

EUGENIA  
CECCHETTI

**Il cielo  
a volta**

**T**







**Il presente volume è la sintesi della tesi di laurea a cui è stata attribuita la dignità di pubblicazione.**

Commissione: Proff. M. T. Bartoli, E. Godoli, A. Volpe, P. Matracchi, G. Verdiani, F. Mugnai, A. Manfredini, G. Anzani

**Ringraziamenti**

Ai professori Andrea Volpe e Pietro Matracchi per i loro insegnamenti e per la pazienza e la disponibilità dimostrate.

All'Arch. Luca Sportellini, l'Arch. Maurizio Pucci, l'Arch. Lorenzo Mariotti, l'ing. Giovanni Cangini per il gentile contributo nella raccolta dei documenti e nel lavoro di ricerca.

All'Arch. Salvatore Zocco per gli utili consigli progettuali.

A Sara, Giorgia, Flavia e Angela per aver speso un po' del loro tempo a rendere migliore questo lavoro.

A Marco e Cinzia per il supporto "tecnico", "letterario" e morale durante tutti questi anni di studio.

A Luca per il sostegno continuo e l'aiuto inappagabile.

*in copertina*

Santuario di Maria Santissima Assunta in Rasina, resti della copertura.

*progetto grafico*

**didacommunicationlab**

Dipartimento di Architettura  
Università degli Studi di Firenze

Susanna Cerri  
Giacomo Dallatorre



**didapress**

Dipartimento di Architettura  
Università degli Studi di Firenze  
via della Mattonaia, 8 Firenze 50121

© 2020

ISBN 978-88-3338-116-9

Stampato su carta di pura cellulosa *Fedrigoni Arcoset*

ELEMENTAL  
CHLORINE  
**FREE**  
GUARANTEED

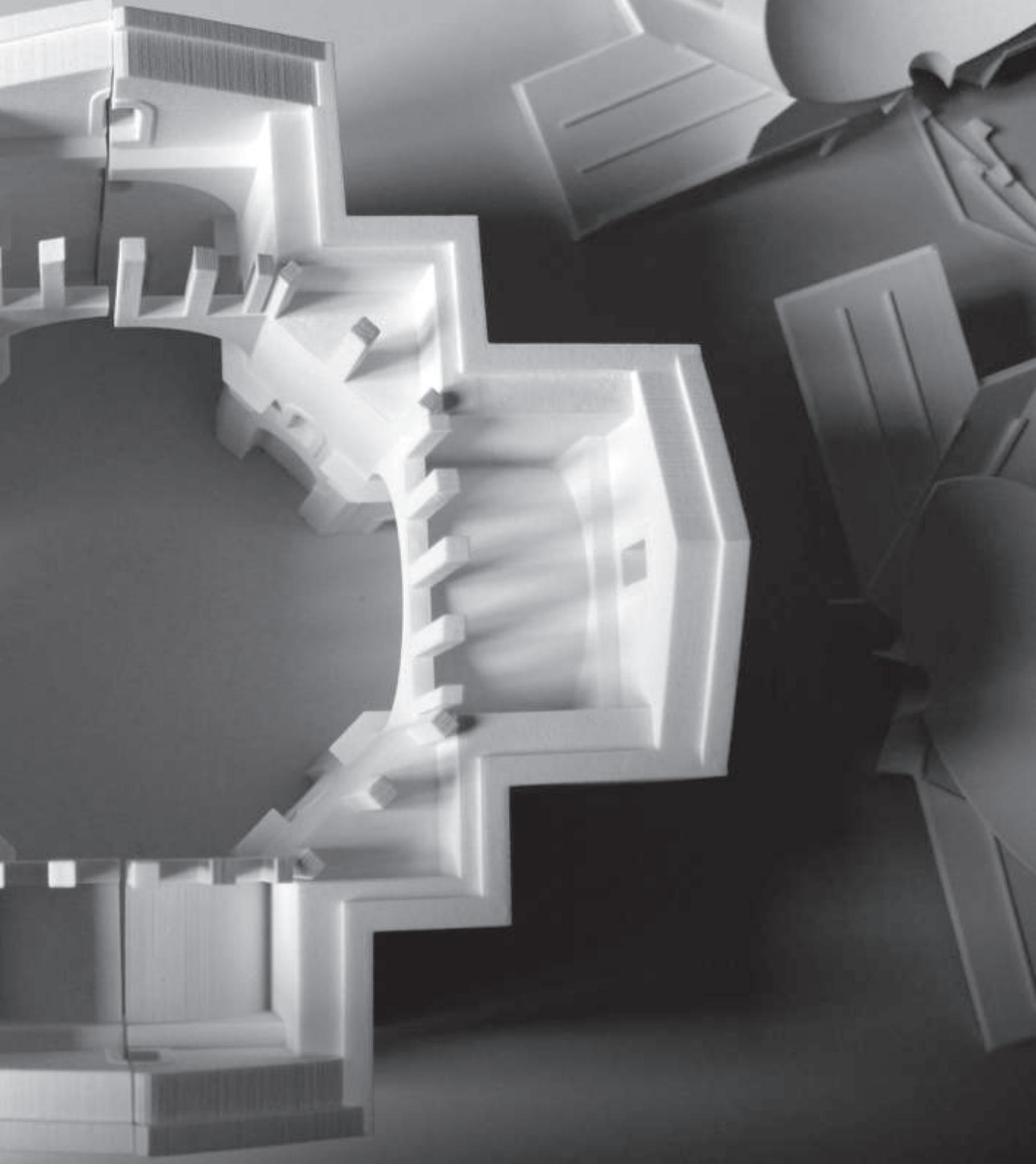


HEAVY METAL  
**ABSENCE**  
CE 94/62

EUGENIA  
CECCHETTI

**Il cielo  
a volta**





# La ricostruzione del cielo

Se non fosse sconosciuto ai più, il corpo ferito del Santuario dell'Assunta in Rasina potrebbe divenire il perfetto simbolo della condizione di degrado, incuria e abbandono in cui versa una parte del patrimonio architettonico italiano. Se solo la sua critica condizione fosse concretamente tangibile.

Al contrario esso giace in agonia, avvolto da arbusti e verzure degne del Piranesi che celandolo quasi completamente alla vista lo condannano a un segreto e inevitabilmente pittoresco oblio.

Nemmeno l'ipotetica attribuzione a Francesco di Giorgio ha scalfito la condizione di solitudine e di non esistenza di questa chiesa a pianta centrale che, prima del crollo, presentava un'interessante volta sorretta da costoloni incrociati. Soluzione di copertura per l'intersezione delle braccia della croce greca di pianta, del tutto inedita e fin troppo raffinata per essere stata concepita da un architetto minore.

Nonostante questa intrigante congettura, la triste sorte del Santuario sembra essere ormai segnata.

Col suo esemplare lavoro di tesi Eugenia Cecchetti prova a sovvertire questo cupo scenario immaginando un altro possibile finale per questa vicenda. O, per meglio dire, un suo nuovo luminoso inizio.

Seguendo il percorso delle analogie che lungo il corso del vicino Tevere collegano il Tempio alle architetture di Roma, di Soane, di Baldeweg, tutte benedette dalla luce dell'oculo del Pantheon, l'ipotesi di restauro, consolidamento e riuso del moribondo manufatto ha saputo trasfigurarsi con facilità in progetto contemporaneo; da intendersi nella sua accezione più alta. Ovvero in proposta che sa appartenere sia a questa nostra epoca che al tempo senza tempo.

E' dunque questa chiara predisposizione all'ascolto della grande lezione del passato e l'attitudine a porsi senza alcun pregiudizio in dialogo con esso il valore aggiunto di questo lavoro che aderisce ad un più generale processo: la continua interpretazione e ricostruzione di quelle antiche misure scritte nel paesaggio italiano.

Posizione teorica che unisce nella ricerca, nella didattica e nella professione il gruppo docenti del Dipartimento di Architettura di Firenze a cui appartengo e che trova nelle pagine delle *Memorie di Adriano* della Yourcenar l'epigrammatico motto.

"Ho ricostruito molto, e ricostruire significa collaborare con il tempo nella sua accezione di 'passato', coglierne lo spirito o modificarlo, protenderlo quasi verso un più lungo avvenire. Significa scoprire sotto le pietre il segreto delle sorgenti."

**Andrea Innocenzo Volpe**  
Dipartimento di Architettura  
Università degli Studi di Firenze



# Il giardino sacro



Il territorio nel quale si dispiega il margine tra Umbria e Toscana è un'euritmica composizione di due immagini complementari: dolci rilievi boscosi fitti di querce, lecci, abeti e pini, separati da ampie vallate generose d'acqua. In questi luoghi il paesaggio conserva ancora i propri caratteri remoti, scenario del ciclo esistenziale, pacifico e millenario di flora e fauna, appena sfiorato dalla mano dell'uomo. Soltanto puntiformi realtà castellari e piccoli orti centenari, ricavati tra gli eterni baluardi delle alture e dei boschi, segnano l'integrità di queste terre.

Nel cuore di questo contesto, in prossimità del Lago Trasimeno, sorge il santuario di Maria Santissima Assunta in Rasina. La piccola chiesa e l'adiacente cimitero trovano luogo sul promontorio dominato dalla Rocca di Rasina, ad una quota di circa seicento metri sul livello del mare, delimitato da due brevi affluenti del fiume Tevere: a Settentrione il torrente Seano (o Minima), a Meridione il torrente Niccone. A ridosso di quest'ultimo è situata l'antica Dogana, attuale Spedalichio, frazione del Comune di Umbertide. Anche la toponomastica ci ricorda che da secoli questi territori sono teatro di antiche storie e conflitti fra signorie opposte, riconducibili al Granducato e allo Stato Pontificio. La fisionomia del luogo è il risultato di tutte quelle vicende

accadute durante quel periodo storico noto come 'Età dei Comuni': il Medioevo domina il paesaggio, con le sue architetture di borghi fortificati e di castelli turriti, isolati nella verde campagna che, come nemici schierati, si fronteggiano da una parte all'altra del torrente Niccone, vecchio confine geografico e politico.

L'architettura ieratica del santuario affonda le sue radici in questo paesaggio, nutrendosi di una linfa immortale che lo colloca in una dimensione senza tempo: una pendente radura delimitata da rigogliosi boschi, intensa manifestazione del *genius loci*. Natura e Cristianesimo persistono e convivono in questo pezzetto di mondo, come frammenti dimenticati da una terra ormai lontana dalla propria storia e cultura religiosa. Qui riecheggia il sapore dell'Umbria semplice e solitaria, dal saggio volto sereno e contemplativo: terra di santi che intonano cantici alla Natura figlia di Dio, di gitani benedettini alla ricerca di un modello di vita sapientemente semplice, di introversi eremiti invasori degli antichi manieri. A questo clima appartiene la genuina spontaneità insita nelle architetture e nel paesaggio umbro, una realtà antropica radicata nei luoghi e frutto di trame non codificate per iscritto, ma fatte proprie attraverso esperienze secolari.

“Una seconda natura che agisce per

scopi civili è la loro architettura”, così, nel suo *Italienische Reise*, Wolfgang Goethe rivela tale indissolubile legame.

Il tempo, che dall'architettura rimuove l'eccesso e il superfluo, ha esaltato i caratteri primigeni di questo luogo, stabilendo una condizione architettonica ed esistenziale eccezionale ed imprevedibile. L'opera canonizzante della Natura riecheggia tra le rovinose e massicce mura di pietra della Rasina, intonando un sacro inno dai forti accenti naturalistici. La grande volta, che un tempo proteggeva e isolava la pianta centrale cruciforme, oggi è infranta; questo traumatico evento ha modificato definitivamente la percezione dello spazio e la luce solare ha invaso l'ambiente, in origine oscuro, dando così forma a una condizione inedita. Dall'alto, gli elementi naturali s'insinuano e si depositano all'interno del Santuario esibendosi in un ambiente impreveduto e rinnovato, un giardino sacro: l'edera avvolge le murature ormai lacerate, l'acqua piovana cade all'interno della stanza proliferando nuovi microcosmi, l'opera dell'uomo si mostra vulnerabile e asservita al Creato. Oggi chi entra nel santuario può udire i suoni e percepire gli odori dei boschi che lo circondano, non più quelli delle preghiere e degli incensi che un tempo permeavano le sue mura.





Confrontarsi con un edificio storico, le cui condizioni originarie sono alterate dalla naturale sovrapposizione degli eventi, significa indagarne l'essenza, comprenderne il linguaggio, riconoscere le caratteristiche costruttive, sviscerarne la vicenda che dalla posa della prima pietra conduce alla forma attuale, ipotizzando le cause che hanno portato a trasformazioni irreversibili. Tutto ciò è indispensabile per potere immaginare quale sia il suo nuovo ruolo, in un contesto naturale, sociale, economico e religioso profondamente mutato rispetto a quello che lo ha visto sorgere.

Tale metodo d'approccio, valido per l'approfondimento storico di qualsiasi manufatto architettonico, è indispensabile per potersi confrontare con un'antica architettura religiosa, sti-

molando riflessioni sulla possibilità di convertire un luogo sacro, dove liturgie, confessioni, preghiere si sono ripetitivamente succedute nel corso dei secoli. Si tratta di una mutazione che, sebbene ponga numerosi e insidiosi interrogativi culturali, etici, architettonici e tecnici, conferirà all'evento ormai profano un carattere solenne, un'atmosfera profonda, riflessiva e silenziosa: occorre comprendere le radici e le ragioni del 'fare passato', da cui deriveranno le ragioni del 'fare futuro', intrecciando un rapporto nuovo con l'architettura nel rispetto della spiritualità che ne costituisce la genesi.

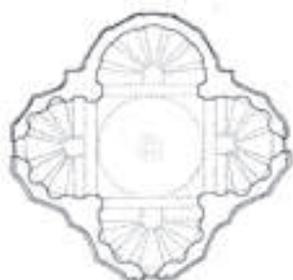
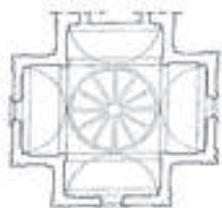
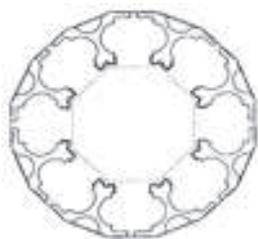






Ruderi del santuario di Maria Ss. Assunta, Rasina (foto: archivio storico Soprintendenza abap dell'Umbria, 1942)

in basso  
Santa Maria degli Angeli, Firenze  
San Biagio, Montepulciano  
Santa Maria della Consolazione, Todi



Fin dai primi secoli della storia del Cristianesimo gli edifici a pianta centrale, coperti da strutture voltate, sono stati adottati assai frequentemente, in particolar modo per celebrare i due riti di passaggio più importanti nella vita del fedele: dalla morte terrena alla rinascita eterna nei monumenti funebri e nei *martyria*, dalla liberazione dal peccato al rinnovamento spirituale nei battisteri. In entrambi i casi, l'architettura cristiana si mostra debitrice all'*ars aedificatoria* romana: l'eredità dei numerosi edifici repubblicani e imperiali, coperti da volte e cupole, enigmatiche e mistiche nella loro arditezza costruttiva, ha certamente stimolato l'interesse e il talento di coloro che si approcciavano a realizzare un edificio religioso, nuovo nella funzione ma antico nel ruolo.

Durante il primo Rinascimento quattrocentesco la scoperta delle rovine di edifici antichi, rinnovò il sapere e la coscienza architettonica la quale, allora più che mai, reclamò la rinascita del Classico. In quel decisivo momento storico, l'edificio sacro fu uno degli oggetti di attenzione e interesse principale della cultura architettonica e le costruzioni a pianta centrale coperte da volte e cupole, ne rappresentavano il modello ideale: un organismo perfettamente armonico ed equilibrato, ricco di simbologie.

Il rinnovamento formale fu parallela-

mente accompagnato da quello teologico. A partire dal XIII secolo si tese a spostare il fuoco del messaggio eucaristico sul mistero della morte di Cristo e dunque sulla sua natura umana, in sintonia con i primi fermenti umanistici del XV secolo. Il rigenerato omaggio conferito dalla Chiesa di Roma a Maria, la donna prescelta per essere Madre di Dio, pose efficacemente l'accento sull'ambivalente natura, umana e divina, di Gesù Cristo. Intorno a questa devozione si giocava un'intensa partita politica e religiosa, dove si misuravano tutte le componenti della società: il nuovo orientamento sottintendeva una risposta strategica della Chiesa nei confronti di una società sempre più attratta dalla dimensione terrena dell'individuo. Il culto mariano fu inoltre lo strumento individuato per raggiungere obiettivi sia teologico-pastorali sia diplomatici: è proprio in quei decenni che si svilupparono le inquietudini scismatiche dell'Occidente europeo. La Chiesa, dunque, pose l'accento su un culto ecumenico condivisibile dal vicino Oriente, nello sforzo di promuovere la riunificazione con le chiese monofisite<sup>1</sup>. In conseguenza di ciò, tra XV e XVII secolo, il territorio italiano diventò fer-

tile *humus* per la nascita di numerosi santuari mariani; tale proliferazione accadde il più delle volte o in luoghi di eventi miracolosi attribuiti alla Madonna, o in luoghi di preghiera significativi nei quali, spesso, erano già presenti opere artistiche a Lei dedicate. Durante il Rinascimento dunque, la quantità di chiese, santuari, cappelle e tempietti a pianta centrale dedicati a Maria è molto elevata in tutta la penisola e in particolar modo nelle regioni del centro-nord: la Basilica della Santa Casa (Loreto, 1468), la Chiesa di Santa Maria delle Grazie al Calcinaiolo (Cortona, 1485), la Basilica di Santa Maria delle Carceri (Prato, 1486), il Tempio Civico della Beata Vergine Incoronata (Lodi, 1488), la Chiesa di San Biagio (Montepulciano, 1518), la Basilica di Santa Maria della Steccata (Parma, 1521), la Chiesa di Santa Maria Nuova (Cortona, 1549), la Basilica di Santa Maria Assunta (Genova, 1552).

In Umbria la devozione a Maria è stata sempre particolarmente fervida, come attestano le numerose edicole con la sua Sacra Immagine sorte in varie epoche, alcune delle quali trasformate in magnifici templi a pianta centrale proprio in epoca Rinascimentale: la Chiesa della Madonna delle Lacrime (Trevi, 1485), il Santuario della Madonna di Mongiovinio (Panicali, 1513); il Tempio di Santa Maria del-

<sup>1</sup> Le chiese cristiane monofisite si erano staccate da Roma dopo il concilio di Calcedonia (451), che sancì che il Verbo di Dio, nato in virtù della Vergine Maria, sussiste in una sola persona e in due nature distinte e non diverse, unite e non confuse.



la Consolazione (Todi, 1508); il Santuario di Macereto (Visso, 1528), la Chiesa della Madonna della Neve (Norcia, 1565), la Chiesa di Santa Maria della Reggia (Umbertide, seconda metà del XVI secolo).

In questo articolato contesto storico, artistico, sociale e religioso sorse il santuario di Rasina.

Nel podere di Rasina esisteva una piccola cappella, nucleo originario del futuro santuario, contenente un affresco della Vergine, realizzata probabilmente in seguito ad un miracolo o un'apparizione. La datazione di questa cappella è stata dedotta sulla base del dipinto raffigurante la Santissima Maria Assunta, posta sulla parete di fondo: la sua realizzazione, con una certa approssimazione, è stata collocata tra i secoli XIII e XIV (Meocci, 2002).

Il luogo dove sorge la chiesa non è mai stato demanio comunale e pertanto tutte le notizie storiche e amministrative, sono state spesso di difficile re-

perimento. Tuttavia, grazie ad un recente studio sulla famiglia Oddi durante il Rinascimento, effettuato da Alberto Maria Sartore, archivista di Stato di Perugia, è stato possibile scoprire quali fossero le origini della chiesa di Rasina<sup>2</sup>. Nelle sue ricerche egli riporta alla luce la storia del feudo e persino la probabile committenza della piccola chiesa, la quale non può che coincidere con gli stessi proprietari della tenuta, considerando che l'esigua comunità del tempo non sarebbe stata in grado di realizzare un'opera così rilevante. Alla fine del Quattrocento dopo la morte di Guidone degli Oddi, il feudo di Rasina passò nelle mani della moglie Giovanna degli Oddi fino al giugno 1490, data del suo decesso. Pertanto l'amministrazione delle proprietà fu affidata in parte alla figlia Maddalena e in

parte al nipote Giulio Cesare della Staffa; dal 1504 il feudo passò nelle mani della famiglia Della Staffa<sup>3</sup>. Nonostante la mancanza di documentazione certa, sono molti e significativi gli indizi che portano a individuare in Giovanna degli Oddi e nella figlia Maddalena coloro le quali hanno desiderato la realizzazione del piccolo santuario, almeno per quel che riguarda la prima ideazione; tutto ciò permette di collocare con buona approssimazione la data di inizio della costruzione fra il 1485 e il 1492<sup>4</sup>. L'ideazione del Santuario da parte di Giovanna e Maddalena, sembra inoltre essere confermata dalla consacrazione

del nuovo tempio a Maria Santissima assunta in Cielo<sup>5</sup>, tema devozionale che si estende alla famiglia gli Oddi in tutte le commissioni d'arte<sup>6</sup>.

