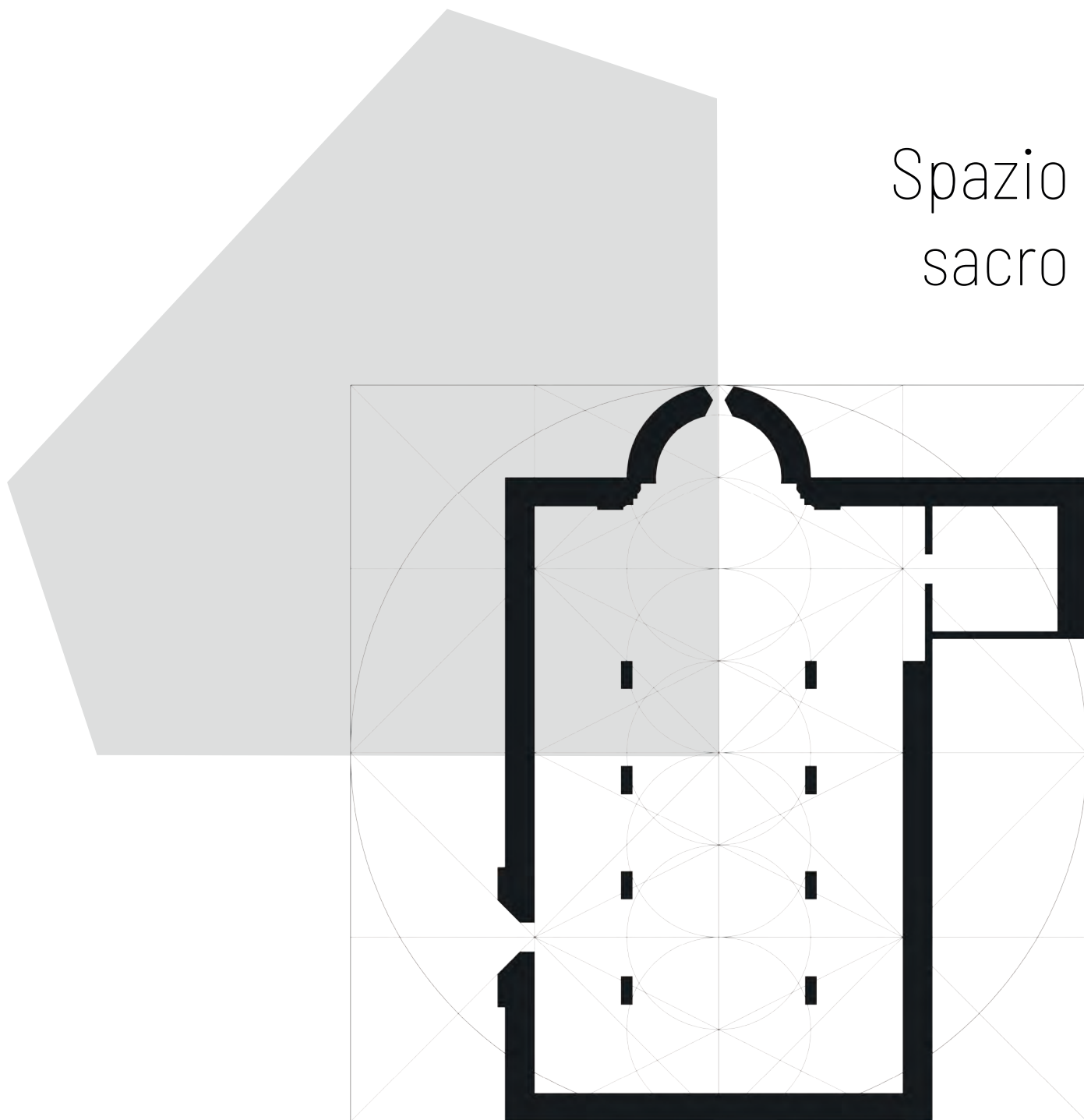


ARCIPELAGO

1-2024

Spazio
sacro



politecnica


MAGGIOLI
EDITORE

ARCIPELAGO ¹⁻²⁰²⁴

Spazio
sacro

Arcipelago 02

Quaderni dell'Ordine degli Architetti P.P.C. della Provincia di Grosseto

Spazio sacro

ISBN 978-88-916-7476-0

© Copyright 2024 degli Autori

È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata, anche ad uso interno e didattico, non autorizzata.

Diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento, totale o parziale con qualsiasi mezzo sono riservati per tutti i Paesi.

Maggioli Editore è un marchio di Maggioli S.p.A.

Azienda con sistema di gestione qualità certificato ISO 9001:2015

47822 Santarcangelo di Romagna (RN) • Via del Carpino, 8

Tel. 0541/628111 • Fax 0541/622595

www.maggiolieditore.it

e-mail: clienti.editore@maggioli.it

Il catalogo completo è disponibile su www.maggiolieditore.it e www.theplan.it

Finito di stampare nel mese di gennaio 2025 nello stabilimento Maggioli S.p.A
Santarcangelo di Romagna (RN)

ARCIPELAGO

1-2024

in copertina

Schema della pianta in sezione aurea del Duomo di Sovana

Progetto editoriale

Ordine degli Architetti P.P.C. della Provincia di Grosseto

Codice Fiscale _ 92006170531

Indirizzo _ Via Tripoli 159, 58100 Grosseto

email _ architetti@grosseto.archiworld.it

pec _ oappc.grosseto@archiworldpec.it

telefono _ 0564 23045

fax _ 0564 23126

Consiglieri

Luciano Catoni

Cecilia Gentili

Ilaria Gentili

Stefano Giommoni

Sara Lotti

Cecilia Luzzetti

Andrea Marchi

Paolo Rusci

Andrea Scalabrelli

Comitato scientifico

Adolfo Francesco Lucio Baratta

Riccardo Butini

Vanessa Mazzini

Maria Concetta Zoppi

Comitato editoriale

Giulio Basili

Sabrina Martinozzi

Paolo Rusci

Andrea Scalabrelli

Copertine ed elaborazioni grafiche

Daniele Biagini

Alessio Fallani

Jac&Daniel

Realizzazione editoriale e stampa

MAGGIOLI EDITORE



ARCIPELAGO

1-2024

Spazio Sacro

Indice

Il progetto della chiesa nel tempo dei mercanti. <i>Paolo Zermani</i>	5
Dalla grotta al tempio. <i>Massimo Cardosa</i>	20
Ico Parisi e Santa Maria dell'Osa. «Percorrenza fotografica». <i>Anna Mazzanti</i>	26
Chiesa Nostra Signora di Lourdes a Follonica. <i>Giulio Basili</i>	40
Chiesa della Consolata, Punta Ala. <i>Riccardo Renzi, Paolo Rusci</i>	50
Dal tema della tenda al "giusto mezzo di piacevole modernità". <i>Marica Rafanelli</i>	58
Esperienze del territorio	70
Intervista all'architetto Edoardo Milesi. <i>Andrea Marchi</i>	71
Il censimento delle chiese italiane. <i>Barbara Fiorini</i>	76
Gino Daviddi e l'esperienza di Nomadelfia. <i>Andrea Scalabrelli</i>	78
La cappella dell'Ospedale della Misericordia di Grosseto. <i>Cecilia Luzzetti</i>	80
La realizzazione della Chiesa della Maremma: la Basilica del Sacro Cuore di Gesù. <i>Gianluca Egisti</i>	82

Il progetto della chiesa nel tempo dei mercanti.

Paolo Zermani

Anche il progetto della chiesa è oggi pienamente investito dal materialismo che caratterizza il nostro tempo e ne vive e partecipa le istanze superficiali.

Contemporaneamente la nozione di spiritualità, sfuggendo ai confini della liturgia, ha oltrepassato i limiti del perimetro murario degli edifici per rendersi itinerante e affrancarsi dalla necessità di un luogo deputato. Caduti i termini canonici di riferimento propri alla occidentale condizione del culto, e stabilite dal Concilio Vaticano II le linee di una più aperta e diffusa evangelizzazione, è sembrato possibile, costruendo gli edifici sacri, abbandonare la logica consequenziale di una pratica già scritta nella storia delle architetture e delle forme liturgiche, nelle regole degli ordini.

