor que se esperaban del templo cristiano, la grandeza de lo sencillo y la belleza como el resplandor de lo verdadero" . (Esteban Fernández-Cobián, *¿Son protestantes nuestras iglesias modernas? La recepción en España de la capilla del Politécnico de Otaniemi*, in Actas del Congreso Internacional de Arquitectura Religiosa Contemporánea 5, 2017, p. 67)

140 Un altro fatto rilevante è la subalternità di temi ancor più importanti dell'ornamentazione. Andrea Longhi evidenzia come "alla Commissione liturgica diocesana sia stato presentato un progetto con 'alcuni elementi di carattere liturgico ancora incompiuti: area presbiteriale, battistero, luogo della penitenza, chiesa feriale', quasi a dichiarare la subalternità di tali temi rispetto all'interesse per la geometria dello spazio [e alla qualità spaziale dell'insieme]". (Andrea Longhi, *Sacro, cultura architettonica e costruzione di chiese*, op.cit., p. 208. Citazione proveniente dal Verbale della riunione della *Sezione arte e Beni culturali* dell'Arcidiocesi di Torino, 31 maggio 2002, Prot. 192/02 del 3 luglio 2002)

141 La definisco in questo modo in quanto è l'interpretazione umana di un'immagine acheropita, inoltre è immagine sottoposta ad una interpretazione "in riduzione", in cui non si aspira ad un'azione di chiarificazione dell'immagine, ma al contrario si designa una tecnica che ne riduce la chiarezza originale.

finisce lo stesso architetto – e probabilmente proviene dal proposito che Mario Botta stesso ha individuato, ovvero quello di "re-inventare gli archetipi[142] [i tesori] della tradizione specificatamente cristiana"[143]. Botta aggiunge "Le opere di architettura costituiscono segni importanti di comunicazione dove, accanto agli aspetti strettamente tecnici e funzionali, persistono valori simbolici e metaforici"[144]. Queste due asserzioni ci conducono verso due fronti, da un lato l'idea di mantenere un critico realismo, basato sui fatti, sul terreno consolidato (la tecnica, la funzione, la storia, la tradizione[145], …); dall'altro si aspira ad un atteggiamento di astrazione, che prevede l'atto creativo in toto (l'invenzione, il simbolismo, la metafora, l'allegoria, …). Gli altri due

142 In questo senso vediamo come l'autore della chiesa del Santo Volto sia un architetto che intende prendere le distanze dal recupero delle tipologie storiche in tutto il discorso progettuale (sia architettonico che artistico/iconografico). Botta scrive che "le tipologie ecclesiali che per secoli hanno determinato l'evoluzione di stili e linguaggio, appaiono mute e incapaci di interpretare l'attuale condizione", seppur si voglia rendere estraneo alla scelta evasiva per attribuire la causa della novità progettuale nel contesto. Scrive infatti "è soprattutto il contesto che rende obsolete le tipologie che per molto tempo hanno offerto opportunità architettoniche eccezionali". (Mario Botta, *La chiesa del Santo Volto a Torino*, op.cit., p. 24)

143 *Ivi*, p. 26

144 *Ivi*, p. 29

145 Anche la tradizione diventa un criterio non negoziabile, per il valore del *continuum*, per l'imperturbabilità della Verità davanti ai cambiamenti repentini e accidentali della cultura, essa è infatti la stessa "ieri, oggi, sempre". "ut cum dicas nove non dicas nova" (si dicano cose in maniera nuova, non cose nuove), come riprende Régis Debray, facendo riferimento alle parole di Vincentius Liriniensis (*Commonitorium*, XXII-XXIII, in CC, LXIV a c. di Roland Demeulenaere, 1985, pp. 177-178)

elementi iconografici appartengono alla tradizione, quindi non sono oggetto di critica, quanto più lo può essere la loro collocazione ed il loro supporto. Se precedentemente abbiamo affrontato l'armonia della proporzione di Dom Hans van der Laan, qui vediamo la scelta di Botta di far risaltare su una enorme croce in legno Kauri di trentamila anni il *Christus Patiens* ligneo di origine medievale. Se da un lato la scelta ci appare degna per l'opera d'arte e per il soggetto dell'opera, dall'altra appare estremamente irrealistica, incapace di esprimere efficacemente, oltre alla sofferenza della croce, anche la sofferenza della Via Crucis[146]. Altro invece riguarda la Vergine policroma del Settecento, la quale si esprime in magnificenza su di un cilindro spaccato.
Il simbolismo della scelta compositiva dell'architettura in toto dimostra come Mario Botta sia entrato in dialogo con alcuni aspetti del simbolismo architettonico. Lo vediamo ad esempio nella scelta compositiva dell'ettagono, con l'onesta attribuzione –come commenta Sergio Pace[147]– dell'aspetto simbolico a don Giuseppe Trucco, il quale è stato in grado di suggerire una serie di riferimenti religiosi, simbolici e matematici a proposito della scelta di questa forma e del numero di lati che la caratterizza (numero sette). Anche Sergio Pace

146 La sproporzione della croce rispetto all'esile corpo formula un messaggio che non permette di entrare nel fitto mistero teologico, e neppure nella composizione storica.

147 Sergio Pace, *Dopo il tempo del lavoro, lo spazio della domenica*, in Mario Botta, *La chiesa del Santo Volto a Torino*, op.cit., p. 22

evidenzia una certa somiglianza con alcune chiese più antiche a pianta centrale che portano la stessa definizione formale, il professore cita Sainte-Marie di Rieuz-Minervois in Linguadoca, del XII secolo, o Nostra Signora di Scherpenheuvel o Montaigu, nel Brabante, della prima metà del XVII secolo[148].

È proprio la pianta centrale a generare il cuore del progetto, in quanto il senso della scelta risponde all'esigenza di essere "punto di riferimento" dell'intero quartiere. Un progetto che sceglie di esaltare la figura di centralità della fede nell'ambiente circostante, come bisogno umano di cercare un senso dell'esistenza e di un fondamento per la sua vita, deve necessariamente, secondo l'autore, corrispondere a questa centralità nella forma, e la forza centripeta che essa esprime[149]. Schwarz l'aveva già studiata in profondità fino a formulare l'idea che una vera pianta centrale per una chiesa non esiste, poiché tutte le chiese a pianta centrale nella storia hanno sempre inserito il *polo/eminenzialità* del Sacrificio, ovvero l'altare, sul perimetro della struttura, in questo modo si genera una direzione, quindi si perde la centralità[150]. Proprio per questa "non centralità", Botta sceglie di direzionare l'asse ingresso-ab-

148 *Ivi*, p. 21

149 *Ivi*, p. 66

150 "These churches are not genuine centric structures. To be more correct we would have to call them obstructed rectangular structures: the centric form which they inherited is contradicted by the displaced position of the altar. The altar is something which stands at the edge and protrudes from the circular space. The life and the form of the structure do not coincide". (Rudolf Schwarz, *The Church Incarnate*, op.cit., p. 110)

side verso il centro città (probabilmente verso l'intersezione tra Corso Vittorio Emanuele II e Corso Galileo Ferraris), diversamente dalla tradizione della Chiesa che opta per l'orientamento (ovvero "verso oriente"), come discute il Papa emerito Benedetto XVI[151]. In questa scelta, anche il "direzionamento" dell'architettura verso la città ordina la simbologia su un obiettivo più umano piuttosto che soprannaturale[152], e dalla scelta di una composizione formale tipicamente industriale, predilige l'aspetto di *memoriale storico*. La sua scelta compositiva infatti preme su questo punto, per cui "la costruzione di un edificio sacro ritorni a riscoprire un ruolo specifico e ad arricchire come testimonianza del proprio tempo la storia della comunità"[153].