La decisione di edificare una nuova piccola chiesetta fu dovuta a un ex-voto rivolto alla Madonna di Rasina, fatto probabilmente dalle due nobildonne per la salvezza di Giulio Cesare della Staffa, figlio di Maddalena e unico uomo della famiglia, che secondo le cronache scampò miracolosamente alla morte nel 1491, durante uno scon-

<sup>2</sup> Le ricerche di Alberto Maria Sartore sono state riassunte dall'autore dell'unica pubblicazione sulla Chiesa di Rasina fino ad oggi divulgata, l'Architetto Luca Sportellini (Sportellini L. 2011, *Il Santuario di Maria Santissima Assunta in Rasina*)

<sup>3</sup> Armanno della Staffa 1512-1549 e Scipione della Staffa 1549-1601. Ragioni di carattere storico secondo A.M.Sartore rendono poco credibile la committenza di entrambi i Della Staffa.

<sup>4</sup> La mancanza di documentazione non consente di stabilire con certezza il momento in cui iniziò la costruzione della chiesa; certamente, la fabbrica è iniziata prima del 1565, poiché così testimoniano alcune carte processuali relative a un omicidio avvenuto a Rasina nel 1565, nelle quali è proprio il Cappellano della *Madonna Castrì Rasine* a ritrovare il corpo della vittima (Sportellini, 2001)

<sup>5</sup> La dedicazione è documentata in un registro catastale del comune di Umbertide del 1860 dove si legge "Cappella in Rasina di Maria Santissima Assunta" (ASPg, UTE, *Catasto Gregoriano*, matrice di Umbertide, vol. I).

<sup>6</sup> L'origine di questo si deve a Giovanna degli Oddi, marchesa del Monte Santa Maria, la quale appartiene ad una antica famiglia dell'Italia centrale il cui nome si lega a una leggenda sul culto mariano riferito all'Assunzione della Vergine. A questa si deve il tema devozionale dell'Assunzione che sarà poi esteso a tutta la famiglia degli Oddi nelle successive commissioni d'arte, tra cui la celebre *Incoronazione* di Raffaello, originariamente situata nella cappella degli Oddi in San Francesco al Prato a Perugia. (Sportellini, 2011).

a sinistra  
Pianta del territorio perugino  
(Danti, 1584)

a destra  
Ruderi del santuario di Maria Ss.  
Assunta, Rasina (foto: archivio  
storico Soprintendenza abap  
dell'Umbria, 1942)



tro con i Baglioni<sup>7</sup>. Questo spiegherebbe il motivo per cui la nuova costruzione incorporò la vecchia cappellina, nonché la scelta di posizionarla su un luogo così isolato, caratterizzato da un terreno pendente e di difficile edificazione. L'ipotesi più probabile afferma che la costruzione si prolungò fino alla scomparsa di Maddalena (1501), per poi essere conclusa frettolosamente dal figlio Giulio Cesare, in considerazione del fatto che gli impegni politici e le violente vicissitudini di quegli anni, difficilmente gli avrebbero permesso di portare avanti il progetto<sup>8</sup>.

La mancanza di finiture esterne, in evi-

dente contrasto con la ricchezza decorativa dei portali e dell'interno, fa supporre che la chiesa, in fase di ultimazione dei lavori, fosse terminata in fretta e con un investimento economico scarso o nullo. Non sarebbe altrimenti spiegabile come un'opera così raffinata e complessa sia stata lasciata incompleta solo per pochi particolari. La causa potrebbe essere stata una mancanza di finanziamenti dovuta alla morte di Maddalena degli Oddi; si potrebbe perciò supporre che la costruzione fu ultimata intorno ai primi del '500, realizzando solo quelle opere necessarie a rendere fruibile il santuario.

Riassumendo la vicenda costruttiva, i documenti consultati datano l'inizio della costruzione tra il 1485 e il 1492, e la conclusione tra il 1501 e il 1504.

Bisogna tuttavia rilevare che l'assetto planimetrico del santuario e in particolare il disegno del quadrato centrale con gli angoli tagliati a 45° a formare un ottagono irregolare, è riconduci-

bile ad una pratica cinquecentesca, di cui l'esempio più noto è la pianta della Basilica di San Pietro a Roma (1506-1626). Questa osservazione, da sola, non è sufficiente a mettere in dubbio le testimonianze raccolte sul periodo di realizzazione del santuario, ma suggerisce di postporre l'anno di costruzione di qualche decennio. In seguito la chiesa rimase integra fino al Seicento, periodo in cui fu chiuso il portale ovest allo scopo di realizzare l'alloggiamento di un affresco. Lo stato di abbandono si registra già intorno alla fine dell'Ottocento, come è possibile dimostrare grazie ad alcuni documenti scritti giunti fino ai giorni nostri<sup>9</sup>.

I primi crolli e lesioni strutturali avvennero con tutta probabilità nei primi del Novecento e furono presumibilmente

dovuti al terremoto umbro-aretino del 1917<sup>10</sup>; il crollo definitivo della volta centrale, già gravemente compromessa, avvenne verosimilmente a causa del forte terremoto del 1997 che colpì il territorio umbro e marchigiano.

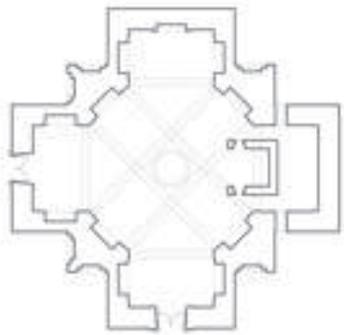
<sup>7</sup> La famiglia Baglioni è un nobile casato perugino di origine feudale, che esercitò su Perugia la signoria occulta, ovvero non caratterizzata da un totale controllo dei poteri civili, che terminò nel 1540 quando la città perse le sue libertà civiche e la sua secolare autonomia passando nuovamente alle dirette dipendenze dello Stato della Chiesa.

<sup>8</sup> La famiglia Oddi era in continua lotta con l'acerrima avversaria famiglia Baglioni per il controllo della zona centrale dell'Umbria. Tuttavia i Baglioni ebbero la meglio e riuscirono a fine '400 ad emergere tra le altre famiglie della nobiltà perugina ed estendere i propri possedimenti ben oltre la città di Perugia.

<sup>9</sup> "In disuso da anni ed esposta all'effetto degli agenti atmosferici e dei terremoti, la chiesa già in passato versava in condizioni di trascuratezza, secondo quanto riportato nei resoconti delle visite pastorali dei vescovi di Città di Castello Muzi (1826) e Moreschi (1870)" (Meocci, 2002).

<sup>10</sup> "Nel 1917 dopo il terremoto [...] la chiesa fu abbandonata [...] e i quadri ad olio [...] furono sistemati nella cappella gentilezza della Rocca" (Porrozi, 1983).





“La chiesa è fatta di pietre con mura-  
glia dentro imbiancata, di forma lunga  
passi 30 incirca e larga passi 30 incirca,  
quale è fatta in croce, alta piedi 50 in-  
circa, fatta a volta...”<sup>1</sup>

La pianta della chiesa è impostata su un quadrato di base con angoli smus-  
sati a quarantacinque gradi a forma-  
re uno pseudo-ottagono; i quattro lati  
del quadrato si estendono a forma-  
re altrettanti bracci, che danno forma  
alla croce greca, mentre un quadrato  
esterno più ampio definisce planime-  
tricamente gli speroni angolari, con-  
trafforti della volta centrale. Gli ac-  
cessi all'aula erano tre posti lungo i la-  
ti orientale, meridionale e occidentale;  
quest'ultimo è stato in seguito mura-  
to al fine di realizzare la nicchia di un  
affresco, oggi andato perduto. Il brac-  
cio settentrionale, leggermente più  
profondo degli altri, contiene l'anti-  
ca cappella votiva ed è sede dell'alta-  
re maggiore, servito da due piccoli ac-  
cessi laterali. Lo schema a croce greca  
con tre accessi e lato chiuso, era mol-  
to frequente nell'architettura religio-  
sa dell'epoca: tale schema fu utilizza-  
to, ad esempio, nella Basilica di Santa  
Maria delle Carceri a Prato (1486), nel  
Tempio di Santa Maria della Consola-

zione a Todi (1508), nella Chiesa di San  
Biagio a Montepulciano (1518).

Il Santuario presenta delle possenti  
pareti in muratura mista eseguita a  
sacco. Il paramento esterno è costitui-  
to da conci di pietra calcarea e arenaria  
grossolanamente squadrate, mentre  
quello interno si differenzia per la mi-  
nore cura nella scelta degli elementi e  
nella regolarità dei filari. Gli spigoli che  
raccordano le murature sono realizza-  
ti con pietre d'angolo accuratamente  
squadrate e di grandi dimensioni. Lo  
spessore delle mura, circa centocin-  
quanta centimetri, è ragguardevole e  
ciò è dovuto, presumibilmente, sia alla  
necessità di contrastare la spinta delle  
volte interne, sia a difficoltà costruttive  
dovute alla conformazione del ter-  
reno particolarmente scosceso sui lati  
meridionale e occidentale.

All'interno la struttura spaziale è mar-  
cata dalla presenza di ordini architet-  
tonici di tipo dorico, realizzati in pie-  
tra arenaria precedentemente intona-  
cata, che evidenziano gli spigoli dello  
pseudo-ottagono, nonché gli angoli dei  
bracci della croce: nel primo caso apren-  
dosi a libro sull'angolo ottuso, nel se-  
condo spezzandosi sulla parete di fon-  
do. Al di sopra di tali modanature è po-  
sta una porzione di trabeazione, inter-  
rotta dalle finestre, sulla quale si im-  
postano i costoloni di pietra delle vol-  
te di copertura. Sono celebri gli esem-

pi di adozione del dorico nell'architettura  
Rinascimentale. Tuttavia a diffe-  
renza di modelli simili, l'ordine di Rasi-  
na è privo delle basi: si tratta di un fat-  
to inconsueto all'interno del panorama  
artistico di quegli anni, a dimostrazio-  
ne di una conoscenza approfondita del  
*De architectura* di Vitruvio, nonché del-  
le architetture romane antiche.

Tra gli ordini sono state ricavate dodici  
nicchie e più in alto, alcune finestre che  
nei lati obliqui dello pseudo-ottagono  
diventano delle nicchie stondate. Sul-  
le quattro lunette dei bracci si aprono  
degli oculi, di cui quello sulla facciata  
meridionale ha dimensioni maggiori,  
forse per segnare l'ingresso principa-  
le della chiesa che avveniva dal sagra-  
to antistante<sup>2</sup>. Anche in questo caso  
è possibile notare come la simmetria  
dello schema a croce sia nuovamente  
interrotta da un ingresso non allineato  
all'asse longitudinale individuato dal  
braccio di maggiore lunghezza, quello  
che custodisce la piccola cappella.  
Nonostante queste eccezioni, nume-  
rose sono le relazioni proporzionali tra  
i vari elementi che caratterizzano l'as-  
setto spaziale. La composizione gene-  
rale prevede infatti delle corrisponden-  
ze esatte fra gli ordini, le trabeazioni, i  
costoloni e tra nicchie e finestre: all'in-

Santuario di Maria Ss. Assunta in Rasina,  
ipotesi di ricostruzione: pianta alla quota  
di accesso, pianta alla quota delle finestre  
(L. Sportellini, 2011)

a sinistra  
Ruderi del santuario di Maria Ss. Assunta,  
Rasina (foto: Giorgia Fanelli, 2013)

<sup>1</sup> Questo testo si trova nell'inventario redatto dal  
Cappellano prima della visita pastorale del Codice  
(1717/1718) (Meocci, 2002).

<sup>2</sup> Qui storicamente passava una strada  
rurale; si veda PRG Comune di Umbertide,  
parte strutturale, oppure Nuovo Catasto  
Edilizio Urbano Foglio 33, Particella 42.



Ruderi del santuario di Maria Ss. Assunta, Rasina  
(foto: Eugenia Cecchetti, 2013)

*a sinistra*  
Particolare dell'oculo nel braccio nord-est

*a destra*  
Particolare del lato inclinato  
scandito da nicchie e ordini architettonici

terno tutte le membrature e gli elementi hanno una correlazione specifica, geometricamente ordinata e simmetrica, contraddetta solo nel braccio settentrionale. Qui è ancora presente parte dell'originaria cappella due-trecentesca, dove è possibile intravedere, parzialmente scampato al degrado, l'affresco della Santissima Maria Assunta. Si tratta di una piccola edicola di muratura mista voltata a botte con due accessi nei lati trasversali e una grande apertura che dà verso lo spazio centrale del Tempio. All'esterno probabilmente presentava un tetto a capanna, oggi andato perduto, assieme a parte della botte interna. Si presume che anticamente il braccio settentrionale, nonché zona absidale della chiesa, rimanesse chiuso in corrispondenza della cappella grazie a degli stipiti realizzati al momento dell'edificazione di fine quattrocento e si aprisse invece verso l'esterno, grazie a due varchi di altezza piuttosto esigua.

Oltre che dagli ordini architettonici, l'apparato decorativo interno era arricchito anche da alcuni affreschi: quello

più antico di origini due-trecentesche, all'interno della cappella votiva e gli altri all'interno delle nicchie. I resti di questi ultimi fanno pensare a una datazione successiva a quella relativa all'edificazione della chiesa. Solo tre di essi sono parzialmente salvati e sopravvivono all'interno delle nicchie rivolte verso il centro, gli altri hanno risentito del degrado provocato dagli agenti atmosferici che sono penetrati all'interno della chiesa negli ultimi decenni.

Secondo un documento del 1870 la chiesa doveva avere, oltre all'altare principale, altri quattro altari posti in corrispondenza dei lati smussati dello pseudo-ottagono e probabilmente realizzati in un secondo momento. Da alcune foto d'archivio concesse dalla Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio dell'Umbria (risalenti al 1942) è possibile notare l'esistenza di un pulpito sul lato settentrionale a fianco della cappellina, di cui oggi restano solo i fori per l'alloggiamento delle mensole lignee e parte dei supporti a sbalzo. Quando la chiesa fu abbandonata alcuni frammenti decora-

tivi vennero probabilmente depredati, mentre altri furono spostati in parte nella Rocca di Rasina, in parte in un casolare poco più a monte adibito a parrocchia provvisoria.

I quattro bracci del santuario erano coperti da volte a botte, realizzate da una testa di mattoni di laterizio e incorniciate da grandi archi in pietra arenaria; le testate presentano catene metalliche, delle quali però non è possibile risalire alla datazione. Questi dispositivi erano stati aggiunti, probabilmente, per far fronte a un problema che ancora oggi affligge le ali della chiesa, vale a dire la tendenza delle testate di prospetto a spaccarsi in mezzera.

L'aspetto complessivo della chiesa era caratterizzato dal forte contrasto tra la rustica muratura facciavista dell'esterno e la raffinatezza dell'interno, intonato di bianco: ancora oggi è possibile osservare che la muratura esterna è totalmente priva di tracce di pittura murale, mentre internamente sopravvivono ancora estese porzioni di intonaco. In forte contrasto con il bianco delle pareti, gli ordini architettonici sot-

tolineavano la struttura spaziale della chiesa, mentre all'esterno le cornici lapidee degli oculi e dei portali arricchivano, come preziosi frammenti, la muratura a vista: una pelle materica e rurale avvolgeva una cella pura ed elegante. L'impressione è che nella composizione architettonica e decorativa, l'immagine interna abbia avuto precedenza a scapito dell'aspetto esteriore dell'edificio. Tale affermazione trova conferma in certe soluzioni architettoniche dei prospetti, determinate esclusivamente dalla composizione interna: ad esempio, esternamente, le finestre poste sui lati dei bracci della croce battono direttamente sull'angolo del contrafforte, posizione di sicuro insolita, ma dentro esse risultano simmetricamente inquadrare dagli ordini lapidei. I prospetti principali della chiesa sono tutti caratterizzati da aperture in asse: portale di accesso, oculo e finestrina sul timpano. Questi, pur spiccando come unici elementi decorativi sulla muratura grezza di fondo, assumono forme e geometrie semplici, con modanature poco enfatizzate e dettagliate.





Ruderi del santuario di Maria Ss. Assunta, Rasina. Particolare della cappella dedicata a Ss. Maria Assunta (foto: Eugenia Cecchetti, 2013).

*a destra*  
Rilievo del santuario di Maria Ss. Assunta, Rasina. Sezione trasversale, pianta, prospetto sud-est.

Le finestre aperte sui timpani sono tutte architravate e non presentano cornici così come gli oculi, fatta eccezione per gli elementi posti sulla facciata principale. La presenza di queste aperture fa presumere l'esistenza di un accesso al sottotetto, come racconta un'antica tradizione orale.

A conferma di ciò, ancora oggi è possibile notare, da un'apertura interna tangente all'oculo nella testata meridionale, i resti di una scaletta che sembra inerpicarsi verso il sottotetto<sup>3</sup>.

Nel complesso anche i prospetti della chiesa di Rasina rispettano certi rapporti proporzionali, o quantomeno delle corrispondenze modulari, in continuità con quanto accade per la pianta e i fronti interni. A tal proposito le notevoli e variabili strombature dei due portali, fanno pensare a un aggiustamento dovuto a motivi di equilibrio nella composizione delle faccia-

te esterne che, probabilmente, avevano bisogno di accessi di dimensioni più ridotte: la misura dei portali, difatti, sembra più consona a quella dei nicchioni esterni ricavati sui contrafforti. Questi ultimi, peraltro, presentano un disassamento rispetto alla mezzeria della parete dovuto probabilmente a ragioni compositive. I prospetti di Rasina dunque, anche se assoggettati a una grande cura degli interni, dovevano essere stati dettagliatamente progettati, ma rimasero verosimilmente incompiuti: ciò spiegherebbe perché le caratteristiche dello spazio interno e la cura decorativa del portale principale, siano in notevole contrasto con la genuina semplicità dell'esterno.

Il tema architettonico più interessante del santuario è certamente offerto dalla grande volta centrale, oggi del tutto crollata. Dalle foto d'archivio e dalla presenza di alcuni elementi superstiti della copertura, è possibile ipotizzare una ricostruzione sufficientemente attendibile della copertura, in modo da poterne analizzare le caratteristiche architettoniche e costruttive.

Una singolare volta sovrastava la parte centrale del tempio: la consuetudine rinascimentale di porre una cupola a copertura di un impianto centrato fu abbandonata, a favore di una spazialità avvolgente strutturata direttamente sugli ordini architettonici. Quattro costoloni di pietra arenaria si sviluppavano direttamente al di sopra delle trabeazioni che delimitano lo spazio ottagonale centrale, realizzando un'insolita volta incrociata; questa era definita dall'incrocio di due sottili volte a botte delimitate dai costoloni e conclusa da quattro pennacchi sferici, che completavano la geometria al di sopra degli archi perimetrali.

Si presume che le due volte a botte fossero composte da una testata di mattoni di laterizio, montati perpendicolarmente ai costoloni fino a raggiungere uno spessore di circa venti centimetri, per una luce di quasi tredici metri; le quattro velette, invece, furono eseguite con mattoni direzionati di volta in volta perpendicolarmente ai costoloni adiacenti e incrociati a lisca di pesce in mezzeria.

Non è possibile valutare la curvatura della volta affidandosi esclusivamente alle piccole porzioni rimaste sui quattro lati smussati; la ricostruzione ipotizza una geometria a tutto sesto leggermente ribassato con centro corrispondente al piano d'imposta.

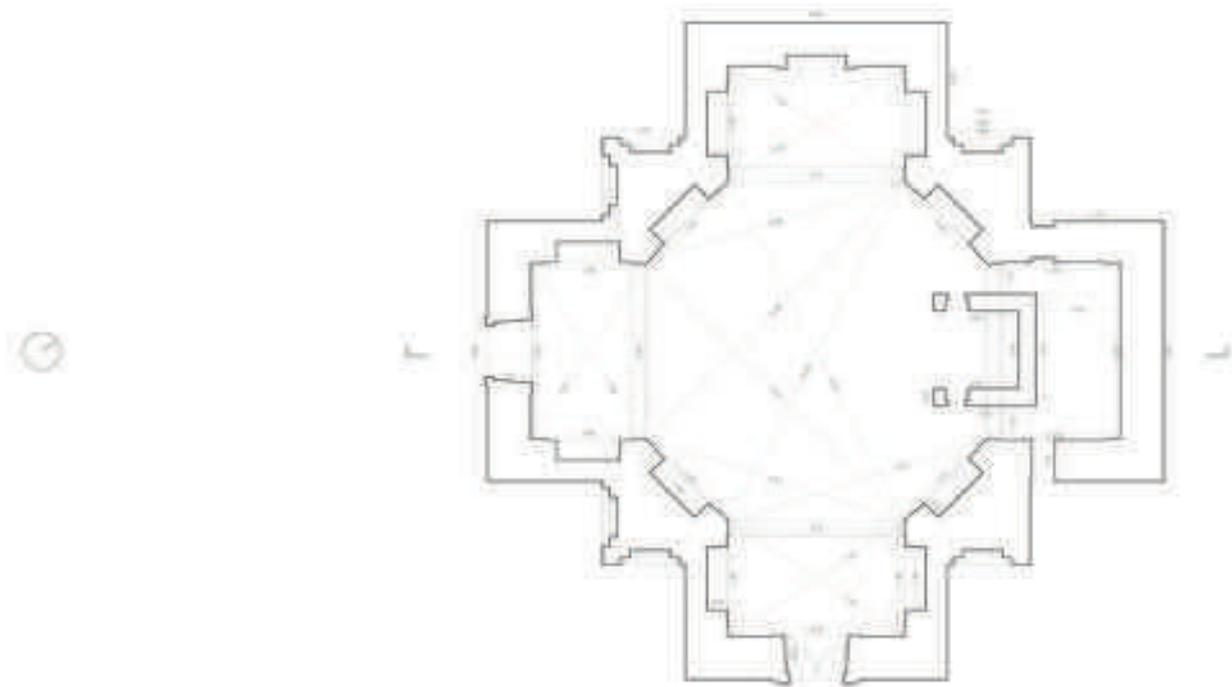
L'area risultante dall'incrocio dei quattro costoloni lapidei della volta era ornata da una modanatura circolare, che sembra essere un evidente richiamo all'oculo del Pantheon. Ne sono dimostrazione anche i rapporti proporzionali fra le dimensioni dell'aula centrale e il diametro del cerchio sommitale<sup>4</sup>.