Su questo orizzonte il principio di fondo dei miei progetti rimane, come è sempre stato per gli architetti della cristianità occidentale, quello di rivelare, nell'edificio, la croce. La manifestazione della croce, gradualmente acquisita come elemento tipologico, è la cruna entro cui lo spazio sacro continua ad avverarsi.

La fusione fra la croce e la pianta dell'edificio continua ad assumere valore attraverso la figura del Cristo che, in sembianza umana, introduce eccellenza e fragilità alla figura tipologica, svelandone il necessario, reiterato sacrificio. Fino ad Alessandro Magno il mondo greco e quello orientale non si erano conosciuti.

Il primo aveva costruito ogni cosa a partire dal 'tipo', un sigillo classificatorio con cui catalogare il mondo visibile, l'altro aveva costruito ogni cosa sul 'simbolo'.

Possiamo dire che 'tipo' e 'simbolo' si incontrano, in via definitiva, alla base della croce di Cristo: la croce, (fino ad allora, un patibolo) sintetizza, anche per l'architettura, una rivoluzione culturale e spirituale.

Elena, madre di Costantino, parte da Roma in età avanzata per fondare una nuova chiesa sul Santo Sepolcro, che era stato cancellato da Adriano attraverso un tempio pagano, e altre sessanta nuove chiese in Oriente.

Questa vicenda interessa l'architettura perché il paesaggio occidentale ne è figlio.

Se ancora guardiamo, in questa direzione, tra Ottocento e Novecento, all'opera di David Caspar Friedrich e di Andrej Tarkovskij, comprendiamo che il procedimento di formazione dell'arte rivela, tra i due artisti, forti analogie avendo inizio da un'opera di spoglio, di demolizione dell'inutile, per mirare ad alcune figure essenziali, che transitano, diciamo, 'sotto la croce'.

In tal senso la forma della liturgia, primo tema da iscrivere nel programma di un progetto di chiesa, deve tornare a coincidere con la forma dell'arte.

Pavel Florenskij ha sintetizzato il concetto parlando, cento anni fa, di liturgia come sintesi delle arti.

Di questa sintesi mi limito, da architetto, a citare tre

elementi imprescindibili cui oggi può ancorarsi il progetto della chiesa e a mostrarvi alcuni corrispondenti esempi del mio lavoro.

Terra

Il primo ancoraggio è la terra.

Nel primo capitolo, *Il volto della terra*, del suo *San Francesco*, del 1927, Romano Guardini individua il contesto in cui si costruisce, fin dalla giovinezza, la figura del Santo, dedicandolo interamente alla descrizione dell'ambiente architettonico e derivandone il senso della presenza francescana.

«Sui declivi dell'Appennino se si scende verso la Toscana, le case appaiono sparse come chiari, nitidi cubi. Se ci si colloca completamente sull'altura di fronte a Perugia è come se cristallo crescesse in altezza su cristallo. Si percepisce dapprima l'architettura con l'occhio, ma quello è solo l'inizio. Essa è colta realmente col corpo, con l'arco della fronte, con l'ampiezza del petto, con l'essere che la sente in modo vivo, avanzando attraverso lo spazio. Allora ti tocca con forza elementare il modo in cui questa durezza ha forma e stratificazione». «Dappertutto scorre l'aria, con moto di freschezza e avvolge di purezza ogni forma. E quando il sole incombe sulla città, e l'aria trema, e la pietra riverbera splendore come intrisa di luce; quando tutta questa configurazione dagli spigoli tagliati a scalpello e dalle masse murarie sta nella purezza del vento col suo tenue spirare, e nella luminosità incandescente, allora l'anima è toccata dal grande mistero di quella profondità che non sta nel caos, ma nella chiarezza».

«In questa tensione viva» scrive ancora Guardini «che continuamente si ridesta, che mai scompare, ma viene sempre superata a nuovo in un atteggiamento particolare dell'intera persona, è cresciuto Francesco».

