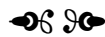


QUALE IDEA DI CHIESA NELLE CHIESE CONTEMPORANEE

*Relazione tenuta nell'ambito del seminario "Le ragioni dell'arte"
dell'Accademia Urbana delle Arti, Roma, 4 giugno 2008.*



SPECIALE MOVIMENTI MODERNI 4 DI CIRO LOMONTE

Debbo molto per questa relazione al libro di STEVEN J. SCHLOEDER, L'Architettura del Corpo Mistico, Progettare chiese secondo il Concilio Vaticano II, L'Epòs, Palermo 2005. In particolare mi sono riferito alle pagg. 45-50 (I fraintendimenti del Concilio Vaticano II) e 288-292 (L'iconografia di Rudolf Schwarz).

PIETRA DI PARAGONE.

Il mio punto di vista per affrontare la questione è – naturalmente – quello di un architetto. Ritengo che qualsiasi edificio, non solo una chiesa, debba essere sottoposto ad una prova del nove per verificare se si tratti realmente di una bella architettura. La pietra di paragone, in questo caso, è la triade vitruviana.

Vitruvio, nel I secolo a. C., scriveva che l'architettura deve rispondere necessariamente a tre requisiti irrinunciabili: *firmitas, utilitas e venustas*¹. Affinché si possa considerare una costruzione un'opera d'arte occorre che la *forma* sia rispondente alla *funzione*, oltre ad avere una *struttura* idonea a sopportare i carichi verticali e orizzontali. La comprensione del corretto rapporto tra *utilitas* e *venustas* può aiutare a superare gli

¹ *Haec autem ita fieri debent, ut habeatur ratio firmitatis, utilitatis, venustatis.* MARCO VITRUVIO POLLIONE, *De architectura*, Libro I, III, 2, Ed. Studio Tesi, Venezia 1992, p. 28.

equivoci della ricerca di un linguaggio idoneo, espressione impiegata oggi per evitare l'uso del termine stile. Per *utilitas* penso che non debba intendersi la serie di motivi pragmatici ed economici (*bene utile*) che possono determinare la decisione di realizzare un'architettura, bensì l'insieme degli scopi profondi della vita e dell'attività dell'uomo (*bene onesto*) che una vera arte edificatoria sa servire e manifestare.



Chiesa di Notre-Dame de l'Arche d'Alliance, Parigi.
Architecture Studio, 1998.

È di esperienza comune che una chiesa antica trasformata in museo o auditorium appare ancora al visitatore come una chiesa. Una chiesa attuale aperta al culto, invece, rimanda ad altre tipologie e funzioni. Potrebbe essere utilizzata meglio come biblioteca, sala espositiva, teatro o boutique. Qual è il motivo di tutto ciò?

♣ LA CESURA DEL CINQUECENTO.

Si può affermare che la Riforma Protestante da un lato e la Riforma Cattolica dall'altro abbiano determinato una brusca battuta d'arresto nello sviluppo di un'arte adeguata al culto².

Lutero e gli altri riformatori misero da parte la fede nei sacramenti, in particolare l'Eucaristia, attribuendo un rilievo notevole alla proclamazione della Parola e al canto austero. L'altare perse la sua importanza centrale, perché la Messa non veniva più considerata sacrificio. Si diffusero i banchi – pressoché assenti nelle chiese cattoliche fino al Novecento –, necessari per un'assemblea che doveva passare parecchio tempo in ascolto.

I calvinisti, a differenza dei luterani, promossero una rinnovata iconoclastia ed estromisero le immagini dalle aule per il culto. Le chiese esistenti vennero spogliate, quelle nuove assunsero l'aspetto di una sala per concerti, anche se la forma esterna si mantenne inalterata, pur con maggiore severità di ornamenti³. Questo fenomeno riguarda certe parti della Germania, la Svizzera (le chiese di Zurigo sono vuote), la Gran Bretagna.

Va sottolineato che il fenomeno ebbe un'evoluzione radicalmente opposta alla fiducia nella ragione e nell'uomo che caratterizzava il coevo Rinascimento.

A proposito di umanisti che soffrirono indicibilmente per la Riforma Protestante, mi sembra interessante una notazione trovata in una bella biografia di Tommaso Moro, che richiederebbe ben altro approfondimento, su alcune caratteristiche di Utopia.

² La liturgia è essa stessa arte, oltre a promuovere le migliori espressioni artistiche al servizio dei riti.

³ In Germania si trovano chiese luterane di grande splendore artistico, ad esempio a Norimberga. I luterani hanno sviluppato anche un ricco stile barocco, come mostra la Frauenkirche di Dresda.

Che cosa sarebbe accaduto ad un seguace della Riforma protestante che avesse cercato di evangelizzare Utopia? Per prima cosa, avrebbe recisamente disapprovato le solenni chiese degli utopiani: quelle costruzioni papiste, avrebbe detto, con la loro penombra ci impediscono di leggere la Parola del Signore; “lo sdolcinato preziosismo dei loro canti” gli sarebbe parso nient'altro che un “farsi beffe di Dio”; le candele che il cerimoniale liturgico accendeva nella loro penombra gli avrebbero suggerito lo scherzo che tanto irritava Moro: “Forse che Dio ha bisogno del lume di candela?”. Nell'intangibilità dei sacerdoti utopiani avrebbe visto solo un vecchio abuso da eliminare; e peggio ancora avrebbe giudicato i loro paramenti, con quella molteplicità di colori in cui gli utopiani vedevano simboleggiata la molteplicità dei divini misteri dei quali i sacerdoti possedevano la chiave. Come si sarebbe trattenuto il nostro rigido protestante dal partire all'attacco contro quell’“abbigliamento da stregoneria”? E i miracoli che gli utopiani asserivano essersi spesso verificati, e che “veneravano come segno della presenza di Dio”, li avrebbe attribuiti all'opera del Demonio. Ma appena avesse incominciato a “polemizzare insolentemente su queste cose”, il nostro fervido protestante sarebbe stato mandato in esilio, se non addirittura condannato ai lavori forzati con la minaccia di morte se si fosse ribellato alla punizione⁴.

