

Temi & Territori

Collana di Architettura
diretta da Raffaele Giannantonio

THE GOD BOX

ARCHITETTURA PER OGNI PREGHIERA

*A cura di
Raffaele Giannantonio*

*Prefazione di Paolo Fusero
Postfazione di Adriano Ghisetti Giavarina*

*Scritti di:
Raffaele Giannantonio, Lorenzo Leombroni, Erika Di Felice,
Miriam Paparella, Emilia Corradi, Maria Adele Colicchio*


Di Felice Edizioni

In copertina: Elena Di Giuseppe, Tutto è una riflessione della nostra mente, matita e pastelli, cm 42 x 59,4, 2016, Laboratorio di Storia dell'Architettura Ia, DArch Università "G. d'Annunzio" di Chieti-Pescara, Prof. Raffaele Giannantonio.

Questo volume è stato pubblicato con il contributo del Dipartimento di Architettura dell'Università "G. D'Annunzio" di Chieti-Pescara.

Revisione testi, impaginazione e copertina
a cura dello Staff della *Di Felice Edizioni*.

Art director: Irene Piras

Redazione: Patrizia Giuliani

Fotografie: Lucio Le Donne

Proprietà letteraria riservata.

© 2017 *Di Felice Edizioni*

Martinsicuro - Italia

via Pescara 23 – 64014 – Martinsicuro (TE)

www.edizionidifelice.it

e-mail: info@edizionidifelice.it

ISBN 978-88-94860-27-6

A Fabrizia Di Lorenzo

*Fiore reciso
di mille speranze,
voce silente
di mille parole,
cuore disperso
nei rivi del mondo,
sempre per sempre
presente fra noi.*

PREFAZIONE

Paolo Fusero

[Direttore del Dipartimento di Architettura
Università degli Studi “G. d’Annunzio” di Chieti-Pescara]

È con piacere ed un pizzico di orgoglio che saluto l’uscita di *The God Box. Architettura per ogni preghiera*, pubblicazione che raccoglie i lavori del Laboratorio di Storia dell’Architettura svolto nell’anno accademico 2016-17 dagli studenti del Dipartimento di Architettura di Pescara sotto la guida del prof. Raffaele Giannantonio. Il libro si inserisce nella tradizione di quegli *instant book* che stanno oramai qualificando le attività didattiche del nostro Dipartimento e dimostra la vivacità della riflessione multidisciplinare con cui in questi anni le materie storiche si sono aperte al confronto con visioni analitiche dell’Architettura nate in diversi ambiti scientifici, in particolare quello compositivo. Ricordo che feci analoghe riflessioni nel gennaio 2016, inaugurando una precedente iniziativa didattica del prof. Giannantonio, la mostra del primo laboratorio del Corso di Storia dell’Architettura Ia, intitolato *The Sky city. Architettura tra Terra e Cielo*. Se in quell’occasione ammirai l’approccio dei ragazzi nel cimentarsi con un tema – il grattacielo – che poteva sembrare laterale agli interessi didattici di un corso di Storia del primo anno, ancor di più apprezzo oggi lo sforzo compiuto dagli studenti e dal docente nel riportare all’interno di un percorso didattico una tematica molto importante che la comunità globale si trova oggi ad affrontare, quella dell’intolleranza religiosa. Quando il prof. Giannantonio venne da me per espormi questo suo progetto e mi manifestò le sue titubanze nell’affrontare un tema così delicato, lo incoraggiai a proseguire senza timore dandogli tutta la mia fiducia, consapevole della sua preparazione scientifica e del ruolo di stimolo culturale che l’Università deve assumere all’interno della società civile in cui opera. Vedendo oggi il prodotto finito, posso dire che la fiducia è stata ben riposta e che la biblioteca del nostro Dipartimento si è arricchita di una testimonianza apprezzabile del percorso di rinnovamento dell’offerta formativa che stiamo portando avanti in questi anni.

IL SACRO E LE RELIGIONI.
LE ESPERIENZE DEI MAESTRI DELL'ARCHITETTURA
THE SACRED AND RELIGIONS.
THE EXPERIENCES OF THE MASTERS OF ARCHITECTURE

Raffaele Giannantonio

[Professore di Storia dell'Architettura, Dipartimento di Architettura
Università degli Studi "G. d'Annunzio" di Chieti-Pescara]

The Robert F. Carr Memorial Chapel of St. Savior at the IIT (1949) designed by Ludwig Mies van der Rohe, was originally commissioned by the Anglican Bishop of Chicago but was later converted into a building for students of all faiths by the university administration. The "God Box", as IIT students renamed it, was the main reference for the theme of the History of Architecture Workshop held there during the academic year 2016-2017 – that of the sacred, interfaith building. This theme was chosen and shared as a specific reaction to the climate of intolerance triggered by the terrorist attacks committed in the name of religion. There are precise correlations between the architectural fundamentals of the three monotheistic religions which have been taken into consideration as illustrated by the synagogues designed by Frank Lloyd Wright or Philip Johnson, or by the churches of Le Corbusier. The reality is that man completes and sacralises natural space through architecture as a medium which, together with nature, is able to satisfy not only his physical, but also his intellectual and spiritual needs. Le Corbusier stated that "shapes create noise and silence; some talk, while others hear". This is why the underlying goal of our work has been to create from that silence a poem intertwining within itself the common aspects of those three faiths – ascending into Heaven which has always been the home of mystical aspiration and of hope, with no difference between ethnicity, language or creed.

«Troppo spesso pensiamo l'architettura in termini di "spettacolare". Non c'è niente di spettacolare in questa cappella; non è stata concepita per essere spettacolare. È stata pensata per essere semplice; e, in effetti, è semplice. Ma nella sua semplicità non è primitiva, ma nobile, e nel suo piccolo è grande, ed in effetti, monumentale»¹.

Così scriveva Ludwig Mies van der Rohe a proposito della Robert F. Carr Memorial Chapel of St. Savior costruita all'interno dell'Illinois Institute of Technology, di cui aveva progettato il masterplan sin dal 1940, quando l'Università era nata dalla fusione dell'Armour Institute ed il Lewis Institute². Il piano di Mies per il campus IIT è uno dei più vasti da lui realizzati, destinato a contenere la maggior concentrazione di sue opere nel mondo intero, a partire dalla celebre Crown Hall,

il College di Architettura progettato nel 1956, un edificio il cui *open plan* non subisce interferenze secondo il principio miesiano di "spazio universale"³. Nel *masterplan* iniziale il *campus* era strutturato su di una griglia "24' by 24'", che localizzava gli elementi portanti (fig. 1). La vera sfida progettuale per Mies van der Rohe consisté nel progettare spazi che non si adattavano con le



Fig. 1 – Chicago, complesso dell'Illinois Institute of Technology of Chicago di Ludwig Mies van der Rohe. Veduta aerea tratta da <www.metalocus.es/en/news>

¹ <en.wikiarquitectura.com/building/robert-f-carr-memorial-chapel-of-st-savior>.

² <www.archdaily.com/59816/ad-classics-iit-master-plan-and-buildings-mies-van-der-rohe>.

³ Sulla Crown Hall cfr. in particolare il recente W. Blaser, *Mies van der Rohe. Crown Hall. Illinois Institute of Technology, Chicago*, Birkhäuser, Basel, Boston, Berlin 2001; F. Schulze, *Mies van der Rohe. A critical biography*, University of Chicago Press, Chicago 1985, ed. it. *Mies van der Rohe. Una biografia*, trad. M. De Benedetti, Jaca Book, Milano 1989, p. 258.

funzioni su cui era stata impostata la griglia, come ad esempio l'*auditorium*, un ampio spazio privo di pilastri interni, in cui la funzione specifica si esprimeva liberamente emancipandosi dalla griglia generale. La seconda fase del programma costruttivo iniziò nel 1952, con edifici a struttura in acciaio e la facciata rivestita in calcestruzzo come precauzione antincendio; tre anni prima era iniziata però la costruzione di un piccolo edificio religioso, non previsto nel programma iniziale del Campus. Nell'immediato dopoguerra Wallace Edmonds Conkling, vescovo anglicano di Chicago dal 1941 al '53, decise di costruire una cappella nell'IIT, ritenendo il Campus universitario il luogo adatto ad affermare la presenza della Chiesa Episcopale, dopo che il conflitto bellico e in particolare l'epilogo di Hiroshima e Nagasaki avevano reso più difficile il rapporto tra Scienza e Fede⁴. Per Conkling questo sarebbe stato «un grande progetto educativo dell'era atomica», grazie al quale gli studenti avrebbero potuto saldare le proprie esigenze spirituali all'interesse per la Tecnologia. Nonostante i disegni originali illustrino un complesso composto non solo dalla cappella ma anche da una casa parrocchiale e da una sala per riunioni (fig. 2), l'edificio sacro presenta un'architettura estremamente semplice e lineare, tanto che ancor oggi gli studenti la chiamano «la scatola di Dio» (*"The God Box"*)⁵. Ciò anche per la successiva scelta di rendere la cappella uno spazio non-confessionale; infatti, nonostante la costruzione fosse stata promossa e gestita dalla Diocesi Anglicana di Chicago, l'amministrazione universitaria decise di concedere l'uso dell'edificio agli studenti di ogni fede allo scopo di ottenere il loro coinvolgimento «nella ricerca della virtù mentre si

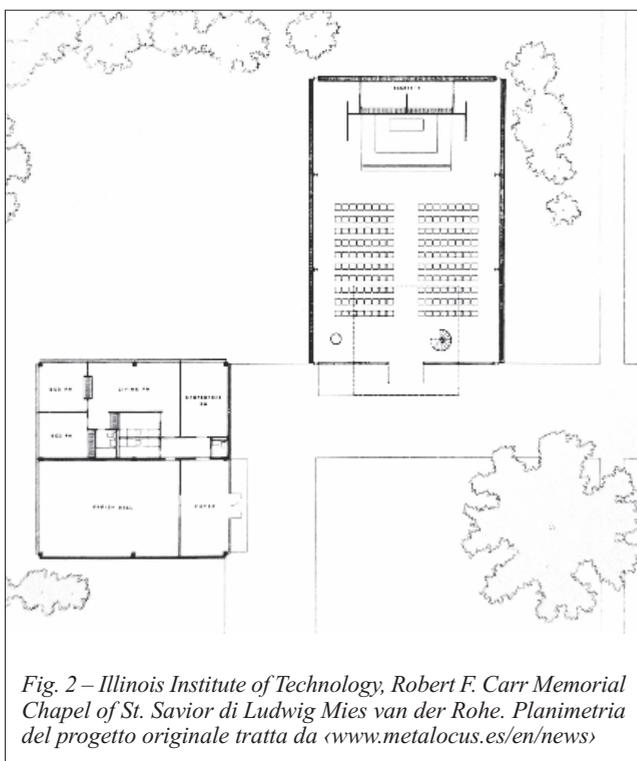


Fig. 2 – Illinois Institute of Technology, Robert F. Carr Memorial Chapel of St. Savior di Ludwig Mies van der Rohe. Planimetria del progetto originale tratta da <www.metalocus.es/en/news>

⁴ <www.metalocus.es/en/news/mies-van-der-rohe-iit-chicago>.

⁵ <<http://web.iit.edu/campus-life/diversity-and-inclusion/spiritual-life-services/places-worship/iit-chapel>>.

diventa abili nella ricerca di cose concrete»⁶. Nonostante le dimensioni ridotte e l'immagine severa, la Carr Chapel è un episodio molto importante nel percorso professionale di Mies sotto vari aspetti⁷. Dal punto di vista storico rappresenta infatti l'unica opera di architettura sacra realizzata da Mies, nonostante egli stesso dichiarasse di essere interessato alla costruzione di una cattedrale, dimostrando di non avvertire quelle difficoltà di carattere ideologico che ad esempio impedirono a lungo a Le Corbusier di cimentarsi in questo campo⁸. Sotto il punto di vista costruttivo la cappella del Santo Salvatore risulta poi l'unica realizzazione in muratura di Mies fuori dall'Europa (fig. 3). Le pareti in mattone chiaro di modello inglese⁹ (non certo nel purpureo *clinker* tedesco le cui potenzialità espressive erano ben note a Mies, come dimostra il monumento a Karl Liebknecht e Rosa Luxemburg eretto a Berlino nel 1926) non hanno infatti funzione decorativa ma anche portante, a differenza di altri lavori realizzati da Mies negli USA, tanto da riportare alle prime esperienze della madre patria come la Casa Wolf a Guben del 1925-27, in cui Mies aveva mostrato, proprio nel trattamento ed allineamento dei



Fig. 3 – Robert F. Carr Memorial Chapel. Foto d'epoca tratta da <aharam.com>

⁶ <<http://miessociety.org/mies/projects>>.

⁷ Cfr. F. Schulze (a cura di), *Robert F. Carr Memorial Chapel of Saint Savior, S. R. Crown Hall, and Other Buildings and Projects*, George E. Danforth consulente curatore, note introduttive di A. Drexler e F. Schulze, in “The Mies van der Rohe archive”, n. 12, Garland, New York (1992).

⁸ <www.metalocus.es/en/news/mies-van-der-rohe-iit-chicago>.

⁹ <<http://miessociety.org/mies/projects>>.

mattoni, una sensibilità pari a quella di Hendrik Petrus Berlage che tanto apprezzava¹⁰. Inoltre, nel piccolo edificio di Chicago lo stesso Mies abbandona la discontinuità funzionale tra struttura ed elementi di definizione dello spazio, affermando una reale discontinuità con gli altri edifici del *campus*. Più in particolare, nella muratura d'angolo la cappella presenta l'incrocio di due pareti in opera laterizia mentre ad esempio nella *Alumni Memorial Hall* le due compagini murarie vengono svuotate per inserire a vista un pilastro d'acciaio¹¹. Mies attribuisce alla pareti in mattone un significato spirituale chiamandole a dirigere lo sguardo verso l'alto in modo da rendere la Cappella uno spazio contemplativo in cui i visitatori, anziché provare «il desiderio di perdersi», nutrano «la speranza di trovare se stessi»¹². D'altronde anche il concetto di spazio maturato in Europa si era modificato nelle opere americane, pur restando sempre il «fine espressivo» dei suoi interventi più impegnativi, come nel caso della già citata «Crown Hall»¹³. La costruzione della cappella del Santo Salvatore, iniziata nel 1949, fu completata nel 1952¹⁴, ospitando da allora un regolare servizio religioso domenicale nonché matrimoni e numerosi eventi di vario tipo, sia religioso che civile. Sebbene si trovi all'esterno dei limiti dell'IIT Campus National Register Historic District, l'edificio è stato sottoposto ad un recente intervento¹⁵. Dopo essere intervenuta sulla Wishnick Hall, la *Mies van der Rohe Society* ha scelto infatti la Cappella per il successivo progetto di restauro riconoscendone la rilevanza architettonica. Nel 2008, con il contributo di Donna Robertson (Presidente della Facoltà di Architettura) e grazie alla generosità dei propri membri, la *Mies Society* ha dato inizio ai lavori studiati assieme agli studenti, partendo dal rimontaggio del tetto (eseguito nell'estate del 2009) per passare poi agli interventi sugli esterni, sugli interni ed al rinnovamento degli impianti¹⁶. Dalla fine dell'estate 2013 la Carr Memorial Chapel risulta così completamente restaurata.

¹⁰ Schulze, *Mies van der Rohe...*, cit., p. 129.

¹¹ Ivi, p. 226.

¹² <<http://miessociety.org/mies/projects>>.

¹³ Schulze, *Mies van der Rohe...*, cit., p. 258.

¹⁴ <www.metalocus.es/en/news/mies-van-der-rohe-iit-chicago>.

¹⁵ <www.openhousechicago.org/sites/site/illinois-institute-of-technology-robert-f-carr-memorial-chapel-of-st-savior>.

¹⁶ I principali lavori di restauro comprendevano: rimontaggio del tetto, riparazione e sostituzione delle opere esterne in acciaio e vetro, sistemazione della pavimentazione del terrazzo, la ricostruzione dei cantonali in laterizi, pulizia e riparazione delle pareti interne in laterizi, aggiornamento delle componenti meccaniche ed elettriche, rifinitura di porte e panche in legno, pulizia di pannelli di solaio in calcestruzzo, sostituzione dell'impianto di illuminazione, rinnovo di bagni e disimpegni secondo le nuove norme in materia igienica, realizzazione dei condotti per l'aria condizionata.

La *Robert F. Carr memorial Chapel of Saint Savior* è stata presa come riferimento per il tema del Laboratorio di Storia dell'Architettura svolto nell'A.A. 2016-17 nel Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi "G. d'Annunzio" di Chieti e Pescara: l'edificio sacro interreligioso. La scelta della dirigenza universitaria di Chicago di trasformare una chiesa anglicana in uno spazio aperto a tutte le confessioni religiose è parsa infatti estremamente significativa, quasi profetica, rispetto al momento storico che noi stiamo vivendo (fig. 4). Non è inoltre l'unico esempio di tal genere nelle opere dei Maestri. Maria Adele Colicchio nel presente volume cita la cappella del Massachusetts Institute of Technology a Cambridge (1955) concepita da Eero Saarinen quale «spazio ecumenico» rivolto alle diverse etnie e religioni degli studenti che componevano la comunità del Campus. Va inoltre rilevata, sempre in questo volume, la riflessione di Lorenzo Leombroni il quale, osservando l'iscrizione voluta da Richard Meier, arriva a considerare la chiesa romana di Dio Padre Misericordioso più un «luogo dell'interiorità umana in genere» che non uno spazio di culto della religione cattolica.

Quello prescelto non era un tema facile per tanti motivi. Nel momento in cui il libro va in stampa, non si è ancora spenta l'eco dell'ennesimo attentato perpetrato in nome di una religione usata quale strumento di morte e di vendetta. Da quando abbiamo iniziato a pensare a questo tema come testimonianza di pace e



Fig. 4 – Robert F. Carr Memorial Chapel. Prospettiva tratta da www.metalocus.es/en/news

di dialogo, tali attentati si sono susseguiti, coinvolgendo anche giovani provenienti dal territorio di appartenenza della nostra Università¹⁷. Forse non a caso tali atti di violenza estrema, letali verso gli *infedeli* come verso se stessi e la propria religione, hanno avuto come teatro le città che più di tutte hanno ospitato gli studenti delle varie Università in soggiorni di studio atti a schiudere le giovani menti all'architettura moderna, quali Berlino, Barcellona, Parigi: anche questa forma di "leggera" libertà di espressione e di vita sociale sarebbe dovuta cessare in tale strategia del terrore. Ricordo in particolare come nella primavera del 2000, assieme agli studenti del mio Corso di Storia dell'Architettura II, visitammo nella capitale francese l'*Institut du monde arabe* (1987), nel quale Jean Nouvel aveva cercato di produrre una sintesi tra Oriente e Occidente attraverso l'architettura (fig. 5). Fu così che, al momento di organizzare la struttura del Laboratorio, si aprì in me un profondo conflitto di coscienza: confermare o no il tema che avevo concepito? Consultai così il Prof. Paolo Fusero, Direttore di Dipartimento, che seppe darmi un decisivo conforto; i miei collaboratori, alcuni dei quali molto vicini al mondo cattolico, si espressero tutti con fermezza a favore¹⁸. Infine, nella presentazione del Laboratorio, descrissi agli studenti le motivazioni di tale decisione, aggiungendo che chi non fosse stato d'accordo a conferire una funzione religiosa all'edificio oggetto del loro studio avrebbe potuto prevedere una sede aggregativa laica. Tutti però

hanno condiviso la nostra impostazione, seguendo la strada indicata: lo studio di un'"architettura per ogni preghiera", ovvero di un edificio sacro in cui i fedeli delle tre religioni monoteiste (cattolica, ebraica e islamica) potessero liberamente e contemporaneamente riunirsi per raccogliersi e pregare. Ciò in precisa risposta al clima di intolleranza che gli attentati hanno scatenato tra i



Fig. 5 – Parigi, *Institut du monde arabe* di Jean Nouvel. Foto dell'interno tratta da <http://asombrosaarquitectura.blogspot.it>

¹⁷ Il riferimento è a Fabrizia Di Lorenzo di Sulmona, figlia dell'Erasmus morta il 19 dicembre 2016 a Berlino a seguito di un attentato terroristico.

¹⁸ I nomi dei laureati e laureandi che hanno collaborato al Laboratorio è contenuta nella seconda parte della presente pubblicazione.

“fronti” religiosi. Riservando alla trattazione specifica la descrizione degli esiti del laboratorio, vogliamo qui sottolineare come l'architettura – esperienza universale per eccellenza – risulti al termine di questa bellissima esperienza didattica, scientifica ed umana, ancora un tramite comune per esprimere contenuti di alto significato spirituale. A tal proposito il contributo di Miriam Paparella nel presente volume fa notare come alla base delle architetture religiose delle tre religioni prese in esame ci sia una precisa corrispondenza in quanto quelli costruiti dovrebbero essere in ogni caso luoghi di pace finalizzati al raccoglimento ed alla purificazione dell'anima. Allo stesso modo Miriam rimarca come nella *Süleymaniye di Istanbul* (1550-57), uno dei capolavori dell'architettura islamica, il grande Sinan adottò quale modello la chiesa cristiana di Santa Sofia, fonte di ispirazione anche per la moschea sultanale costruita dal 1501 da Hayreddin. Si delinea così un legame basilare che, sebbene legato ad esempi straordinari, avvince in modo inseparabile le spazialità dell'architettura bizantina e di quella islamica, e con loro le due fedi. Sempre in questo volume Erika Di Felice cita un importante elemento compositivo e simbolico proposto nell'architettura della sinagoga da Maestri come Frank Lloyd Wright e Philip Johnson e condiviso negli stessi anni da Le Corbusier nel celebre episodio di Ronchamp. Si tratta del motivo della tenda, che il Maestro di Taliesin propone nella copertura della sinagoga di *Beth Shalom* ad Elkins Park (1953-59), interamente ispirata dal tema dell'ascesa al Monte Sinai. Nella sinagoga di Port Chester Philip Johnson copre la sua «scatola miesiana» con una sequenza di volte a vela che allude simbolicamente alla tenda di Israele. La tenda del Convegno, narrata negli ultimi capitoli dell'Esodo, è un riferimento fondamentale per la religione ebraica: costruito nell'epoca nomade del popolo, era infatti il primo santuario di Israele e consisteva in un edificio smontabile a struttura lignea coperto da teli¹⁹. Nella piccola chiesa di Notre-Dame du Haut a Ronchamp, la metafora della tenda è invece riconoscibile nella struttura dei muri, articolata da un sistema di pilastri coperti da una rete affogata in un magro strato di cemento e nel soffitto “teso” sullo spazio interno (fig. 6). Il riferimento è alla legge-



Fig. 6 – Ronchamp, cappella di Notre-Dame du Haut di Le Corbusier. Foto dell'interno tratta da <www.thinglink.com>

¹⁹ Cfr. F. Piro, *La tenda del deserto. Architettura del primo santuario di Israele*, Youcanprint self-publishing, Tricase 2004.

rezza della tenda dei Cieli di cui parla il Salmo 10, 23 («Tu stendi il cielo come una tenda») ed il profeta Isaia (40, 22): «Egli è colui che sta assiso sul globo della terra, i cui abitanti sono come cavallette; egli distende i cieli come un velo e li dispiega come una tenda in cui abitarvi»²⁰; inoltre nel libro dell'Esodo si cita la «tenda di convegno» che Mosè fa costruire come luogo di riunione per cercare la presenza di Dio attraverso il dialogo con Lui («Chiunque cercava l'Eterno, usciva verso la tenda di convegno, che era fuori dell'accampamento», Esodo 33, 7-9). In Italia, negli anni che precedono il Concilio Vaticano II, si hanno addirittura chiese a forma di tenda come quella in cui, nel convento delle Carmelitane a Sanremo (1958)²¹, Gio Ponti richiama la tenda di Elia²². Citazioni di Wright nel connubio pietra-calcestruzzo e del Le Corbusier di Ronchamp, specie nel sistema di copertura, affiorano invece nella più famosa chiesa di San Giovanni Battista in territorio di Campi Bisenzio di Giovanni Michelucci (1960-64). Nonostante l'autore fosse accusato di “giocare” con il simbolo in quanto «una tenda di cemento armato e marmi è tutto fuorché una tenda»²³, alcuni schizzi del dicembre 1960 descrivono con chiarezza il telaio strutturale costituito da “pilastri-albero” che sostengono la copertura distesa come una tenda. Lo stesso Michelucci cita a proposito un'epistola di San Paolo ai Corinzi che assimila la vita terrena degli uomini a una tenda, ovvero a quel riparo temporaneo cui nel Regno dei Cieli corrisponde una dimora eterna, di fattura divina²⁴. L'archetipo della tenda viene inoltre interpretato in senso aulico nel disegno 71/14 del Centro Michelucci di Pistoia, con i tre “luoghi” di maggior rilievo (la cappella anteriore, l'altar maggiore e l'altare dei matrimoni) sovrastati da coperture appuntite che richiamano l'impianto circolare ed i ritmi lenti delle tende antiche. Questi riferimenti al passato, dal carattere quasi provocatorio, vengono però ben presto abbandonati in modo che i piedritti, perdendo le suggestioni organiche, finiscano per ispirarsi alla matrice geometrica

²⁰ Tra l'altro, i profeti solevano paragonare la Sion degli ultimi giorni a una grande tenda che ricopre la terra.

²¹ G. Ponti, *Il Carmelo di Bonmoschetto, monastero delle Carmelitane Scalze in San Remo*, in “Domus”, n. 361, dicembre 1959, pp. 1-16; S. Barisione, M. Fochessati, G. Franzone, A. Canziani (a cura di), *Architetture in Liguria. Dagli anni Venti agli anni Cinquanta*, Abitare Segesta, Milano 2004.

²² «Pietro prese allora la parola e disse a Gesù: “Signore, è bello per noi restare qui; se vuoi, farò qui tre tende, una per te, una per Mosè e una per Elia”» (Matteo 17, 1-4). In particolare, tra le tre tende, quella di Elia è la tenda della Fedeltà.

²³ G. Grasso, *Note per una lettura dell'edilizia per il culto nel decennio che precede il Concilio Ecumenico Vaticano II*, in *Parole e linguaggio dell'architettura religiosa 1963-1983. Venti anni di realizzazioni in Italia*, a cura di Giu. Gresleri, Faenza Ed., Faenza 1983, p. 24.

²⁴ G. Michelucci, *Giustificazione di una forma architettonica*, in “Autostrade”, VI (1964), 3, pp. 7-9.

della carpenteria lignea²⁵. Negli anni Sessanta la copertura “a tenda” compare anche nella cappella di Santa Lucia nella Casa dei Ciechi progettata da Luciano Baldessari nel parco di Villa Letizia a Caravate (1963-66)²⁶, vera e propria riproposizione di Ronchamp, e nella chiesa di San Mattia a Monte Sacro Alto (1968-70) in cui Ignazio Breccia Fratadocchi progetta una copertura in lastre curve in c.a. leggermente distanziate tra di loro e “sospese” su pilastri²⁷. Altra esplicita citazione della “tenda” è nella chiesa della Madonna della Neve realizzata a Roccaraso da Vincenzo Monaco quale rispettoso omaggio al suo “primo Maestro” (1965-71)²⁸. Nella lettera che Monaco scrive l'11 febbraio 1965 al parroco don Edmondo De Panfilis l'idea di progetto è infatti così descritta: «un muro di una chiesa in costruzione sospesa agli inizi. Un abside, una spirale che dall'ingresso sale fino al campanile. Una quinta nello scenario immenso, un frangivento che definisce uno spazio per il raccoglimento dello spirito. Un tetto, che è quasi una tenda o un grosso tegolone, che scarica la neve fuori del sagrato»²⁹ (fig. 7).

Negli anni seguenti, si ispirano allo stesso motivo Sergio Musmeci nella chiesa parrocchiale di Sant'Alberto a Sarteano (1978)³⁰, in cui la

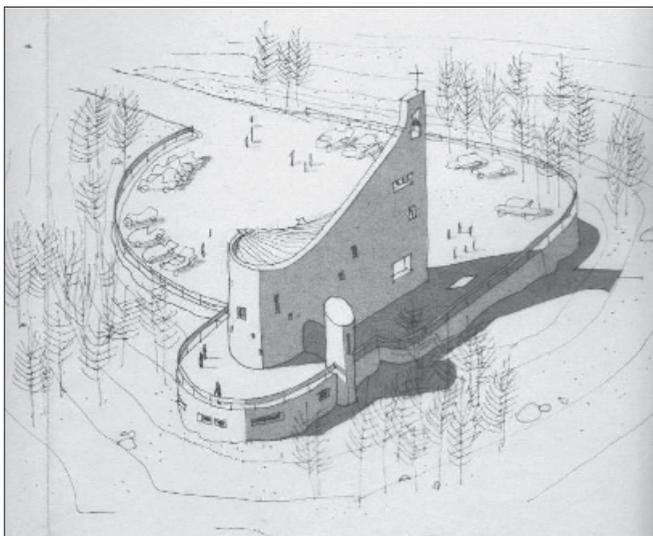


Fig. 7 – Roccaraso, chiesa della Madonna della Neve di Vincenzo Monaco. Prospettiva a volo d'uccello tratta da Giannantonio, Echi di Le Corbusier in Abruzzo. Vincenzo Monaco e la chiesa della Madonna della neve a Roccaraso, cit.

²⁵ A.B. (Amedeo Belluzzi), *Chiesa di San Giovanni Battista, Autostrada del Sole, area direzionale di Firenze Nord*, in A. Belluzzi, C. Conforti, Giovanni Michelucci. *Catalogo delle opere*, Electa, Milano 1986, p. 147 e ss.

²⁶ Luciano Baldessari, *Cappella di Santa Lucia, Casa dei Ciechi “Villa Letizia”*, Caravate (MI), 1963-66, in *Parole e linguaggio...*, cit., p. 63.

²⁷ Ignazio Breccia Fratadocchi, *S. Mattia*, Roma, 1968-70, ivi, p. 87.

²⁸ R. Giannantonio, *Echi di le Corbusier in Abruzzo. Vincenzo Monaco e la chiesa della Madonna della Neve a Roccaraso*, Gangemi, Roma 2014, p. 183 ss.

²⁹ Ivi, pp. 182-183. La lettera è conservata presso l'Archivio Vincenzo Monaco.

forma della copertura è quella di una rete equitesa, e Alfonso Stocchetti nel Santo Stefano all'Albereta a Pelago (1980)³¹.

I singoli aspetti e le singole aspirazioni al divino si riassumono nel fondamentale tema trattato da Maria Adele Colicchio sempre in queste pagine: il rapporto tra architettura sacra e natura.

Il rapporto tra architettura e natura è ben conosciuto fin dall'età antica, dai singoli templi alle acropoli della cultura greca (Lindos per tutti), tanto che la critica è arrivata a coniare il termine di "architetturizzazione" della natura. Più complesso è il rapporto con la natura dell'architettura sacra, che però dalla prima discende. Leonardo Servadio parla ad esempio di "risacralizzazione" del paesaggio quando, a contatto con il vuoto ed il silenzio della natura, la scoperta di *segni* del sacro (una croce, un affresco, un'immagine votiva) provoca «una sorpresa piacevole perché subito ricollegabile a una consuetudine antica che ognuno sente ancora come intima e sua». Ciò provoca «la riscoperta del senso dell'«essere» che trascende l'incedere dei giorni coi suoi impegni, occupazioni, preoccupazioni e affanni. E in questa riscoperta si manifesta la "sacralizzazione" del paesaggio. Sacrale non di per sé ma perché reso tale da quel rapporto di intimità profondamente umana e di trascendenza, che insieme si schiude e si suggella nell'animo della persona quando avviene l'incontro»³². Con ciò vogliamo dire che c'è una sacralità insita nella natura, di cui le opere architettoniche di religioni diverse costituiscono la traduzione plastica. Tanti sarebbero gli esempi da riportare; qui ci limiteremo a citare la vetta di Cassino su cui sorgevano i resti di un tempio dedicato a Giove, che Benedetto convertì nella chiesa dedicata a San Martino di Tours, ed un altare di Apollo al posto del quale fu realizzato l'oratorio di San Giovanni Battista, più tardi luogo di sepoltura del santo e della sorella Scolastica. Nasce da tale continuità la vicenda di uno dei più importanti luoghi della Cristianità, corrispondente all'abbazia di Montecassino, le cui murature originali furono costruite dai monaci impiegando alberi ed altri materiali recuperati dal sacro bosco sulla collina. Oppure la zona di mezza costa, tra Assisi e Rivotorto, su cui sorgeva la chiesetta cadente di San Damiano con il suo prezioso Crocifisso di fattezze bizantine: qui Francesco si rifugiò nel 1206 offrendo del danaro all'anziano sacerdote Pietro per i lavori di restauro, decidendosi poi ad eseguirli con le sue mani. Sempre qui, in una zona splendida dal punto di vista naturale e paesaggistico, salubre e mistica, negli ultimi anni della sua vita, egli compose il *Cantico delle creature*. Eppure, proprio in questo luogo cristianissimo, sempre qui recenti ipotesi hanno riconosciuto fra i resti archeologici un mitreo di epoca romana. Ricordiamo

³⁰ Sergio Musumeci, Parrocchiale di Sartiano (SI), 1978, in *Parole e linguaggio...*, cit., p. 123.

³¹ Alfonso Stocchetti, Santo Stefano all'Albereta (FI), 1980, ivi, p. 130.

³² L. Servadio, *La risacralizzazione del paesaggio, cura per la civiltà*, in "Thema. Rivista dei Beni Culturali Ecclesiastici", n. 3/14, p. 2.

infine il Monte Morrone presso Sulmona su cui venne costruito il santuario di Ercole Curino, poi edifici cristiani di età paleocristiana e infine l'eremo medievale di Pietro Angelerio (il Celestino V del “gran rifiuto” dantesco) con la conseguente abbazia di Santo Spirito.

Per definire le caratteristiche dello spazio sacro in rapporto alla natura è di sostegno l'architetto olandese (nonché monaco benedettino) Hans van der Laan ed il suo *De Architectonische Ruimte (Lo spazio architettonico)*, pubblicato nel 1977³³. Secondo van der Laan l'uomo è dotato di un intelletto limitato che gli impedisce di comprendere l'immensità caratterizzante lo spazio naturale. Per questo egli lo completa e sacralizza attraverso la costruzione architettonica che è un *medium* tra lui stesso e la natura, capace di appagare non solo i bisogni umani di carattere fisico ma anche le necessità intellettuali e spirituali³⁴. In tal senso l'uomo per mezzo dello spazio architettonico risiede nello spazio naturale che sacralizza e rende funzionale alla propria articolata condizione, fatta di aspetti razionali e spirituali. Perciò lo spazio sacro non è *strictu sensu* quello determinato dalla presenza di una comunità e di una coscienza religiosa ma piuttosto quello che, ricavato come porzione, rimodella lo spazio naturale creando una felice relazione tra la finitezza umana e l'infinita natura. L'opera della natura e l'opera dell'uomo convergono così in uno spazio “costruito” chiaramente leggibile e ricco di elementi di percezione capaci di far progredire l'uomo nel suo percorso sia sociale che spirituale. Tutto ciò vuol intendere come l'obiettivo e la condizione di fondo dell'architettura sacra sia l'equilibrio tra uomo e natura, concetto che non appartiene solo all'ambito cristiano ma anche a quello islamico. Miriam Papparella cita infatti la figura di Hassan Fathy i cui principi, negli anni Trenta, erano antagonisti dell'architettura a lui contemporanea. Il suo progetto per Nuova Gourna era infatti basato su di un metodo “partecipato” che, ascoltate le esigenze degli abitanti, strutturava l'insediamento su una gerarchia di spazi (pubblico, semi-pubblico e privato) capace di conferire razionalità alla complessa articolazione della città araba. In questa visione la moschea costituiva una delle principali strutture pubbliche a servizio dei residenti assieme al teatro, alla scuola ed al mercato. L'uso della terra e delle tecniche tradizionali assieme alle tecnologie moderne hanno suscitato grande interesse verso Nuova Gourna, non solo per l'opera architettonica in sé ma anche per il valore di incentivo, nei confronti della popolazione residente, della conservazione dell'ambiente naturale³⁵.

³³ H. van der Laan, *De Architectonische Ruimte*, Brill, Leiden 1977, ed. it. *Lo spazio architettonico*, Sinai, Milano 2002.

³⁴ T. Proietti, *Da Stonehenge a Vaals: la lezione di Van der Laan*, in “Thema. Rivista dei Beni Culturali Ecclesiastici”, n. 3/14, p. 6.

³⁵ G. Haney, J. Allen, E. Avrami e W. Raynolds, *New Gourna Village: Conservation and Community*, consultabile in <www.wmf.org/publication/new-gourna-village-conservation-and-community>, May 2011.

Un'ultima considerazione va al saggio di Emilia Corradi che, breve per esigenza di cose, riesce a smuovere parecchie certezze nella coscienza degli architetti di oggi, partendo dal titolo *L'ineffabile permanenza del Sacro*, allusivo al concetto di "spazio ineffabile", che occupa un posto preminente nella teoria architettonica di Le Corbusier maturata dopo il 1945. Nell'era della globalizzazione, come la stessa Emilia scrive, «il senso del Sacro di uno spazio religioso è un concetto che apre a riflessioni di natura molto diversa» le quali, a loro volta, si confrontano «con il ruolo urbano, sociale e culturale» che l'edificio sacro ha storicamente svolto «nella costruzione dei paesaggi e delle città (...) costruendo continuità o discontinuità nel tempo e nello spazio». È estremamente significativo per l'intera nostra avventura didattica ed editoriale che questo affascinante contributo nell'esaminare il concetto di «permanenza, variazione e durata dello spazio sacro e delle architetture che lo definiscono» richiami il giudizio di Rafael Moneo sulla *Mezquita* di Cordoba accostata alla basilica di Santa Sofia di Costantinopoli, due esempi di edifici religiosi rimasti tali pur mutando confessione e quindi testimonianze «di una Sacralità dello spazio che si reitera nel tempo a prescindere dalle modificazioni d'uso che le trasforma ma non le trasfigura».

Concludiamo con una riflessione sul silenzio, *suono e voce* del colloquio interiore tra l'essere umano e il Divino, che non separa ma lega ai propri simili chiunque entri a pregare nella *God Box*. Per la fede cristiana il silenzio possiede un valore teologico: il profeta Elia sul monte Oreb avverte la presenza divina non attraverso il vento o il tuono ma mentre ascolta «la voce di un silenzio sottile» (1Re 19, 12); Ignazio di Antiochia nella sua *Lettera ai Magnesii* (8, 2) definisce il Cristo come «Verbo che procede dal Silenzio», ove quest'ultimo non è l'astensione dal colloquio o l'assenza di rumori quanto piuttosto una pausa interiore che ci colloca sul piano dell'essere, davanti al Sostanziale³⁶. Nel 1957, scrivendo sulla cappella di Ronchamp, Le Corbusier afferma che «le forme fanno rumore e silenzio; alcune parlano, altre ascoltano»³⁷. Sulla *voce* dell'architettura si esprime Paul Valéry, che lo stesso Le Corbusier nel 1926 aveva lodato poiché aveva «sentito e tradotto mirabilmente le stesse cose profonde e rare che sente l'architetto quando crea»³⁸. Cinque anni prima nel suo *Eupalinos ou l'Architecte*³⁹ Valéry aveva distinto gli edifici in tre tipi: quelli "muti" («*muets*»), senza alcun interesse; gli altri "che parlano" («*parlent*»), limitandosi con ciò a manifestare la funzione

³⁶ Giannantonio, *Echi di Le Corbusier*, cit., p. 213.

³⁷ Le Corbusier, *Ronchamp*, Edizioni di comunità, Milano 1957, p. 89.

³⁸ Idem, *Almanach d'architecture moderne*, Les éditions G. Crès, Paris 1926, cit. in L. Ribichini, *Recondite Armonie a Ronchamp*, in "Disegnare idee immagini", n. 40/2010, p. 68n.

³⁹ P. Valéry, *Eupalinos ou l'Architecte*, Javal et Bordeuax, Paris 1926, ed. italiana *Eupalino, o l'architetto*, Mimesis, Milano-Udine, 2011.

per la quale sono stati realizzati; gli ultimi invece che “cantano” («*chantent*»), esprimendo lo stretto legame con l'autore e la capacità di questi di esprimersi grazie a loro⁴⁰. Questo è stato in effetti l'obiettivo primario del nostro lavoro: che dal silenzio più profondo nascesse un canto di preghiera capace di intrecciare in sé quanto vi è di comune nelle tre fedi, salendo verso quel Cielo che sempre, dall'infanzia della storia dell'uomo, ne è stata sede delle aspirazioni mistiche e della Speranza, senza differenze di pelle, lingua e religione (fig. 8).



Fig. 8 – Robert F. Carr Memorial Chapel of St. Savior di Ludwig Mies van der Rohe. Foto attuale tratta da <WikiArquitectura>

⁴⁰ Ivi, vol. II, p. 93.

L'ARCHITETTURA DELLA CHIESA CATTOLICA
THE ARCHITECTURE OF THE CATHOLIC CHURCH

Lorenzo Leombroni

This essay focuses on the relationship between sacred architecture, within which the liturgy is carried out, and the liturgy itself – outlining the interaction between those places central to the Catholic rite. Through an analysis of the experiences of the twentieth century – both before and after the Concilium – and citing a series of selected works, the author tries to assess the relationship of coherence and “communiality” with the liturgical project, i.e. that between the celebratory structure and the architectural space.

La chiesa/edificio. Gli spazi per la liturgia

La chiesa-edificio va intesa come immagine della Chiesa-popolo di Dio che si manifesta in modo particolare nell'assemblea liturgica, soggetto della celebrazione cristiana. L'edificio-chiesa, destinato ad accogliere le persone che si radunano per la Santa messa o per un'altra celebrazione, è il luogo dove si raduna l'assemblea dei fedeli. Non è così invece in tutte le altre religioni: i templi dell'antichità greco-romana venivano intesi infatti come dimora di un Dio, come spazi cultuali riservati alla divinità e non come luogo di riunione dei fedeli. Le chiese che abbiamo ereditato sono state costruite principalmente a pianta basilicale. A partire dal IV secolo, quando i cristiani ebbero bisogno di spazi più grandi delle case private per radunarsi, utilizzarono la tipologia della basilica forense, edificio che non aveva destinazione religiosa. Tale tipo di costruzione presentava, dopo portico e narcece, il corpo longitudinale destinato ai fedeli ed il coro, ove si svolgeva l'azione liturgica vera e propria. L'impostazione longitudinale, orientata verso lo spazio più propriamente sacro, presentava però dei limiti relativi soprattutto al fatto che l'assemblea era disposta secondo la lunghezza della navata di modo che i partecipanti erano disposti l'uno dietro l'altro, senza potersi vedere. Ecco perché nel Novecento alcuni architetti, attenti alle innovazioni liturgiche, hanno cercato di costruire delle chiese nelle quali l'assemblea fosse collocata attorno all'altare e alle zone centrali. Ispirandosi al Canone Romano che designa i partecipanti come *circumstantes* ("persone che stanno in piedi intorno all'altare"), progettarono chiese a pianta centrale o circolare. Giò Ponti negli anni Cinquanta assimilava la costruzione di una chiesa alla ricostruzione della religione nella sua essenza. Bisognava dunque evitare che nella progettazione delle chiese la volontà di creare organismi "belli" potesse contrastare con le funzioni principali: non si doveva correre il rischio paradossale che la chiesa stessa, luogo della celebrazione, potesse essere disturbata dalle funzioni liturgiche.