4.3.3 Pensiero conclusivo

Generalmente possiamo concludere affermando che Mario Botta è un architetto che predilige il sacro nei suoi progetti, ed è incentrato sul sacro come sensazione di una presenza del divino fondata sugli accorgimenti architettonici che sono in grado di manifestarla, piuttosto che come la feconda unione tra liturgia e arte, come d'altronde invi-

151 Cfr. Joseph Ratzinger, *Introduzione allo spirito della liturgia*, op.cit., cap. III, pp. 70-80

152 "Una nuova chiesa è luogo di sosta, di silenzio, di preghiera che, attraverso l'architettura, riafferma i valori di autentico umanesimo della cultura cristiano-occidentale per riproporli oggi quali premessa per un'autentica accoglienza all'interno della comunità". (Mario Botta, *La Chiesa e la città*, presentazione del progetto, dicembre 2006. Fonte www.diocesi.torino.it)

153 Mario Botta, *La chiesa del Santo Volto a Torino*, op.cit., p. 66

ta il Concilio Vaticano II. Come commenta Sergio Pace, l'architetto ticinese cerca "un'idea di spazio sacro dove la componente mistica, esperienza personale frutto di un'illuminazione avvolta nel mistero, prevale su quella liturgica"[154]. In aggiunta a questo aspetto di gerarchia progettuale, vediamo come questa caratteristica si sia manifestata nella presentazione del progetto alla diocesi di Torino. Un progetto che si fonda su tre aspetti: l'immagine della chiesa come riferimento urbano (*visibilità identitaria*), l'immagine della chiesa come luogo di incontro della collettività, l'immagine della chiesa come luogo di riflessione e meditazione. Nei tre aspetti, difficilmente vediamo presentato il soggetto che rende Sacro il sacro, al contrario, il sacro appare espresso come una serie di caratteristiche materiali e spaziali, piuttosto che come una qualità soprannaturale. Allo stesso modo difficilmente vediamo l'aspetto liturgico e quindi all'*usus* dell'architettura sacra da parte dei fedeli. In generale, vediamo una grande attenzione alla forma e poca attenzione alla sostanza - che qualifica la forma -.

154 Sergio Pace, "Sacro d'autore. La cattedrale della città postindustriale", in *Il Giornale dell'Architettura*, 46 (dicembre 2006), p. 25; da ultimo: SergioPace – Carla Zito, "Un'opera di Mario Botta a Torino. La chiesa e il centro pastorale diocesano del Santo Volto (2001-06)", in Arte e storia, a. 11, n. 52, ottobre 2011, 708-719. Citazione contenuta in Andrea Longhi, *Sacro, cultura architettonica e costruzione di chiese*, op.cit., p. 208)

Figura 22 – (sopra) Inaugurazione della Concattedrale del Santo Volto di Torino. Presiede il cardinal Severino Poletto, arcivescovo di Torino. Fotografia di Gianluca Platania, 2006. © Città di Torino. Figura 23 – (sotto) Santa Messa solenne nella chiesa del Santo Volto, presiede l'arcivescovo di Torino cardinal Severino Poletto, 2007. Fonte: (sopra) www.museotorino.it, (sotto) www.diocesi.torino.it

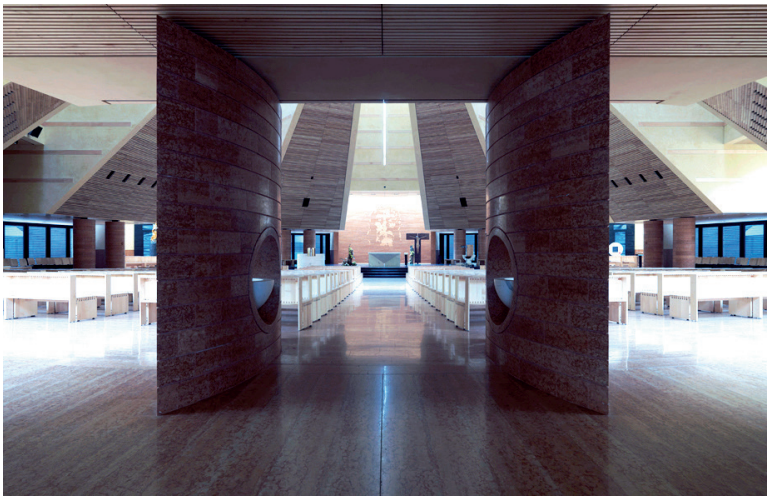


Figura 24 – (sopra) Vista dall'esterno della Chiesa del Santo Volto. Figura 25 – (sotto) Vista grandangolare dell'interno, in corrispondenza dell'ingresso. Fotografia di Enrico Cano, 2007 ©.

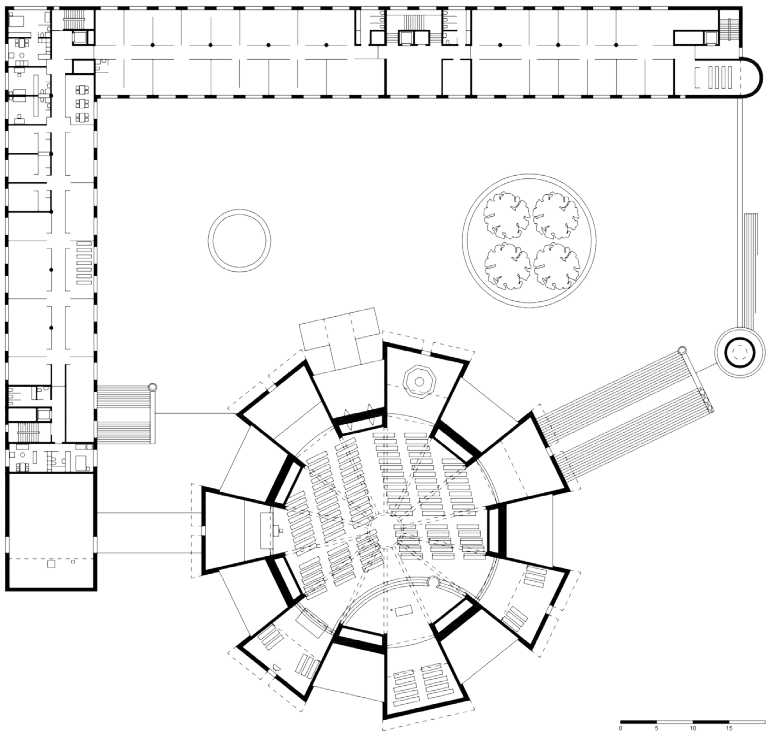


Figura 26 – planimetria del complesso parrocchiale (quota ±0,00), in basso la chiesa, in alto la Curia Metropolitana, a sinistra la Cappella Feriale con i Servizi Parrocchiali. Fonte: Mario Botta, *La chiesa del Santo Volto a Torino*, op.cit, p. 53

Figura 27 – Immagine del fondo absidale, rappresentazione del Santo Volto della Sindone come "insieme di pixel". Fotografia di Enrico Cano, 2007 ©.

