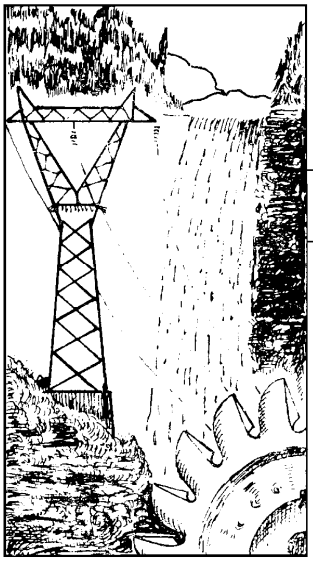



# PARTECIPARE

PERIODICO MENSILE A CURA DELLA SEGRETERIA ZONALE FLAEI - CISL di VITTORIO VENETO

Speciale
N.
Anno 2016
**Architettura sacra**

**Direttore Responsabile:** SIILVIO DI PASQUA
**Proprietario:** BENIAMINO MICHIELETTO
Autorizz. Del Tribunale di Treviso n.463 del 5/11/1980
**Redazione e stampa:**
31029 VITTORIO VENETO
Via Carlo Baxa, 13
tel. 0438-57319 – fax: 0438/946028
e-mail: treviso.flaeicisl@gmail.com
"Poste Italiane SpA - Spedizione in abbonamento postale – 70% NE/TV"

**Hanno collaborato**: Le Segreterie Nazionale, Regionale e Territoriale della FLAEI-CISL, Bazzo Giorgio, Griguolo Tiziano, De Luca Adelino, Fontana Sergio, De Bastiani Mario, Perin Rodolfo, Budoia Angelo, Tolot Margherita, Dal Fabbro Edgardo, Battistuzzi Lorenzo, Sandrin Giuseppe, Faè Luciano, Piccin Livio, Da Ros Remigio, Carminati Giovanni, Pilutti Aldo


SOMMARIO:

## Architettura sacra

Vuoi ricevere Partecipare per posta elettronica? Segnala a: flaeicisl.treviso@gmail.com

Offriamo una buona lettura per rinfrancare il cuore, il cervello e lo spirito

**FLAEI-CISL di Belluno e Treviso**

**Indice**


| Pagina | Testo |
|---|---|
| 3 | **COSA E' AVVENIRE** |
| 5 | **L'architettura sacra di oggi e il chiaroscuro dello spazio** |
| 6 | **Caro Ferraris, l'arte sacra oggi è davvero anacronistica?** |
| 7 | **Alla biennale irrompono le nuove chiese** |
| 9 | **Le Corbusier, disputa a Ronchamp** |
| 12 | **Calatrava, la chiesa è bianca a Ground Zero** |
| 14 | **Cappuccini, spazi dell'umiltà** |
| 17 | **Le proposte per una nuova architettura sacra** |
| 18 | **Nuove chiese. Lo stile è condivisione** |
| 20 | **Ecco le nuove chiese più belle del mondo** |
| 22 | **Architettura: il sacro nasce dalla realtà** |
| 25 | **L'ALTARE è il cuore della chiesa** |


Scritti pubblicati dal quotidiano AVVENIRE

## COSA E' AVVENIRE

Avvenire è un quotidiano italiano a diffusione nazionale fondato nel 1968 a Milano. È nato dalla fusione di due quotidiani cattolici: l'Italia di Milano e L'Avvenire d'Italia di Bologna (da cui ha mutuato il nome). Tra i quotidiani italiani, si piazza all'ottavo posto nelle classifiche di diffusione[1].

Il quotidiano si muove nel rispetto della dottrina della Chiesa cattolica ma in piena autonomia dalla gerarchia: infatti può prendere una sua posizione "per difendere e sostenere valori sulla base di motivazioni umane, morali, solide e profonde"[2].

Si autodefinisce «quotidiano di ispirazione cattolica» nel senso che è un giornale fatto da cattolici ma che vuole essere interessante anche per coloro che non sono credenti[3].

*°*°*°

La fondazione[modifica | modifica wikitesto]L'idea di una testata d'ispirazione cattolica che si rivolgesse a tutti gli italiani venne alla metà degli anni sessanta a Papa Paolo VI. Il pontefice, prevedendo l'evolversi dei tempi, giudicava ormai "indispensabile" uno "strumento di evangelizzazione, di dialogo con il mondo moderno e quindi di missione"[3].

Paolo VI pensò ad uno strumento culturale comune per i cattolici italiani, un giornale nazionale che desse un'idea dell'Italia non come mera unità geografica, ma come comunità dotata di una coscienza unitaria. Negli anni sessanta esistevano in Italia diversi quotidiani cattolici regionali o locali. I principali erano L'Italia, che si pubblicava a Milano e L'Avvenire d'Italia, di Bologna. Paolo VI chiese ai vescovi di chiudere i loro giornali per unire le forze in un nuovo giornale nazionale.

Il progetto fu esaminato da una specifica commissione "Italia-Avvenire", che si riunì tra l'autunno e l'inverno del 1966. Nel 1967 si procedette alla fusione delle due società editrici, l'ITL di Milano e l'I.Ce.Fi. di Bologna, che diventarono le componenti, in quote uguali, di una nuova società editoriale, la Nuova Editoriale Italiana (NEI), con sede a Milano. Nel novembre di quell'anno la Conferenza Episcopale Italiana (CEI) si pronunciò a favore della fusione delle due storiche testate e si accinse a predisporre le linee d'indirizzo del nuovo giornale.

La CEI assumeva il compito di favorire la diffusione del giornale nelle diocesi, raccogliendo i fondi necessari per mantenerlo in vita. Inoltre si riservava il diritto/dovere di indicare la linea del giornale, «pur riconoscendo l'opportuna libertà di determinazione della Direzione nei singoli atti e considerando il giornale come uno strumento di comunicazione sociale aperta, e attento segno dei tempi[4]» Avvenire, nelle intenzioni dei suoi fondatori, non avrebbe dovuto sembrare un quotidiano ufficiale della Chiesa perché così sarebbe risultato un doppione dell'Osservatore Romano.

La scelta del primo direttore fu quindi molto ponderata. Dopo aver considerato i nomi di Vincenzo Cecchini (direttore del Giornale di Brescia, già collaboratore di Alcide De Gasperi); Giorgio Vecchiato (direttore della Gazzetta del Popolo); dell'esponente democristiano Guido Gonella e di Guglielmo Zucconi, alla fine la scelta cadde su Leonardo Valente, proveniente da Il Popolo. Il direttore sarebbe stato coadiuvato da un comitato editoriale e da un comitato ristretto di vescovi. Il primo numero di Avvenire uscì nelle edicole il 4 dicembre 1968.

I primi anni di vita[modifica | modifica wikitesto]Il primo anno di vita fu difficile: il giornale non era facile da trovare nelle edicole, la quota abbonamenti era bassa, e poi la sua zona di diffusione coincideva quasi completamente con quella dei due quotidiani precedenti. Il pericolo della cessazione delle pubblicazioni era concreto. Da Paolo VI, tenace sostenitore del quotidiano, giunsero pressanti moniti ai vescovi affinché lo tenessero in vita. Su suo diretto invito fu deciso di creare un "Ufficio di promozione" appositamente per il quotidiano cattolico, la cui direzione venne affidata, per esplicita volontà del pontefice, a Carlo Chiavazza, l'ultimo direttore de L'Italia.

Nel 1969 Valente venne sostituito da Angelo Narducci, proveniente anch'egli dal "Popolo". Narducci guidò il giornale per dieci anni, consolidandone in maniera determinante il profilo e la diffusione[3]. Alla metà degli anni settanta Avvenire aveva allargato la propria presenza su tutta la penisola, raggiungendo, grazie agli sforzi dei vescovi del Sud, anche le regioni meridionali d'Italia. Nel 1972, infatti, era stato aperto un centro stampa a Pompei, per facilitare la distribuzione del quotidiano nel Mezzogiorno.

Negli anni settanta il quotidiano si dovette confrontare con una società sempre più laicizzata: il referendum sul divorzio (1974) dimostrò per la prima volta che la componente cattolica era diventata minoritaria nel Paese. In questo diverso contesto, la nuova missione del quotidiano diventò la "difesa

dell'identità dei credenti". Il quotidiano doveva rappresentare "la coscienza critica dei cattolici impegnati nella sfera politica"[3]. Tale indirizzo fu esposto dal direttore Narducci nel 1975. Il giornale inoltre si schierava politicamente contro ogni ipotesi di collaborazione tra DC e PCI.
Durante il periodo della cosiddetta "Solidarietà nazionale" (1976-79), Avvenire mantenne una posizione critica verso la democrazia cristiana, pronto a rilevarne ogni segno di cessione a ideologie distanti dalla sua matrice cristiana-popolare. Nel 1978 moriva Paolo VI, il pontefice che aveva voluto fortemente Avvenire e ne aveva seguito da vicino i primi passi. Con la sua morte si conclude la prima fase della vita del quotidiano. Nel 1980 Angelo Narducci lasciava la direzione del giornale; cambiavano anche i vertici della società editrice, la Nuova Editoriale Italiana (NEI).
Dagli anni novanta ad oggi[modifica | modifica wikitesto]A partire dalla metà degli anni novanta, con la direzione di Dino Boffo, Avvenire ha ampliato l'attenzione alla società civile ed ha rafforzato la sezione dedicata al dibattito culturale. Sono state lanciate nuove iniziative: dal febbraio 1996 esce Popotus, inserto bisettimanale pensato esclusivamente per ragazzi, strutturato come giornale d'informazione, ma con temi e forma dedicati ai piccoli, a cui si aggiungono tre inserti mensili: Luoghi dell'Infinito (itinerari turistici, religiosi e culturali), Noi Genitori & Figli, Non Profit.
Dal 1998 Avvenire si può leggere anche su internet. Il sito è stato rinnovato in occasione del 40º compleanno del quotidiano, celebrato il 4 dicembre 2008. Il 7 maggio 2002 Avvenire ha attuato una riforma grafica che ha reso l'impaginazione più ariosa, con un impatto positivo sulla leggibilità. Inoltre nel colophon è stata inserita, su suggerimento del direttore Boffo, la frase «Per amare quelli che non credono», che è presto diventato il motto del quotidiano.
Il rinnovamento grafico ha consentito un progressivo aumento delle copie vendute, piccolo ma significativo perché in controtendenza rispetto alla generale contrazione del mercato in Italia. Il 3 settembre 2009 il direttore Dino Boffo si dimette a causa di una polemica innescata dal quotidiano il Giornale di Vittorio Feltri che ha pubblicato notizie infamanti su Boffo poi rivelatesi infondate e ritrattate dallo stesso Feltri.[5][6]. A Boffo è succeduto il vicedirettore Marco Tarquinio[7].
Nel corso del 2011 Avvenire ha preso posizione in difesa delle istituzioni ecclesiastiche sul tema dell'esenzione dall'ICI (imposta comunale sugli immobili) a favore degli enti destinati al culto, accusati dai radicali di eludere il fisco. Attraverso servizi e inchieste, il quotidiano ha messo in evidenza che "l'esenzione non è un'elusione e non è un privilegio della Chiesa, ma riguarda tutti gli enti non profit."
Dal 27 febbraio 2015 il quotidiano espone, nel tamburino di gerenza, il bollino PEFC che certifica la sostenibilità della carta utilizzata per stampare il giornale.[8]