L'aspetto principale che consente la giusta definizione del luogo per la liturgia è la corretta conoscenza degli spazi della liturgia stessa. Per tale ragione, l'architetto che intende cimentarsi nella progettazione di un luogo di culto, anche se non necessariamente esperto di liturgia, deve conoscere i riti, i luoghi eminenti e cosa si fa durante le funzioni religiose. L'architetto che disegna uno spazio liturgico, deve essere in grado di realizzare edifici che sono «ponti per giungere alla gloria», come affermava Antoni Gaudì, che considera l'architetto nient'altro che un umile collaboratore al Creatore, l'artista eterno. Tuttavia nella progettazione di

una chiesa non bisogna scadere negli estremismi, non bisogna progettargliela solo per i sacerdoti o per i laici: le due dimensioni devono conciliarsi, occorre un'architettura che faccia risaltare la "comunionalità", in cui tutti siano parte attiva e sacerdoti, non in senso ministeriale, ma in quanto battezzati e dunque, in forza del battesimo, resi partecipi del sacerdozio di Cristo.

Oggi è oramai acclarato che l'assemblea è il principale soggetto dell'azione liturgica. Proprio da questa convinzione, maturata nel Novecento da varie esperienze di progettazione di luoghi di culto, il presbiterio non è più inteso come il luogo su cui tutto si incentra. Nel progettare una chiesa è necessario sapere per chi la costruiamo: i fedeli, i ministri ordinati, i ministri laici e tutti coloro che devono vivere la liturgia, esserne partecipi, affinché essa possa svolgersi.

Quando nella progettazione di nuovi organismi religiosi si incontra il tema della liturgia, si deve partire dalla lettura dei testi sacri, confrontandosi con i libri rituali, gli *ordines*, per apprendere il vero significato del battesimo, dell'eucarestia, della celebrazione liturgica. Altre questioni importanti per la progettazione di una chiesa sono sia le conoscenze storiche, soprattutto nel campo dell'adeguamento, sia la conoscenza di alcuni riti, *in primis* quello di dedicazione della chiesa. All'interno dell'aula liturgica infatti vengono svolte varie funzioni che devono essere conosciute dai progettisti, quali ad esempio il rito del matrimonio, il battesimo, la celebrazione del sacramento della penitenza, la celebrazione del sacramento dell'unzione degli infermi, l'ordinazione dei sacerdoti, la celebrazione delle esequie, oltre alle espressioni di pietà popolare come la candelora oppure la via crucis: ogni rito presuppone un itinerario, uno spazio dedicato, un luogo adatto da definire.

Il popolo di Dio che si raduna per la Santa messa ha una struttura organica e gerarchica che si esprime nei vari compiti e nel diverso comportamento secondo le singole parti della celebrazione; pertanto è necessario che la disposizione generale del luogo sacro sia tale da presentare un'immagine riunita dell'assemblea e consentire l'ordinata e organica partecipazione di tutti. Il celebrante deve presiedere l'assemblea nel nome di Cristo, predicare la Parola apostolica e infine consacrare il pasto comune con la grande preghiera eucaristica. Il diacono e i ministri lo aiutano in questo compito, facendo sì che tutti possano partecipare nel modo più pieno possibile, mediante la preghiera che risponde alla Parola e infine attraverso una partecipazione comune al pasto sacrificale e sacramentale. Ecco perché normalmente i ministri non devono essere separati dalla comunità, ma agire in mezzo ad essa, per farla partecipare quanto più pienamente possibile a ciò che essi fanno individualmente. La partecipazione attiva deve tendere a creare questa unione: perciò, quando è possibile, tutti gli elementi di una chiesa che tendono a dividere l'assemblea in blocchi separati, come ad esempio le navate di una pianta basilicale ed il transetto, non dovrebbero riproporsi nelle nuove chiese.

Dal punto di vista della disposizione dell'assemblea, si potrebbe supporre in linea teorica che l'edificio ideale per la chiesa cristiana sia un tempio circolare, con l'altare, l'ambone e il seggio del celebrante in prossimità del centro. In realtà non è proprio così perché un edificio in cui i fedeli siano adunati attorno ad un unico punto di convergenza al centro tenderebbe a creare una comunità chiusa su se stessa, favorendo una concezione statica del culto. Al contrario, è essenziale che l'assemblea locale della Chiesa di Cristo resti aperta: aperta all'assemblea invisibile dei Santi in cielo e al mondo nel quale il popolo di Dio deve compiere il ministero del proprio sacerdozio regale. La celebrazione liturgica risulta piuttosto un evolversi, un camminare: noi non siamo adunati in chiesa per restarvi, ma per partire, pellegrini che insieme attraversano il mondo presente, in cammino verso il regno eterno. Perciò la chiesa cristiana dovrebbe essere orientata lungo un asse comune, su cui progressivamente si collocano la parola di Dio, la salita verso l'altare e, oltre l'altare visibile, il viaggio che prosegue da questo mondo, al mondo a venire.

La flessibilità che deve caratterizzare l'assemblea in una chiesa, spesso contrasta con la disposizione statica dei banchi moderni e, più in generale, dei sedili di vario genere. Se non si possono sopprimere completamente i sedili nelle chiese, bisognerebbe almeno considerarli come accessori, riducendoli a elementi leggeri facilmente amovibili. La sfida più grande è capire come può una chiesa esprimere comunionalità e relazionalità tra il popolo cristiano. Come si può creare una struttura che dia stabilità, sia duratura e fortemente simbolica, ma che al tempo stesso debba appartenere ad un popolo che è aperto ad un futuro già iniziato? La risposta può essere trovata mediante l'uso del simbolo: ad esempio l'origine della cupola è nel suo aprirsi verso il cielo, il paradiso, verso un non concluso ed un non circoscrivibile, così come il sagrato antistante la chiesa permette il passaggio transizionale, introducendo ad un tempo altro.

Il progettare un'architettura dove vi sono i Santi significava escludere il profano, che di fatto era inteso come, "esclusione del Santo". A livello etimologico però il profano (*profanum*) è ciò che sta davanti al "*fanum*", cioè al santuario, indicando quindi inclusione e non esclusione. Il *profanum* diviene dunque lo spazio che permette una mediazione non soltanto di tipo spaziale, ma anche di tipo temporale, il tempo dell'evento della maturazione, dell'evento della pienezza.

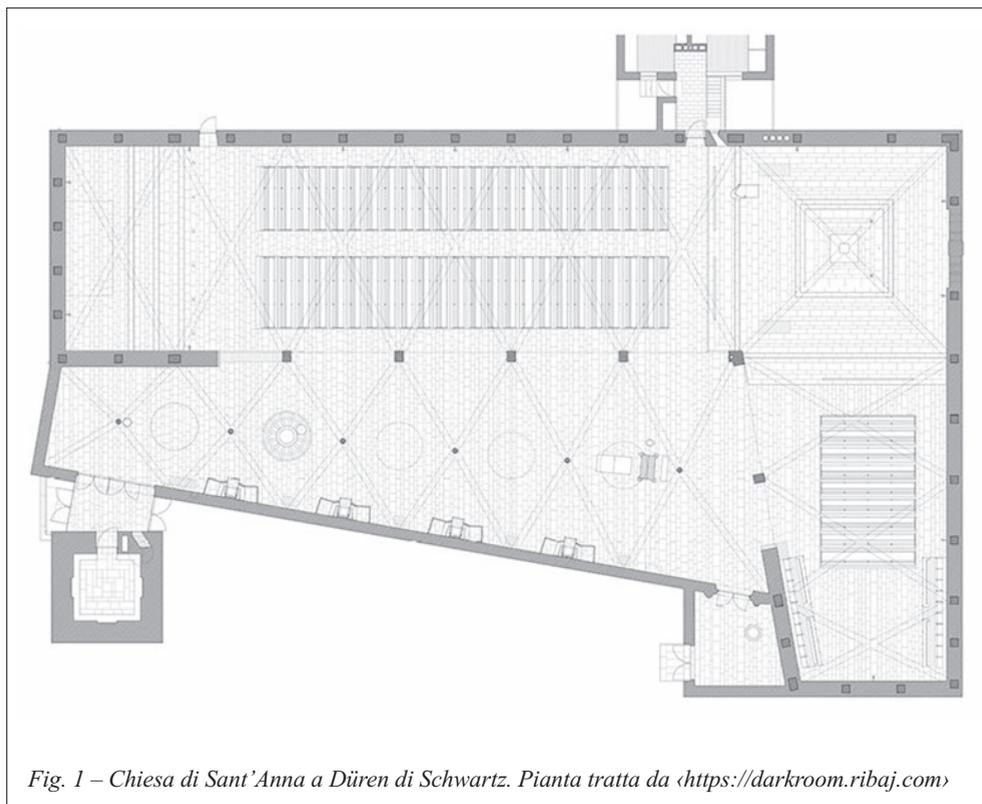
Il sagrato, abbandonato nei progetti degli ultimi cinquant'anni, ha recentemente riacquisito una grande importanza anche per ragioni funzionali in quanto luogo ospitante funzioni celebrative, tra cui ad esempio la veglia pasquale. La mediazione ultima la fa la porta di accesso alla chiesa, la soglia, nella sua composizione di stipiti e passaggi raffigurabili. La porta, che ha una sua centralità, è chiamata anche porta del Re perché è la porta regale, dove passano i battezzati.

Il progetto di una chiesa: tipologie edilizie a pianta centrale e longitudinale

La celebrazione liturgica è intesa come *actio*, azione in un corpo e quindi in uno spazio, in un tempo determinato: questo comporta una serie di grandi problemi, compresa la comprensione del significato simbolico funzionale dello spazio liturgico e quindi della sua architettura. Lo spazio interno ha un'importanza prioritaria dal momento che descrive e trascrive architettonicamente il mistero della Chiesa-popolo di Dio, ma il rapporto interno-esterno ed edificio-contesto costituisce una delle acquisizioni più importanti della coscienza critica dell'architettura contemporanea: una chiesa o un complesso parrocchiale deve entrare in rapporto con il resto del territorio, deve arricchirlo.

Storicamente, i due principali modelli tipologici di una chiesa sono la pianta centrale e quella longitudinale. Il tipo longitudinale, che sembrava superato con la riforma liturgica del Vaticano II, continua invece ad essere presente e ad avere la sua importanza. L'assemblea in questo caso è ordinata secondo una sola direzione, con i banchi disposti in file successive e disposti frontalmente all'area presbiteriale, in cui sono posti i poli liturgici. In questa tipologia, definita "basilicale", il presbiterio plenario e il corpo longitudinale delle navate sono di fatto contrapposti, anche in assenza di una barriera fisica come l'iconostasi, la balaustra presente in tutte le chiese costruite prima della riforma liturgica e successivamente rimossa in molti casi.

Rudolph Schwartz, dal 1953 docente di architettura religiosa presso l'Accademia d'Arte di Düsseldorf, riconosce nel tipo longitudinale una sorta di schema che produce isolamento. Nonostante queste considerazioni e le continue sperimentazioni su schemi planimetrici differenti, il modello opposto, cioè quello centrale o dell'anello aperto, non è stato sempre ben accolto. Storicamente l'utilizzo della pianta centrale risultava limitato ai battisteri e ai *martyria*, nei quali era necessario che l'oggetto della venerazione fosse visibile ai numerosi fedeli che fluivano nel circostante deambulatorio. Tra il XV e il XVI secolo, si assiste invece ad una crescente diffusione di chiese a pianta centrale in quanto l'uso di piante circolari, poligonali e a croce greca, si adattava alle concezioni prospettiche del Rinascimento poiché consentiva di individuare in maniera univoca il fulcro simbolico dell'aula sacra. Molto interessanti sono le possibili commistioni tra le due tipologie sperimentate dallo stesso Schwartz. Una di queste è la chiesa di Sant'Anna a Düren (*Annakirche*, 1954-56, fig. 1), in cui alla navata principale si affianca una navata laterale, che però non è parallela alla prima, ma trasversale: l'aula è quindi disposta a "L", reinterprestando l'impianto ad anello aperto. Le navate non sono più parallele ma convergono egualmente verso l'altare, collocato nello spazio di intersezione.



I poli liturgici: ambone, altare, fonte battesimale, sede, tabernacolo

Le grandi presenze simboliche permanenti quali l'altare, l'ambone, il battistero, il fonte battesimale oltre al luogo della penitenza, la custodia eucaristica e la sede del presidente, sono luoghi liturgici o spazi per la celebrazione, non arredi o semplici oggetti ma "luoghi" vissuti dal fedele e dal ministro, espressivi di valori teologici rivolti oltre la mera funzione. Ad esempio in una chiesa risultano fondamentali l'altare, simbolo della centralità e della significatività del luogo del patto, mentre l'ambone, luogo dell'annuncio del patto, deve avere corrispondenza con l'altare stesso.

L'altare

Come ricorda la nota pastorale emanata nel 1993 dalla Commissione Episcopale per la Liturgia, «l'altare è il punto focale per tutti i fedeli, è il polo per la comu-

nità che celebra»¹. La sua collocazione rispetto ai fedeli non è scontata e su tale tematica esistono orientamenti e realizzazioni in cui il fulcro della liturgia risulta maggiormente l'ambone che l'altare.

L'altare è la mensa del Signore alla quale il popolo di Dio è chiamato a partecipare e deve essere unico. Oltre alla sua centralità, è necessario che sia fisso in quanto deve rimandare alla solidità, alla pietra viva. L'altare e l'ambone devono caratterizzare in modo particolare il luogo: è come la finestra verso la mecca della moschea, o come il grande Sacrario della parola di Dio nella sinagoga, orientata verso est.

Una domanda si pone spesso nel momento in cui si deve progettare un altare: l'altare deve restare spoglio o presentare motivi artistici a cui ispirarsi? La tradizione iconografica più autentica è quella ispirata all'altare d'oro dell'Apocalisse, in cui è raffigurato l'agnello che viene immolato. In alcune chiese degli anni Cinquanta viene invece raffigurata l'ultima cena sul lato dell'altare rivolto verso l'assemblea: in questo caso si determina però un "rumore" semantico perché non si capisce più qual è l'ultima cena, se quella "vissuta" sull'altare o quella rappresentata sullo stesso.

L'ambone

Il recupero di centralità ed importanza dell'ambone sono confermate dal Concilio Vaticano II. D'altronde, la liturgia della Parola ha un grande spazio durante le celebrazioni, come recita la succitata nota pastorale secondo cui «l'ambone è il luogo proprio della Parola di Dio»². L'ambone si configura come luogo fisso e non amovibile, come avviene invece ancora oggi in molte chiese, dove il luogo di proclamazione della "Parola" viene sostituito da un semplice e poco significativo leggio in legno³. Anche il rapporto stretto tra l'ambone e l'altare, sia per quanto riguarda i materiali e lo stile sia per la posizione (non prevalente dell'ambone sull'altare) è ormai definitivamente accettato e condiviso.

¹ «Non è un semplice arredo, ma il segno permanente del Cristo sacerdote e vittima, è mensa del sacrificio e del convito pasquale che il Padre imbandisce per i figli nella casa comune (...) Dovrà pertanto essere ben visibile e veramente degno (...). Sia unico e collocato nell'area presbiteriale, rivolto al popolo e praticabile tutto all'intorno. Si ricordi che, pur proporzionato all'area presbiteriale in cui è situato, l'altare assicura la sua funzione di "focalità" solo se è di dimensioni contenute» [Conferenza Episcopale Italiana (CEI), Commissione Episcopale per la Liturgia, Nota pastorale *La progettazione di nuove chiese*, in "Notiziario CEI", n. 3, 31 marzo 1993, punto n. 8, p. 56].

² «La sua forma sia correlata all'altare, senza tuttavia interferire con la priorità di esso; la sua ubicazione sia pensata in prossimità dell'assemblea anche non all'interno del presbiterio, come testimonia la grande tradizione liturgica» (Ivi, parte prima, par. 9, p. 56).

³ D'altronde l'etimologia stessa della parola "Ambone", che deriva da *anabainen*, cioè "salire", fornisce l'idea di un luogo alto e dunque importante, da dove viene proclamata e diffusa la Parola di Dio.

Il battistero ed il fonte battesimale

Per ragioni di praticità, nel corso degli anni i fonti battesimali antichi sono rimasti inutilizzati e sostituiti dall'uso di catini e brocche. Nella progettazione di una nuova chiesa bisogna invece saper trovare la giusta collocazione nell'itinerario dei sacramenti e dei percorsi⁴. Il battistero è un luogo eminentemente giocato sulla luce e con la luce che è caratterizzante dei battisteri, fin dalle sue origini. Cristo, luce del mondo, illumina e rende luce ai suoi: gli illuminati. Dal punto di vista rituale l'espressione di luminosità si associa alla consegna della veste candida e alla consegna della luce («voi siete la luce del Mondo», Vangelo secondo Matteo, 5:14). Nel battistero deve esserci quindi questa luminosità, che architettonicamente può declinarsi in vario modo e con varie soluzioni. Ma c'è un altro tema importante in relazione al battesimo e che va tenuto ben a mente nella progettazione: nella teologia paolina il battesimo è vissuto come morte e resurrezione, come immersione nella morte ed emersione nella resurrezione. L'indicazione è quella di progettare un battistero in cui sia evidente il discendere, come la pavimentazione o scalette in discesa. Inoltre il fonte deve utilizzare una quantità d'acqua giusta, in quanto il principio che anche sole poche gocce d'acqua operano la salvezza è una cattiva interpretazione che ha portato ad una banalizzazione del simbolo. Questo non vuol dire che i battisteri devono avere per forza acqua a non finire, ma acqua ottenuta con un fonte che “gorgoglia senza gorgogliare”.

Il tabernacolo e la cappella feriale

Il tabernacolo, custodia eucaristica, potrà essere situata nella cappella feriale, nella quale l'altare deve comunque essere distinto dal tabernacolo; in effetti «il tabernacolo non appartiene ai luoghi veri e propri dell'azione liturgica⁵, ma si configura come un vero e proprio «luogo per la devozione»⁶. Le ostie consacrate hanno la necessità di essere riconoscibili e per tale ragione devono essere conservate in un luogo adatto all'interno della chiesa. Come fa intendere la nota pa-

⁴ «Il luogo del battesimo, che sia battistero distinto dall'aula, o fonte battesimale collegato all'aula, deve essere decoroso e significativo, riservato esclusivamente alla celebrazione del sacramento, visibile dall'assemblea, di capienza adeguata. Il fonte sia predisposto in modo tale che vi si possa svolgere (...) anche la celebrazione del battesimo per immersione» (CEI, *op. cit.*, parte prima, par. 11, p. 57).

⁵ K. Richter, *Spazio sacro e immagini di chiesa. L'importanza dello spazio liturgico per una comunità viva*, EDB, Bologna 2002, p.103.

⁶ «Il Santissimo sacramento venga custodito in luogo architettonico veramente importante, normalmente distinto dalla navata della chiesa, adatto all'adorazione e alla preghiera soprattutto personale. Ciò è motivato dalla necessità di non proporre simultaneamente il segno della presenza sacramentale e la celebrazione eucaristica. Il tabernacolo sia unico inamovibile e solido, non trasparente» (CEI, *op. cit.*, parte prima, par. 13, p. 58).

storale, la presenza del tabernacolo dietro l'altare maggiore, non è consigliabile oggi. Si creerebbe infatti un conflitto tra l'altare, luogo della permanenza e presenza del Cristo, e la custodia, luogo della presenza del Cristo nelle specie eucaristiche, che si troverebbe così in una posizione di immotivato subordine. Il processo innescato dal Vaticano II sul tema della collocazione della custodia eucaristica e del "vedere l'ostia", tiene infatti conto del primato della celebrazione. In questo senso la cappella feriale fornisce la possibilità di ringraziare e adorare il Sacramento in un luogo più intimo e non "conflittuale" con gli altri fuochi liturgici. Le soluzioni di tabernacolo dietro l'altare o di fianco sono invece soluzioni non ottimali che mettono in conflitto la centralità dell'altare con l'ambone e il tabernacolo.

La sede del presidente

La sede è il segno della presidenza da dove il celebrante, *in persona Christi*, presiede la comunità riunita in assemblea. Da un punto di vista progettuale è opportuno che altare, ambone e sede abbiano un coordinamento stilistico in grado di assimilare iconograficamente Cristo-parola, Cristo-sacrificio e Cristo-capo⁷. Oggi si insiste sul fatto che la sede del Presidente sia a contatto con l'assemblea e quindi visibile, anche nel rispetto della profonda teologia del servizio: «Io sono in mezzo a voi come colui che serve»⁸. La sede deve poter facilitare il rapporto del celebrante con l'assemblea e per questo è importante tener conto dello spazio in cui sono collocati ambone e altare, per far sì che la sede non entri in competizione con questi ultimi. La sede deve essere sobria, non un luogo da satrapo, ma qualcosa che risponda e dia un segnale alla comunità che deve concentrarsi principalmente sull'altare. Altra problematica è la cattedra del vescovo che non deve essere un trono. Il vescovo è infatti il primo, ma anche uno della comunità.

Il luogo della penitenzeria

Il sacramento della confessione è stato ridotto in modo improprio ad una semplificazione che ha generato poca attenzione nella progettazione del luogo dedicato al sacramento. Nel momento in cui, al sacramento della riconciliazione, viene ac-

⁷ «La sede esprime la distinzione del ministero di colui che guida e presiede la celebrazione nella persona di Cristo, capo e pastore della sua Chiesa. Per collocazione sia ben visibile a tutti, in modo da consentire la guida della preghiera, il dialogo e l'animazione. Essa deve designare il presidente non solo come capo, ma anche come parte integrante dell'assemblea: per questo dovrà essere in diretta comunicazione con l'assemblea dei fedeli, pur restando abitualmente collocata in presbiterio» (CEI, *op. cit.*, parte prima, par. 10, p. 57).

⁸ Vangelo secondo Luca, 22:27.

costato il semplice intendimento di «dire al ministro della comunità cosa non va», non si riesce a cogliere l'importanza del luogo dedicato. Se invece si fa riferimento alla parabola del Padre misericordioso, diventa di primaria importanza la proclamazione della misericordia paterna e non il “banale” racconto ed elenco dei peccati. Essendo primaria l'esperienza di passaggio da una disarmonia ad una armonia, questo luogo deve essere felice, accogliente e discreto e non tenebroso e oppressivo, in modo che questo esprima non il timore di Dio, ma la sua misericordia. Un esempio, certamente eclatante nella sua originalità è la penitenzieria del santuario di Santa Rita da Cascia, ben riuscito modello di rinnovamento del sacramento della riconciliazione. La struttura, inaugurata il 10 maggio 1986 per celebrare il XVI centenario della conversione di Sant'Agostino, consiste in un cammino di catechesi e di conversione integrato da opere d'arte e di proiezione di audiovisivi. In sintesi, la penitenzieria dev'essere un luogo specifico in cui venga favorita la dinamica dialogica tra penitente e ministro con il necessario riserbo richiesto dalla celebrazione in forma individuale.

L'arte nello spazio liturgico

La Costituzione sulla Sacra Liturgia, *Sacrosantum Concilium*, attribuisce all'arte sacra un importante valore, definendola come una nobile attività dell'ingegno umano, il cui scopo ultimo è quello dell'edificazione spirituale dell'uomo: «nessun altro fine è loro assegnato (arti liberali, arte religiosa e arte sacra), se non di contribuire il più efficacemente possibile, con le loro opere, a indirizzare pienamente le menti degli uomini a Dio»⁹. A tal proposito, la già citata Nota pastorale rimarca che «il programma iconografico, che a suo modo prolunga e descrive il mistero celebrato in relazione alla storia della salvezza e all'assemblea, deve essere adeguatamente previsto fin dall'inizio della progettazione»¹⁰.

⁹ La Costituzione Sacrosanctum Concilium veniva approvata il 4 dicembre 1963, al termine della seconda sessione del Concilio Vaticano II, presieduta da Papa Paolo VI, con votazione pressoché unanime dei Padri Conciliari (2147 voti favorevoli e 4 contrari).

¹⁰ CEI, *op. cit.*, parte prima, par. 16, p. 7. L'emerito Santo Padre Benedetto XVI ha evidenziato nel suo discorso agli artisti che la funzione della vera bellezza dovrebbe essere quella di «comunicare all'uomo una salutare scossa, che lo fa uscire da se stesso, lo strappa alla rassegnazione, all'accomodamento quotidiano, lo fa anche soffrire, come un dardo che lo ferisce, ma proprio in questo modo lo risvegli aprendogli nuovamente gli occhi del cuore e della mente, mettendogli le ali, sospingendolo verso l'alto» (M. Apa, *Benedetto XVI incontra gli artist*, in rivista “Studium”, anno CVI, n. 1 gennaio/febbraio 2010, p. 118).

L'inizio della stagione ricca di impulsi e vitalità. Il Concilio Vaticano II

Il percorso moderno di ricerca sul tema della progettazione di edifici sacri, nel quale grande importanza viene conferita all'aspetto della comunione tra i sacerdoti e i fedeli, è iniziato prima degli anni Sessanta, prima del Concilio Vaticano II. Sebbene il Concilio segni una svolta importante per l'architettura sacra, le novità introdotte cominciano a delinearsi già prima grazie alle sperimentazioni effettuate fuori dall'Italia: in Italia infatti, la grande presenza di edifici storici ha privilegiato i temi della conservazione e dell'adeguamento, piuttosto che quello della nuova architettura¹¹. Il tema delle chiese nuove non era sempre presente nei piani urbanistici e nelle programmazioni degli interventi pubblici, anche per effetto della crisi economica del Paese. Due condizioni costrinsero però a prendere atto della mancanza di luoghi di culto adeguati: l'esigenza di recuperare il patrimonio storico religioso, che aveva subito gravi danni nel corso della guerra e la crescita urbana, con la formazione di nuovi quartieri e di nuove zone di espansione, che necessariamente richiedevano la presenza di nuove chiese. Tuttavia, come già accennato, le riflessioni sull'assemblea celebrante e sulla concezione moderna del luogo di culto, nascono nei primi anni Cinquanta in concomitanza con l'istituzione della Conferenza Episcopale Italiana (1952). Con il Concilio Vaticano II viene di fatto ribadito e precisato il concetto secondo cui la chiesa è il luogo dell'ecclesia, della riunione, in cui ci deve essere una comunicazione orizzontale. In un luogo di culto inteso come luogo di assemblea e non casa di Dio, deve quindi sussistere un'unica comunicazione verticale, nella persona del sacerdote che presiede¹².

Le innovazioni della liturgia che hanno determinato svolte radicali nell'ambito dell'architettura sacra si basano proprio sulla necessità di partecipazione alla celebrazione. Vengono infatti proposte disposizioni planimetriche avvolgenti dell'assemblea attorno all'area presbiteriale, al fine di favorirne la partecipazione attiva (*actuosa participatio*), collocando l'altare al centro dell'assemblea stessa.

Tra gli esempi di architetture sacre che riflettono la ricerca sull'architettura liturgica negli anni del Concilio Vaticano II e appena successivi, ricordiamo le importanti realizzazioni di Glauco Gresleri, tra cui spicca la chiesa della Beata Vergine Immacolata alla Certosa di Bologna (1962, fig. 2), in cui il progetto è guidato dalla ricerca su un impianto "partecipativo" e su una poetica contemporanea. L'aula ha una pianta quadrata che viene però ri-articolata secondo una trama complessa di percorsi liturgici, legami visivi e relazioni di prossimità che determinano la ricchezza dello spazio interno. Tale spazio è polarizzato sull'ampio presbiterio, in cui sono di-

¹¹ Il Vaticano II si può considerare il primo Concilio ecumenico di portata mondiale. Indetto per volontà di Giovanni XXIII nel 1962, fu portato a termine da Paolo VI nel 1965.

¹² «Il Dio che ha fatto il mondo e tutto ciò che contiene, che è Signore del cielo e della terra, non abita in templi costruiti da mani d'uomo» (Atti degli Apostoli, 17:24).

sposti l'altare, l'ambone e la sede del presidente, affiancato dai ministranti. Un potente fascio luminoso convoglia l'illuminazione naturale sull'altare, contribuendo alla concentrazione spaziale dell'assemblea sul presbiterio, secondo il criterio di "spazialità centrata".

Anche le architetture sacre progettate e realizzate da Giovanni Michelucci possono essere considerate tra le più significative per gli aspetti legati alla traduzione

in un edificio sacro delle normative conciliari emanate in quegli anni. Nella chiesa di San Giovanni Battista a Arzignano, in provincia di Vicenza (1967, fig. 3), le variazioni di altezze e dislivelli non sono casuali ma vogliono rappresentare l'ascesa cristiana attraverso i sacramenti dal battesimo sino all'eucarestia. La struttura è composta da un doppio involucro di mura, quello esterno interrotto solo da vetrate e quello interno curvilineo che pone in evidenza i dislivelli sui quali si snoda l'intero l'edificio sacro. Sono presenti infine diversi ingressi, focalizzati tutti sull'altare, visibile da ogni punto dell'aula.



Fig. 2 – Chiesa della Beata Vergine Immacolata alla Certosa di Bologna di Glauco Gresleri. Foto tratta da <<https://images.divisare.com>>



Fig. 3 – Chiesa di San Giovanni Battista a Arzignano di Giovanni Michelucci. Foto tratta da <<https://i.pinimg.com>>

Per citare altri esempi di architetture sacre post-conciliari ben riuscite, ricordiamo la chiesa di Madre Maria Santissima della Lettera a Finale di Pollina di Pasquale Culotta (1968, fig. 4), che si ispira a Frank Lloyd Wright nell'allusione ai *textile blocks* e quella della Sacra Famiglia a Salerno, progettata nel 1968 da Paolo Portoghesi assieme all'ingegnere salernitano Vittorio Gigliotti (fig. 5) e costruita dal 1971 al '73. Nel secondo edificio, in cui si avverte l'esigenza di convergenza e continuità tra tradizione e modernità, lo sguardo si perde nei vertiginosi cerchi concentrici che caratterizzano l'intera opera, simbolo di unità e centralità del Divino.

Le grandi progettazioni a Roma, Bologna e Milano

Grande attenzione meritano alcuni vescovi o cardinali, che con il loro carisma e le loro idee hanno consentito il proliferare di edifici sacri nelle proprie diocesi. Tra questi c'è la figura dei cardinali Giovan Battista Montini (futuro Paolo VI) a Milano, Michele Pellegrino a Torino e Giacomo Lercaro (1891-1976) a Bologna.



Fig. 4 – Chiesa Madre Maria Santissima della Lettera a Finale di Pollina di Pasquale Culotta, Foto tratta da <www.visitpollina.com>

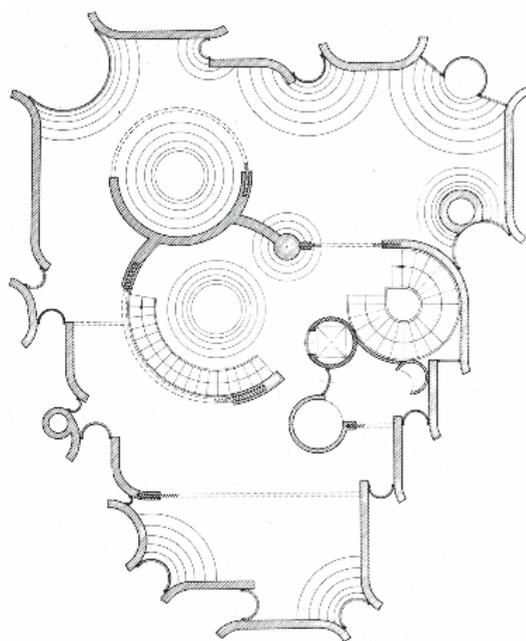


Fig. 5 – Chiesa della Sacra Famiglia a Salerno di Paolo Portoghesi. Pianta tratta da <www.archidiap.com>

L'esperienza di Bologna può considerarsi certamente la più significativa in termini di sperimentazione nel campo dell'architettura sacra, anticipatrice dei temi del Concilio Vaticano II. Il cardinale Lercaro, arcivescovo dal 1952 al '68, e i giovani architetti Giorgio Trebbi e Glauco Gresleri sono i protagonisti di una riflessione teorica e di un piano d'azione concreto che ha consentito la nascita di numerosi luoghi sacri nei quartieri periferici della città. Nell'anno 1955 Lercaro inaugurò l'operazione "Nuove Chiese", piantando croci in undici terreni della diocesi nei recenti agglomerati che cominciavano a edificare la campagna. Contemporaneamente all'operazione "Nuove Chiese", il cardinale collabora con i fratelli Gresleri, ma anche con Quaroni, Trebbi ed altri, alla redazione della rivista "Chiesa e Quartiere" (1955-69) da lui stesso promossa¹³. Nello stesso 1955 si tenne a Bologna il "Primo Congresso Internazionale di Architettura Sacra", che vide la partecipazione di personalità del mondo dell'architettura nazionale e internazionale, come Le Corbusier, Otto Bartning, Richard Neutra, Walter Gropius, Pieter Oud, Cesare Brandi, Ludovico Quaroni, Ernesto Rogers, il gruppo BBPR, Giovanni Michelucci, convenuti a discutere sul destino dell'architettura delle chiese, non ancora oggetto sistematico di indagine e di studio.

A Roma, soprattutto in ragione del suo importante sviluppo demografico iniziato già nei primi del Novecento, la necessità di istituire nuove parrocchie si manifestò già negli anni Trenta sotto Papa Pio XI (1922-39), che istituì la "Pontificia Opera per la Preservazione della Fede e la Provvista di Nuove Chiese in Roma", divenuta dal 1989 "Opera Romana per la Provvista di Nuove Chiese". Gli edifici sacri costruiti nella diocesi di Roma prima del Concilio denotano la preoccupazione per gli aspetti di carattere economico e funzionale, con progettazioni generalmente di scarsa qualità architettonica. Solo dopo gli anni Sessanta la Pontificia Opera Nuove Chiese intraprese importanti iniziative che rinnovarono l'interesse per una più autentica qualità architettonica. In effetti già nel 1967 era stato bandito un primo importante concorso di idee per la realizzazione di quattro centri parrocchiali, dei quali fu realizzato solo quello di Nostra Signora Bonaria a Ostia Lido (fig. 6), progettato



Fig. 6 – Chiesa di Nostra Signora Bonaria a Ostia Lido di F. Berarducci, G. Monaco e G. Rinaldi. Foto tratta da www.archidiap.com

¹³ Cfr. G. Gresleri, B. Bettazzi, G. Gresleri (a cura di), *Chiesa e quartiere, storia di una rivista e di un movimento per l'architettura a Bologna*, Compositori, Bologna 2004.

dal gruppo composto da Francesco Berarducci, Giorgio Monaco e Giuseppe Rinaldi, che donò alla città la prima chiesa veramente “nuova”¹⁴. Il progetto di Ostia rifiuta infatti il tradizionale ruolo della chiesa come emergenza volumetrica, considerando il vuoto l’unica soluzione possibile in mezzo ai numerosi “pieni” edifici che avrebbero dovuto circondare l’area. Gli architetti progettano un edificio-piazza, con tanto di copertura calpestabile, inclinata verso il mare allo scopo di favorire la visuale in quella direzione. Sotto la copertura sono presenti gli spazi liturgici e servizi parrocchiali; gli ambienti destinati alla liturgia sono organizzati in forme circolari, mentre il quadrato è la matrice geometrica degli ambienti di servizio. Grande importanza ebbe anche l’edificazione del nuovo santuario del Divino Amore a Roma (1987-99, fig. 7)¹⁵. I lavori furono sostenuti sia dall’intra-



Fig. 7 – Santuario del Divino Amore a Roma di Leoni e Padre Costantino Ruggeri. Foto tratta da <https://i2.wp.com/www.tsdtv.it>

¹⁴ Sull’argomento cfr. P.O. Rossi, *Roma. Guida all’architettura moderna, 1909-2011*, Laterza, Roma 2012; L. Creti, *Il Lido di Ostia*, Istituto Poligrafico della Zecca dello Stato, Roma 2008; S. Benedetti, *L’architettura delle chiese contemporanee: il caso italiano*, Jaca Book, Milano 2000; L.V. Barbera, *Francesco Berarducci architetto*, Gangemi, Roma 1994.

¹⁵ Sull’argomento cfr. il recente L. Garella, *Il Divino Amore a Roma. Storia della costruzione*, Gangemi, Roma 2007.

prendenza e dal coraggio del rettore del santuario, Don Pasquale Silla, che dal fervore e dalla tenacia dell'architetto Luigi Leoni e dall'artista Costantino Ruggeri. Quest'ultimo, frate francescano, per illustrare il suo progetto, aveva scritto che sarebbe stata «una grande grotta azzurra» ed infatti le pareti di cristalli colorati inondano di luce il pavimento, che poi si riflette sulle bianche vele della volta. L'edificio ha una forma geometrica semplice, simile a una scatola: la pianta è a triangolo isoscele con copertura ricoperta da prato verde, leggermente inclinata, in cui si apre un lucernaio circolare che illumina lo spazio sottostante. Le pareti perimetrali di cristallo colorato trasmettono, a chi si raccoglie in preghiera, il messaggio artistico di Padre Costantino, espresso mediante pochi simboli e tracce di colore¹⁶.

Per concludere questo breve *excursus* sull'evoluzione del tema arriviamo agli anni Novanta, quando la CEI pubblicò due Note pastorali dal titolo *La progettazione delle nuove Chiese* (1993)¹⁷ e *L'adeguamento delle Chiese secondo la riforma liturgica* (1996)¹⁸. Nel contempo la stessa CEI iniziò a promuovere a livello nazionale la formazione dei committenti e dei progettisti e, proprio per incidere maggiormente sulla qualità degli interventi di edilizia sacra, nel 1998 avviò i concorsi per “progetti pilota”, da svolgere contemporaneamente per tre diocesi: una nel sud, una nel centro e una nel nord Italia.

Il primo concorso per “progetti pilota”, venne rivolto solo a progettisti qualificati, stabilendo che a partecipare fosse un team strutturato con la presenza, oltre che di progettisti, anche di artisti e liturgisti.

Sempre negli anni Novanta di fronte alle critiche rivolte pubblicamente sulla scarsa qualità delle nuove chiese, il vicariato di Roma sotto la guida del cardinale Camillo Ruini mise in atto molteplici iniziative volte ad innalzare la qualità dei progetti. Nel 1993 lo stesso Ruini diede vita al piano delle “50 chiese per Roma 2000”, che si proponeva di dotare tutti i nuovi quartieri periferici della Capitale di un adeguato centro parrocchiale, nonostante nella città si contassero più di 1.000 luoghi di culto. In effetti, nonostante tra gli anni Settanta e Novanta, fossero stati costruiti a Roma molti complessi parrocchiali, l'espansione della città nei pressi del grande raccordo anulare continuava senza sosta; il programma 50 chiese aveva dunque l'intento primario di rispondere a questo disagio. In tale ambito venne indetto un concorso internazionale ad inviti riservato a noti architetti per la progettazione di due centri parrocchiali nell'estrema periferia di Roma, a Dra-

¹⁶ Il Santuario venne consacrato il 4 luglio 1999 da Giovanni Paolo II, che sciolse il voto dei romani alla Madonna.

¹⁷ Nota pastorale della Commissione Episcopale per la Liturgia, 31 marzo 1993, in “Notiziario C.E.I.”, n. 3, pp. 51-67.

¹⁸ Nota pastorale della Commissione Episcopale per la Liturgia, 31 maggio 1996, in “Notiziario C.E.I.”, n. 4, pp. 105-155.

goncello di Acilia e a Tor Tre Teste. C'è da precisare come la scelta delle personalità da invitare fu motivata unicamente dalle qualità professionali emerse dalle loro opere profane. Per l'intervento di Tor Tre Teste, dopo un concorso in cui parteciparono 534 progetti, la commissione giudicatrice non scelse alcun vincitore, limitandosi a segnalare la proposta di Stefano Cordeschi. Nell'ottobre 1995 fu allora bandito un nuovo concorso ad inviti, al quale vengono chiamati un ristretto gruppo di architetti: Tadao Ando, Günther Benisch, Santiago Calatrava, Peter Eisenman, Frank Owen Gehry e Richard Meier. I lavori della commissione terminarono il 25 maggio 1996 proclamando vincitore del concorso il progetto di Richard Meier & Partners Architects. Il progetto definitivo per la chiesa che un decreto del Cardinale Vicario Camillo Ruini del 6 luglio 1996 aveva rettificato in "Dio Padre Misericordioso", fu presentato da Meier il 22 ottobre seguente nella Pontificia Università Lateranense nel corso del convegno *L'arte e la chiesa del 2000. Spazio e arredo liturgico*. L'anno dopo, in una conferenza tenutasi il 18 settembre al Politecnico di Milano, lo stesso Meier descrisse la sua opera marcando il concetto del simbolo delle «tre circonferenze»¹⁹. Il progetto di Meier (fig. 8) è basato sulle forme del quadrato e del cerchio: sfere di uguale raggio sono la base delle tre vele che costituiscono il corpo a navata unica della chiesa e determinano gli spazi interni²⁰. Alle tre vele Meier accosta un forte richiamo simbolico, evocando sia una nave diretta verso il faro di Cristo, ultima meta del viaggio terreno dell'uomo, sia



Fig. 8 – Chiesa di Dio Padre Misericordioso a Roma di R. Meier. Foto tratta da www.archidiap.com

¹⁹ Alla conferenza tenutasi al Politecnico di Milano il 18 settembre 1997, R. Meier si esprime in questo modo sul simbolismo della sua opera: «Tre circonferenze di raggio uguale sono le basi delle tre conchiglie che, insieme al muro-spina, costituiscono il corpo della navata. L'insieme simboleggia la Santa Trinità. Allo stesso tempo, la copertura della chiesa attraverso l'acqua simbolizza il modo in cui la fede della comunità scaturisce dalle acque vitali del battesimo». La posa in opera della prima pietra avvenne nel marzo 1998 e la consacrazione solo il 26 ottobre 2003, quindi dopo il Giubileo dell'anno 2000, nel venticinquesimo anno di pontificato di Giovanni Paolo II, nel «felice ricordo del grande Giubileo», come recita l'iscrizione in latino sul muro di cinta.