Questo elemento decorativo è forse il più sottile di una serie di richiami al tempio romano dedicato a tutte le divinità: lo spazio centrale del Santuario di Rasina, infatti, è perfettamente iscrivibile in una sfera, in maniera del tutto analoga al Pantheon.

Nella chiesa di Rasina la volta era un elemento studiato soltanto in funzio-

<sup>3</sup> L'architetto Luca Sportellini ipotizza la presenza di una scala a chiocciola che conduceva al sottotetto nello sperone nord-est, dove esistono delle aperture che affacciano sia dall'esterno che dall'interno, tuttavia non è possibile ispezionare questo spazio in quanto queste porte sono state murate (Sportellini, 2011).

<sup>4</sup> Pantheon: altezza aula 43,44 m; diametro oculo 8,92 m, rapporto 4,87; Santuario di Rasina: altezza 13,30 m; diametro modanatura 2,70 m, rapporto 4,92. In entrambi i casi l'oculo è circa un quinto delle dimensioni dell'aula.





ne dello spazio interno, in quanto all'esterno non era presente un estradosso. In Umbria, il coronamento dell'edificio tramite cupola estradossata restava, almeno nel Cinquecento, un elemento di difficile assimilazione nella cultura locale e la consuetudine medievale di racchiudere la cupola con il tiburio, rimase in uso anche in epoca rinascimentale. Questo, aggiunto alle continue difficoltà finanziarie in cui versavano i cantieri, determinava un'acquisizione lenta dei nuovi sistemi costruttivi, come dimostrano ripetuti crolli di volte e cupole e dunque sempre più frequenti rinunce a sistemi di questo tipo, a favore di un ricorso a strutture più semplici e collaudate<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> A Spoleto nella chiesa di Santa Maria della Manna d'Oro, fondata nel 1528, a impianto ottagonale inscritto in un quadrato, la realizzazione della cupola viene rinviata più volte per essere conclusa solo a in pieno Seicento. Nel santuario di Macereto, presso Visso (1556), un tempio mariano dall'impianto a

Al di sopra della volta, la copertura dell'edificio era dunque affidata ad un tradizionale tetto a falde: la struttura lignea poggiava sulle murature perimetrali e sulle arcate lapidee sottostanti, vale a dire i quattro archi perimetrali e i costoloni della volta; alcuni pilastri di laterizio avevano lo scopo di assegnare alle travi le dovute inclinazioni. Questi pilastri, quasi tutti scampati ai crolli, poggiano sia sulla

croce greca inscritta in un ottagono, la cupola era stata concepita come quella del santuario di Loreto ma non venne mai realizzata per l'insorgere di cedimenti delle fondazioni; fu coperta solo a fine '500 da una semplice cupola a padiglione racchiusa da tiburio ottagonale. Il tiburio verrà utilizzato anche nella Madonna della Neve di Castel Santa Maria, presso Norcia (1571) e nella chiesa di Santa Maria di Loreto a Spoleto (1572), la quale resta priva anche di cupola che viene sostituita dalla semplice copertura a tetto. La cupola della chiesa di Santa Maria della Reggia a Umbertide (1559) viene sostituita nei primi decenni del Seicento perché minacciava il crollo. Un altro insuccesso si verifica nella chiesa di Santa Maria delle Grazie a Bevagna (1583) e in seguito nell'edificazione del Santissimo Crocifisso a Todi (1591) (Conforti, 1997).

sommità dei lati obliqui, sia sull'estradosso dei quattro archi perimetrali e realizzano una sorta di merlatura a coronamento del perimetro ottagonale. Gran parte del peso della copertura andava pertanto a gravare su questi quattro archi, i quali trasmettevano alle murature i carichi dei pennacchi, le spinte delle volte a botte e il peso dei piedritti in laterizio. Questo rivela la ragione per cui tali archi sono costituiti da una doppia fascia resistente: una prima curva in pietra arenaria spessa circa trenta centimetri, che fa da centina ad una ulteriore fascia di mattoni a due teste, anch'essa di circa trenta centimetri. Questo sistema sosteneva una copertura tradizionale, realizzata da travi e travetti lignei, pianelle e coppi di laterizio. La geometria risultante generava un disegno piuttosto singolare delle falde di copertura: gli otto colmi segui-

vano inclinazioni e andamenti diversi, mentre la linea di gronda rimaneva allo stesso livello in tutti i lati del perimetro esterno, fatta eccezione per le facciate dove manteneva il profilo a capanna tradizionale. Per far fronte ad un problema prettamente tecnico, ossia che un tetto caratterizzato da molte falde provocasse un groviglio di travi convergenti al centro, fu posizionato un elemento rialzato, una colombaia coperta a capanna, che intercettava e raccordava le travi della copertura. L'aspetto generale della chiesa di Rasina, sebbene oggi usurpata dall'abbandono secolare, sembra frutto di un accurato progetto architettonico: la precisione geometrica e proporzionale delle modanature e il sapiente accostamento dei materiali portano a ipotizzare la presenza di un progetto dettagliato frutto di una considerevole cultura umanistica.

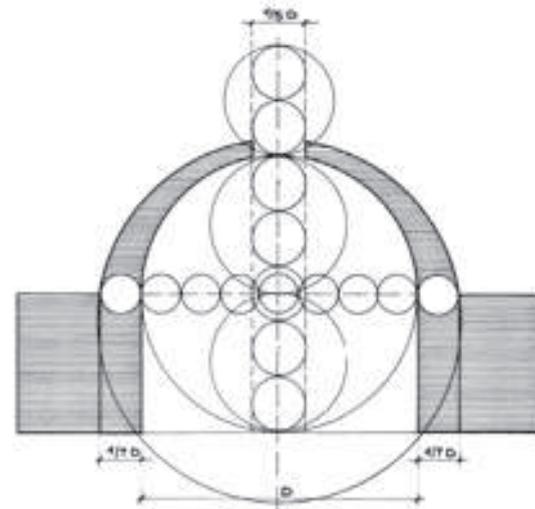


L'autore dell'unica pubblicazione sulla Chiesa di Rasina fino ad oggi divulgata, l'architetto Luca Sportellini, porta avanti l'affascinante tesi di un possibile coinvolgimento di Francesco di Giorgio Martini (1439-1501) nel progetto del Santuario; ciò non è da escludere, sia per vicende storiche corrispondenti, sia per singolarità artistiche accumulabili ad altre opere dell'artista. A suffragio di tale affermazione, è importante anzitutto evidenziare il rapporto di conoscenza che le due nobildonne amministratrici del Feudo di Rasina avevano con Federico Da Montefeltro e l'amicizia di Giulio Cesare della Staffa con Guidobaldo Duca di Urbino e Ferdinando d'Aragona Duca di Calabria; relazioni che potrebbero giustificare il possibile intervento di Francesco di Giorgio Martini, architetto di corte di queste tre autorità dell'epoca.

Uno di questi influenti personaggi avrebbe potuto fare da tramite con i degli Oddi, per ottenere la disponibilità dell'architetto alla stesura di un progetto, oppure alla realizzazione di un modello ligneo; di conseguenza, la costruzione della chiesa potrebbe essere stata eseguita da un suo collaboratore o da maestranze locali<sup>6</sup>.

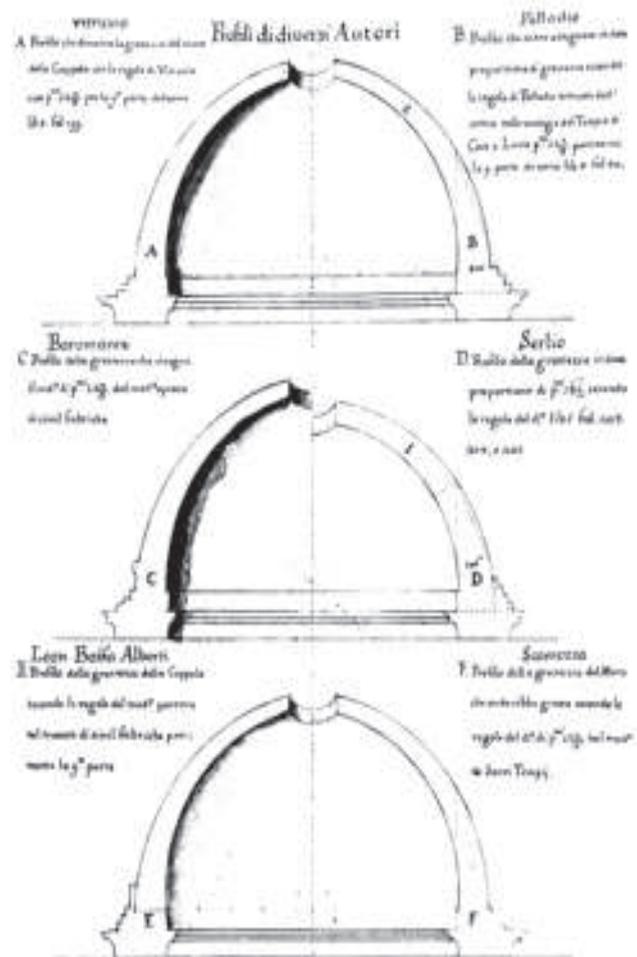
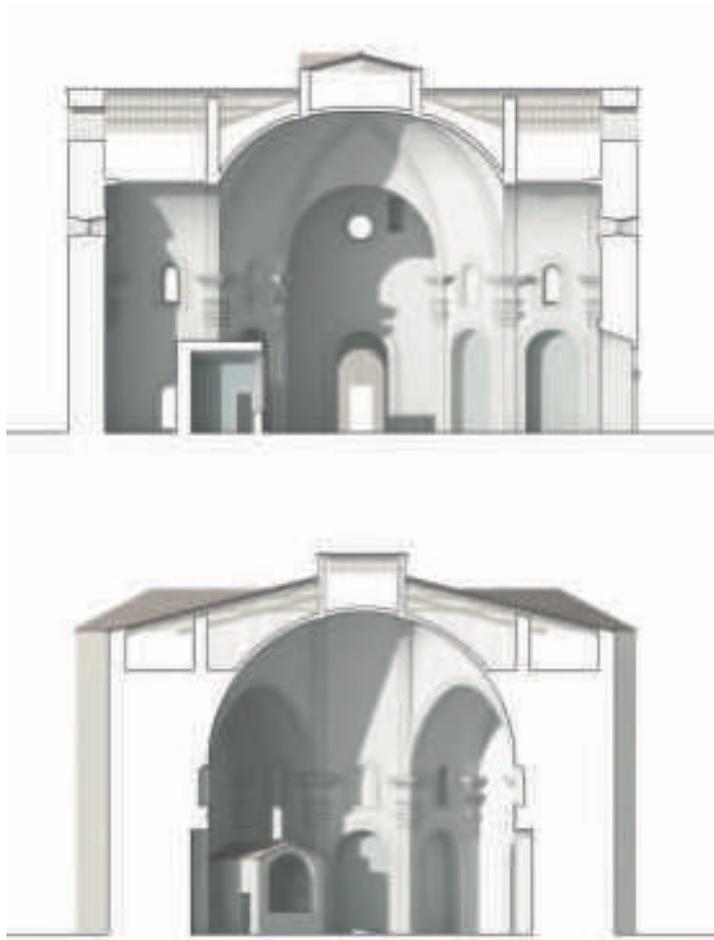
Un altro indizio è dato dal fatto che lungo la direttrice Cortona-Gubbio, in un ambito territoriale abbastanza contenuto situato ad oriente del lago Trasimeno, sorgessero quasi in contemporanea altri due edifici dedicati alla Madonna, associabili per caratteristiche architettoniche al Santuario di Maria Santissima Assunta in Ra-

<sup>6</sup> In quegli anni l'architetto senese era impegnato in un viaggio lungo tutta la penisola, ma va ricordato comunque che rimase sempre legato al centro Italia ed in maniera particolare a Siena e Urbino. (Fiore F.P., Tafuri M., 1993)



Elaborazione grafica delle regole per la progettazione delle cupole (Serlio, 1537).

Ruineri del santuario di Maria Ss. Assunta in Rasina. Veduta del lato nord (a sinistra) e della volta di copertura (a destra) (foto: archivio storico Soprintendenza abap dell'Umbria, 1942).



sina, ma destinati a vicende storiche differenti: a Cortona la Chiesa di Santa Maria delle Grazie al Calcinaio, centro di incontro per i pellegrini, divenuto poi celebre per la riconosciuta attribuzione al di Giorgio Martini, a Castel Rigone il Santuario di Maria Santissima dei Miracoli, anch'esso oggetto di pellegrinaggi e in seguito associato all'opera dello stesso architetto.

Alla fine del Quattrocento Francesco di Giorgio Martini è certamente uno dei più fecondi progettisti di architetture fondate sull'impianto centrale: fu il primo a definire una tipologia di edificio residenziale centrico, dipinse e disegnò diversi esempi di chiese a pianta centrale, utilizzò schemi centrali anche nella composizione di architetture militari, come dimostrano alcuni schizzi trovati nel codice Saluzziano,

nel codice Magliabechiano, nel codice Ashburnham e nel codice Zichy<sup>7</sup>.

Sebbene ad oggi risulti che egli non realizzò mai edifici religiosi a pianta centrale, fatta eccezione per la Chiesa di San Sebastiano in Vallepiatta a Siena, questi disegni evidenziano l'utilizzo ricorrente in planimetria di forme quali la croce greca, l'ottagono e il quadrato. Per di più, nelle sue opere, l'archit-

<sup>7</sup> Oltre che per la sua opera di architetto ed ingegnere militare F. di Giorgio Martini è noto per il *Trattato di architettura civile e militare* scritto durante la sua permanenza presso la corte del Ducato di Urbino. Esso fu frutto di una ricerca continua, raccolta in vari manoscritti, e in diverse stesure, ma che possiamo schematizzare come formato da due parti: Trattato I (Architettura, ingegneria e arte militare), 1478-1481: codice Ashburnham 361 (Biblioteca Laurenziana) e codice Saluzziano 148 (Biblioteca Reale di Torino); Trattato II (Architettura civile e militare), anni novanta: codice Senese S.IV.4 della Biblioteca Comunale di Siena e codice Magliabechiano II.1.141 della Biblioteca Nazionale di Firenze.

Elemento pionieristico nel trattato fu l'uso di numerosissimi disegni, realizzati a chiarimento del testo.

to senese era solito riproporre rapporti matematici ben precisi, sia nella composizione della pianta, sia in quella dei fronti; anche la chiesa di Rasina presenta relazioni molto studiate fra i lati perimetrali, gli ordini, le nicchie e le aperture, rapporti numerici che, nella maggior parte dei casi, sono derivati dal modulo del Piede Senese, pari a circa sessanta centimetri, e dal ricorrere del numero 6 in tutte le relazioni matematiche che intercorrono fra gli elementi caratterizzanti la fabbrica<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Francesco di Giorgio Martini scrive nel *Trattato di Architettura Civile e Militare*:

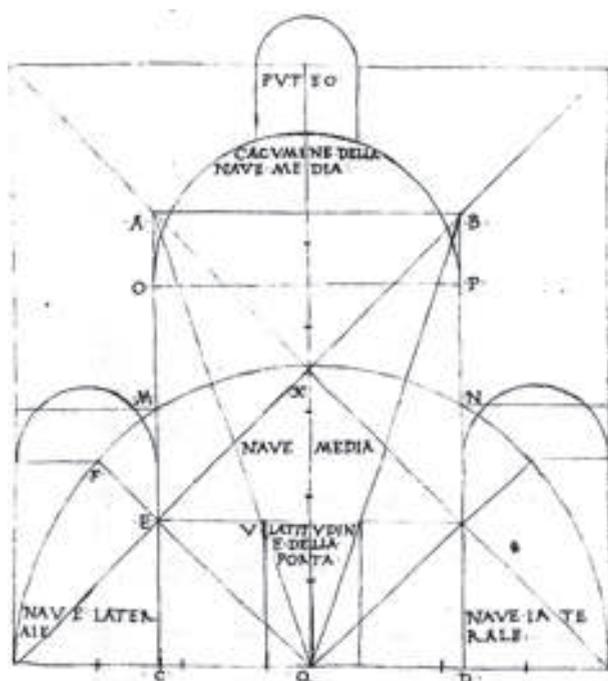
Ma i matematici contra disputando, per quella cosa el numero perfetto dissero esser quello el quale si chiama sei, perchè esso numero ha le partizioni per ragione delle quali el numero sei ottengono. Sestante uno, tritens due, semis tre el quale dimeron el chiamano, quattro il quale teson el chiamano, quintanum el quale pentemeron el chiamano cinque; ho sei perfetto con ciò sie cosa cresce a supplemento (Di Giorgio Martini, 1480 ca.)

Un'altra analogia rilevabile con altre opere dell'Architetto, ad esempio con la Chiesa di Santa Maria delle Grazie al Calcinaio, riguarda l'uso dei materiali: all'interno gli ordini lapidei si stagliano sulle murature intonacate, all'esterno le modanature sono incastonate nella muratura a vista.