La risposta seguita al Concilio di Trento fu piuttosto drastica. Bisognava dare rilievo alla natura sacrificale della Messa e alla presenza reale del Signore sotto le apparenze delle specie eucaristiche. S. Carlo Borromeo, infaticabile pastore di anime, elaborò delle istruzioni dettagliate per dare evidenza fisica nelle chiese agli aspetti dogmatici ritenuti fondamentali. L'altare venne ruotato verso l'abside e purtroppo a volte si trasformò in un piedistallo di monumentali tabernacoli. Il presbiterio venne separato dalla navata da ricche balaustre, usate anche per distribuire la comunione. Vennero smontati, laddove ancora esistevano, i solenni amboni medievali. Si provvide a inserire eleganti pulpiti a metà della navata, per

⁴ R. W. CHAMBERS, *Tommaso Moro*, Rizzoli, Milano 1965, pp. 349-350.

favorire l'ascolto di sermoni necessari a istruire il popolo sulle realtà essenziali della dottrina cattolica.

La Riforma Cattolica fu salutare per la salvaguardia della fede cattolica. Contribuì alla creazione di splendide opere d'arte, che trasmettono ai sensi le verità della storia della salvezza. Ma, dal punto di vista architettonico, le istruzioni alquanto rigide di S. Carlo favorirono lo sviluppo di spazi architettonici piuttosto bloccati, privi della dinamicità delle chiese medievali⁵.

Al di là di questo limite, superato in parte con la geniale creazione di masse architettoniche senza soluzione di continuità fra strutture verticali e orizzontali, le chiese barocche sono ancora luoghi che parlano ai fedeli, con la loro stessa forma, della Chiesa come Corpo Mistico di Cristo⁶.

La stessa affermazione non può essere fatta a proposito delle chiese protestanti, che sono luoghi di incontro, non testimoni di pietra di una comunità composta da santi e viandanti.

Per le chiese anglicane il discorso è più complicato, in quanto la Chiesa d'Inghilterra ebbe un rapporto ambiguo e tentennante con la Tradizione cattolica.

❁ GLI ESPERIMENTI DEL NOVECENTO.

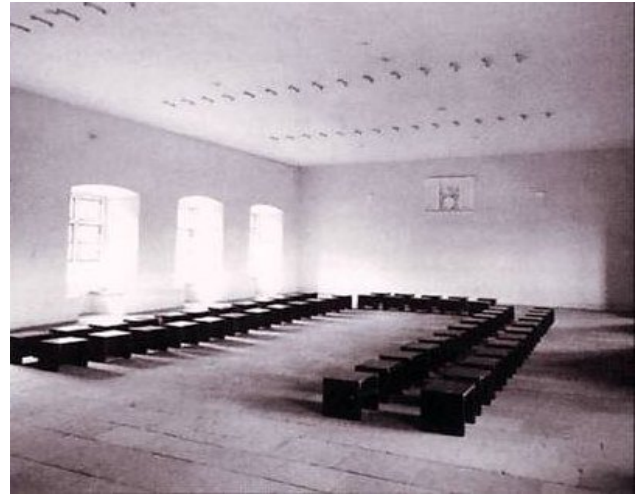
Il Movimento Liturgico ebbe una gestazione lunga, a partire dall'Ottocento. In questa sede interessa più direttamente la fase in cui esso cominciò a dialogare con gli artisti, all'inizio del Novecento.

Il desiderio di novità, tipico della cultura post-illuminista, si fece largo anche nel pensiero catto-

⁵ La questione è delicata e rischia di sconfinare nell'archeologismo. Non tutto ciò che viene prima è necessariamente migliore. Ciò nondimeno la disposizione di battistero, ambone, sede e altare nelle chiese paleocristiane e medievali (come pure l'assenza dei banchi) consentiva di celebrare i riti muovendosi nello spazio liturgico. Lo stesso muoversi era simbolico.

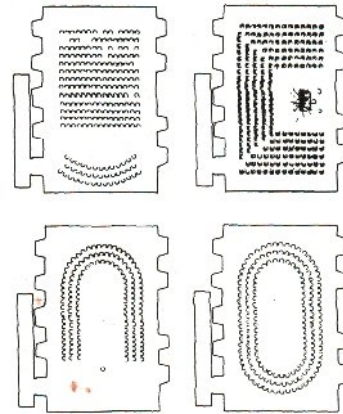
⁶ La messa del rito romano antico (e delle molteplici varianti dei riti latini: domenicano, ambrosiano, mozarabico,...) ha senza dubbio la caratteristica di far cogliere immediatamente la trascendenza di Dio, aspetto che le conferisce un fascino notevole. La messa del rito moderno sottolinea di più il mistero dell'Incarnazione del Verbo, dell'Emmanuele, del Dio-con-noi. Sono entrambi elementi che costituiscono una ricchezza da esplorare anche in termini artistici.

lico. Mentre l'arte e l'architettura intraprendevano ricerche basate su fondamenti alternativi a quelli forniti dalla metafisica, alcuni teologi si posero il problema di recuperare quella partecipazione attiva dei fedeli alla liturgia che la Riforma tridentina aveva un po' mortificato.



Burg Rothenfels — la sala dei Cavalieri — 1930 circa.

L'elaborazione di una liturgia in cui i laici avessero un ruolo più attivo ebbe in Romano Guardini un grande sperimentatore. Le sue scelte avrebbero condizionato pesantemente gli sviluppi dei decenni successivi.