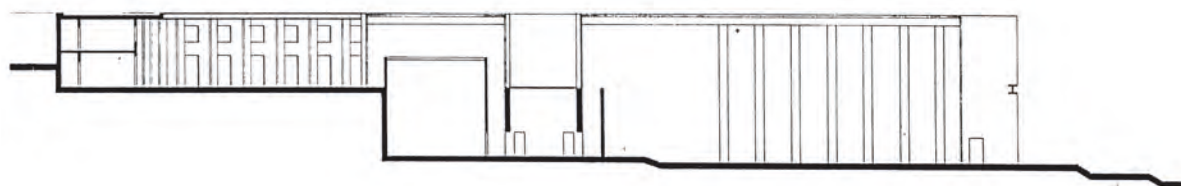
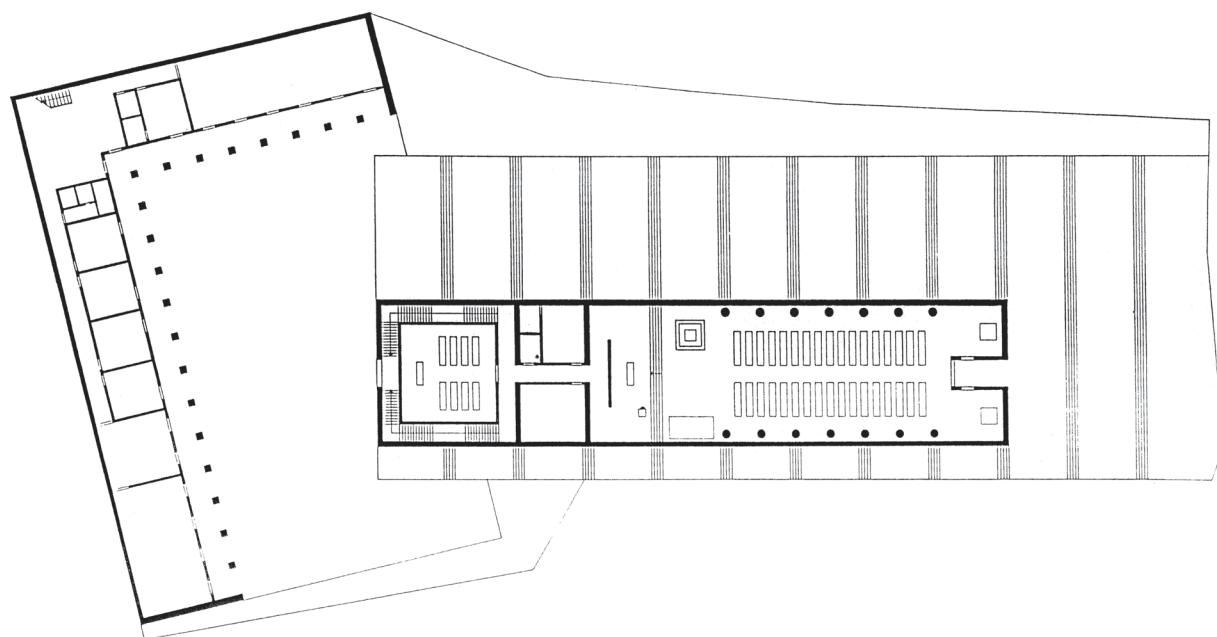
Il Santo nasce alla propria complessità dalla forma esterna ed interna del paesaggio.

Da qui la indicazione del Crocifisso di ricostruire tre chiese materiali prima di compiere la missione dello spirito e l'urgenza dell'esperienza ricostruttiva come pratica quasi propedeutica.

Le città italiane e il paesaggio delle loro chiese assumono oggi la evocativa struttura di un mosaico la cui trama presenta una eguale quantità di vuoti e di sopravvissuti angosciati lacerti. Rudolf Borchardt parlava già quasi un secolo fa di «una geniale totalità in macerie», Guido Ceronetti di «frantumi di bellezza».

Oltre un contenuto di riparazione 'L'atmosfera' è forse nuovamente «tanto densa e satura di forme da dover giungere al punto di precipitazione per ricomporsi in forme nuove».

Un frammento d'Umbria, un casale rosa, gli ulivi, la speculazione edilizia si contendono il fondale su











cui nasce la chiesa di San Giovanni a Perugia che prevalentemente sarà vista dall'alto.

La chiesa e il centro parrocchiale si appoggiano al corpo della collina attraverso una sequenza che privilegia il concetto di sostruzione, di scavo, di piazza bassa e piazza alta che è nella storia della città di Perugia, di quel suo centro che i perugini chiamano, significativamente 'Acropoli'.