**Note**

1. ^ Dati dicembre 2014 di Accertamenti Diffusione Stampa
2. ^ «Linea del Quotidiano dei cattolici italiani *Avvenire*», 14 febbraio 1970.
3. ^ [a b c d] Eliana Versace, "I 40 anni di *Avvenire*", «Avvenire» 9 maggio 2008.
4. ^ Documento CEI del 3 novembre 1967 citato da Eliana Versace ne «I 40 anni di *Avvenire*», *Avvenire* 9 maggio 2008.
5. ^ *Feltri attacca Boffo, la Cei lo difende. Berlusconi: «Mi dissocio dal Giornale» in Corriere della Sera, 28 agosto 2009. URL consultato il 3 settembre 2009.*
6. ^ *Avvenire: Boffo si è dimesso in ANSA, 3 settembre 2009. URL consultato il 3 settembre 2009.*
7. ^ *Interim del giornale a Tarquinio, www.avvenire.it, 3 settembre 2009. URL consultato il 10 settembre 2011.*
8. ^ *«Avvenire» ancora più sostenibile. URL consultato il 9/03/2015.*

**Architettura sacra/1**

## L'architettura sacra di oggi e il chiaroscuro dello spazio

**Avvenire 15/11/2012** *A cura di Andrea Dall'Asta*

La qualità dello spazio si gioca sulla modulazione della luce. E l'architettura cattura tridimensionalmente la luce. Se spesso le chiese contemporanee non soddisfano non è solo per la pessima progettazione architettonica – e purtroppo non ci si ferma a progettare chiese indegne!, ma anche per il fatto che la qualità luministica ottenuta non è diversa da quella di tanti altri edifici. L'architettura contemporanea, per esempio, non conosce limiti strutturali nel dimensionamento delle finestre. Tuttavia, questa possibilità infinita di modulare la luce non ha riscattato la sua qualità. Se un tempo il modo con cui la luce incideva nello spazio era studiato con grande sapienza nei vari dettagli oggi abbiamo perso il linguaggio.

L'architettura moderna sta producendo spazi con una luce naturale priva di qualunque dialettica luce/ombra. Non esiste più oscurità. Si crea allora una luce omogenea, piatta, funzionale ai riti e alle celebrazioni, ma senza "mistero". La luce non è più tale. È divenuta piatta *illuminazion*e. Tutto è ben reso visibile ma lo spazio è senza profondità. È la morte dello spazio. La fine della sua forza espressiva, della sua carica simbolica. Il luogo, sembra un "non luogo", privo di identità. E questo effetto emerge con ancora maggiore intensità con la luce artificiale. Se l'uomo antico si lasciava guidare dalla luce per costruire le proprie architetture, creando un'armonia tra *natura naturali*s e *natura artificiali*s, tra natura e architettura, oggi la luce è divenuta funzionale, pratica. Ha perso la dimensione simbolica. È stata privata della sua sensibilità. Non parla più del luogo, né del tempo sacri.

Progettare una chiesa non significa semplicemente tracciare linee e curve, ma comprendere la relazione del rapporto pieno/vuoto e l'incidenza della luce. Se la visione si dà attraverso il contrasto luce/ombra, significa intuire come giocano i rapporti chiaroscurali, le vibrazioni della luce, in modo che l'architettura diventi spazio che si apre al senso del divino, nelle sue peculiarità luministico-simboliche, non appiattendosi alla traduzione spaziale di semplici funzionalità della celebrazione.

In questo senso, elementi basilari della tradizione, come l'orientamento della luce solare verso l'abside, rappresentazione simbolica della Gerusalemme celeste, o il filtro spaziale luministico del nartece, devono essere ri-pensati, per introdurci in uno spazio realmente significante, in poli liturgici che risaltino in tutta la loro valenza simbolica.

Non mancano nel Novecento esempi di un'architettura di grande intensità luministica. Come la cappella di *Notre-Dame du Haut a Roncham*p (1950-1955) di Le Corbusier, in cui è innegabile la qualità del gioco chiaroscurale dello spazio, anche se sono poi mancati i codici liturgici che caratterizzino la cappella in quanto luogo sacro cristiano. Sembra infatti piuttosto evocare uno spazio mitico, arcaico. Spazio mistico, come quello suggerito dalle vetrate per la Cattedrale di Colonia (2007) di Gerard Richter, che suscitarono all'arcivescovo di Colonia perplessità ma che costituiscono tra gli esempi contemporanei più significativi di dialogo tra arte e fede. Un altro esempio di grande intensità espressiva è la chiesa della Luce (1988/1989) di Tadao Ando a Ibaraki. L'interno, come dice lo stesso progettista, è vera tenebra, nella quale vibra una croce di luce. Richard Meier, che realizza della chiesa di *Dio Padre misericordios*o del giubileo nella periferia di Roma (2000), riconosce nei rapporti chiaroscurali dello spazio l'essenza dell'architettura sacra.

È lo stessa dialettica luce/ombra presente nella nostra coscienza, simbolo della continua lotta tra bene e male, che troppo spesso si appiattisce in un tiepido contrasto, senza vita. E la luce non illumina. Non dà profondità. Una luce sempre più debole che sconfina nell'indifferenza. Nelle chiese antiche, sulla battaglia tra luce e oscurità si giocava la storia dell'uomo. Ma se non c'è più contrasto, tutto si appiattisce nel non senso, nelle tante architetture incapaci di comunicare un significato per l'uomo. Sono pochi gli esempi di architetture in cui la luce si fa rivelazione, visione, come dimostrano le troppe brutte chiese che si continuano a progettare e a costruire. Portare alla nascita uno spazio significa permettere alla luce di creare rapporti, interrelazioni, di rimbalzare sulle superfici, di giocare nelle sue infinite vibrazioni. Perché a ogni variare dell'incidenza della luce, lo spazio rinasce, rivive, è ricreato. Solo con questa sapienza della luce, è possibile creare lo spazio della vitalità dello spirito, perché la chiesa sia un luogo che vive al cuore del mondo. Luogo che dà senso a tutti gli altri spazi della vita quotidiana. Perché la luce risvegli gli uomini alla vita.

**Architettura sacra/2**

## Caro Ferraris, l'arte sacra oggi è davvero anacronistica?

**Avvenire 24/01/2013 -** *cura di Andrea Dall'Asta*

L'articolo di Maurizio Ferraris apparso domenica scorsa su «La Repubblica» fa emergere alcune riflessioni sull'arte sacra. Se effettivamente ci guardiamo intorno, l'architettura religiosa e l'arte cosiddetta "sacra" – tranne poche eccezioni – non possono essere certo orgogliose di quanto accaduto nel secolo appena passato. Chiese brutte, con brutti arredi, brutti addobbi, brutti paramenti, sono state realmente costruite. Se poi coi accostiamo al mondo dell'immagine – dalla pittura al cinema –, i risultati sono altrettanto inquietanti. Un immaginario "infantile", in cui tutto appare semplice e rassicurante, è elaborato come per allontanare il fedele da qualunque preoccupazione per il reale, come se le immagini avessero il compito di sopire le coscienze. In questo senso, il problema non è semplicemente di carattere estetico. L'estetica interroga piuttosto l'esperienza spirituale proposta, segnalando probabilmente una crisi, che non riguarda solo gli "addetti ai lavori" dell'arte.

È anche vero che se la Chiesa è stata nel passato una grande committente, anche oggi – se pensiamo alle molteplici realizzazioni di edifici religiosi e di immagini –, le occasioni (almeno in Italia) sono state molto numerose, e non è solo stata una questione di denaro. Purtroppo sono state occasioni troppo spesso sprecate. E si continua, senza volere intraprendere inversioni di rotta. Se la Chiesa nel Novecento è stata "grande" in termini quantitativi, è stata praticamente "insignificante", invece, in termini di realizzazioni significative. È ancora vero che i miti e i grandi racconti del passato appaiono sempre più sfuocati e incerti. Ce ne accorgiamo immediatamente di fronte alla difficoltà di comprendere le narrazioni fondanti l'immaginario individuale e collettivo della società occidentale. Sempre meno persone sono in grado di interpretare le storie bibliche, alla base di qualunque formazione culturale e spirituale delle generazioni del passato.