²⁰ Sull'argomento cfr.: A. Castellano, *La Chiesa dell'anno 2000*, in "L'Arca", n. 107 (1996), pp. 12-17; C. Conforti, M. Marandola, *Richard Meier*, Federico Motta, Milano 2009, pp. 62-

il significato storico del pontificato di Giovanni Paolo II, rappresentato dalla Chiesa che traghetta il fedele verso il terzo millennio. Valori costanti del progetto per la loro valenza fortemente simbolica sono l'acqua, presente nel sagrato circoscritto da mura e la luce. Il numero tre, identificabile nelle vele e in altri particolari della costruzione, vuole chiaramente simboleggiare la Trinità e la dedicazione divina. Nelle tre vele sono collocate il fonte battesimale e altre funzioni previste dalla liturgia. Di grande interesse è poi l'iscrizione in inglese posta sulla parete dell'endonartece della chiesa, nella quale il progettista ha riportato una frase che ci fornisce una chiave di lettura dell'opera: «Questa costruzione è un attestato al lavoro monumentale degli uomini al servizio delle aspirazioni spirituali». L'iscrizione lasciata da Meier lascia pensare che l'edificio sia stato concepito più come luogo dell'interiorità umana in genere che come luogo di culto della religione cattolica, il che può risultare in qualche modo positivo perché si tratterebbe di un tempio dove può pregare anche chi non ha fede. Questo edificio, proprio per le nobili intenzioni del progettista, può rappresentare l'elemento unificante del nostro laboratorio, ossia un luogo sacro per tutte le religioni.

65; C. De Seta, *Richard Meier e la chiesa del Giubileo a Roma*, in C. De Seta (a cura di), *Architetture della fede in Italia*, Bruno Mondadori, Milano 2003, pp. 201-205; Italcementi Group (a cura di), *Chiesa Dives in misericordia. Roma. Progetto Richard Meier*, I-III Italcement Group, Milano 2003; A. Falzetti, *La chiesa Dio Padre Misericordioso*, Clear, Roma 2003; S. Cassarà (a cura di), *Richard Meier. Opere recenti*, Skira, Milano 2004, pp. 108-123; M.C. Minicelli, *Nuova chiesa a Tor Tre Teste*, in "Lazio Ieri e Oggi", n. 40 (2004), pp. 450-451; F. Purini, *Troppo divina: Richard Meier, la chiesa di Roma*, in "Casabella", n. 715, Ottobre 2003, pp. 6-19; L. Servadio, *Chiesa Dio Padre Misericordioso a Roma. Le ardite vele del nuovo millennio*, in "Chiesa oggi", n. 62 (2003), pp. 24-43.

ARCHITETTURA DELLA SINAGOGA EBRAICA
CONTEMPORANEA
THE ARCHITECTURE OF THE CONTEMPORARY JEWISH SYNAGOGUE

Erika Di Felice

The phenomenon of Judaism, despite its cultural tradition over thousands of years, has apparently been disinterested by the built form and its relation to space. This analysis of the architecture of synagogues, from the earliest formal references to more recent buildings, leads to the rediscovery of the liturgical source of architectural space and to the identification of the concept of “community” as a formal invariant and as a starting point for new compositional models.

Il fenomeno dell'Ebraismo, nonostante la sua tradizione culturale millenaria, nel complesso non ha proposto nulla di originale nel campo dell'architettura, apparentemente disinteressandosi della forma del costruito e del rapporto con lo spazio.

Il fatto che l'Ebraismo sia, come dice Bruno Zevi, «non riducibile ad una concezione spaziale da nessun punto di vista»¹ trova fondamento nella dichiarazione che introduce i Comandamenti, in cui la proibizione di creare degli idoli spiega la concezione astratta della divinità: essa non ha esistenza e quindi manca di dimensione spaziale e di espressione compiuta.

All'interno della sinagoga ogni elemento è motivato dalle esigenze della liturgia, tuttavia l'ideologia ebraica è espressa da una lunga serie di prescrizioni non riferibili a fatti formali veri e propri e quindi l'idea di tempio come tipo esemplare e ripetibile di spazio non trova applicazione; l'essenza della sinagoga, infatti, è quella di un semplice luogo di riunione le cui sole peculiarità richieste sono quelle di contenere minimo dieci persone e di disporre di un apposito ambiente (l'*aròn hakkodeš*) per custodire le tavole della legge, che può essere anche un semplice armadio².

Il riferimento formale dell'architettura delle sinagoghe va ricercato nel tabernacolo (in ebraico *mi-shkan*, "dimora", fig. 1), ritenuto secondo la Bibbia ebraica dimora trasportabile della presenza divina dal tempo dell'Esodo dall'Egitto fino alla conquista della terra di Canaan.

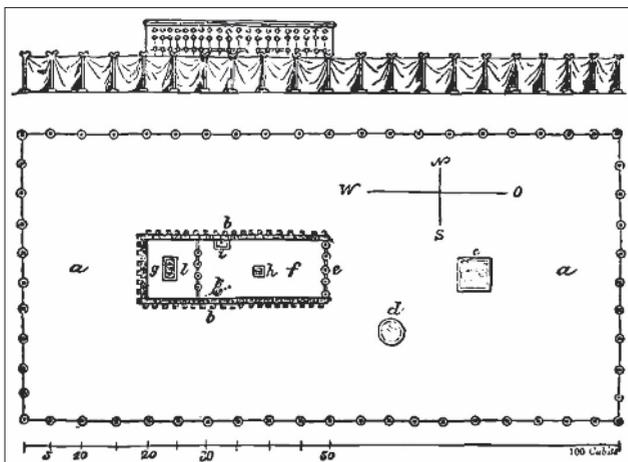


Fig. 1 – Pianta e prospetto del tabernacolo. a) zone antistanti il tabernacolo; b) pannelli dorati perimetrali; c) altare sacrificale; d) conca di rame per le abluzioni purificatorie; e) colonne dorate di delimitazione; f) zona anteriore del tabernacolo; g) Santo dei Santi; h) altare per l'incenso; j) tavola per il pane azzimo; k) candelabro a sette braccia; l) Arca dell'Alleanza. Tratta da <www.ajcarchive.org>

¹ B. Zevi, *Ebraismo e architettura*, La Giuntina, Firenze 1933, p. 10.

² "Sinagoga" è il termine ebraico che sta per "assemblea, luogo di riunione", essendo la parola stessa la traduzione, in greco, del termine *Beit Kenneset*, appunto casa di riunione. In yiddish il termine è *šul*, il quale corrisponde all'usanza ebraico-italiana di riferirsi alla sinagoga come "scola".

Esso, che fondamentalmente coincideva con una ripetizione in tende mobili del triplo sistema del Tempio di Egitto suddiviso in corte, sala e cella, veniva collocato alla terminazione occidentale di un cortile costituito da 21 colonne lungo il lato lungo e 11 sul fronte; il tabernacolo, a sua volta, era costruito con un rapporto di 1:3 tra larghezza e lunghezza ed era diviso in due parti distinte. Al suo interno il Santo dei Santi, un santuario di pianta quadrata, era separato da 4 colonne dorate dalla più grande anticamera che conteneva l'Arca dell'Alleanza, un cofanetto trasportabile di legno di acacia, rivestito d'oro.

In analogia alla tradizione formale cristiana, la pianta della maggior parte delle sinagoghe costruite fino al Medioevo era di tipo basilicale suddiviso in navate, il cui orientamento verso est consentiva di recitare le preghiere rivolti verso Gerusalemme.

Gli spazi riservati alle donne venivano separati da quelli destinati agli uomini, dapprima collocati ai lati del corpo principale della sinagoga, poi ai piani superiori e infine perimetralmente.

L'arca-armadio contenente i rotoli delle Sacre Scritture (*Torah*) veniva incastata nella parete orientale, verso Gerusalemme, mentre il pulpito del lettore (*ammùd*), gli stava di fronte, al centro della sala o al capo opposto, sopra una piattaforma leggermente alzata (*bimàh*).

L'*Altneuschule* di Praga ("Sinagoga Vecchia-Nuova"), la più antica sinagoga d'Europa, costruita alla fine del XIV secolo, rappresenta un esempio particolare per la sua pianta centrale suddivisa da due pilastri allineati in due navate con sei campate.

Le donne siedono in una stanza più esterna con piccole finestre che danno sul santuario principale, mentre gli uomini nelle file di banchi disposti nella sala principale, illuminata da dodici finestre gotiche, richiamo simbolico al numero dodici, ovvero quello delle tribù di Israele.

In Italia esistono numerose sinagoghe a testimonianza di una presenza ebraica già dall'epoca romana, tuttavia fino al periodo dell'emancipazione, nell'Ottocento, esse non assumono aspetto monumentale, a causa delle leggi restrittive che regolavano la presenza dei luoghi di culto ebraici nei paesi cristiani. L'aspetto più interessante da considerare, quindi, è la modalità di inserimento di questi edifici nella città e la mimesi totale con le cortine edilizie, come nel caso della sinagoga di Casale Monferrato, una semplice sala rettangolare edificata nel 1595, poi ampliata nel 1720 con la realizzazione del matroneo, illuminata da 14 finestre e circondata da pareti ricoperte di iscrizioni in ebraico.

Un discorso specifico merita l'importante complesso delle scuole nel ghetto di Venezia e, in particolare, la "Scola spagnola", databile alla seconda metà del 1500 e oggetto di diversi restauri, il primo dei quali nel 1635 per mano di Baldassarre Longhena (lui stesso, forse, di origine ebraica)³.

³ Baldassarre Longhena era infatti figlio di Melchisedec di Morlezza. Sulle origini di Longhena e sull'influenza della cultura ebraica nella sua opera cfr. G. Göbel-Schilling, *L'idea origi-*

Esternamente il prospetto è caratterizzato dalla presenza di un gran portone di legno elegantemente intagliato sul quale spiccano enormi finestre con tasselli di vetro colorato; la sala di culto, di forma rettangolare come a Casale Monferrato, è sovrastata da un matroneo ellittico simile a quello presente nella Scola Tedesca e caratterizzata dalla presenza di un soffitto finemente lavorato.

I banconi in legno per i fedeli sono posti parallelamente ai lati lunghi, mentre l'*aròn hakkodeš* e la *bimah* sono situati sui lati corti.

L'emancipazione degli ebrei d'Italia, a partire dal 1848, ha dato invece l'avvio alla costruzione di una serie di edifici monumentali.

Tra questi, un caso singolare è rappresentato dalla Mole Antonelliana di Torino, una sinagoga mancata, iniziata nel 1865 e concepita come un vero e proprio monumento all'emancipazione degli ebrei: qualora completata sarebbe stato il più grande esempio del tipo in Italia e il più alto in Europa⁴.

Il disegno dell'edificio segue il filone della ricerca tecnica di Antonelli e ne deriva uno spazio straordinario che si articola attorno a due elementi cardine, la pianta quadrata e l'altezza vertiginosa della cupola, dai quali scaturisce un edificio per nulla riconducibile alla sua originaria destinazione funzionale, motivo che induce la comunità ebraica a vendere l'edificio all'Amministrazione Comunale di Torino, che ne fece, in seguito, l'emblema della città.

Un'importante eccezione alla regola, che vorrebbe le sinagoghe costruite in base allo stile del luogo che le ospita, è rappresentata dalle sinagoghe di legno costruite in Polonia e Lituania, una forma artistica e architettonica ebraica unica, caratterizzata dall'indipendenza del tetto spiovente rispetto al soffitto cupolato interno, da ricche decorazioni, intagli e dipinti.

L'interesse architettonico degli esterni è dato dalla grande scala degli edifici, strutturati secondo molteplici linee orizzontali, con tetti a più livelli, sostenuti da mensole scolpite.

Le sinagoghe lignee, che tipologicamente si discostano da qualunque altra tipologia edilizia costruita, costituiscono le sole manifestazioni veramente originali di un'espressione artistica unicamente ebraica, anche in ragione del florido commercio degli ebrei nel settore del legno.

Durante la prima parte del XIX secolo, in seguito all'emancipazione dalla segregazione nei ghetti, gli ebrei entrano in contatto con l'arte e la cultura dei "gentili"; inizia così una contaminazione architettonica che li porta ad allontanarsi dalle forme della tradizione alla ricerca di una propria forma espressiva.

naria e le proporzioni della chiesa di Santa Maria della Salute, in "Eidos", n. 10, 1992, pp. 72-82.

⁴ Sulla Mole Antonelliana e la sua architettura cfr. G. Gritella, *La Mole Antonelliana: storia di un edificio simbolo dal progetto al restauro*, UTET periodici, Torino 1999.

L'evoluzione più rilevante è conseguente ad un cambiamento del rito ebraico: dopo la soppressione delle processioni, lo spazio interno subisce una riorganizzazione e il leggio viene spostato su una piattaforma direttamente davanti all'Arca, con un conseguente aumento del numero dei posti disponibili; viene anche eliminata la separazione delle donne dal resto dell'assemblea e viene concesso loro di prendere posto accanto agli uomini della famiglia.

Durante gli anni Venti del Novecento l'architettura delle sinagoghe sembra ricercare una nuova dimensione pubblica e urbana, ripercorrendo diverse varianti di eclettismo, in particolare sui temi orientali.

L'apertura a nuovi linguaggi è testimoniata, per esempio, dalle sinagoghe di Hector Guimard a Parigi e di Peter Behrens a Zilina.

Hector Guimard realizza nel 1914 la sinagoga della *Rue Pavée* sviluppando la struttura in altezza a causa delle dimensioni del lotto, stretto tra due palazzi; all'interno due mezzanini laterali costeggiano la navata centrale, mentre la luce penetra grazie alle vetrate del tetto e a un'ampia vetrata situata in fondo alla navata. Guimard, noto alla comunità ebraica per le sue capacità decorative, disegna per la sinagoga anche i mobili, le panche, i lampadari e gli arredi liturgici.

Al contrario Behrens, nel progetto per la sinagoga di Zilina (1929), elabora una composizione simmetrica, un blocco possente con un'ampia sala, coperta con una cupola di 16 metri di diametro, in cui la monoliticità dei prospetti è spezzata da gruppi di finestre strette. Lo slancio progettuale di Behrens si concretizza nell'utilizzo dei materiali, della luce e dei volumi articolati in stretta connessione con il rituale religioso allo scopo di distinguere gli spazi distributivi da quelli liturgici.

A partire dalla Seconda Guerra Mondiale il centro della sperimentazione formale in tema di sinagoghe si sposta in America, in anni in cui il mondo ebraico è chiamato ad affrontare il proprio ripensamento dopo la Shoah e in seguito alla nascita dello Stato di Israele, proclamata David Ben Gurion il 14 maggio 1948, al termine del mandato britannico.

Durante gli anni Cinquanta, infatti, in modo particolare dopo l'approvazione della Legge del Ritorno⁵, si verifica un generale movimento della popolazione ebraica verso Israele e, più in generale, verso quei centri la cui popolazione non era in grado di dar vita a comunità ebraiche attive. In seguito a tali movimenti, le nuove sinagoghe iniziano ad attuare una commistione di destinazioni d'uso, integrando a quelli religiosi altri servizi⁶, e adottando quale cardine della progettazione il concetto di flessibilità dello spazio.

⁵ La Legge del Ritorno, promulgata nel 1950, considerava ogni persona di origine ebraica come parte del popolo in passato disperso nel mondo e garantiva una facile acquisizione della cittadinanza israeliana.

⁶ Da questo periodo, oltre alle tradizionali funzioni di preghiera, studio e adunanza, le sinagoghe iniziano a costituire un centro di supporto dotato di servizi scolastico-religiosi, sale riunioni, biblioteche e negozi.

La mancanza di una tipologia di riferimento, inoltre, ha instillato negli ebrei la propensione alla sperimentazione di idee innovative in fatto di progettazione; come ha avuto modo di affermare Erich Mendelsohn, infatti, la tendenza all'impiego delle forme classiche dell'architettura per conferire agli edifici religiosi un senso di sacralità, avrebbe implicitamente costituito un distacco tra la religione e la modernità, mentre al contrario sarebbe stato necessario «evitare ogni dimostrazione di tradizionalismo»⁷. In tal senso, le linee della sinagoga *B'nai Amoona* (1945), prima opera realizzata dallo stesso Mendelsohn negli Stati Uniti, sono nettamente diverse dalle sinagoghe convenzionali in costruzione in quel momento. Tuttavia è il suo progetto per la Park Synagogue del 1953 (fig. 2) a costituire una delle opere più significative costruite in età moderna in tale campo, risultando a tutti gli effetti un tentativo di esprimere gli ideali e le tradizioni dell'ebraismo attraverso l'uso delle forme architettoniche. Qui la grande cupola lignea rivestita di rame costituisce l'«elemento ordinatore dell'insieme architettonico in cui tutto confluisce e si concentra»⁸, utilizzato come «punto di rimando verso la complessità dell'ar-

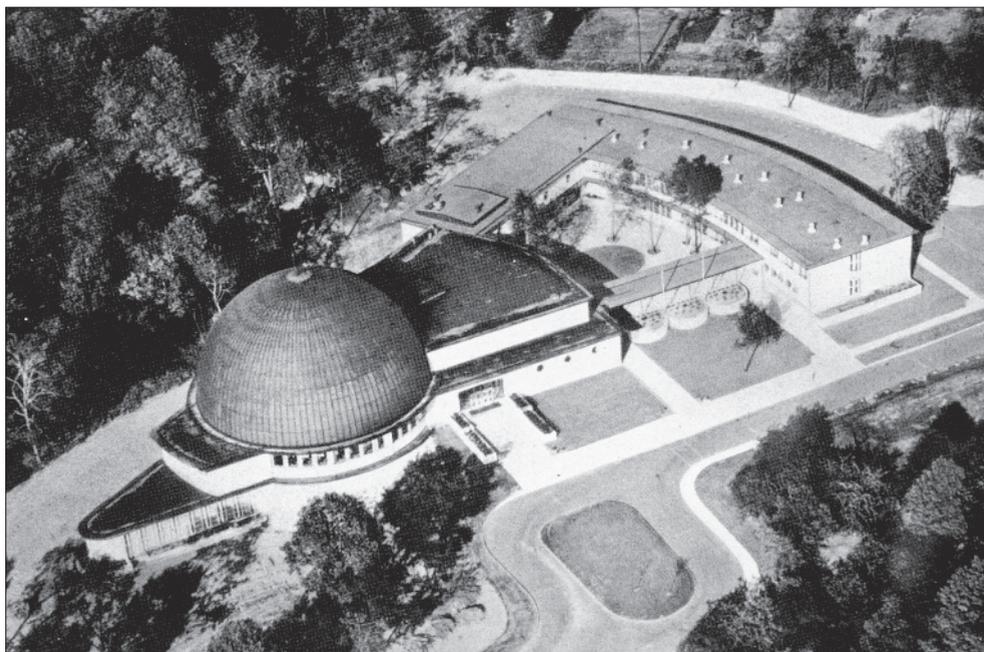


Fig. 2 – Cleveland, Ohio, Park Synagogue, vista aerea, Eric Mendelsohn, 1950-1953. Foto tratta da B. Zevi, Erich Mendelsohn. Opera Completa, Etas/Kompass, Milano 1970

⁷ A. Longhi, *Luoghi di culto: architetture 1997-2007*, Motta architettura, Milano 2008, p. 12.

⁸ P. Ferrara, S. Lazier, *Erich Mendelsohn, massa e movimento*, Maggioli, Santarcangelo di Romagna 2007, p. 47.

ticolazione generale»⁹. Mendelsohn attua in effetti un'integrazione tra architettura e rito religioso, facendo del cerchio la forma dominante di tutta la costruzione, visibile nelle curvature drammatiche delle pareti di vetro, dei corpi scala e delle finestre, e dando vita, secondo Dorfles, ad un'opera «densa di interessanti risorse costruttive»¹⁰, sebbene al contempo «improntata ad un "gusto" quanto mai dubbio e desueto»¹¹.

Contributi ancor più originali vengono dai Maestri del Movimento Moderno.

Frank Lloyd Wright progetta la sinagoga di *Beth Shalom* (fig. 3), commissionata nel 1953 dall'omonima congregazione che ne aveva finanziato la realizzazione, ed inaugurata nel 1959, cinque mesi dopo la sua morte. Wright, ispirato dal tema dell'ascesa al Monte Sinai suggeritogli dal suo cliente, il rabbino Mortimer Cohen, concepisce «una montagna di luce realizzata in fibra di vetro e plastica traslucida»¹². La traslucenza delle pareti perimetrali conferisce una particolare forza

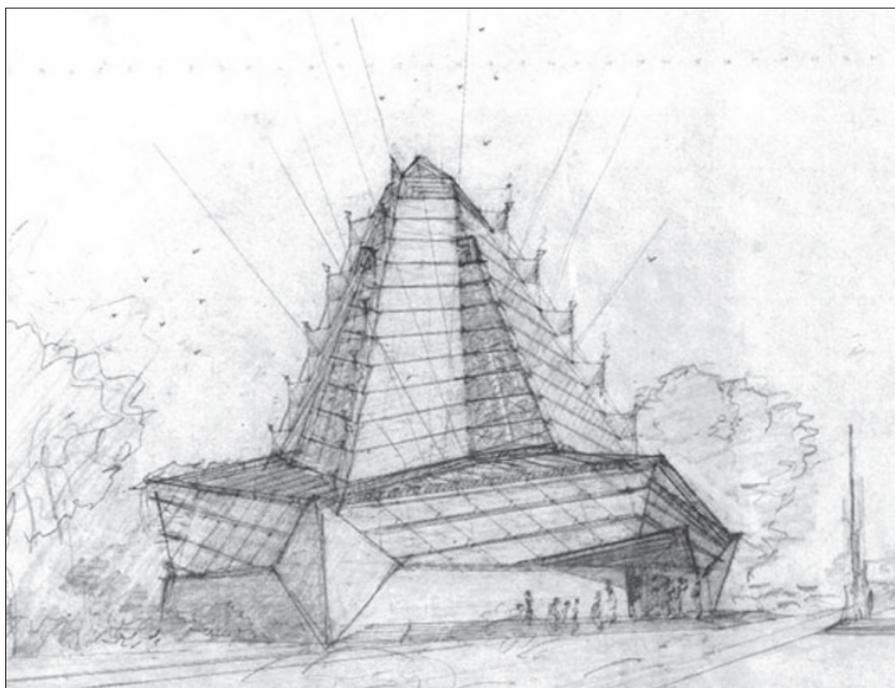


Fig. 3 – Elkins Park, Pennsylvania, Sinagoga di Beth Shalom, disegno prospettico, Frank Lloyd Wright, 1953-1959. Tratto da <www.wrightontheweb.net>

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ G. Dorfles, *Architetture ambigue: dal neobarocco al postmoderno*, Dedalo, Bari 1984, p. 104.

¹¹ *Ibidem*.

¹² A. Sciascia (a cura di), *Architettura culturale nel Mediterraneo*, Franco Angeli, Milano 2015, p. 153.

espressiva all'edificio, che durante il giorno viene illuminato dalla luce naturale, mentre di notte, grazie al riflesso delle luci artificiali interne, risalta nello spazio circostante. Mentre il piano terreno ospita gli uffici, un museo per i visitatori e un piccolo santuario per le funzioni giornaliere, la grande sala di preghiera è collocata al piano superiore, sotto il tetto, che la ricopre come una grande tenda. Tutto l'impianto decorativo è un richiamo all'Esodo, a partire dal pavimento, ricoperto da una moquette di color beige, emblema della sabbia del deserto attraversato dagli ebrei, mentre la decorazione dell'Arca Santa richiama le fiamme del roveto ardente del sacrificio di Isacco.

Walter Gropius, in veste di consulente alla progettazione, si occupa, assieme all'architetto Sheldon Leavitt¹³, del progetto della sinagoga Oheb Sholom a Baltimora, inaugurata nel 1960. Gropius e Leavitt utilizzano la composizione geometrica del rettangolo sormontato da un semicerchio, che evoca il profilo delle Tavole della Legge e costituisce l'elemento dominante dei prospetti nord e sud dell'edificio; questa forma, distaccata dal piano della facciata, supera il livello della copertura ed identifica la posizione del santuario all'interno della composizione generale, illuminandolo dall'alto attraverso dei lucernai collocati nelle volte. L'interno, oggi pesantemente modificato, era caratterizzato da un armadio, originariamente utilizzato come Arca, decorato da piccoli triangoli metallici e arricchito da un pannello reticolato di legno, che stabiliva una connessione diretta con le forme razionali del complesso in una sorta di opera d'arte totale.

Tra gli altri protagonisti dell'architettura moderna che si interessarono del tema della sinagoga ricordiamo Philip Johnson, che era stato promotore della creazione di un partito fascista negli Stati Uniti¹⁴. Grazie all'amicizia con Edward Warburg, membro del consiglio del Museo di Arte Moderna di New York e attivista nella causa filo-israeliana, Johnson nel 1956 viene incaricato della progettazione della sinagoga di Port Chester¹⁵, come primo atto di espiatione nei confronti del popolo ebraico¹⁶. La volontà di razionalizzare la composizione spinge Johnson a ridurre

¹³ La letteratura sull'argomento non è concorde circa la paternità del progetto: Belfiore la attribuisce Al gruppo The Architect's Collaborative (TAC), fondato nel 1945 da Gropius (P. Belfiore, *I maestri del movimento moderno: bibliografia ragionata*, Dedalo, Bari 1979, p. 122), mentre altri attribuiscono l'idea a Sheldon Leavitt, affiancato da Gropius [M.E. Hayward, F. R. Shivers Jr. (a cura di), *The Architecture of Baltimore: An Illustrated History*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 2004, p. 296].

¹⁴ Dal 1936 Johnson inizia ad occuparsi di politica e diventa corrispondente per il giornale populista *Social Justice*; in America supporta l'ascesa politica dell'antisemita Padre Charles Coughlin e fonda il partito di ispirazione fascista *Youth and Nation* (cfr. M. Wortman, *1941: Fighting the Shadow War: A Divided America in a World at War*, Grove Atlantic, New York 2016, pp. 13-19).

¹⁵ F. Schultze, *Philip Johnson: life and work*, The University of Chicago Press, Chicago 1994, pp. 238-240.

«la sinagoga suburbana ai suoi bisogni essenziali [utilizzando] la forma della scatola miesiana»¹⁷; essa è, infatti, un edificio in acciaio a pianta rettangolare, chiuso lateralmente da pannelli in cemento bianco, intervallati da feritoie in vetro, e coperto da una singolare superficie modellata in una sorta di successione di volte a vela che richiama le forme della tenda di Israele (fig. 4). La grande sala, in accordo al concetto di flessibilità dello spazio su cui, come visto, si basa l'architettura della sinagoga, è divisa da una tramezzatura mobile che permette di generare spazi differenti a seconda dell'attività da svolgere all'interno dell'edificio.

Nel 1968 Louis Kahn studia il progetto per la Sinagoga Hurva a Gerusalemme, mai realizzata per evitare di alterare la percezione della vicina Moschea della Roccia. Qui allo spessore e alla materialità degli elementi che costituiscono l'involucro murario viene affidato il compito di esprimere il carattere dell'edificio. La pianta del primo progetto della sinagoga (fig. 5) è un impianto quadrato,



Fig. 4 – New York, Sinagoga di Port Chester, vista della volta, Philip Johnson, 1956. Foto tratta da <www.designobserver.com>

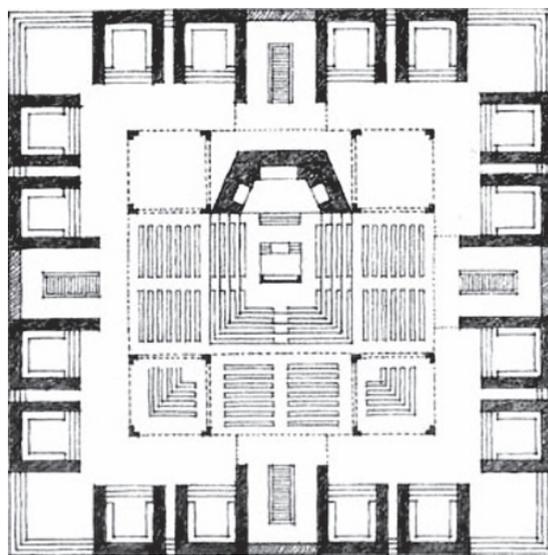


Fig. 5 – Gerusalemme, Israele, Sinagoga Hurva (non realizzata), pianta, Louis Kahn, 1968. Tratto da E. DOTTO, Il progetto della sinagoga di Hurva di Louis I. Kahn: analisi grafica, Aracne Editrice, Roma 2012.

¹⁶ La frattura con la comunità ebraica verrà definitivamente ricomposta con l'incarico per la realizzazione della centrale nucleare di Rehovot, ottenuto direttamente da Shimon Peres.

¹⁷ S.G. Solomon, *Louis I. Kahn Jewish Architecture: Mikveh Israel and the Midcentury American Synagogue*, University Press of the New England, Lebanon (NH) 2009, p. 49.

quasi perfettamente simmetrico, delimitato da un basamento di pochi gradini. Lungo il perimetro insistono sedici torri rastremate, quattro per lato, che contengono due ordini di nicchie e costituiscono un recinto reso permeabile dagli spazi tra le stesse e dallo svuotamento degli angoli¹⁸. Al centro del quadrato campeggiano quattro grandi pilastri cavi a base quadrata, ognuno dei quali sorregge una copertura costituita da una piramide quadrangolare tronca. Come risultante di questo sistema strutturale, la copertura è composta da quattro superfici giustapposte, che determinano un'apertura cruciforme distaccata dalle torri perimetrali da cui entra la luce, creando un sistema di fasci luminosi che, adagiandosi sulle numerose superfici rastremate della struttura interna, crea una tensione dinamica straordinaria. Lo spazio tra i piloni definisce l'aula centrale della sinagoga, che ospita il pulpito e che si configura come mezzo tronco di cono cavo a pianta esagonale. Ai lati di questo spazio centrale sono disposte quattro scale radiali che permettono di raggiungere il livello superiore, dove sono disposti i banchi.

Avvicinandoci alla contemporaneità, un progetto di rilievo, anche dal punto di vista tipologico, è quello della Sinagoga di Mario Botta¹⁹ (fig. 6), realizzata nel

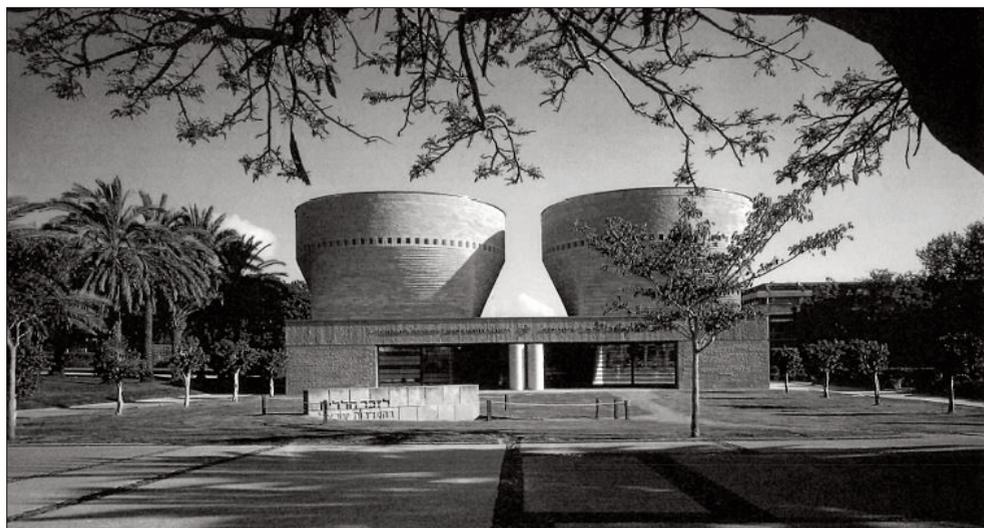


Fig. 6 – Tel Aviv, Israele, Sinagoga Cymbalista e Centro dell'eredità ebraica, vista della facciata del complesso, Mario Botta, 1997-1998. Foto tratta da Longhi, *Luoghi di culto...*, cit

¹⁸ «Si potrebbe dire che Louis Kahn ripete la stessa filosofia orientalistica delle sinagoghe neo-orientali della fine del secolo scorso in Europa (...), l'unica differenza sta nel fatto che le sinagoghe di Bagdad, ad esempio, sono aperte nel centro, mentre in quella di Kahn il centro è coperto e forma un'aula magna per le grandi festività» [D. Cassuto, *Il luogo sacro della modernità*, in P. Gennaro (a cura di), *Architettura e spazio sacro nella modernità, catalogo della mostra (Venezia 1992-1993)*, Abitare Segesta Cataloghi, Milano 1992, p. 105].

¹⁹ Longhi, *Luoghi di culto...*, cit., p. 214.

1997 all'interno del campus universitario di Tel Aviv per volontà dei coniugi Cymbalista, che intendevano promuovere la realizzazione di un luogo di dialogo aperto anche alle posizioni laiche e non inteso unicamente come spazio di preghiera. Sulla base di tali richieste, Botta elabora una sinagoga doppia, composta da due volumi simmetrici che si innalzano da una base rettangolare comune.

Nella torre est, dedicata al culto per l'osservanza giudaica ortodossa, l'abside che contiene l'Arca è orientata a Gerusalemme e riceve luce da vetrate d'alabastro. Al centro dell'aula si trova la *bimah* per la lettura della *Torah*, lievemente sprofondata a richiamo dell'invocazione salmodica «Dal profondo a te grido, o Signore» (Salmo 130,1), mentre la divisione dello spazio destinato al sesso femminile viene semplicemente evocata da una ringhiera metallica posta in corrispondenza delle file più esterne di panche. La sala prende luce dall'alto, dai settori compresi tra il soffitto quadrato inscritto e il profilo circolare esterno della torre.

La torre ovest è invece dedicata ad assolvere funzioni prevalentemente culturali, ma è utilizzata anche come aula di preghiera per le osservanze liberali (giudaismo riformato e conservatore). A differenza della torre est, la sala dell'auditorium ha posti a sedere allineati ma removibili e in luogo dell'abside presenta un podio definito da una semplice superficie concava. I rotoli delle Scritture sono infine ospitati in un'Arca mobile.

La concezione dell'insieme, pur nella specificità dei due spazi, è fortemente unitaria: le due aule hanno ampi portali completamente removibili che consentono la fruizione del basamento comune alle due torri come unico luogo di assemblea e di dialogo, sia per le tre principali osservanze ebraiche, che per le iniziative culturali universitarie.

Gli esempi più recenti di architettura della sinagoga possono essere circoscritti geograficamente all'area tedesca e nel contempo riferiti al tragico episodio della *Reichskristallnacht* ("Notte dei Cristalli"), quando nella notte tra il 9 ed il 10 novembre del 1938, assieme a diverse migliaia di negozi, venne distrutta la quasi totalità dei luoghi di culto ebraico in Germania, Austria e Polonia.

Le nuove sinagoghe di Dresda, Monaco ed Ulm presentano infatti emblematiche similitudini nella relazione dialogica instaurata con i drammatici eventi che hanno colpito l'architettura sacra del popolo ebraico, dalla atavica distruzione dei primi due templi di Gerusalemme fino alla devastazione della Seconda Guerra Mondiale. Se da un lato, infatti, quest'ultima viene rievocata in tutti e tre i casi dalla collocazione del nuovo tempio nelle immediate vicinanze del precedente, restituendo così alla comunità ebraica un luogo di radicamento storico, dall'altro, attraverso l'utilizzo prevalente del rivestimento in pietra, si ancora l'immagine dei nuovi templi a quella dei modelli gerosolimitani.

Ad esempio, nella nuova Sinagoga di Dresda²⁰ (fig. 7), ideata nel 2001 da Wandel Hoefer Lorch Architekten + Nikolaus Hirsch, due volumi geometrici astratti tenuti assieme da una corte recintata da basse muraure occupano un sito di forma allungata posto appena fuori dal centro storico. Attraverso schegge di vetro inserite nella pavimentazione tra i due edifici, viene posto l'accento sull'assenza della precedente sinagoga realizzata da Gottfried Semper nel 1837 e distrutta dal fuoco nazista nella Notte dei Cristalli.

Gli interni sono ammorbiditi con tessuti metallici sospesi al soffitto, e contrastano con l'involucro esterno completamente opaco, realizzato con conci in cemento acidato che riproducono il calcare israeliano, il cui andamento tortile consente di orientare la sala di preghiera verso Gerusalemme. Al centro dello spazio assembleare dell'aula si trova la *bimah* per favorire la partecipazione collettiva ai riti, mentre nella testata orientale si trova l'Arca, incastonata in una cortina in legno di cedro, sopra la quale è disposta la tribuna per le donne.



Fig. 7 – Dresda, Germania, Nuova Sinagoga, vista esterna, Wandel Hoefer Lorch Architekten + Nikolaus Hirsch, 2000-2001. Foto tratta da <www.bluffton.edu>

²⁰ Ivi, p. 60.

Il centro comunitario, che fronteggia la sinagoga con un'ampia vetrata di accesso, ospita sale riunioni e spazi di relazione e si trova dalla parte opposta del cortile, a esprimere coerenza di impianto nella separazione netta di funzioni.

Nel caso del Centro ebraico di Monaco²¹ (fig. 8), progettato da Wandel Hoefer Lorch Architekten, tre volumi si distribuiscono sulla St. Jacobs Platz a formare una composizione dinamica.

Ancora una volta, al centro dello spazio sinagogale si trova, innalzato sulla pedana della *bimah*, il tavolo su cui si poggia la *Torah*, circondato da un recinto che ospita i lettori e separa lo spazio della proclamazione dal resto dell'assemblea. Come a Dresda, i progettisti tematizzano il contrasto tra permanenza e temporaneità: al primo fa riferimento il basamento in pietra, completamente cieco ad eccezione del portale d'ingresso; al secondo allude la lanterna, un prisma rettangolare vetrato, sostenuto da una struttura in acciaio a maglie triangolari isosceli che riproduce la stella di David, ed esternamente racchiuso da una maglia metallica che filtra il passaggio della luce naturale.

La sala di preghiera è caratterizzata dalla bicromia dei rivestimenti in legno di cedro e travertino lucidato, messa in risalto dall'assenza di immagini figurative e di partiti decorativi.



Fig. 8 – Monaco di Baviera, Germania, Centro ebraico, vista frontale del complesso, Wandel Hoefer Lorch Architekten, 2003-2007. Foto tratta da www.israelbehindthenews.com

²¹ Ivi, p. 186.

Il binomio solido-etero viene invertito nella struttura del museo ebraico, posto diagonalmente a fianco dell'ingresso della sinagoga: esso è composto da un massiccio cubo posto su un basamento trasparente ed è connotato da una diversa lavorazione del travertino, sabbiato in opposizione alla superficie grezza della sinagoga.

Il centro di aggregazione sociale si differenzia ulteriormente dagli altri due edifici per un utilizzo del travertino in lastre tagliate a sega, alternate ad aperture vetrate poste al filo esterno del rivestimento; esso segue la trama viaria preesistente attuando una completa integrazione del complesso con i tessuti urbani adiacenti e presenta una composizione meno rigida, articolata in blocchi destinati a varie funzioni (uffici amministrativi, sale riunioni, centri culturali, attrezzature di ristoro, scuole) attorno a una corte sopraelevata con giardino pensile.

In seguito alla crescita della comunità ebraica dopo il massiccio flusso migratorio proveniente dalle ex repubbliche sovietiche negli anni Ottanta, a Magonza nel 2010 Manuel Hertz costruisce il nuovo Centro ebraico sul sito della ex "Sinagoga Hindenburgstrasse".

L'edificio, parallelo ai tracciati viari, crea uno spazio urbano contenuto, strettamente connesso alla città attraverso la creazione di un giardino interno per la celebrazione e una piazza pubblica di fronte all'ingresso principale, mentre il suo volume assume una forma che alterna continuamente punti alti e bassi, integrandosi con il contesto urbano fatto di edifici residenziali di varia altezza. La facciata è rivestita da piastrelle in ceramica smaltata che restituiscono una superficie increspata e tridimensionale; questa qualità è esaltata dalla verniciatura verde trasparente che riflette la luce e restituisce una vasta gamma di tonalità e sfumature.

L'organizzazione interna della sinagoga è caratterizzata da una sorta di contraddizione: lo spazio è come al solito orientato verso Gerusalemme, ma la lettura della Torah viene eseguita al centro della sala, ponendo l'accento su uno schema centralizzato. Questa apparente contraddizione viene risolta da un tetto a forma di corno, che simbolicamente rimanda all'episodio del sacrificio di Isacco e orienta nettamente lo spazio verso est, convogliando però la luce esattamente sul punto nel quale viene letta la Bibbia.

Infine, anche l'edificio della nuova sinagoga e centro ebraico di Ulm (2012) utilizza il rivestimento in pietra calcarea allo scopo di stabilire una corrispondenza formale con Israele.

Lo studio KSG Architekten risolve in un unico volume cubico il programma funzionale piuttosto complesso, comprendente, oltre al santuario, anche un centro comunitario, delle sale studio, una pozza d'acqua per la *mikveh*²², una biblioteca e una cucina *kosher*.

²² La *mikveh* è una piscina di acqua "viva", che raccoglie, cioè, acqua piovana o di fonte, utilizzata per le purificazioni rituali.

Tutti gli spazi vengono disposti perpendicolarmente all'aula di preghiera, orientata a sud-est; essa è caratterizzata da un grande traforo angolare, intagliato secondo il motivo geometrico della stella di David, che realizza particolari giochi di luce sulle pareti interne, rivestite in legno di cedro, e nelle ore serali proietta una luce soffusa capace di evidenziare ancor di più la presenza del tempio all'interno della piazza antistante.

Gli esempi analizzati, in modo particolare quelli delle sinagoghe recentemente costruite in Germania, mettono in evidenza una tendenza alla rilettura del rapporto con la tradizione, intesa non come ripetizione di stilemi classici, bensì come utilizzo dei materiali moderni per un rinnovamento del tema della memoria, nella sua accezione storica e collettiva.

In definitiva la progettazione delle sinagoghe, pur riscoprendo la fonte liturgica dello spazio architettonico, sembra orientata al recupero del ruolo formativo e didattico, che afferma la propria identità stabilendo al contempo nuove connessioni con il contesto urbano e individua percorsi di confronto con altre fedi religiose e laiche.

È il concetto stesso di comunità, quindi, l'archetipo dal quale partire per elaborare nuovi modelli spaziali, in grado di restituire un concetto di religiosità rinnovato, che pone l'uomo al centro di se stesso e della società nella quale vuole integrarsi e alla quale appartiene.