Diverse sistemazioni dell'assemblea nella sala dei Cavalieri.

Per comprendere i mutamenti dell'architettura cattolica a partire dal Concilio Vaticano II, occorre tornare indietro a quaranta o cinquant'anni prima del Concilio. Il buon lavoro del Movimento liturgico all'inizio del XX secolo ebbe forse la sua più influente espressione in campo architettonico con Rudolf Schwarz, che operò a stretto contatto con Romano Guardini, nel movimento giovanile cattolico «Quickborn».

Nel contesto profondamente permeato dalla cultura romantica, qual era quello della Germania all'indomani della Prima guerra mondiale, Guardini modellò la liturgia e la vita cristiana sugli ideali cavallereschi del Medioevo. Egli incoraggiava i giovani a comportarsi come dame e cavalieri e fece del grande castello medioevale di Burg Rothenfels il centro del suo movimento giovanile. Curiosamente, il suo modello di riferimento per la liturgia non era l'espressione sacramentale della Passione, Morte e Risurrezione di Cristo, e neppure l'istituzione della Cena del Signore e il suo compimento celeste nel banchetto di nozze dell'Agnello, ma la nozione epica dei cavalieri della Tavola Rotonda. Le liturgie di Burg Rothenfels si tenevano nella *Rittersaal*, o Sala dei Cavalieri, con Guardini da un lato della tavola e i giovani di Quickborn sugli altri tre lati. Questa, nella mia ricerca, la genesi della moda della «liturgia avvolgente» e del *versus populum*, espressione non di una vera dinamica liturgica, ma piuttosto di una contingente situazione storica della Germania di Weimar; la quale ha più a che fare con il Romanticismo tedesco e le leggende di re Artù che con il linguaggio sacramentale della santa Messa. Questi primi esperimenti liturgici causarono una grande confusione nelle loro più vaste applicazioni e influenzarono indebitamente l'applicazione delle indicazioni del Concilio Vaticano II sull'architettura culturale per vari decenni. Ciò ha prodotto parecchie generazioni di edifici liturgicamente mal concepiti.⁷



Quickborn a Rothenfels

Può stupire che Schloeder tratti in questo modo Romano Guardini, le cui opere sono tuttora giustamente ammirate⁸. Ma va precisato che Schloeder non si avventura in queste affermazioni senza essersi documentato. D'altra parte un gran-

⁷ "Lo spazio dell'Incarnazione", intervista di Giovanni Ricciardi a Steven J. Schloeder, *Studi Cattolici* n. 551, gennaio 2007, pp. 43-44.

⁸ Nello scrivere *Introduzione allo spirito della liturgia*, per es., Joseph Ratzinger si è esplicitamente ispirato a *Lo spirito della liturgia* di Guardini, che lo aveva impressionato negli anni giovanili.

de pensatore in alcuni campi della ricerca non è detto che giunga a soluzioni azzeccate in tutti gli ambiti disciplinari. Colpisce quanto scrive il teologo italo-tedesco a proposito di una sua visita al Duomo di Monreale.

La cosa più bella però era il popolo. Le donne con i loro fazzoletti, gli uomini con i loro mantelli sulle spalle. Ovunque volti marcati e un comportamento sereno. Quasi nessuno che leggeva, quasi nessuno chino a pregare da solo. Tutti guardavano.

La sacra cerimonia si protrasse per più di quattro ore, eppure sempre ci fu una viva partecipazione. Ci sono modi diversi di partecipazione orante. L'uno si realizza ascoltando, parlando, gesticolando. L'altro invece si svolge guardando. Il primo è buono, e noi del Nord Europa non ne conosciamo altro. Ma abbiamo perso qualcosa che a Monreale ancora c'era: la capacità di vivere-nello-sguardo, di stare nella visione, di accogliere il sacro dalla forma e dall'evento, contemplando.

Me ne stavo per andare, quando improvvisamente scorsi tutti quegli occhi rivolti a me. Quasi spaventato distolsi lo sguardo, come se provassi pudore a scrutare in quegli occhi ch'erano già stati dischiusi sull'altare⁹.



Si riferisce ai riti della Pasqua del 1929. Chi di voi ha partecipato al Triduo Pasquale nel Duomo di Monreale si rende conto che c'è qualcosa di poco chiaro. Quale migliore commento alla liturgia delle immagini evocate dalle figure a mosaico su fondo oro? C'è qualcosa di più appropriato dei mosaici di Monreale per calarsi nelle numerose letture della Veglia pasquale, persino in una liturgia a volte travisata oggi a tal punto da spingere l'assemblea a celebrare se stessa?

⁹ Cfr <http://chiesa.espresso.repubblica.it/articolo/49404>. L'originale tedesco è in R. Guardini, "Spiegel und Gleichnis. Bilder und Gedanken [Specchio e parabola. Immagini e pensieri]", Grünwald-Schöningh, Mainz-Paderbon, 1990, pp. 158-161.

Ci si può domandare cosa guardasse Guardini. All'apparenza lo attraeva l'attenzione dei fedeli per la celebrazione, nella cornice delle opere d'arte. Ma più probabilmente erano gli sguardi stessi che lo interessavano. Era affascinato dal modo di entrare in empatia tutta spirituale con i riti, che va collegata ai suoi esperimenti con l'architetto Schwarz sulla circolarità dello spazio liturgico.

♣ LA RICERCA DI RUDOLF SCHWARZ.

Il lirismo minimalista delle chiese di Schwarz, per es. quella di St. Fronleichnam ad Aquisgrana (1930), ha ispirato il pauperismo degli anni Cinquanta e Sessanta del secolo scorso.