Una linea retta segna il percorso sacro del sagrato alla chiesa principale alla chiesa feriale alla canonica: lungo questa linea gli spazi si dispongono come Stazioni.

Il percorso è duplicato all'esterno, attraverso la grande scala che lega la piazza Bassa e la piazza Alta, con una dimensione analoga al corpo della chiesa.

In sezione il corpo della chiesa, alto tredici metri lineari, raggiunge la stessa quota altimetrica del centro parrocchiale, alto sei metri e cinquanta.

La quota superiore degli edifici è così identica e amplifica la presenza della scala, piazza anch'essa, che congiunge il sagrato inferiore con quello superiore.

La chiesa principale ha la sua entrata sul sagrato inferiore, verso strada.

Il corpo complessivo della chiesa è attraversato da una linea di luce che nella chiesa principale segna il taglio verticale della facciata e continua in copertura, accompagnando il fedele fino all'altare. Analogamente avviene nella chiesa feriale, in opposta direzione.

La linea di luce, come la croce che essa forma in facciata intersecandosi con una putrella in ferro, è leggibile dalle colline e segna il confine tra spazio interno e cielo.

Il blocco pietroso chiesa principale-sagrestia-chiesa feriale, come una continuazione della natura del suolo, si sviluppa sul fronte strada, chiudendolo per cinquanta metri lineari, costituendo una sorta di grande muro, di suolo rialzato che protegge lo spazio doppio, vuoto, della grande scalinata-piazza rivolta a monte, verso la collina, dal traffico veicolare.

In una città che è costruita sulle sostruzioni, architetture che reggono altre architetture definendone e adattandone il piano di imposta rispetto alle acclività del suolo, l'insieme dei corpi progettati, impostandosi su quote d'impianto differenti e terminando su un'unica quota in sommità, si mostra quasi come nuova sostruzione che regge, a posteriori, la città esistente del secondo Novecento.

Il mattone che appare in piena vista come materiale esterno e interno consacra l'appartenenza alla natura del suolo e alla storia, all'identità di Perugia e dei suoi santi.

Luce intensiva

Il secondo ancoraggio è la luce.

Proprio attraverso una affermazione di sacrificio, di morte e resurrezione, si colloca nella vicenda occidentale, con la vita terrena di Cristo e il suo annuncio divino, una istanza nuova del vedere.

Sarà Dante a concettualizzarla definitivamente, con temeraria chiarezza, nelle sue visioni della luce, in cui il vivo raggio lo trafigge, rendendolo consapevole della impossibilità di allontanarsene.

In modo opposto alla luce violenta del mondo sensibile la luce in sé offre agli occhi di chi la guarda la forza di sopportarne l'intensità mentre acceca chi non ha la

volontà di guardarla.

E, non a caso è in Borges, cieco, che il concetto di perdita della vista prelude a un privilegio rifondativo.

Così Borges immagina la ricostruzione di un infinito circolare (nei suoi sogni vede spesso un edificio circolare con tante finestre) in cui si verificano eventi sempre nuovi.

«La luce cade» - scrive Deleuze in *Cinema* - «Che cos'è il movimento dell'intensità. Il movimento dell'intensità è la caduta della luce». Nel buio di una prosaica sala di proiezione egli ricostruisce l'alfabeto che avvicina l'arte all'infinito. Anche attraverso il mezzo moderno, quello cinematografico, scandisce la verità raggiungibile con lo spostamento 'intensivo' del punto di vista.

L'immagine cinematografica, che non è per nulla astratta, estrae una modulazione della luce. Non sono il carrello né il veicolo a determinare la verità, ma la luce che cade: «Qui tutti questi movimenti sono come ripresi in un movimento più profondo». Solo un atto dello spirito può catturare l'insieme del tempo.

«La luce cade sopra di noi, ed è questa l'intensità: essa non cessa di cadere. E ciascuno di noi chiederà pietà». Questo può avvenire anche in una prosaica chiesa dell'oggi. È, ancora, la condizione di luce altrimenti evocata da Florenskij per descrivere l'icona: «Immaginate di trovarvi chiusi in una stanza, dove però si trova una finestra poco illuminata, dalla quale penetra la luce di un altro mondo».