Quando poi ci si accosta a questi problemi con mentalità diversa, grande è generalmente la sorpresa. Sarebbe meglio parlare di diffidenza e di paura. È lo stupore di fronte alla possibilità di creare un Padiglione del Vaticano alla Biennale di Venezia. È lo sconcerto a cui si assiste quando veri artisti, dopo un lungo cammino teologico e liturgico, si cimentano nella realizzazione di opere ricche di significato, che destano tuttavia in alcuni smarrimento e confusione. Come spiegare queste incomprensioni? Perché, poi, negli ultimi 40 anni, si sono dimenticate le esperienze più significative del Novecento interne alla Chiesa, dalle riflessioni di Romano Guardini o dalle intuizioni di padre Marie-Alain Couturier, alle testimonianze di un Rouault o di un Chagall? Perché se ci sono oggi grandi artisti o architetti, questi non sono riconosciuti come possibili interlocutori di un'«arte sacra» o di un'architettura religiosa, tranne rare eccezioni, come accaduto per Frank Gehry?

Non è vero che non esista più arte sacra. Di immagini di soggetto sacro continuano a esserne prodotte in grande quantità. Così come si continua a costruire un'incredibile numero di chiese. Il problema è che queste architetture e queste immagini parlano a un nucleo sempre più ristretto di persone. Il dramma è che l'esperienza spirituale proposta appare sempre più anacronistica e problematica, non comunicando più nulla alla gente, che si trova di fronte a un mondo auto-referenziale e ghettizzato. È inutile pensare di ripristinare i grandi miti del passato, di sognare le glorie del Barocco o i fasti del Rinascimento. È più aderente al messaggio biblico cercare di comprendere i luoghi in cui l'uomo contemporaneo si trova, i suoi drammi e le sue lacerazioni, come i suoi desideri, interrogandoli alla luce della fede. Si tratta di portare un'anima, lì dove troppo spesso l'arte profana risulta essere priva di qualunque finalità, come troppe volte accade oggi. Se poi il pubblico non vede più l'arte in chiesa, ma nelle mostre, richiamato dai media, l'interesse della Chiesa non è quello di controllare un potere, o di essere *à la pag*e, ma di porsi al servizio della gente, della cultura. Se poi si parla di arte sacra, in relazione a qualche provocazione, non è questo il punto. Il non senso di quelle opere parlano in realtà solo di un vuoto, che sì, quello incute paura.

La Chiesa, se vuole essere missionaria, non può fare a meno di interrogare l'arte del proprio tempo, i suoi linguaggi, perché in quei luoghi si trova l'uomo di oggi, l'autenticità della sua esperienza di vita, contro qualunque semplicistica e falsa condanna del tempo presente. Solo imparando la lingua dell'altro, e amandola, si può comunicare e trasmettere un messaggio. Cercare l'uomo altrove, significa solo costruirsi un castello fatato – spesso terribilmente brutto –, che non interessa a nessuno.

**Architettura sacra/3**

## Alla biennale irrompono le nuove chiese

**Avvenire 1 giugno 2014 - Andrea Dall'Asta**

Quali sono le luci e le ombre dell'architettura religiosa dopo il Concilio? In "Monditalia", in cui sono impegnati anche i settori danza, musica, teatro e cinema, non poteva mancare una ricerca sull'architettura sacra.

Con la curatela di Marco Sammicheli, di don Giuliano Zanchi, di chi scrive, e con la collaborazione di Francesca Cipullo (Art director installazione e grafica), la sezione ha tracciato, sia pure per rapide linee, tra le innumerevoli realizzazioni sorte dopo la riforma liturgica del Concilio Vaticano II, i profili di un panorama caratterizzato da luci e da ombre, da aperture e da forti resistenze.

Attraverso alcuni esempi puntuali, ha cercato di rendere conto di fenomeni ben più ampi e complessi, premiando ricerche sviluppatesi in modo particolare in contesti periferici o in luoghi nei quali il culto cattolico è espressione di una minoranza. Il lavoro ha cercato di proseguire il cammino post-conciliare, oggi ampiamente studiato, intrapreso dalle diocesi di Milano, Torino e Bologna, con una mappatura che, partendo da Bergamo, ha coinvolto tutta la penisola.

Sono così stati considerati il caso della chiesa del Sacro Cuore Immacolato di Maria a Brembo di **Dalmine** in Provincia di Bergamo (PBEB architetti), consistente in una vera e propria riqualificazione dello spazio, dove i volumi puri di una chiesa/fabbrica degli anni Cinquanta vengono trasformati, con grande sapienza, oppure il caso di **Sedrina**(Bergamo) dove, nella chiesa cinquecentesca di San Giacomo Maggiore, l'arte contemporanea dimostra di integrarsi nello spazio, attraverso il lavoro di Mario Airò e Stefano Arienti. Una riorganizzazione dei poli celebrativi è stata compiuta anche con l'adeguamento liturgico della cattedrale di **Reggio Emilia**, dove sono stati coinvolti artisti contemporanei (Claudio Parmeggiani per l'altare, Ettore Spalletti per il candelabro e Hidegoshi Nagasawa per l'ambone) che hanno compiuto un vero e proprio percorso biblico e teologico per la realizzazione delle loro opere: una scelta originale che ha aperto un vasto dibattito tra i critici e all'interno della comunità.

Altri esempi considerano le esperienze di chiese realizzate oltre i confini nazionali che nascono per piccole comunità. Così, la chiesa di Maria Ausiliatrice di **Adua** di Luigi Caccia Dominioni, reinterpretando in Etiopia i tipici edifici vernacolari locali e integrandosi perfettamente nel paesaggio, si rivela all'interno come luogo di grande raccoglimento e suggestione, attraverso l'uso della pietra rosa e del legno. Talvolta, la pittura può trasfigurare lo spazio. È questo il caso di Chiesa Nostra Signora del Rosario a **Doha**(Qatar), dove lo spazio appare dipinto dalla luce. La pittura monumentale si diffonde con colori dai toni azzurri che arrivano al bianco e al rosa per poi accendersi nei gialli. Il pittore lombardo Valentino Vago realizza un immenso spazio luminoso di totale calma, sospensione.

Un caso a parte è la figura di padre Costantino Ruggeri. Con la chiesa di Santa Maria Regina del Creato di Barbagelata di **Lorsica** (Genova), le esperienze del dopo Concilio prendono forma in un progetto, che ha cercato di dare risposte concrete alle domande di trasformazione di una comunità. Si avverte nell'architettura lo slancio dei primi entusiasmi conciliari. Aprirsi alla città e ai servizi di accoglienza è il segno del progetto di Sandro Pittini, con la chiesa di San Lorenzo Martire a Rualis di **Cividale del Friuli** (Udine). Il progetto prende qui forma in un'aula liturgica, disegnata per inserirsi in un insieme preesistente di luoghi comunitari di cui essa diventa il completamento.

Nella sezione sono poi presenti alcuni casi che suscitano riflessioni e interrogazioni diverse per le soluzioni proposte. La scelta di includere queste architetture, di autori noti o con una consuetudine col tema del sacro, apre un'ampia discussione. Così, la chiesa della Madonna della Pace a **Valenza** (Terni), realizzata da Paolo Portoghesi, mostra come non sia sufficiente tradurre didascalicamente in strutture architettoniche elementi allegorici, come la forma stellare, perché lo spazio diventi simbolico, denso di

senso. Allo stesso modo, il santuario di San Francesco di Paola a **Paola** (Cosenza) di Sandro Benedetti mostra la grande difficoltà di molti edifici religiosi contemporanei di inserirsi nel paesaggio e di dialogare con l'architettura antica. Infine, il caso della chiesa di Santa Maria della Presentazione a **Roma** disegnata dallo Studio Nemesi, nelle sue esigenze di polivalenza e nella brutale spregiudicatezza hi-tech, sembra venire meno alle ragioni di un'architettura religiosa, dimenticando la chiarezza di un segnale urbano. Di certo, alla fine della sezione sorge un interrogativo: quale architettura sacra è possibile realizzare per il futuro?

**Architettura sacra/4**

*Un saggio ricostruisce l'iter tormentato della costruzione della cappella più celebre del '900. Caso esemplare di difficoltà e dialoghi che vi furono fra artisti moderni e Chiesa*

## Le Corbusier, disputa a Ronchamp

**Avvenire 21 ottobre 2014 - Maurizio Cecchetti**

Che cosa sia, ancora oggi per tanti non è ben chiaro; potrebbe essere una specie di dolmen moderno, una scultura megalitica, un misterioso strumento acustico che cattura i suoni del paesaggio e li compone in una sinfonia del silenzio. Per molti è *la* chiesa del Novecento, l'unica che abbia saputo raccogliere la sfida di coniugare in modo sublime le esigenze del sacro cristiano con la modernità del linguaggio architettonico. Ronchamp, fin dal suo primo apparire, non ha mai smesso di suscitare o entusiasmi incondizionati ovvero feroci critiche. Ancora nel 1990 il quotidiano "La Croix" scriveva che la cappella di Ronchamp era «il monumento più discusso del nuovo irrazionalismo » (riprendendo, così, la critica feroce di Giulio Carlo Argan che vedeva nella chiesa di Le Corbusier l'abiura di tutto il percorso dell'architettura moderna); tre anni dopo, nel 1993, Gilles Ragot definiva invece Ronchamp «il solo capolavoro di tutta la stagione della ricostruzione».

Appena la si vede salendo la collinetta alla sommità della quale da sessant'anni domina silenziosamente il paesaggio (anche dopo l'intervento discreto di Renzo Piano per il convento delle clarisse), è sempre difficile dire se sia proprio una chiesa. È chiaro che lo è, ma "srazza", per così dire, da gran parte delle chiese costruite nell'ultimo secolo. Dunque, la cappella di Notre-Dame du Haut potrebbe essere un masso erratico, una grotta rupestre, una nave, un ricettacolo sonoro dei venti, o, come disse qualcuno vedendo le foto del primo progetto, una moschea. E in effetti alcune forme richiamano le architetture del deserto africano, ma in realtà Ronchamp è qualcosa di più misterioso, un grembo primordiale su cui si aprono fessure, occhi, segni: mi fa pensare alla Madonna del parto di Piero della Francesca con quel gesto della mano che apre leggermente la veste bianca e indica con le dita il bambino che sta crescendo in lei. E in effetti, Ronchamp è dedicata alla Vergine, e sorge su una collina dove durante la Seconda guerra mondiale si è combattuto, col sacrificio di tanti uomini.