Le motivazioni addotte per fare a meno radicalmente dell'ornamento sono diverse. Ma sono in contraddizione con le caratteristiche del Cenacolo. «Cristo Signore, desiderando celebrare con i suoi discepoli il banchetto pasquale, nel quale istituì il sacrificio del suo Corpo e del suo Sangue, ordinò di preparare una sala grande e addobbata (Lc 22,12)»¹⁰.



Rudolf Schwarz — St. Fronleichnam — Aquisgrana, 1930.

Nella chiesa di St. Fronleichnam il presbiterio fa parte dello stesso spazio "universale" della navata. Schwarz però non ha abbandonato del tutto la tradizione. Grazie ad alcuni scalini di marmo nero il presbiterio si eleva sulla navata. Anche le due file basse di finestre nel presbiterio, opposte alle finestre del clerestorio della navata, differenziano le due parti. Balaustra, pulpito, organo, so-

¹⁰Ordinamento Generale del Messale Romano, 2004, art. 1.

no disegnati con linee essenziali, rielaborando gli elementi tradizionali secondo un preciso vocabolario razionalista.

Questo stesso vocabolario venne imposto gradualmente anche a molte chiese antiche. Non c'è spiegazione che tenga per giustificare la spoliazione di capolavori del passato in nome del rinnovamento liturgico.

È incredibile il caso della Rosenkranzkerche di Vienna-Hetzendorf, documentato in un **drammatico video** dalla prof.ssa Heidemarie Seblatnig. Si tratta di una costruzione modernista del 1909, il cui interno venne impietosamente trasformato da una violenta furia iconoclasta negli anni Cinquanta.

C'è da chiedersi se il barocco (come genericamente viene etichettato tutto ciò che è ornato) sia così estraneo alla sensibilità contemporanea oppure ci sia una questione di comprensione dei suoi reali significati. L'architettura classica si basava su un elemento fondamentale, la decorazione simbolica, che rimandava al trascendente. Proprio questo aspetto venne ideologicamente accantonato dall'architettura moderna, le cui basi teoriche sono teosofiche¹¹.

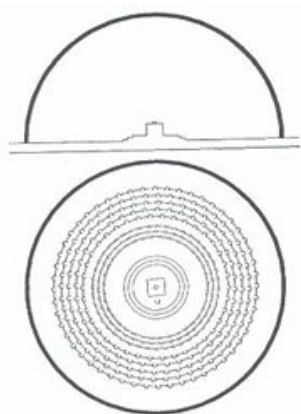
Dal razionalismo delle avanguardie si è passati al decostruttivismo contemporaneo, che ne è la naturale evoluzione. In questa temperie culturale è normale che qualcuno (come Miuccia Prada) teorizzi il brutto nell'architettura e nella moda. Per i moderni, in ogni caso, non è importante la bellezza, casomai lo è la funzionalità. Ma è proprio vero che la funzione genera la forma?



¹¹ Un'analisi di questo fenomeno si trova nel mio saggio *L'ornamento architettonico dopo il diluvio*, pubblicato (purtroppo senza immagini) in *Il Covile* N° 409.

Rudolf Schwarz era un architetto cattolico legato ai razionalisti del Bauhaus. Forse è stato l'unico architetto che dall'epoca barocca abbia fatto un serio tentativo di progettare una "nuova iconografia" per le chiese. Nel libro *Vom Bau der Kirche*¹², egli cerca una nuova immagine architettonica che abbia senso per l'uomo moderno, dando significato a semplici forme geometriche derivate da vari momenti della vita di Gesù, che egli pone in parallelo alle tappe della Chiesa pellegrina in quanto Corpo Mistico di Cristo.

I periodi danno origine a sei modelli. Il primo schema, il cerchio della "sacra interiorità", riguarda la vita di Cristo prima che iniziasse il suo ministero. Per Schwarz ciò connota la Chiesa che si riunisce attorno al Cristo-altare in un legame intimo, immanente ma chiuso. Sembra suggerire che Gesù è inconsapevole della propria divinità, sino a quando la seconda fase non l'ha condotto alla terza, che è il battesimo.



La sacra interiorità.

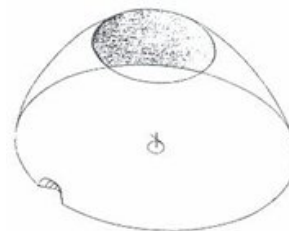
Il secondo schema è un "anello aperto", tre quarti di cerchio rivolti verso il lato aperto che sta a significare l'inizio del ministero di Cristo.



L'anello aperto.

¹² L'edizione originale tedesca apparve nel 1938. In Italia l'opera è stata pubblicata come *Costruire la chiesa. Il senso liturgico nell'architettura sacra*, Morcelliana, Brescia 1999.

Questo schema si trasforma nel terzo, il "calice di luce", fatto di cupole aperte, sormontate da altre cupole, come accade a Santa Sofia o nelle chiese barocche. Questo tipo per Schwarz allude al battesimo di Cristo, l'illuminazione dall'alto che lo ha fortificato e dotato dello Spirito Santo per il suo viaggio verso il Golgota.



Il calice di luce

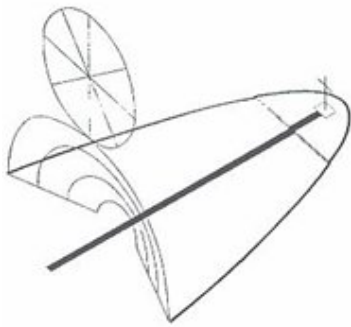
Il quarto schema è proprio quello dell'"itinerario sacro", che è assiale: rappresenta la processione della comunità pellegrina. La forma è quella della chiesa basilicale, fila dopo fila di persone unite in un grande movimento verso l'abside. Ma questo è un sentiero solitario, isolato da Dio, simile al modo in cui gli israeliti hanno seguito la nuvola della presenza divina nel deserto. È una strada senza gioia, del tutto spoglia della consolazione del Padre.