"Per Francesco l'edificio è una trincea volumetrica, che discretamente nasconde la vita che si svolge al suo interno. Solo oltrepassandone la ruvida protezione simbolica ci si può immergere nell'intimo cuore dell'edificio" (Montebello, 1997). Si può rilevare una filosofia analoga nel Santuario di Rasina, giocata sui contrasti tra gli elementi e sulla netta contrapposizione tra spazio interno e massività esterna<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Questa prova stilistica è certamente poco scientifica, in quanto non è da escludersi che per l'esterno si





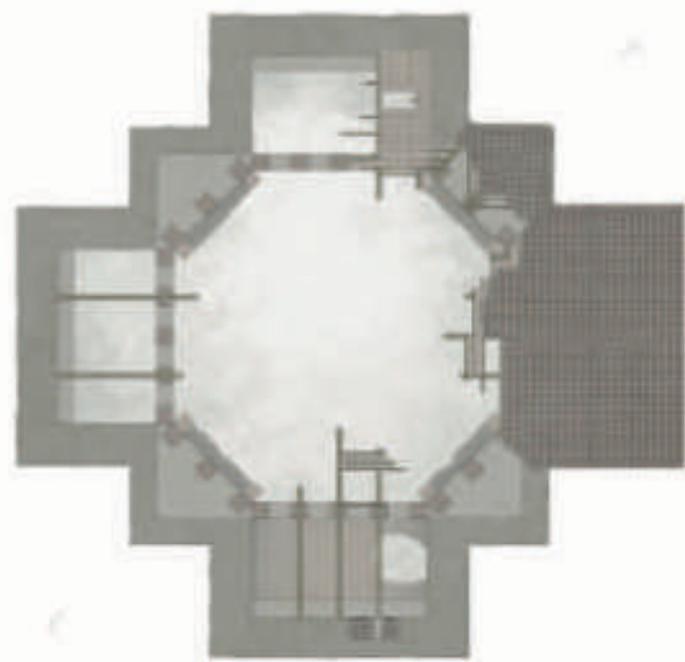
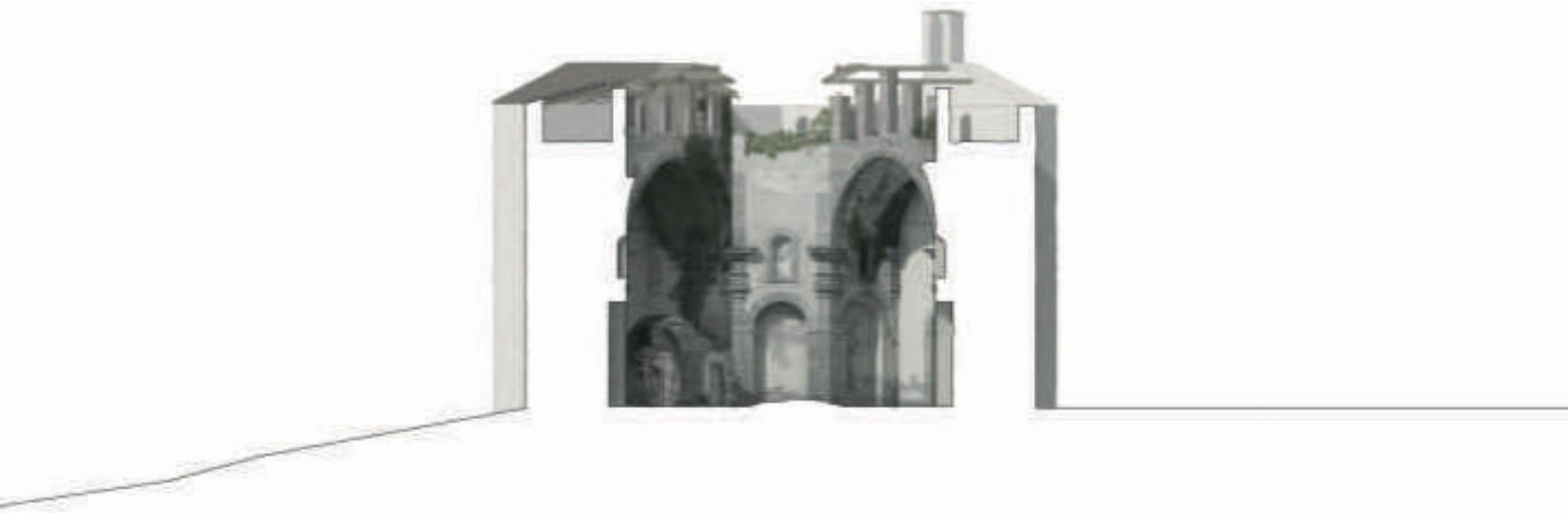
Schema di sezione per il  
proporzionamento dell'elevato di  
un tempio (Di Giorgio Martini F.,  
1475-1485)

*a destra*  
Rilievo del santuario di Maria Ss.  
Assunta, Rasina. Sezione obliqua,  
pianta, prospetto nord-ovest

Una curiosa e affascinante mescolanza di medioevo e modernità permea l'architettura di Rasina, così come quelle dell'architetto senese. Lo sforzo di Francesco, infatti, non s'indirizzava mai ad un astratto e dottrinario perfezionismo, che le capacità realizzative del tempo non erano in grado di supportare, ma viveva e respirava nella profonda convinzione neoplatonico-cristiana che tutto nel creato, fino ai più minuti aspetti, si iscrive necessariamente in un ordine ed una logica e che quindi ogni realtà umana deve allinearsi allo stesso principio. In ciò l'uomo, pur se umanisticamente artefice del suo mondo e della sua fortuna, ancora trova respiro e sicurezza collocandosi nella sua dimensione retrograda,

in un equilibrio felice e fragile fra la forza della tradizione medievale e le nuove spinte naturalistiche ed individualiste. La particolare volta incrociata, che sovrastava l'aula di Rasina, rimane tuttavia di difficile attribuzione, dato che non contiene analogie con altre opere di Francesco di Giorgio Martini; ciò nondimeno, la sua eccezionalità fu certamente frutto di un grande intelletto.

prevedessero ulteriori membrature architettoniche ed un'intonacatura mai realizzati.





*a sinistra*  
Ruderi del santuario di Maria Ss.  
Assunta, Rasina. Portale sud-ovest.  
(foto: Eugenia Cecchetti, 2013)

*a destra*  
Ruderi del santuario di Maria  
Ss. Assunta, Rasina. Schema  
assonometrico delle murature  
danneggiate

# Ruderi



Lo stato di degrado complessivo di un monumento dipende da una molteplicità di fattori concomitanti tra loro; nel caso del santuario di Rasina è evidente che il crollo del tetto abbia influito notevolmente nello sviluppo progressivo della rovina in cui versano oggi le murature. Gli elementi rimasti dell'antica copertura sono infatti molto pochi: il braccio settentrionale della chiesa è l'unico che si conserva ancora integralmente, quello orientale è sormontato dalla volta a botte parzialmente crollata e senza il manto sovrastante. Della grande volta centrale resta solo un accenno dell'imposta dei costoloni e dei laterizi sui lati obliqui dello pseudo-ottagono. Nel rilevare le condizioni attuali del manufatto, la Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici della provincia di Perugia ha individuato nella copertura del rudere l'unico intervento possibile al fine di salvaguardare fisicamente gli elementi architettonici e artistici sopravvissuti<sup>1</sup>. Questa prescri-

zione ha indirizzato le scelte progettuali, concentrando in primo luogo l'attenzione sulla messa in sicurezza e ricopertura del santuario, e in seguito su un suo possibile utilizzo nell'ambito di un progetto generale più ampio, che tenga conto delle caratteristiche e delle potenzialità del luogo e del territorio. La copertura lignea è stata probabilmente il primo elemento strutturale a crollare, forse a causa delle infiltrazioni meteoriche che hanno gradualmente fatto marcire le travi di legno. I sistemi voltati, lasciati parzialmente allo scoperto, si sono progressivamente danneggiati, per la loro relativa snellezza strutturale e per la scarsa collaborazione con il sistema portante. Di conseguenza il sistema voltato centrale, sottoposto a degrado dovuto alle infiltrazioni d'acqua, ha perso le proprie caratteristiche prestazionali e ciò ha modificato irreversibilmente la gerarchia dei meccanismi resistenti in occasione di sollecitazioni statiche e dinamiche<sup>2</sup>.

Generalmente i dissesti delle volte si manifestano in maniera spontanea con il distacco delle porzioni di muratura nelle zone dove si verifica una riduzione delle compressioni e un conseguente allentamento dello stato di coesione. In questo caso la presenza di una geometria composta rende la lettura dei dissesti più complessa rispetto alle volte canoniche, ma di certo la gerarchia dei meccanismi resistenti avrà lo stesso tipo di funzionamento per ogni elemento del quale è costituita. Dalle foto d'archivio concesse dalla Soprintendenza, è possibile rilevare che le prime parti della volta interessate da rotture furono i pennacchi di raccordo fra le grandi arcate dei bracci e i costoloni centrali e il tamponamento centrale con modanatura tonda, posto all'incrocio dei costoloni: queste zone, nell'insieme dei meccanismi statici, sono proprio quelle meno sollecitate a compressione dunque meno stabili<sup>3</sup>. L'equilibrio dei costoloni diagonali era

invece assicurato da uno sforzo assiale che cresceva progressivamente dalla chiave fino all'imposta, dove raggiungeva valore massimo. Le nervature, infatti, oltre a trasmettere il peso proprio dei conci di cui si componevano, risentivano anche del carico della copertura sovrastante poiché, come già accennato, si presume che sui costoloni poggiassero alcuni pilastri di sostegno delle travi principali.

È dunque plausibile che le fasce incrociate centrali siano crollate per ultime, e con molta probabilità solo in seguito al terremoto del 1997.

Più stabili invece sono rimaste le volte a botte a copertura dei bracci; solo due di esse hanno ceduto, probabilmente a causa dell'allontanamento delle imposte dovute al movimento complessivo della struttura.

L'analisi dello stato di fatto, esaminato attraverso il rilievo e l'analisi dei materiali impiegati nella costruzione, ha reso evidente in maniera particolare il profondo stato di degrado dei paramenti murari a cielo aperto.

<sup>1</sup> L'elenco compilato sulla base dei dati forniti dalla Soprintendenza abap dell'Umbria classifica la chiesa sotto Vincolo dei Beni Culturali e relativi provvedimenti di tutela ai sensi del D.Lgs. n. 42/2004 (prot.

n. 12139 del 04/08/2003)

<sup>2</sup> Al variare della geometria di un elemento strutturale, anche il meccanismo resistente si adegua alla nuova configurazione spaziale, dimostrando, di vol-

ta in volta, un comportamento di tipo diverso (Gurrieri, 2007).

<sup>3</sup> La curva delle pressioni è più lontana dall'asse baricentrico.



Il deterioramento della muratura è dovuto in parte allo sviluppo di vegetazione che facilmente cresce all'interno dei commensuri murari e in parte al formarsi di fessure che hanno contribuito ad alterare il meccanismo strutturale originario.

Il tentativo è stato quello di individuare i possibili meccanismi di danno strutturale, tramite la lettura del quadro fessurativo, evidenziando le cause che hanno portato al danneggiamento globale e puntuale dell'edificio.

#### **Quadro fessurativo**

Le azioni sismiche combinate con le azioni statiche generano sollecitazioni di trazione sulla muratura, che favoriscono il formarsi di fessurazioni. Queste, insieme alle debolezze strutturali già presenti nell'edificio (per tipologia o modalità costruttive), dividono la compagine muraria in elementi che si comportano monoliticamente (macroelementi), ovvero possono seguire rigidamente il cinematismo senza sconnettersi interamente (Currieri, 2007). Lo scopo dell'indagine è stato quello

di individuare quali sconnessioni sono presenti nella muratura e conseguentemente quali cinematismi (meccanismi di collasso) possono rendersi possibili, al fine di soggiogarli.

Le sollecitazioni succedutesi nel corso dei secoli hanno comportato danni di maggiore gravità sui paramenti murari delle testate della croce, provocando l'apertura di alcune lesioni passanti di qualche centimetro di ampiezza. In generale le fessure si sono verificate principalmente sulla parte dell'edificio che dà sul crinale sud-ovest, concentrandosi in mezzeria, proprio in corrispondenza delle aperture poste in asse sulle facciate (portale, oculo, finestra).

Sulla testata occidentale si ha il dissesto più incisivo di tutta la fabbrica: una lesione passante e ramificata parte quasi da terra in corrispondenza del portale tamponato, spezza l'oculo e apre in due la facciata; qui il degrado ha avuto progressi considerevoli tanto da portare al crollo di parti murarie molto estese, fino ad un'apertura massima in alto larga circa un metro.

Non è stato possibile rilevare la faccia-

ta nord-est a causa della vegetazione infestante, quindi si trascurano le lesioni che colpiscono questo prospetto, tuttavia, osservandolo internamente, non sembrerebbe che esso sia stato segnato in maniera troppo grave, probabilmente per la sua collocazione su un terreno più stabile rispetto a quello opposto o per la riduzione di superfici aperte (assenza del portale di ingresso). Altre lesioni si individuano su alcune pareti trasversali dei bracci, in particolare all'interno delle nicchie affrescate, tuttavia non passanti e di spessore più esiguo.

È importante rilevare che il quadro fessurativo non interessa minimamente i contrafforti del quadrato centrale, i quali rappresentano la parte più stabile e meno danneggiata della fabbrica. Il volume della cappellina, il nucleo più antico della chiesa di Rasina, riscontra fessure dovute a fenomeni localizzati, dunque meno preoccupanti rispetto a quelle dell'edificio, in quanto non causate dal movimento complessivo della struttura. Entrambe si trovano sui lati trasversali alla parete dove è alloggiato

l'affresco, non si estendono lungo tutta l'altezza del volume e non interessano la parte voltata rimasta in piedi.

L'analisi congiunta delle caratteristiche strutturali dell'edificio e del quadro fessurativo ha mostrato una perdita di coesione delle murature in sommità, che favorisce la fessurazione e la formazione di più macroelementi. Questo meccanismo si riscontra su tutte le testate della croce e specialmente nella zona sud: questa porzione infatti, oltre ad essere completamente libera in cima a causa della caduta della copertura, è fondata in corrispondenza di un terreno di pendenza maggiore, e ciò potrebbe aver contribuito al movimento di porzioni di parete. Il meccanismo di rotazione è rappresentato chiaramente dalle lesioni passanti presenti nelle facciate sud-est, nord-ovest e sud-ovest in corrispondenza delle porzioni di muratura più deboli, cioè in mezzeria, dove c'è una maggiore superficie di aperture.

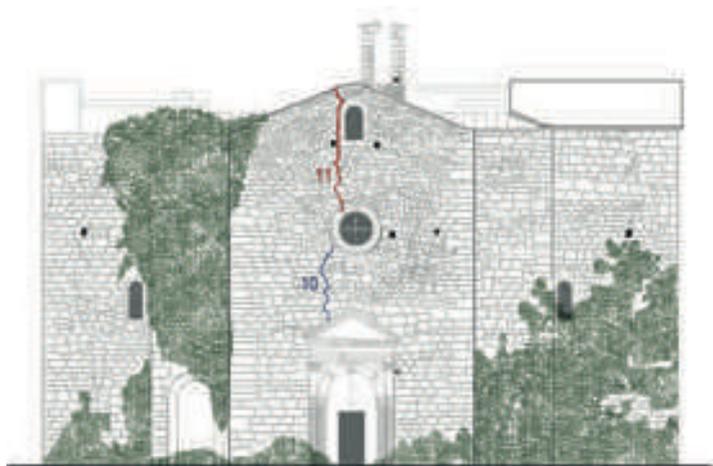
Queste lesioni hanno direttrice e andamento dei ventri fessurativi che testimoniano una traslazione delle mu-

*a sinistra*  
Ruderi del santuario di Maria Ss. Assunta, Rasina. Particolare del pennacchio sferico crollato (foto: archivio storico Soprintendenza abap dell'Umbria, 1990 ca.)

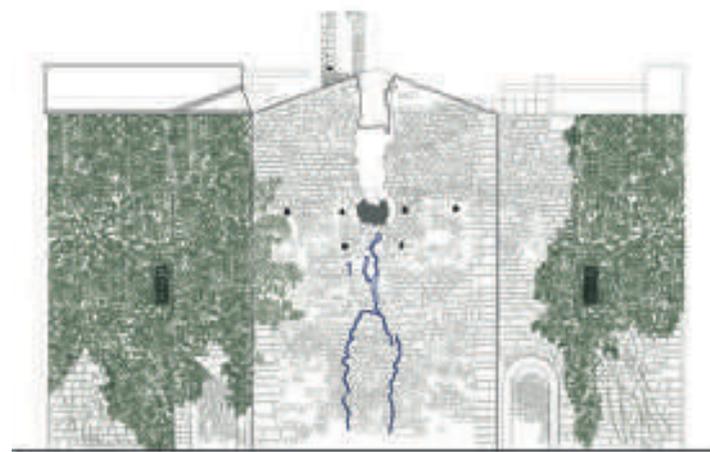
*a destra*  
Ruderi del santuario di Maria Ss. Assunta, Rasina. Veduta della facciata nord-est (foto: Eugenia Cecchetti, 2013)

*pagine successive*  
Ruderi del santuario di Maria Ss. Assunta, Rasina. Quadro fessurativo.





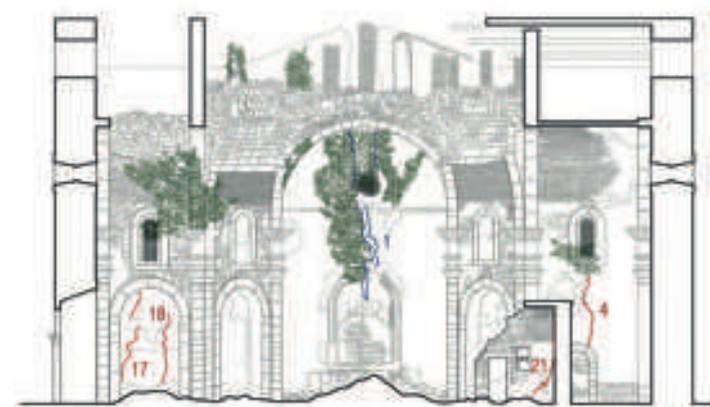
S-E



N-O



aa'



bb'

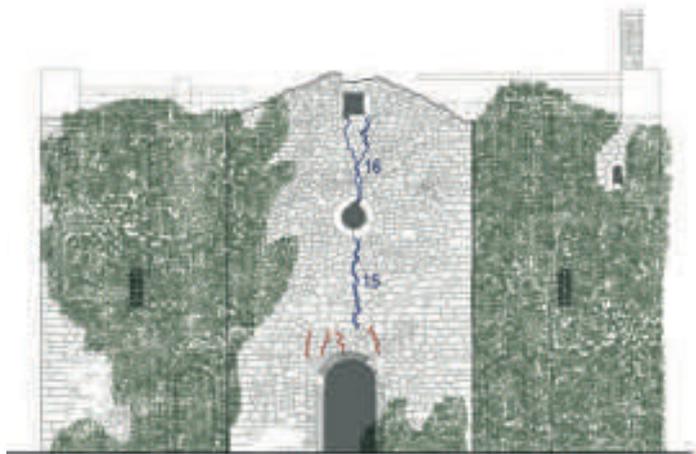
rature provocata da movimenti fondali localizzati su tutto il crinale ed in particolare sullo spigolo sud-ovest della fabbrica. L'aumento dell'ampiezza delle fessure dal basso verso l'alto e il loro andamento verticale dimostrano infatti che non ci troviamo di fronte ad un cedimento fondale differenziale, bensì ad una rotazione delle pareti entro il proprio piano.

Le fessure, che tendono ad aprirsi lungo le direzioni principali di trazione, attestano, in questo caso, una direzione di sollecitazione orizzontale. Nel prospetto nord-ovest, si può assistere ad una manifestazione più ampia ed evidente di questo fenomeno: vediamo che le fessure cominciano a formarsi proprio in corrispondenza del portale murato e dividono la facciata in due parti che tendono ad allontanarsi l'una

rispetto all'altra dall'alto verso il basso. Le cause dei danni subiti dalla struttura si possono far risalire in primo luogo al crollo del tetto, che ha determinato una perdita di consistenza delle pareti in sommità. A questo evento è conseguito il deterioramento della muratura, dovuto all'azione continua degli agenti atmosferici e dunque al progredire del degrado strutturale causato dal dilavamento del legante. Nel corso del tempo le due porzioni di facciata che caratterizzano le testate dei bracci hanno continuato a ruotare in modo rigido rispetto al perno centrale come due macroelementi indipendenti, sotto l'azione sia della spinta statica degli elementi interni (archi, volte interne), sia delle azioni dinamiche susseguite durante questi anni (sisma, vento). Questo si può osservare in maniera evi-

dente dal crollo delle due volte a botte proprio in corrispondenza dei bracci maggiormente lesionati, quello ovest e quello sud, e dalle numerose lesioni riscontrate in corrispondenza delle nicchie, che vengono trascinate e indebolite dalla muratura. Il crollo delle botte, infatti, può essere dovuto a questo stesso meccanismo: l'azione di rotazione ha prodotto l'allontanamento reciproco delle imposte e il conseguente abbassamento del punto di chiave. A tale movimento corrisponde, in genere, un tipo di danno caratterizzato dalla formazione di 3 cerniere, le prime due nelle sezioni alle reni all'estradosso e la terza in chiave all'intradosso, dove la concentrazione degli sforzi porta alla plasticizzazione del materiale e alla conseguente accentuazione delle deformazioni, fino a giungere al

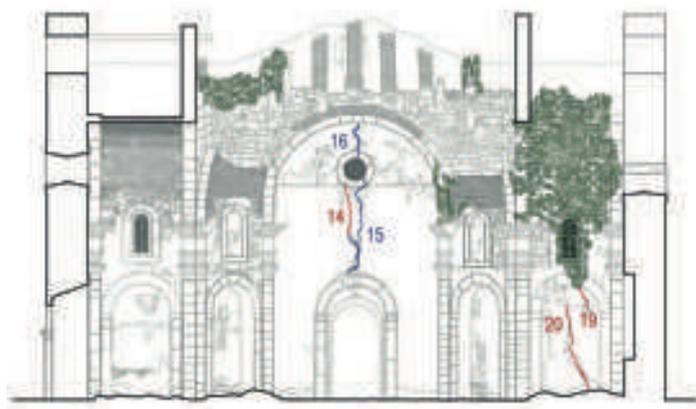
collasso definitivo. In ogni caso in questi punti non si riscontra il crollo degli archi contigui di pietra, probabilmente per la loro snellezza inferiore e per una migliore coesione degli elementi costruttivi. L'origine dei dissesti è da ricondurre a problematiche più profonde, legate probabilmente a movimenti del suolo. Il forte declivio e i repentini cambi di quota potrebbero essere leggermente mutati nel corso dei secoli, a causa del dilavamento e di piccoli moti franosi, specialmente sul pendio sud-ovest. Questo potrebbe aver provocato i primi movimenti della struttura, i quali hanno dato il via alla concatenazione di eventi distruttivi che, combinati con la mancata manutenzione, hanno innescato il processo di degrado fisico del manufatto. L'analisi ha messo in mostra una strut-



S-O



N-E (non rilevabile)