Il nuovo Tempio di cremazione di Parma, che ho progettato qualche anno fa, è ubicato a nord dell'antico Cimitero di Valera, tra questo e la tangenziale recentemente realizzata, circa un chilometro a ovest della città.

Da una parte la città e la via Emilia, dall'altra la campagna e l'abitato di Valera, segnano i riferimenti di un paesaggio storicamente caratterizzato dall'ordine centuriale della colonizzazione romana e dalla fondamentale viabilità altomedievale: una civiltà ancora leggibile in filigrana o in superficie nei rinvenimenti della *domus* romana, nel tracciato delle strade e dei poderi, nell'architettura romanica delle Chiese di Vicofertile, S. Pancrazio, S. Croce.

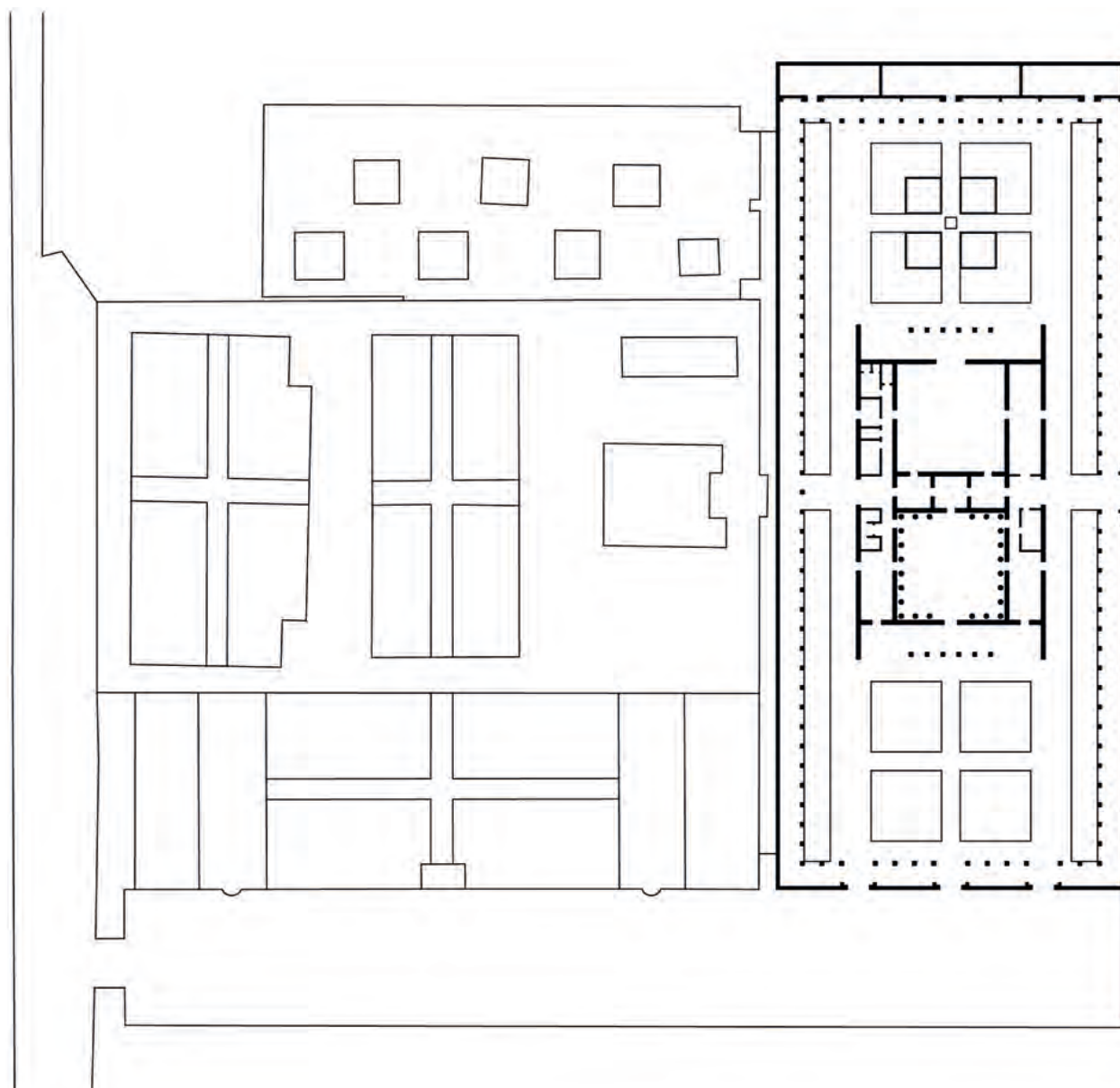
Il Tempio emerge all'interno del recinto, visibile da lontano e a chi percorre la tangenziale, come un grande elemento basamentale, preceduto da due spazi coperti alle estremità, analoghi a sud e a nord, verso Valera e verso Parma.