Come venne l'idea di questo "segno di contraddizione" dell'architettura sacra? La storia è ripercorsa da Françoise Caussé, nel volume firmato a quattro mani con la storica dell'architettura Maria Antonietta Crippa,

*Le Corbusier. Ronchamp,* che esce in questi giorni da Jaca Book con un nutrito apparato iconografico (pagine 240, euro 70,00). Il saggio di Françoise Caussé – storica dell'arte che ha pubblicato, tra l'altro, uno studio sulla prestigiosa rivista "L'Art Sacré" – si dipana come un palinsesto teatrale: prima la scena, poi i personaggi del dramma, infine la recita.

Si comincia col 1905. L'anno della legge di separazione tra Stato e Chiesa. Tra le altre cose, la legge rendeva i comuni proprietari degli edifici sacri. La Chiesa corre ai ripari, vent'anni dopo, quando Pio XI approva un progetto di associazioni diocesane che rilancia l'iniziativa delle comunità cattoliche. Vengono predisposte regole rigorose per i finanziamenti di queste associazioni, ma la tutela degli edifici di culto è molto trascurata e la conservazione viene affidata alle Commissioni d'arte sacra nate all'interno delle associazioni. Gli artisti cristiani si danno da fare ma, come scrive la Caussé, «il loro ambiente autoreferenziale non produce grandi opere». Un problema che continua a esistere anche oggi.

Nel 1935 nasce la rivista "L'Art Sacré", che l'anno dopo viene presa in carico e diretta dai padri domenicani Marie-Alain Couturier e Pie-Raymond Régamey. Couturier era pittore di una certa abilità, nel 1925 prende l'abito domenicano e cinque anni dopo, trentatreenne, viene ordinato sacerdote. Ha la dispensa per continuare a dipingere e coltiva i rapporti con gli artisti. Nel 1939 va in Canada e negli Stati Uniti, da dove rientra a Parigi nel 1945, iniziando una battaglia culturale perché la Chiesa affidi incarichi per le proprie opere ai grandi maestri, favorendo artisti come Léger e Matisse e diventando amico stretto di Le Corbusier. Régamey, da luterano si fa cattolico nel 1926 e poi domenicano due anni dopo. Estremamente colto, nel 1945 riapre la rivista che nel frattempo aveva cessato le pubblicazioni. Nel suo

*Art sacré au XX^o siècle* del 1952 sostiene, come ricorda Françoise Caussé, che «coloro che non colgono i valori artistici non possono riconoscere i valori religiosi che essi portano con sé». Posizioni scomode quelle che i due domenicani promuovono, attirandosi una certa ostilità (dal versante più conservatore che opera in Vaticano). Nel febbraio del 1954 «il Generale dell'Ordine venne a Parigi per notificare l'obbligo di allontanare da Parigi i padri Chenu, Congar, Féret e Boisselot … e Couturier» (che, però, è appena morto) dirà Régamey a Françoise Caussé nel 1991. In fondo, i "rivoluzionari" Couturier e Régamey pensano semplicemente che «l'arte religiosa deve trasmettere lo Spirito evangelico di cui le Beatitudini sono la pietra di paragone», scrive Caussé.

Atto secondo. L'idea della cappella di Ronchamp. L'arcivescovo di Besançon, monsignor Maurice Dubourg, nel 1945, rispondendo al desiderio dell'amministrazione delle Belle Arti, decide di riorganizzare la Commissione e acconsente che l'opera sia gestita da François Mathey e da Lucien Ledeur. La commissione, presieduta dall'arcivescovo, avrà 12 membri, la metà sono laici («parità per allora molto innovativa») e si comincia a pensare in grande.

Dubourg non è affatto ostile alle innovazioni, anzi scrive sull'"Art Sacré": «In un'epoca in cui l'arte si cerca, occorre avere il coraggio di esaminare con un occhio favorevole certe novità, e non temere di fare delle esperienze, dovessero sembrare pure un poco temerarie» (ricorda un po' il parere del cardinale Siri quando a proposito del film di Pasolini sul *Vangelo secondo Matteo*

scrisse nel 1963 a don Rossi della Pro Civitate che «per portare avanti la conquista della cultura a Dio, qualcosa bisogna pur rischiare. La prudenza in taluni casi consiglia l'audacia. Esclude solo la temerarietà»).

Mathey è un personaggio molto importante, e fu quello che ebbe l'idea di coinvolgere Le Corbusier. Quando morì nel 1993 i suoi funerali vennero celebrati a Ronchamp e il cappellano lo salutò dicendo che fu «lo scopritore, l'intuitivo, l'uomo di libertà, il grande servitore dell'arte sacra». Ledeur, amico d'infanzia di Mathey (che era più giovane di sette anni), ordinato sacerdote nel 1937, è aperto alle ricerche dell'arte e sa mediare col clero. Riservato al punto da chiudersi, secondo qualcuno, in un «silenzio spaventoso», non protesta quando altri si annettono meriti che sono suoi. Accanto a loro, anche una donna, Marie-Lucie Cornillot, la cui nomina in Commissione scandalizzò alcuni ecclesiastici. È defilata, ma sarà una collaboratrice stretta di Ledeur e una interlocutrice di Régamey (che di lei disse: «È stata *il grande* conservatore dei musei di Besançon»).

Tra il 1948 e il 1950 si era imposta una discussione a proposito di un progetto di basilica sotterranea scavata nel massiccio della Sainte-Baume, la grotta in Provenza dove si dice che abbia vissuto la Maddalena per trent'anni (culto a cui dedicò ampi studi Victor Saxer). L'idea della basilica sotterranea era stata di Claudel e aveva ripreso quota durante la guerra. Ci lavoravano Couturier, Léger, e uno speculatore immobiliare, Edouard Trouin, che acquistò un terreno sul versante settentrionale della Sainte-Baume, dove c'è l'antichissimo luogo di culto dedicato alla Maddalena del roc du Saint-Pilon. Era dal XIII secolo che si era sviluppato in loco, su iniziativa dei domenicani, un pellegrinaggio penitenziale. Trouin nel 1948 va da Le Corbusier a Parigi e gli sottopone la sua idea. L'architetto informa Couturier. Il domenicano conosce l'impresario e lo trova simpatico al punto da difenderlo anche dalle accuse di truffa di cui è incolpato. Le ostilità verso il progetto sono molte, e alla fine l'assemblea dei Cardinali e dei vescovi francesi condanna il progetto.

Questo clima di forti ostilità, rischia di travolgere anche quello per Ronchamp: già nel 1946 si pensava di restaurare la vecchia cappella, che si ergeva sulla collinetta che fin dalVII secolo era luogo di pellegrinaggio alla Vergine. Nel 1949 il curato Henri Besançon affida il compito di valutare un progetto alla Commissione guidata da Mathey. La prima ipotesi, di minima, prevede una ricostruzione delle parti mancanti in uno stile neoclassico. L'architetto incaricato elabora una soluzione dove il campanile finisce col bulbo tipico in quelle zone, ma monsignor Dubourg rifiuta: «Ancora un casco a punta!». L'architetto si dimette. Ed è qui che Mathey fa la sua proposta cogliendo tempestivamente il clima d'impasse: «Ma c'è Le Corbusier!».

Che cosa risponde l'arcivescovo al «sogno inconcepibile» di Mathey e Ledeur? «Ebbene, chiedeteglielo!». La leggenda ha varie versioni, un'altra narra che la proposta venne da Ledeur, ma dopo essersi accordato con Mathey, e che Dubourg abbia detto: «Ah, mio Dio, ma è un protestante! Ma, dopotutto, questo gli farà amare la Santa Vergine!». Le Corbusier si fa pregare, inizialmente rifiuta, ma quando vanno una seconda volta a incontrarlo per convincerlo prende tutti in contropiede accettando senza discussioni (poi dirà di aver deciso pensando alla madre, «donna di fede»). Mentre il progetto progredisce, va in visita nello studio di Le Corbusier anche l'arcivescovo Dubourg accompagnato da Mathey e Ledeur. Tipica scena buffa da francesi: Le Corbusier li fa attendere qualche istante e arriva

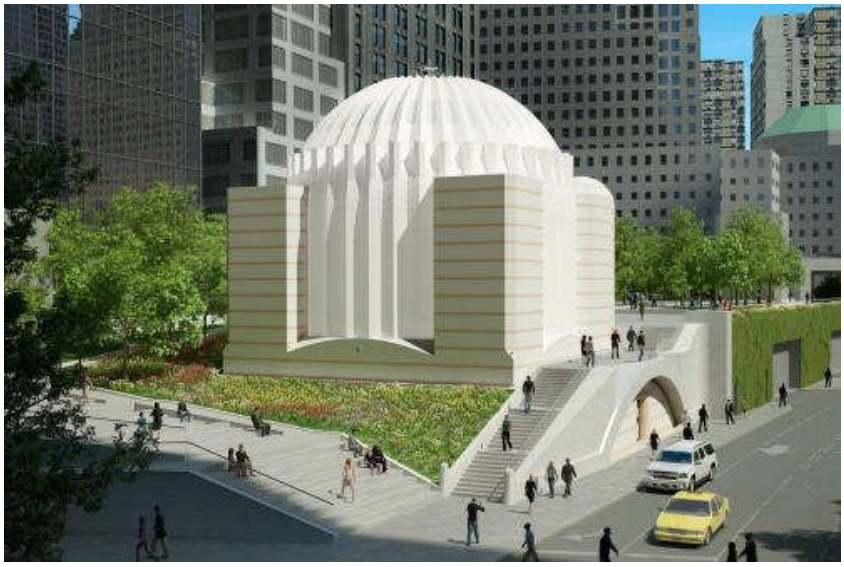
sfoggiando all'occhiello la rosetta di Commendatore della Legion d'onore. L'arcivescovo, che ha solo la rosetta semplice d'ufficiale, si sente a disagio. Le Corbusier gli stringe la mano, gli illustra il progetto, ma quando escono dallo studio il prelato commenta a Ledeur: «Ebbene, mio caro Lucien, non è questa la volta che avrò il mio cappello da cardinale! Sì, egli ha realizzato l'importanza e la posta in gioco e il rischio, e l'ha assunto; ma non si dice di no a un Commendatore
della Legion d'onore».
Le reazioni alla presentazione definitiva del progetto nella riunione del 1951 a cui partecipa anche Couturier sono di sconcerto. Gli architetti presenti borbottano: «Questa cosa non rassomiglia a niente, rettangoli che sono quadrati, linee dritte che sono curve. È inverosimile ». Il curato Besançon disse di aver accettato «con la morte nell'anima». Il 4 aprile 1954 viene benedetta la prima pietra della cappella, il 25 giugno dell'anno dopo il nuovo arcivescovo, Marcel-Marie Dubois, la consacra e la inaugura. Le Corbusier dice di aver voluto creare un luogo di silenzio, di preghiera, di pace, di gioia interiore. Dubois risponde definendo la cappella «grattacielo di Maria». Dopo il brindisi Le Corbusier «se ne andò discretamente». Tornò a Ronchamp solo un'altra volta, nell'ottobre 1959. Voleva provare la qualità spirituale della sua cappella. Uscendo, disse a chi l'accompagnava: «C'è del sacro, non vi pare?».