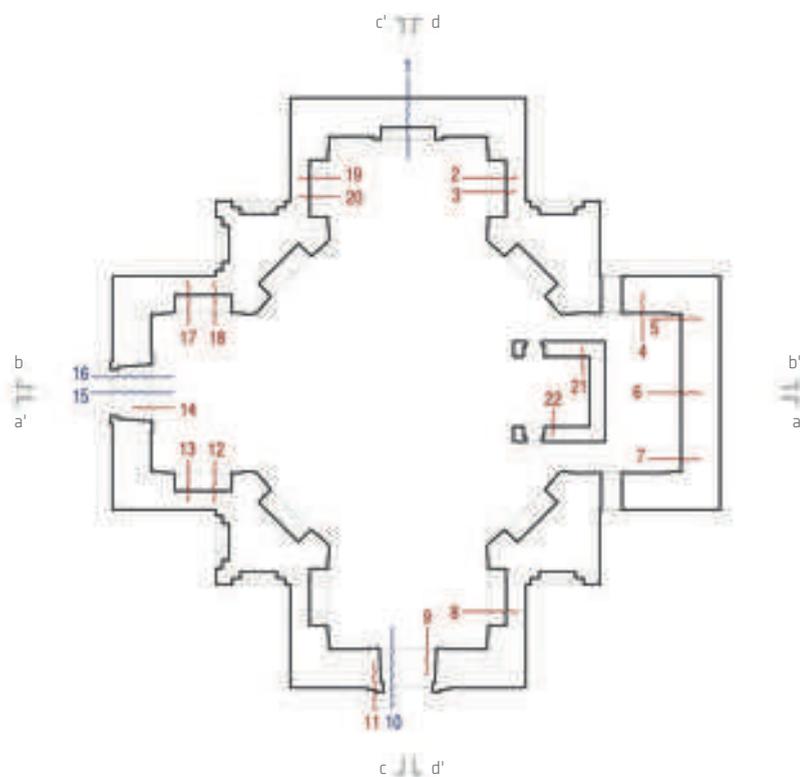


cc'



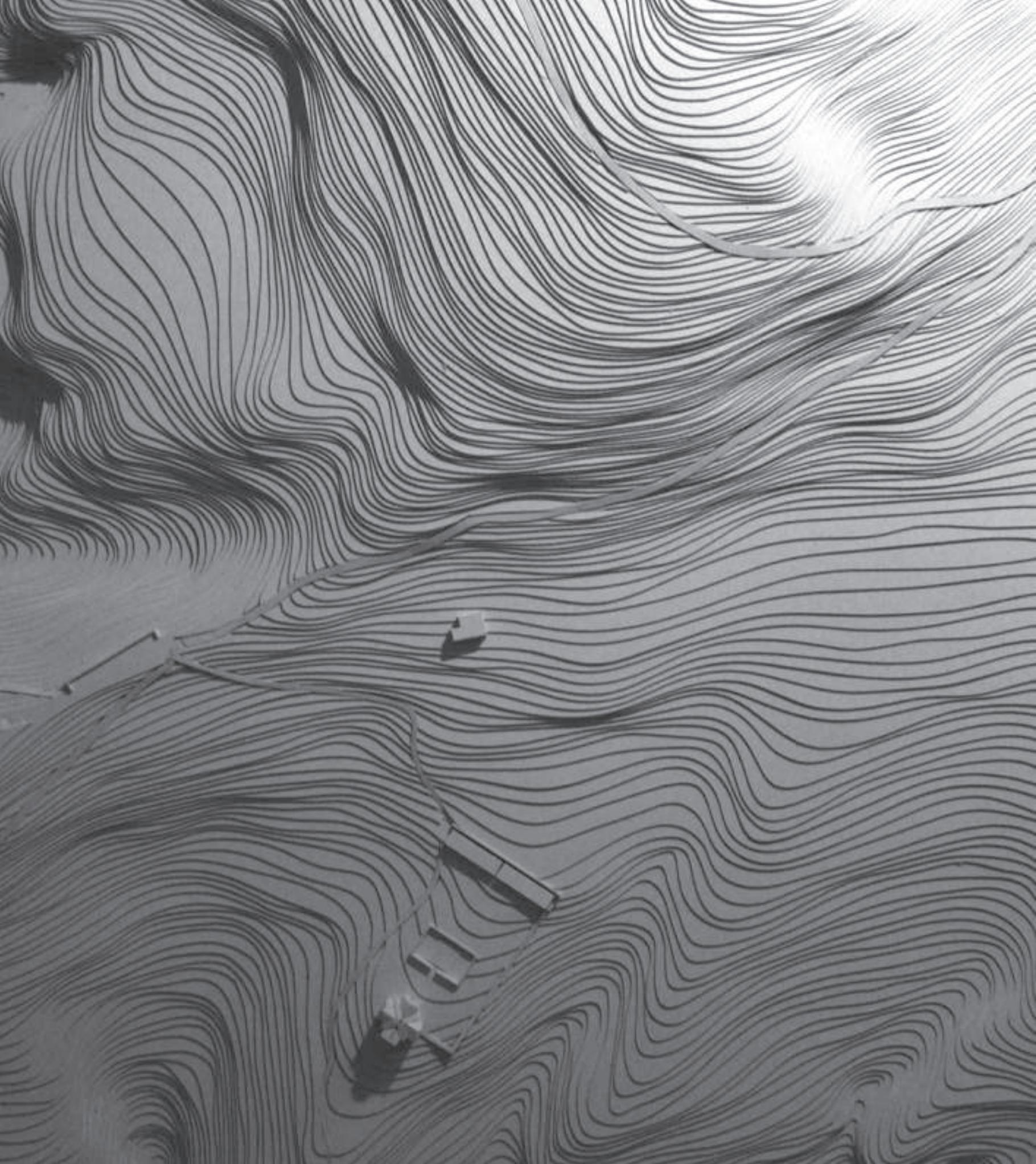
dd'

tura profondamente mutata rispetto a quella originaria. Il comportamento monolitico e scatolare dei maschi murari si è snaturato in maniera irreversibile: la muratura non funziona più come un unico corpo ma come quattro macroelementi distinti e va dunque trattata con una logica strutturale diversa. Nella proposta per una nuova copertura per il santuario di Rasina vi è dunque la necessità di limitare le componenti di carico orizzontali, evitando strutture spingenti, e puntare ad un nuovo dispositivo che sottoponga la muratura esclusivamente a carichi verticali, il più possibile ridotti.





# La scuola di teatro



Il rudere, frammento superstite di un edificio completo, è da sempre oggetto di interesse e fonte di ispirazione per l'architettura. L'assenza di funzione è la fonte da cui i resti attingono la propria forza e il proprio fascino: tale assenza apre le porte alle più svariate possibilità, mostrando l'originale vitalità e fecondità di quella fabbrica, di cui oggi sopravvivono frammenti più o meno corposi.

Sul pianoro di Rasina, la poetica della rovina sarà tesa ad una scelta che condurrà l'architettura ad aderire alle circostanze storiche, sociali e culturali contemporanee. La volontà di realizzare un progetto per il piccolo santuario umbro, nasce dal dovere di salvaguardare un monumento dimenticato e profondamente deteriorato, che si avvia verso l'oblio storico e culturale. La conservazione e la salvaguardia di tale manufatto implicano sia la necessità di rendere fruibile l'edificio da parte della comunità, arrestando il degrado fisico che lo affligge, sia di definirlo funzionalmente, riportandolo alla luce nella memoria collettiva.

L'oggettiva distanza dell'area dal più vicino centro abitato dona al nuovo progetto un accentuato carattere di preziosa ed eremitica autonomia, da affidare ad una comunità bisognosa di tale indipendenza nello svolgimento delle proprie attività quotidiane:

una comunità artistica. In Umbria, a pochi chilometri dal santuario della Rasina, esistono già diverse realtà di questo tipo, che rispecchiano modelli di vita monastici o castellari, come ad esempio Civitella Ranieri o la Libera Università di Jacopo Fo. Ciò nonostante, questa impostazione autarchica non esclude la possibilità che la comunità urbana possa fruire occasionalmente del luogo, prevedendo spazi pubblici e semi-pubblici capaci di mediare tra il bisogno di isolamento del piccolo gruppo di artisti e la necessità di restituire un tale patrimonio culturale alla collettività. L'identità intrinseca del luogo costituisce la fonte primaria da cui scaturiscono i possibili sviluppi della proposta progettuale.

Rinnovare il valore di frammenti prodotti dallo scorrere inesorabile del tempo e utilizzarli come materiali vivi piuttosto che come mute testimonianze del passato, impone ai nuovi volumi di stringere una forte relazione con la preesistenza. La riconversione non è un'operazione semplice per un'architettura religiosa, intrisa di significati e carica di simboli. Riguardo questo argomento emergono problematiche che investono aspetti architettonici e culturali, oltre che etici e normativi, in funzione del rispetto di una costruzione dove il rapporto tra sacro luogo rituale ed esperienza mistica è l'elemento strutturan-

te e distintivo. L'edificio non è un semplice contenitore astratto, bensì un organismo con una propria identità e un proprio modo di porsi rispetto al contesto. Gli interventi dunque, siano essi sostanziali e irreversibili o leggeri e temporanei, vanno adeguatamente calibrati non solo in funzione delle rinnovate esigenze, ma anche prestando attenzione alle valenze spaziali, architettoniche, artistiche dell'edificio e, più di ogni altra cosa, all'evidente carattere sacro.

La continuità tra paganesimo e cristianesimo è un evento consueto in questi luoghi. L'origine del topos sacrale attribuito all'Umbria deriva in gran parte dalla morfologia del territorio, una composizione di elementi naturali quali la terra coperta da boschi, le colline coltivate, le montagne rocciose disseminate di grotte naturali, l'abbondanza di acque lacustri, sorgive e fluviali. Questo paesaggio, unito a peculiarità socioculturali, ha favorito la nascita e la conservazione di culti pagani, in particolare legati alla fecondità. In Umbria, molti luoghi cristiani sono stati teatro di riti precristiani: durante il Medio Evo, antichi cerimoniali pagani si sono rinnovati nel mondo contadino e pastorale, realizzando una certa continuità tra culti legati alla terra e spiritualità cristiana. La profonda relazione tra paganesimo e cristianesimo è evidenziata anche

Quando un edificio cessa di avere un uso e diviene rudere, la meraviglia della sua nascita diviene attuale. E lui gode a sentirsi avviluppato da foglie, di nuovo col cuore in alto e libero dall'antica schiavitù. (Kahn, 1969)

dalla conversione di luoghi pagani in spazi cristiani, mutazione che non implicò necessariamente una rivoluzione dello spazio architettonico<sup>1</sup>.

Con questi presupposti il progetto prevede di individuare nell'aula della Rasina lo spazio che accoglie uno dei più antichi tra i riti pagani della storia dell'umanità, vale a dire la rappresentazione teatrale.

Attraverso la propria forma, l'architettura comunica il valore e il significato di ciò che una volta accoglieva e di ciò che oggi può ospitare: il senso dell'ampio spazio centrale del santuario, luogo di riunione e di aggregazione nato per celebrare il mistero della fede, sarebbe snaturato da un progetto che, frantumando l'unità spaziale interna, impedirebbe o limiti la possibilità di coinvolgere collettivamente un gruppo di persone. L'aula liturgica, invece, ben si presta ad accogliere il mondo del teatro che, analogamente al rito religioso, si realizza nella sospensione collettiva del tempo e dello spazio.

<sup>1</sup> Lo stesso Goethe apprezzò molto il Tempio di Minerva, edificato ad Assisi nel primo secolo a.C., all'interno del quale venne successivamente insediata la Chiesa di Santa Maria sopra Minerva.



*a sinistra*  
Progetto generale. Planimetria e  
sezione ambientale.

*a destra*  
Progetto generale. Vista del plastico  
di studio

Il punto di partenza per il progetto sarà il confronto con l'andamento discendente del colle, che rivolge le proprie pendici ad un orizzonte molto lontano, articolato in un ampio avvallamento fitto di boschi e costellato da rare case sparse. Il profilo della pendente radura che accoglie il santuario è interrotto soltanto dalla spezzata delle falde di Santa Maria e dal cipresso cimiteriale, che si stagliano sullo scenario circostante. L'area di progetto è una terrazza panoramica inclinata.

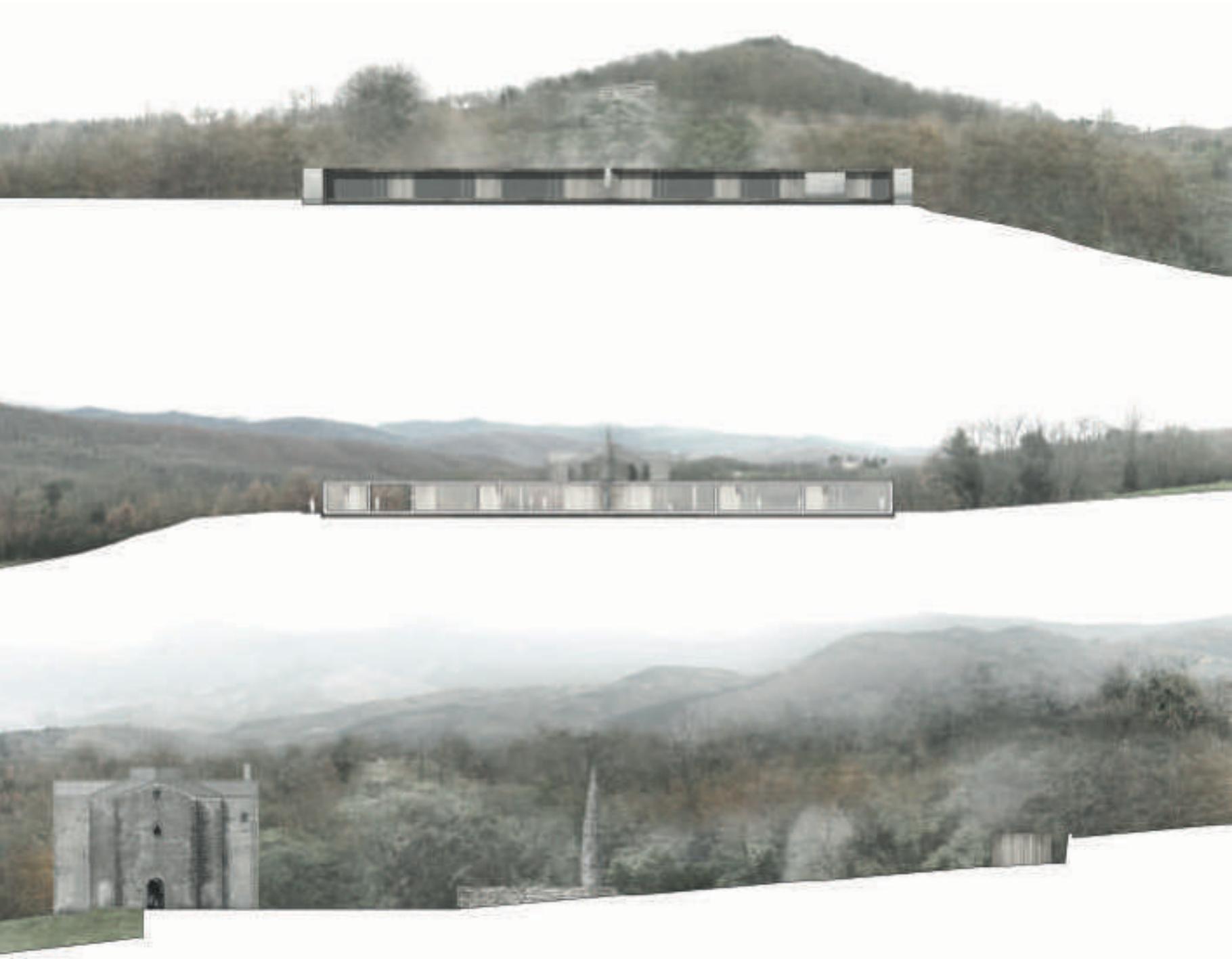
“Posso scegliere un qualsiasi spazio vuoto e dire che è un nudo palcoscenico. Un uomo attraversa questo spazio vuoto mentre un altro lo sta a guardare, e ciò basta a mettere in piedi un'azione scenica.” (Brook, 1980)

Peter Brook, regista teatrale, dichiara che per arrivare al cuore delle cose bisogna creare il vuoto intorno ad esse, scoprirle nude. Lo scopo del progetto è dunque quello di rimuovere tutto ciò che non è strettamente necessario e condensare ciò che resta, nel rispetto dell'esistente. Il teatro sintetizzato in un palco e in un certo numero di sedie, si riduce a simbolo della rappresentazione e si configura come spazio potenzialmente aperto a innumerevoli opportunità: *il luogo del possibile*. L'aspetto selvaggio del luogo e del

contesto ha suggerito la prima mossa progettuale: una composizione basata sull'individuazione di una porzione di territorio che ingloba le due preesistenze, marcata da un perimetro che ne ricalca i rapporti di misura e spazialità. Questa impostazione evidenzia la contrapposizione fra il segno disegnato dall'uomo, razionale, geometrico e misurato, e quello della natura, armonico e mai uguale a se stesso.

Tuttavia il valore delle preesistenze e delle caratteristiche territoriali prevale, talvolta, sulla razionalità dei nuovi segni. L'ipotetico perimetro si spezza, s'immerge per poi riemergere, interrotto dalla stradella preesistente che s'insinua al suo interno e dai dolci salti di quota che lo scompongono in frammenti, i quali affiorano dalla terra o ne vengono assorbiti. La composizione sopravvive sul confine fra la naturalità del sito e la razionalità dei nuovi segni: uno scavo, sede di un corpo di fabbrica allungato, che ospita gli spazi della scuola, degli alloggi e dei servizi teatrali, e un percorso rettilineo e pendente che conduce, tramite due innesti perpendicolari, al teatrino all'aperto (il cimitero) e al teatro (il santuario). La genuinità del luogo impone un radicale rispetto, per questo motivo il volume e il percorso non si manifestano con edonistiche forme irriverenti. I nuovi soggetti architettonici fanno il





a sinistra  
Scuola. Pianta, prospetto nord-ovest,  
sezione trasversale, sezione longitudinale

a destra  
Scuola. Vista del cortile interno.



loro ingresso in punta di piedi, e traggono la propria forza dalla simmetrica composizione della chiesa e del cimitero, e dallo sconfinato paesaggio nel quale essa è immersa: il progetto è una dettagliata macchina per il controllo dell'orizzonte.

L'accesso all'area avviene grazie al sinuoso stradello in pendenza; nel percorrerlo, il visitatore osserva il paesaggio dall'alto, nella sua globalità: la discesa è lenta e le lontanissime fughe prospettiche rendono statico ed eterico il quadro d'insieme. Lo sguardo domina la radura sottostante e il susseguirsi di crinali, vallate, boschi, finché il cielo si congiunge alla terra.