Conclusione

Usando le parole di Mario Botta, "perché siamo così scontenti degli esempi di architetture che hanno disegnato lo spazio del sacro nella storia recente? Una possibile spiegazione risiede nell'accelerazione degli eventi e nelle relative trasformazioni che via via si sono succeduti nella seconda metà del XX secolo con la complessità propria della cultura moderna e il venir meno di molti valori ai quali facevamo riferimento". L'architetto ticinese si riferisce in particolare ad un "indebolimento della memoria che ha lasciato progressivamente spazio all'oblio"[1]. Una simile posizione è stata presa dal Cardinal Gianfranco Ravasi e, come abbiamo visto, viene sostenuta da Timothy Verdon, Esteban Fernández-Cobián, Walter Zahner e altri studiosi incontrati nella bibliografia di riferimento[2].

1 Mario Botta, *La chiesa del Santo Volto a Torino*, Skira Editore, Milano 2007, p. 24

2 I riferimenti alla perdita dei linguaggi che governavano un tempo l'arte sacra, gli aspetti del rapporto secolare tra arte e chiesa, l'intesa del Concilio Vaticano II

Il malcontento evidenziato da Botta, tuttavia, trova una risposta e spiegazione esauriente solamente nella rottura con il passato? Si tratta di una condizione di oblio della storia o dei suoi traguardi?

Sicuramente risulta chiaro che vi sia una tendenza a "dimenticare" il passato per vivere nella cronaca dell'attualità e nell'immediatezza del pensiero. Esso appare sempre di più privo di contorni, privo di struttura logica, esclusivamente formato dalle sensazioni e dalle emozioni -talvolta giustificate da una poetica (orizzontale) e secolare-. Sono infatti queste le conclusioni espresse da François Boespflug, Frederic Debuyst, Martin Klöckener e altri studiosi[3]. In un ambiente di questo genere, lo stesso pensiero di oggi, domani sarà obsoleto, così i moventi di un'azione artistica di oggi, domani saranno discutibili. L'eccessivo sperimentalismo rischia di lasciare indietro i principi e fondamenti che muovono il fare artistico[4].

Tale conclusione, tuttavia, non esaurirebbe la richiesta di risposte del lettore, quanto più imposterebbe nuove domande. Due di queste pos-

---

come nuovo orientamento piuttosto che la lettura del recupero della tradizione, ecc. Si veda in questa tesi: p. 25 (Gianfranco Ravasi); p. 32, nota n.8 (Timothy Verdon); p. 44, nota 11 (Esteban Fernández-Cobián); p. 33, nota 11 (Waletr Zahner), nota 13 (Albert Gerhards); p. 34, nota 14 (Ralf van Bühren)

3 Altri studiosi come Rauchenberger, Zahner, Gerhards, Sternberg, Pontiggia, incontrati negli Atti del Convegno di Bose. Si veda in questa tesi al sottocapitolo 2.1, relativo alla poetica del muro bianco, pp. 54ss

4 Come è sostenuto nell'articolo di Nikos A. Salingaros, *La Scacchiera degli Stili Architettonici*, ne "Il Covile", NL - N.o 320, 18 aprile 2006

sono essere le seguenti:
Che cosa si dimentica? Quali sono i valori che vengono meno? E soprattutto, perchè?

L'architetto contemporaneo deve quanto più trattare la sua stessa disciplina con grande responsabilità ed esemplarità. In questo senso, ogni sua attività progettuale si deve inserire necessariamnte nel tempo presente[5], seppure tale operazione raccolga i frutti del passato e si occupi di seminare in ottica del futuro. Così si può tentare di trovare le istanze utili a rispondere alla prima domanda: imparare dal passato, per costruire nel presente un eredità per il futuro. In questo senso la sua maggiore preoccupazione dovrebbe essere quella di attenersi quanto più possibile ai traguardi già raggiunti dai suoi predecessori, per non prendere il largo dall'origine.
Ugualmente si può affermare con più sicurezza la necessità di una reale contestualizzazione storico-geografica del suo operato. In questo modo si può attingere dai mezzi più idonei, tra quelli reperibili, per la trasmissione di un determinato messaggio. Grazie a questa ricerca effettuata, conosciamo la natura di questo messaggio, tanto quanto

5 Tesi che veniva sostenuta da John Henry Newman, come riporta Uwe Michael Lang, ponendo il cardinale anglosassone in rapporto con l'idea più conservatrice di Augustus Welby Pugin, sostenitore del gotico. (Uwe Michael Lang, *La "Sacralità della liturgia"*, in *Ars Liturgica. L'arte a servizio della liturgia*, a cura di Goffredo Boselli, Edizioni Qiqajon, Magnano (BI) 2012 p. 58)

l'importanza della sua fedele trasmissione. Si tratta di un'eredità della tradizione della Chiesa, nel caso della religione cattolica, un contenuto molto delicato che non accetta riduzionismi o interpretazioni superficiali o erronee[6].

L'architetto ha il compito di cercare le risposte ai precedenti quesiti, deve analizzare attentamente gli esiti della sua ricerca ed ancor più importante, deve saper esprimere i risultati con l'arte con la quale è chiamato a lavorare[7]. Il suo ruolo quanto mai importante, deve lasciare nella società l'impronta della fede, come chiede San Paolo VI nel discorso agli artisti. Diviene sempre più urgente chiarire ed esprimere il valore della fede proprio attraverso quei dispositivi che l'ingegno umano continua a donarci, e questi sono proprio le arti e le loro declinazioni. ["la bellezza salverà il mondo"[8]]
L'importanza dell'operato artistico, cioè il compito (nel caso dell'ar-

6 Rauchenberger intende indagare sui limiti di giudizio riguardo l'eventuale esplorazione del sacro, atti ad allontanare le opere d'arte incompatibili. Ugualmente sostiene Cassigena-Travedy, quando fa riferimento ad un eventuale lessico artistico usato in modo avventato, talvolta con connotazioni mondane che "obliterano la vera natura dell'arte, della liturgia e del loro rapporto". (Johannes Rauchenberger, *Ars religiosa, ars sacra, ars liturgica*, in *Liturgia e Arte. La sfida della contemporaneità*, a cura di Goffredo Boselli, Edizioni Qiqajon, Magnano (BI) 2011 p. 29) (François Cassingena-Trévedy, *La sacramentalità dell'arte nella liturgia*, in *Liturgia e Arte*., op. cit., p. 47)

7 Seppure riconosciamo la difficoltà, evidenziata da Pontiggia, Zahner, Sternberg.

8 Come poteva affermare Dostoevski nella sua opera "L'idiota".

chitetto) di approfondire il mistero che deve essere svolto nell'edificio possa crostruire una struttura capace di quell'usus. Questo concetto significa una responsabilità comunicativa rispetto ai misteri della fede, significa il primato sulle altre azioni provenienti dall'ingegno umano, significa l'aspetto ausiliare nel dispensare gli strumenti utili a muovere le potenze dell'anima alla conoscenza e all'adorazione di Dio. L'architettura ha questo immenso compito di introdurre gli uomini alla celebrazione consapevole della liturgia[9]. Per questo motivo si occupa in certo modo della crescita della vita spirituale dei fedeli; la Chiesa si appella agli artisti proprio perchè rendano un servizio utile al suo fine ultimo, cioè la gloria di Dio e la salvezza delle anime[10].

Il percorso che abbiamo tracciato in questa ricerca formula le sue conclusioni direttamente su questo aspetto della "responsabilità". Questo significa comprendere come la bellezza[11] (pulchrum – il piace-

9 Come viene sottolineato, in riferimento ai documenti conciliari, da Ralf van Buehren

10 Lo stesso autore, Ralf van Buehren, incide l'idea della responsabilità dell'arte in ottica etico-morale che riveste nei confronti della persona umana. L'arte non è solo strumento per il fine ultimo ma possiede da sè una dignità propria e bontà naturale. L'arte ha la funzione di rivelare ed elevare, poichè secondo lo storico d'arte, essa rimanda simbolicamente alla bellezza di Dio e si pone al servizio della lode di Dio, inoltre rinvigorisce la devozione degli uomini.