**Architettura sacra/5**

## Calatrava, la chiesa è bianca a Ground Zero

**Avvenire 8 giugno 2015 - Leonardo Servadio**

«Gioco armonioso di volumi»: così lo scultore Auguste Rodin descriveva l'architettura. E Le Corbusier, continuando quella linea di pensiero, argomentava che l'essenza dell'architettura sta nel rapporto dei volumi con la luce.



Lo ricorda Santiago Calatrava, il fantasioso progettista spagnolo che disegna strutture secondo un'articolata varietà riecheggiante la complessità della natura, nella relazione che svolta ieri al convegno di Bose. Quanto di più immateriale, la luce è riconosciuta come perno dell'architettura, che è quel che di più solido e duraturo l'estro e l'inventiva umana sa costruire. «Tra le tante arti – sostiene Calatrava – l'architettura è la più astratta, perché riassume in sé tutte le altre, e richiede esperienza e pratica in ognuna di esse perché si possano realizzare edifici fuori dall'ordinario. Ho inseguito per tutta la vita la realizzazione di un'architettura di carattere sacrale. Ma sinora i tentativi da me compiuti in questa direzione sono rimasti infruttuosi; tuttavia, hanno segnato un cammino di avvicinamento verso l'architettura della luce».

**Passi mossi con crescente maturità...**

«Tra i miei primi progetti religiosi c'è stato il completamento della basilica di St. John the Divine a New York; un'architettura neobizantina nella parte absidale e neogotica nella navata, cui mancava la copertura. Proposi di realizzarla in cristallo, con serre che allineassero profili arborei come guglie e che fosse completata da uno svettante pinnacolo all'incrocio del transetto, che potesse confrontarsi con le altezze della città dei grattacieli. Il progetto non poté essere compiuto. Partecipai poi a un concorso per una cappella dedicata al francescano Junipero Serra, fondatore delle missioni californiane su cui sono sorte le grandi città dello Stato nordamericano: l'idea era di realizzare una cupola che si aprisse con due ali di geometria rigata. Non potei realizzare neppure questo progetto, ma l'idea fu compiuta per il museo di arte moderna di Milwaukee (Wisconsin): l'effetto di levitazione della struttura, la magia dell'apertura delle grandi ali è divenuto uno spettacolo che attira visitatori e curiosi; e l'architettura avvicina la terra al cielo».

**E la sua prima chiesa, invece?**

«Vinsi poi il concorso per la nuova cattedrale di Oakland, intitolata *Christ the light* ("Cristo la luce"): il progetto prevedeva vetrate rette da una struttura di acciaio, leggera, rivolta libera all'intorno verso un giardino composto secondo diverse tradizioni, così che ogni nazionalità potesse ritrovarsi in uno spazio verde consono alla sua identità. La realizzazione fu affidata al secondo arrivato. Ho potuto costruire altre architetture che ritengo capaci di elevare l'animo, per esempio la stazione ferroviaria di Liegi: anche qui ho voluto compiere una struttura caratterizzata da leggerezza, dal rapporto col cielo, uno spazio che parla di elevazione spirituale. Non sembri strano: vi passano in fretta decine di migliaia di persone al giorno, non si fermano, è l'esperienza di alcuni minuti; ma in quel beve tratto di tempo desidero che giunga loro il messaggio: "Tu sei importante, sei una persona degna"»

**E con questo bagaglio di esperienza lei giunge al concorso per la chiesa ortodossa a Ground Zero a New York...**

«Lì sorgeva una precedente chiesa ortodossa, distrutta dal crollo delle Torri gemelle. A Ground Zero stavo già curando la realizzazione della stazione dove si incrociano diverse linee di trasporti, una ferrovia e tre metropolitane. Partecipai al concorso per realizzare un edificio che sostituisse quello perduto. Presi a ispirazione la basilica di Santa Sofia di Costantinopoli: una grande cupola a coprire lo spazio centrale, con tante aperture perimetrali che permettono alla luce di inondare a e dilavare tutto lo spazio. Ora la stiamo realizzando. St. Nicholas sarà tutta in marmo: lo stesso col quale furono eretti gli edifici sull'acropoli di Atene. Materia solida, pesante. Ma taglieremo le lastre così sottili da ottenere un effetto traslucido. La cupola bianca in superficie avrà un trattamento bocciardato che consentirà un effetto chiaroscurale: durante il giorno restituirà il biancore naturale del marmo, di notte l'illuminazione interna la farà rifulgere all'intorno. Un grande arco ribassato coprirà poi un esonartece e subito dopo un endonartece, nel cui ambiente totalmente bianco chi entra potrà accendere le candele: le fiammelle faranno vibrare le candide e curve superfici, libere da colonne. Luce e opalescenza insomma saranno la cifra di questa architettura per me inconsueta, diversa da tutti gli altri miei progetti. Ma ricca di spiritualità intensa. Non vi sarà altro colore, solo il bianco: la voce della luce».

**Architettura sacra/6**
**Cappuccini, spazi dell'umiltà**

**Avvenire 19 agosto 2015 - Giovanni Pozzi**

**La cultura originaria dei cappuccini non si desume dai libri. Né quelli letti, né quelli scritti. I frati li conservavano in locali dignitosi, ma spogli, selezionandoli con il ferreo criterio della coerenza a un progetto di vita o tollerandoli perché utili a incoraggiare la pietà. Solidali con coloro che non hanno nome, convinti di non lasciare nulla dietro di sé, i frati che nel '500 progettano di tornare all'originario spirito francescano ricercano la più disadorna precarietà. Un progetto che si presenta alternativo non solo alla cultura dominante, ma anche a quella specifica di marca francescana e porta inevitabilmente a una diversa interpretazione della Regola e del Testamento di Francesco, come della tradizione storica e agiografica. Con l'approdo all'ascetismo estremo. Non possiedono nulla, i loro mezzi di sussistenza sono ridotti al minimo, il loro lessico è specifico e disciplinato, le loro architetture sono essenziali. Il cappuccino e filologo della letteratura italiana padre Giovanni Pozzi (foto sopra) analizza questo "stile" in un aureo libretto edito da Edb, *Devota sobrietà. L'identità cappuccina e i suoi simboli* (pp. 90, euro 10). Dal libro anticipiamo alcune pagine sulla concezione dell'architettura dei cappuccini.**

La povertà è ugualmente spoglia tanto se forzata quanto se voluta. Ma i cappuccini vi accompagnarono una consapevolezza che suggerì soluzioni armoniche di cui l'altra non dimostra di essersi preoccupata. Questa consapevolezza spiega l'uniformità delle costruzioni di qua e di là delle Alpi, non solo nella pianta, ma nell'aspetto murario: tolti gli spioventi dei tetti, l'aspetto dell'edificio è identico, in volumetria e trattamento delle superfici. In questa prospettiva i vecchi conventi cappuccini hanno animato di recente un'attenzione, critica tutta nuova prima Oltralpe poi in Italia. Gli elementi di questa concezione architettonica, povera di varianti, sono oramai ampiamente acquisiti. Per la planimetria: chiesa a struttura rettangolare, divisa in due da una parete diritta che separa l'aula dal coro; rarissima la curvatura ad abside della parete finale; convento a pianta quadrangolare, con chiostro chiuso senza portico; il piano terreno tagliato in un seguito di vani rettangolari ineguali per le diverse esigenze di servizio (refettorio, cucina, scaldatoio, officine), affiancato da un corridoio, un lato del quale conduce alla porta d'ingresso.
Al piano superiore, a fianco del corridoio corrispondente, il dormitorio a celle, un po' più vaste quelle per gli infermi e la libreria; due scale di accesso, dal coro e dal chiostro. Quanto all'esterno del fabbricato, per la chiesa: facciata liscia a capanna che preannuncia l'unico asse della chiesa, rari i cedimenti che ne attenuano il rigore; sulla liscia parete, unici elementi di stacco, la porta, architravata in modo rudimentale, e una finestra, pure rettangolare, talvolta circolare o tripartita. Per il convento: muri lisci; unici elementi sulla nudità delle pietre o mattoni intonacati, le finestre, prive di coronamento, spesso anche di davanzale; piccolissime le finestre delle celle, mediocri quelle del refettorio e corridoi. Quanto

all'interno: per la chiesa, navata unica, coperta a botte, talora lunettata; un arcone, un basso gradino, una cancellata lignea segnano l'ingresso del presbiterio, più stretto della navata per ricavarne coretti, pii nascondigli per la preghiera individuale. Sulla parete divisoria, cui è addossato l'altare, si aprono sui lati di questo porticine e specole, uniche a comunicare col coro retrostante: altare, cancel-late, stalli e suppellettili rigorosamente in legno, pavimento in pietra locale o cotto. Data l'essenzialità dei volumi, l'assenza di membrature aggettanti e la spazialità della chiesa ad aula con parche articolazioni e zone d'ombra, il ruolo di animare lo spazio è riservato unicamente alle finestre, soprattutto a quella di fondo: privilegiata fonte di luce in ragione della sua maggiore ampiezza, è chiamata a convogliarla verso il presbiterio, a centrarla sull'altare. La volta a botte lunettata, pur nell'estrema parsimonia degli aggetti, ne delinea il percorso e lo ritma ritagliandovi zone di luce e d'ombra, energiche e taglienti.