Il sacro itinerario.

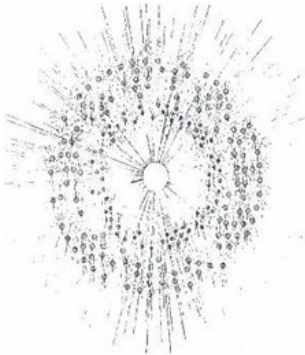
Nel quinto schema, il popolo pellegrino, credendo di trovarsi al proprio traguardo finale, giunge alla braccia aperte di Cristo rappresentate dagli estremi aperti della parabola. Ma per Schwarz questo è il Getsemani. La parabola diventa il "calice amaro", quello che Cristo pregò gli fosse tolto. Il popolo viene mandato nel mondo, o piuttosto scagliato indietro, nel "sacro lancio". Di certo non tutti sono chiamati a vivere in questo modo, ma colui che approda a questa visione definitiva, non è libero di sceglierla o meno. È la separazione tra umano e divino che avviene nella

Passione e nella Morte. È interessante che Schwarz eviti così accuratamente la tradizionale forma a croce.



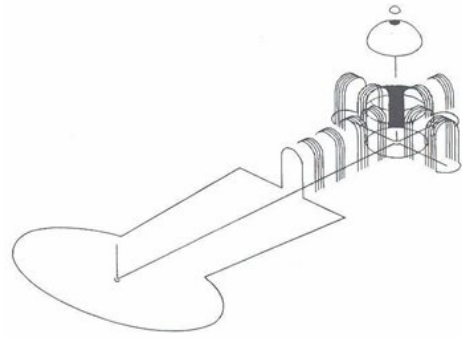
Il calice amaro.

Il sesto schema è ancora un cerchio, ma questa volta è una “cupola di luce”. Così Schwarz tenta di esprimere architettonicamente le gioie della Resurrezione, della Parusia, e la visione beatifica dell’unione tra le anime e Dio. È Gesù che cammina attraverso le mura, non quello che sfida Tommaso a toccare le proprie ferite.



La cupola di luce.

Una volta stabiliti i sei modelli, Schwarz esamina la cattedrale. In essa questi sei schemi si sovrappongono, poiché per Schwarz la cattedrale esprime unicamente l’interezza della Chiesa. Le sei chiese sono le fasi della vita di Cristo, che si fondono in un “duomo di tutti i tempi” modellato su San Pietro di Roma. Dato che Schwarz considera tutto ciò anche in senso storico, ciascuna epoca esprime la sua specifica cattedrale entro le forme del suo tempo, fino alla fine del mondo.



Il duomo di tutti i tempi.

La teoria appena descritta è astrusa, difficile da cogliere per immagini senza leggere le spiegazioni dell’autore. Inoltre esprime una cristologia eterodossa, nella quale Gesù è un uomo che prende coscienza graduale della sua missione divina.

A quanto pare Guardini non era soddisfatto delle elaborazioni progettuali di Schwarz, ma la stretta collaborazione con il teologo tende a far considerare l’opera dell’architetto un modello valido.



Kirche St Fronleichnam Aachen (Rudolf Schwarz)

♣ LE CORBUSIER E ALVAR AALTO.

Schwarz era cattolico, ma la maggioranza degli architetti del Movimento Moderno no. Perché allora vennero scelti Le Corbusier per Ronchamp e Alvar Aalto per Riola?

Padre Marie-Alain Couturier, O.P., mentre in Francia proliferava l’arte di *Saint-Sulpice*¹³, insisteva affinché si coinvolgessero i migliori architetti e artisti del momento per progettare le nuove chiese. Egli si rendeva conto del pericolo di affidarsi ad artisti non credenti, con una diversa vi-

¹³ Stucchevoli statue di gesso di santi e riproduzioni mense della Via Crucis.

sione dell'uomo, con un certo amore per la trasgressione e per nulla interessati all'arte sacra. Ma riteneva che fosse meglio chiamare un genio senza fede che un credente privo di talento.

Eppure l'arte sacra (quella che si riferisce alla liturgia, che appartiene all'ambito ecclesiastico) è diversa dall'arte religiosa in generale. Nell'arte sacra non c'è spazio per l'arbitrarietà pura. Dalla soggettività isolata non può venire alcuna arte sacra. Senza fede non c'è arte adeguata alla liturgia.

P. Couturier convinse molti artisti, inclusi atei, comunisti ed ebrei, ad occuparsi per la prima volta di progetti religiosi. Marc Chagall, Fernand Léger, Jacques Lipschitz e Jean Lurçat (fra gli altri) contribuirono ai progetti che egli supervisionò al suo ritorno in Francia nel 1945, dopo il suo esilio in Nord America.

P. Couturier chiamò Le Corbusier a disegnare la cappella di Ronchamp e il nuovo convento domenicano di La Tourette.

Le Corbusier non accettò subito l'incarico di Ronchamp. Non aveva mai progettato una chiesa ed era un tema che non gli interessava. Ma le insistenze del religioso ebbero la meglio.

Notre Dame du Haut è un edificio ricco di echi spirituali. Le Corbusier riuscì a catturare lo spirito del luogo, tradizionalmente meta di pellegrinaggi anche in epoca pre-cristiana. Il punto è proprio questo: il genio di La Chaux-de-Fonds non era credente, costruiva totem dai contorni primitivi, lavorava sull'immaginario del subconscio. Le sue creazioni avevano un tono pagano, basato su un certo panteismo. Ciò comporta che Ronchamp sia una formidabile conchiglia che trasmette il fragore di oceani diversi da quelli della Rivelazione cristiana.