L'ARCHITETTURA DELLA MOSCHEA
THE ARCHITECTURE OF THE MOSQUE

Miriam Paparella

The architectural coexistence amongst religious faiths represents an enigmatic and at times divergent theme. There is however a commonality at the foundation of all religions: that they are areas of peace, where people can gather for the purification of the soul. This fundamental distinction exists at a representative level. Islamism, from this point of view, is above all influenced by the discord which both ties each of its believers to Mecca whilst simultaneously banning any representation of the Koranic divine characters. Nevertheless, the design of an Islamic space, complete with all of its functions, requires a thorough study of Muslim customs and traditions, since the Masjid is a very important place of social congregation.

«Se alla domanda “cos'è l'Islam?” si rispondesse indicando semplicemente uno dei capolavori dell'arte islamica, come ad esempio una delle sue mirabili miniature calligrafiche del Corano o *la moschea di Cordoba*, o quella di *Ibn Tûlûn al Cairo*, o anche il *Taj Mahal*, questa risposta, per quanto sommaria, sarebbe peraltro valida, poiché l'arte dell'Islam esprime senza equivoci la civiltà che l'ha prodotta»¹.

A partire dal VII secolo, l'Islam, diffusosi rapidamente dall'Atlantico all'Oceano Indiano, ha assorbito dai paesi conquistati valori religiosi e sociali trasmessi dal Corano, acquisendo nel tempo un carattere diversificato, ma con un'identità inconfondibile². L'architettura e la sua decorazione rappresentano una testimonianza visiva notevole di questa affascinante civiltà³.

L'Islam è la seconda religione al mondo con più fedeli, nel 2010 se ne contavano infatti 1,6 miliardi, ed entro il 2070 sarà la più praticata al mondo⁴. I dettami principali della preghiera sono: rimuovere le scarpe nei luoghi sacri; compiere le abluzioni rituali prima della *salat*⁵; prostrarsi con il viso rivolto a terra; compiere la *salat* a digiuno; recitare la preghiera cinque volte al giorno, in direzione de La Mecca (*quiblah*, in direzione della *Ka'ba*).

L'architettura islamica è sede principale di funzioni religiose e raggruppa gli stili artistici della cultura islamica dai tempi di Maometto fino ad oggi, influenzando il disegno e la costruzione di edifici e strutture di tutto il mondo⁶. Considerata un vero e proprio stile nacque dall'incontro di elementi provenienti dalla tradizione araba, siriana, bizantina, persiana-sasanide e, in seguito, anche turca e mongola-cinese.

¹ Cfr T. Burckhardt, *Introduzione*, in *L'arte dell'islam*, trad. di L. Tognoli, Abscondita, Milano 2002.

² Cfr. A. Ponsi, *Il mondo arabo*, Newton & Compton editori, Roma 2005; P.G. Donini, *Il mondo islamico. Breve storia dal Cinquecento a oggi*, Laterza, Roma-Bari 2015.

³ Cfr. D. Clévenot, G. Degeorge, *Decorazione e architettura dell'Islam*, Le Lettere, Firenze 2000; A. Spinelli, *Arte islamica. La misura del metafisico*, Fernandel, Ravenna 2008; J.M. Bloom, *Early Islamic art and architecture*, Aldershot, Burlington-Ashgate 2002; R. Etinghausen, *Islamic art and architecture 650-1250*, Yale university press, New Haven 2001.

⁴ <www.ilfoglio.it/dati-e-statistiche/2017/03/16/news/l-islam-sara-la-religione-piu-praticata-al-mondo-entro-il-2070-125569>.

⁵ Il termine *salat* indica il momento della preghiera.

⁶ Per gli aspetti più squisitamente architettonici il presente studio tiene a riferimento il testo inedito della conferenza di Raffaele Giannantonio *Mori ed infedeli. Architettura islamica tra Oriente ed Occidente*, svolta il 18 aprile 2008 per l'Archeoclub d'Italia sede di Sulmona.

L'Egitto e l'Iran ai tempi del Medioevo rappresentarono i centri di sperimentazione e di coerente evoluzione, influenzando notevolmente le altre scuole.

Anche in Italia, a cavallo tra l'XI e il XII secolo, l'architettura cosiddetta normanna si integrò sovente, con ottimi risultati, al linguaggio arabo. Esempari meravigliosi ne sono il Duomo di Monreale, San Cataldo a Palermo e il Duomo di Cefalù⁷.

Gli arabi pre-islamici erano nomadi, e non possedevano uno stile architettonico ben preciso. Il loro gusto in materia si formò in base agli edifici che videro nei territori da essi usurpati ai Bizantini ed ai Persiani sasanidi, l'ultima dinastia indigena a governare la Persia prima della conquista islamica, di cui l'ultimo sovrano fu Yazdgard III nel 632-651⁸.

Il secolo VII vide l'espandersi territoriale dei musulmani che, insediati nella regione vicino-orientale, identificano i luoghi per la costruzione di nuove moschee e non solo, in quanto la semplicità stilistica, derivata dalla tradizione araba, coinvolse anche i riadattamenti di edifici preesistenti volti ad una conversione di culto.

Una forma architettonica riconoscibile dell'architettura islamica è la cupola sorretta da pilastri. Gli edifici più frequenti sono: la moschea (*masjid*); la scuola per l'insegnamento religioso (*madrasa*), la tomba (*maqbara*), le case dei nobili (*mahal*), oltre a palazzi (*qusur*) e i giardini.

I motivi stilistici

«L'architettura delle moschee, con chiostri e minareti, la miniatura dai colori splendidi, le ceramiche e la calligrafia, che diventa un raffinato elemento decorativo, oltre alla produzione di vetri, tessuti e tappeti: sono tutti elementi di una civilizzazione che, fondata sulla religione, ha prodotto un'espressione artistica dalla quale nacque una nuova estetica»⁹.

L'Islam non ammette raffigurazioni del profeta (né statue, né dipinti, né raffigurazioni di ogni genere), in quanto “niente è simile a Lui”; tuttavia l'architettura islamica si presenta ricca di decorazioni superficiali, in cui la smaterializzazione delle pareti, dei porticati, delle cupole e delle volte produce effetti chiaroscurali incantevoli, come il famoso Palazzo dell'*Alhambra* a Granada, dove gli intarsi sulla pietra si intrecciano e finiscono lì dove inizia la colonna.

⁷ Cfr. J. Binous [et alii], *L'arte Mudejar. L'estetica islamica nell'arte cristiana*, Mondadori Electa, Milano 2000.

⁸ Cfr. J. Hoag, *Architettura islamica*, Electa, Milano 1978.

⁹ Cfr. L. Mozzati, *Arte islamica. Architettura, pittura, calligrafia, ceramica, vetri, tappeti*, Mondadori Electa, Milano 2009.

Le tecniche includono: la pittura; lo stucco modellato e modanato; il mosaico policromo in vetro e marmo; la pietra, il marmo ed il legno scolpito; le piastrelle vetrificate; e in ultimo il laterizio disposto in modo da ottenere l'effetto decorativo.

A partire dal secolo VIII nascono le prime forme di ornamentazione fitomorfe, in sostituzione alle riproduzioni di corpi umani. Si fa strada anche la decorazione vegetale stilizzata, in gesso, stucco o legno, ispirata alle classiche foglie di acanto, che prende il nome di *ataurique*¹⁰, molto utilizzata nell'arte ispano-moresca per decorare edifici.

L'alfabeto arabo ha una forma così armoniosa e stilistica da essere sfruttato come una vera e propria decorazione, quella *epigrafica*. Schemi ornamentali presenti nell'architettura islamica sono i cosiddetti *girih*, un modello complesso creato partendo da tasselli a poligoni e stelle. In Spagna l'arte islamica si esplicitò soprattutto nell'architettura e nella decorazione. L'esempio più splendido è rappresentato dallo stile *mudejar*, sviluppato dagli artigiani musulmani che approdarono in Andalusia. Celebre decorazione di origine portoghese e spagnola sono gli *azulejos*¹¹, piastrelle di ceramica con superfici smaltate e decorate, in cui predomina il colore azzurro. L'insieme delle varie piastrelle può dar forma a varie composizioni utili per la decorazione di interni ma anche per le mura esterne di chiese, palazzi o anche per le scalinate. Un vero e proprio impianto di ventilazione forzata naturale, frequentemente usato nell'architettura tradizionale dei Paesi arabi che rappresenta un ornamento celebre, è la *mashrabiyya*. Una griglia che accelera il passaggio del vento e che risulta spesso presente nei palazzi al fianco di porte di servizio che conducono alle anticamere. Elaborata dall'architettura islamica, essa serviva essenzialmente a salvaguardare le donne da sguardi indiscreti. Costituita generalmente da piccoli elementi in legno intarsiato, assemblati secondo un complesso disegno geometrico, la *mashrabiyya* viene altrettanto spesso collocata in corrispondenza di finestre, logge e balconi¹².

La moschea

La moschea è il luogo di preghiera per i fedeli dell'Islam. La parola italiana deriva direttamente dallo spagnolo *mezquita*, a sua volta originata dalla parola araba *masjid* che indica il luogo delle *sujud* (prosternazioni che fanno parte dei movi-

¹⁰ Il termine *ataurique*, di derivazione araba, designa l'azione di "mettere foglie", ovvero, di "decorare con foglie".

¹¹ Il termine deriva da *azzulleycha*, che significa "tessera di mosaico" ma forse anche da *azul*, che in spagnolo significa "azzurro".

¹² Cléveno, *Degeorge*, op. cit.

menti obbligatori in fase di preghiera). La tipologia più diffusa, è la moschea araba ipostila, (dal greco *hypóstylos* cioè “sotto le colonne”), rintracciabile in Medio Oriente, Nord-Africa e Spagna. Questo edificio è costituito da una corte (*sahn*), cinta su tre lati da un porticato (*riwaq*), mentre sul quarto lato della costruzione si trova la sala di preghiera (*musalla*). Il modello della prima moschea nasce quindi in Arabia: un edificio semplice, privo di oggetti di culto, con una sala di preghiera ed una corte aperta. All’interno si trova il *minbar*, podio per le predicazioni e il *mihrab*, nicchia per prostrarsi verso La Mecca. Il ruolo svolto dalla moschea nella società islamica è di primaria importanza, sia nell’ambito religioso, sia in ambito sociale. La moschea non è infatti solo un luogo di preghiera ma è un polo attorno al quale si raccolgono molteplici attività. La *masjid al-jami* è, in ordine gerarchico, la più importante tra le moschee e viene identificata anche come moschea del venerdì, dove si svolgono le funzioni più importanti della vita civile e religiosa. È possibile tuttavia pregare anche all’aperto, o dentro una casa qualsiasi, purché il suolo sia delimitato da qualche oggetto (tappeto, stuoia, mantello, sassi) e sia il più possibile esente da impurità. Questo perché è richiesto lo stato di purità (*tahāra*), ottenibile con lavacri parziali o totali del corpo.

L’importanza che esso assume nel tessuto urbano della città islamica è considerevole. Luogo di riunione e preghiera, determina l’assetto urbano, dove gli assi principali fanno riferimento alla moschea, simbolo della città islamica. L’impianto planimetrico è spesso improntato a un’estensibilità del sistema urbano che simboleggia la crescita ed il prestigio sia della città che della moschea.

Gli elementi architettonici

I principali elementi architettonici della moschea sono:

- La cupola: rappresenta l’anelito del fedele verso l’unità divina. A sostegno della cupola ci può essere un tamburo con iscrizioni calligrafiche tratte da *sure* (ripartizioni testuali, o meglio capitoli) del Corano.
- Il *mihrab*: sorta di abside o nicchia che indica la direzione della Mecca (*qibla*) e della Ka’ba, considerata il primo santuario musulmano dedicato ad *Allah*.
- Il *minbar*: un pulpito, dall’alto del quale l’Imam pronuncia la *khuba*, allocuzione che non necessariamente propone l’esegesi di brani del Corano.
- Il minareto: una costruzione a torre (dall’arabo *al-manara* “torre lucente”), che rappresenta la variante del campanile cristiano¹³. Dal minareto il *muezzin*,

¹³ Cfr. J. Bloom, *Minaret. Symbol of Islam*, Oxford University Press for the Board of the Faculty of Oriental Studies, Oxford 1989.

mediante un suo richiamo rituale salmodiato, annuncia che da quel momento in poi è obbligatorio pregare. La moschea col maggior numero di minareti al mondo è la moschea della Ka'ba, a Mecca, che ne possiede ben sette, seguita dalla Moschea Blu di Istanbul, che ne ha sei. Il *minareto* della moschea della *Kutubiyya* (“dei Librai”) di Marrakesh (XII sec.) funse da prototipo per la *Giralda* di Siviglia e della “Torre di Hassan” di Rabat in Marocco.

– La fonte per le abluzioni: per le necessità della purificazione, può essere presente sia all'interno che nelle immediate adiacenze della moschea.

– La musalla: è l'area della preghiera, tendenzialmente rettangolare per consentire ai fedeli di ordinarsi in file e ranghi, al cui interno può essere presente un orologio.

Caratteristica di ogni moschea che nasca come tale è la mancanza di raffigurazioni umane o animali, in quanto osteggiate dall'Islam. Questo non vale in caso di trasformazione di un precedente luogo sacro di altro credo, caso in cui i dipinti possono sopravvivere alla sola condizione che affreschi o dipinti non contrastino i principi fondamentali del credo islamico. È proibito, infatti, nell'Islam raffigurare Dio ed altri idoli, antropomorfi o meno, e riferimenti trinitari.

Le decorazioni sono per la maggior parte di tipo *fitomorfo*, legate cioè al mondo vegetale. Quasi sempre, sono presenti mosaici o scritte che riportano versetti del Corano tracciati con calligrafie considerate particolarmente “artistiche”, denominate *arabeschi*¹⁴.

Lo spazio non è popolato da luoghi di devozione come gli altari, il fonte battesimale, le urne e le icone dei santi, come nelle chiese cristiane. L'unico elemento che nell'Islam ha lo stesso valore simbolico è il luogo della Parola: il *minbar* e l'*ambone*¹⁵, hanno la stessa funzione rituale, anche se diversamente situati nell'aula della preghiera.

Un solo architetto è stato in grado di costruire in accordo con la dimensione del contesto: nelle opere dell'egiziano Hassan Fathy, dimensione, forma, materiali trovano un nuovo felice equilibrio¹⁶. Negli anni Trenta il giovane Fathy si era posto in totale antagonismo con i principi dell'architettura contemporanea. Tra tutte le sue opere, emerge la moschea del villaggio di New Gurna, del 1945, costruito interamente in mattoni di terra cruda. Hassan afferma: «La qualità e i valori inerenti la risposta tradizionale dell'uomo all'ambiente, dovrebbero essere conservati senza rinunciare al progresso scientifico». La moschea di Fathy rappresenta il centro della composizione dell'intero isolato del villaggio, di cui la cupola centrale

¹⁴ <www.sufi.it>.

¹⁵ L'*ambone* è il podio con leggio da cui si tengono le letture bibliche e le omelie.

¹⁶ Cfr. C. Trombetta, *L'attualità del pensiero di Hassan Fathy nella cultura tecnologica contemporanea*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2002.

ed il minareto sono i due segni emergenti. Il prospetto principale è caratterizzato dal disegno di una scala esterna che conduce al minareto. A tal proposito, Adelina Picone osserva che «il modello tradizionale a cui Fathy fa riferimento appartiene ad una categoria storica generalmente definita araba, che contiene elementi tratti a piacimento dalle diverse anime della cultura arabo-egiziana»¹⁷.

Le moschee proposte e realizzate negli ultimi anni rappresentano il risultato di un nuovo modo di pensare, progettare e vivere luoghi anche in rapporto alla città ed all'uomo. Uno sguardo agli edifici religiosi costruiti nei Paesi islamici e anche in Europa fornisce un quadro preciso della situazione.

La moschea più antica è quella di Maometto a Medina (622). Famosa come la “Moschea del Profeta”, era un recinto quadrato aperto con una zona coperta sul lato sud, sostenuta da colonne di tronchi di palma. Medina è celebrata come luogo di sepoltura del Profeta e per un periodo è stata anche la capitale dell'impero islamico. La Moschea del Profeta (fig.1) è stata originariamente costruita da Maometto ed in seguito ampliata e modificata. L'elemento architettonico più importante è la “cupola verde” che ne sovrasta lo spazio ove era la casa nella quale il Profeta morì e fu sepolto. Nei successivi ampliamenti la medesima casa venne inglobata nella moschea.

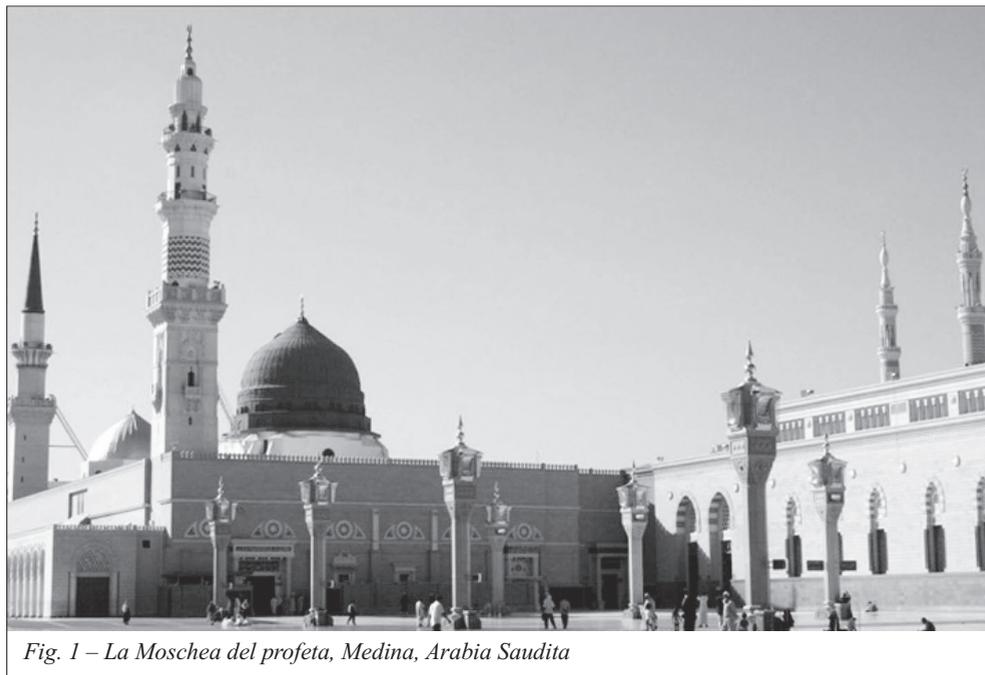


Fig. 1 – La Moschea del profeta, Medina, Arabia Saudita

¹⁷ Cfr. A. Picone, *Casa araba d'Egitto – Costruire con il clima, dal vernacolo ai maestri contemporanei*, Jaca book, Milano 2009.

Il luogo più sacro dell'Islam è la Ka'ba (fig. 2), una costruzione che si trova nella *Masjid al-Haram*, al centro de La Mecca e che rappresenta il primo tempio dedicato al culto monoteistico, fatto discendere da Dio direttamente dal Paradiso. La tradizione islamica ricorda che il primitivo edificio fu distrutto dal Diluvio Universale, non prima che se ne fosse

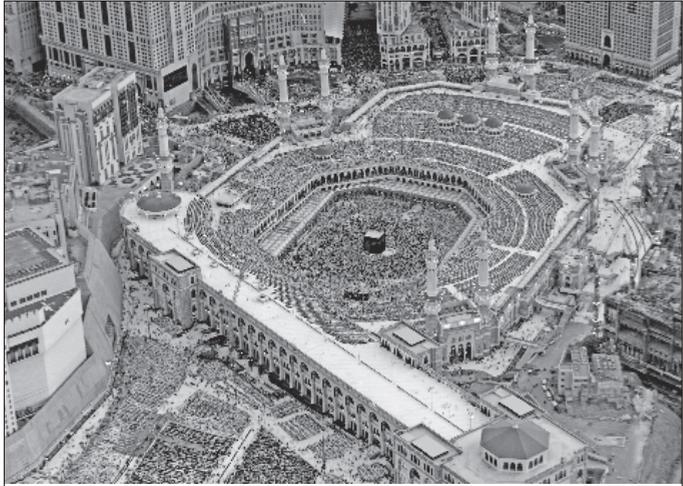


Fig. 2 – La Ka'ba, al centro de La Mecca, Arabia Saudita. Foto tratta da www.ilpost.it

messo in salvo un pezzo: la “Pietra Nera”, nascosta nelle viscere di una montagna presso La Mecca ed estratta per l'opera di riedificazione da Ibrāhīm, che la collocò all'altezza di circa 1 metro dal suolo, nell'angolo di Sud-Est dell'edificio. Maometto, che avrebbe partecipato da giovane a uno dei restauri della Ka'ba, eliminò ogni idolo dal suo interno al momento della sua conquista della Mecca nel 630. Tutta l'area circostante l'edificio sarebbe stato il luogo d'inumazione di un altissimo numero di profeti che avrebbero preceduto Maometto. L'edificio è normalmente coperto da una *kiswa*, un preziosissimo tessuto serico di colore nero, riccamente intessuto di lamine d'oro che ripropongono scritte coraniche. Col termine

qiblah si indica la direzione in cui si trova il santuario della Ka'ba a cui deve rivolgere il proprio viso il devoto musulmano quando sia impegnato nella *salat*.

Molte delle prime moschee erano conversioni di edifici sacri preesistenti, come la grande Moschea di Damasco in Siria (fig. 3), che alle origini da tempio pagano era stato trasformato in chiesa. Famosa anche come “Moschea degli Omayyadi”, è il principale edificio di culto della città. Nel 706 d.C. il califfo omayyade al-Walid I, ri-



Fig. 3 – La grande Moschea di Damasco, Siria. Foto tratta da www.paesionline.it

prendendo la politica del padre che aveva eretto a Gerusalemme la Cupola della Roccia, decise di iniziare l'opera di monumentalizzazione della capitale ordinando che si costruisse la grande moschea, ultimata nel 715, inglobando la parte cristiana dell'originale chiesa dedicata a San Giovanni Battista da Costantino.



Fig. 4 – La Moschea della Roccia, Gerusalemme. Foto tratta da www.finestresullarte.info

La Moschea della Roccia (fig. 4) conosciuta anche come “Cupola della Roccia”, è un santuario e non una moschea, il più noto santuario islamico di Gerusalemme ed uno dei più importanti di tutto il mondo islamico. Fu costruita fra il 687 e il 691, a pianta ottagonale voltata, riecheggiando sia le chiese cristiane che i mausolei

antichi. È talora chiamata “Moschea di Umar” dal nome del secondo califfo che costruì un oratorio in legno (successivamente distrutto), in cui egli stesso pregò al momento della sua visita alla Città Santa dopo la conquista di Gerusalemme nel 637. La sua cupola dorata domina tutte le altre costruzioni di Gerusalemme. Secondo il Corano la roccia al centro della moschea rappresenta un luogo chiave per Maometto¹⁸.

L'evoluzione della moschea

«L'arte, l'architettura e la cultura dell'Islam non possono essere comprese se non tenendo in considerazione le interazioni e gli scambi con altre, numerose civiltà. Rompendo con la tradizione dell'isolamento dell'universo musulmano. Il fertile tessuto di contaminazioni interculturali che caratterizza l'architettura nel mondo islamico, tra VII e XV secolo, dalla Penisola iberica alla Sicilia, dall'Egitto all'India, dimostra tramite un ricco e in larga parte inedito apparato iconografico, le peculiarità degli stili che contraddistinguono periodi e regioni differenti»¹⁹.

¹⁸ Hoag, *Architettura islamica*, cit.

¹⁹ Cfr. A. Naser Eslami, *Architettura del mondo islamico. Dalla Spagna all'India (VII-XV secolo)*, Bruno Mondadori, Milano 2010.

Un esempio in questo senso sono le moschee turche costruite dall'XI al XIV secolo con un carattere sperimentale. Ad esempio alcune, con facciate particolarmente elaborate, omettono il cortile dello schema arabo mantenendo soltanto la zona sacra porticata. Va sottolineata, in questo ambito, l'influenza di Santa Sofia di Costantinopoli. Per gli interni, gli ottomani mirarono a creare uno spazio il più possibile vasto ed unificato, illuminato da una moltitudine di finestre.

I monumenti costruiti dall'architetto Hayreddin enunciano un classicismo che anticipa i capolavori della metà del XVI secolo. Mimar Hayreddin raggiunge la sua maturità con la *moschea sultanale ad Istanbul*, costruita dal 1501 sul *Forum Tauri* di Teodosio ed ispirata chiaramente a Santa Sofia, sebbene in scala ridotta, come dimostrano la cupola sostenuta da due semicupole, le finestre alla base della cupola stessa, i pennacchi. Nell'opera di Hayreddin emerge il dialogo con la tradizione bizantina, che mira ad esprimere una concezione originale della moschea turca²⁰.

L'espansione ottomana verso l'Europa ed il vicino Oriente si sviluppa in particolare sotto Selim I (1512-1520), e quindi durante il fastoso regno di Solimano il Magnifico (1520-1566), che trasforma l'impero in una potenza internazionale. Sul piano artistico il regno di Solimano è segnato da una straordinaria fioritura di monumenti grandiosi, come le opere che fa realizzare dal suo architetto di corte, Sinan, di origine armena e cristiana. Sinan capo del genio militare ottomano prima di entrare a corte, costruisce decine di sontuose moschee, tra cui quella detta "di Solimano" ad Istanbul. Nella *Süleymaniye* (1550-57), nonostante le notevoli somiglianze con Santa Sofia, Sinan varia notevolmente il modello. Nonostante la quantità di elementi analoghi fra i due edifici, sono presenti sostanziali differenze. In Santa Sofia, con due livelli di navate laterali sovrapposte (12 m di altezza il piano terra, 10 m il primo piano) ed una vera e propria «foresta» di colonne, si vuole accentuare la prospettiva longitudinale della navata. Sinan invece, privilegiando lo spazio in larghezza favorisce l'estensione laterale, interrotta solamente da due coppie di colonne, con navate laterali a spazio unico culminanti a 30 m di altezza. Sarà sotto Selim III (1566-1574), che Sinan costruirà quello che viene considerato il suo capolavoro, la *Selimiye* di Edirne che segna nel contempo l'apogeo dell'arte ottomana in una città – l'antica Adrianopoli di Tracia – che, a nord-ovest della capitale, possedeva grande importanza strategica per l'impero. In quest'opera Sinan sottolinea la compattezza dello spazio e la simmetria degli ele-

²⁰ Il nome di Mimar Hayreddin è citato nella Bursa Piliñ Hanı come "restauratore" (*meremmetçi*). È riportato anche in un documento datato 1511 che lo descrive come il principale pianificatore del canale (*baş suyolcu*). Hayreddin è stato considerato nel complesso un precursore della tradizione dell'architettura classica ottomana e maestro di Mimar Sinan. Sulla figura di Hayreddin cfr. tra l'altro: R. Melül Meriç, *Beyazid Câmii Miman, II. Sultan Bâyezid Devri Mimarlan ile Bazi Binaları, Beyazid Câmii ile Alâkali Hususlar, Sanatkârlar ve Eserleri*, İlahiyat Fakültesi Yıllık Araştırmalar Dergisi, II, 1957, pp. 27-28.

menti mediante l'accentuazione della massa verticale con quattro alti minareti estremamente sottili disposti su ciascun lato della cupola centrale. L'architetto riesce non solo a conferire alla sua moschea uno slancio verso il cielo, ma utilizza al contempo i minareti come pilastri di sostegno, unendo l'efficacia e la perfezione strutturale a una verticalità molto marcata. Con questa pianta centrale di un'originalità che rivoluziona il linguaggio architettonico, Sinan era talmente avanti ai suoi tempi, che la sua ricerca non venne del tutto compresa.

La famosa Moschea Blu (1609-1617), o *Sultan Ahmed Camii*, costruita sotto il regno del sultano Ahmed I (1603-1617), occupa l'estremità meridionale dell'Ippodromo di Istanbul. Nonostante sia uno dei monumenti più noti dell'arte turca, la Moschea Blu non apporta alcun elemento nuovo rispetto alle ultime creazioni "sinaniane", ma si distingue per lo sfarzo della policromia e per la grandezza. L'autore è l'architetto Mehmed Agha che imposta l'opera su una pianta centrale ispirandosi direttamente alla *Shezade*, prima moschea sultaniale di Sinan, la cui sala di preghiera quadrata è qui trasformata in un rettangolo. La caratteristica dell'edificio risiede nei sei minareti svettanti, la cui particolare disposizione rivela l'influenza "sinaniana", attraverso analogie con le moschee *Shezade* e *Selimiye* di Edirne. Se l'esterno e la posizione dominante il Mar di Marmara conferiscono all'edificio un innegabile splendore, all'interno l'elemento di spicco risiede nell'intenso utilizzo delle ceramiche alle quali si deve il nome di *Moschea Blu*. Tutto lo spazio ne è rivestito ad eccezione delle superfici coperte di stalattiti. In sostanza, i caratteri distintivi di quest'opera sono la grandiosità, il lusso e i colori brillanti.

Il tema della moschea ed i Maestri dell'Architettura Moderna

«Dopo l'affermazione della supremazia del modello classico ottomano a grande cupola centralizzante, consolidatosi anche grazie all'espansione dell'impero ottomano, nella costruzione della moschea prevale di gran lunga il modello tradizionale. Sporadici sono i tentativi di introdurre il linguaggio della modernità, in un mondo anche ideologicamente refrattario a ogni rottura. Al di là di qualche esempio (...) di esperienze di maestri della cultura occidentale come Kahn e Gropius, si arriva direttamente alle moschee di El-Wakil con le limpide cupole costruite con le antiche tecniche in laterizio, che racchiudono un mondo considerato immutabile. Ciò che oggi rappresenta il maggior interesse per la riflessione contemporanea (...) è proprio il filone della continuità della tradizione, che sperimenta depurandolo un linguaggio architettonico attraverso la decantazione degli apparati decorativi e si concentra sulla costruzione spaziale delle forme primarie. Le prove di chi, evidentemente accecato dalla modernità, si avventura sul sentiero della totale rottura nel nome del progresso tecnologico e della sperimentazione del nuovo nel-

la forma, della pura invenzione, sono i quasi sempre deludenti e dimostrano di aver smarrito l'obiettivo ultimo del tempio: la costruzione di un edificio simbolico»²¹.

Il design di una moschea rappresenta una sfida unica anche per i maestri dell'architettura moderna. Il governo iracheno commissionò a Walter Gropius la progettazione del campus dell'Università di Baghdad ed una moschea al suo interno. Dopo aver trascorso molto tempo nella ricerca di moschee costruite durante la grande ascesa araba del Medioevo, Gropius notò grandi differenze tra le varie costruzioni, sia in dimensione che in composizione, concludendo di aver identificato i tre elementi fondamentali presenti nella composizione di ogni moschea:

- il *mihrab*, che può esistere indipendentemente dall'edificio, tanto che i beduini di solito disegnavano una linea nella sabbia con un mezzo cerchio e al suo centro una punta in direzione de La Mecca. Quando viene incorporato in una costruzione, il *mihrab* è, per l'architetto musulmano, il cuore del luogo di culto, ma, per il non musulmano architetto, è l'elemento di *design* di minor importanza;
- il *minareto*, che come il campanile di una chiesa richiama i fedeli alla preghiera. Le prime moschee non avevano minareti. La tradizione ritiene che il primo uomo a convocare la preghiera lo facesse dai tetti delle case;
- la sala della preghiera (*musalla*), uno spazio di riunione per la preghiera. Nelle prime moschee, e in molti dei grandi edifici moderni, questo spazio non veniva coperto.

Tuttavia, per il progetto dell'Università di Baghdad, Gropius realizzò una moschea dove il confine tra interno ed esterno era aperto: non contemplato dai principi fondamentali islamici. La pianta circolare, inoltre, non aiutava ad indicare la direzione della preghiera, ma era in conflitto con il solido principio di predisporre in pianta delle file di lunghezza uguale per i fedeli. La moschea inoltre risultava acusticamente e climaticamente non funzionale, oltre al fatto che i suoi confini aperti tra interno ed esterno non garantivano al fedele la riservatezza e la concentrazione necessaria durante la preghiera. Mentre la maggior parte degli edifici religiosi islamici rappresenta il punto focale centrale del contesto che la accoglie, Gropius spinse la moschea verso l'ingresso del campus²².

²¹ Cfr. Ali Adu Ghanimeb, *Architettura e spazio sacro nella modernità*, a cura di P. Gennaro, cap. *La moschea tra tradizione e rinnovamento*, Abitare Segesta, Milano 1992, p. 63.

²² Cfr. Sulaiman Mustafa, *Baghdad University Design*, Supervisor: Robert Arlt, Course name: ARCH 492 (Bauhaus 2015) South Dakota State University, Department of Architecture.

Per suo conto Luis Kahn realizzò a Dacca, tra 1962 ed il 1974, una moschea all'interno del notevole complesso architettonico che ospitava il Parlamento ed il Centro Governativo del Bangladesh. Il luogo dell'incontro degli uomini si trovava dunque accanto al luogo dell'incontro con la divinità. Kahn affermò a proposito: «L'Assemblea è di natura trascendente. L'uomo si riunisce per toccare lo spirito di comunità ed io pensai che ciò deve essere esprimibile. Osservando i modi religiosi nella vita dei pakistani, pensai che una moschea compresa nella trama spaziale dell'Assemblea avrebbe avuto quest'effetto»²³.

«Nell'interpretare l'essenza del luogo di culto, Kahn risponde alle esigenze di spiritualità di chiunque, anche di un ateo. Lo spirito del luogo di culto considera le varianti religiose islamiche, ma le comprende in una essenza generale di cui la singola religione è una delle possibili specificazioni. Questa interpretazione sembra significativa non solo per quel che riguarda la moschea ma anche come elemento chiarificatore del metodo che Kahn adotta per interpretare l'essenza delle istituzioni che rappresentano il tema di progettazione»²⁴.

La moschea oggi

«Dal punto di vista della storia artistica, architettonica e urbana, l'Islam assume connotazioni estremamente unitarie, se non totalitarie, inspiegabili senza un'efficace e capillare azione di livellamento. Da una parte dunque il mondo islamico presenta una elevata omogeneità sia spirituale sia culturale, garantita dal comune riferimento al Corano; dall'altra si manifesta all'interno di confini geografici talmente ampi da vanificare tale omogeneità»²⁵.

A proposito dell'architettura islamica contemporanea, possiamo far riferimento principalmente a due paradigmi: la tradizione del nuovo e l'invenzione della tradizione.

Riguardo la Moschea Assyafaah a Singapore ultimata nel 2004, il progettista Tan Kok Hiang dichiara: «La maggior parte delle moschee a Singapore sono molto mediorientali, quindi vedrete archi e cupole. (...) Ho pensato che non avevano niente a che fare con Singapore. Questi modelli sono stati sviluppati da studiosi, forse mille anni fa, perché volevano una forma d'arte per rappresentare il Corano. Il Corano non può essere rappresentato in termini figurativi ma bisogna usare ter-

²³ Cfr. E. Granuzzo, *Louis Kahn (1901-1971)*, IULM 20 Aprile 2015.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Cfr. L. Sacchi, *Architettura e identità islamica*, Franco Angeli, Milano 2014.

mini astratti. (...) Questo edificio non sembra una moschea mediorientale ma ha uno stile contemporaneo che fa parte di Singapore». Non a caso, emerge qui l'uso creativo di un'interpretazione contemporanea dell'*arabesque*, un simbolo universalmente riconoscibile dell'arte e dell'architettura, per creare un'identità originale per la moschea moderna. La geometria degli spazi è orientata verso La Mecca, mentre le masse architettoniche sottolineano la separazione delle funzioni. I tappeti nel corridoio principale di preghiera fungono da guide per le persone che pregano. Le linee moderne invitano tutti, compresi i non musulmani a visitare quest'opera unica nel suo genere, capace di annullare i confini tra le persone di tutte le razze e religioni²⁶.

La Moschea Bianca di Abu Dhabi (2007 fig. 5), progettata da Yusef Abdelki, è la fusione dei diversi stili architettonici dell'Islam e rappresenta il forte legame tra il rispetto delle tradizioni del passato e una visione aperta del futuro. Tra i vari stili presenti, i più riconoscibili a prima vista sono quelli dell'architettura *mughal* e moresca. Inoltre l'edificio presenta evidenti analogie con le moschee di Bashahi a Lahore e di Hassan II a Casablanca. Con i suoi 22.412 mq di superficie coperta, è l'ottava moschea più grande del mondo; le mille colonne presenti nelle aree

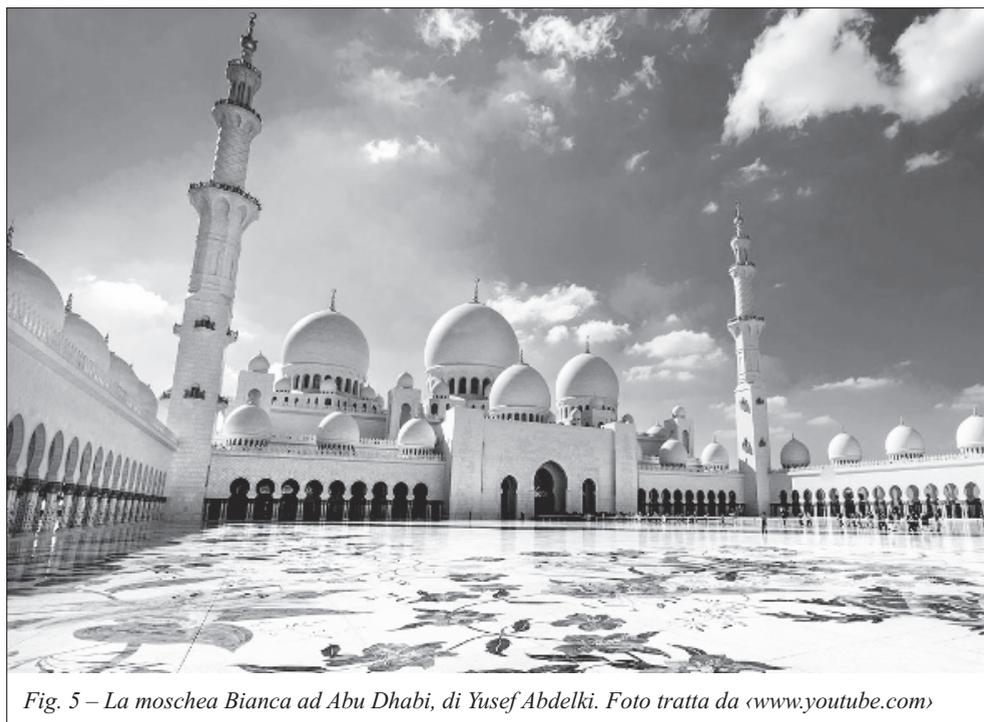


Fig. 5 – La moschea Bianca ad Abu Dhabi, di Yusef Abdelki. Foto tratta da <www.youtube.com>

²⁶ <www.designsingapore.org>.

esterne sono rivestite con oltre 20.000 pannelli di marmo intarsiati di pietre colorate, come lapislazzuli, agata rossa, ametista e madreperla. Novantasei colonne intarsiate di madreperla sorreggono la sala principale delle preghiere. La moschea presenta nei quattro angoli altrettanti minareti, ognuno alto circa 107 metri, mentre si contano 82 cupole rivestite in marmo bianco in puro stile moresco. La struttura esterna della cupola principale misura 32,8 metri di diametro ed è alta 70 metri all'interno e 85 metri all'esterno; tali caratteristiche ne fanno la più grande nel suo genere. Piscine ricoperte di piastrelle nere circondano la moschea, mentre marmi e mosaici floreali rivestono una pavimentazione di 17.000 mq. Il muro che indica la direzione verso la Mecca (*qiblah*), alto 23 metri e largo 50 metri, è invece decorato in modo molto semplice per non distrarre i fedeli dalla preghiera.

Il Centro culturale islamico con la sua moschea (fig. 6), inaugurata nel 1995 a Roma, è il complesso architettonico islamico più grande d'Europa, con un'estensione di 30.000 mq di terreno. Si tratta di un vero e proprio Centro culturale islamico, che può accogliere fino a 2000 fedeli ed è composto da una piccola sala di preghiera giornaliera, una biblioteca, una sala conferenze, una sala riunioni, uffici e ampi spazi dedicati ad attività di interazione sociale. Il progettista di questo vasto complesso è Paolo Portoghesi, il quale articola la spazialità interna in una sequenza di 32 pilastri polistili che si raccordano alle cupole voltate con elementi



Fig. 6 – La grande Moschea di Roma, di Paolo Portoghesi. Foto tratta da www.visitlazio.com

intrecciati e innervati e che smaterializzando la luce creando giochi chiaroscurali in modo da determinare un senso di raccoglimento e spiritualità. Vi è una forte mediazione tra spazi interni ed esterni, come nell'architettura persiana, creando un vero e proprio polo di incontro tra Islam e Cristianità. Lo stesso Portoghesi afferma: «Con le nervature intrecciate ho voluto offrire alla mente degli osservatori un itinerario pendolare tra Occidente e Oriente, rievocare incontri tra cultura islamica e cultura italiana, riprendere un dialogo più volte interrotto»²⁷.

Miriam Paparella, Mezquita 2020, Siviglia

Il progetto di tesi prevede la realizzazione di una moschea con un centro islamico culturale inserita in un contesto tanto moderno quanto problematico quale l'area dell'*Exposición Universal* di Siviglia del 1992²⁸. Questo territorio, ormai abbandonato a se stesso e dominato dal degrado è stato scelto dalla comunità islamica radicata in questa città per l'installazione di una nuova moschea che rappresenterà un nuovo importante polo culturale volto alla riqualificazione dell'area. Facendo un tuffo nel passato è fondamentale ricordare che Siviglia è stata dominata dagli arabi per oltre 500 anni (711-1248) e che l'eredità lasciata in Andalusia fu sorprendente, tanto da rendere il periodo del loro dominio segnato da splendore sotto ogni punto di vista, architettonico ed economico. Il *Real Alcázar* di Siviglia (Palazzo reale) e la Torre della *Giralda* assieme alla cattedrale (nati rispettivamente come minareto e moschea), ne sono un esempio estremamente brillante.