Quale significato può avere, sul piano dei valori culturali, religiosi
e artistici, un minimalismo architettonico così rigoroso? L'architettura, quand'è tale, rappresenta per mezzo di volumi e superfici cavati dalla materia e disciplinati dall'intelligenza, i modi molteplici con cui l'uomo abita il mondo; e quindi le mura di un edificio sacro rappresentano
il modo col quale il dio dell'uomo abita in uno spazio terreno. Ma il Dio dei cristiani non abita fra le mura di un tempio. Abita nell'universo in quanto creatore e abita nel cuore dell'umanità in quanto incarnandosi ha piantato in essa la sua tenda: (*Habitavit in nobis* e di conseguenza
*templum Dei sumus nos).* L'arduo compito dell'architettura cristiana è
stato quello di realizzare una forma che rappresentasse questa inabitazione divina nel creato e nell'uomo. È diretta conseguenza di questa impostazione che nessuna forma spaziale potesse di per sé svolgere questo compito. Il principio informatore non poteva essere che quello che ha strutturato l'universo e ha espresso l'incarnazione: la luce, che perciò per il cristiano s'identificò con la bellezza stessa.

Acquisito il principio, l'architettura cristiana ha elaborato due modelli di base: uno orizzontale a forma rettangolare, per essere attraversato per il lungo dai raggi solari; e uno verticale a cupola impiantata su un quadrato che raccogliesse in alto la luce zenitale e la dirigesse al basso. La dinamica orizzontale aggiunge al simbolismo del percorso astrale da oriente a occidente quello del percorso terreno del fedele, in quanto la forma geometrica in se stessa e la posizione dell'altare (immagine di Cristo), simmetrica all'entrata, l'orienta verso un solo punto finale. A sottolineare questo duplice tragitto, della luce e del fedele, l'ingresso fu sviluppato nella maestà del portale; l'apertura della luce si dilatò a rosone; le colonnate e arcate ne ritmarono il percorso con una successione di chiari e oscuri; finestroni e vetrate la fecero irrompere dai fianchi in fasci che, incrociandosi col tratto centrale, crearono una trama luminosa; così lo sguardo fu trascinato a vortice
verso l'arco trionfale prima di posarsi sull'abside, e fermare i suoi passi di fronte all'altare. Le grandi verità della creazione e incarnazione, redenzione e parusia trovarono in questo modulo un sostegno, in quanto il percorso longitudinale della luce venne a rappresentare il cammino di fede dall'incipit cosmico all'exit escatologico, e i passi del fedele il pellegrinaggio terreno dal battesimo all'eternità.

Nella tradizione cappuccina, navata della chiesa e coro sono sempre concepiti secondo questo modulo orizzontale. L'avervi rinunciato è scelta non priva di significato se si pensa al fervore con cui l'architettura contemporanea si applicò all'altra soluzione, dal Bramante al Borromini e oltre. Quanto al modulo orizzontale, il rigoroso ascetismo cappuccino, col suo imperterrito programma decostruttivo, ne mise in luce l'energia simbolica nella sua più pura potenzialità. Rinunziando all'articolata sintassi spaziale, ha ridotto il percorso luminoso ai due termini essenziali di avvio e arrivo, abolendo ogni interferenza laterale. L'aver soppresso il portale d'entrata e l'abside, due elementi di grande rilievo scenografico e simbolico nell'edificio tradizionale, sono le due decisioni più innovative del progetto. La loro eliminazione ha esaltato il ruolo delle finestre; tanto più che nella loro forma di semplice apertura senza modanature si presentano come fonti di luce e nulla più. Convogliata verso l'altare, questa conduce l'occhio del fedele, i suoi pensieri e i suoi passi verso la potenza divina, localizzata nel tabernacolo.

I cappuccini diedero del tabernacolo una soluzione altamente rappresentativa in rapporto alla funzionalità simbolica della struttura adottata. Il tabernacolo a guglia non è una loro trovata, poiché appare qua e là nel-l'Italia del nord prima che, piegandosi all'uso postridentino, anche i cappuccini accettassero di dare alla riserva eucaristica un aspetto più dignitoso di quello della prima generazione. Una forma così elaborata creò un contrasto con l'essenzialità strutturale della navata. E tuttavia, da un punto di vista tipologico, segnò la singolarissima compresenza in un solo ambiente dei due moduli costruttivi del tempio cristiano. Infatti, così concepito, il tabernacolo appare come un tempio nel tempio. Quel tipo di tabernacolo fu suggerito dall'uso linguistico che era prevalso nel designare la presenza reale nella sacra riserva, concepita come una dimora. Dicendo che Gesù-Dio abita nel tabernacolo si viene a dire che lì

abita in altro modo che non nella chiesa dove è posto. Si è voluto allora raffigurarlo visivamente nell'arredamento liturgico e nulla apparve più adatto che miniaturizzare il modulo alternativo dell'edificio sacro. La coabitazione, così singolare, delle due soluzioni risponde appieno alla mentalità dei cappuccini in quanto configura le componenti fondamentali della loro spiritualità: se la struttura orizzontale conviene pienamente all'attivismo ascetico, quella verticale alla quiete della contemplazione.

## Architettura sacra/7
## Le proposte per una nuova architettura sacra

**Avvenire 14 dicembre 2015 -**

La progettazione e costruzione di nuove chiese richiede studi approfonditi e articolati anche per l'architetto più esperto e abituato a pianificare edifici di culto. Fino al **15 gennaio 2016** è possibile iscriversi al corso di Alta Formazione *Costruire una chiesa: gli aspetti teologico-liturgici della progettazione*, promosso dalla Scuola di Alta Formazione di Arte e Teologia della Pontificia Facoltà Teologica di Napoli. Organizzato nell'ambito dell'indirizzo *Proposte per una nuova architettura sacra*, il corso intende approfondire le conoscenze e le competenze teologico-liturgiche ed ecclesiali connesse con la progettazione di un luogo di culto: conoscenze e competenze spesso poco note ai progettisti e poco studiate anche in ambito accademico. È in via di perfezionamento la pratica per il riconoscimento da parte del Consiglio Nazionale degli Architetti, Pianificatori Paesaggisti e Conservatori per l'attribuzione dei crediti professionali.

Il corso, che offre un contributo originale e indispensabile per la formazione professionale, si svolgerà presso la sede provvisoria della sezione San Luigi della Pftim: Cappella Cangiani, viale S. Ignazio di Loyola 51, Napoli. È articolato in dieci incontri mensili distribuiti in cinque fine mese, da gennaio a giugno 2016, per un totale di 42 ore di lezione. Le lezioni si terranno il venerdì dalle 15,30 alle 19,20 e il sabato seguente dalle 9 alle 13.

Per informazioni e iscrizioni: **http://www.scuolaarteteologia.it/** oppure **338 1527842**.

Le richieste di ammissione vanno indirizzate al direttore della Scuola via posta elettronica (**direttore.arteteologia@pftim.it**).

**Architettura sacra/8**

## Nuove chiese. Lo stile è condivisione

**Avvenire 29 maggio 2016 - Leonardo Servadio**

C'era un tempo in cui si sapeva com'erano fatte le chiese: si riconoscevano a prima vista. Ma oggi come si distinguono nel-l'affastellarsi delle molteplici suggestioni architettoniche? L'argomento, già dibattutissimo, viene ripreso nel convegno "Viste da fuori" che si svolgerà al monastero di Bose dal 2 al 4 giugno, organizzato in collaborazione con la Conferenza Episcopale Italiana (Ufficio beni culturali), col Consiglio Nazionale Architetti e con la partecipazione di esperti da diversi Paesi. L'argomento interessa chiunque: credenti e non. Perché se le chiese storiche erano espressioni più evidenti dell'epoca loro, l'epoca nostra si diffonde nelle manifestazioni formali più diverse. Se il barocco fu interprete puntuale del Concilio tridentino, col proteiforme moderno ci troviamo di fronte a linguaggi lontani dalla tradizione, a volte incerti nel trasmettere il messaggio del Concilio Vaticano II.

Al riguardo **Bruno Forte,** arcivescovo di Chieti-Vasto, sostiene: «Le chiese si costruiscono per due ragioni: per esprimere lode al Signore e adorarlo, e perché la comunità possa incontrarsi unita nella fede e nell'esperienza dell'amore del Padre. Se la Controriforma enfatizzava l'armonia della forma e le chiese la manifestavano raccogliendola intorno alla centralità della presenza reale del Santissimo Sacramento, il '900, col trauma delle grandi guerre, della Shoah, fa esperienza del silenzio di Dio e delle lacerazioni dell'uomo. Per conseguenza arte e architettura si esprimono in forme a volte frammentate, che dicono di un nuovo bisogno di Dio. Questo trova risposta nella divina misericordia, non a caso testimoniata al cuore del XX secolo da santa Faustina Kowalska, canonizzata da Giovanni Paolo II». E anche oggi l'edificio della chiesa può essere rappresentativo sia di un messaggio teologico sia della comunità che la costruisce. Per esempio «la nuova chiesa di San Rocco che si sta ultimando vicino a Chieti culmina con un grande lucernario a croce, a rappresentare la ferita e la sofferenza, ma del pari l'apertura all'amore divino e alla redenzione che ne deriva. E lo stesso Mario Botta, l'architetto che scelsi per progettarla, si trovò d'accordo che non si può fare architettura sacra senza ascoltare il popolo, in un dialogo mutuamente fruttuoso. Tanto che, se in un primo tempo egli prevedeva tre absidi uguali, dopo aver chiarito la visione teologica che individua in quella centrale la figura del Padre, aperto all'abbraccio nelle due absidi laterali, vi fu da parte sua un opportuno ridimensionamento di queste».