11 François Boespflug sottopone il concetto di bellezza all'aggettivo "nobile", sulla scia della parola utilizzata dai padri conciliari. Il gusto di fare bene, seguendo le parole di San Tommaso d'Aquino "recta ratio factibilium", qualità che proiettata sulla finalità dell'arte, condiziona o determina la struttura dell'oggetto d'arte

re della contemplazione) possa essere una qualità essenziale di un'opera d'arte, e così partecipare alla dignità che la eleva alla manifestazione della realtà soprasensibile[12] (unum – nell'indivisibilità tra il reale e il trascendente) e conseguentemente utile al rito liturgico[13] (bonum – conveniente alla volontà), e capace di annunciare la verità[14] (verum – conveniente all'intelletto). È estremamente utile per comprendere la sostanziale importanza dell'opera d'arte e dell'artista nella fede cattolica. Per questo gli stessi pontefici hanno confermato questa importanza. "La bellezza è chiave del mistero e chiamata al trascendente"[15]; le artiste e gli artisti sono di conseguenza "essi stessi messaggeri e testimoni della speranza per l'umanità"[16].

12 Thomas Sternberg riporta l'idea di Konrad Ott, il quale si impone affinchè "i luoghi di culto riflettano l'importanza e il significato che le persone attribuiscono ai riti a cui prendono parte".

13 Rito che non si "fa" ma si "celebra", in quanto azione non ordinaria. In forza di questa condizione, ed in forza del mistero celebrato, determina la sacralità di luoghi, tempi ed oggetti, come afferma Uwe Michael Lang sulla medesima linea del papa emerito Ratzinger. Anche Yves-Marie Blanchard sostiene questa idea di luogo sacro come partecipazione alla sacralità della persona di Cristo, "Egli è capo del corpo che è la Chiesa", secondo il versetto paolino (*Col* 1, 18).

14 Aspetto che viene negato da Fuchs, il quale descrive la funzione catechetica come obsoleta. Afferma infatti che "l'arte si è liberata di questo vincolo". Questa tesi è tuttavia sostenuta da Albert Gerhards, il quale ne attribuisce quattro "funzioni": catechetica, rappresentativa, anamnetica, dossologica, critica. L'orientamento didattico e catechetico, come sostiene Ralf van Buehren, resta subordinato alle indicazioni riguardo l'arte sacra all'interno di tutti i documenti conciliari.

15 San Giovanni Paolo II, *Lettera agli artisti*, Città del Vaticano, 1999

16 Benedetto XVI (Joseph Ratzinger), *Incontro con gli artisti. Discorso del Santo Padre Benedetto XVI*, Città del Vaticano, 2009

In una società secolarizzata, come la definiscono diversi studiosi incontrati[17], è di primaria importanza saper definire anche attraverso le opere d'arte, il concetto di sacralità di uno spazio. Come affrontato nella ricerca, la sacralità è un carattere qualitativo legato all'esclusività d'uso. San Tommaso afferma, come viene ripetuto sia da Lang che da Sternberg, "una cosa è detta sacra perchè è ordinata al culto divino", per le azioni sacre che si celebrano con essa[18]. Tale carattere, per la stessa etimologia del termine, distingue ciò che è dedicato a Dio, da ciò che è profano[19]. Abbiamo incontrato personalità le quali attribuivano alla sacralità una visione orizzontale, come l'atteggiamento davanti alla giustizia sociale, alla dignità umana oppure rispetto la salute[20]; altri che la definivano per il carattere giuridico[21], altri che, a causa di una

17 Vedi Rauchenberger, Zahner, Sternberg, Gerhards, Pontiggia, ...

18 "Domus, in qua hoc sacramentum celebratur, Ecclesiam significat, sicut et Ecclesia nominatur, convenienter consecratur, tum ad rappresentandum sanctificationem quam Ecclesia conseguta est per passionem Christi" (San Tommaso d'Aquino, *Somma Teologica*, III pars, q. 83, a. 3)

19 Su questo punto discute Sternberg, quando mette in relazione il concetto di sacro e profano. Egli sostiene l'idea secondo cui il termine sacro non sia in antitesi con il termine profano, e che profano non significa irreligioso. Questa tesi si pone in opposizione a quella di Josef Pieper, come riporta lo stesso Sternberg, il quale sostiene il concetto estremo di "transustanziazione dello spazio".

20 Julio Bermùdez in "Trascending or Trascendent Architecture"

21 Massimo Calvi in "L'edificio di culto è un «luogo sacro»? La definizione canonica di «luogo sacro»"

non univoca caratterizzazione del termine -in un particolare idioma-, enunciano una difficoltà di definizione[22]. Alla luce di queste interpretazioni del termine "sacro", ha senso parlare di "architettura sacra"? L'attribuzione del termine "sacro" ad un oggetto deve certamente significare che vi sia stata una "consacrazione", cioè un'unzione con olio crismale. L'oggetto però vive di questa sacralità in forza della formula di consacrazione, in virtù del soggetto al quale è dedicato, in tal caso a Dio[23]. Tale qualità acquisita non è necessariamente proporzionale alla qualità formale dell'oggetto, ma in virtù dell'*usus*[24]. In questo frangente entra in gioco la qualità artistica, come *recta ratio factibilium*, può manifestare forsmalmente il carattere di esclusività d'uso, come afferma San Tommaso d'Aquino. Quell'oggetto, che ora possiamo chiamare opera d'arte, partecipa più o meno perfettamente -seppure nella sua imperfettissima natura, come abbiamo affrontato con Dio-

22 Thomas Sternberg in "Il senso cristiano dello spazio sacro"

23 Tesi sostenuta da Sternberg, il quale pone in discussione il concetto il consacrazione. L'autore sostiene che il solo rito di consacrazione non basta a definire la sacralità dello spazio, quanto più è conefrmato dall'obbligo di usare il luogo o l'oggetto per quella determinata attività alla quale è preposto. Egli sottolinea l'idea attuale che si ha del termine "sacro", legato all'atmosfera di opere che generano stati d'animo ed effetti psicologici, talvolta appartenenti ad ambiti profani, che definisce come "pseudo-sacri".

24 Il termine *usus* è associato a ciò di cui l'oggetto è capace. In particolare, la relazione tra il soggetto e l'oggetto nel raggiungimento del *finis quo*; cioè l'operazione o attività attraverso cui raggiungo il fine. Non è semplicemente l'uso funzionale, o uso strumentale. La differenza si può trovare nelle locuzioni "servire a/per" e "è al servizio di".

nigi Areopagita- alle qualità di ciò che intende esprimere, come sostiene Hani.

Quando l'opera d'arte esprime al meglio la realtà metafisica e ciò che la compone, allora lo scopo è raggiunto, poichè esprime in maniera adeguata e conveniente ciò che qualifica il suo carattere.