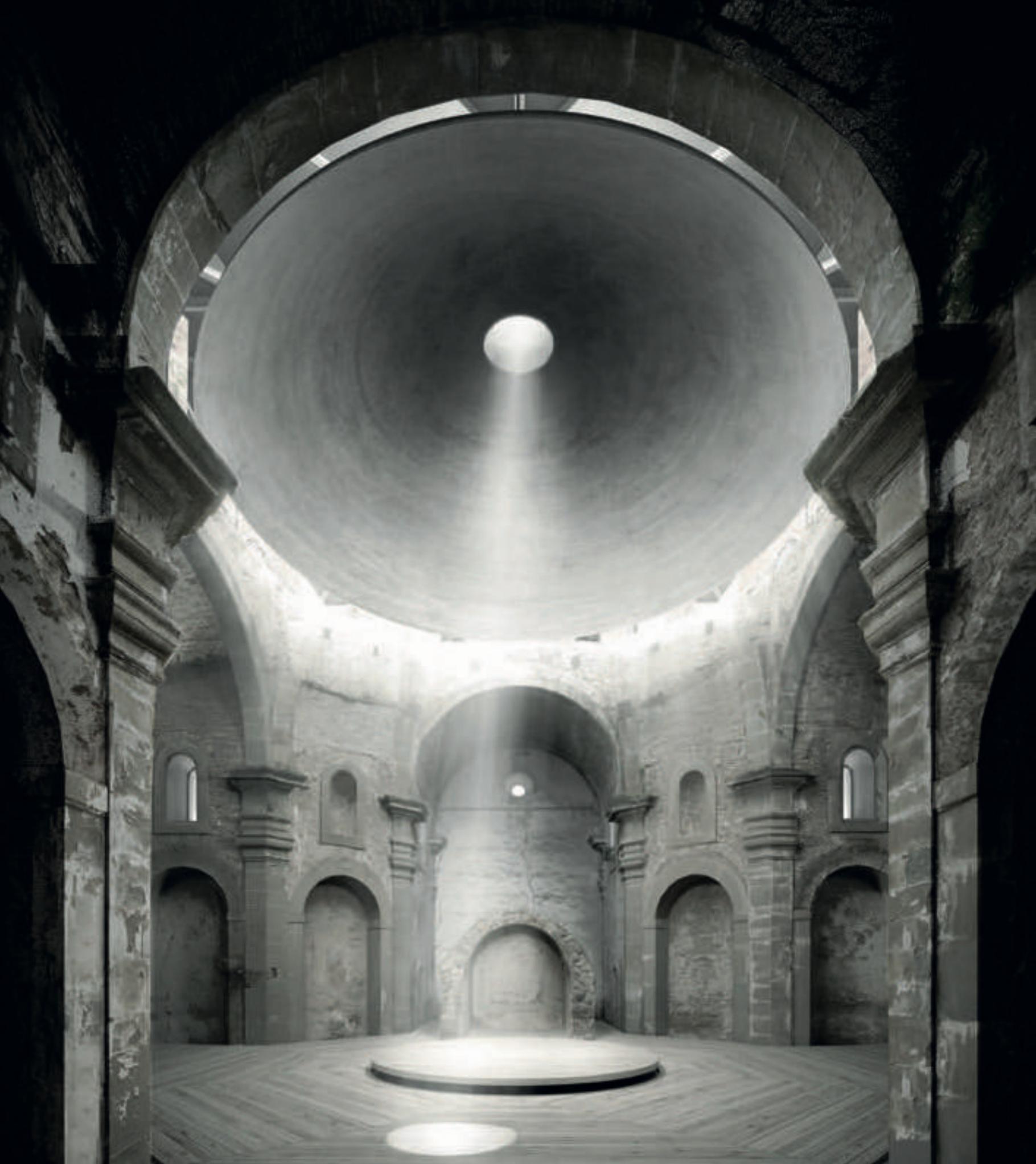
Lo stradello conduce al piccolo spiazzo antistante il percorso di accesso alla scuola. Un lungo corridoio, incassato tra il muro a retta e il nuovo paralle-

lepipedo, rivoluziona la percezione dello spazio circostante. La prospettiva è nitida e decisa, di tutto il quadro paesaggistico è rimasto solo il cielo e una pendice boscosa; è un cammino di preparazione e di consapevolezza, che isola l'ospite dalle circostanze, selezionando gli elementi sui quali potrà concentrare la sua attenzione: a metà del percorso, infatti, un taglio sulla parete consente all'occhio di trovarsi in posizione allineata all'asse di simmetria dell'antica composizione architettonica di chiesa e cimitero. Qui s'inquadra il frammento superstite di un'antica immagine, esaltandone l'armonia delle forme e il dialogo che esso intrattiene con l'ambiente naturale. Proseguendo oltre, si giunge ad un ampio spazio di accoglienza, un foyer all'aperto che incornicia il paesaggio ed esalta la volu-

metria del santuario, posto di tre quarti. Da qui è possibile accedere agli spazi dedicati al pubblico, vale a dire la biglietteria, la caffetteria e i necessari servizi igienici. Gli spettatori proseguiranno il loro percorso verso gli spazi teatrali, percorrendo la lunga rampa perpendicolare al volume della scuola, che azzerà gradualmente l'iniziale distanza tra la chiesa e il visitatore, fino a condurlo all'interno del santuario. Gli spazi della scuola sono in gran parte dedicati agli artisti che vi alloggiano. L'edificio riposa sullo scavo di sbancamento: sopraelevato e separato dalla linea di terra, il volume dichiara la propria indipendenza frutto della volontà di essere temporaneo e, per così dire, *effimero*. Un lungo corridoio, aperto verso il paesaggio e parallelo al precedente, distribuisce la pianta, dando ac-

cesso agli alloggi, alla zona giorno comune e al laboratorio teatrale, proseguendo fino alla caffetteria e al foyer. Questi spazi mantengono un aspetto scatolare, chiusi su tutti i lati fatta eccezione per quello di accesso, per gran parte vetrato, che volge il proprio sguardo al pendio.

Al centro della planimetria, in corrispondenza del taglio simmetrico, si apre un piccolo cortile protetto, un luogo privilegiato di riposo, meditazione e osservazione del paesaggio, sul quale affacciano la zona giorno e lo spazio di lavoro: in questo piccolo quadrilatero si condensano tutti i valori del progetto.



Lasciato l'edificio alle spalle, la rampa stretta e lunga, conduce ai due teatri: uno all'aperto, ricavato all'interno del recinto cimiteriale, l'altro, il principale, situato nell'aula della chiesa.

Il teatrino esterno consiste in un intervento semplice ed essenziale, denso di significato: memoria e misura sono i due temi sviluppati. Una grande lastra lapidea quadrata viene poggiata all'interno del recinto cimiteriale, come una grande pietra sepolcrale: la sua superficie sarà il palcoscenico e includerà il cipresso esistente. Ai lati, lunghe lastre di pietra emergono da un terreno di riporto in lieve pendenza, offrendo una seduta allo spettatore. La misura del palco è figlia della misura della chiesa in quanto il quadrato equivale planimetricamente allo spazio centrale del santuario.

L'ingresso al teatro principale avviene dall'accesso privilegiato della chiesa, quello situato di fronte alla cappella votiva. Il palcoscenico, cuore pulsante della rappresentazione, è in posizione centrale, circondato su tre lati da settantacinque sedute; alle spalle dei recitanti si trova scenograficamente la scarsella, e dietro di essa è ricavato uno spazio di servizio per gli attori. Tuttavia è la nuova copertura il tema cardine del recupero, l'elemento che rinnova il valore e il significato del santuario di Rasina.

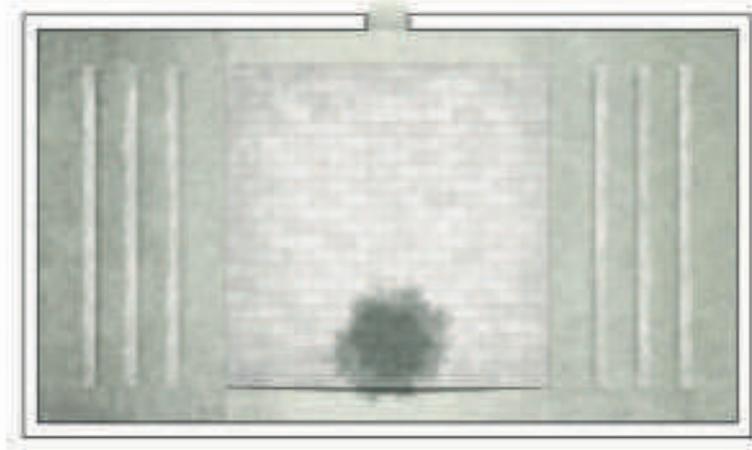
Il progetto di copertura affonda le proprie basi nell'accurata analisi e profonda conoscenza del fabbricato, nonché nell'acquisizione e assimilazione dei principi che hanno indirizzato le scelte compiute secoli addietro. Tanto più, nella comprensione di un'architettura religiosa, il minuzioso esame e la successiva presa di coscienza dell'originale spazialità rappresentano indispensabili azioni conoscitive. La genesi geometrica dello spazio, immateriale e intangibile, è la radice solida sulla quale venne declinata la soluzione architettonica scelta, cristallizzata nel palpabile involucro che ridefinisce lo spazio stesso, dove oggi è visibile il trascorrere del tempo con le sue stratificate erosioni.

Con il crollo della volta, la chiesa di Rasina ha perduto la sua intima misura. Essa appare cava e permeabile, partecipe dell'universo naturale, sebbene mantenga intatta la propria identità: immersa nel territorio, ne contiene la devota vicenda paesaggistica e rurale. Due realtà diverse si coniugano nell'architettura del rudere, ossia la fabbrica rinascimentale e l'ambiente naturale che l'accoglie; in questa originale contingenza, la dimensione interna si dilata infinitamente verso la volta celeste mentre il contesto viene condensato dentro il sacro recinto.

L'obiettivo fondamentale del progetto

è quello di riproporre la genesi dell'antica spazialità, ricercando l'originario rapporto fra l'uomo e la dimensione architettonica, nelle radici intellettuali, logiche e proporzionali che guidarono il disegno rinascimentale.

A Rasina, la singolarità dell'antica volta oggi crollata potrebbe istintivamente suggerire una ricostruzione della stessa per anastilosi, magari recuperando pezzi originali tra le macerie che occupano la pavimentazione interna della chiesa; tuttavia questa scelta porterebbe con sé almeno due effetti negativi. Innanzitutto, il frutto di un tale percorso progettuale sarebbe del tutto immemore del crollo, paradigma storico dello stato di abbandono fisico e culturale in cui versa l'edificio: evidenziare che la chiesa non è più quella di un tempo è un responsabile atto di rispetto e di onestà nei confronti del passato e del futuro. In secondo luogo, la mera ricostruzione *com'era dov'era* darebbe certamente minore dignità e vigore alla risolutezza di un'architettura contemporanea che, piuttosto, dovrà essere in grado di porsi in continuità sia con i principi architettonici e costruttivi della chiesa, sia con la vecchia struttura voltata, esaltando la spazialità e l'atmosfera che essa era in grado di generare. A queste scelte di tipo etico si sovrappongono motivazioni meramente tecniche:



il quadro dei danni rilevati sull'edificio ha evidenziato una tendenza del perimetro murario ad aprirsi in quattro parti in corrispondenza delle facciate principali, determinando una frammentazione irreversibile della muratura, anticamente unitaria e scatolare, e dunque una diversa risposta strutturale ai carichi agenti. Questo tipo di diagnosi mal si presta alla ricostruzione di una struttura spingente come l'antica volta, peraltro impostata su murature fatiscenti e deteriorate dall'azione continua degli agenti atmosferici.

Pensare nuove forme nel rispetto costante di una *regula* antica è un processo progettuale che si colloca pienamente nello spirito razionale portato avanti dalla poetica rinascimentale<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Francesco di Giorgio Martini scrive nel *T Trattato di Architettura civile e militare*:

Nissuno si persuada che tutto quello che in questa mia operetta si contiene vogli sia reputato di mia invenzione. [...] le regole, le quali io porrò, sono le fatighe dell'antichi, non con poca sollicitudine da me redutte a luce. Ma le forme varie e figure di tempi e case insieme con tutti li altri trattati sono del mio debile ingegno invenzioni (Martini, 1480 ca.).

L'architetto confessa apertamente il suo debito con gli antichi: a loro deve il significato del progetto, la proporzione architettonica, le regole. Applicando il

La nuova copertura si appropria di questo metodo, considerando con esso il dualismo di intenti che caratterizza gli architetti del primo Rinascimento, compreso Francesco di Giorgio Martini, ossia la contrapposizione tra un'architettura medievale in cui progetto e realizzazione coincidono teoricamente e cronologicamente, al punto che la mera esigenza pragmatica diventa solu-

linguaggio antico, egli dà origine a nuove forme di edifici e il suo apporto creativo si sviluppa entro lo schema stabilito dalla cultura classica: la convenzione del modello libera le energie creative.

zione progettuale, e la poetica rinascimentale, imperniata sullo studio teorico del classico e la conseguente riproposizione dei modelli individuati.

La natura architettonica e figurativa del santuario di Rasina è il risultato di questa dualità, rivelata nell'imprescindibile legame con il contesto nel quale, di volta in volta, si trovano gli elementi architettonici. Se all'esterno la stereometria della grezza massa muraria è partecipe della semplicità materica dello spazio naturale, internamente domina la rappresentazione della devota purezza

Teatro all'aperto, vista da nord-ovest

*a sinistra*

Teatro all'aperto.

Sezione trasversale, pianta





Teatro.  
Schizzo di progetto

*a destra*  
Teatro. Sezione trasversale, pianta,  
prospetto sud-est

*pagine successive*  
Teatro. Vista della nuova copertura  
dall'interno e sfogliati del tetto (progetto  
della nuova copertura, ricostruzione della  
copertura originaria crollata)

dell'universo spirituale, teatro di un religioso, intimo raccoglimento.

L'impostazione della nuova copertura adotta l'originaria logica architettonica e formale, che concepisce due membrane con aspetti e meccanismi del tutto diversi in relazione alle circostanze; pertanto se il nuovo riparo manterrà esternamente l'immagine di una copertura tradizionale, un mimetico inserimento rispettoso dell'esistente, all'interno l'opera odierna si dichiara nelle forme di una nuova volta, protagonista dell'introverso infinito spirituale. Così concepito, il nuovo progetto presenta una profonda continuità con le scelte operate nel passato, le quali avevano prefigurato la contrapposizione tra una immagine esteriore *necessaria* e una spazialità interiore *ricercata*: la copertura era a falde perché questo era il modo più semplice e consueto di realizzarla, mentre la geometria della volta nasceva dalla volontà di esaltare la capacità dello spazio centrale di avvolgere il fedele.

Con questi presupposti la riprogettazione della copertura è stata preceduta da uno studio dettagliato del ruolo strutturale di ogni singolo elemento della chiesa; l'acquisizione di queste nozioni ha portato alla formulazione di un'ipotesi organica, che trova le proprie conferme nei resti scampati ai crolli. Tale presupposto ha permesso di

riproporre il funzionamento di copertura originario in maniera analoga al progetto quattrocentesco, senza stravolgere il significato strutturale degli elementi sopravvissuti.

I due involucri che, con principi statichi diversi ricoprivano lo spazio interno della chiesa, vengono dunque riproposti con un'accezione invertita, sebbene il loro legame architettonico e strutturale resti ben saldo: se in origine era la volta a sorreggere la copertura, nella nuova proposta avverrà il contrario e la copertura esterna porterà una volta appesa, nuovo intradosso dello spazio teatrale. Sebbene sdoppiata in due elementi idealmente autonomi, il nuovo involucro funzionerà come un *unicum* e, come in origine, affiderà la propria gravità ai lati obliqui dello pseudo-ottagono e ai quattro grandi archi laterali che delimitano i bracci. Le murature che costituivano l'imposta dell'originaria volta, oggi fatiscenti, non possono più avere lo stesso compito strutturale e rimarranno a semplice memoria dell'antico disegno.

I suggestivi progetti di Jonh Soane e Juan Navarro Baldeweg hanno suggerito di immaginare la cupola come un manto appeso che allude alla simbolica sfericità dell'ambiente.

Nel disegno di una nuova volta per il santuario di Rasina, la geometria aiuta a capire come, in architettura, è possibi-

le gestire il rapporto con lo spazio, partendo da proprietà invarianti quali linee, superfici e volumi. Il progetto rinascimentale non mirava alla manifestazione evidente della forma sferica, quanto al suo utilizzo in forma di filigrana costitutiva, dalla quale traggono origine gli elementi e le proporzioni tangibili.

Ricalcando le proporzioni originarie è stato possibile plasmare uno spazio analogo a quello antico, pur rinunciando alla riproposizione delle geometrie esatte della volta crollata. Questa scelta ha suggerito di utilizzare come matrice la sfera inscritta al volume centrale della chiesa, che cinque secoli fa l'architetto utilizzò per configurare proporzionalmente la dimensione dello spazio interno. Dando forma a tale sfera, è stato possibile utilizzare la sua intersezione con due ipotetici piani orizzontali, al fine di determinare forme che assecondino nuove e antiche necessità del santuario: sezionando la sfera in prossimità degli archi è possibile ricavare la porzione che fungerà da cupola, tagliandola a poche decine di centimetri da terra si ottiene il palcoscenico circolare.

Ciò a cui il progetto architettonico tende è dunque la rivelazione materiale di un astratto principio spaziale, ottenuta mediante un elemento puro, che allude al processo costruttivo della cupola; l'utilizzo della geometria sferica

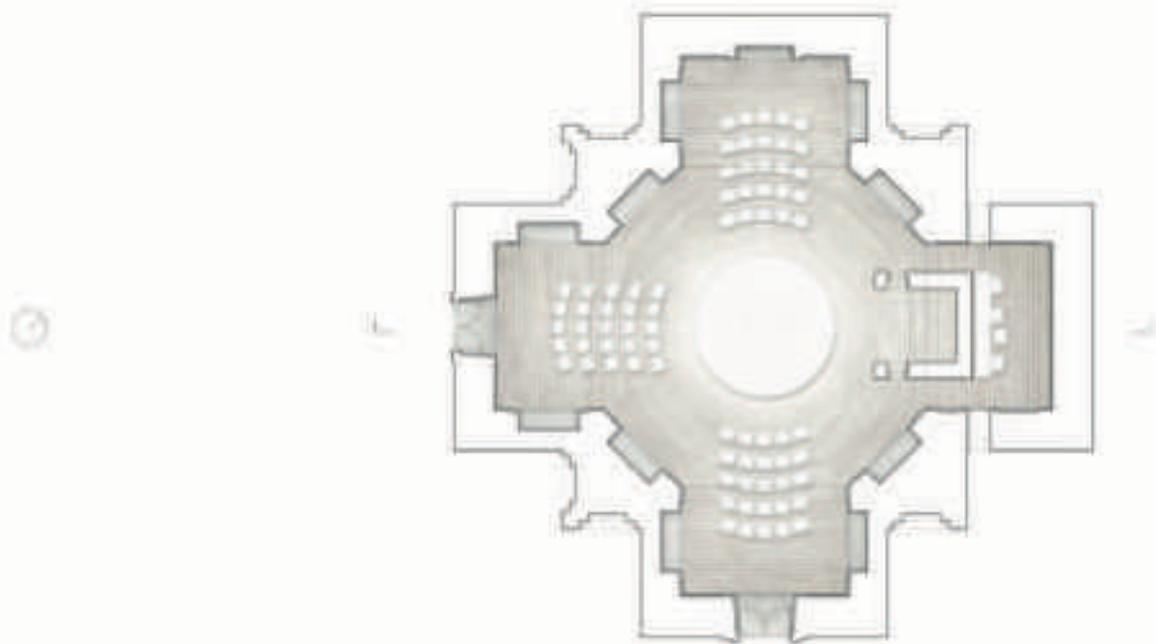
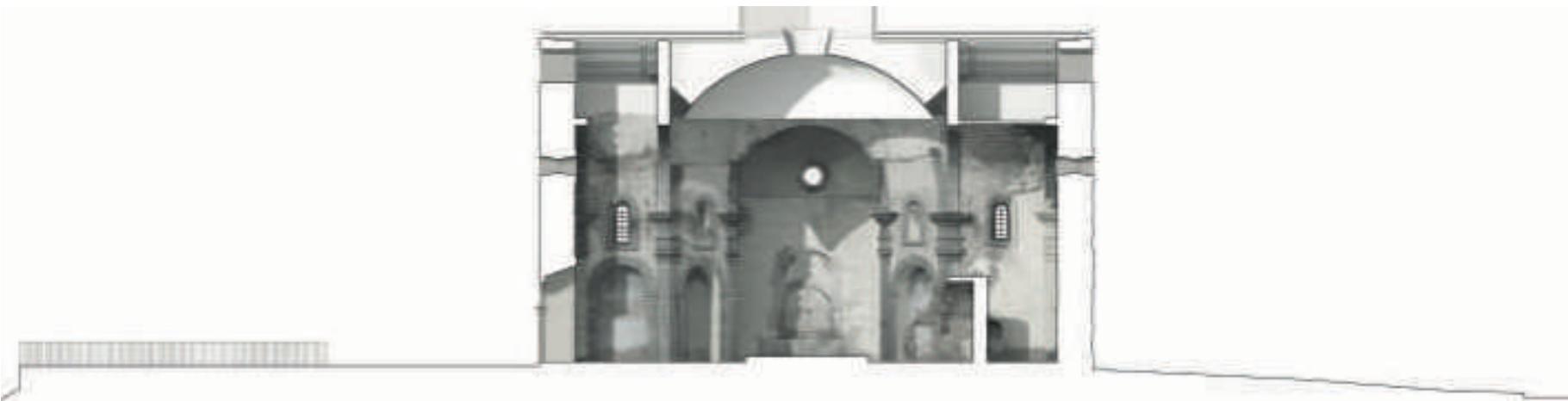
non soddisfa il disegno originale della volta, ma la proporzionata e umanistica natura dello spazio sottostante.