Tornando al progetto si nota come l'intero complesso architettonico non sia perfettamente orientato. Infatti, mentre la moschea progettata interamente in vetro e acciaio è ruotata secondo un'asse direzionale di 112° verso La Mecca, il suo prezioso rivestimento esterno in krion costituito da una *mashrabiyya* assieme al resto del complesso rispetta le linee direzionali degli isolati. Da questa direzionalità nasce l'idea di progetto, poiché solo la moschea è ruotata verso La Mecca, mentre il suo involucro di pannelli microforati segue la geometria della città. La già citata Ka'ba, monumento funebre in cui sono conservate le spoglie di Maometto e per questo considerata simbolo dell'Islam, è stata eletta ad elemento architettonico di riferimento del progetto di tesi. Infatti la nuova moschea ha esattamente il doppio delle dimensioni della Ka'ba. Per questo, mentre ne La Mecca si prega ruotando intorno a questo monumento, la moschea di Siviglia ospiterà al suo interno i fedeli in preghiera (figg. 7-8).

²⁷ Cfr. P. Portoghesi, V. Gigliotti, S. Mousawi, *La Moschea di Roma*, Alloro, Palermo 1994.

²⁸ Il testo del paragrafo è un estratto di: M. Paparella, *Mezquita 2020*, tesi di Laurea nel Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi "G. d'Annunzio" di Chieti e Pescara, A.A. 2013/14, relatore Filippo Raimondo, Correlatore Alberto Viskovic.



Fig. 7 – Masterplan, Moschea di Siviglia. Progetto di tesi di Miriam Paparella, presso Università degli Studi G. D'Annunzio di Pescara. Relatore Filippo Raimondo

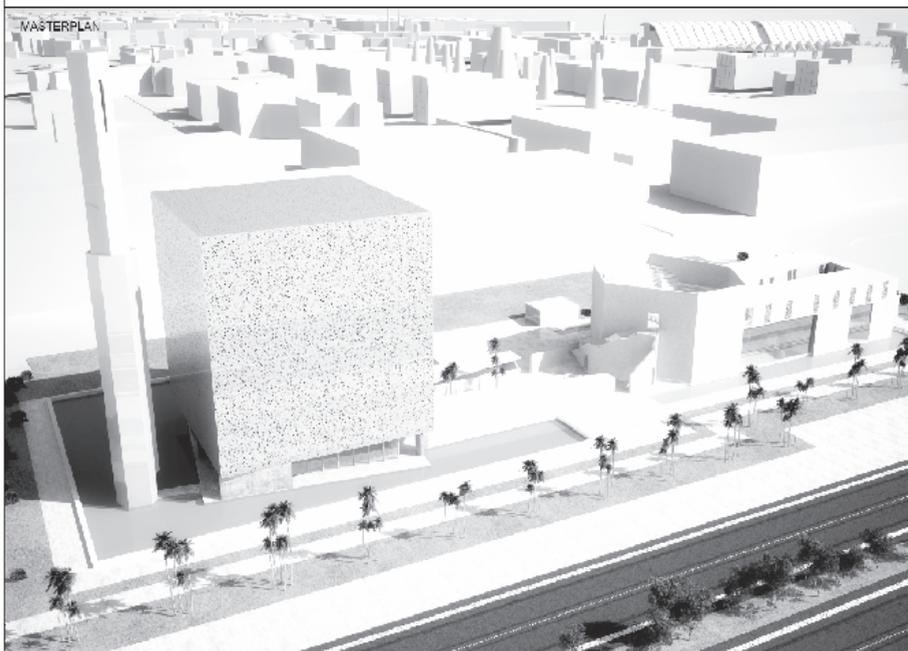


Fig. 8 – Vista a volo d'uccello del progetto della Moschea di Siviglia, zona Expò '96

Elemento importante è l'acqua, che circonda il complesso architettonico nella sua interezza e che per l'Islam rappresenta il simbolo della purezza. Come richiesto dalle necessità liturgiche, la *musalla* presenta un divisorio intarsiato come una *ma-shrabiyya* che occulta la vista tra i due sessi, senza compromettere la visuale sullo scenario del *mihrab*. Allo stesso modo sono stati previsti il *minbar* e la *quiblah* che assieme al *mihrab* rappresenta la direzione de La Mecca. Dietro la *quiblah* si trova l'ufficio dell'*imam* che viene utilizzato anche per ospitare i feretri durante i funerali islamici. Da questo spazio parte una scala di accesso alla "biblioteca verticale", una sorta di archivio di testi sacri e di versioni del Corano riservato all'*imam* e ai funzionari. La moschea è servita da due ingressi separati per uomini e donne coincidenti con due lunghi corridoi che ospitano i lavacri ed un grande guardaroba per riporre scarpe, tappeti ed indumenti dei fedeli.

Non sono stati trascurati gli aspetti funzionali legati ad un studio climatico ben preciso, come la schermatura dell'edificio della moschea realizzato con una *ma-shrabiyya* esterna che consente un raffreddamento passivo e un'illuminazione indiretta, creando effetti chiaroscurali ideali per il raccoglimento del fedele.

L'intero complesso architettonico è dotato di molte altre funzioni oltre alla moschea; si tratta infatti di un vero e proprio centro culturale. A livello ipogeo sono stati progettati un centro benessere in puro stile "bagno turco" con *hamman* e diverse piscine per consentire la purificazione del corpo prima della preghiera ed inoltre una sala ricevimenti per la celebrazione di eventi di rilievo. Al piano terra, invece il progetto prevede una scuola coranica (*madrassa*) ed al piano superiore una biblioteca riservata agli studenti, che conserva i testi legati all'Islam. L'ultimo piano del complesso ospita la parte residenziale, articolata in alloggi per studenti e abitazione dell'Imam. Il polo è completato sotto il profilo culturale da due grandi auditorium a pianta esagonale irregolare, uno chiuso ed uno scoperto.

La moschea è stata progettata secondo un asse di simmetria longitudinale che indica l'orientamento spirituale dei fedeli in direzione de La Mecca.

«Ad esso non corrisponde alcun punto importante, non è un asse processionale, non s'arresta in un punto geometrico di valore rituale. È un puro asse di simmetria, necessario alla composizione. Nella moschea non ci si muove, non ci sono processioni, non si va verso un punto per poi ritornare al proprio posto, si sta fermi inginocchiati e orientati tutti nella medesima direzione. Non ci sono fedeli più vicini o più lontani dal rito, perché manca un centro fisso del rito. La mancanza di un centro rende quindi l'aula un puro luogo di raccoglimento e di concentrazione spirituale, dove tutti pregano rivolti a un punto al di fuori della moschea, a una lontananza non misurabile (La Mecca). L'effetto di questo vuoto senza centri è fortemente concettuale, perché sebbene orienti la preghiera verso un luogo lontano che è La Mecca, tale convergenza è mentale. Il centro è indivisibile: un centro metafisico»²⁹.

²⁹ P. Gennaro, *Architettura e spazio sacro nella modernità*, cap. *Lo statuto simbolico della moschea*, Abitare Segesta, Milano 1992, p. 66.

ARCHITETTURA SACRA E NATURA
SACRED ARCHITECTURE AND NATURE

Maria Adele Colicchio

It is not by accident that sacred architecture and nature stand side by side: each rich in its own distinct meaning but as two elements of a unicum. According to the European Convention of the year 2000, the concept of "Landscape" in fact designates "a certain part of the territory, as perceived by the people, whose nature derives from the action of natural and / or human factors and their interrelation". This essay examines several examples from this topic, each one bearing its own message: Tadao Ando's "Church on the water" and "Church of the light", the mosque and Islamic cultural centre by Paolo Portoghesi in Rome, Eero Saarinen's ecumenical chapel at the Massachusetts Institute of Technology, the "Alternative Cathedral" by Simon Vélez, the "Green Cathedral" by Marinus Boezem and Mario Botta's cathedral at Évry with its ring of twenty-four lime trees reaching up to the sky.

Architettura sacra e natura vengono affiancate non a caso, ricche ciascuna di significati distinti ma entrambe elementi di un *unicum*.

Nonostante oggi la necessità di nuovi luoghi sacri sia stata fortemente ridotta da altri tipi di interesse, l'architettura del genere è sempre richiesta per conservare il valore di senso, significato e simbolo, riferendosi essa stessa più direttamente al rapporto tra costruito e animo umano. L'architettura sacra ha sempre rappresentato un momento di incontro e confronto; non a caso, dal punto di vista del paesaggio urbano, non esiste un abitato sprovvisto di un'opera sacra. Se sacro è il lavoro dell'uomo, inevitabilmente l'architettura porta in sé questa idea. Il termine "sacro" si riferisce al rapporto con la divinità, ovvero all'apertura dell'umano verso quanto lo supera. Invece il costruire un'architettura sacra è prova di separazione, di chiusura; ma l'architettura in sé potrebbe allo stesso tempo incorporare aperture tali da permettere di non separare l'esterno dall'interno e viceversa, divenendo un'architettura "dentro-fuori" che dialoghi con il contesto naturale.

Secondo la Convenzione Europea del 2000 il concetto di "Paesaggio" designa «una determinata parte di territorio, così come è percepita dalle popolazioni, il cui carattere deriva dall'azione di fattori naturali e/o umani e dalle loro interrelazioni»¹. Fattori umani, fattori naturali e loro interrelazione dunque. Tra i fattori umani certamente l'architettura è determinante per il paesaggio; con altrettanta certezza tra i fattori naturali la vegetazione è un elemento di forte connotazione e tra i più ricorrenti. Proprio in questa direzione Achille Maria Ippolito afferma che l'architettura è paesaggio e che il paesaggio è architettura, suggerendo un'acuta analisi delle possibilità d'interrelazione esistenti tra i fattori umani (l'architettura) e i fattori della natura (la vegetazione): natura e architettura, protagonismo dell'architettura in un contesto vegetazionale, l'architettura come paesaggio, la natura sull'architettura, edifici antichi e contemporanei rivestiti con elementi di vegetazione (nati con loro o aggiunti nel tempo), la natura negli ambienti interni dell'opera architettonica, la natura come fonte di ispirazione e o di imitazione.

Paolo Portoghesi, uno degli architetti italiani che hanno basato la propria opera sui fattori del paesaggio, aveva già individuato come obiettivo un programma ambizioso.

¹ M.R. Guido e D. Sandroni (a cura di), *Convenzione Europea del Paesaggio: Firenze, 20 ottobre 2000*, Ufficio Centrale per i Beni ambientali e paesaggistici, s.l. 2001, capitolo I, articolo 1, comma a.

«Proteggere ed aver cura della terra; ecco un modo per restituire all'architettura un senso perduto (...). Questo senso perduto può forse essere riconquistato e deve essere fatto al più presto per assicurare alle generazioni future un mondo non tragicamente peggiorato e inabitabile»².

Portoghesi ritiene quindi opportuno proteggere la terra edificando quanto non comprometta i suoi equilibri. Se l'architettura non svolge più la propria funzione sociale celebrando l'espressione personale e autoreferenziale dei propri prodotti, diviene fondamentale considerare l'universo una rete composta da elementi non più isolati tra di loro ma rivolti alla città nella sua interezza, destinati ad occupare i vuoti generati dal disuso delle strutture.

In sostanza egli sostiene che l'architettura può essere considerata un'interpretazione della natura in quanto essa nasce dall'indagine delle leggi che caratterizzano la natura stessa. Gli elementi fondamentali della percezione del paesaggio, cioè della terra, suggeriscono all'uomo diverse tipologie architettoniche: le grandi masse rocciose sono immaginate come abitazioni ed il corpo umano come costante misura dell'architettura; l'osservazione della vita degli animali e delle piante suggerisce soluzioni abitative e funzionali, come la struttura del nido degli uccelli, la composizione della tela del ragno, l'uso come piedritto del tronco da parte dell'albero e della vegetazione in genere. Le civiltà del passato hanno sempre vissuto nell'alleanza tra uomo e natura; oggi invece assistiamo al dominio dell'uomo sull'intero universo. Ed ecco che l'architettura, in quanto strumento di trasformazione della terra, è responsabile del futuro del mondo³.

Sul rapporto tra architettura sacra e natura sono molteplici gli esempi che autori diversi tra loro hanno realizzato nel corso degli anni, in vari contesti del mondo. Il tema è da sempre presente nella storia, importante sia nell'architettura moderna che in quella contemporanea, mantenendo l'attenzione sempre viva. Possiamo quindi proporre solo alcuni esempi in grado di trasmettere l'intenzione di generazione di nuovi paesaggi, tra i più immediati e significativi.

Nel 1955 Eero Saarinen progetta la cappella del Massachusetts Institute of Technology a Cambridge, spazio ecumenico voluto per la multietnica e multireligiosa comunità universitaria del Campus⁴. Il rapporto degli elementi del paesaggio come l'acqua e l'architettura sacra è eccezionale nel significato trasmesso: un corpo cilindrico di mattoni al centro di un scavo profondo colmo d'acqua che isola il luogo della preghiera dal resto garantendo così quella serenità indotta anche dai

² P. Portoghesi, *Natura e architettura. Abitare la terra*, Kappa, Roma 2005, p. 6.

³ Ivi, p. 18 n. 4.

⁴ A.M. Ippolito, *L'Archinatura: le diverse modalità di dialogo dell'architettura con la natura*, Franco Angeli, Milano 2010, p. 99.

due filari di betulle come sfondo uniforme e isolante dal rumore. Anche il chiarore generato dalla luce solare che si riflette nello specchio d'acqua da cui sorge il corpo cilindrico (fig. 1) entra in dialogo con la luce zenitale che piove internamente sopra l'altare, attratta e materializzata da una aerea scultura metallica.

Nel 1988 in Giappone, a Yufutsu-Gun nella prefettura di Hokkaido, Tadao Ando conclude un esempio di un lungo e ripetuto lavoro sul tema dello spazio sacro con la "Chiesa sull'acqua", efficace esempio di fusione tra spazio chiuso e spazio aperto, articolato percorso di pendenze e discese caratterizzato dall'alternarsi di luce e ombra e dall'apparire improvviso di visuali, culminante nell'altare dissolto in una visione di natura da guardare, ascoltare, meditare⁵. Uno straordinario

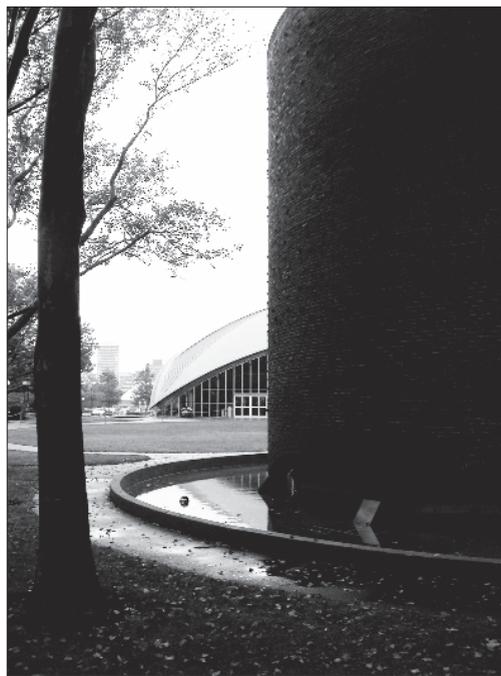


Fig. 1 – Cambridge, Massachusetts, USA, 1955, Cappella del Massachusetts Institute of Technology, Eero Saarinen. Foto di A.M.I. 2007

risultato che realizza la relazione dello spazio sacro con la natura in una formidabile astrazione del verde, dell'acqua, della luce. Proprio quest'ultimo elemento è il protagonista essenziale di un'altra sua opera cristiana, la "Chiesa della luce", del 1989, situata ancora in Giappone, ad Ibarazki, nella prefettura di Osaka. In una delle pareti minori in cemento armato che avvolgono lo spazio sacro è intagliata una croce per tutto lo spessore della muratura ed è da lì che si sprigiona un fascio luminoso dalla simbologia religiosa proiettato nel buio spazio interno⁶.

⁵ A. Esposito, *Tadao Ando*, Motta Architettura, Milano 2007, p. 42.

⁶ Ricordiamo inoltre come nell'Isola Awaji, Tadao Ando raggiunge una delle massime punte del suo percorso progettuale con il "Tempio dell'acqua", dove l'innesto dell'architettura con la natura ed il riverbero dello specchio d'acqua che si intravede e dal quale fuoriescono i fiori di loto, generano nello spettatore la sensazione di trascendere la vita quotidiana. Dopo aver disceso la stretta scalinata si giunge allo spazio sacro nel sottosuolo, dove si ritrova l'ovale della piscina che assume il significato di recinto sacro. La sacralità viene accentuata dall'uso del colore e dalla luce: rosso vermiglio per l'interno delle pareti e una sola fonte di luce proveniente dall'unica griglia collocata dietro la statua di Amida Buddha (M. Fumo, F. Polverino, *Tadao Ando. Architettura e tecnica*, Clean, Napoli 2000, pp. 13 ss.).

A Roma la Moschea e Centro Culturale islamico realizzato da Paolo Portoghesi nel 1991 è uno degli elementi del sistema religioso che vede uniti tutti i luoghi del culto islamico orientati verso un punto della terra⁷. Una realtà influenzata, nella sua creazione, dalla *Ka'ba*, dall'Occidente, dalla città, dall'intorno naturale, dalla collina, dal fiume, dalla linea ferroviaria di confine, dalle strade per raggiungerla. Le sedici cupole minori e quella centrale dello spazio religioso evocano il cielo, un'immagine cosmica, che si realizza a partire dalla dilatazione degli archi in altezza quasi come specie vegetali che crescono orientati verso la luce. Non assistiamo in questo caso all'inserimento di elementi vegetali o naturali, ma ad un'efficace modellazione e conformazione dell'opera agli elementi naturali.

Dagli elementi della natura contemplati nelle forme dell'architettura agli stessi realizzati in modo integrati nell'architettura, significative sono quelle occasioni di vere e proprie architetture vegetali dove i materiali da costruzione sono dominanti proprio perché mutuati dalla natura.

A Pereira, in Colombia, Simon Vélez realizza nel 1999 la “cattedrale alternativa di Nostra Signora della Povertà”, un esempio significativo che ha nel bambù il materiale protagonista: l'uso combinato di bambù, acciaio e cemento denota l'attenzione rivolta al nuovo modo di intendere le potenzialità costruttive di questo materiale fortemente adatto alla creazione di un luogo temporaneo, quale appunto lo spazio di culto, nato in concomitanza dei lavori di restauro della cattedrale al fine di sopperire a tale mancanza (fig. 2). La “cattedrale alternativa”, tale per funzione e materiale, nasce in circa cinque settimane, grazie alla tecnica di curvatura del bambù ottenuta nelle serre di Santàgueda, per essere poi smontata una volta restaurata la cattedrale di Pereira. Lo schema planimetrico a tre navate ad archi completamente realizzata in bambù, riproduce una foresta, ad imitazione di un esempio naturale

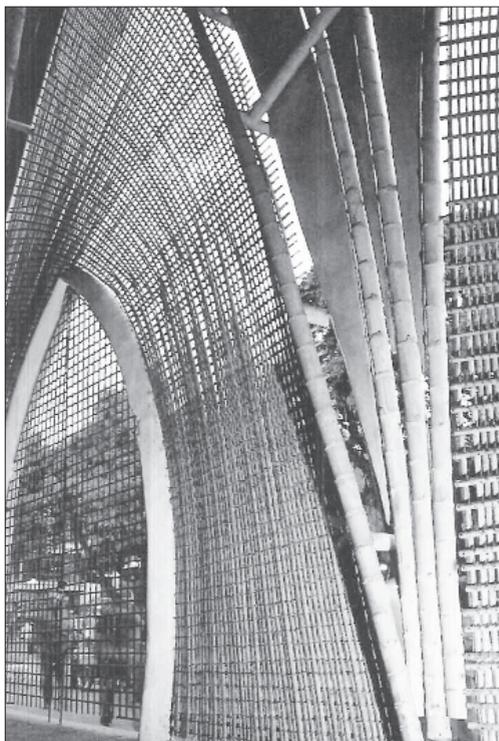


Fig. 2 – Pereira, Colombia, “Cattedrale alternativa” di Nostra Signora della Povertà, Simon Vélez. Foto tratta da M. Cardenas Laverde, in “Nemeton, High green tech magazine”, n. 2, Napoli 2009.

⁷ M. Pisani, *Paolo Portoghesi*, Electa, Milano 1992, p. 86.

chiaro nell'immaginario comune⁸.

Nel 1987 in Olanda, nelle vicinanze della città di Almere, Marinus Boezem realizza, impiegando 178 pioppi (*Populus nigra italica*) alti circa 30 m, la “Cattedrale Verde”, la quale, usata per funzioni religiose di ogni genere, imita per forma e dimensioni la Cattedrale di Reims (foto 3).



Fig. 3 – Almere, Olanda, 1987, la Cattedrale Verde, Marinus Boezem. Foto di A.M.I. 2014

Mario Botta nella Cattedrale di Évry in Francia del 1995 integra la natura piantando ventiquattro tigli nella parte terminale verso il cielo, a coronamento di un cilindro in mattoni portati (fig. 4). Gli alberi inseriti conferiscono all'edificio il valore simbolico della vita, del mistero della resurrezione.

Ancora oggi è innegabile la difficoltà di garantire la coesistenza di natura e costruito all'interno o all'esterno di tessuti urbani caratterizzati da una densità edili-

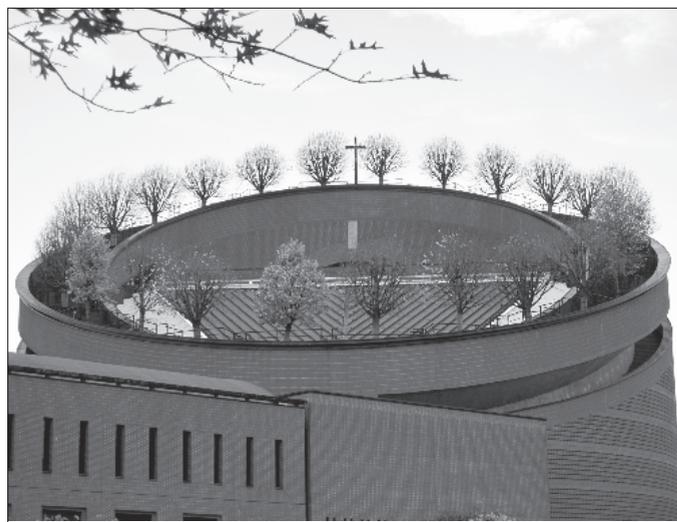


Fig. 4 – Évry, Francia, 1988-1995, Cathédrale de la Résurrection Saint Corbinien, Mario Botta. Foto di A.M. 2009

zia che non lascia spazio a null'altro. Garantire una soluzione che sia la migliore per la natura e nel contempo per i residenti rappresenta una necessità fondamentale. Gli spazi sacri, pur essendo ambiti circoscritti, rappresentano ugualmente validi tasselli capaci di legittimare l'occasione di generare nel tessuto terrestre una strepitosa interconnessione garante di fattori umani e naturali.

⁸ M. Cardenas Laverde, *La cattedrale di bambù*, in “Nemeton. High green tech magazine”, n. 2, settembre 2009, p. 40.

L'INEFFABILE PERMANENZA DEL SACRO
THE INEFFABLE PERMANENCE OF THE SACRED

Emilia Corradi

If a theme exists in which modern, contemporary architecture still presents a conflicted relationship, it is that of religious architecture. In an era of global relativisation, the idea of the sacred within a religious space is a concept which provokes very different reactions. For example, that of its relationship with faith, rite, remembrance and with theology. The suggested reasoning poses the following reflection: how much will modern and contemporary religious architectural heritage be able to undergo inevitable change, whilst preserving the sacred power of a space with the same intensity which had, in the past, characterised religious architecture of every faith?

*Temple du Temps, qu'un seul soupir résume,
 À ce point pur je monte et m'accoutume,
 Tout entouré de mon regard marin;
 Et comme aux dieux mon offrande suprême,
 La scintillation sereine sème
 Sur l'altitude un dédain souverain.*

Paul Valéry (1871-1945), *Le cimitero marin*, IV¹

Se c'è un tema con cui l'architettura moderna e contemporanea continua a stabilire un rapporto di grossa conflittualità è proprio quello dell'architettura religiosa.

L'ampia letteratura scientifica, ma anche divulgativa, che ripercorre tutto il dibattito a partire dal senso dell'architettura moderna per gli edifici religiosi, fino ai più recenti ragionamenti critici sul tema e sulle diverse interpretazioni², restituisce pluralità di esposizioni del soggetto che denotano principalmente in sottofondo un'assenza importante: l'evocazione della sacralità dello spazio religioso contemporaneo.

Perdita di riconoscibilità formale, neutralità dello spazio, azzeramento dei codici tipologici e morfologici, contrasti stridenti tra esperienze del progetto straordinarie e sedimentazione ordinaria di codici liturgici nei contesti minori, sono tutte questioni che lasciano ampio spazio al dibattito sul senso del progetto di un edificio religioso slegandolo da tutte le questioni fisiche o spaziali che ogni religione pone nella sua Liturgia.

Nell'era della relativizzazione globale, il senso del Sacro di uno spazio religioso è un concetto che apre a riflessioni di natura molto diversa, al rapporto con la Fede, con il Rito, con la Memoria con la Teologia.

A loro volta queste riflessioni si misurano con lo spazio fisico, con il ruolo urbano, sociale e culturale che ha da sempre ricoperto l'edificio sacro, nella costruzione dei paesaggi e delle città, più o meno consolidate, divenendo centro, *landmark*, costruendo continuità o discontinuità nel tempo e nello spazio.

¹ P. Valéry, *Il cimitero marino*, traduzione di J. Guillén, a cura di M. Tutino, Einaudi, Torino 1995, p. 4.

² Per maggiori approfondimenti sull'evoluzione nel tempo in rapporto con il contemporaneo dello Spazio Sacro, cfr. A. Longhi, *Sacro, Cultura Architettonica e Costruzione di Chiese*, in P. Tomatis (a cura di), *La Liturgia alla prova del Sacro, Atti della XXXIX Settimana di Studio dell'Associazione Professori di Liturgia. Brescia 29 agosto-2 settembre 2011*, CLV, Roma 2013.

E in questo contesto è interessante introdurre il concetto di permanenza, variazione e durata dello spazio sacro e delle architetture che lo definiscono rispetto al quale «L'opera d'architettura trascende l'architetto, va oltre l'istante in cui si compie la sua costruzione, e dunque può essere contemplata sotto le luci mutevoli della storia senza che la sua identità si perda con il trascorrere del tempo. I principi disciplinari stabiliti dall'architetto nel costruire l'opera si conservano nel corso della storia, e se risultano sufficientemente solidi, l'edificio può subire trasformazioni, cambiamenti e alterazioni senza cessare di essere nella sostanza ciò che era, cioè rispettando quelle che erano le sue origini»³.

Il principio espresso da Rafael Moneo per la Moschea di Cordoba, sorta su uno spazio sacro ai cristiani, e divenuta successivamente alla fine del dominio arabo della città, cattedrale cattolica, in una condizione di modificabilità perpetua estendibile a molte delle grandi architetture religiose che da tempio pagano si sono trasformate in chiese cristiane per poi tornare ad essere tempi laici o altro, oppure da chiese cristiane si sono mutate in moschee conservando la medesima potenza espressiva come Santa Sofia a Costantinopoli, è sostanza ed essenza di una Sacralità dello spazio che si reitera nel tempo a prescindere dalle modificazioni d'uso che le trasforma ma non le trasfigura. In questo senso l'architettura non si neutralizza ma riesce a restituire un valore universale allo spazio che recinge e definisce, uno spazio aperto al confronto, al lascito di una memoria che ogni volta si stratifica arricchendosi di significato e di testimonianza.

È un principio di continuità, di metamorfosi e di poesia dell'architettura⁴, che si confronta con la cultura contemporanea incapace di sedimentazione, di creare edifici “consustanziali”⁵ con la propria terra, con una “gestazione”⁶ che spesso non è radicata al contesto e al tempo che necessariamente sedimenta e fissa le architetture ai luoghi e agli uomini.

La condizione temporale si mescola inevitabilmente con le dinamiche di trasformazione sociale sempre più accelerate con la conseguente ricaduta sulla neutralità dello spazio sacro e della sua architettura.

Locali commerciali o garage trasformati in moschee, sale evangeliche, spazi per qualunque tipo di confessione, trasformano il tema del luogo di culto da fisico a mentale, in un nomadismo e anonimato urbano che ha poco a che fare con la socialità spaziale e fisica tramandati nel tempo dagli edifici di culto.

³ R. Moneo, *La solitudine degli edifici e altri scritti. Questioni intorno all'Architettura*, a cura di A. Casiraghi e D. Vitale, Umberto Allemandi & C., Torino 1999, pp. 131-132.

⁴ Cfr. F. Venezia, *La natura poetica dell'architettura*, Giavedoni, Pordenone 2010.

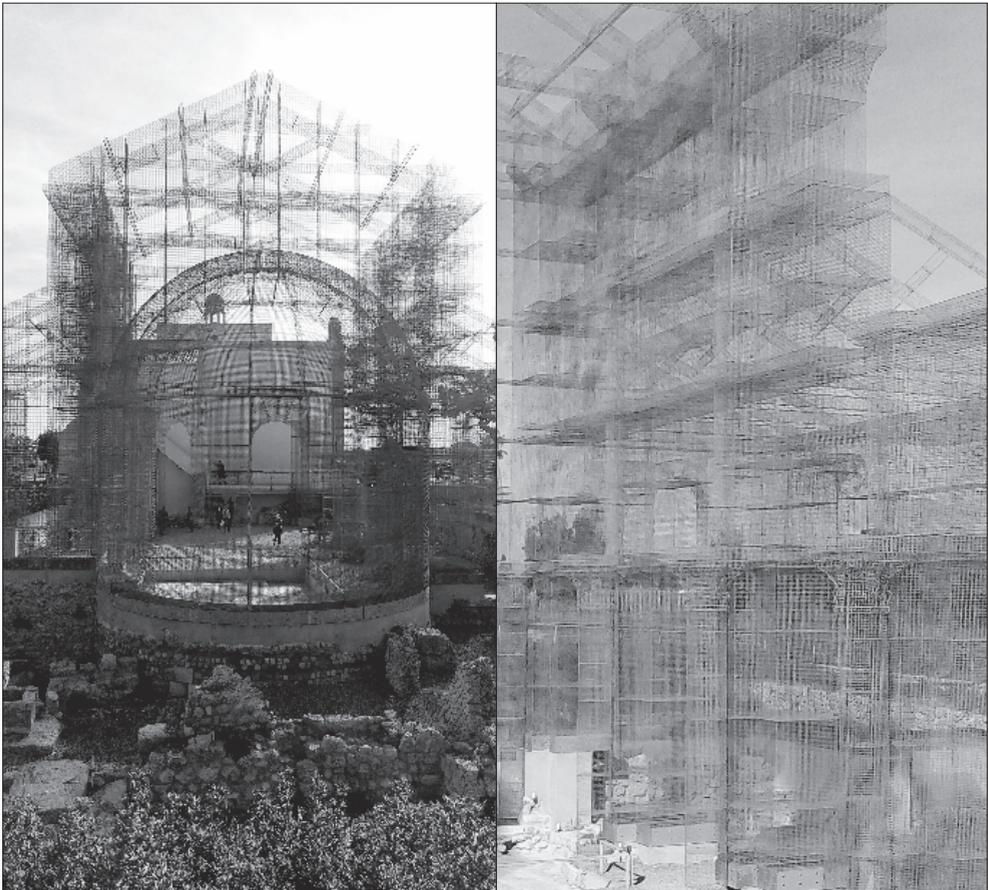
⁵ Dimitri Pikionis a proposito della costruzione di una piccola cappella ad Aixoni, in A. Ferlenga, *Le strade di Pikionis*, Lettera 22, Siracusa 2014, p. 69.

⁶ D. Pikionis, *Ibidem*.

È un cambiamento di paradigma, che trasforma la comunicazione in spazio virtuale, la neutralità in multifunzionalità in una Fede sempre più digitalizzata.

La considerazione che si pone è dunque la seguente: quanto del lascito dell'architettura religiosa moderna e contemporanea sarà in grado mutare immanentemente conservando la potenza sacrale di uno spazio con la stessa intensità che ha caratterizzato nel passato le architetture religiose di ogni Credo?

E se esiste un lascito, sarà testimonianza di una religiosità di qualunque Credo reale o virtuale?



Figg. 1-2 – Edoardo Tresoldi, installazione permanente, basilica di Santa Maria Maggiore di Siponto, Manfredonia (FG). Foto di Emilia Corradi

THE GOD BOX. ARCHITETTURA PER OGNI PREGHIERA
THE GOD BOX. ARCHITECTURE FOR EVERY PRAYER

Raffaele Giannantonio

The History of Architecture Ia Course has chosen a theme for its second workshop which has been part of architecture since its very inception, but which has only recently become a dramatic, modern reality. The students were asked to come up with a design idea for a shared space for Catholic, Jewish, and Islamic prayer. A space devoted not only to the liturgy but also to individual prayer, without symbols or elements of ritual, and conceived upon the basis of what unites the three faiths, not that which separates them, in architectural terms. The work of the students is not therefore a finished project but graphic expressions of an idea of peace and tolerance whose ethical and cultural form both precedes and includes its architectural one.

Giunto alla sua seconda esperienza di laboratorio dopo quella dell'anno precedente dedicata al grattacielo, nell'A.A. 2016-17 il Corso di Storia dell'Architettura Ia ha dedicato la riflessione aggiuntiva alle lezioni *ex cathedra* ad un tema particolare, divenuto di drammatica attualità con il passare delle settimane. Come già accennato in questo volume nel contributo *Il Sacro e le Religioni*, si è pensato infatti di rivolgere l'attenzione ad un tema che è parte stessa dell'architettura, fin dai suoi esordi, non limitandosi però a focalizzare l'interesse sulla chiesa cristiana, sulla moschea o sulla sinagoga. Agli studenti è stato chiesto invece di esprimere un'idea progettuale su uno spazio comune per la preghiera Cattolica, Ebraica ed Islamica. L'esperienza di riferimento era quella della Robert F. Carr Memorial Chapel of St. Savior presso l'IIT di Chicago, e con le stesse finalità il tema del Laboratorio dell'A.A. 2016-17 ha previsto uno spazio non dedicato alla liturgia ma alla preghiera individuale, svincolato cioè da ogni ritualità e da ogni elemento funzionale di arredo che non fosse strettamente indispensabile ai credenti delle diverse confessioni per cercare Dio nella profondità delle proprie anime. Uno spazio privo di simboli ed elementi rituali composto operando su quanto unifica le tre Fedi e non le separa in termini fisici e fenomenici: su ciò che unisce e non su ciò che divide. Sono stati quindi svolti quattro interventi seminariali, il primo di introduzione da parte del Docente e gli altri tre su argomenti specifici da laureati della nostra Università e precisamente:

– *L'architettura della chiesa cattolica*, a cura dell'architetto Lorenzo Leombroni, Diplomato nella Scuola di Specializzazione in Restauro dei Monumenti dell'Università "G. d'Annunzio" e partecipante al *master* in "Architettura e Arti per la Liturgia" presso l'Università Pontificia Sant'Anselmo di Roma.

– *L'architettura della Moschea*, a cura dell'architetto Miriam Paparella, laureata con il Prof. Filippo Raimondo con una tesi dal titolo *Mezquita 2020*.

– *L'architettura della sinagoga*, a cura dell'architetto Erika Di Felice, collaboratrice da diversi anni dei Corsi di Storia dell'Architettura svolti dal prof. Giannantonio.

L'adesione dei relatori chiamati dall'organizzatore è stata immediata e i contributi di grande qualità, perfettamente calzanti e svolti con sincera passione. È questa la sede opportuna perché i vari attori ricevano un sincero ringraziamento.

Prima e dopo gli interventi seminariali si sono tenute regolari esercitazioni e revisioni durante le quali i ragazzi sono stati seguiti dal Docente e dal gruppo di

collaboratori mentre *guest critic* per gli aspetti progettuali dei lavori degli studenti è stata la Prof.ssa Emilia Corradi, docente di Composizione Architettonica e Urbana della Scuola AUIC_Polimi la quale, con medesima squisita disponibilità ed alta dottrina, aveva svolto analogo compito nel Laboratorio dello scorso anno.

Il percorso degli studenti, iniziato con il primo schema funzionale, si sarebbe concluso con l'elaborato finale esposto nella mostra in programma nei giorni 17-19 gennaio 2017 presso la Sala d'Annunzio dell'Aurum, in Pescara. Quanto accaduto in quei tragici giorni in Abruzzo ha fatto sì che l'esposizione dei lavori venisse annullata per motivi di sicurezza ma anche di rispetto delle vittime degli stessi eventi. Di qui l'iniziativa a favore di una pubblicazione affinché l'esito di tanto lavoro di tante persone non andasse perduto «come lacrime nella pioggia».

Sotto il punto di vista pratico agli studenti è stato chiesto di produrre un elaborato in formato A2 nel quale ognuno di loro, singolarmente ed a mano, avrebbe dovuto rappresentare con tecnica a scelta la propria idea della “*God Box*”. Due concetti quali unici criteri di base per la progettazione:

- l'orientamento: verso est preferibilmente per quella cattolica ed obbligatoriamente per quella ebraica; verso sud-est obbligatoriamente per la religione islamica (verso la Mecca, considerato il sito d'impianto all'interno di un ipotetico *campus* di Pescara);
- la presenza degli elementi essenziali a creare una sorta di spazio minimo per la preghiera di ognuna delle Fedi: il *mihrab*, i lavacri e la scarpiera per l'Islam; l'*aron haqodesh* e la *bimah* per la religione israelitica; il solo tabernacolo per la Fede cattolica.

Com'era logico, quelle prodotte sono state espressioni concettuali e non progetti esecutivi, realizzate da studenti del primo anno molti dei quali non avevano alcuna esperienza in campo progettuale e neppure in quella di rappresentazione. In tal senso è stata attribuita fondamentale importanza alle motivazioni (scritte nelle tavole sempre a mano libera) su cui le varie scelte si erano basate. Lodevole è stato l'impegno di tutti gli iscritti al Corso che hanno affrontato coraggiosamente un tema complesso e carico di implicazioni spirituali e simboliche.

Lo svolgimento del Laboratorio che si conclude con la presente pubblicazione è stato reso possibile, oltre che dai Docenti e Relatori, anche dal lavoro serio e responsabile dei Collaboratori, laureati e laureandi in Storia dell'Architettura:

Arch. Anna D'Oca, Arch. Anthony Padula, Arch. Maria Adele Colicchio,
Arch. Lores Di Pietro, Arch. Tatiana Danese, Arch. Roberta Mignogna,
Valentina Antonioli, Fedra Fracassi, Virginia Scamardella.

Al Laboratorio di Storia dell'Architettura Ia hanno partecipato gli studenti:

ALBANESE Giovanna	CROGNALE Claudia
ALBANO Rebecca	CUCU Andrei Catalin
ALMONTI Matteo	D'ALLEVA Delia
ANTINARELLA Alessandro	D'ALONZO Fabiola Maria
ARDITO Domenico	D'AMURI Chiara
BARBACANE Valentina	D'ARCANGELO Claudia
BARLETTA Francesco	DAMIANO Marianna
BELARDI Francesco Paolo	DE CARLO Luciano
BERGAMO Giulia	DE FILIPPIS Domenico
BIANCADORO Giulia	DE GIOVANNI Emanuele
BONADUCE Cristina	DE MARTINO Morena
BORALI Benedetta	DE VIRGILIS Alberto
BRISDELLI Alessia	DI BACCO Sara
BURLAC Alina	DI CATALDO Angelo
CAFAGNA Francesca	DI CINTIO Paolo
CAMPERCHIOLI Gabriele	DI CIOCCO Annarita
CANDELORO Donatella	DI COSMO Vittoriana
CANDIO Claudia	DI GIUSEPPE Elena
CANISTRO Andrea	DI GREGORIO Mario
CARDONE Danilo	DI IORIO Maria Pia
CASCINI Giuseppe	DI MASSIMO Mattia
CERBONE Carmine	DI PLACIDO Martina
CERVETTO Gabriele	DI POMPO Alfredo
CIALFI Chiara	DI QUINZIO Chiara
CIAVATTELLA Marta	FEDELE Davide
CICCHETTI Daniele	FESTA Salvatore
CICCONI Giada	FIAMINGO Alfio
CIGNITTI Flavia	FIORI Gioele
CIRSTENSIENSE Giulia	FOSCHINI Sabrina
CLAUT Andrea	LUCENTE Francesca
COLACCINI Stefania	PAGLIARO Pietro
COMO Giulia	RIONTINO Giuseppe Pio
CONSORTE Arianna	SANÒ Giovanni Andrea
COSACCO Marco	SCIORE Davide

«*Il bravo artista prende in prestito, ma il genio ruba*» (Oscar Wilde)

Tra i lavori degli studenti alcuni sono stati scelti per essere pubblicati in base alla migliore rispondenza alle finalità dell'intera attività di laboratorio.

Volendo delineare una pur schematica classificazione degli elaborati, va innanzitutto riscontrato come parte degli studenti si sia ispirata apertamente ad opere di Maestri dell'Architettura Moderna trattati durante il Corso nelle lezioni *ex cathedra*, ma non solo. È questo il caso di **Davide Fedele** (fig. 1), che nella sequenza di piani orizzontali sovrapposti rappresentata in prospettiva sembra richiamare la Fredrick Robie House a Chicago di Frank Lloyd Wright (1906-09) nella sua dominante orizzontale che pure sembra alludere all'aeroplano, frequente archetipo dell'architettura del periodo. L'edificio rappresentato è un organismo a due livelli di miesiana memoria, probabilmente ispirato proprio dalla God Box dell'IIT. La pianta è un quadrato impegnato al piano terra da una biblioteca per lo studio interreligioso (ricorrente in altre proposte) ed al piano superiore dalla sala della preghiera, in cui si susseguono affiancate le "strisce" planimetriche concluse verso est dal *mihrab*, dall'*aron haqodesh* e dal tabernacolo. Le pareti sono prevalentemente vetrate mentre le superfici interne sono proiettate all'esterno, servite da un sistema di rampe e coperte da lastre piane aggettanti di copertura. Nella sua tavola Davide riporta inoltre una frase di Pablo Picasso che invita a non giudicare sbagliato ciò che non si conosce quale personale, sintetico contributo alla convivenza delle Fedi¹.

Ancora più miesiana, tanto da potersi intendere come reinterpretazione della Neue Nationalgalerie (1962-68), è la proposta di **Matteo Almonti** (fig. 2), che riporta come motto una frase del Mahatma Gandhi, «Dio non ha una religione», ed alcune considerazioni personali molto profonde². La pianta quadrangolare dell'edificio berlinese viene qui scomposta e ruotata, raccogliendo le varie "zone" re-

¹ Davide Fedele: «Non giudicare sbagliato ciò che non conosci, cogli l'occasione per comprendere» (Pablo Picasso).