Riguardo la convenienza del suo aspetto formale, possiamo arrivare ad affermare che, la sua qualità, pesata sui trascendentali della kalokagathìa (bellezza-bontà)[25], è tanto più grande quanto più serve alla Chiesa a rendere gloria a Dio e a salvare anime -cioè il fine ultimo ed universale della Chiesa-. In questo senso si può sottolineare e rimarcare più volte il valore mistagogico dell'arte sacra. Quest'ultima usa a sua volta un ulteriore dispositivo, quale è il simbolo. Riguardo questo dispositivo abbiamo affrontato le visioni dei filosofi, come degli storici delle religioni, ma la ricerca interdisciplinare non si può concludere esclusivamente in questi ambiti. Nonostante questo necessaria riduzione di focale, la ricerca ha permesso di formulare un quesito di particolare importanza, ed è il seguente: Il simbolo rischia di prendere il posto di Dio?

25 Bellezza qui intesa secondo le caratteristiche dichiarate dal Dottore Angelico che la definiscono, quali l'integrità o perfezione, la dovuta proporzione o armonia, lo splendore o chiarezza. Va specificata la scelta di prendere gli insegnamenti dell'aquinate in forza della sua elezione esclusiva da parte dei pontefici e dai padri conciliari come maestro di dottrina teologica, come è affermato nel decreto del Vaticano II "Optatam Totius", al numero 16. Lo stesso affermò precedentemente Pio XII, oltre a Paolo VI, e successivamente Giovanni Paolo II e Benedetto XVI.

Alla questione rispondo che, alla luce delle letture effettuate vi sia realmente questo rischio. Vi è stato in passato e continua ad esserci. Lo possiamo denunciare tramite l'autorevolezza della *Pascendi Dominici Gregis* del 1907 di Pio X, nella quale esprime il rischio di un'errata interpretazione del ruolo del simbolo.

"Per la qual cosa stanno esse formole come di mezzo fra il credente e la fede di lui; per rapporto alla fede, sono espressioni inadeguate del suo oggetto e sono dai modernisti chiamate simboli; per rapporto al credente, si riducono a meri istrumenti. Non è lecito pertanto in niun modo sostenere che esse esprimano una verità assoluta: essendoché, come simboli, sono semplici immagini di verità, e perciò da doversi adattare al sentimento religioso in ordine all'uomo; come istrumenti, sono veicoli di verità, e perciò da acconciarsi a lor volta all'uomo in ordine al sentimento religioso. E poiché questo sentimento, siccome quello che ha per obbietto l'assoluto, porge infiniti aspetti, dei quali oggi l'uno domani l'altro può apparire; e similmente colui che crede può passare per altre ed altre condizioni, ne segue che le formole altresì che noi chiamiamo dogmi devono sottostare ad uguali vicende ed essere perciò variabili. Così si ha aperto il varco alla intima evoluzione dei dogmi. Infinito cumulo di sofismi che abbatte e distrugge ogni religione!"

[...]

"Ed ecco con quanta speditezza compie egli il suo lavoro. Ha detto

il filosofo: "Il principio della fede è immanente"; il credente ha soggiunto: "Questo principio è Dio";il teologo dunque conclude: "Dio è immanente nell'uomo". Di qui l'essere dell'immanenza teologica. Parimente: il filosofo ha ritenuto come certo che le "rappresentazioni dell'oggetto della fede sono semplicemente simboliche"; il credente ha affermato che "l'oggetto della fede è Dio in se stesso"; il teologo adunque pronunzia: "Le rappresentazioni della realtà divina sono simboliche". Di qui il simbolismo teologico. Errori per verità enormi; i quali quanto sieno perniciosi, si vedrà luminosamente nell'osservarne le conseguenze".[26]

Il grande rischio si trova ugualmente nel trascendentalismo del simbolo come l'assoluto immanentismo di Dio. Come affrontato nella ricerca, l'uomo fa uso di simboli, come fa uso di qualsivoglia strumento sensibile per poter conoscere Dio e per potersi affacciare alla realtà metafisica. Questo non significa che il simbolo o l'arte abbia carattere divino (ma sacro... se consacrato), nè che la divinità abbia carattere simbolico (e che si esaurisca in esso)[27]. Si parla, nel caso dei simboli, di "immagini di verità", utili a stimolare la pietà dei fedeli e l'ordinato sentimento religioso. Questa affermazione guadagna autorevolezza quando, nel considerare l'indicazione di San Bernardo,

26 San Pio X, *Pascendi Dominici Gregis*, Città del Vaticano, 1907

27 Sant'Agostino affermava, "Si comprehendis non est Deus" [se lo comprendi, allora non è Dio]

come evidenziano Duarte Morgado e Ana Maria Martins, si deriva lo spolio delle pareti cistercensi come risultato di una rigorosa e disciplinata vita interiore - Il monaco, per San Bernardo, entra in monastero per ascoltare non per guardare, e deve essere illuminato dalla pura luce, che è Cristo, di conseguenza gli edifici sono costruiti in funzione dell'udito e non della vista (*fide ex auditu*), e non ci sono vetrate colorate. Ogni elemento partecipa ad un simbolismo proprio, capace di evocare il percorso del monaco nella vita religiosa a cui è chiamato a vivere per vocazione divina-. In questo senso l'arte sacra appare con maggiore chiarezza come un accidente, ordinato sulla base del sentimento religioso dei fruitori. Si tratta di un prolungamento della fede, la cui assenza non eliminebbe l'essenza, ma la cui presenza è in grado di esprimerne i valori.

Inoltre l'arte e l'architettura sacra, contestualizzata efficacemente, è in grado di generare una forza identitaria in grado di ricoprire il ruolo di riferimento al quale la Chiesa aspira. Negli esempi architettonici incontrati troviamo questo aspetto particolarmente messo in discussione. Da un lato Schwarz impone un'architettura "meteorite" rispetto al contesto storico-geografico. Dall'altro vediamo la coerenza ascetica del benedettino Van der Laan, combattuta, tuttavia, dai suoi confratelli e superiori. Poi incontriamo il tentativo di Botta a Torino, il quale, caricandosi il fardello della periferia industriale della città, riduce la sua

architettura ad un'opera per gli uomini, più che per Dio.
La complessità dell'operazione progettuale in questo ambito apre ad una sfida epocale per l'uomo contemporaneo. Non ci troviamo nel medioevo, e non possiamo occluderci radicalmente in questo tempo -come invita Schwarz-. Alla stessa maniera non possiamo rimanere obnubilati nell'egoistico sperimentalismo estremo. Ciò non toglie che si possa attingere fruttuosamente dai risultati migliori delle differenti epoche, unitamente ad un prudente uso degli strumenti espressivi attuali, e, quando occorre, all'aggiunta di novità -come scrive Paolo VI-.