Quale frammento tagliato, ospita e sospende nel tempo il rito del passaggio, rendendolo un unico grande simbolo urbano, quasi altare, in cui la città celebra, in modo incessante, la memoria di sé attraverso la memoria dei suoi morti.

Il rapporto tra i due recinti, antico e progettato, e quello tra essi, la campagna e l'abitato di Valera, costituisce il primo tema affrontato dal progetto.

Il nuovo recinto, un recinto fatto di spazio architettonico perché pensato come un muro porticato e abitato dai cellari che ospitano le polveri, contiene, in un percorso ininterrotto, il rapporto tra vita e morte, fissandone la lettura nel senso di una continuità ideale della vita.

In forma di un grande rettangolo la cui giacitura si attesta a fianco del cimitero esistente il porticato, al quale si











accede dall'area a parcheggio posta sul lato più stretto, secondo l'uso attuale del cimitero esistente, abbraccia i momenti del percorso stabilendone una gerarchia precisa, il cui medium architettonico è il Tempio vero e proprio, collocato al centro delle due dimensioni.

Quest'ultimo segna, anche spazialmente, i tempi del rito, tra esterno e interno, dividendo, in un percorso processionale, la zona dell'accoglienza del defunto e dei famigliari, posta in prossimità dell'ingresso, da quella del Giardino di aspersione delle ceneri, collocato dopo gli spazi di commiato e di cremazione, caratterizzandosi per due facciate analoghe a Nord e a Sud, quasi due sezioni che consentono di ricavare altrettanti spazi aperti e coperti.

La pianta dell'edificio è segnata da due grandi quadrati, tra loro collegati attraverso un quadrato di dimensione inferiore.

Il primo quadrato è costituito dalla grande Sala del Commiato, illuminata da una sorgente di luce centrale e occupata soltanto dalle colonne sulle pareti e dall'ambone riservato all'orazione.

Una alta porta posta sulla parete di fondo costituisce il varco di transizione della salma verso il secondo quadrato, di dimensione inferiore, camera di luce illuminata zenitalmente, completamente vuota.

La salma così scompare nella luce.

Il terzo quadrato è costituito dal crematorio vero e proprio, in cui il corpo viene bruciato.

Silenzio

Il terzo ancoraggio è il silenzio.

Che cosa significa oggi chiedere silenzio? La cosa non corrisponde a un'aspettativa di mutismo, né a una generica rivendicazione minimalista, ma all'esigenza di una chiesa scabra.

Lo storico francese Henry-Irénée Marrou, fingendo, nel 1940, un trattatello di ricostruzione erudita del pensiero di S. Agostino *Traité de la musique selon l'esprit de S. Augustin*, fissa icasticamente il valore del silenzio nell'arte contemporanea parlando di una «musica silenziosa», che ancora molti attendono.

Il tema costituito dalla «anticipazione dell'eterno» che l'arte deve contenere è tale per cui «la musica sonora che il movimento delle mie dita sulla tastiera realizza è dunque soltanto un'imitazione della musica silenziosa che vive nella mia mente».

«Così l'esecuzione strumentale non è che un mezzo, subordinato come il suo fine, a una musica interiore che risiede nella parte più segreta del cuore, in seno a un misterioso silenzio».

Nuove cose urgenti devono essere scavate, scritte e ordinate dall'arte, per ammetterle a una zona di sospensione, sobriamente illuminata, che attribuisca misura e senso alla realtà e ne inseguia la verità superiore. Il silenzio di cui parlo, riguardo all'architettura, non è dunque una questione di forma, anche se investe la forma.