² Matteo Almonti: "Dio non ha una religione" (Mahatma Gandhi). «Mentre scrivo, migliaia di musulmani ed ebrei combattono una guerra assurda in Palestina, folli fondamentalisti islamici seminano terrore nel mondo cristiano, aizzando sempre più odio tra religioni e culture diverse. La mia idea di "God box" è quella di creare uno spazio dove ostilità, terrore e odio si annullano. Una bolla dove diverse religioni si incontrano per un Dio adorato, immaginato, pregato in modo diverso. Innanzitutto si è considerata l'uguaglianza tra i luoghi di culto ponendoli sullo stesso piano, ma orientati in modo diverso. Poi, l'eterogeneità degli spazi. Infatti, mediante un ingresso comune, si indirizzano i fedeli nei loro spazi di preghiera formando un unico grande spazio senza divisioni, tranne che per lo spazio dedicato ai musulmani diviso per sesso. Infine la struttura in acciaio e vetro con tre setti murari. Il vetro rende possibile la trasparenza dell'edificio. I tre setti murari, rivestiti in tre marmi diversi, rappresentano le tre religioni, ognuna con sfumature diverse, ma tutte con lo stesso principio. Perché Dio non ha religione».

ligiose attorno ad una corte centrale illuminata dall'alto. Tre ingressi separati (quello per la religione islamica dotato all'esterno di lavacro e scarpriere) consentono ad ogni fedele di penetrare all'interno per disporsi a pregare di fronte al proprio elemento identitario. I pilastri metallici cruciformi di Mies vengono qui sostituiti da plastici setti in cemento armato disposti secondo un tracciato sghembo a sostenere la grande copertura piana aggettante, forata con taglio irregolare da una superficie in vetro finalizzata ad illuminare il succitato sottostante atrio comune. Ultima similitudine rispetto all'edificio del *Kulturforum* è il trattamento delle pareti, anch'esse totalmente vetrate.

Nel lavoro di **Domenico Ardito** (fig. 3) la pianta geometrica (un esagono con il lato esterno del settore rivolto a occidente spezzato a formare una punta) si trasforma in elevato in un organismo in cui pilastri arcuati e slanciati verso l'alto reggono una cupola in vetro³. Abbastanza chiari sono i riferimenti alla cultura visiva espressionista, dall'*Esposizione di Architetti Sconosciuti* svoltasi a Berlino nell'aprile 1919, a Hermann Finsterlin, Wenzel Hablik, Wassili Luckhart e in particolare al *Glashausprolem* di Hans Scharoun (da *Die Gläserne Kette*, 1920). Ancor più forte è il riferimento alla struttura portante della Cattedrale di Nossa Senhora Aparecida di Oscar Niemeyer (1959-70), costituita da 16 pilastri in cemento armato a sezione iperbolica, che per l'autore dovevano rappresentare due mani rivolte verso il cielo.

Per suo conto, nelle note d'autore scritte sulla tavola di progetto (fig. 4) **Mattia Di Massimo** dichiara di aver voluto proporre un "luogo ideale" più che un "luogo fisico", richiamandosi così al «giardino dell'Eden». L'edificio è quindi inserito nel verde e il verde nell'edificio a volume emisferico. Nella pianta, divisa in quattro settori, uno è completamente dedicato ad un bosco interno, che forse richiama alla natura interiore della spiritualità religiosa, mentre gli altri ai differenti settori confessionali. Degno di attenzione è il trattamento esterno delle pareti che, a ribadire il rapporto integrale con la natura, sono formate da ricorsi in legno alternati a vetrate continue che sembrano richiamare, per il rapporto ideologico con i materiali e le trasparenze ambientali, il Centro culturale Jean-Marie Tjibaou a Nuova Guinea progettato da Renzo Piano (1995-98)⁴.

³ Domenico Ardito: «Al di là del credo e della religione c'è un campo, Dio aspetta lì. Al giorno d'oggi l'uomo ha assunto l'erronea pretesa di imporre la sua dottrina all'umanità intera. Il punto di partenza per una nuova comunione religiosa, lungi dall'essere indotta, è il rispetto. Da questo presupposto nasce l'idea di questo edificio, che ha l'intento di "fondere" tre religioni, di cui purtroppo, spesso si sono esaltati solo i contrasti».

⁴ Mattia Di Massimo: «L'edificio nasce come luogo di culto non di un'unica religione ma delle tre religioni monoteiste (ebraica, cristiana, musulmana). Prima ancora che come "luogo fisico", dunque, esso si pone come "luogo ideale", come simbolo dell'incontro di diverse culture, oggi indispensabile. Proprio a questo allude la forma semisferica, pensata per richiamare mescolanza e fratellanza tra le religioni, così come il suo posizionamento in uno spazio verde che rimanda al Giardino dell'Eden, abitato non da diverse "razze", ma da un'unica umanità».

Una contaminazione tra vari riferimenti ecosostenibili, organici e high-tech sembra invece il progetto di **Claudia Candio** (fig. 5), tanto incoerente quanto ricco di idee. In pianta Claudia adotta uno schema ibrido in cui linee arcuate delincono tanto il disegno generale d'impianto che la ripartizione in zone di culto. In particolare la zona destinata all'Islam appare decisamente ricca, con lavacri distinti per uomini e donne, la pavimentazione ad evocare la sequenza di tappeti rivolti verso la Mecca, la *mashrabiyya* di separazione ancora tra uomini e donne e la presenza non solo del *mihrab* ma anche del *minbar*. Allo stesso modo nella zona dedicata al culto ebraico il disegno della pavimentazione evoca la presenza delle sedute disposte in lunghezza ai fianchi della *bimah*. Se la pianta è ibrida ma coerente nello svolgimento, l'alzato sembra essere generato da un'ansia accumulatrice di citazioni e riferimenti reciprocamente conflittuali. Troviamo infatti un prospetto tripartito con un candido «blocco in cemento [ad andamento concavo] che comprende gli ingressi», seguito dalla «cupola in vetro» che illumina l'interno dell'edificio «in modo naturale», evocando per forma e concezione quella del *Reichstag* berlinese di Norman Foster & Partners (1992-99), e la «copertura curva in legno» che non può che rimandare ancora all'esperienza di Numea⁵.

Esplicito è il richiamo che **Giovanni Andrea Sanò** fa nel proprio progetto (fig. 6) alla chiesa di “Dio Padre Misericordioso” di Roma progettata da Richard Meier (1996-2003), citata però piuttosto da lontano in quanto il motivo spaziale delle tre “vele” si perde qui nell'alzato che presenta muri dall'andamento planimetrico curvilineo ma dall'elevato perpendicolare al terreno. Giovanni Andrea precisa come egli abbia concepito qualcosa che non fosse «un semplice progetto edilizio» quanto piuttosto «un esperimento sociale, un tentativo di pacifica convivenza e accettazione delle diversità, un atto di fede e di amore, un'apertura verso il mondo e soprattutto un simbolo di pace»⁶. Per questo il suo edificio è stato «pensato per ac-

⁵ Claudia Candio: «Il *concept* di progetto deriva dalla sovrapposizione dei simboli della religione cristiana, musulmana ed ebraica. Gli ingressi sono situati nelle tre punte con porte vetrare scorrevoli che si aprono a spazi aperti e comunicanti di circa 50 mq ciascuno (vengono chiusi solo le scarpieri e i lavacri). Nel prospetto si possono notare le tre parti da cui è composto l'edificio: il blocco in cemento che comprende gli ingressi, la cupola in vetro che illumina internamente in modo naturale l'edificio e la copertura curva in legno che ricopre l'intero edificio dal sole nelle ore più calde della giornata».

⁶ Giovanni Andrea Sanò: «Esternamente la struttura presenta delle “vele” autoportanti in corrispondenza delle zone di preghiera ebraica e cristiana, ispirate dalla chiesa di “Dio Padre Misericordioso” dell'architetto Richard Meier. La costruzione di una chiesa unica per tre diverse religioni può risultare più di un semplice progetto edilizio, è piuttosto un esperimento sociale, un tentativo di pacifica convivenza e accettazione delle diversità, un atto di fede e di amore, un'apertura verso il mondo e soprattutto un simbolo di pace. L'edificio viene quindi pensato per accontentare le richieste dei tre Credi. L'ingresso è la parte fondamentale in quanto appena superato, si nota a prima vista come le zone di preghiera benché orientate in direzioni diverse, a seconda del Credo, siano unite in un unico ambiente. Ai suoi rispettivi lati si può trovare sulla sinistra la biblioteca e sulla destra la sala dei lavacri, quest'ultima collegata alla zona di culto islamica posizionata verso est».

contentare le richieste dei tre credi». In realtà si tratta di un organismo la cui planimetria adotta uno schema centrico regolare «in modo che le zone di preghiera benché orientate in direzioni diverse, a seconda del credo, siano unite in un unico ambiente». Attorno alla vasca d'acqua centrale si sviluppa infatti un organismo a quattro lobi, tre dei quali ospitano gli spazi di culto, mentre il quarto, rivolto verso sud, è «parte fondamentale» della composizione in quanto ai lati si trovano «sulla sinistra la biblioteca e sulla destra la sala dei lavacri, quest'ultima collegata alla zona di culto islamica posizionata verso est». Fa piacere notare come qui, analogamente ad altri lavori, il dialogo interreligioso sia affidato a biblioteche, interpretando lo studio, la memoria e la cultura come strumenti in grado di costituire una base concreta per la tolleranza e la pacifica convivenza.

La proposta di **Annarita Di Ciocco** (fig. 7) si ispira all'albero, che l'autrice considera uno «tra gli archetipi più antichi comuni a varie religioni, soprattutto come simbolo di contatto dell'essere terreno (le radici) con la divinità (i rami che crescono innalzandosi verso il cielo)». Con intelligenza la studentessa filtra la sua proposta ideale attraverso l'esperienza di uno dei massimi interpreti dell'architettura contemporanea, Toyo Ito, di cui cita la struttura fitoforme del Tod's Omotesando building a Tokyo (2002-04), realizzata però in cemento armato. L'elegante volume stereometrico di Ito diviene qui un blocco a due piani, con la biblioteca e l'"area ricreativa" al livello inferiore e lo "spazio di preghiera" in quello superiore. La purezza del maestro giapponese viene qui contaminata da un rigido volume aggettante, dallo scavo della parte bassa del fronte principale e dalla lunga rampa che serve lo "spazio di preghiera"⁷. Non impeccabile la risposta dell'ambiente per la preghiera alle esigenze dell'interno, che però accosta questa soluzione a quella concepita da Davide Fedele, rivelando il favore degli studenti per l'estroflessione delle superfici interne comune a varie esperienze di architettura scolastica degli anni Venti, come il progetto per la *Petersschule* a Basilea (1926) in cui Hannes Meyer aveva introdotto ardite piattiforme aggettanti sospese al di sopra dello spazio urbano⁸.

⁷ Annarita Di Ciocco: «Il progetto di questo edificio di culto nasce dall'ambizione di creare un luogo di incontro tra più religioni (...). Questo incontro di sostanza in un percorso comune che conduce all'interno dell'edificio dove cristiani, musulmani ed ebrei hanno la possibilità e la libertà di proclamare ognuno la propria fede, nelle rispettive aree dedicate alla preghiera. Ad accomunare le diverse fedi accolte nell'edificio contribuisce il significato mistico dell'albero, riprodotto con stilizzazione geometrica sulle facciate. L'albero è tra gli archetipi più antichi comuni a vari religioni, soprattutto come simbolo di contatto dell'essere terreno (le radici) con la divinità (i rami che crescono innalzandosi verso il cielo). E cos'è la preghiera, se non un tentativo di connettersi col divino? Lo scopo del progetto racchiude in sé il desiderio di riunire, rispettandole allo stesso tempo le differenze, tre religioni diverse, nella forma che caratterizza ogni culto: la preghiera. Dopotutto se le religioni ci dividono... la preghiera ci unisce!».

⁸ R. Giannantonio, *Architettura e scuola nell'Europa tra Ottocento e Novecento*, in A. Scorcica, *Architettura pedagogica nel tempo. Forma e anima dell'educazione*, a cura di R. Giannantonio, Di Felice, Martinsicuro 2016, p. 29.

Alla chiesa torinese del Santo Volto progettata da Mario Botta (2004-06) sembra rimandare l'elaborato prodotto da **Claudia Crognale** (fig. 8), specie nella pianta centrica poligonale rotta dai possenti pilastri in cemento armato che spiccano rispetto al piano orizzontale della copertura. Claudia dichiara di aver basato la propria concezione su «una semplicità stilistica e funzionale» ma in realtà la soluzione planimetrica è solo apparentemente “semplice”⁹. Essa ruota infatti attorno alla *bimah* circolare attorno alla quale sono disposti gli altri elementi di culto, stavolta tutti localizzati all'interno secondo i vari orientamenti (il tabernacolo verso ovest), dando luogo ad una doppia geometria condivisa con grandi esempi dell'architettura sacra delle origini, come il San Lorenzo Maggiore di Milano (inizio del V secolo).

I riferimenti non sono diretti ai soli Maestri dell'Architettura moderna e contemporanea, ma possono raggiungere anche valenti professionisti le cui personalità brillano in un empireo meno elevato. **Andrea Canistro**, su consiglio della Docenza, ha indirizzato infatti lo schema iniziale del suo SACAMA (“SinagogA, ChiesaA, MoscheA”, fig. 9) verso i motivi progettuali su cui Concezio Petrucci ha impostato il progetto per la chiesa di San Michele Arcangelo a Foggia (1932-36), specie per le riseghe delle pareti laterali e l'impostazione longitudinale dell'intero spazio¹⁰. Totalmente differente dagli esempi sinora esaminati è lo studio di **Marta Ciavattella** (fig. 10), che guarda invece la tradizione in senso ampio tanto da esprimere l'idea di inclusione attraverso un ricorso ad una tipologia che ricorda le esperienze storiche dell'architettura ebraica (come il tempio di Salomone con le due colonne frontali) e ad un linguaggio altrettanto “antico” fatto di ordini della cultura mediorientale. Interessante il ricorso agli elementi naturali che, come scrive la studentessa, sono «parte integrante del progetto» in quanto «fondamentali per la ricerca della pace interiore». Così «lo specchio d'acqua che circonda il tempio e il giardino interno al tempio»¹¹.

⁹ Claudia Crognale: «L'edificio si basa sulla concezione di una semplicità stilistica e funzionale che riesca a contenere in maniera chiara i tre culti dando a ognuno di essi un ruolo di medesima importanza. In struttura portante, costituita in pilastri di cemento armato, definisce gli ingressi al luogo di culto. In prospetto si evince la volontà di creare un equilibrio tra le facce dando ad ognuna di esse la stessa dignità formale. La pianta è dimensionata su un impianto centrale, nella quale vengono distribuite le varie funzioni di culto».

¹⁰ Andrea Canistro: «Volendo dare un nome alla struttura, non essendo una MoscheA, non essendo una SinagogA, non essendo una ChiesaA, si è pensato di chiamare tutto il complesso architettonico SACAMA. I “denti” a sega, ampiamente usati in architettura come elementi ornamentali, soprattutto nell'era romanica rappresentano la frammentazione delle religioni, restituendo nell'insieme una loro riconversione. Mentre essi rappresentano la frammentazione delle religioni, il cerchio prova a mettere in comunione e condivisione. Il cerchio (semicerchio) manifesta il simbolo della perfezione, omogeneità, assenza di divisione e soprattutto assenza di distinzione».

¹¹ Marta Ciavattella: «Un tempio pensato per l'unione tra le religioni in un'oasi di pace e serenità. Gli elementi della natura, fondamentali per la ricerca della pace interiore, sono parte integrante del progetto: come lo specchio d'acqua che circonda il tempio e il giardino intorno al tempio».

THE GODBOX. ARCHITETTURA PER OGNI PREGHIERA.

« Non giudicare sbagliato ciò che non conosci,
 cogli l'occasione per comprenderlo »

(Pablo Picasso)

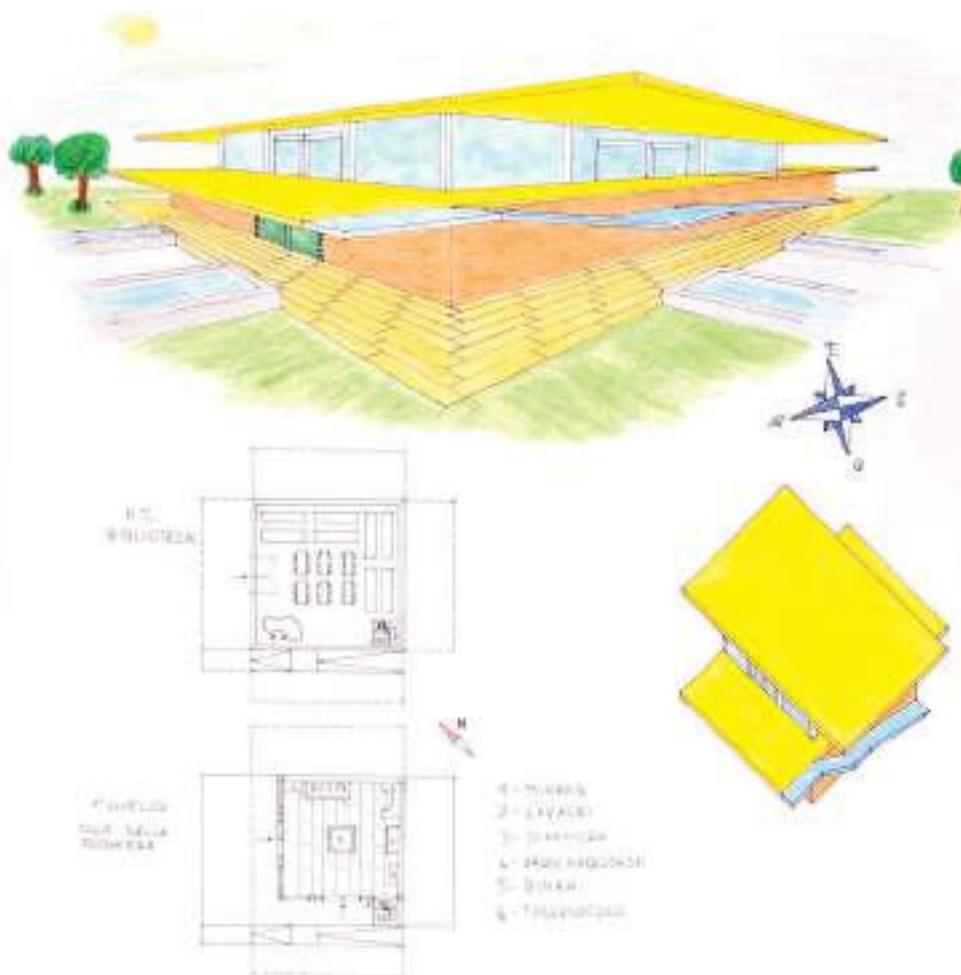


Fig. 1 – Davide Fedele, Non giudicare sbagliato ciò che non conosci



Fig. 3 – Domenico Ardito, Al di là della religione c'è un campo e Dio aspetta lì

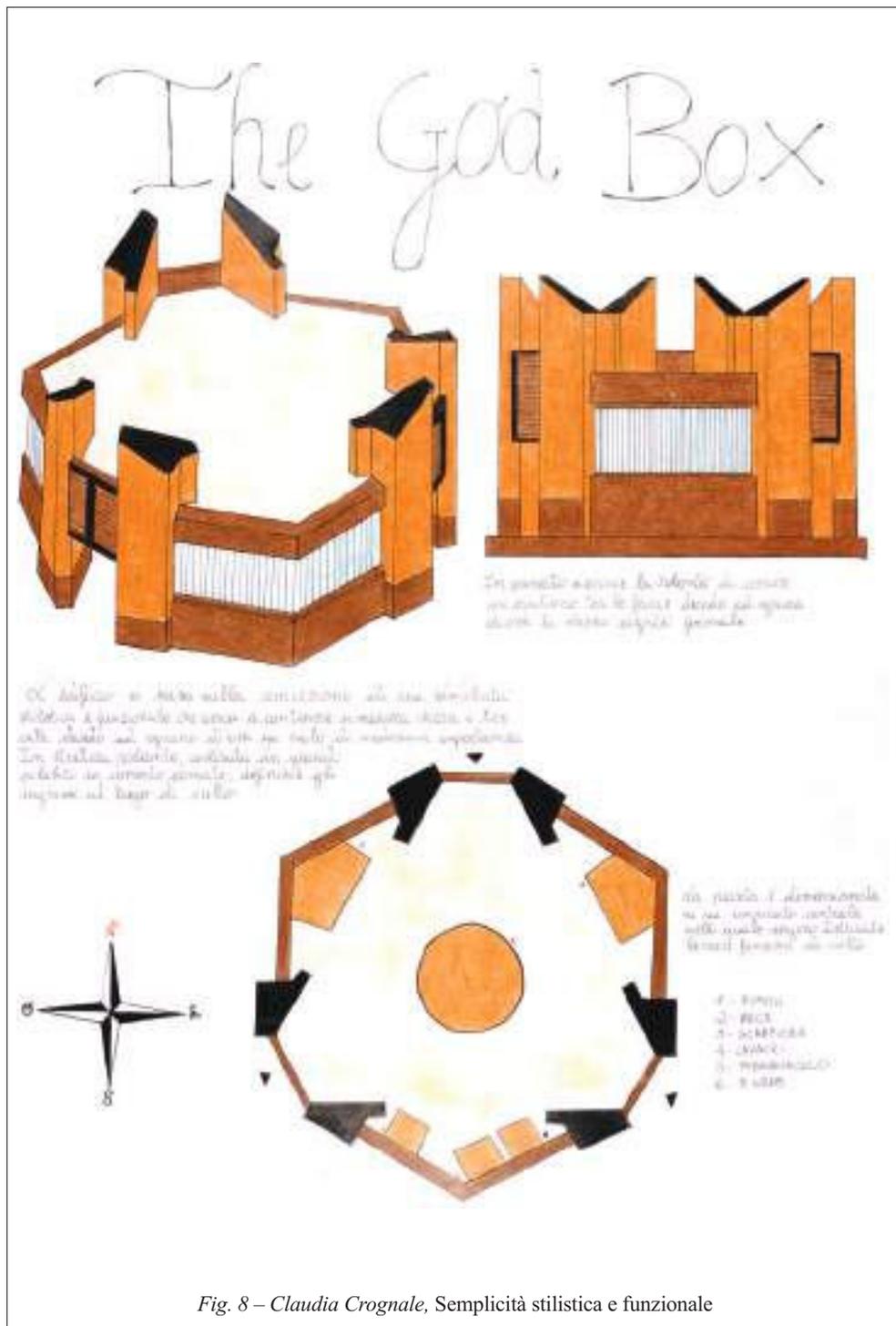


Fig. 8 – Claudia Crognale, Semplicità stilistica e funzionale

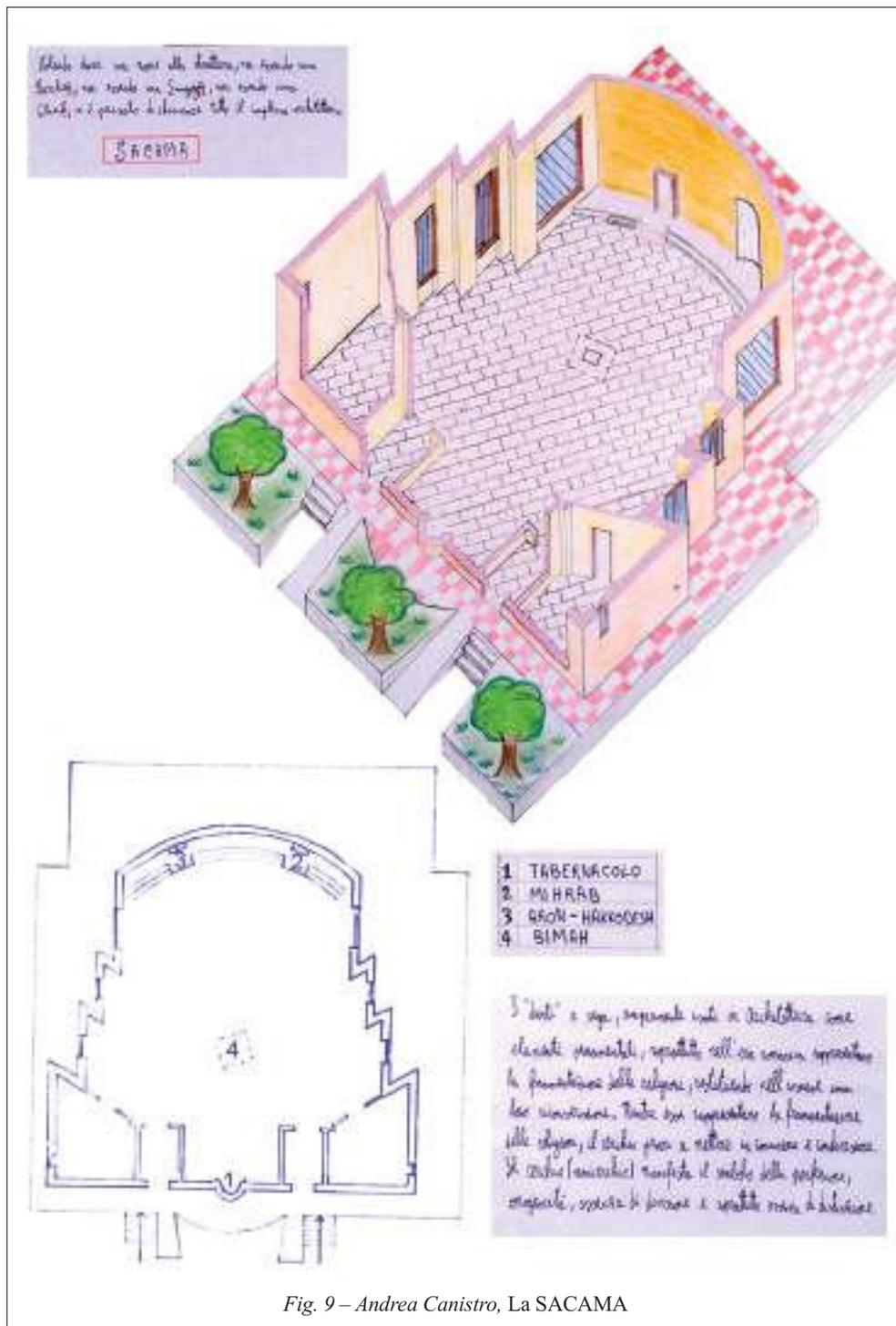


Fig. 9 – Andrea Canistro, La SACAMA

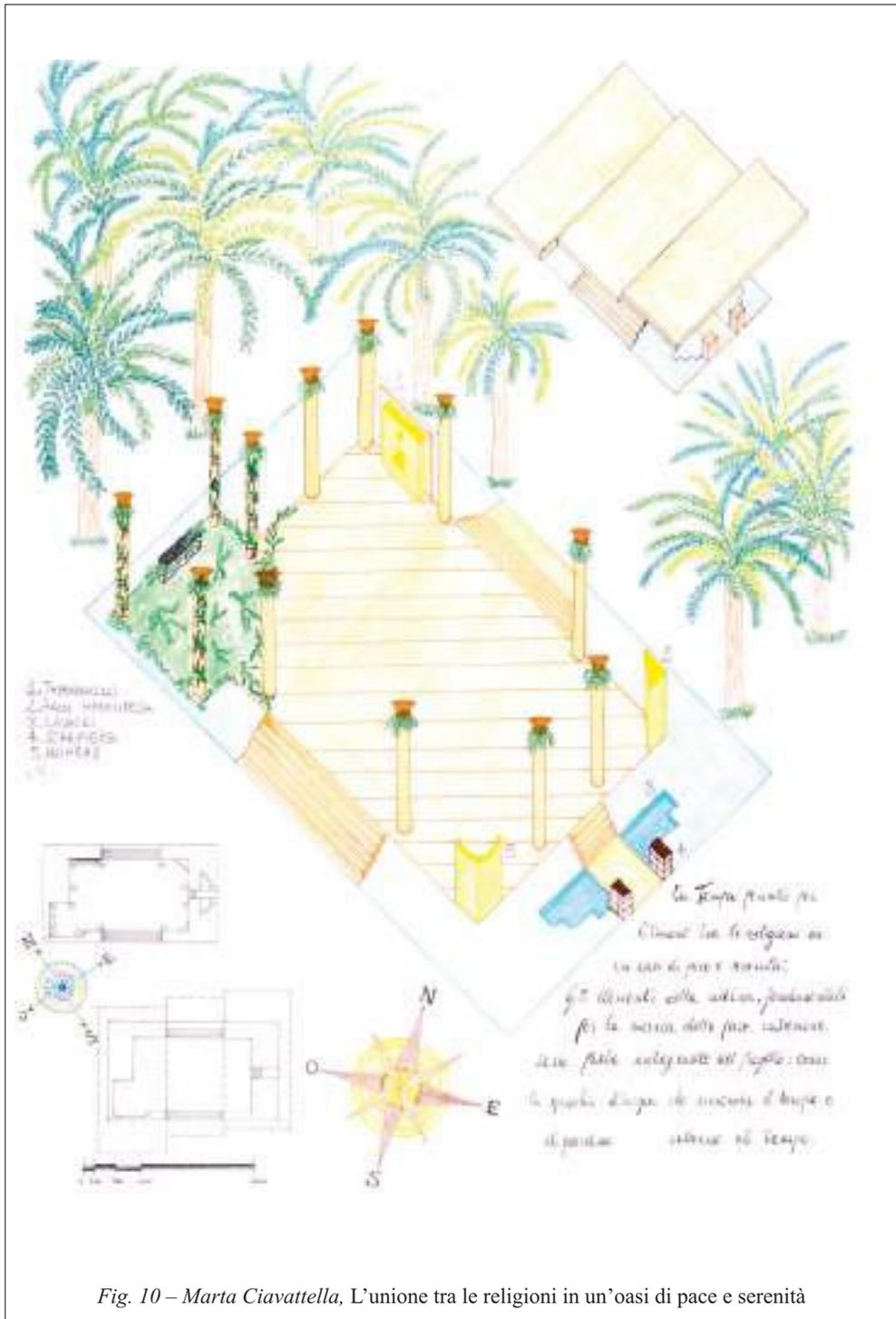


Fig. 10 – Marta Ciavattella, L'unione tra le religioni in un'oasi di pace e serenità

La prevalenza grafica

Un secondo gruppo di elaborati è quello caratterizzato dalla prevalenza dell'impostazione grafica rispetto all'idea progettuale, che pure è rispettabile in ognuno dei quattro casi.

Gabriele Camperchioli si è ispirato (in modo alquanto oscuro) alla «famosa sedia di Rietveld», la *Red and blue*, del 1917, o più probabilmente la *Zig zag* del 1934¹². L'edificio (fig. 11) è infatti composto da tre corpi spezzati e ruotati, a formare altrettanti spazi separati solo planimetricamente, in quanto all'interno non esiste alcun filtro visivo. In elevato i corpi sono prismi a sezione triangolare interamente vetrati che presentano altezze diverse tanto da apparire quasi reciprocamente indipendenti. Quello che caratterizza maggiormente il “progetto” è la brillante resa grafica, affidata ad una macchia di colore arancione (forse un altro omaggio a Rietveld ed alla sua Olanda?) che accomuna le rappresentazioni tridimensionali del fabbricato di progetto.

Francesca Lucente ha conferito alla propria tavola (fig. 12) una elegante veste grafica basata sul rapporto fuori scala tra l'elemento della rosa dei venti e il vero e proprio “edificio” di progetto. Nell'interpretazione della studentessa la rosa, vista qui come significante degli infiniti percorsi e riferimenti dell'architettura, diviene infatti il motivo di base a grande dimensione su cui si imposta la rappresentazione del fabbricato in pianta ed assonometria, quasi un corredo integrativo della rappresentazione generale che trova il suo centro focale e spirituale nelle frasi poste al centro della rosa stessa dedotte da Tahar Ben Jelloun, scrittore, poeta e saggista marocchino di lingua francese, noto soprattutto per le sue opere sull'immigrazione e contro il razzismo¹³.

John Lennon e la sua *Imagine* cita invece **Maria Pia Di Iorio**, riportando sulla tavola alcuni versi della canzone che ha fatto la storia della musica pop e non solo (fig. 13)¹⁴. Molto affascinante è l'ambiente grafico psichedelico in cui Maria Pia

¹² Gabriele Camperchioli: «L'edificio nasce dall'esigenza di dover unire 3 diversi culti religiosi in un unico luogo, dando a ognuno di loro lo spazio per eseguire le loro funzioni. La forma dell'edificio prende spunto dalla famosa sedia di Rietveld. L'edificio è ben illuminato dalle enormi vetrate poste sia a nord che a ovest illuminando bene tutto il complesso. Per la copertura si è pensato a una struttura in acciaio con un rivestimento».

¹³ Francesca Lucente: «Non incontrerai mai due volti assolutamente identici. Non importa la bellezza o la bruttezza: queste sono cose relative, ciascun volto è simbolo della vita e tutta la vita merita RISPETTO» (Tahar Ben Jelloun).

¹⁴ «Imagine there's no heaven / It's easy if you try / No hell below us / Above us only sky / Imagine all the people living for today // Imagine there's no countries / It isn't hard to do / Nothing to kill or die for / And no religion too / Imagine all the people living life in peace // You may say I'm a dreamer / But I'm not the only one / I hope someday you'll join us / And the world will be as one (...)» (John Lennon, *Imagine*, 1971).

alloggia il suo progetto, che fa tutt'uno con l'impostazione grafica che appare direttamente ispirata alle atmosfere degli anni Settanta, costantemente determinate dalla luce e dai colori come si deduce dalle stesse note d'autore: «La struttura non prevede una copertura come dice la canzone *Imagine* "above us only sky" così da garantire all'edificio il contatto con il mondo ma anche per permettere l'entrata della luce senza ostacoli. L'edificio ha una struttura che si inclina verso l'interno come se volesse abbracciare o proteggere i fedeli. È di colore bianco perché dentro di esso si possono vedere tutti i colori dell'arcobaleno, è sempre trasformato dalla luce e da ciò che sta cambiando»¹⁵. L'edificio in sé presenta una pianta dalle morbide movenze a struttura centrica in cui gli spazi radiali (ospitanti l'ingresso principale, il tabernacolo, l'*aron haqodesh*, il *mihrab*, i lavacri con ingressi separati uomini/donne) conferiscono allo schema le sembianze di un "pentafoglio". L'alzato riconferma l'impostazione filosofica dell'elaborato. I "lobi" della pianta si trasformano infatti in petali del fior di loto attestati attorno ad uno spazio ipetro in modo da consentire all'interno dell'edificio il «contatto diretto con il mondo», ricollegandosi in ciò al simbolismo del fiore sacro del Buddhismo e dell'Induismo¹⁶.

¹⁵ Maria Pia Di Iorio «L'ideazione della God Box è ispirata ad una forma con linee morbide che unisce le varie religioni, cattolica, ebraica e islamica, in uno spazio unico dedicando però ad ognuna una propria zona. Un solo edificio che simboleggia l'unione di tre importanti religioni. La struttura non prevede una copertura (...)».

¹⁶ Il Buddhismo considera sacro il fior di loto per la sua bellezza e perché, pur apparendo pulito, affonda le radici nel fango della realtà. Si tratta infatti di una pianta acquatica che prospera in superficie ma che affonda le proprie radici nel fango, senza del quale non potrebbe vegetare; simboleggia così la figura del Buddha, che senza affanni non potrebbe manifestarsi nella vita quotidiana. Allo stesso modo il fiore di loto sviluppa sia il frutto che il seme in tarda primavera, fenomenizzando in tal modo la legge buddhista di causa-effetto.



Fig. 11 – Gabriele Camperchioli, La famosa sedia di Rietveld

La prevalenza tipologica

Altri lavori mostrano un preponderante interesse di carattere tipologico rispetto a quelli di carattere grafico o spaziale.

Su di uno schema rigidamente geometrico è impostata la proposta di **Alessandro Antinarella** (fig. 14), volume unico che si presenta «come una piramide a base triangolare, realizzata con l'ausilio di un'intelaiatura in acciaio che sostiene tre enormi pareti in pietra ricostruita color sabbia»¹⁷, i cui spigoli sono alleggeriti da vetrate ininterrotte. La responsabilità nell'affrontare un tema così importante e delicato ha prodotto nello studente il desiderio di ricorrere a geometrie pure e proporzioni enfatiche, come quelle adottate nelle loro progettazioni dagli architetti «rivoluzionari». Sembrano infatti ricomparire nel fabbricato proposto il Cenotafio di Turenne di Étienne-Louis Boullée o la piramide di Karlsruhe che Friedrich Weinbrenner costruì nel 1825 nella *Marktplatz* per ospitare le spoglie di Karl-Wilhelm, il margravio di Baden che aveva fatto progettare *ex nihilo* la città sognata. Questi spunti, citati nel corso delle lezioni, sono reinterpretati in senso ancor più simbolico in quanto il solido concepito dallo studente ha base triangolare, nel rispetto numerologico delle religioni alle quali esso è funzionale, mentre l'interno è uno spazio continuo «senza nessuna separazione al di fuori di una diversa pavimentazione per le diverse zone di preghiera». Simbolica anche la presenza di tre differenti ingressi che vuol essere «un modo per riconoscere l'individualità di ogni religione ma con un punto di incontro al centro».

La chiusa tipologia geometrica su cui si basa la proposta appena esaminata si complica ed articola brillantemente nel progetto di **Salvatore Festa** (fig. 15). Per rafforzare «l'unione» delle tre religioni, l'ideale «spazio comune» assume infatti «forma triangolare senza vertice», divenendo quest'ultimo «un punto immaginario e simbolico verso cui tendono le tre religioni»¹⁸. La composizione parte infatti da tre spazi affiancati, ognuno destinato ad una religione, dei quali i due laterali

¹⁷ Alessandro Antinarella: «Esternamente la struttura si presenta come una piramide a base triangolare, realizzata con l'ausilio di un'intelaiatura in acciaio che sostiene tre enormi pareti in pietra ricostruita color sabbia. Sugli angoli la struttura è realizzata attraverso enormi vetrate arrotondate che costituiscono gli unici punti dai quali filtra la luce all'interno della struttura. La costruzione è realizzata dal suolo tramite una piattaforma tonda, composta da cerchi concentrici che vanno a creare una scalinata perimetrale. Lo spazio interno è composto da un'unica grande stanza, senza nessuna separazione al di fuori di una diversa pavimentazione per le diverse zone di preghiera. La presenza di tre diversi ingressi vuole essere un modo per riconoscere l'individualità di ogni religione ma con un punto di incontro al centro dove tutti devono passare. Ogni religione è orientata secondo i propri canoni e si presenta dotato di elementi essenziali alla preghiera e alla sua riconoscibilità».

¹⁸ Salvatore Festa: «Le tre religioni, ebraica, cristiana e islamica, sono le religioni monoteiste nate nel Mediterraneo che hanno segnato la storia, dall'antichità fino ad oggi, nel bene e nel male, delle popolazioni di queste terre. I luoghi sacri di queste tre religioni sono posti in uno

ruotano verso l'esterno, dando origine alla succitata «forma triangolare» in cui i volumi che occupano vertice e base sono interrotti da «un ampio giardino che ha come significato simbolico la purificazione». È da notare come il volume che occupa la base del triangolo sia occupato da una biblioteca e dalle aule studio «per permettere l'integrazione tra le persone di diverse religioni e culture, e per simboleggiare “il sapere” che le religioni possono condividere», evocando così l'impostazione dell'*Institut du monde arabe* progettato a Parigi da Jean Nouvel, Pierre Soria, Gilbert Lezénés e Architecture Studio ed inaugurato nel 1987. I due volumi, unificati dall'allineamento delle pareti laterali, presentano altezze differenti. Quello orientale è occupato infatti dalla sala comune delle tre confessioni, ad un solo livello ad altezza doppia, schermato nella parete d'ingresso da una grande vetrata policroma ed illuminato da finestre rettilinee sul solaio piano di copertura; l'altro, rivolto verso occidente, ha *pilotis* di gusto lecorbusieriano e due rampe rettilinee di servizio ai piani superiori in cui trovano posto, come visto, la biblioteca e le aule studio. Tale corpo di fabbrica, stereometrico e con pareti vetrate, rivela un'impostazione razionalista che sembra invece rimandare, anche per la tipologia funzionale, alla sede di Dessau del Bauhaus di Gropius (1925-26).

Nel suo progetto (fig. 16) **Daniele Cicchetti** impiega ancora uno schema d'impostazione geometrica ma aperto ed articolato. La planimetria generale del complesso è infatti impostata su di un pentagono irregolare ed allungato assialmente verso nord. Il corpo di fabbrica dell'aula di preghiera occupa l'intera porzione meridionale, il cui vertice, come in esempi precedenti, è troncato dalle due pareti d'ingresso al giardino che formano un motivo concavo. La restante porzione triangolare del lotto è invece destinata al succitato giardino, che possiede una vasta piscina al centro. L'edificio vero e proprio, cui si accede da un ingresso comune posto sulla parete sud-ovest, incentra i settori di culto su di uno «spazio comune» di disegno circolare collocato al centro di un altro giardino, schermato da pareti traforate che creano un motivo di trasparenza¹⁹. Lo svolgimento in alzato del-

spazio comune per rappresentare l'unione, nonostante le apparenti differenze. Per rafforzare maggiormente l'unione, il complesso ha una forma triangolare senza vertice. Il vertice diventa così un punto immaginario e simbolico verso cui tendono le tre religioni. Nel complesso è inserito un ampio giardino che ha come significato simbolico la purificazione. In corrispondenza della base del triangolo è posta la biblioteca e le aule studio per permettere l'integrazione tra le persone di diverse religioni e culture e per simboleggiare “il sapere” che le religioni possono condividere».

¹⁹ Daniele Cicchetti: «Lo scopo della struttura è quello di accogliere attorno a sé ed in un unico spazio più religioni (Cristianesimo, Islam ed Ebraismo), sullo stesso piano. Tutte le religioni ci comunicano in modi differenti il medesimo insegnamento, ci insegnano ad amare noi stessi e il prossimo allo stesso modo. L'edificio vuole dunque raccogliere attorno a sé più fedeli sullo stesso piano, in modo tale che tutto sia in armonia con l'ambiente, interno ed esterno. D'altronde, la liberà di fede è il passo definitivo da compiere per una convivenza pacifica».

l'organismo è assai semplice e razionale, con pareti bianche che rimandano ancora alle esperienze europee degli anni Venti, fino alla copertura orizzontale interrotta da un'ampia lacuna centrale anch'essa di geometria irregolare, che rivela la natura ipetrica dello spazio comune finalizzata a raggiungere la proposta «armonia con l'ambiente, interno ed esterno».