Alvar Aalto venne invece chiamato a Riola dal card. Lercaro, uno dei protagonisti del Concilio Vaticano II. L'architetto finlandese aveva già realizzato in patria numerose chiese protestanti. Il suo era un funzionalismo industriale che utilizzava i principi dell'architettura moderna per risolvere egregiamente problemi tecnici. Nel caso di ciascuna delle sue chiese il risultato ottenuto è una sorta di auditorium. Ciò è comprensibile in Finlandia, dove gli vennero commissionate aule di culto protestante, ma in Italia? La chiesa di Riola doveva essere una chiesa cattolica, invece ha gli stessi criteri – suggestivi quanto si vuole, ma impropri per celebrare i misteri della storia della salvezza (tetto a shed, luce zenitale, pareti disadornate e prive di immagini, ecc.) – impiegati da Aalto per le chiese protestanti.



✿ DAL CORPO MISTICO ALL'ASSEMBLEA.

Dalla promulgazione della *Sacrosantum Concilium*¹⁴ ci sono stati profondi mutamenti nella liturgia, con conseguenti modifiche agli edifici dove essa si celebra.

Benché le prime avvisaglie di questi cambiamenti liturgici anticipassero il Concilio già di qualche decennio, la maggioranza delle chiese costruite fino a quel momento era piuttosto tradizionale:

1. l'altare maggiore addossato all'abside spesso orientata ad est e incastonato in composizioni monumentali e riccamente decorate, che com-

¹⁴ Concilio Vaticano II, Costituzione sulla Sacra Liturgia *Sacrosantum Concilium* (4 dicembre 1963).

prendevano splendidi tabernacoli di marmo all'esterno e oro all'interno;

2. un crocifisso realistico e a grandezza reale;
3. una balaustra fra navata e presbiterio;
4. un gran numero di quadri, statue e vetrate raffiguranti santi e angeli;
5. file diritte di banchi in legno.

I cambiamenti successivi al Concilio sono stati praticamente universali:

1. in molte chiese l'altare è stato spostato a metà del presbiterio – o posto a cerniera con la navata – cosicché la Messa si possa celebrare *versus populum*;
2. il tabernacolo è stato spostato in qualche cappella laterale e, al suo posto, prima centrale, ora sta la sede del celebrante;
3. l'altare maggiore – l'unico rimasto – sembra una tavola apparecchiata per la cena;
4. polittici, ancone e balaustre sono stati eliminati con brutalità;
5. gli altari laterali sono stati rimossi e con loro le statue dei santi;
6. le stazioni della Via Crucis sembrano esercizi di arte astratta;
7. i banchi sono stati rimpiazzati a volte da sedie di plastica.

La conformazione fisica delle chiese moderne risponde alla convinzione erronea che la Messa sia più pasto che sacrificio. È in questo senso che venne travisato il concetto di «sacerdozio comune».

Già negli anni Venti il Movimento Liturgico tedesco aveva dialogato con architetti razionalisti, come Schwarz e Böhm, ben disposti verso l'idea di uno «spazio liturgico universale» proposta dai modernisti tedeschi. Questo concetto sostituiva al modello gerarchico della Chiesa uno egualitario. L'estetica minimalista del momento si prestava bene alla elaborazione di uno spazio culturale privo di quelle immagini e soluzioni decorative che fino ad allora avevano richiamato agli occhi dei fedeli la celebrazione nella Gerusalemme ce-

leste, in cui è protagonista il Corpo Mistico nelle sue componenti ben ordinate di Chiesa trionfante, militante e purgante, unite per la comunione dei santi.

Documenti come la *Mediator Dei*, l'enciclica di Pio XII sulla sacra liturgia (1947), mettevano in guardia dagli eccessi del Movimento Liturgico. In testi come questo si rimarcano apposta gli aspetti gerarchici e sacrificali dell'eucaristia. Vi si sottolinea che «alcuni sono troppo avidi di novità e si allontanano dalla via della sana dottrina e della prudenza. Giacché all'intenzione e al desiderio di un rinnovamento liturgico, essi frappongono spesso principi che, o in teoria o in pratica, compromettono questa santissima causa, e spesso anche la contaminano di errori che toccano la fede cattolica e la dottrina ascetica» (n. 8).

Vi si fa menzione ai problemi del trasformare l'altare in una mensa primitiva, rimuovendo le immagini sacre e negando la sofferenza di Cristo mediante crocifissi che non mostravano nulla della Passione. È anche interessante notare, alla luce dell'enfasi posta dal Movimento Liturgico su un «popolo di Dio» amorfo, come Pio XII abbia anche chiarito che il «sacerdozio» cui si riferiscono i documenti indichi il sacerdote ministeriale, ricordandoci il bisogno di mantenere la separazione tra doveri e sacrifici: «il popolo vi aggiunge qualcosa'altro, cioè l'offerta di se stesso come vittima» (nn. 62 e 82-98). Questo è l'inizio del recupero del sacerdozio regale in Gesù Cristo, attraverso il quale, grazie al battesimo, tutti i cristiani – uomini e donne – partecipano alla liturgia come sacerdoti e vittime, offrendo se stessi. Purtroppo il Movimento Liturgico non prestò grande attenzione a questo aspetto, che costituisce una partecipazione attiva più sostanziale di quella esteriore.

I moniti di Pio XII toccavano alcuni elementi problematici del pensiero del Movimento Liturgico. Innanzitutto un fraintendimento dell'idea del «Corpo di Cristo» in un «falso misticismo» che non mantiene la distinzione tra Creatore e creatura. In seconda istanza una crescente centralità riservata al «popolo di Dio» fino a far diventare marginale il «Corpo di Cristo». Con la *Myistici Corporis* (1943), il Papa fece un tentativo di correggere tali tendenze. Forse con modalità non

percepito appieno dai fondatori del Movimento Liturgico – di sicuro non Guéranger, Beauduin, Guardini o Parsch – l'importanza attribuita al «Popolo di Dio» (1 *Pr* 2,9-10) ha determinato un tacito oscuramento della nozione di «Corpo di Cristo» (*Rm* 12,4-5; 1 *Cor* 12,12-30) come modello gerarchico e strutturato.