Non voglio qui sostenere semplicemente la necessità di silenzio rispetto al frastuono delle forme vuote da cui l'architettura sembra investita, in una gara folle verso l'esibizione della gratuità e dei segni di superficie, dei tatuaggi evanescenti o permanenti.

Ma di un principio di sospensione di distanziamento

dal processo in atto, che costituisce la fondamentale condizione critica del progetto e che qualifica, per converso, il suo stare nella realtà presente.

Non è un caso che al silenzio si riferisca -storicamente- l'atto di costruzione del tempio, in ogni religione e in ogni epoca, e lo stato di sospensione evochi la necessaria consapevolezza che ogni nostro atto è sacro.

Improvvisamente il silenzio appare e la sua presenza non si impone alla ingiustificata frenesia delle nostre parole, ma forse ha qualcosa da dire.

Come l'ombra sostiene la luce, il silenzio sostiene le sole parole necessarie.

Perugia, Chiesa di San Giovanni.

Pg. 6

Pianta e sezione.

Pg. 7-8-9

Esterno.

Pg. 10

Interno.

Parma, Tempio di cremazione.

Pg. 12

Pianta.

Pg. 13-14-15

Esterno.

Pg. 16

Interno.

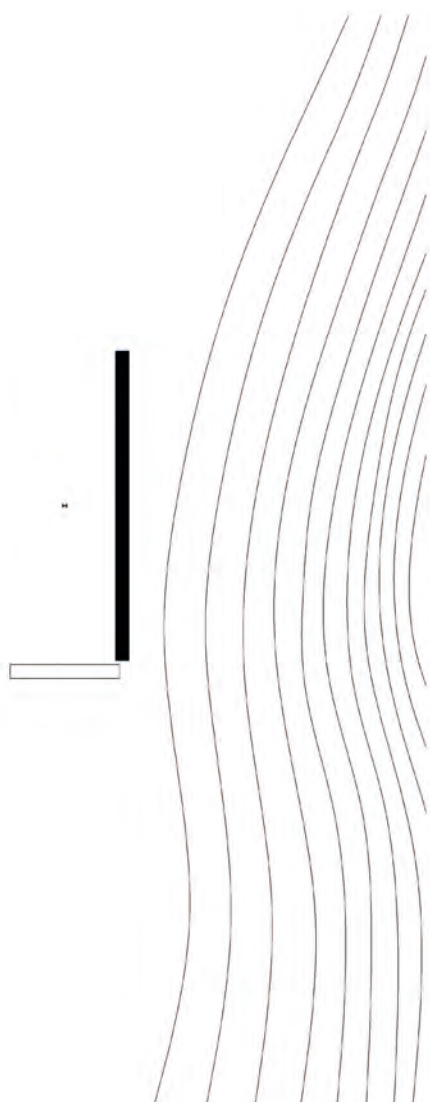
Varano dei Marchesi, Cappella nel bosco.

Pg. 18

Pianta.

Pg. 19

Esterno.





Progetto editoriale

Ordine degli Architetti P.P.C. della Provincia di Grosseto

Codice Fiscale: 92006170531 - Indirizzo: Via Tripoli 159, 58100 Grosseto

email: architetti@grosseto.archiworld.it - pec: oappc.grosseto@archiworldpec.it

telefono: 0564 23045 - fax: 0564 23126

Consiglieri

Luciano Catoni

Cecilia Gentili

Ilaria Gentili

Stefano Giommoni

Sara Lotti

Cecilia Luzzetti

Andrea Marchi

Paolo Rusci

Andrea Scalabrelli

Comitato scientifico

Adolfo Francesco Lucio Baratta

Riccardo Butini

Vanessa Mazzini

Maria Concetta Zoppi

Comitato editoriale

Giulio Basili

Sabrina Martinozzi

Paolo Rusci

Andrea Scalabrelli

Copertine ed elaborazioni grafiche

Daniele Biagini

Alessio Fallani

Jac&Daniel

in copertina

**Schema della pianta in sezione
aurea del Duomo di Sovana**

ISBN 978-88-916-7476-0



9

788891 674760

€ 14,00

ARCIPELAGO 02

Quaderni dell'Ordine degli Architetti P.P.C.
della Provincia di Grosseto

**ARCHITETTURA
INGEGNERIA
SCIENZE**