Il dialogo compiuto a Chieti per la nuova chiesa è esemplare di un nuovo "stile" emerso dopo le esperienze seguite al Concilio: non architettonico, ma di metodo. Lo evidenzia don **Valerio Pennasso,** responsabile per la Cei sia delle nuove edificazioni, sia dei beni culturali: «Dopo il Concilio la Chiesa ha evitato di indicare specifiche forme. Non voleva edifici ripetitivi, basati su un unico modello, ma espressioni che manifestino comunità vive: ha scelto quindi di erigere chiese in funzione di un'ecclesiologia che riassume la pietà popolare, la cultura, il senso di corresponsabilità che si attiva tra fedeli e presbiteri. Un'ecclesiologia fortemente segnata dal magistero di papa Francesco. Siccome ogni comunità abita il proprio territorio, con tutte le sue peculiarità storiche e attuali, l'edificio chiesa in cui si ritrova deve esprimere tale specificità. In cui la "nobile semplicità" conosca la via della bellezza e insieme della povertà: può trovare espressione in tante soluzioni anche di carattere tecnologico, per esempio per modellare la luce in esperienza poetica ove elemento naturale e artificio si fondono. Alla chiesa si chiede che sia sentita come propria da ognuno, nell'organico disporsi dei poli liturgici ma anche nell'offrire occasioni di raccoglimento per il singolo; è un tema su cui ho avuto occasione di dialogare con l'architetto Ugo Dellapiana, autore di rilevanti chiese contemporanee. E in questo rivolgersi allo stesso tempo alla comunità e al singolo, la chiesa, sia di dimensioni grandi o piccole, trova la misura sua propria».

A oltre 50 anni dal Concilio, dopo il quale ci fu un ritrarsi del committente e un periodo di inconsueta libertà per i progettisti, oggi la riflessione su quanto avvenuto porta a un'evoluzione, e a progettisti e

committenti si richiede un dialogo intenso. Lo nota il liturgista **Angelo Lameri.** «La *Sacrosanctum Concilium* insiste sull'importanza non solo della formazione di artisti, ma anche dei sacerdoti, così che siano "capaci di suggerire opportuni consigli nella realizzazione delle opere" (SC 129). E la riflessione va indirizzata non solo a quanto compiuto dopo il Concilio, ma anche a come procedere oltre. Tra artisti, architetti e presbiteri si richiede una reciproca formazione, alimentata da momenti e luoghi di dialogo e di confronto». Da tale dialogo sorgerà un nuovo stile: la chiesa di domani sarà chiesa partecipata. E il nuovo nome della creatività sarà: collaborazione.

## Architettura sacra/9

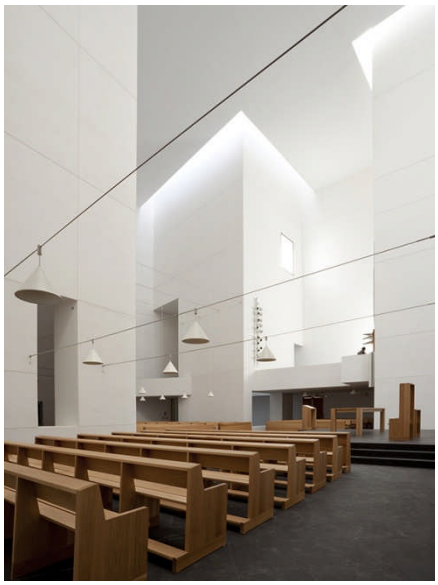
**Premio Frate Sole**

**Ecco le nuove chiese più belle del mondo**

**Avvenire 14/06/2016 - Alessandro Beltrami**

È **Rafael Moneo, Pritzker Prize nel 1996, il vincitore della VI edizione del Premio internazionale di architettura sacra "Frate Sole", fondato da padre Costantino Ruggeri.** Moneo segue Tadao Ando, Álvaro Siza, Richard Meier, John Pawson e Cristián Undurraga. Il celebre architetto spagnolo, classe 1937, è stato premiato all'unanimità dalla giuria per la sua **Iglesia de Iesu**, realizzata tra il 2007 e il 2011 a San Sebastián. L'architettura, che lo stesso Moneo definisce come "generosa negli spazi e molto modesta nei materiali" si contraddistingue (tanto esternamente che internamente) per il bianco delle pareti, elemento che richiama il colore dominante dei fiori del vicino parco e soprattutto le importanti costruzioni razionaliste presenti a San Sebastián.

La chiesa ha una pianta a croce, ricavata all'interno di un quadrilatero più grande, ma resa asimmetrica per "riflettere le tensioni del mondo di oggi". ed è evidenziata dall'illuminazione naturale zenitale. Negli spazi che completano la figura trovano posto a sinistra la sacrestia e il battistero, e, a destra, la cappella del Santissimo Sacramento e quella della Riconciliazione.



**Al secondo posto si è classificata la nuova chiesa della parrocchia di Ka Don, a Don Duong, in Vietnam, realizzata nel 2014 dagli architetti Thu Huong Thi Vu e Tuan Dung Nguyen** con materiali semplici come legno e ferro che valorizzano il rapporto con la natura e la trasparenza tra spazio interno e ambiente esterno. La chiesa ricorda la struttura tradizionale delle abitazioni della popolazione che vive lungo la sponda meridionale del fiume Da Nhim

.

**Terza classificata è la chiesa parrocchiale della Santa Trinità a Lipsia, dello studio tedesco di architettura Schulz und Schulz.** È la più grande chiesa cattolica costruita nella ex Germania Est dopo la caduta del muro. Sorge sul sito di un precedente luogo di culto, distrutto dalle bombe della Seconda guerra mondiale, davanti al Municipio Nuovo, nel centro cittadino. Gli architetti hanno lavorato sul rapporto con la storia e il luogo, scegliendo un materiale come il porfido, pietra porosa ma durissima, con cui sono costruiti i monumenti più significativi della città.

Il complesso edilizio ha una pianta triangolare. Nella parte orientale si trova la chiesa, che a sud si connette a una cappella feriale e alla sacrestia. Nella parte occidentale al piano terra c'è una grande sala della comunità. Al piano superiore gli appartamenti per i sacerdoti appartamenti e per gli ospiti. Il campanile raggiunge l'altezza di 50 metri.

**La giuria ha scelto poi di conferire due menzioni speciali alla cappella di San Giovanni Battista, realizzata con pietra e legno nel quartiere berlinese di Johannisthal dallo studio tedesco di architettura Brückner & Brückner, e alla cappella di San Juan Bautista dell'architetto spagnolo Alejandro Beautell, a Tenerife**.
Rafael Moneo e gli altri quattro finalisti saranno premiati durante la cerimonia che avverrà a Pavia il prossimo 4 ottobre, in occasione della festività di san Francesco d'Assisi.

## Architettura sacra/10

## Architettura: il sacro nasce dalla realtà

**Avvenire 15/06/2016 - Guido Oldani**

È come mettere l'anima dentro a un corpo, far stare una chiesa dentro ai materiali edili. Un ossimoro eccellente, due pietre focaie che, scartavetrate fra di loro, generano la scintilla o l'incendio celeste. La difficoltà odierna nel concepirle è evidente quanto affascinante. So che sul tema è appena terminato un convegno a Bose. Secondo Aimaro Isola è il sagrato a contare più della facciata. Forse sì, ma quando la calamita è potente e il sagrato, per dirla, sia quello della basilica di San Pietro. Certo, il sagrato può

essere luogo di intersezione di varie culture ma rischia anche di poter diventare il cortile dei gentili, che è un fuori rispetto al dentro del tempio. La chiesa invece è un dentro-fuori, senza *sancta sanctorum* o iconostasi di separazione.

Bella la cattedrale di Medellin, forse capitale mondiale della droga. Le porte della facciata e quelle laterali del tempio sono tenute spalancate e, nei luoghi circostanti, dal sagrato, ci si ritrova all'interno, in un tutt'uno che non separa appunto l'esterno dall'interno e viceversa, come esattamente un anello di Moebius. A proposito del sagrato, si può rammentare quando nell'Ottocento i "folli di Dio", nella Santa Russia, arrivavano a sputare sui portoni delle chiese, immagino significando che non solo nei riti sta il nocciolo. Gli stessi folli si fermavano a pregare sulle porte dei postriboli, significando, credo, un potente bisogno redentivo. Delle due situazioni forse sarebbe stata necessaria una sintesi fraterna.

Leggo ora, su "Avvenire", l'intervista all'architetto cileno Cristián Undurraga, che può fare a meno di croce e altare, perché più astratto è il luogo e maggiore è la spiritualità che vi abita. Mi pare che il restauratore del Palacio de la Moneda malponga la questione. Il silenzio lo si può incontrare dove c'è. Basta trascorrere una notte in una stazione ferroviaria di testa o una giornata in un cimitero per percepire un silenzio che però, in sé, è neutrale. Tocca al beneficiato indirizzarlo e farlo proprio. La spiritualità è un'altra cosa. È sufficiente un viaggio in metropolitana all'ora di punta per sentire il folto dei corpi umani, l'odore e persino l'ingenuità di coprirlo con l'artefatto dei profumi.

Penso alla ressa di malati in barella negli atri dei pronto soccorso urbani. Se il cuore non è piccolo, questi luoghi mescolano i salmi del male e la loro spiritualità. No, i non luoghi non esistono, sono gremiti invece da anime corporali. E la croce? È ineliminabile, perché la relativa religione è l'unica che viene da un martirizzato, che si fonda sull'eterna pena di morte, privilegio mostruoso del genere umano. Temo che l'idea di una caverna, col suo primitivismo, di cui l'architetto cileno dice, non sia una buona soluzione.