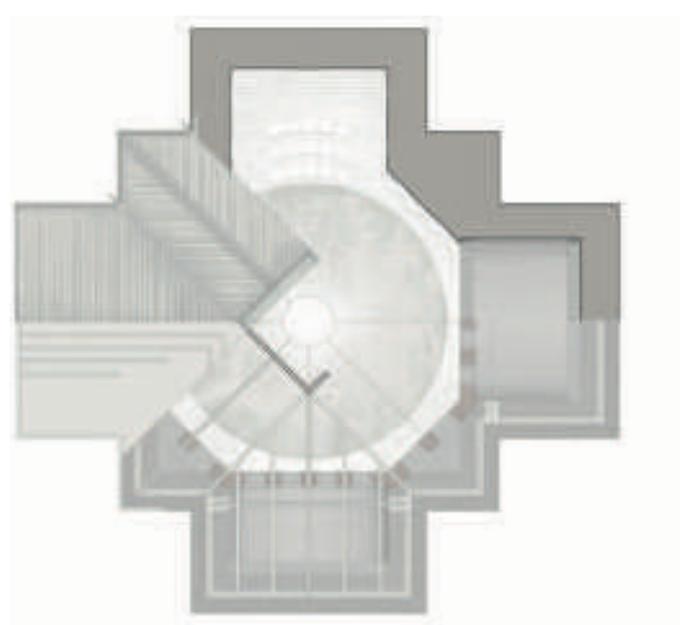
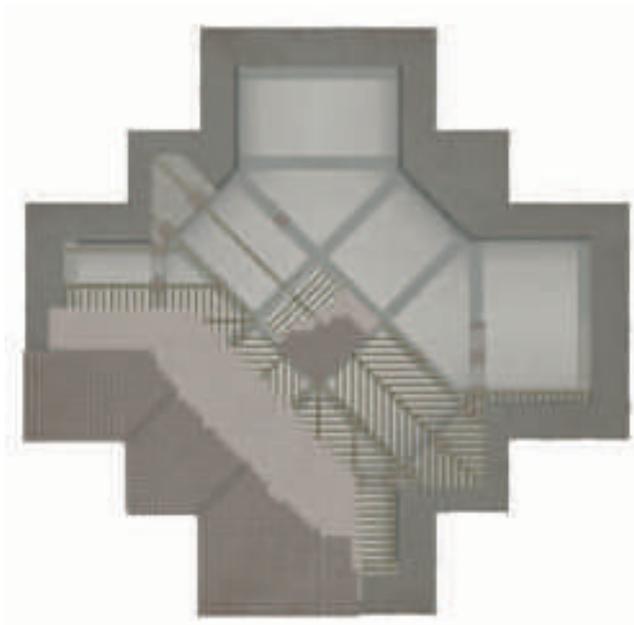
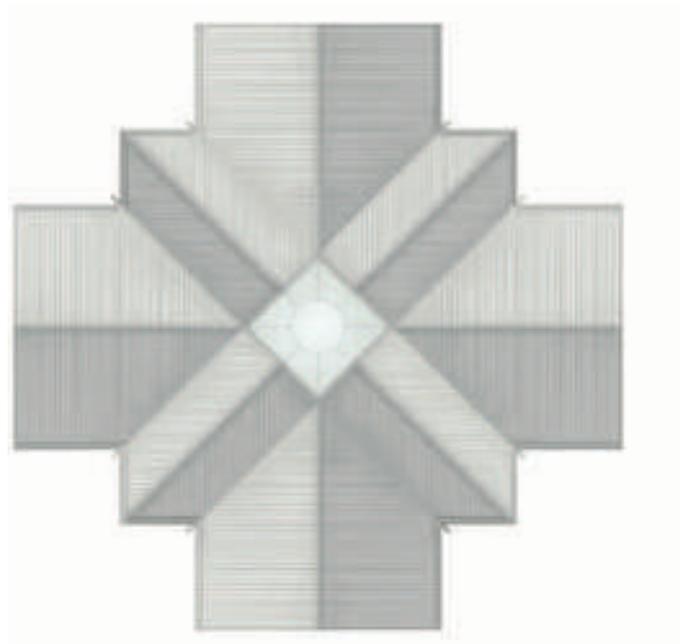
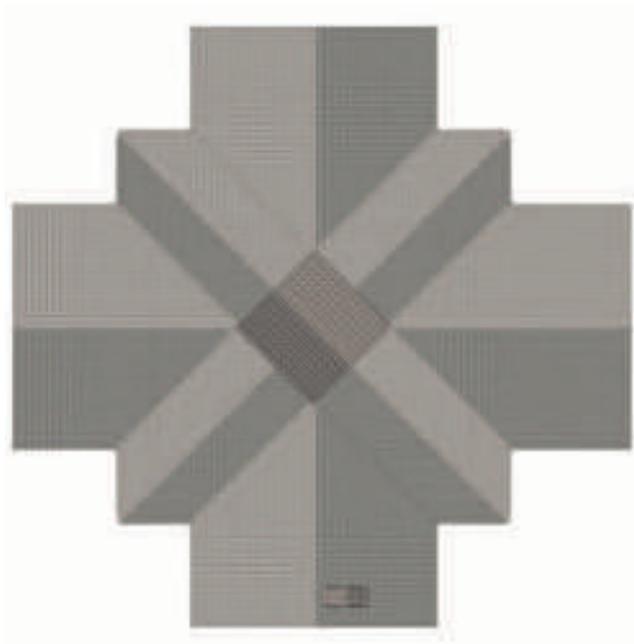
Il fascino esercitato dalla forma circolare sugli architetti rinascimentali è testimoniata quasi ossessivamente dalla trattatistica dell'epoca: questa geometria, pervasa da un intreccio di trascendenza e immanenza, ha motivato l'adozione del cerchio nella configurazione dei templi fin dalle origini dell'uomo<sup>2</sup>. Inoltre il principio dello straordinario successo architettonico del cerchio durante il Rinascimento sta soprattutto nella sua *facies* archeologica: il Pantheon.

<sup>2</sup> Vitruvio nel *De architectura* affermava che la "prova dell'armonia e della perfezione del corpo umano" è data dal suo inscrivere "esattamente nelle figure geometriche più perfette, il cerchio e il quadrato". L'esattezza logico-formale e la persuasività simbolica accordano alla circonferenza una sorta di raffigurazione della perfezione divina e difatti, non a caso, essa risulta anche la matrice più frequente dell'universo naturale.

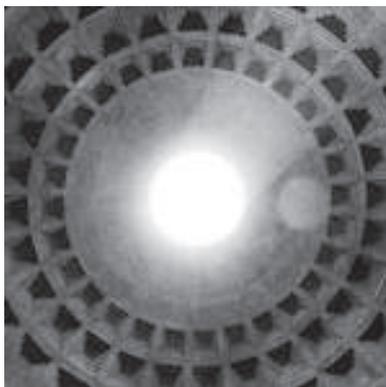
"Che in natura prevalga la forma circolare è manifesto da tutto ciò che nell'universo dura, si genera o si trasforma. Inutile rammentare il globo terracqueo, le stelle, gli alberi, gli animali e i loro covi etc., tutte cose che la natura ha fatto tondeggianti" Alberti L.B. 1450 ca., *De re aedificatoria*.

La cupola o la volta, spesso rimarcata dalla decorazione, nasce dunque come equivalenza figurativa immediata con la volta celeste: nella tradizione tardoantica è frequente il rivestimento a mosaico blu trapunto di stelle dorate, ad esempio a Ravenna nel Mausoleo di Galla Placidia. Durante il Rinascimento questo tipo di ricerca assume carattere più elevato: la giustapposizione di due forme geometriche diverse e aritmeticamente riconducibili l'una all'altra, il tamburo poligonale (spesso ottagonale) e la circonferenza che controlla geometricamente la cupola, diventa cosa frequente in quanto rievoca la dialettica tra umano e divino, terrestre e celeste, finito e infinito.









Pantheon, Roma, 128 d.C.

Ruderi del santuario di Maria Ss. Assunta, Rasina. Resti della copertura (foto: Eugenia Cecchetti, 2013)

a destra  
Teatro. Sezione obliqua, pianta, prospetto nord-ovest

L'autore della chiesa di Rasina volle far risuonare nel piccolo ambiente un'eco del monumento romano, tracciando sul sommo della volta una modanatura che rimanda al celebre *oculus*. Il rispetto della proporzione che nel Pantheon dimensiona l'oculo in funzione della sfera inscritta nel volume interno, lascia pensare che quella di Rasina non fosse stata una semplice decorazione bensì di un reale desiderio di apertura, forse impedita a causa delle difficoltà costruttive o del bisogno di accelerare il cantiere. L'essenza dello spazio originario viene ricercata nel nuovo progetto riaprendo questo vuoto simbolico, che rievoca l'archetipo dello spazio religioso universale che illuminò l'umanesimo architettonico.

Il tentativo asplundiano di catturare il cielo in una volta (Cornell, 1983) viene qui riproposto con l'obiettivo non dichiarato di trattenere un frammento di storia del santuario: memoria custodita dal nuovo oculo, contenuta in quel brano di volta celeste che un tempo sormontava l'aula di Rasina, colmandola di luce, vento e pioggia.

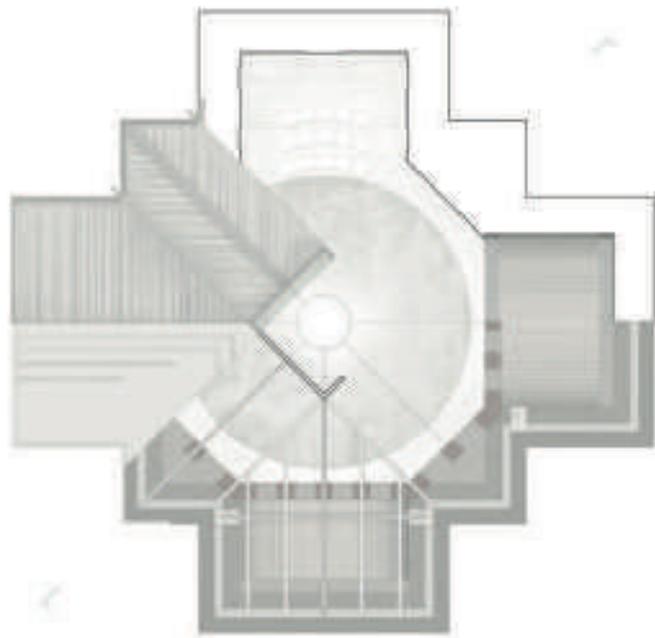
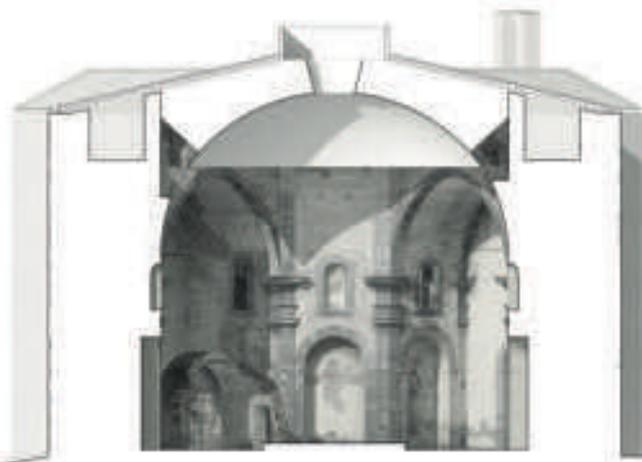
La porzione di sfera è appesa alla copertura tramite una serie di lastroni incastrati alle otto travi principali che delimitano lo pseudo-ottagono. Questa struttura, generata da nervature disposte radialmente, è concepita come un oggetto di illuminazione che convo-

glia all'interno la luce naturale. Il volume della colombaia, unico elemento di discontinuità nel profilo del tetto, è trattato come un lucernario grazie ad un *carter* che ne ricalca la forma originaria e lascia dischiusi i lati orizzontali, in modo da ottenere una cavità. Questo vuoto centrale è memoria dell'assenza di copertura, che per oltre un secolo ha permesso alla luce di invadere lo spazio in rovina della Rasina, alterandone la percezione originaria. La luce zenitale casca dal sommo della colombaia secondo due modalità: ai lati scorre lenta sull'estradosso della sfera e scivola vaporosa, astratta ed eterna lungo l'involucro murario, esaltando le modanature in rilievo, mentre al centro attraversa rapidamente l'*oculus* e fende con precisione la scena teatrale, depositandosi puntualmente sul pavimento o sulle pareti. La cupola costituisce dunque uno schermo interposto fra lo spettatore e il cielo, una macchina della luce.

La radiazione luminosa è partecipe della struttura, penetra tra suoi elementi e li permea, creando un effetto ambientale in cui la sensazione di gravità, determinata dall'elemento appeso, è sostenuta dall'energia luminosa: la sfera è sospesa, sorretta da un bagliore. La direzione dei raggi luminosi incrocerà ogni particolare architettonico, celebrando il valore antico e mo-

derno dell'auditorium; al contempo, la luce rivela il reale funzionamento della nuova copertura grazie all'intervallo illuminato che separa la sfera dalla muratura, che mette a nudo il meccanismo strutturale antico e odierno.

La nuova copertura trae forza dal connubio tra i due significati assunti dalla sfera: l'elemento generatore ideale e assoluto che, esibendo un frammento di cielo, misura il tempo, diventando orologio solare. L'architettura scaturisce da queste due forze contrapposte: adempire ad una regola fatta di rapporti geometrici, matematici e proporzionali che sorreggono il disegno progettuale, e allo stesso tempo appagare il piacere della continua metamorfosi di toni e di colori prodotta dallo scorrere del tempo.



# Restauro

“La sublimità delle crepe delle fratture o delle macchie o nella vegetazione che assimilano l'architettura all'opera della natura e le conferiscono quelle condizioni di colore e di forma che sono universalmente dilette all'occhio dell'uomo...” (Ruskin, 1849).

Ruskin definiva il restauro “una menzogna dal principio alla fine” (Ruskin, 1849), che produce danno agli uomini anche perché toglie loro la possibilità di beneficiare della facoltà di immaginare. Esso, infatti, compiendo con l'inganno una reintegrazione dell'immagine dell'opera architettonica, annulla l'aspetto antico di essa così com'è giunto a noi; aspetto nel quale

“...vi era una qualche vitalità, una misteriosa e suggestiva traccia di quel che era stata e di quel che era andato perduto; una qualche soavità in quella luce morbida modellata dal vento e dalla pioggia” (Ruskin, 1849).

L'ipotesi di adibire la chiesa a teatro ha portato a pensare ad uno spazio pe-

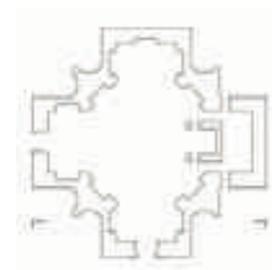
culiare, che rivendichi la sua genesi di spazio sacrale, ma allo stesso tempo non rinneghi la sua sorte di rudere. Il progetto di restauro ha dunque mirato a mettere in risalto gli aspetti originari della struttura, compresi quelli scaturiti dagli avvicendamenti degenerativi dell'edificio.

La proposta di restauro e consolidamento, successiva all'analisi del quadro di danno e della proposta progettuale, si pone l'obiettivo di raggiungere una sufficiente sicurezza statica e antisismica e nello stesso tempo di rispettare la compatibilità con la tutela del patrimonio architettonico, storico ed ambientale e la conformità con vincoli normativi quali è sottoposto l'edificio in questione<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> È utile richiamare le indicazioni del Ministero riguardo al consolidamento delle pareti murarie:

“Gli interventi dovranno utilizzare materiali con caratteristiche fisico chimiche e meccaniche analoghe e comunque più possibile compatibili con quelle dei materiali in opera. [...] Tutti gli interventi di consolidamento devono essere evitati nel caso di pareti decorate o affrescate, eventualmente operando su altre strutture contigue con interventi di analoga efficacia e comunque operando sotto il controllo di competenze specializzate. In generale sono da evitare comunque le demolizioni di parti edilizie significative nella storia delle trasformazioni del manufatto e di particolare valore storico-artistico, anche se pre-

Con questi presupposti le scelte di consolidamento degli apparecchi murari del Santuario di Rasina sono rivolte ad un intervento più possibile conservativo, che si concede operazioni più consistenti solo per far fronte alle problematiche riscontrate nell'analisi dei meccanismi di collasso della struttura e in relazione al funzionamento del nuovo tetto. L'idea di realizzare una copertura non spingente e matericamente leggera, consente di non operare grandi interventi di consolidamento della muratura largamente segnata, ma solo piccoli interventi di cucitura delle fessure e di contenimento delle azioni cinematiche agenti.



Proposta di consolidamento delle testate dei bracci della chiesa. Sezione di dettaglio.

1. paramento murario esistente
2. livellamento di conglomerato cementizio
3. cerchiatura sommitale, piatto di acciaio
4. nodo della capriata, piatto di acciaio
5. catena della capriata, barra di acciaio tonda
6. puntone della capriata, profilati a “C” di acciaio accoppiati
7. arcarecchi, profilati a doppia “T”
8. trave di colmo, profilati a “C” di acciaio accoppiati
9. termopannello di alluminio e poliuretano
10. barriera al vapore
11. profili omega forati per sistema ventilato
12. manto di copertura in lastre metalliche (finitura superiore in lamina di rame)
13. cornice perimetrale, profilati a “C”
14. canale di gronda
15. colmo areato
16. orditura per pavimento rialzato
17. pavimento di assi di legno

sentano gravi sintomi di instabilità quali strapiombi o gravi lesioni”. (Circolare ministeriale 617/2009 del 02/02/2009 Istruzioni per l'applicazione delle «Nuove norme tecniche per le costruzioni» di cui al decreto ministeriale 14 gennaio 2008)



Cerchiatura delle pareti in sommità:

- cordolo perimetrale di acciaio
- capriate di acciaio

Restauro delle finiture interne:

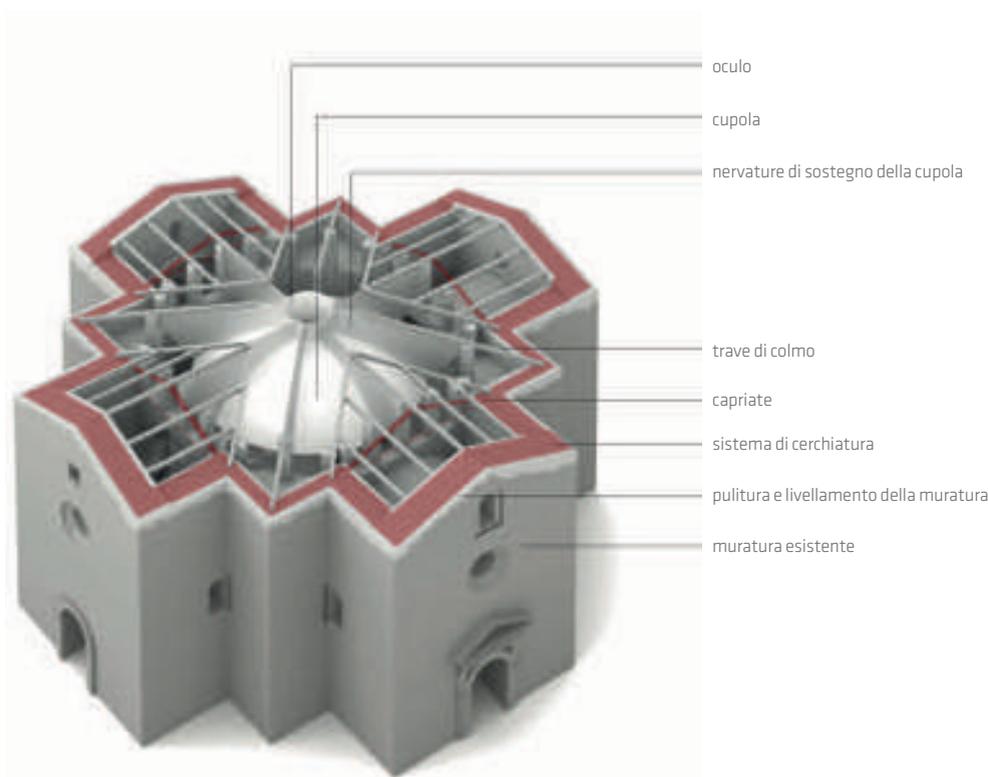
- rimozione della vegetazione infestante
- consolidamento e stuccatura dell'intonaco rimasto

Consolidamento della muratura e ricucitura delle lesioni:

- ricucitura delle lesioni passanti mediante scuci-cuci
- stuccatura delle lesioni non passanti mediante risarcitura

Restauro delle nicchie affrescate:

- consolidamento delle parti affrescate rimaste



### Restauro delle finiture interne

All'interno della chiesa di Rasina lo stato di degrado presente sulle mura-  
ture perimetrali e la perdita di coper-  
tura ha aggravato lo stato di conser-  
vazione dell'intonaco interno che si è in  
gran parte decoeso e distaccato: il pro-  
getto prevede di non reintegrare i pa-  
ramenti murari se non per fini stretta-  
mente statici e di fruibilità, lasciando  
dunque la chiesa macchiata dall'into-  
naco rimasto e gli ordini non ripristina-  
ti completamente. L'intervento più ur-  
gente consiste nell'asportazione della  
vegetazione infestante, tramite azio-  
ni di tipo meccanico, con spatole o sfal-  
ci manuali, o azioni di tipo chimico con  
l'applicazione di diserbanti. Si procede  
in seguito alla pulitura tramite idrola-  
vaggio delle murature perimetrali dai  
materiali incoerenti che con gli anni si  
sono accumulati. Per quanto riguarda  
le parti affrescate rimaste occorre ave-  
re accortezze maggiori durante la fase  
di restauro conservativo. Qui il degrado  
è notevole: vi sono cadute di colore e di  
intonaci che in alcuni casi hanno com-  
promesso vaste porzioni di affresco.

Gli intonaci eseguiti a calce e sabbia so-  
no decoesi per la presenza di fenomeni  
di risalita e soprattutto di infiltrazione  
dell'acqua piovana. I tratti di intonaco  
decorato, saranno consolidati e lascia-  
ti in vista, tuttavia, data la mancanza  
di gran parte delle geometrie decorati-  
ve, non sarà possibile integrare le lacu-  
ne esistenti ma solo conservare i lacerti  
pittorici. Questo tipo di intervento pre-  
vede la foderatura delle crepe con gar-  
za, la creazione di salvabordi esegui-  
ti con malta a calce, infine consolida-  
mento e riempimento costituito da cal-  
ce ventilata e carbonato di calcio. Dopo  
queste prime fasi di rinnovamento su-  
perficiale, si procede con interventi di  
consolidamento della struttura e ade-  
guamento funzionale al fine di rendere  
fruibile l'opera architettonica.