La migliore descrizione dello studio di **Alfio Fiamingo** (fig. 17) sono le efficaci note d'autore che descrivono «una serie di dislivelli, piani frammentati e volumi asimmetrici che si uniscono formando un unico grande corpo in cui i fedeli possono andare alla ricerca di una verità che dia risposte ai loro quesiti»²⁰. Lo schema geometrico di base subisce una frammentazione ancora più marcata rispetto all'ultima proposta presa in esame, tanto da costituire un percorso articolato da salti di quota che dà luogo ad una sofferta spazialità preannunciata dallo stesso autore quando scrive: «nessuno possiede la verità ma tutti abbiamo un frammento di essa» e ben descritta dalla suggestiva prospettiva dall'alto che campeggia al centro della tavola. Da rimarcare anche il crivellamento delle pareti laterali con piccole formelle di vetro, fortemente evocative degli *alvéoles* con i quali Le Corbusier aveva trasformato la parete sud della cappella di Ronchamp nell'indimenticabile "*mur de lumière*".

Alla purezza archetipica della piramide di Alessandro Antinarella (ma con morfologia curvilinea) sembra tornare il progetto di **Giada Ciccone** (fig. 18), la cui pianta circolare simboleggia quel «senso di armonia» che vuol essere l'obiettivo di fondo delle progettazioni svolte nell'ambito del Laboratorio²¹. Il cerchio d'impianto dell'edificio viene però frammentato dalle nicchie estradossate in modo che ogni credente «possa eseguire la propria funzione». Tali nicchie hanno in elevato eguale altezza per indicare la pari volontà di ascesi verso il traguardo mistico, ma la composizione esterna guadagna in qualità grazie al movimento determinato dalle differenti volumetrie nelle quali si elevano i quattro "spicchi" in cui il cerchio di base è idealmente suddiviso (tre sezioni ognuna delle quali destinata alle differenti religioni più una quarta comune d'ingresso).

²⁰ Alfio Fiamingo: «Nessuno possiede la verità ma tutti abbiamo un frammento di essa. Proprio per questo una serie di dislivelli, piani frammentati e volumi asimmetrici si uniscono formando un unico grande corpo in cui i fedeli possono andare alla ricerca di una verità che dia risposte ai loro quesiti».

²¹ Giada Ciccone: «Questo progetto è nato dall'esigenza di progettare un'architettura che accoglie tre differenti religioni. La pianta circolare restituisce un senso di armonia. In pianta è possibile rilevare le tre nicchie, in modo tale che ogni credente possa eseguire la propria funzione: a sud-est è il luogo dedicato alla religione Islamica rivolta verso la Mecca; a Est è il luogo destinato alla religione Ebraica mentre a nord-est è collocato il luogo riservato alla religione Cristiana. All'interno è possibile notare l'assenza delle pareti per simboleggiare la volontà di ogni religione di un'apertura nei confronti delle altre».

La circolarità bloccata del precedente studio assume nel lavoro di **Giulia Biancadoro** (fig. 19) una fluidità di tratto, espressiva della felice compresenza «di credenze diverse, caratterizzate ognuna da proprie celebrazioni e usanze, ma con un fine comune a tutte, unire comunità di persone»²². Per questo la geometria triadica presente in tutti gli studi dei ragazzi qui determina un organismo trilobato e simmetrico lungo l'asse trasversale, le cui pareti procedono secondo un andamento morbidamente curvilineo che forma tre lobi a nord e a sud della pianta. Nei lobi e nella concavità di destra sono ospitati gli spazi di preghiera, mentre nella concavità opposta è l'ingresso comune²³.

Il ricorso ad una planimetria curvilinea assume nel progetto di **Giulia Bergamo** (fig. 20) un significato simbolico a partire dalla «organica pianta dell'edificio, formata da un quadrato sul quale si appoggiano tre cerchi»²⁴. Come scrive la stessa autrice, «queste prime forme indicano la stabilità che gli uomini prendono dalla propria fede. Si innestano a queste due ellissi che completano la pianta; una circoscritta al quadrato e l'altra appoggiata ad esso. L'ellisse è sinonimo di dinamismo e simboleggia, in questo caso, il confronto. L'ellisse più piccola, infatti, ospita proprio la sala del confronto, munita di piccoli banchi disposti ad anfiteatro». La «sala del confronto», affiancata da un lato dalla biblioteca e dall'altro dall'ambiente dei lavacri, è illuminata da un solaio vetrato con motivi propri della *mashrabiyya*.

²² Giulia Biancadoro: «Le religioni si compongono di credenze diverse, caratterizzate ognuna da proprie celebrazioni e usanze, ma con un fine comune a tutte, unire comunità di persone. L'armonia che si viene a creare tra i vari elementi che compongono una struttura dovrebbe essere la stessa tra i diversi orientamenti religiosi, i quali non devono interferire tra loro, ma imparare a confrontarsi creando ponti anziché muri».

²³ Il disegno presenta un errore grafico nell'orientamento dell'edificio, scambiando l'indicazione del Sud (sbagliata) con quella dell'Est (corretta).

²⁴ Giulia Bergamo: «L'idea di questo edificio nasce dalla volontà di “unire” tre religioni di cui spesso se ne sono esaltati solo i contrasti. È possibile pensare l'unione come fase finale di una serie di step tra i quali vi è la disponibilità al confronto. È da qui che nasce l'organica pianta dell'edificio, formata da un quadrato sul quale si appoggiano tre cerchi. Queste prime forme indicano la stabilità che gli uomini prendono dalla propria fede. Si innestano a queste due ellissi che completano la pianta; una circoscritta al quadrato e l'altra appoggiata ad esso. L'ellisse è sinonimo di dinamismo e simboleggia, in questo caso, il confronto. L'ellisse più piccola, infatti, ospita proprio la sala del confronto, munita di piccoli banchi disposti ad anfiteatro. Questo è il primo ambiente che si incontra dopo l'ingresso segnato da un porticato di rampicanti. La sala è molto illuminata grazie all'ampio lucernario posto sul solaio inclinato e ricoperto di moucharabia ed è affiancata dalla biblioteca, da un lato, e dalla sala dei lavacri, dall'altro. Insieme a quest'ultima, presenta un ingresso alle zone della preghiera, seppur minimamente differenziate dalla diversa direzione di preghiera, le tre zone di culto sono presenti all'interno di un unico ambiente ed unite da un importante elemento, l'acqua, presente anche all'esterno. La luce qui cade da un lucernario centrale e da altri posti in corrispondenza dei punti focali. Inoltre una finestra orizzontale, che circonda la base del solaio superiore, conferisce una sensazione di leggerezza che accompagna la preghiera dei credenti».

Le tre zone di culto sono raccolte in un unico ambiente e collegate tra loro e con l'esterno da un corso d'acqua che scorre lungo le pareti perimetrali. Anche in questo caso l'illuminazione principale è affidata ad un'apertura superiore, un lucernario circolare che, assieme alla finestra continua aperta lungo la sommità delle pareti, conferisce all'edificio «una sensazione di leggerezza che accompagna la preghiera dei credenti». È appena il caso di notare come il disegno generale dell'impianto richiami la figura della colomba, proposta da Francesco Borromini nell'icnografia della piccola chiesa romana di San Carlo alle Quattro Fontane (1634-44) quale significante dello Spirito Santo ma soprattutto simbolo universale di pace.

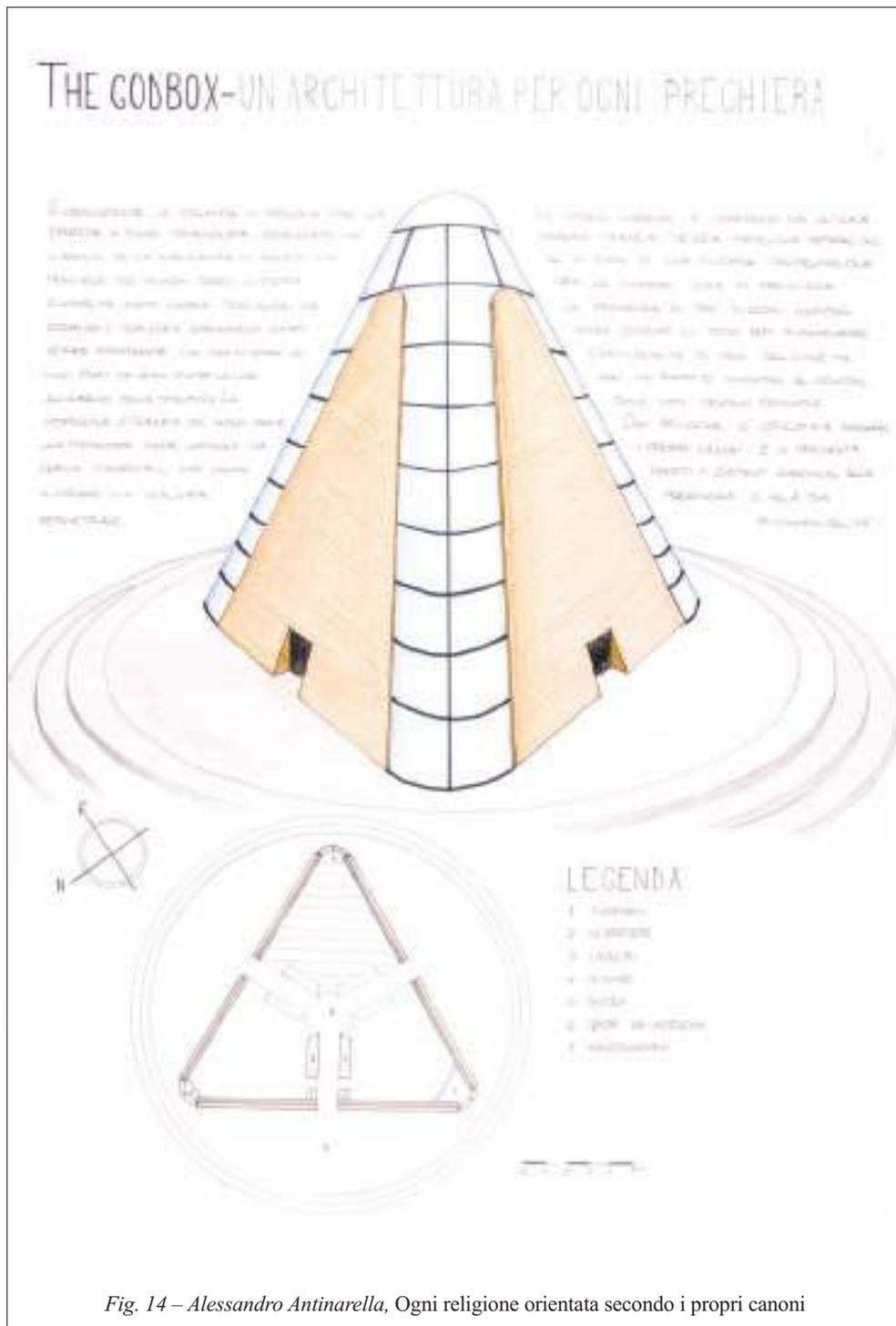


Fig. 14 – Alessandro Antinarella, Ogni religione orientata secondo i propri canoni

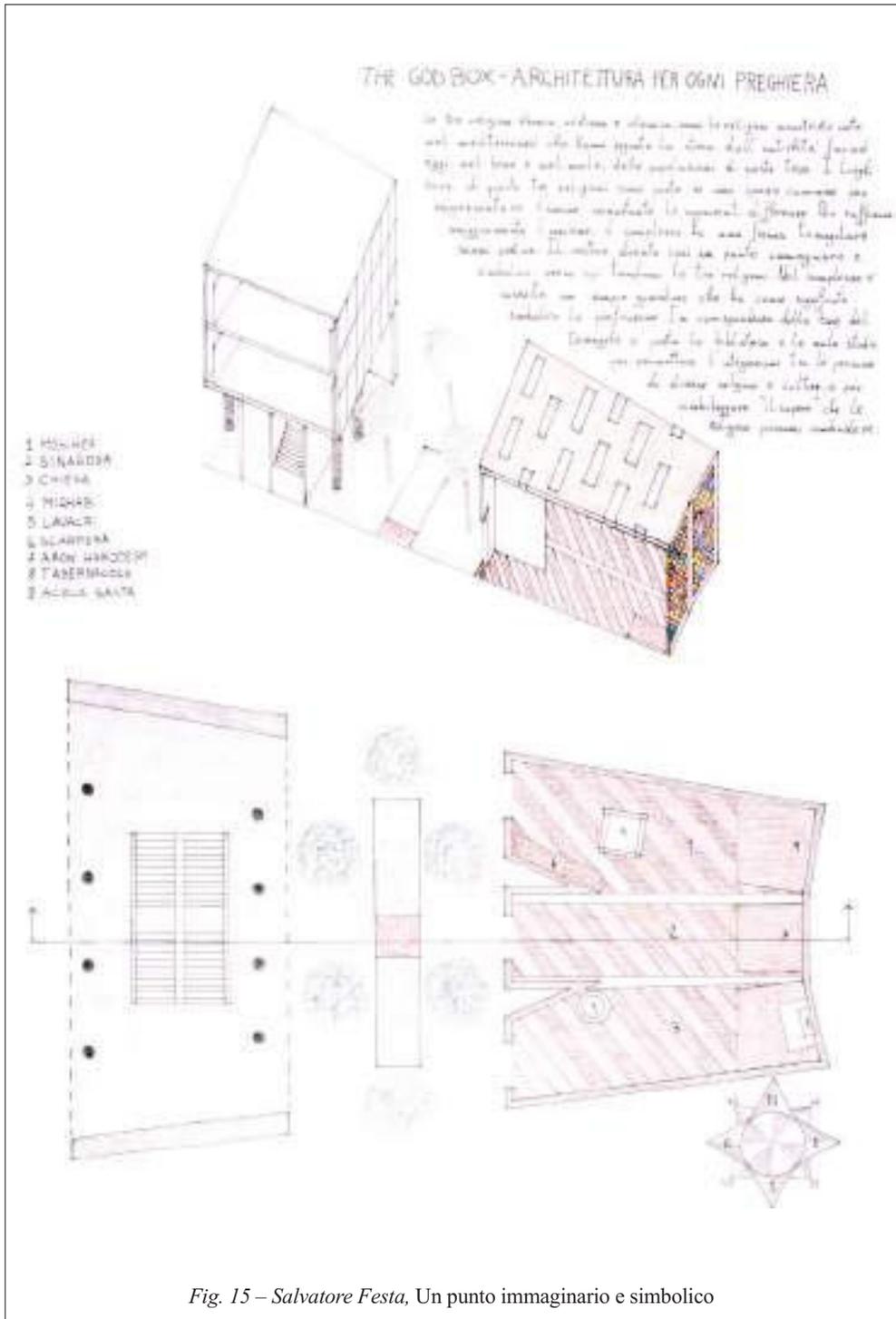


Fig. 15 – Salvatore Festa, Un punto immaginario e simbolico



Fig. 16 – Daniele Cicchetti, Più fedeli sullo stesso piano

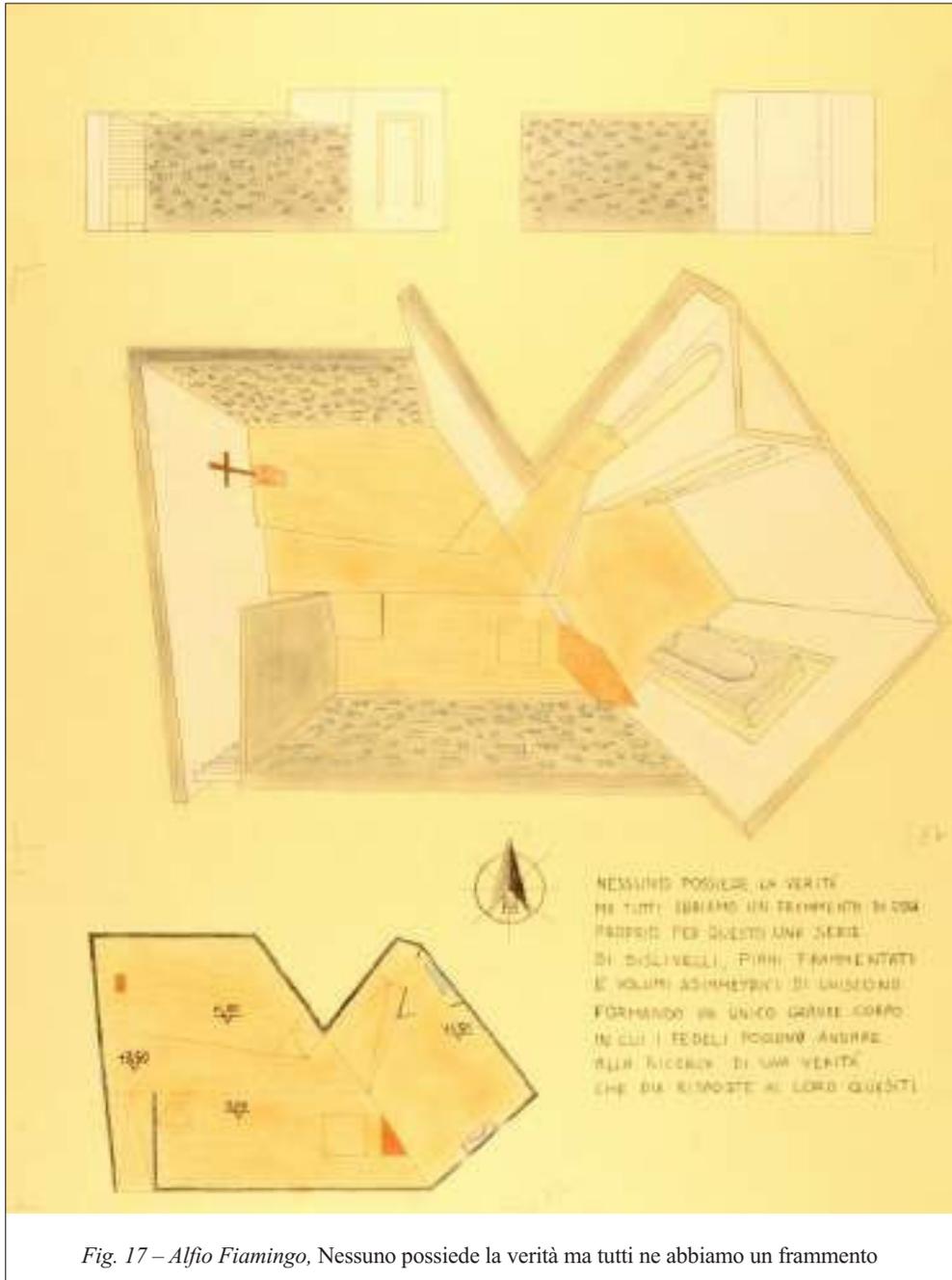


Fig. 17 – Alfio Fiamingo, Nessuno possiede la verità ma tutti ne abbiamo un frammento

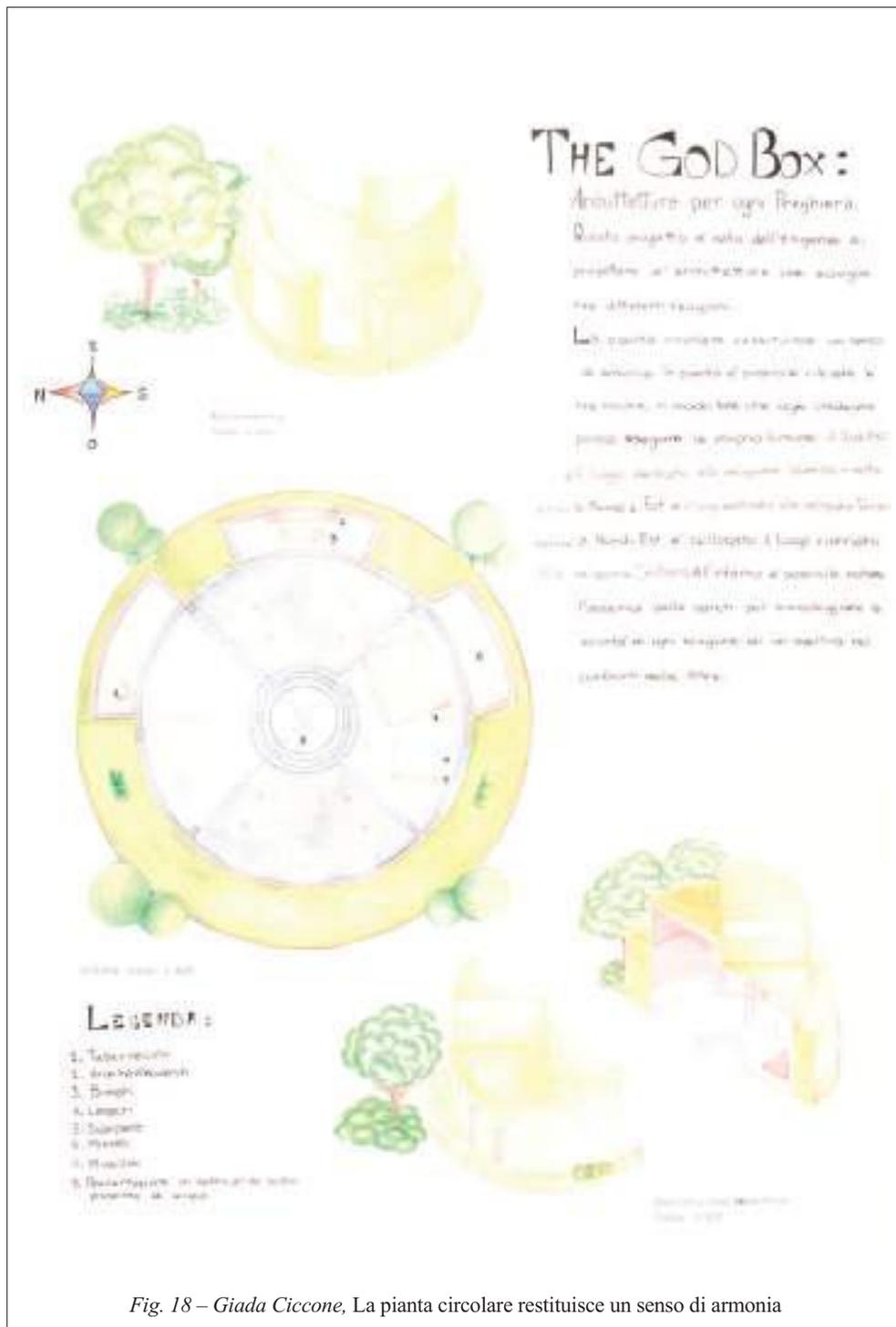
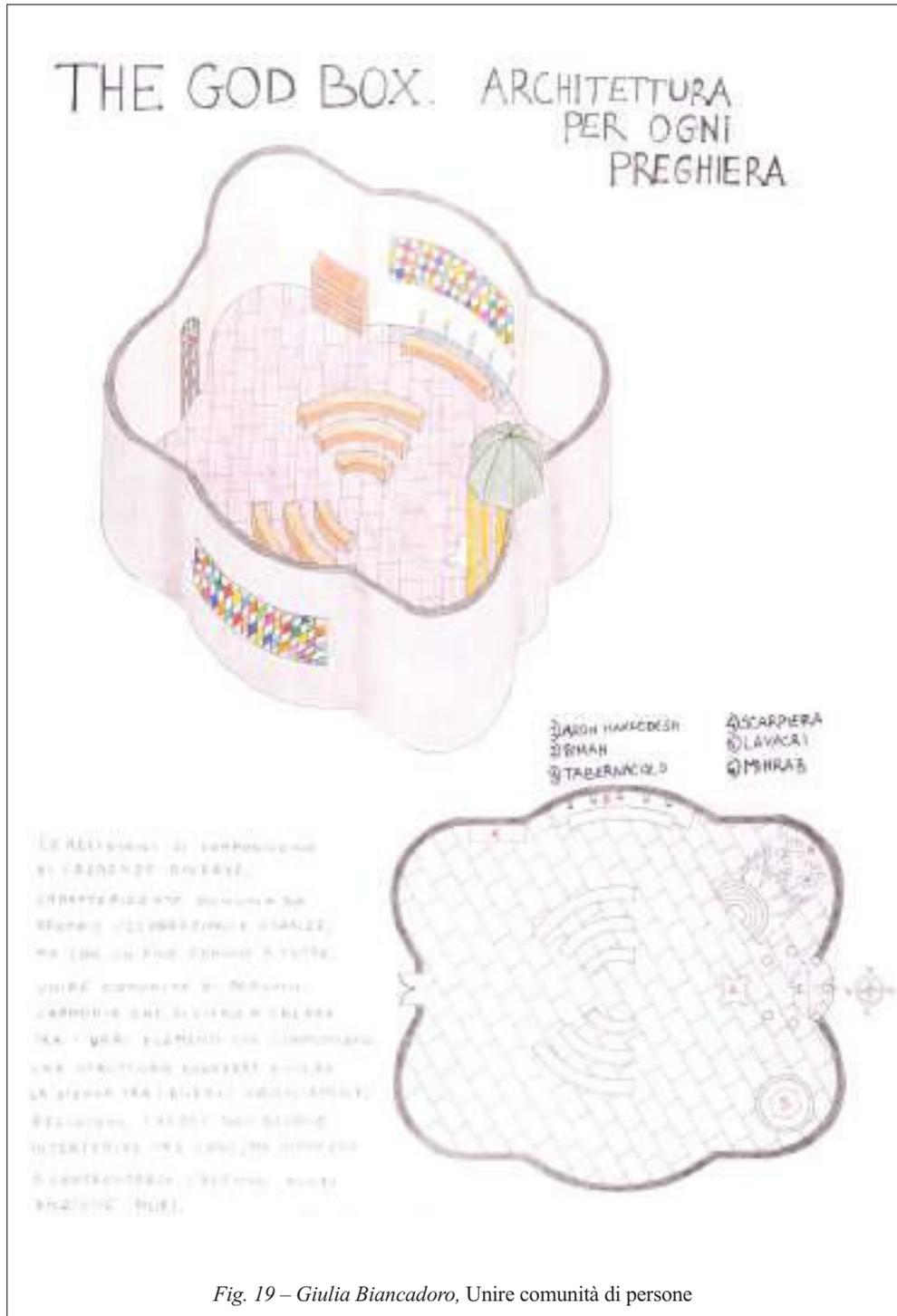


Fig. 18 – Giada Ciccone, La pianta circolare restituisce un senso di armonia



«Il Buon Dio è nel dettaglio» (Gustave Flaubert)

Ulteriori lavori, pur non rivelando una concezione perfettamente coerente, presentano alcuni spunti degni in sé di particolare interesse.

Ad esempio, specifica attenzione è dedicata da alcuni studenti al motivo della copertura.

Luciano De Carlo propone un organismo dalla copertura a ventaglio nel quale dichiara di essersi ispirato al nautilus «e alla sua particolare struttura a spirale tridimensionale, generata da un punto ruotante intorno a un raggio» (fig. 21). L'antico simbolo, in parte "costruito" in parte lasciato libero per uno spazio verde, sta qui a significare «il cammino in ascesa, tormentato ma inarrestabile che lo spirito umano compie per congiungersi allo splendore celeste».

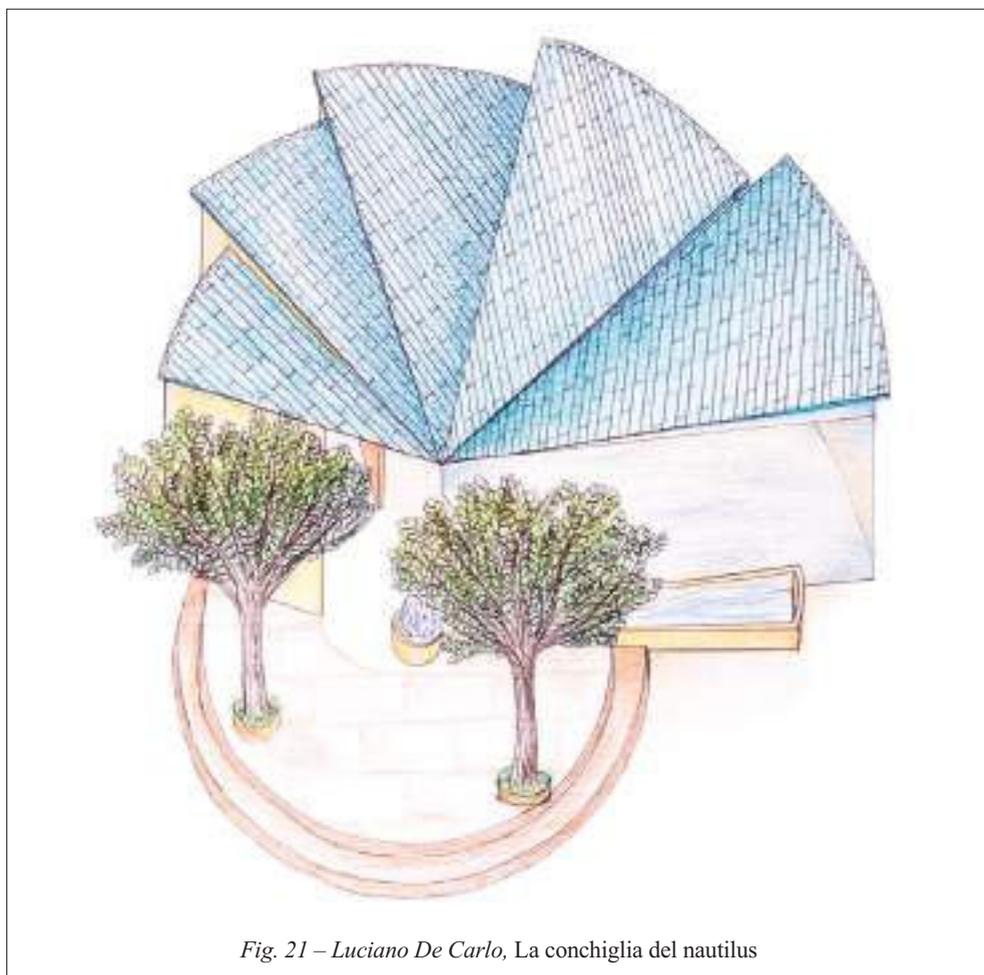


Fig. 21 – Luciano De Carlo, La conchiglia del nautilus

Il motivo della spirale sembra essere condiviso, ma solo in pianta, dal progetto di **Alina Burlac** (fig. 22), che concepisce un organismo i cui spazi crescono gradualmente fino a culminare nel volume più alto, corrispondente all'ambiente centrale condiviso dalle tre religioni, che «si relaziona con ognuno dei luoghi di preghiera». Altro elemento di primaria importanza è la copertura vetrata anch'essa in forma di *mashrabiyya* geometrizzata, per mezzo della quale la luce naturale penetra all'interno dell'edificio svolgendo «un ruolo simbolico in tutte e tre le religioni, su questo infatti è basato l'intero iter progettuale».

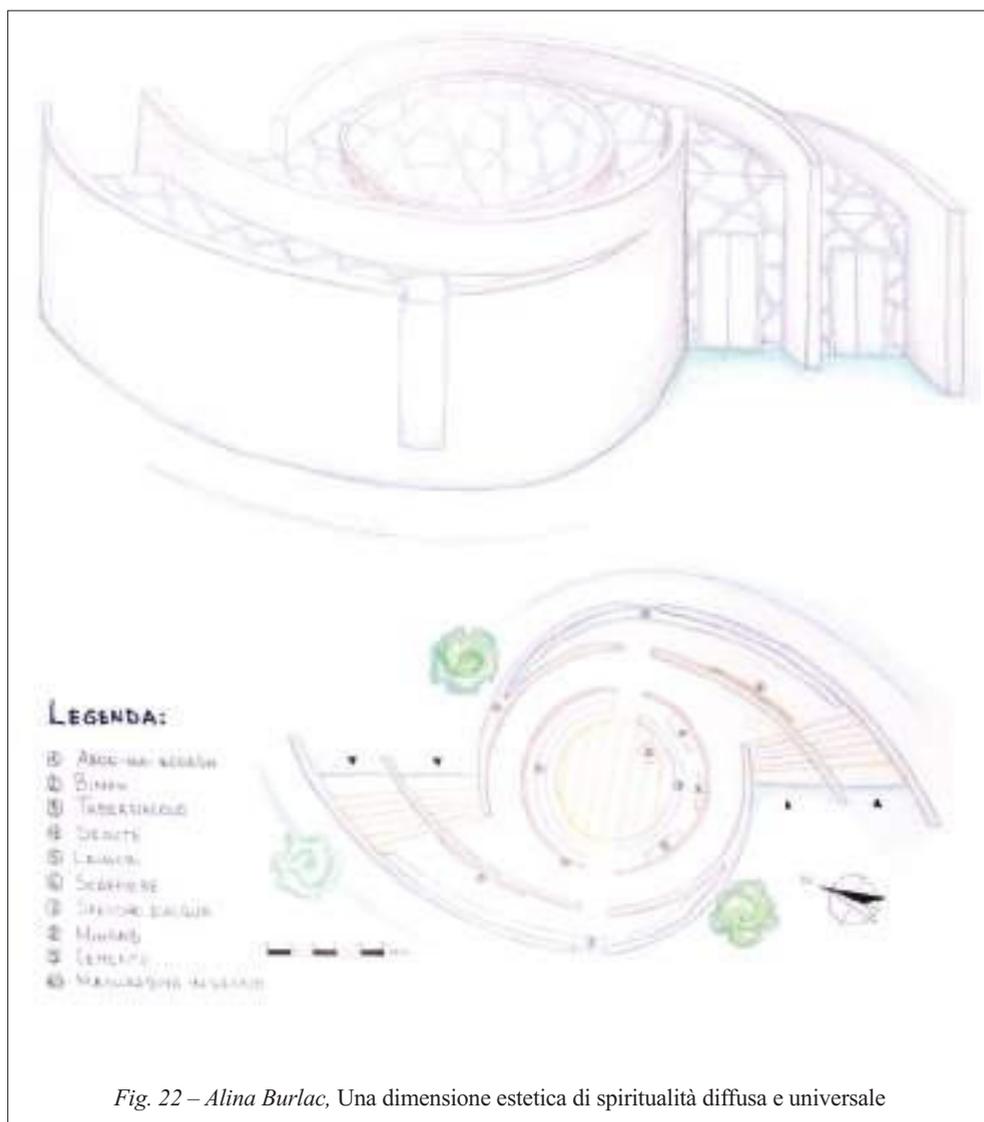


Fig. 22 – Alina Burlac, Una dimensione estetica di spiritualità diffusa e universale

Una spirale spaziale che si sviluppa da una pianta ellittica progetta invece **Chiara Di Quinzio** (fig. 23), che concepisce un edificio a tre livelli fuori terra più uno interrato, nel quale trova luogo una spa, in modo da evolvere e alleggerire il concetto di abluzioni rituali e la purificazione del corpo preliminare a quella dell'anima. Al piano terra troviamo invece la sala per la preghiera, il cui stile è «minimale e asettico per non incorrere nel rischio di privilegiare alcune fedi rispetto ad altre», sovrastata al livello superiore dalla biblioteca e, in cima, da un giardino d'inverno che sembra simboleggiare il predominio della natura sull'uomo o il giardino dell'Eden. Abbastanza evidente ed opportuno sembra il riferimento al progetto per il *Danteum* redatto da Giuseppe Terragni nel 1938, sia nel percorso d'ascesi che nell'ambiente vetrato sommitale.

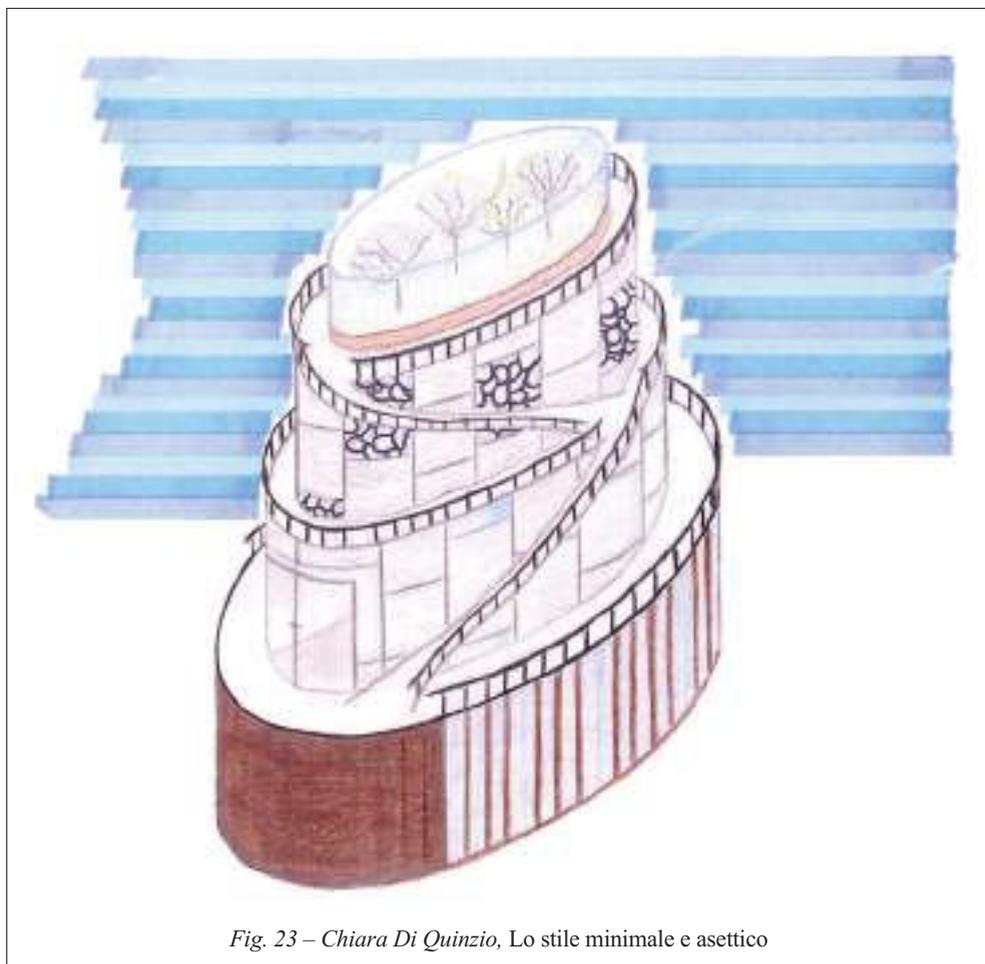


Fig. 23 – Chiara Di Quinzio, Lo stile minimale e asettico

Un purissimo schema quadrato sviluppato in un volume unitario e trasparente viene invece proposto da **Valentina Barbacane** (fig. 24), a significare come «una sola natura [abbia] generato un mondo ricco di diversità che solo in essa ritrovano l'unione». In tal senso la pianta genera in alzato un parallelepipedo le cui superfici mostrano un motivo portante ad albero e tamponature policrome.



Fig. 24 – Valentina Barbacane, Una sola natura ha generato un mondo ricco di diversità

Dalla sovrapposizione di due quadrati ruotati di 45° nasce la pianta del progetto di **Marianna Damiano** (fig. 25) che intende così simboleggiare «l'armonia tra le tre religioni, che l'edificio stesso ha il fine di auspicare». Ad una pianta abbastanza articolata (una sorta di «stella di Davide» con la punta occidentale introflessa per ospitare le due porte di accesso) corrisponde un elevato non perfettamente risolto con un'altezza sproporzionata rispetto alla funzione, anche se apprezzabili risultano il loggiato ospitante il «tetto-giardino» ed il rivestimento complessivo in legno.

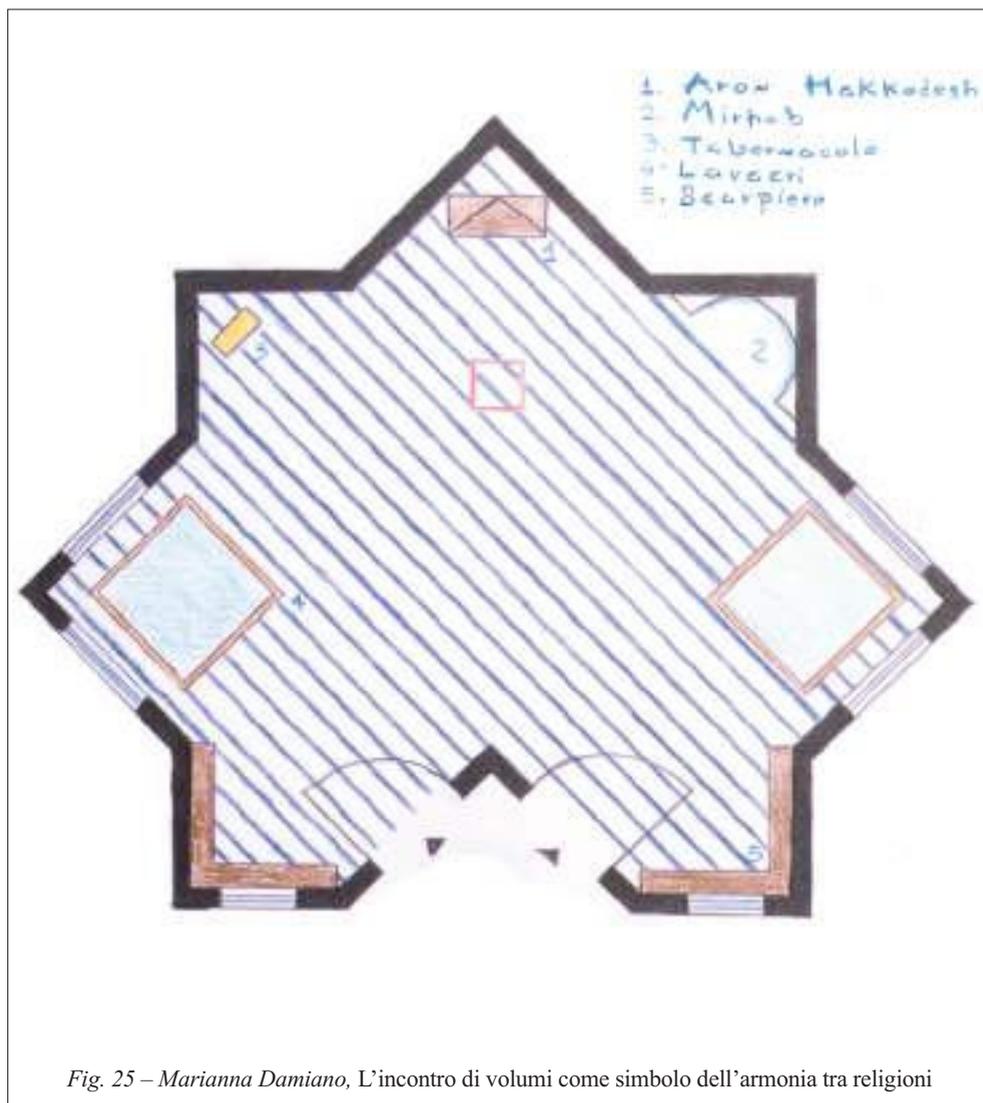


Fig. 25 – Marianna Damiano, L'incontro di volumi come simbolo dell'armonia tra religioni

Analoga sovrapposizione di due quadrati ruotati a 45° mostra il progetto di **Claudia D'Arcangelo** (fig. 26), con alcune differenze sostanziali. Il quadrato interno, destinato a contenere gli spazi di preghiera, ha i lati spezzati verso l'interno e non rettilinei, mentre nel poligono esterno i due settori trasversali sono occupati rispettivamente da biblioteca e sala lettura, quello meridionale ospita l'ingresso comune e infine quello opposto è impegnato da una vasca d'acqua.