Oltre a questo travisamento, le cui conseguenze furono gravi, ve ne sono altre. In reazione alla secolare attenzione posta sul «grandioso mistero» del sacrificio del Signore, i liturgisti si sono volti all'eucaristia come «Cena del Signore» promuovendo «l'aspetto di pasto» comunitario della Messa. Poiché l'appello rivolto ai laici è a «raccolgersi attorno alla mensa del Signore», i difensori di questo concetto hanno trovato giustificazione mediante nuovi metodi di esegesi delle Scritture, lo sviluppo della sociologia e dell'archeologia. Se da un lato il loro lavoro ha prodotto alcuni buoni frutti nella crescita della partecipazione attiva dei laici, il senso pieno del sacrificio – necessario e intrinseco alla Cena del Signore e alla ripresentazione della morte in croce di Cristo – si è largamente perduto. È proprio la perdita di questa consapevolezza del sacrificio e della co-offerta di se stessi come vittime, che ha reso gran parte del Movimento Liturgico una corrente sterile.

I documenti di Pio XII vanno letti alla luce del loro tempo e interpretati come sentite preoccupazioni circa l'integrità e l'adeguatezza di alcune idee allora in voga; ma queste premure sarebbero state trascurate.

DA VITRUVIO ALL'AMEBA

Nel 1960 il Movimento Liturgico guadagnò molto terreno nel mondo anglosassone, specialmente in Inghilterra e Irlanda, con la pubblicazione di *Liturgy and Architecture* di Peter Hammond. Benché scritto da un anglicano, il libro ebbe grande impatto sulla progettazione delle chiese cattoliche. Fino ad allora quasi tutte le chiese ricostruite in Gran Bretagna erano ancora nello stile neogotico vittoriano. Hammond invece, come ogni buon modernista dei suoi anni, considerò il fallimento nella creazione di una «architettura viva» come un problema «più teologico che architettonico».

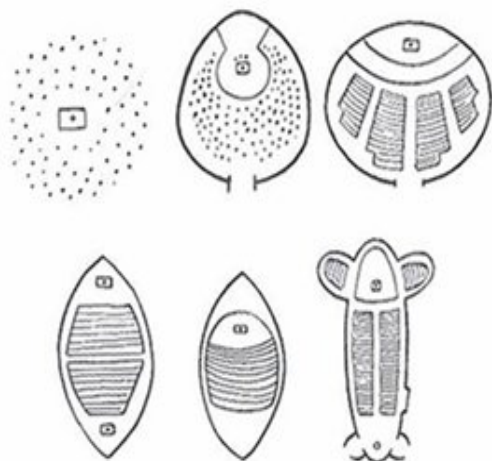
Accogliendo la logica del Movimento Liturgico, egli sostenne che l'edificio dovesse essere una casa per l'assemblea, una «casa per il popolo di Dio» o una *domus ecclesiae*, più che un edificio dedicato principalmente al culto di Dio, una «casa di Dio» o *domus Dei*.

Il «funzionalismo radicale» di Hammond mirava a una progettazione delle chiese intendendole come edifici che ospitano l'assemblea convocata intorno all'altare, sottolineando l'atto di raccolta della comunità. Ciò è nettamente diverso da quanto sottolinea la fede cattolica di sempre, cioè che il centro è l'eucaristia. È attorno all'eucaristia che la comunità si raccoglie. Se Hammond non sembra rifiutare la natura gerarchica della Chiesa, il suo modello ecclesiologico differisce dalla dottrina cattolica¹⁵. Il problema centrale con questo genere di modello demagogico, prevalente ancora oggi, è che si presta attenzione alla comunità locale diminuendo l'importanza della Chiesa universale. Si può facilmente arrivare a pensare che siano le comunità a farsi le loro proprie liturgie, che la liturgia possa essere «progettata» e che sia come una sorta di «prodotto» dei membri raccolti: tutte idee che oggi vanno per la maggiore. Ma simili modelli nascondono necessariamente il fatto che la liturgia – partecipazione nell'opera di Cristo – è dono della sua Chiesa.

Questa ecclesiologia eterodossa, e la sua conseguente espressione architettonica, è stata giustificata con l'interpretazione poco fedele di due documenti del Concilio Vaticano II, particolarmente importanti, la *Sacrosanctum concilium* e la *Lumen gentium* (la costituzione dogmatica sulla Chiesa), che sono stati utilizzati da diversi liturgisti e teologi per difendere i principi egualitari del Movimento Liturgico. Questi pensatori hanno mescolato i documenti per renderli funzionali al loro programma e presentare le proprie idee sotto le insegne dello «spirito del Concilio». Simili interpretazioni sono invece estranee all'autentica mens dei Padri conciliari.

Il modello analogico che Hammond presenta coerentemente nel suo libro è quello degli organismi elementari (ameba e paramecio).

¹⁵ PETER HAMMOND, *Liturgy and Architecture*, London, Barrie and Rockliff, 1960, pp. 11, 28 e 38.



La chiesa come ameba (sopra) e come paramocio (sotto) secondo Hammond.

Per le chiese tradizionali, fino ad allora, il modello era invece l'uomo (la natura umana di Cristo e le membra del Corpo Mistico) iscritto nella pianta della chiesa¹⁶.

Tale immagine è desunta dal modello classico descritto da Vitruvio.