È una inutile regressione ai primordi dell'umanità, perché il bene e il male non hanno un calendario qualsivoglia. Per significare, a mio avviso, come i luoghi sacri, asettici non invoglino all'incontro con il Padreterno, mi pesa ancora troppo la chiesa progettata da Renzo Piano per Padre Pio. Riesce persino a cancellare la spiritualità naturale di quell'Appennino con questa ostentazione di arconi che mi sono parsi più idonei per una fiera espositiva di trattori agricoli che non per recitare il Padre Nostro.

Anni addietro pensai, occupandomi di linguaggio, che l'architettura religiosa è la lingua del religioso abitare. Allora, con un amico architetto, partecipai addirittura a un concorso per la progettazione di nuove chiese. Non lo vincemmo, ma scelsi come forma dell'edificio quella di un pesce, preso pari pari dalle stilizzazioni nelle catacombe. Il pesce di calcestruzzo era circondato da acqua. Il tetto era di vetro ed era il fondo di un acquario ricco di pesci. Stando in chiesa, si sarebbero visti i pesci volare. Si poteva anche tornare a un modello naturale ma solo perché già mediato dalla prassi della storia della buona novella. Se non sbaglio, altri hanno poi, autonomamente usato l'idea.

Ma oggi, oggi, perché si devono scolorire i colori per renderli neutri, abolire gli spessori per ottenere un mondo di carta velina? Se oramai viviamo accatastati, in comune con gli oggetti, perché rifugiarsi in uno spazio che non c'è? Allora, sgomitando tra i calcestruzzi fraternamente dilaganti, penso alle tante fabbriche dismesse.
Ecco, forse sono facilitato in questa sensibilità, dal fatto di essere figlio di un operaio. Lì, fra le mura abbandonate dell'industria, il martello ha battuto infiniti chiodi, crocefissa infinita fatica. Riattare un edificio simile, e preferisco proprio la parola riattare a quella restaurare, darebbe una chiesa già quasi consacrata di per sé, grazie alla sua propria storia. Ho visto ospedali abbandonati, poi trasformati in scuole. Cosa di meglio di quel luogo di innumerevoli *viae crucis* per diventare chiesa o essere di già una chiesa? E ancora mi riferisco alla dismissione di edifici carcerari. Luoghi di disperazione, suicidi, violenza e redenzione. Anche questa tipologia fa parte di una trinità di opportunità con dentro un'eco di emozioni, che di per sé danno luogo alla scaturigine della verticalità religiosa.
Credo l'architettura della chiesa debba essere un'acqua potabile, non un'acqua distillata o sterilizzata. Deve recare in sé la sua naturale flora batterica, non essere figlia dell'antibiotico che garantisce purezza al momento ma promuove resistenza nell'indomani. Ecco, sono soltanto appunti, aggiunti per una riflessione centralmente al di fuori al mondo dell'architettura e solamente colloquiale con la mensa senza tovaglia del vino e del pane. Abbozzi che si giocano sull'inciampo nella realtà, per non buttare nulla della fatica e del dolore della storia, perché è lì che è contenuta la nostrana gloria.

## Architettura sacra/11

*Prosegue il confronto sull'architettura sacra Lo scultore Gabriel: «I templi cattolici non devono essere asettici apparati agnostici e polifunzionali, negazione di ogni corporeità»*
*«Tutta la struttura si dovrebbe sviluppare intorno all'altare, secondo una gioia e vibrazioni vitali che richiamano l'esistenza umana»*

## L'ALTARE è il cuore della chiesa

**Avvenire 19 luglio 2016- di RAUL GABRIEL**

**I**l cardine di una chiesa cattolica è l'altare. Sintesi di tutti i significati e motivo stesso di esistenza. Alpha e Omega cronologico, origine di sostanza e struttura. Altare è la genesi stessa di quella carne che incarna l'architettura.

**LINEE DECISE.** Il fonte battesimale della chiesa di Santa Maria della Speranza a Olmo, nell'area urbana di Perugia. Sopra, l'altare

Fatto sostanzialmente ignorato. L'altare per una chiesa cattolica è il cuore pulsante. Tutta la sua realizzazione dovrebbe espandersi da quel cuore. Invece è trattato come la suppellettile più o meno estrosa di un salotto borghese, noiosa appendice necessaria a soddisfare gli obblighi contrattuali o lo sfogo marginale del creativo di turno. Altare e simboli sono essenziali in una chiesa, e non per una mera ragione compositiva o un equilibrio di volumi. Lo sono per la ragione stessa di essere chiesa. Questo sembra altrettanto scontato almeno quanto è evidente la insignificanza e tristezza della maggior parte dei presbitèri che vengono realizzati. Annichiliti da strutture che dovrebbero essere completamento, non finalità. In una totale indifferenza al significato. Allora a che serve fare chiese? Realizzare omaggi a un assemblaggio di maniera del contemporaneo, non fecondato dal significato? Ripetizione, copia, accademia, estrosità fine a se stessa, testimoniano nella pratica che una cultura non è più in grado di rigenerare, reinventare, rendere attuale e presente la vitalità del suo messaggio. Una chiesa come ogni opera, ogni costruzione, ogni luogo, agisce per osmosi, al di la delle parole. E se è finta, omaggio all'assenza, esercizio di stile, trasferisce immediatamente queste percezioni al suo contenuto.

Nei progetti che ho affrontato tutto questo è stato anche provocatoriamente entusiasmante. Venendo dall'arte contemporanea senza essere mai stato a contatto con una realtà che invece molti praticano come mestiere, mi sono chiesto se era possibile trasferire l'energia diretta di un'opera di poesia al pensare una chiesa. Pensare la forma come il meraviglioso accidente che permette di incontrare la intuizione nella sua stessa metodologia. Immaginare un'origine, il seme di ciò che ho trovato già fatto. Pensare quale fulcro potesse essere il punto di espansione di tutta la chiesa già costruita. Altare e simboli, geometrie pavimentali, vetrate e portali, connessi nell'architettura in una unità che è essenziale. Una chiesa non è un museo, non è un luogo di raccolta incidentale di oggetti delle mode o del gusto, o coordinati al tipo di arredamento che hanno i frequentatori e magari finanziatori di quella chiesa. Non è questo che si intende con la parola identità. Una chiesa come ogni opera artistica autentica dovrebbe essere un progetto di gioia, un fiume impetuoso che trova i suoi argini che ne aumentano la potenza. Come si può pensare che squadre di professionisti assemblati in forma amministrativa, spesso solo per vincere un concorso, e che magari leggono come in un "bugiardino" farmaceutico le prescrizioni contrattuali, abbiano la tensione giusta per affrontare un percorso di questo tipo? La metodologia non può essere primariamente normativa. Deve essere primariamente di amore comune. La visione non è un capitolato edilizio. I committenti dovrebbero per primi esserne coscienti. La visione non si accontenta della mediocrità. Deve incontrare la genialità, la qualità. Ma la genialità che si confronta con un luogo fortemente connotato, deve avere in sé un germe di quel percorso, di quella origine. Perché la genialità, se ha qualità, non viene a patti. Si esprime. E se non ha in sé una qualche appartenenza a quella identità, più è geniale e più esprimerà altro. Arrivando anche a negare il senso stesso di quel luogo. È un dato di fatto fisico, corporeo. Molte chiese sembrano in effetti asettici apparati agnostici e polifunzionali, negazione della corporeità non perché utilizzano una idea vagamente e volgarmente definita astrazione, ma perché sono volutamente negazione di vitalità, confezione pastorizzata di una non ben definita propensione

funzionalista e sociologica. Non coinvolgono, permettendo a chi le frequenta quella distratta indifferenza che si vende per superiorità culturale. Tutto a favore del non disturbare. Devastante per il senso corporeo della fede senza cui il cattolicesimo non ha senso.

Ma devastante anche per poter ripensare un rinnovato umanesimo in senso puramente laico.

Ma una chiesa cattolica dovrebbe essere corpo. Il corpo anticipa la mente nella conoscenza, in una meravigliosa pedagogia che prepara all'incontro. Il corpo è veicolo, ma molto di più: è l'eredità in anticipo del percorso a venire. Corpo non è necessariamente figura e neanche la sua negazione.

Corpo è vibrazione vitale. Meravigliosa interstessi ferenza che permette di non essere una linea piatta. L'idea di incorporeità è utopia di inesistenza. Il corpo è imprendibile, sempre in processo, e non è semplice trasferirne l'essenza, fissarla in un oggetto. Non credo vi sia una formula stilistica. Ma ovunque si percepisca freddezza, eccesso di rifinitura, figurinismo da vetrina, la corporeità non passa. E non aiutano le perline colorate degli effetti tecnologici, già cosi obsoleti, con possibilità infinite di creare oleografie caleidoscopiche e copie perfette. La malattia del "contemporaneismo" genera gli danni dell'artigianato seriale, endemico come la povertà di ispirazione genuina.

È fondamentale rigenerare il significato dei termini. Su alcune chiese da concorso ho sentito parlare di equilibrio tra emotività e rigore. Per certi versi è anche corretto. L'errore sostanziale è che quell'accezione di equilibrio e rigore si avvicina molto più a una stasi da *rigor motis.*

La vita è flusso, sbilanciamento, costante ridefinizione di esondamenti sempre imprevedibili e sorprendenti. La vita non è il bianco asettico e "minimal chic" di un sudario geometrico, è il colore, la forza e la incontenibilità dei fluidi e dello scorrere a volte impetuoso che ridefinisce le forme e le modella costantemente. Nella chiesa di Olmo, dove ho realizzato il mio intervento, avevo ben presente che il sangue e l'acqua, motivi ispiratori del progetto, non escono controllati in blister monodose ma come un fiotto incontenibile: che giungano dalla esplosione della nascita di un bambino e dalla ferita di un costato. Quel fiotto incontenibile è la garanzia della nostra vita, il dono che abbiamo in eredità, è la forza inarrestabile che comunque agisce. La rigidità formale e accademica è segno di un profonda avversione verso quel provvidenziale sconvolgimento vitale che l'Incontro continua a generare.

**Immagini - LINEE DECISE. Il fonte battesimale della chiesa di Santa Maria della Speranza a Olmo, nell'area urbana di Perugia. Sopra, l'altare**