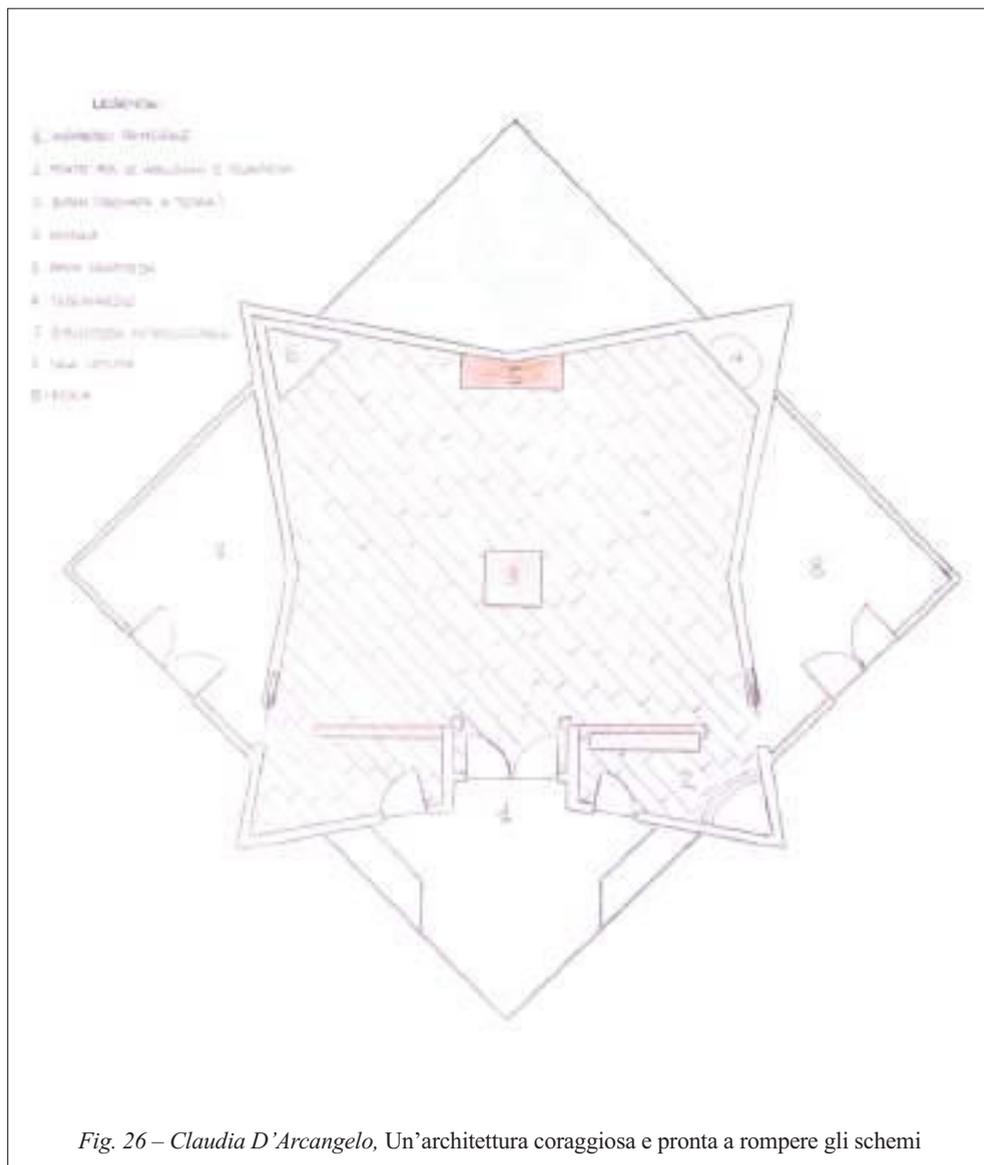


Fig. 26 – Claudia D'Arcangelo, Un'architettura coraggiosa e pronta a rompere gli schemi

Il rettangolo è stato adottato da più studenti come matrice spaziale ma con differenti declinazioni. **Andrea Claut** prevede infatti uno schema trasversale al cui interno gli spazi sono affiancati senza iati o filtri (fig. 27). La semplicissima planimetria, appena animata da un portico anteriore su *pilotis*, trova però un interessante motivo spaziale nel sistema di copertura che richiama la chiesa romana di Dio Padre Misericordioso progettata da Richard Meier, uno degli edifici trattati a lezione che più sembrano aver colpito l'immaginazione dei partecipanti al Laboratorio.

Il rettangolo di base diviene invece espressione emblematica nel progetto di **Carmino Cerbone** (fig. 28). La pianta è organizzata su settori radiali il cui «fuoco», coincidente con l'ingresso mediano, «sottolinea l'idea di accoglienza». In tal senso il rettangolo trasversale è articolato in tre settori destinati ai diversi culti, mentre gli spazi residui sono occupati a sinistra dalla biblioteca e a destra dal giardino scoperto. Il vero motivo d'interesse della composizione è però la copertura che rappresenta fisicamente un libro a pagine spiegate, ancora a significare come la vera battaglia contro l'intolleranza si deve combattere sul piano della cultura.

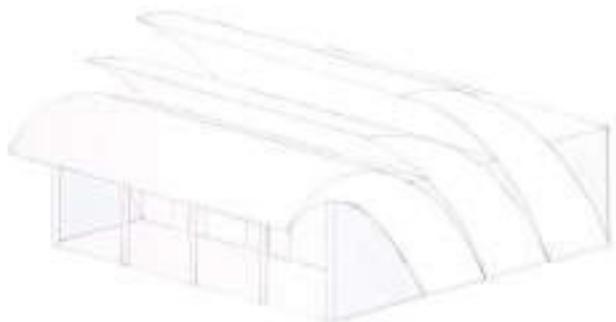


Fig. 27 – *Andrea Claut*, Un luogo di pura accoglienza e condivisione

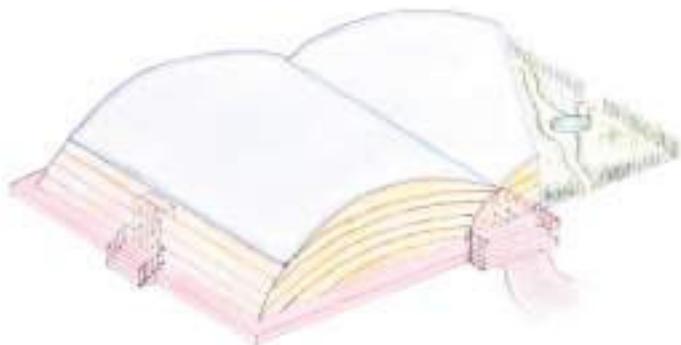


Fig. 28 – *Carmino Cerbone*, Un messaggio di comunione e coesione

Analogamente, l'edificio progettato da **Pietro Pagliaro** (fig. 29) è dotato di un intero «piano interattivo destinato allo studio e all'insegnamento dei testi sacri». Il semplice rettangolo di pianta che riprende, secondo l'autore, «i canoni dell'architettura razionale» è preceduto da una «struttura ad esedra» che, invitando «il visitatore ad entrare» nello spazio di culto, «rappresenta ideologicamente “l'abbraccio del proprio Dio”». Questo «luogo di incontro» costituisce anche il motivo architettonico più interessante della composizione, articolato in una pensilina curva ad andamento concavo sorretta da archi a sesto acuto che richiamano tanto l'architettura moresca quanto quella gotica europea.

L'intento espressivo assume un aspetto organicamente «aulico» nell'edificio proposto da **Domenico De Filippis** (fig. 30), che «ha la forma di un volatile pronto a spiccare il volo nelle varie direzioni religiose». La stessa copertura in legno e vetro riprende la forma emblematica della pianta, presentando una significativa variazione di quota: essa è infatti «piana in corrispondenza dell'ingresso per poi alzarsi in direzione degli elementi sacri di ciascuna religione».

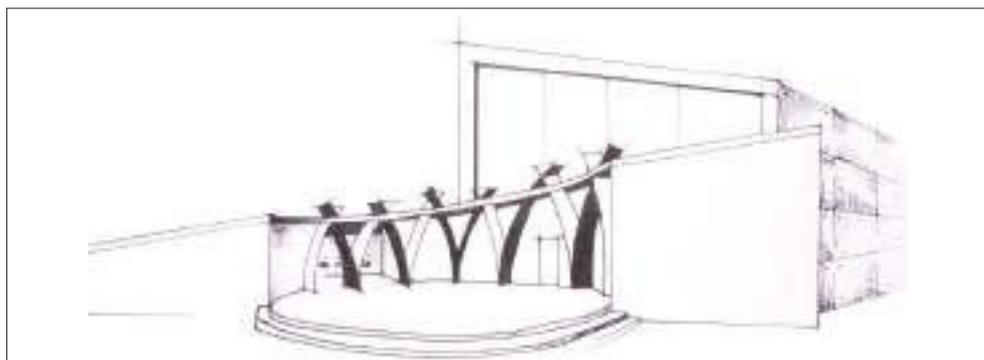


Fig. 29 – Pietro Pagliaro, L'abbraccio del proprio Dio



Fig. 30 – Domenico De Filippis, Un volatile pronto a spiccare il volo nelle direzioni religiose

Chiudiamo l'analisi di questo gruppo di progetti con l'elaborato di **Giulia Como** (fig. 31), senz'altro il più originale e, in un certo modo, ambizioso, a partire dalla lunga citazione della poesia *I ciechi* di Charles Baudelaire²⁵. Ad un primo sguardo l'edificio di progetto appare come una cupola trasparente con due piani calpestabili: quello posto in coincidenza del piano terraneo, in cui sono sistemati gli spazi per la preghiera serviti da un unico ingresso, ed il secondo collocato in sommità della cupola, che ospita un tetto giardino con *impluvium*. I due livelli sono collegati da una fontana cilindrica con «gioco di luce» posta anch'essa al centro delle due circonferenze. In realtà la struttura, chiaramente ispirata alla cupola del *Reichstag* di Norman Foster (anche per il percorso interno imposto al visitatore, qui simbolico dell'ascesa spirituale), possiede nelle intenzioni dell'autrice un ben preciso «fine ideologico», che è quello di «rappresentare un enorme occhio che guarda verso il cielo, l'infinito e inconoscibile universo dentro al quale sono custodite le credenze religiose». Non più quindi l'occhio divino che guarda l'uomo dall'alto dei Cieli ma l'occhio dell'uomo che cerca l'«inconoscibile» di cui oggi sente ancor più bisogno e mancanza.

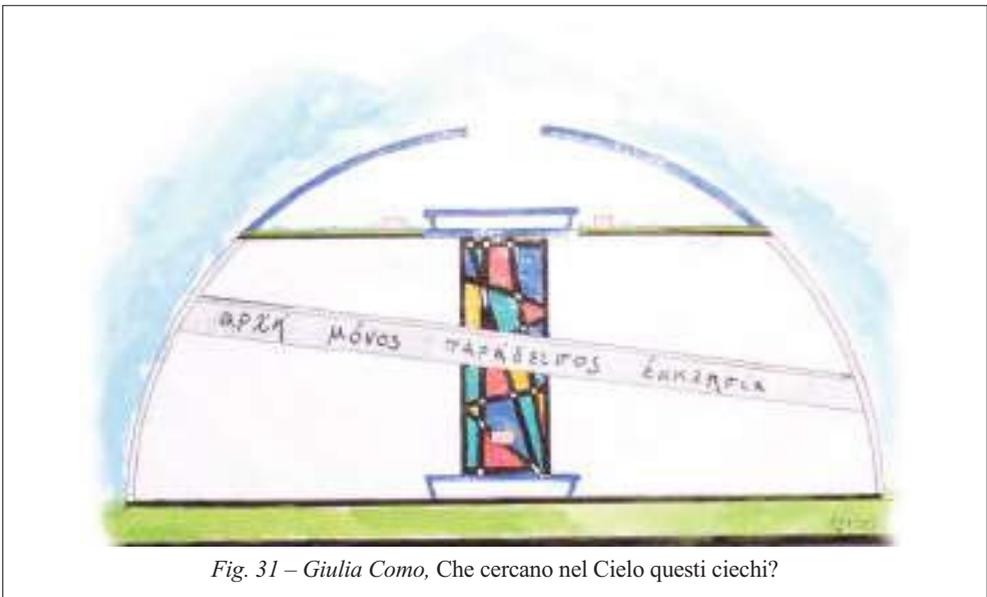


Fig. 31 – Giulia Como, Che cercano nel Cielo questi ciechi?

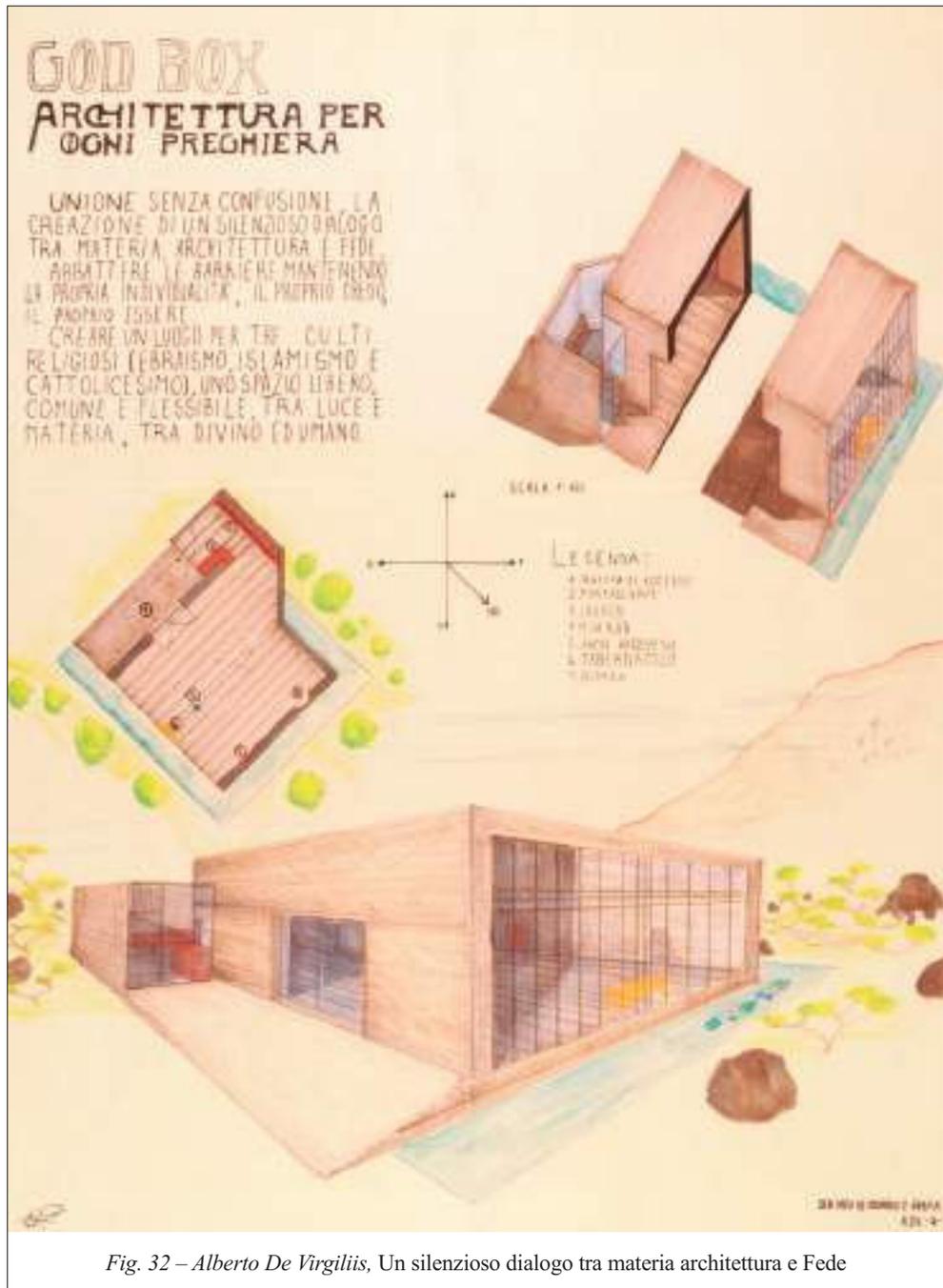
²⁵ «Guardali, anima mia; davvero orribili! / Simili a manichini; vagamente ridicoli; / Terribili, singolari come i sonnambuli; / Van dardeggiando quei globi tenebrosi, chissà dove. // I loro occhi, in cui se n'è andata / La divina scintilla, come fissi/ Lontano, restano levati al cielo; / Mai li si vede chinare pensosi / La testa appesantita verso il suolo. / Così attraversano il buio infinito, / Questo fratello del silenzio eterno. / Città! Mentre tu canti, e ridi e sbraiti, / Pazza fino all'atroce di piacere, / Guardami, anch'io mi trascino così! / Ma, inebetito più di loro, dico: / Che cercano nel Cielo, questi ciechi?» (Charles Baudelaire, *I ciechi*, 1860).

La composizione degli estremi. La conciliazione degli opposti

Concludiamo la nostra rassegna con quattro lavori che occupano siti diametralmente opposti di un ambito in cui al centro c'è l'architettura ed agli estremi soluzioni differenti per forma e significato.

Nell'emisfero razionale dell'architettura risiede il progetto di **Alberto De Virgiliis** (fig. 32), i cui intenti sono ben chiari sin dalle note autoriali: «Unione senza confusione, la creazione di un silenzioso dialogo tra materia, architettura e fede. Abbattere le barriere mantenendo la propria individualità, il proprio credo, il proprio essere. Creare un luogo per tre culti religiosi (ebraismo, islamismo e cattolicesimo), uno spazio libero, comune e flessibile, tra luce e materia, tra divino ed umano». Miesiano fino al midollo nella sua impostazione stereometrica e silente, con due volumi giustapposti, il minore d'ingresso e di servizio e il maggiore destinato ad accogliere gli spazi della preghiera che ritrovano l'essenzialità della Robert F. Carr Memorial Chapel of St. Savior quale presupposto indispensabile per far coabitare le diverse Fedi nell'eccellenza dello spazio totalmente privo di aggettivazioni. Unica ingenuità un muro inclinato verso nord-est, che stonerebbe fortemente con il resto della composizione per l'asintatticità della disposizione se non recasse alla mente il drammatico inserto della "chiesa delle Luce" realizzata da Tadao Ando a Ibaraki (1989). La citazione di questo altro grande maestro del "meno è più" appare meno casuale di quanto si creda se solo si riflette all'analogia compresenza di due volumi stereometrici di diversa volumetria su cui lo stesso Tadao Ando basa l'architettura della cappella sull'acqua a Tomamu (1985-88).

Due coincidenze sono un indizio e non ancora una prova, ma a quota tre si arriva nel lavoro di **Alfredo Di Pompo** (fig. 33), che risolve la copertura mediante due lastre delle quali quella a maggiore pendenza oltrepassa l'altra penetrando nello spazio interno. Si tratta in sostanza del ribaltamento a 90° del motivo prima citato della chiesa di Ibaraki, a decisiva testimonianza del favore incontrato da Tadao Ando ed in generale dagli architetti giapponesi tra i ragazzi che hanno seguito del lezioni del Corso di Storia dell'Architettura Ia. Il progetto di Alfredo è vicino nella linearità a quello precedente ma più ricco concettualmente, anche se rappresentato con minore dispendio di energie. Si tratta infatti di uno spazio rettilineo allungato, con le due pareti longitudinali alternativamente cieca e completamente vetrata, ancora a citare lo spazio del Maestro giapponese. La rotazione dello spazio in senso trasversale, ottenuta dal completo svuotamento della parete a nord-ovest, viene nuovamente contraddetta dalla traslazione assiale di due schermi murari dalle pareti brevi di testata. Quella meridionale chiude lo spazio che contiene lavacri, piscina e scarpiera, limitato sui lati da una sequenza di pilastri. Interessante anche la scelta dei materiali, che al calcestruzzo ed al vetro associa il «legno di noce».



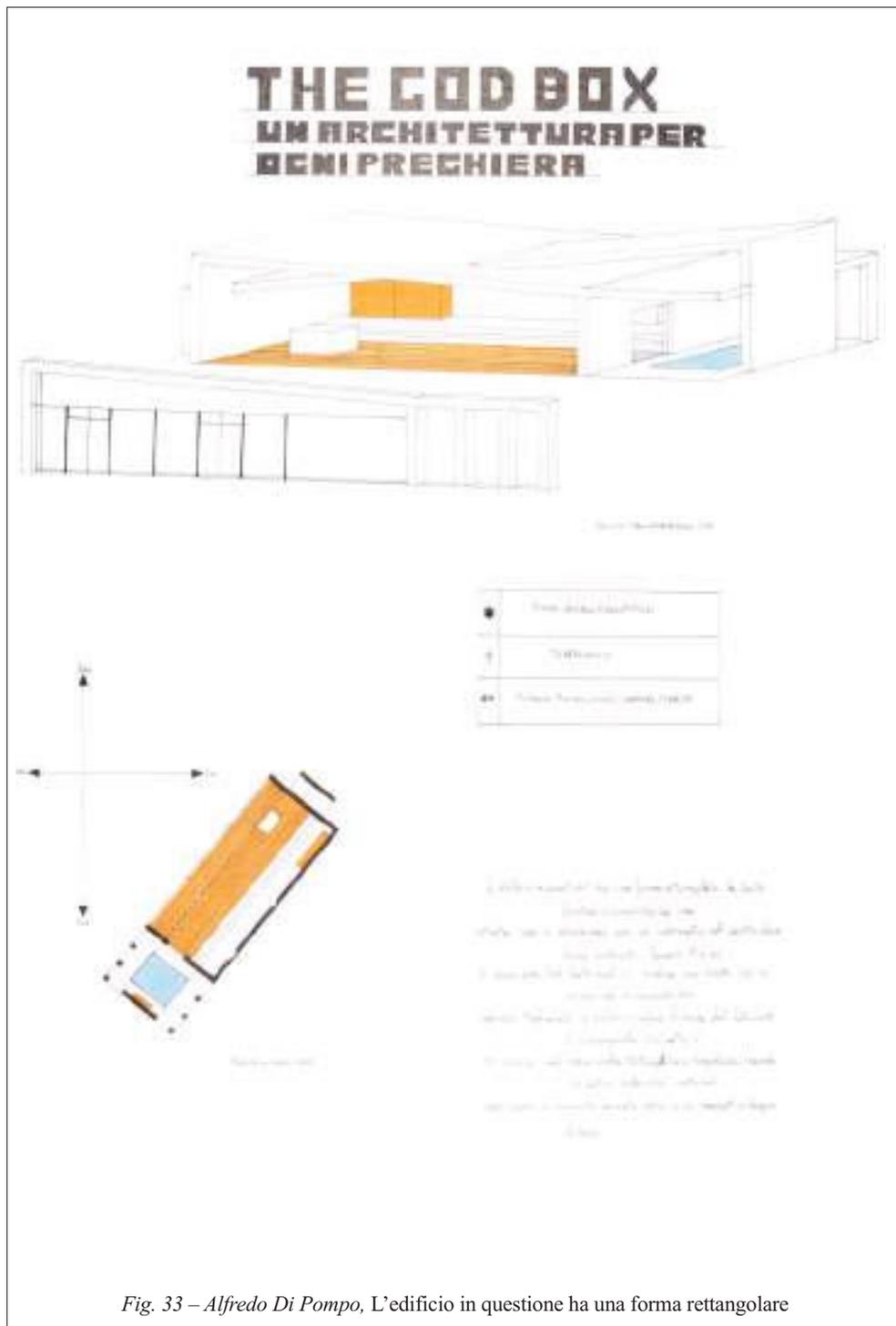


Fig. 33 – Alfredo Di Pompo, L'edificio in questione ha una forma rettangolare

Dall'altra parte della barricata, quella del sangue e del sentimento, si situa invece il progetto di **Alessia Brisdelli** (fig. 34), realmente "imaginifico" ed estremamente bilanciato tra contenuto, simbolo e forma spaziale. Non c'è migliore spiegazione se non le parole dell'autrice: «Fin dai tempi più antichi gli alberi furono considerati simboli sacri. Agli alberi gli uomini chiedevano protezione e conforto, illuminazione e consiglio. Simbolo di unione tra cielo e terra. La disposizione spirale delle arcate e delle colonne in acciaio è volta a ricordare un albero, con le arcate che creano una sorta di linea serpentina. L'edificio, posto al centro di questa struttura, è interamente bianco con vetrate verdi, mentre la copertura in legno, nella parte interna, si contrappone alla pavimentazione marmorea». Lo spazio sacro è impostato su di una pianta triangolare fortemente simbolica, i cui vertici sono occupati dalle diverse zone confessionali. La pianta, che presenta sapienti fratture ed arretramenti delle pareti per aprire gli ingressi differenziati per religione, è però letteralmente crivellata da pilastri d'acciaio ad andamento verticale ed arcuato a formare letteralmente una foresta simile a quella che Antoni Gaudì concepì per il Tempio Espiatorio della Sagrada Família a Barcellona. Rispetto al grande visionario catalano, Alessia concepisce una morfologia meno legata alla natura per evocare orizzonti apocalitticamente postmoderni, nei quali immagini e cromie sono talmente futuribili da sembrare ancestrali. D'altronde lo stesso Gaudì soleva dire che «l'originalità consiste nel ritornare alle origini».

Chiudiamo l'intera rassegna, ringraziando tutti i ragazzi che hanno lavorato e si sono impegnati nel nostro Laboratorio, con un progetto diverso da tutti i precedenti e che, fin dall'inizio e con l'esplicito consenso della docenza, ha espresso dei contenuti molto profondi pur derogando da quelle che erano le indicazioni di base. In rapporto a tutti gli altri studi, quello di **Elena Di Giuseppe** (fig. 35) ha infatti capovolto la focale partendo dal concetto secondo cui l'architettura è una espressione mentale²⁶. Citando il Buddha, che sembra aver interessato non casualmente gli studenti del Corso («Poiché tutto è una riflessione della nostra mente tutto può essere cambiato nella nostra mente»), Elena ha rappresentato un cervello/cupola al cui interno sono sommariamente sistemati gli spazi dedicati alle tre religioni. Le varie circonvoluzioni si trasformano quindi in elementi strutturali discontinui, collegati da lastre di vetro che assicurano la necessaria illuminazione dell'interno. Il riferimento è coerente in sezione e ancor di più nella pianta, che presenta uno schema ellittico troncato anteriormente da una controcurva concava. Anche in questo caso, come in tanti altri che abbiamo esaminato, è rivelata dalle note – pur sintetiche – scritte dall'autrice («I pensieri sapienti guidano la

²⁶ Elena Di Giuseppe: «Poiché tutto è una riflessione della nostra mente tutto può essere cambiato nella nostra mente. I pensieri sapienti guidano la mano, ed è lungo vivere e morire per chi ignora la conoscenza».

mano, ed è lungo vivere e morire per chi ignora la conoscenza») che rielabora liberamente citazioni di Mies e Seneca ascoltate a lezione²⁷.

Come chiaramente comprensibile, si tratta di rappresentazioni a volte ingenue, spesso realizzate secondo metodi di rappresentazioni elementari e usando tecniche di base, nella maggior parte i colori a pastello. Molti degli studenti erano *absolute beginners* nel campo della progettazione architettonica e per questo non è stato richiesto loro un vero e proprio elaborato progettuale, quanto un'“idea” che trovasse fondamentale supporto nelle brevi note richieste come parte integrante dell'elaborazione grafica. Anche in questo caso alcuni studenti si sono limitati a “copiare” frasi da *internet* ma molti altri hanno “rubato”, dalla rete o dai libri, concetti profondi se non addirittura intere poesie. Noi ringraziamo tutti i ragazzi dell'impegno profuso e ci complimentiamo anche con chi non vedrà il proprio lavoro tra quelli pubblicati. Le esigenze di spazio non ci consentivano infatti di ospitare in questa sede tutte le opere realizzate, ma quanto di buono essi hanno fatto nel nostro Corso fiorirà ben presto e rigogliosamente, ne siamo sicuri.

Un'ultima riflessione va al tema d'anno ed all'accennata attualità delle sue implicazioni. Sapevamo che il tema era complesso e difficile così come lo è il processo verso la reciproca tolleranza. I ragazzi sono stati esemplari nel comprendere le radici e le spine di questa sofferta pianta che si chiama Pace. Nessuno poteva però immaginare che il giorno prima della lezione finale del Corso, il cui ultimo argomento era dedicato all'architettura della Berlino contemporanea, proprio sulla *Ku'damm* così amata e studiata la vita di una ragazza abruzzese sarebbe stata recisa in nome di un fondamentalismo cui si oppone la spiritualità che informava tutti i progetti dei ragazzi presenti nell'aula Laboratorio B in quella mattina di dicembre. Per questo, ricordando la commozione che strozzava le nostre voci e stringeva i nostri cuori, noi tutti dedichiamo questa pubblicazione a Fabrizia Di Lorenzo.

²⁷ In particolare: «I miei pensieri guidano la mano e la mano dimostra se il pensiero è giusto» (L. Mies van der Rohe)

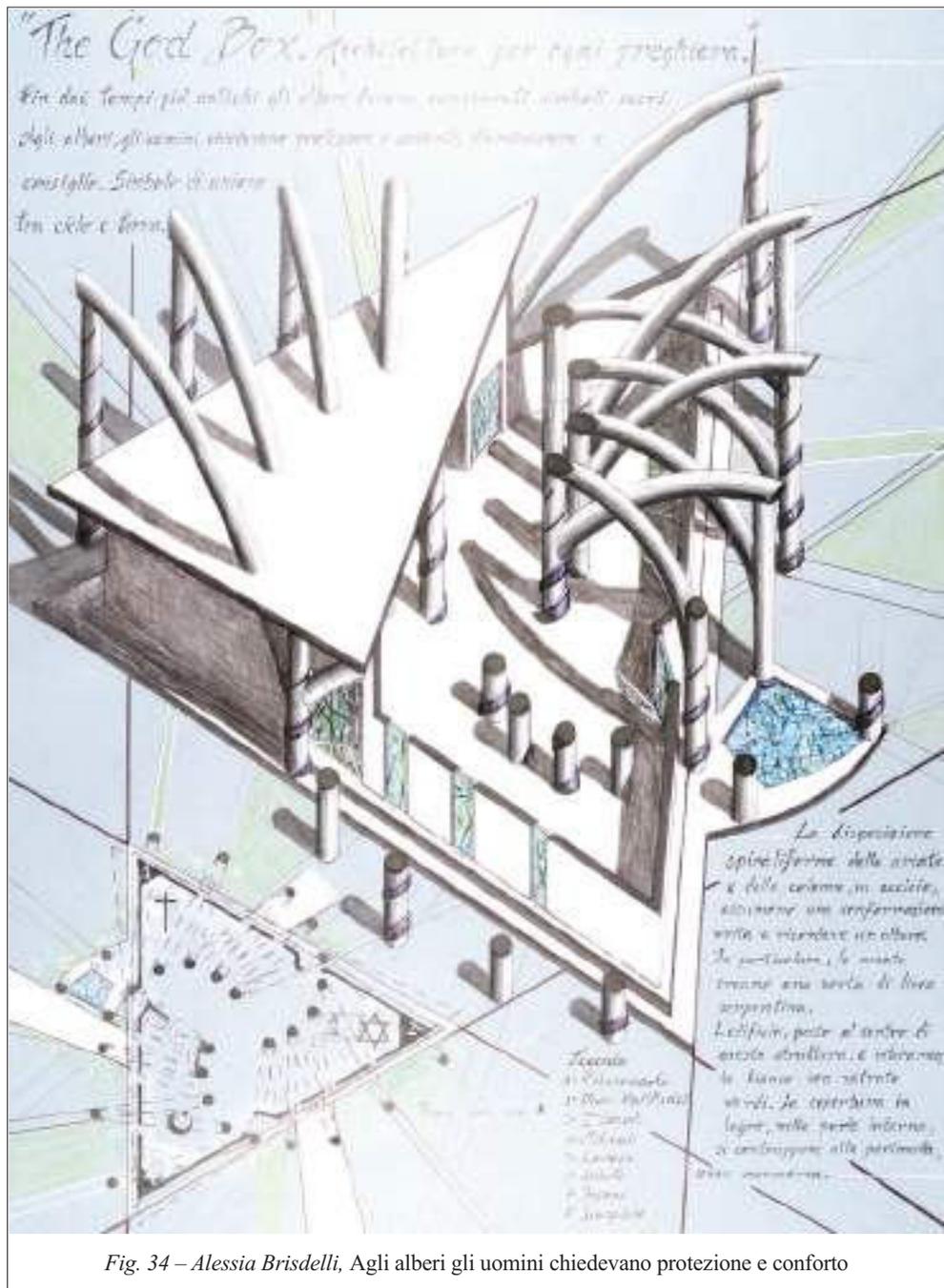


Fig. 34 – Alessia Brisdelli, Agli alberi gli uomini chiedevano protezione e conforto

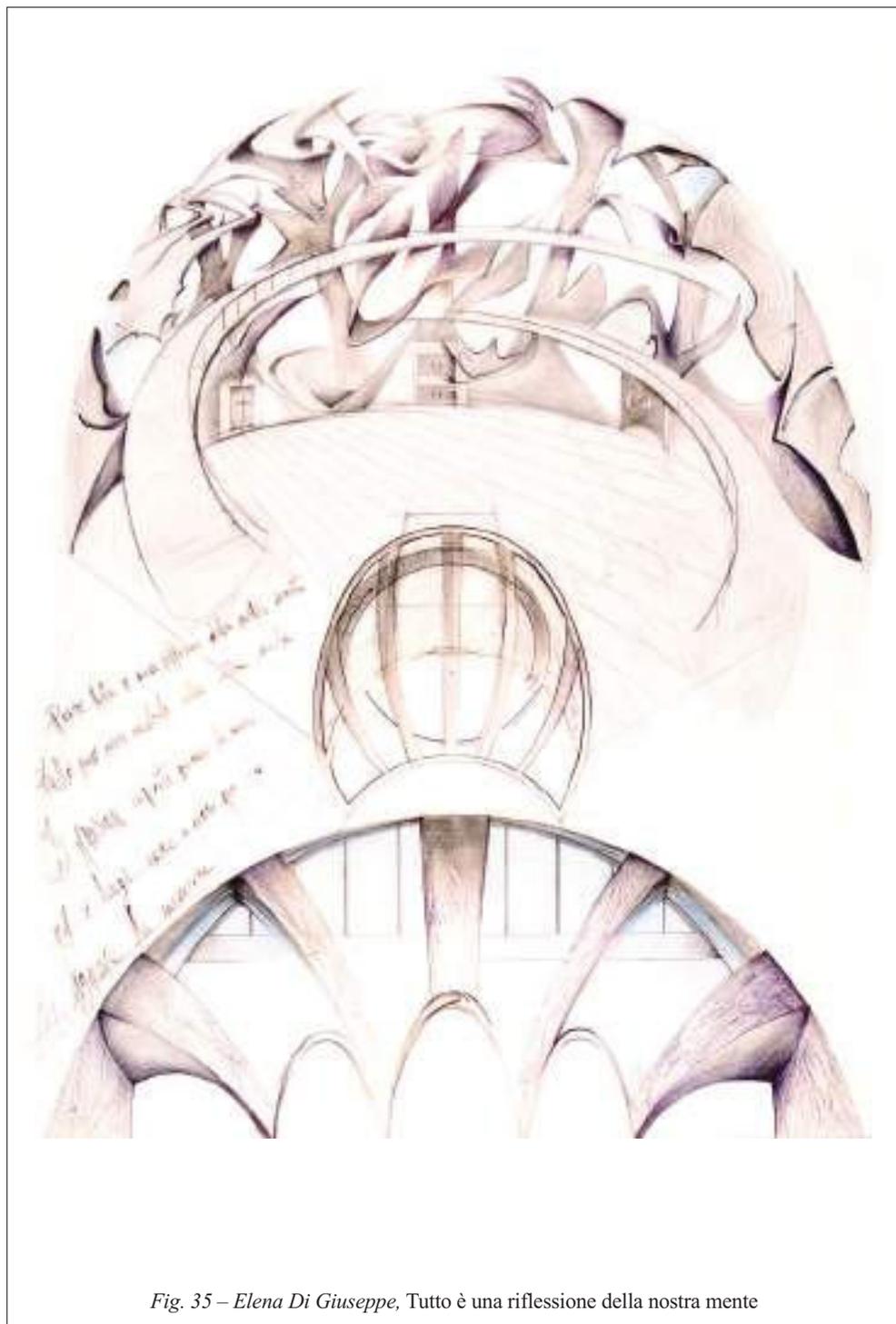


Fig. 35 – Elena Di Giuseppe, Tutto è una riflessione della nostra mente

POSTFAZIONE

Adriano Ghisetti Giavarina

Dalle pagine precedenti è possibile cogliere l'impegno con il quale gli allievi architetti del corso di Storia dell'Architettura Ia, iscritti al primo anno, si siano confrontati con un tema di notevole interesse e, come osserva Raffaele Giannantonio, loro guida in questa avvincente esperienza, i loro elaborati non vanno considerati veri e propri progetti ma semplicemente come delle idee ispirate in vario modo ai maestri dell'architettura da essi studiati nel Corso. I risultati sono spesso ingenui e talvolta discutibili ma il senso di tali lavori, a mio parere, va cercato altrove.

In tale esperienza, infatti, essi hanno potuto approfondire il carattere sociale dell'architettura nella continuità della sua storia. Ad essi sarà anche apparso chiaro come l'attività progettuale consista in primo luogo nel superare le difficoltà legate alle esigenze della committenza, in questo caso rappresentate dal tema assegnato. È chiaro che in seguito, in una progressiva crescita, gli stessi giovani allievi acquisiranno ulteriori conoscenze, apprendendo che esito del progetto – che non nasce nel vuoto – è il confronto con la realtà del contesto e delle preesistenze, nell'ulteriore difficoltà di mantenere in equilibrio la triade vitruviana rappresentata dall'intima unione di struttura-funzione-forma.

Ma, tornando al tema d'anno, è da segnalare anche il suo valore etico, colto da tutti gli allievi che, senza eccezioni, hanno volontariamente scelto di cimentarsi nel difficile compito di organizzare uno spazio di culto al servizio dei fedeli delle tre grandi religioni monoteiste.

Agli esempi di illustri architetti che si sono cimentati sullo stesso tema, e che sono stati ricordati nella parte introduttiva di questo libro, mi piace avvicinare, a conclusione della rassegna, anche un progetto non realizzato che Ludovico Micara, architetto e già nostro docente, ha concepito per il Campus di viale Pindaro, donandolo al nostro Ateneo. È uno spazio che egli ha immaginato destinato all'incontro multireligioso e multietnico, alla concezione del quale Micara è giunto muovendo da premesse storiche che non si indirizzavano alla ricerca di una tipologia ma allo studio di determinate architetture esemplari i cui spazi si fossero stati fruiti, nel tempo, dai fedeli di culti religiosi diversi. E da tale studio storico

egli ha ricavato anche l'importante considerazione che alla base dell'estetica animatrice di questi spazi vi fosse sempre la luce.

Il progetto si è così concretato in un volume tale da suggerire l'immagine di una piramide a gradoni, che rimanda alla memoria della più antica architettura, richiamando al tempo stesso il ricordo della spirale tendente al cielo con la quale culmina la cupola borrominiana di Sant'Ivo alla Sapienza. Tali echi sono stati però rivissuti, nell'immagine di Micara, in un involucro spaziale dalle pareti piene alla base e più in alto in buona parte aperte ad accogliere una luce soffusa, mediata da una serie di lamelle lignee che si inseguono lungo la linea ascendente, squadrata e spiraliforme, dell'involucro che si smaterializza tendendo verso il cielo.

Agli albori di questo XXI secolo, lo spazio del sacro è stato perciò visto da Micara come un luogo di incontro fruibile dai fedeli di diverse confessioni religiose, unite non fisicamente, ma spiritualmente dalla fede nell'Unico Dio. Pertanto come un luogo non caratterizzato, nel quale solo il gioco della luce e delle ombre assicurasse il necessario raccoglimento per la preghiera, e dove fosse assente qualsiasi tipo di decorazione e di arredo tale da identificare la tradizione di questo o quel culto.

Trovarsi in questo spazio comune, anche con la possibilità di essere di volta in volta destinato a culti diversi, potrebbe rappresentare un arricchimento per il nostro Campus ed un motivo di aggregazione in più per gli studenti dell'Ateneo di Chieti e Pescara.



INDICE

THE GOD BOX ARCHITETTURA PER OGNI PREGHIERA

PREFAZIONE di Paolo Fusero	pag.	9
IL SACRO E LE RELIGIONI. LE ESPERIENZE DEI MAESTRI DELL'ARCHITETTURA THE SACRED AND RELIGIONS. THE EXPERIENCES OF THE MASTERS OF ARCHITECTURE		
Raffaele Giannantonio	»	11
L'ARCHITETTURA DELLA CHIESA CATTOLICA THE ARCHITECTURE OF THE CATHOLIC CHURCH		
Lorenzo Leombroni	»	27
L'ARCHITETTURA DELLA SINAGOGA EBRAICA CONTEMPORANEA THE ARCHITECTURE OF THE CONTEMPORARY JEWISH SYNAGOGUE		
Erika Di Felice	»	47
L'ARCHITETTURA DELLA MOSCHEA THE ARCHITECTURE OF THE MOSQUE		
Miriam Paparella.....	»	63
ARCHITETTURA SACRA E NATURA SACRED ARCHITECTURE AND NATURE		
Maria Adele Colicchio	»	83
L'INEFFABILE PERMANENZA DEL SACRO THE INEFFABLE PERMANENCE OF THE SACRED		
Emilia Corradi.....	»	91
THE GOD BOX. ARCHITETTURA PER OGNI PREGHIERA THE GOD BOX. ARCHITECTURE FOR EVERY PRAYER		
Raffaele Giannantonio	»	97
POSTFAZIONE di Adriano Ghisetti Giavarina	»	151

Finito di stampare nel mese di dicembre 2017
dalla DIGITAL TEAM SRL
Via Dei Platani, 4 – Fano