### Consolidamento della muratura

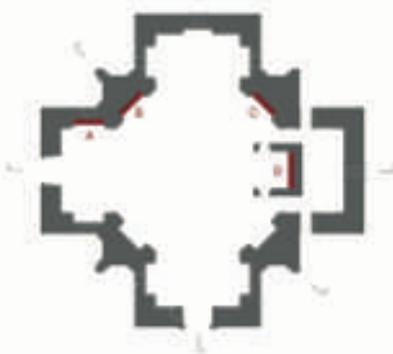
Nelle zone estremamente degradate e  
lesionate si propone il ripristino dell'in-  
tegrità del paramento murario tramite  
la tecnica dello scuci-cuci o risarcitura  
qualora le fessure avessero spessore e  
profondità più esigue.

Le lesioni passanti, specie se di spes-  
sore considerevole, comportano una  
notevole discontinuità nella parete. È  
opportuno dunque sostituire la mura-  
tura con un vero e proprio smontaggio  
e rimontaggio del paramento, per una  
larghezza di circa 40-50 cm a cavallo  
della lesione, cominciando dal basso e  
lavorando per tratti. Per la nuova mu-  
ratura si prevede il riutilizzo degli ele-  
menti lapidei originali, se questi han-  
no caratteristiche idonee, o la sostitu-  
zione delle pietre con nuovi elementi di  
stesse dimensioni, qualità e caratteri-  
stiche meccaniche. La malta sarà pre-  
feribilmente di calce idraulica e sabbia  
come quella già presente nel comples-  
so edilizio antico, limitando molto l'im-  
piego del cemento.

Se la lesione interessa solo un pa-  
ramento e non è molto ampia si può in-  
tervenire con risarcitura. Si stucca la  
fessura e quindi, perforando dai due  
lati della lesione in modo da attraver-  
sarla nello spessore del muro, si iniet-  
ta malta per riempire la discontinuità.  
Per le parti strutturali parzialmen-  
te crollate si prevede la ricostruzione,

Schema assonometrico degli interventi  
in sommità e in copertura

a destra  
Ruderi del santuario di Maria Ss.  
Assunta, Rasina. Mappatura dei resti  
degli affreschi



quando possibile, con elementi lapidei originali reperibili a terra, altrimenti si ricorre al semplice consolidamento delle discontinuità, previa rimozione degli elementi pericolosi, tramite uno strato di livellamento di conglomerato cementizio in grado di legare e saldare tutte le zone sommitali pericolanti. Questo strato consolidante restituirà il profilo originario all'edificio, in attesa di essere nuovamente coperto.

### **Cerchiatura e capriate**

Una risposta molto efficace al problema delle connessioni era già stata data in passato attraverso l'impiego di tiranti di metallo trattenuti agli estremi da capochiavi a paletto.

Per migliorare ulteriormente le carenze strutturali e le discontinuità delle murature risulta necessario intervenire con una struttura accessoria capace di migliorare il comportamento scatolare dell'edificio, il collegamento fra le murature ortogonali e dunque la ripartizione di tutti gli sforzi, sia quelli verticali generati dal peso della nuova copertura, sia quelli orizzontali genera-

ti dalle strutture spingenti e dal sisma. In questo caso è possibile prevedere un tipo di connessione sommitale, preliminare alla ricostruzione del tetto, che non influisca tuttavia sull'altezza o sul profilo dell'edificio: un piatto di acciaio di sezione sottile, inglobato nello spessore della muratura che racchiude il perimetro della chiesa. A questo elemento sarà possibile ricucire tutte le parti libere della struttura, ossia le testate dei bracci, conferendo all'intero edificio un comportamento più unitario, un maggiore controventamento in fase sismica e un piano di ripartizione per tutti i successivi carichi verticali. Un ulteriore contributo al problema strutturale che colpisce i bracci della croce è rappresentato dall'introduzione di quattro capriate di acciaio in corrispondenza dei sottotetti, che fungono sia da tirantatura per le pareti, sia da base per la nuova copertura. Questo sistema reticolare sarà costituito da un semplice schema a tre cerniere (punti/catena), sopra il quale si andrà a collocare il nuovo tetto. Gli elementi strutturali appoggiano a loro volta su

di un fazzoletto metallico saldato al piatto di acciaio di cerchiatura.

Le quattro reticolari saranno ulteriormente collegate mediante tiranti posti al di sopra dei lati obliqui dello pseudo-ottagono. Questo metodo permette di avere, oltre che quattro capriate di supporto al sistema di copertura e contenimento dei cinatismi, anche un ulteriore collegamento ottagonale che ha effetto di cerchiatura su tutta la parte sommitale dell'edificio.

### **Pavimentazione**

Si presume che il santuario presenti attualmente al suo interno alcuni frammenti di pavimentazione originaria, tuttavia sfigurati in quanto alterati da fessurazioni e distacchi, deteriorati ulteriormente dalla presenza decennale di macerie e dal logoro continuo degli agenti atmosferici.

Questo ipotetico presupposto, che tuttavia non è stato possibile verificare, induce a proporre una nuova pavimentazione di legno, materiale leggero e removibile, inoltre consono acusticamente alla funzione teatrale.

Il nuovo pavimento si imposta direttamente su un'orditura di assi che rialza il piano di calpestio di qualche centimetro rispetto alla quota originaria, attualmente corrispondente alla quota esterna, e non tocca mai le murature e le nicchie affrescate grazie ad una fascia di rispetto che corre lungo tutto il perimetro planimetrico.

La continuità degli assi lignei è interrotta soltanto dal profilo del placoscenico, che si ritaglia dal pavimento e si innalza di qualche centimetro da terra.



Il recupero di oggetti architettonici superstiti e dimenticati, pone il progettista di fronte ad un bivio. Le scuole di pensiero sfumano dal ruskiniano mantenimento della condizione di rudere all'interventismo stilistico francese di fine Settecento.

Il progetto delineato nelle pagine precedenti esplora una scelta alternativa. I nuovi oggetti si accostano ai vecchi con pari dignità, mostrando senza indugi i secoli che li separano, senza rinunciare al proprio linguaggio volumetrico e materico. Tuttavia ciò che li contraddistingue è il carattere temporaneo, quasi effimero, indiscutibilmente reversibile che può essere colto sia nel volume ligneo, che non affonda le proprie radici, ma resta sospeso sulla piattaforma cementizia, sia nella nuova copertura, che poggia e mai si fonde con le pietre antiche, raggiungendo

il proprio *climax* nel vuoto sospeso generato da un elemento appeso.

La reversibilità degli interventi non è tesa a ricercare un espediente pratico e veloce, volto a definire una generica soluzione; essa fa parte di un ragionamento architettonico più ampio ed articolato, che giunge alla precisa volontà di esaltare il risultato offerto da secoli di storia e di abbandono, che hanno profondamente modificato la natura di un monumento e dei preziosi frammenti archeologici superstiti.

Il carattere delle nuove architetture non tende a minimizzare il contrasto generato dall'accostamento di linguaggi tanto diversi, quanto ad esaltarne la necessaria continuità e le imprescindibili differenze. Occasione per un nuovo dialogo che, definito il luogo e lo spazio, avrà certamente bisogno della luce del tempo.



15

5

6 7 8 9 10 11 12 13 3

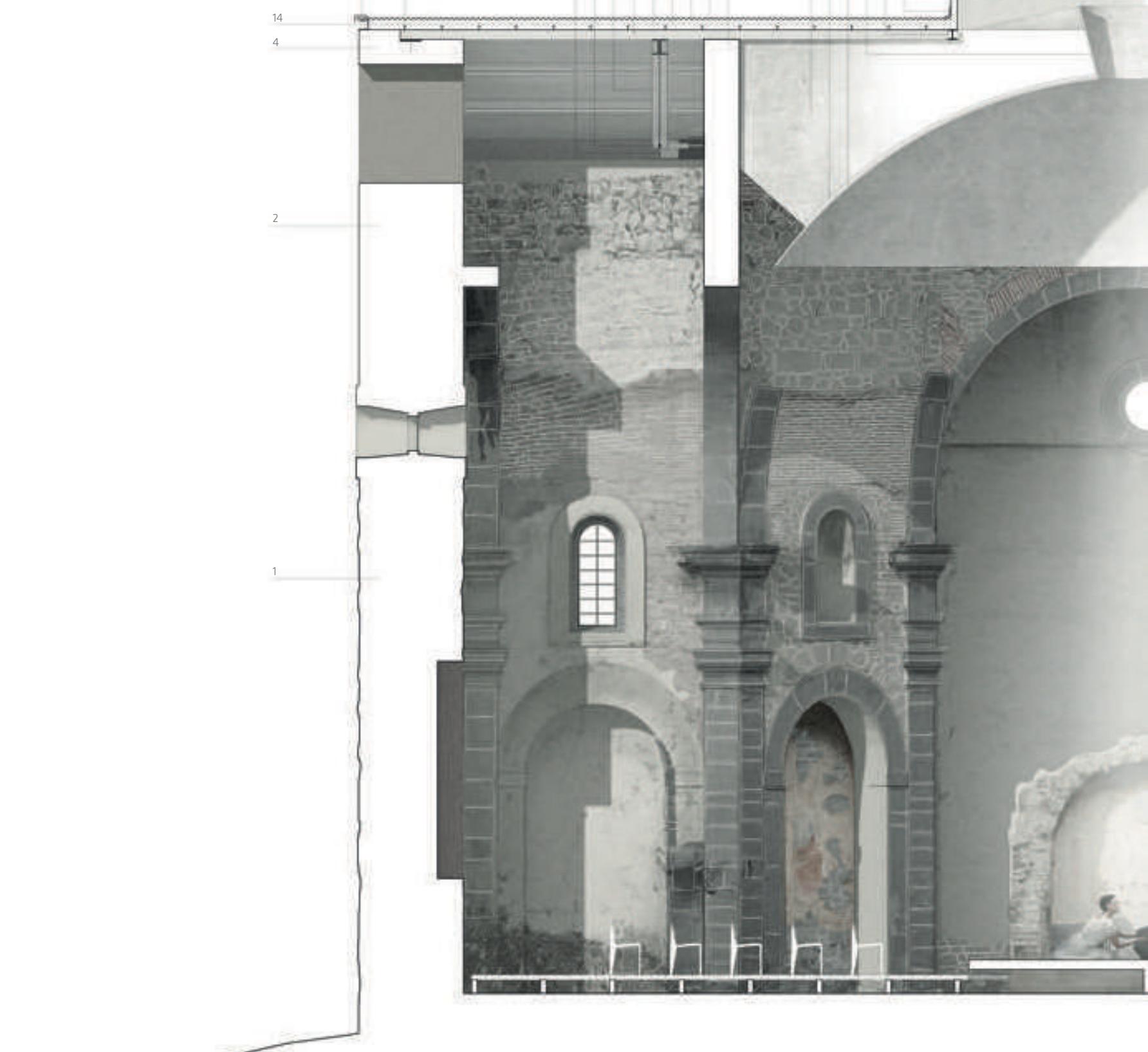
17 18 19 20 16 15

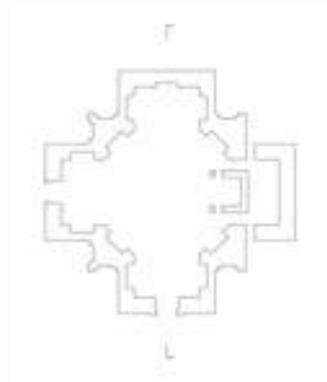
14

4

2

1





1. paramento murario esistente
2. paramento murario ripristinato
3. pilastro esistente di laterizio
4. livellamento di conglomerato cementizio
5. cerchiatura sommitale, piatto di acciaio
6. nodo della capriata, piatto di acciaio
7. catena della capriata, barra di acciaio tonda
8. puntone della capriata, profilati a "C" di acciaio accoppiati
9. trave di colmo, profilati a "C" di acciaio accoppiati
10. termopannello di alluminio e poliuretano
11. barriera al vapore
12. profili omega forati per sistema ventilato
13. manto di copertura in lastre metalliche (finitura superiore in lamina di rame)
14. cornice perimetrale, profilati a "C"
15. bordatura, scossalina di rame
16. canale di gronda
17. nervatura della cupola, piatto di acciaio
18. connessione cupola-nervature in angolare di acciaio ad "L"
19. cupola di metallo a doppio strato
20. tronco di cono cavo di raccordo fra le nervature
21. carter di metallo per lucernario
22. guarnizione di gomma
23. profilato a "L" per appoggio del vetro
24. copertura di vetro a bassa pendenza
25. orditura per pavimento rialzato
26. pavimento di assi di legno
27. rampa di accesso di legno

26

25

27

# Bibliografia

- Alberti L.B. (a cura di Orlandi G., Portoghesi P.) 1966, *L'architettura*, Il Polifilo, Milano
- Adams N. 2011, *Gunnar Asplund*, Electa Mondadori, Milano
- Baldeweg J. N., Lupano M. (a cura di) 1996, *Il ritorno della luce*, 24 Ore Cultura, Milano
- Beltramini G., Croset P. A. 2000, *Juan Navarro Baldeweg. Risonanze di Soane*, Centro studi Andrea Palladio, Vicenza
- Benevolo L. 1995, *Storia dell'architettura del Rinascimento*, Laterza, Bari
- Borri A., Bussi L. (a cura di) 2011, *Archi e volte in zona sismica. Meccanica delle strutture voltate*, DoppiaVoce, Napoli
- Boullée E.L., Ferlenga A. (a cura di) 2005, *Architettura. Saggio sull'arte*, Einaudi, Torino [ed. orig. 1799]
- Brook P. 1968, *Il teatro e il suo spazio*, Feltrinelli, Milano
- Brownlee D. B., DeLong D. G. 2000, *Louis I.Kahn: nel segno dell'architettura*, Rizzoli
- Chipperfield D. 2010, *Form Matters. Questioni di forma*, Electa, Milano
- Chiuiini G. 2004, *L'Architettura Popolare in Italia. Umbria*, Laterza, Bari
- Conforti C. (a cura di) 1997, *Lo specchio del cielo: forme, significati, tecniche e funzioni della cupola dal Pantheon al Novecento*, Electa, Milano
- Cummings Loud P. 1991, *Louis I. Kahn*, Electa, Milano
- Dal Co F., Gonzalez Garcia A., Lahuerta J. J. 2012, *Juan Navarro Baldeweg, le opere, gli scritti, la critica*, Electa, Milano
- Dieste E. 2004, *Innovation in Structural Art*, Princeton Architectural Press, New York
- Fidone E., Latina V., Messina B. 2007, *"Restauro" iblei*, Il poligrafo, Padova
- Fiore F.P., Tafuri M. (a cura di) 1993, *Francesco di Giorgio architetto*, Electa, Milano
- Fiore V. 2010, *Spazio teatro. Luoghi recuperati per la scena*, LetteraVentidue, Siracusa
- Goethe J. W. 1983, *Viaggio in Italia*, Mondadori, Milano [ed. orig. 1816-1817]
- Gurrieri F. (a cura di) 2007, *Manuale per la riabilitazione e la ricostruzione postsismica degli edifici. Regione dell'Umbria*, DEI, Roma
- Hesse H. 1990, *Dall'Italia. Diari, poesie, saggi e racconti*, Mondadori, Milano
- Kahn L. I., Vassella A. (a cura di) 2009, *Silence and Light*, Park Books, Zurigo
- Martí Arís C. 2002, *Silenzi eloquenti. Borges, Mies van der Rohe, Ozu, Rothko, Oteiza*, Christian Marinotti Edizioni, Milano
- Martini F.D.G., Maltese C. (a cura di) 1967, *Trattato di Architettura Civile e Militare*, Il Polifilo, Milano [ed. orig. 1475-1485 ca.]
- Matracchi P. 1992, *La chiesa di Santa Maria delle Grazie al Calcinaio presso Cortona e l'opera di Francesco di Giorgio*, Calosci, Cortona
- Montebello M. 1997, *Francesco di Giorgio Martini: teoria e pratica proporzionale da Giulianova ai Trattati*, Demian Edizioni, Teramo
- Palladio A., M. Biraghi (a cura di) 1992, *I quattro libri dell'architettura*, Edizioni studio tesi, Pordenone [ed. orig. 1570]
- Pegoraro S. 1994, *Nel solitario cerchio. L'infinito e la pittura di C. D. Friedrich*, Pendragon, Bologna
- Pollione M. P., Bossalino F. (a cura di) 2002, *De Architectura, Libri X*, Kappa, Roma [ed. orig. 15 a.C.]
- Porrozzio B. 1983, *Umbertide e il suo territorio*, Ass. Pro Loco, Città di Castello
- Presi S. 2007, *Jose Ignacio Linazasoro. Progettare e costruire*, Casa dell'Architettura, Latina
- Quinterno F., Canali F. 2010, *Percorsi d'architettura in Umbria*, Editrice Centro Italia, Foligno
- Regione Umbria (a cura di) 1995, *Manuale per la Riabilitazione e la Ricostruzione Postsismica degli edifici*, Edizioni DEI
- Rossi A. 2006, *L'Architettura della città*, Città Studi, Milano
- Rossi A. 1999, *Autobiografia scientifica*, Pratiche Editrice, Parma
- Ruskin J. 1982, *Le sette lampade dell'architettura*, Jaca Book, Milano [ed. orig. 1849]
- Serlio S. 1584, *Libro V de I sette libri dell'architettura*, Forni, Venezia [ed. orig. 1537]
- Settis S. 2004, *Futuro del "classico"*, Einaudi, Torino
- Siza A., Angelillo A. (a cura di) 1996, *Scritti di architettura*, Skyra, Milano
- Sportellini L. 2011, *Il Santuario di Maria Santissima Assunta in Rasina*, Fabrizio Fabbri Editore, Perugia
- Venezia F. 2006, *Francesco Venezia: le idee e le occasioni*, Electa, Milano
- Venezia F. 2011, *Che cos'è l'Architettura: lezioni, conferenze, un intervento*, Electa, Milano
- Venezia F. 2009, *Sotto la volta del cranio*, Libria, Melfi
- Villani M. 2010, *L'architettura delle cupole a Roma 1580-1670*, Cangelmi Editore, Roma
- Watkin D. 1999, *Storia dell'architettura occidentale*, Zanichelli, Bologna
- Wilton J. E. 2008, *Giovanni Battista Piranesi 1720-1778*, Electa, Milano
- Zermani P. 2002, *Identità dell'architettura italiana I-II*, Officina, Roma
- Zermani P. 2010, *Oltre il muro di gomma*, Diabasis, Reggio Emilia
- Zumthor P. 2011, *Pensare Architettura*, Electa, Verona

## Articoli

Cornell E. 1983, *Il cielo a volta: Gunnar Asplund e l'articolazione dello spazio*, «Controspazio», n. 4

Gabrielli S., Tavernelli G. 2001, *I ruderi di Santa Maria di Rasina*, «Pagine Altotiberine», anno V, n. 14

Meocci F. 2002, *La chiesa della Madonna di Rasina: alla ricerca di un monumento perduto*, «Pagine Altotiberine» anno VI, n. 17

Ortelli L. 1991, *Verso il Sud, impressioni asplundiane*, «Lotus», n.68

# Indice

**La ricostruzione del cielo** 5

Andrea Innocenzo Volpe

**Il giardino sacro** 7

Storia 15

Architetture 19

Ruderi 31

**La scuola di teatro** 37

Scuola 41

Teatri 45

Restauro 54

**Bibliografia** 62





Finito di stampare per conto di  
**didapress**  
**Dipartimento di Architettura**  
Università degli Studi di Firenze  
2020





Al confine fra Umbria e Toscana, su un promontorio dominato da una rocca medioevale, sorge Maria Santissima Assunta in Rasina, santuario mariano rinascimentale attribuito a Francesco di Giorgio Martini.

Il tempo, che dall'architettura rimuove il superfluo, ha esaltato i caratteri primigeni di questo luogo definendo una condizione architettonica eccezionale e imprevedibile: la grande volta, che un tempo proteggeva la pianta centrale cruciforme, è oggi infranta. Questo traumatico evento ha modificato definitivamente la percezione dello spazio, la luce del sole ha invaso l'ambiente in origine oscuro dando forma ad una condizione inedita.

La tesi coglie l'occasione offerta dai resti e si interroga su come ridare vita al rudere in un contesto profondamente mutato rispetto a quello che lo ha visto sorgere.

Il progetto è una scuola di teatro. Il tema cardine è il disegno della nuova volta che recupera la genesi geometrica dello spazio antico, ricercando l'originario rapporto fra l'uomo e l'architettura nelle radici intellettuali, logiche e proporzionali che guidarono il disegno rinascimentale.

**Eugenia Cecchetti**, Umbertide, architetto. Si forma presso la Scuola di Architettura dell'Università degli Studi di Firenze laureandosi nel 2014 con i professori Andrea Innocenzo Volpe e Pietro Matracchi. Dopo la laurea entra a far parte del collettivo Qayin Architettura partecipando a numerosi concorsi di architettura nazionali ed internazionali. Attualmente vive in Umbria, è associata allo studio Exup e si occupa di progettazione architettonica e restauro.

ISBN 978-88-3338-116-9



9 788833 381169