In modo analogo ogni singola componente di un tempio deve trovare un'armonica proporzione e corrispondenza con l'insieme. Il centro naturale del corpo umano è l'ombelico; infatti se una persona si distendesse a terra supina a braccia e gambe divaricate, puntando il compasso sull'ombelico e tracciando una circonferenza, questa toccherebbe entrambe le estremità dei piedi e delle mani. Nondimeno, come è possibile inscrivere il corpo in una circonferenza così se ne può ricavare un quadrato; misurando la distanza dai piedi alla sommità del capo e riportandola a quella che intercorre tra un estremo e l'altro delle braccia aperte si costaterà che le misure in altezza e larghezza coincidono come nel quadrato tracciato a squadra.



Pertanto se la natura ha creato il corpo umano in modo che le membra abbiano una rispondenza proporzionata con tutta la figura nel suo complesso, a buona ragione gli antichi hanno stabilito che anche nelle loro opere si debba rispettare l'esatta proporzione delle singole parti con l'insieme della figura. Quindi ci hanno tramandato i canoni per la realizzazione di ogni tipo di costruzione e in particolare per i templi degli dei i cui pregi o difetti son destinati a durare nel tempo¹⁷.



Pietro di Giacomo Cataneo. Figura in scala, 1554.

✿ LA LIBERTÀ DELL'ARCHITETTO.

Alla fine di questo excursus in cui ho rilevato le responsabilità dei progettisti moderni – equamente condivise con i committenti ecclesiastici del Movimento Liturgico – nella realizzazione

¹⁶ Cfr. UGO DI S. VITTORE, *De sacramentis christianae fidei*; GUILLAUME DURAND DE MENDE, *Rationale divinorum officiorum*.

¹⁷ MARCO VITRUVIO POLLIONE, *op. cit.*, libro terzo, I, 3-4. Cfr., nella traduzione del Migotto, *cit.*, p. 127.

di chiese poco adatte al culto cattolico, consentimi di chiarire il ruolo dell'architetto. E nello stesso tempo di ritornare al punto di partenza: perché ci sia architettura ci vogliono simultaneamente *firmitas, utilitas e venustas*.

Il termine *architetto*, etimologicamente, indica il capo costruttore. Egli deve coordinare gli altri artisti. Hans Sedlmayr, in *Perdita del centro*, rileva la progressiva frammentazione dei saperi e delle arti nella civiltà occidentale e ne individua le cause nella secolarizzazione iniziata sin dai tempi della Scolastica. L'architetto può tornare a svolgere il suo ruolo se viene trovata la medicina al principio di immanenza che tanto danno ha causato alla cultura e alle arti. Insisto: egli deve governare gli artisti e le maestranze. Ma, allo stesso tempo, deve obbedire al cliente.

È un principio che risulta poco gradito ai grandi nomi dell'architettura contemporanea e ai loro emuli.

È un peccato che recentemente Santiago Calatrava abbia avuto dei guai. Sicuramente Calatrava è l'unico del gruppo degli "*starchitects*" che valga qualcosa, con alcuni edifici attraenti e di forma interessante. Ma sembra che l'orgoglio mostruoso di questo gruppo abbia contagiato anche l'amico spagnolo ("se tu dormi con i cani prendi le pulci"), ed egli comincia a comportarsi come gli altri "*starchitects*" senza talento. Nondimeno, Calatrava lascia un corpus di lavoro interessante, e senza dubbio, tra 50 anni il suo nome sarà importante nei libri sull'architettura del XXI secolo.

In Bilbao (di triste fama perché è là che è sorto il mostro architettonico che ha dato il via all'ondata di strutture aliene) si è svolta la causa "Calatrava *versus* la Città di Bilbao". Santiago ha fatto causa perché la Città ha osato aggiungere una passerella/conessione ad un suo ponte. A quanto pare la Città pensava che il ponte come era progettato inizialmente fosse inutile. Ma l'architetto si è offeso per l'intervento d'un altro architetto, per di più un architetto giapponese che non fa parte dello stretto gruppo degli "*starchitects*"! Così — afferma il celebre Calatrava — si rovina il mio concetto architettonico

iniziale, e quindi l'aggiunta rappresenta un insulto alla proprietà intellettuale dell'artista/architetto.

Calatrava chiedeva 3 milioni d'Euro come risarcimento per questo insulto alla sua originalità di progettista. La corte ha archiviato il caso. Ecco un interessante estratto della decisione del giudice Edmundo Rodriguez Achutegui:

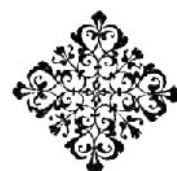
"Sotto questo rispetto si afferma che chiunque voglia essere un artista senza limitazioni dovrebbe dedicarsi a creare esclusivamente opere d'arte plastica e non oggetti architettonici, i quali devono conformarsi a numerose condizioni urbanistiche."

Per lo stesso ponte nel 1997 la città di Bilbao ha speso 200.000 Euro per sostituire le mattonelle di vetro specificate da Calatrava, perché queste erano sdruciolevoli ed avevano provocato cadute e ferimenti¹⁸.

La libertà dell'architetto non è irresponsabilità, né potere assoluto di imporre opere inadeguate alla vita quotidiana della gente. Esistono anche oggi molti artisti della progettazione in grado di operare nel rispetto delle richieste dei propri clienti.

Nel caso della committenza ecclesiastica, però, è necessario progredire nella consapevolezza di cosa sia davvero una chiesa. Di quale Chiesa esprima l'essenza e la dimensione liturgica. Altrimenti le richieste fatte agli architetti saranno fuorvianti. Oppure verranno scelti progettisti inadatti allo scopo.

CIRO LOMONTE



¹⁸ Cfr "Ponti di Calatrava, il commento di Nikos Salingaros", in *Il Covile* N° 431.