Ricordiamo che il rapporto tra arte e Chiesa rimane una questione aperta. Nonostante siano trascorsi quasi sessant'anni dal Concilio Vaticano II, continua ad offrire un insegnamento autorevole e duraturo, come afferma Martin Kloeckner. La lettura dei documenti conciliari in ambito artistico offrono ancora diversi aspetti di indagine. Questa natura interdisciplinare e la conseguente vastità di documenti risulta essere il motivo principale per il quale non è possibile pensare di concludere questa analisi in questa sede, nè è possibile prendere aperta posizione sul tema. La bibliografia di riferimento offre solamente una piccola percentuale del materiale concernente il tema. In questo senso, la ricerca effettuata offre una breve panoramica della questione. La finalità dello studio è di provarne l'attualità, l'urgenza e la necessità. Riguardo l'ampiezza del problema sollevato, è indispensabile fare ri-

Bibliografia di riferimento

(s.) Bernardis abbatis Clarae-vallensis (San Bernardo abate di Clairvaux), *Apologia ad Guillelmum Sancti Theoderici Abbatem*, Admonitio in Opusculum V, 1125

(s.) Tommaso D'Aquino, Summa Theologiae, 1265-1273 (edizione italiana: *Somma Teologica*, Edizioni Studio Domenicano, Bologna 2014

Guilelmus Durantis, *Rationale divinorum officiorum*, Liber I, 1280 (edizione italiana: *Manuale per comprendere il significato simbolico delle cattedrali e delle chiese*, Edizioni Arkeios, 1999)

Giovanni Domenico Mansi*, Sacrorum Conciliorum nova et amplissima collectio*, XII, 1061 C–D, 1759-1798

(s.) Pio X, *Pascendi Dominici Grecis. Sugli errori del modernismo,* Lettera Enciclica, Città del Vaticano 1907

Romano Guardini, *Vom Geist der Liturgie* 1918; *Von heiligen Zeichen* 1922, Matthias Grünewald Verlag ,Mainz 1927 (edizione italiana: *Lo spirito della liturgia. I santi segni*, Morcelliana Editore, Brescia 2007)

Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, Bruno Cassirer Verlag, Berlin 1923–1929, (edizione italiana: *La filosofia delle forme simboliche*, vol. I-II-III, trad. di E. Arnaud, "La nuova Italia", ed. Firenze 1961)

Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in Zeitschrift für Sozialforschung, 1936 (edizione italiana: *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, ET Saggi, Torino 2014)

Rudolf Schwarz, *Vom Bau der Kirche*, éd. Wurtzbourg, 1938. (edizione inglese: *The Church Incarnate. The sacred Function of Christian Architecture*, translated by Cynthia Harris, Henry Regnery Company, Chicago 1958; edizione italiana: *Costruire la chiesa. Il senso liturgico nell'architettura sacra*, a cura di R. Masiero, F. De Faveri, Morcelliana Editore, Brescia 1999)

Mircea Eliade, *Images et symboles. Essais sur le symbolisme magico-religieux,* editore Gallimard, Paris 1952 (edizione italiana: *Immagini e simboli*, Editoriale Jaca Book, Milano 2018)

Madeleine Ochsè, *Un art sacré pour notre temps,* Librairie Arthème Fayard, Paris 1959 (edizione italiana: *Un'arte sacra per il nostro tempo,* Edizioni Paoline, Catania 1960)

Rudolf Schwarz, *Kirchenbau: Welt vor der Schwelle*, éd. Kerle-Verlag, Heidelberg 1960

Jean Danielou, *Les Symboles chrétiens primitifs*, Éditions du Seuil, Paris 1961 (edizione italiana: *I simboli cristiani primitivi*, Edizioni Arkeios, Roma 1990)

Jean Hani, *Le Symbolisme du temple chrétien*, la Colombe: Éditions du Vieux Colombier, Paris 1962 (edizione italiana: *Il simbolismo del tempio cristiano*, Edizioni Arkeios, 1999)

Titus Burckhardt, *Chartres und die Geburt der Kathedrale,* Graf, Olten 1962 (edizione italiana: *Chartres e la nascita della cattedrale*, Edizioni Arkeios, Roma 1995)

(s.) Paolo VI, *Sacrosanctum Concilium,* Costituzione sulla sacra liturgia, Città del Vaticano 1963

(s.) Paolo VI, *Inter Mirifica*, Decreto sugli strumenti di comunicazione sociale, Città del Vaticano 1963

(s.) Paolo VI, *Lumen Gentium,* Costituzione Dogmatica sulla Chiesa, Città del Vaticano 1964

Marie-Madeleine Davy, *Initiation à la symbolique romane (XIIè siécle)*, Editions Flammarion, Paris 1964 (edizione italiana: *Il Simbolismo medievale*, Edizioni Mediterranee, Roma 2010

(s.) Paolo VI, *Presbyterorum Ordinis,* Decreto sul ministero e la vita dei presbiteri, Città del Vaticano 1965

(s.) Paolo VI, *Apostolicam Actuositatem,* Decreto sull'apostolato

dei laici, Città del Vaticano 1965

(s.) Paolo VI, *Gaudium et spes,* Costituzione pastorale sulla chiesa nel mondo contemporaneo, Città del Vaticano 1965

(s.) Paolo VI, *Messaggio del santo padre paolo vi agli artisti, Chiusura del Concilio Vaticano II*, Città del Vaticano 1965

Vittorio Andolfato, *Il rapporto sensibile-intelligibile nella concezione del simbolo di Ernst Cassirer*, Rivista di Filosofia Neo-Scolastica, vol. 57, n. 2/3, marzo-giugno 1965

Eduard Urech, *Dictionnaire des symboles chrétiens,* Delachaux et Niestlè, 1972 (edizione italiana: *Dizionario dei simboli cristiani*, Edizioni Arkeios, Roma 1995)

Dom Hans van der Laan, *De architectonische ruimte*, Brill, Leiden, Netherlands 1977 (edizione inglese: *Architectonic Space: Fifteen Lessons on the Disposition of the Human Habitat,* Brill Leiden, Netherlands 1983)

Julien Ries, *L'expression du sacré dans les grandes religions,* Centre d'Histoire des Religions, Louvain-la-Neuve 1978 (edizione italiana: *Il sacro. Nella storia religiosa dell'umanità,* Editoriale Jaca Book, Milano 2012)

Giuseppe Scavizzi, *Arte e architettura sacra: La controversia tra riformati e cattolici 1500-1550*, Gangemi Editore spa, Roma 1982

Dom Hans van der Laan, *Het vormenspel der liturgie*, Brill Leiden, Netherlands 1985 (edizione inglese: *The Play of Forms. Nature,*

Culture And Liturgy, Brill, Leiden, Netherlands 2005)

(s.) Giovanni Paolo II, *Lettera Apostolica - Duodecimum Saeculum*, Città del Vaticano 1987

(s.) Giovanni Paolo II, *Duodecimum saeculum (4 dicembre 1987)*, 8-9: AAS 80, Città del Vaticano 1988

Luca Brandolini, *La progettazione di nuove chiese,* Nota pastorale a cura della Segreteria Generale della Commissione Episcopale per la Liturgia, Roma 1993

Luca Brandolini, *L'adeguamento delle chiese secondo la riforma liturgica,* Nota pastorale a cura della Segreteria Generale della Commissione Episcopale per la Liturgia, Roma 1996

Chiara Baglione, *Il mondo sulla soglia. L'architettura sacra di Rudolf Schwarz*, in "Casabella", LX numero 640/641 dicembre 1996/ gennaio 1997

(s.) Giovanni Paolo II, *Lettera di Giovanni Paolo II agli Artisti*, Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano 1999

(s.) Giovanni Paolo II, *Lettera di Giovanni Paolo II agli Artisti*, Città del Vaticano 1999

Joseph Ratzinger, *Der Geist der Liturgie. Eine Einführung,* Herder, Freiburg 2000 (edizione italiana: *Introduzione allo spirito della liturgia*, San Paolo Edizioni, Alba 2014)

Massimo Calvi, *L'edificio di culto è un «luogo sacro»? La definizione canonica di «luogo sacro»*, Quaderni di diritto ecclesiale, 13, 2000

Marinus Gout, *Symboliek in Kathedralenbouw,* Mirananda uitgevers B.V., Den Haag 2001 (edizione italiana: *Il simbolismo nelle cattedrali medievali,* Edizioni Arkeios, Roma 2004)

Régis Debray, *Dieu: un itinéraire. Matériaux pour une histoire de l'éternel en occident,* Editions Odile Jacob, 2001 (edizione italiana: *Dio: un itinerario, Per una storia dell'Eterno in Occidente*, Cortina Raffaello Editore, Milano 2001)

Frédéric Debuyst, *Chiese. Arte, architettura, liturgia dal 1920 al 2000*, Silvana, Milano 2003

François Boespflug, *Art et Liturgie: L'art Chretien du XXIe Siecle a la lumiere de «Sacrosanctum Concilium»*, in "Revue des Sciences Religieuses", tome 78, fascicule 2, 2004

Michel Feuillet, *Lexique des symboles chrétiens*, Presses Universitaires de France-PUF, Paris 2004 (edizione itlaiana: *Lessico dei simboli cristiani,* Edizioni Arkeios, Roma 2007)

Giovanni Liccardo, *Architettura e liturgia nella chiesa antica,* Skira Editore, Milano 2005

Mario Botta, *Architetture del sacro. Preghiere di pietra*, editore Compositori, Bologna 2005

Esteban Fernández-Cobián, *El espacio Sagrado en la arquitectura española contemporánea*, in "Arquitectura Religiosa y Modernidad", Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia, 2005

Mario Botta, *La chiesa del Santo Volto a Torino*, Skira Editore,

Milano 2007

Victoriano Sainz Gutiérrez, *El retorno a los orígenes. Raíces de la arquitectura de Hans van der Laan*, in "Thémata. Revista de filosofia", n. 33, 2007

Walter Zahner, *La construcciòn de iglesias en Alemania durante los siglos XX y XXI - En busca de una casa para Dios y para el hombre / Church building in Germany during the 20th and 21th centuries in Search of a House for God and Men*, in "Congreso Internacional de Arquitectura Religiosa Contemporánea - Arquitectura de lo sagrado. Memoria y Proyecto", 2007

Esteban Fernández-Cobián (a cura di), *Arquitecturas de lo sagrado: memoria y proyecto*, in "Actas del congreso internacional de arquitectura religiosa contemporánea", numero 1, 2007

Esteban Fernández-Cobián (a cura di), *Entre el concepto y la identidad (comunicaciones)*, in "Actas del congreso internacional de arquitectura religiosa contemporánea", numero 2/2, 2009

François Boespflug, *Brève histoire de la caricature des figures majeures du christianisme*, in "Querelles d'images?", Volume 17, numéro 2, Faculté de théologie et de sciences des religions, Université de Montréal 2009

Hans Jörg Sandkühler, *Linguaggio, segno, simbolo. L'anti-ontologia di Ernst Cassirer*, in "Rivista Internazionale di Filosofia e Psicologia", 2010

Jean Paul Hernàndez, *Lo spazio sacro come kerygma e mistagogia*, Pietre Vive, 2010 (Il contenuto di quest'articolo viene ripreso e ampliato nel seguente libro dell'autore. Jean Paul Hernàndez, *Il corpo del Nome. I simboli e lo spirito dello chiesa madre dei gesuiti*, Pardes, Bologna 2010)

Tiziana Proietti, *The tools of the craft. Dom Hans van der Laan and the plastic number*, in "Nexus Ph.D. Day. Relationships between Architecture and Mathematics" Università di Roma La Sapienza, Dipartimento di Architettura, Editore Michela Rossi, Milano 2010

Timothy Verdon, *Il corpo, il volto, la persona di Gesù*, in "Catalogo della Mostra 'Gesù. Il corpo, il volto nell'arte' ". Polo Venaria Reale, Torino 2010

Andrea Longhi, *Sacro, cultura architettonica e costruzione di chiese*. In Paolo Tomatis (a cura di), *La liturgia alla prova del sacro*, in "Atti della XXXIX Settimana di Studio dell'Associazione Professori di Liturgia", Edizioni Liturgiche, Brescia 2011

Denis R. McNamara, *How to Read Churches: A Crash Course in Ecclesiastical Architecture*, Editor Rizzoli New York, New York 2011 (edizione italiana: *Leggere le chiese,* Logosedizioni, Modena 2018)

Goffredo Boselli (a cura di), *Liturgia e arte. La sfida della contemporaneità*, in "Atti dell'VIII Convegno liturgico internazionale di Bose, 3-5 giugno 2010", Edizioni Qiqajon, Magnano (BI) 2011

Enrica Bugatti, *Dom Hans van der Laan e il numero plastico*, Po-

litecnico di Milano, Scuola di Architettura e Società, Corso di Laurea in Architettura, Progetto di Riqualificazione dell'Esistente, a.a. 2011/2012

Goffredo Boselli (a cura di), *Ars liturgica. L'arte a servizio della liturgia*, Edizioni Qiqajon, Magnano (BI) 2012

Paolo De Benedetti, *L'alfabeto ebraico*, Morcelliana Editore, Brescia 2012

Andrea Longhi, *Tempio e persona: antropomorfismo e cristocentrismo nell'architettura cristiana (secoli XII-XVI)*, in "Tempio e persona. Dall'analogia al sacramento", a cura di Francesco Valerio Tommasi, Edizioni Fondazione Centro Studi Campostrini, Verona 2013

Andrea Longhi, *Spazio Sacro e Architettura Liturgica*, in "Spazi e luoghi sacri", a cura di Maria Chiara Giorda e Sara Hejazi, nella rivista "Humanitas", - n.s. – anno LXVIII - n. 6 - novembre-dicembre 2013

Andrea Longhi, *Effimere, temporanee, profane? Architetture per l'evangelizzazione, oltre l'architettura*, in "Arte Cristiana", vol. CII, fascicolo 881, marzo-aprile 2014, pp. 93-100

Caroline Voet, *The poetics of order: Dom Hans van der Laan's architectonic space*, vol 16, n. 2, 2012

Marco Borsotti, *Costruire tra cielo e terra. Il progetto dello spazio sacro nel contemporaneo e i suoi codici attuativi*, Franco Angeli, Milano 2012

Esteban Fernández-Cobián (a cura di), *Más allá del edificio sacro: arquitectura y evangelización*, in "Actas del congreso internacional de

arquitectura religiosa contemporánea", numero 3, 2013

Esteban Fernández-Cobián, *Between Concept and Identity*, Cambridge Scholars publishing, 2014, Newcastle upon Tyne, UK

Goffredo Boselli (a cura di), *Nobile semplicità. Liturgia, arte e architettura del Vaticano II*, in "Atti dell'XI Convegno liturgico internazionale 'Il concilio Vaticano II. Liturgia, architettura, arte', 30 maggio-1 giugno 2013", Edizioni Qiqajon, Magnano (BI) 2014

Miroslaw Mejzner, *Turista o/e pellegrino? Una questione di fede nel contesto dei viaggi odierni*, in "God in Question. Religious language and secular languages", a cura di M. Lintner, Brixen 2014 2014

Steven J. Schloeder, *The architecture of the Mystical Body. How to Build Churches after the Second Vatican Council*, in "Between Concept and Identity", a cura di Esteban Fernández-Cobián, Cambridge Scholars Publisher, Sezione 1, 2014

Rudolf Stegers, *Räume der Wandlung, Wände und Wege: Studien zum Werk von Rudolf Schwarz*, Birkhäuser, 20 nov 2014

Tiziana Proietti, *Da Stonhenge a Vaals: la lezione di Van der Laan*, in "Il paesaggio sacralizzato – le terre, i segni e i simboli", nella rivista "Thema", n. 3, a cura di Leonardo Servadio, 2014

Caroline Voet, *Between Ima Summis and nearness. Dom Hans van der Laan's Roosenberg Abbey as an example of a contemporary space of worship*, in "Interiors", Bloomsbury Journals, Spaces of Faith, vol. 6, Issue 3, 2015

Tiziana Proietti, *Ordine e Proporzione. Dom Hans van der Laan e l'espressività dello Spazio Architettonico*, Quodlibet, Macerata 2015

Tudor Petcu, *L'icône et l'Art Chretien d'Occident, Entretien avec François Boespflug et réalisée par Tudor Petcu,* Hermeneia; Iasi Fasc. 15, Copyright Fundatia Academica Axis, 2015

Julio Bermudez (a cura di), *Transcending architecture. Contemporary views on sacred space*, The Catholic University of America Press, Washington DC 2015

Esteban Fernández-Cobián (a cura di), *Latinoamérica y el Concilio Vaticano II: influencias, aportaciones, singularidades*, in "Actas del congreso internacional de arquitectura religiosa contemporánea", numero 4, 2015

Goffredo Boselli (a cura di), *Architettura, liturgia e cosmo*, in "Atti dell'XII Convegno liturgico internazionale 'Liturgia e cosmo. Fondamenti cosmologici dell'architettura liturgica', 29-31 maggio 2014", Edizioni Qiqajon, Magnano (BI) 2015

Samuel Joseph Drago, *Vom Bau der Kirche. Formulazioni teoriche e strategie compositive di Rudolf Schwarz*, Tesis Doctoral. UPC. Etsab., Relatore: Carlos Martì Arìs, Corelatrice: Magda Mària i Serrano, Departamento de Proyectos Arquitectónicos Escuela Superior de Arquitectura de Barcelona Universitat Politècnica de Catalunya, Barcellona 2015

Caroline Voet, *Between Looking and Making: Unravelling Dom*

Hans van, Architectural Histories, 4(1): 1, 2016

Eugenio de Caro, *L'estetica di Paolo VI e il progetto di nuova evangelizzazione degli artisti*, in "Itinera", n. 11, 2016

Caroline Voet, *Dom Hans van der Laan's Architectonic Space: A Peculiar Blend of Architectural Modernity and Religious Tradition*, The European Legacy, 22:3, 2017

Tino Grisi, *Figure di chiese nell'architettura di Rudolf Schwarz*, in "Conoscere, conservare, valorizzare - il patrimonio culturale religioso", *2. "*Arte, architettura, paesaggio", a cura di Olimpia Niglio con Chiara Visentin, Aracne editrice, Canterano (RM) 2017

Jacopo Benedetti, *L'adeguamento liturgico della chiesa del Corpus Christi di Rudolf Schwarz*, in "Arte Cristiana", Fascicolo 904, Editore Scuola Beato Angelico, Milano, gennaio-febbraio 2018

Ulrich Schaefer, *Die Pfarrkirche St Fronleichnam in Aachen*, Kath. Kirchengemeinde St Josef und Fronleichnam, DKV-Kunstführer, 643, Aachen 2007

Altre fonti

Pontificia commissione per i beni culturali della Chiesa, Relazione di S.E. Mons. Mauro Piacenza, *La custodia eucaristica*, Orientamenti pratici sotto il profilo dei beni culturali, Loreto 2005

Cardinal Ravasi, C*onvegno internazionale CEI "La questione di Dio",* 2009

Angela Monachese, *Tommaso D'Aquino e la bellezza*, Armando Editore, cit. *In I Cor.*, XI, lect. II, Cai, 592, 2016

Papa Francesco, *Discorso del Santo Padre Francesco ai partecipanti alla 68.ma Settimana Liturgica Nazionale*, Aula Paolo VI, Roma 2017

Papa Francesco, *Discorso per il conferimento del Premio Ratzinger 2018. Ottava edizione*, Fondazione Vaticana Joseph Ratzinger - Benedetto XVI, 2018

Antonella Palermo, *intervista Mario Botta*, *Premio Ratzinger, arch. Botta: "L'architettura è ricerca di infinito"*, 2018

Card. Gianfranco Ravasi, intervento nell'evento *Mario Botta. Oltre lo spazio*, in "Costruire lo Spazio sacro - L'architettura religiosa nel mondo contemporaneo", Roma 2019

Sitografia

Bose: le #chiese viste da fuori | #architettura, di Leonardo Servadio, 6 Giugno 2016

https://www.jerusalem-lospazioltre.it/bose-le-chiese-viste-da-fuori-2/

Il Papa: «Le chiese siano casa di Dio, non supermercati», di Alberto Chiara, 24 Novembre2017

https://www.famigliacristiana.it/articolo/papa-francesco-a-santa-marta-le-nostre-chiese-siano-casa-di-dio-non-supermercati.aspx

Fenomenologia dell'ornamento (che minaccia l'architettura e noi), di Vittorio Gregotti, 5 febbraio 2017 (modifica il 8 febbraio

2017)

https://www.corriere.it/cultura/17_febbraio_05/international-architectural-awards-chicago-ornamento-architettura-vittorio-gregotti-9d713f0a-ebc9-11e6-91eb-31433eb4de41.shtml

Non più chiese per la liturgia; chiese come liturgia!, di Goffredo Boselli, 9 Luglio 2017

https://ilgiornaledellarchitettura.com/web/2017/07/09/non-piu-chiese-per-la-liturgia-chiese-come-liturgia/

"Alef Bet. La scrittura di Dio". Paolo De Benedetti racconta le 22 lettere dell'alfabeto ebraico. Da "Uomini e profeti" condotto da Gabriella Caramore, 28 Dicembre 2018

https://bottegadinazareth.com/2018/12/28/alef-bet-la-scrittura-di-dio-paolo-de-benedetti-racconta-le-22-lettere-dellalfabeto-ebraico/

Spazio sacro: Ravasi il colto, Mario Botta il cercatore di Dio - di Giuseppe Rusconi, 7 Novembre 2019

https://www.rossoporpora.org/rubriche/svizzera/908-spazio-sacro-ravasi-il-colto-mario-botta-il-cercatore-di-dio.html

Ravasi: spazi sacri rispettino comunità, architetti non devono prevaricare, 29 Ottobre 2019

https://www.vaticannews.va/it/chiesa/news/2019-10/ravasi-spazi-sacri-devono-rispettare-comunita.html

Video

The church as Sacramental Architecture, Denis McNamara - Sacred Architecture, 16 Febbraio 2012 (15 Gennaio 2012)

https://www.youtube.com/watch?v=7fATRPlx6eA

Renato Rizzi - Mimesis Festival - Che cos'è l'architettura? 2/2, 13 Dicembre 2014
https://www.youtube.com/watch?v=I0iJz_Jlygc

"How to Read a Church" by Dr. Denis McNamara: Evangelization through Art and Architecture, 28 Gennaio 2014
https://www.youtube.com/watch?v=mBOoR15_bm8

Architettura e Liturgia : il luogo del culto cristiano contemporaneo - Don Giuseppe Russo, 10 Novembre 2015
https://www.youtube.com/watch?v=hjilz7IzGQI

"Costruire lo Spazio sacro" L'architettura religiosa nel mondo contemporaneo, 11 Novembre 2019
https://www.youtube.com/watch?v=yPubpkiNGfU

Mario Botta. The Space Beyond, from Swissbridge Productions, 7 Aprile 2020
https://vimeo.com/ondemand/mariobottathespacebeyond/280496545?autoplay=1

Notazioni