

AR CH IT ET TARE

16

intervista
a claudio
parrigiani

22

intervista
a gianfranco
varini

32

chiesa di
san floriano /
gavassa

40

complesso
inter-
parrocchiale /
baragalla

16

 Pacini
Editore

ARCHITETTARE

Rivista della Fondazione degli Architetti, Pianificatori, Paesaggisti e Conservatori della Provincia di Reggio Emilia

Via Franchi, 1
42100 Reggio Emilia
Tel. e Fax 0522/454744
www.architetti.re.it
segreteria@architetti.re.it

CONSIGLIO DELL'ORDINE
Walter Baricchi, presidente
Sara Gilioli, segretario
Andrea Rinaldi, tesoriere
Andrea Salvarani
Gloria Negri
Andrea Boeri
Silvia Costetti
Luca Ghiaroni
Silvia Manenti
Mauro Iotti
Elena Gariselli, jr

REALIZZAZIONE
EDITORIALE


Pacini
Editore

Via della Gherardesca, 1
56121 Ospedaletto (PI)
www.pacineditore.it
Registrazione presso
il Tribunale di Pisa.

Finito di stampare
nel mese di novembre 2014
presso le Industrie Grafiche
Pacini SpA.

Pacini Editore
Via della Gherardesca, 1
56121 Pisa

DIRETTORE
EDITORIALE
Andrea Rinaldi

DIRETTORE
RESPONSABILE
Francesca Petrucci

ART DIRECTOR
Elena Farnè

COMITATO SCIENTIFICO
Andrea Boeri, Pietromaria
Davoli, Emilia Lampanti,
Luigi Pietro Montanari,
Giorgio Teggi, Sergio
Zanichelli

REDAZIONE
Giovanni Avosani,
Laura Credidio, Chiara
Dazzi, Sebastiano
Schenetti, Lucia Strozzi,
Andrea Zamboni

IMPAGINAZIONE GRAFICA
DIGITALE IMAGING
Intercity^{LAB}

HANNO COLLABORATO
A QUESTO NUMERO
Giovanni Avosani, Enrico
Baschieri, Paolo Bedogni,
Chiara Dazzi, Daniele De
Lonti, Fausto Farolfi, Silvia
Fornaciari, Chiara Gandolfi,
Anne Friederike Goy,
Michele Messori, Claudio
Parmeggiani, Davide
Raffin, Lucia Strozzi,
Giorgio Teggi, Sergio
Zanichelli, Andrea Rinaldi,
Marzia Zamboni.

Scritti, foto e disegni
impegnano solo la
responsabilità dell'autore di
ogni articolo.



In copertina scultura
di *Pietro Canonica, 1898*
donna che pensa (marmo).
Museo Revoltella, Trieste.
Omaggio a L.R.

AVVISO AI LETTORI
Questa pubblicazione
è stata inviata a tutti
gli iscritti all'Ordine
degli Architetti
Pianificatori, Paesaggisti
e Conservatori della
Provincia di Reggio
Emilia, oltre ad Enti
Locali e Ordini Nazionali.
L'indirizzo fa parte della
Banca Dati dell'Ordine
degli Architetti
Pianificatori, Paesaggisti
e Conservatori della
Provincia di Reggio
Emilia e potrà essere
utilizzato per comunicati
tecnici o promozionali.
Ai sensi della
Lg.675/96, il
destinatario potrà
richiedere la cessazione
dell'invio e la
cancellazione dei dati,
con comunicazione alla
Segreteria dell'Ordine
degli Architetti
Pianificatori, Paesaggisti
e Conservatori della
Provincia di Reggio Emilia.

Chiunque volesse
ricevere una copia della
rivista è pregato di
farne richiesta presso
la Segreteria dell'Ordine
degli Architetti
Pianificatori, Paesaggisti
e Conservatori della
Provincia di Reggio
Emilia: la rivista verrà
inviata al domicilio
richiesto dietro il
versamento di un
contributo spese di
€ 10,00.
La rivista è aperta a tutti
gli iscritti all'Ordine.
Tutti coloro che
volessero collaborare
ai prossimi numeri
di Architetture sono
pregati di segnalarlo alla
segreteria.

Prezzo di copertina
€ 10,00

ISSN

ISBN

EDITORIALE	4	sull'architettura ANDREA RINALDI
------------	----------	--

OSSERVATORIO	6	un viaggio tra luce e ombra FAUSTO FAROLFI
--------------	----------	--

INTERVISTE	16	Reggio Emilia ¹⁸ Intervista a Claudio Parmiggiani, l'arte come sospensione del tempo SERGIO ZANICHELLI
	22	la via del sacro: intervista a gianfranco varini BASCHIERI, FRIEDERICK GOY, MESSORI, DE LONTI

PROGETTI	32	chiesa di san floriano a gavassa X2ARCHITETTURA
	40	complesso interparrocchiale a baragalla DAVIDE RAFFIN
	46	luogo della memoria LUCIA STROZZI
	52	paolo zermani: architetto, archeologo, poeta SERGIO ZANICHELLI
	56	monastero in movimento, luoghi per meditare PAOLO BEDOGNI
	62	domus vitae, complesso obitoriale a ferrara GIOVANNI AVOSANI
	68	marola 1102: matilde di canossa amò questo luogo CHIARA GANDOLFI
	76	gli spazi delle altre religioni: riflessioni su una realtà nascosta CHIARA DAZZI
	82	senza parti, quattro monumenti nel reggiano GIORGIO TEGGI

POST-IT	88	la città che viene: pensieri per una città possibile ANDREA RINALDI
---------	-----------	---

PROSSIMO NUMERO	94	CONTEMPORANEO
--------------------	-----------	----------------------

ANDREA RINALDI

Non sono un teologo, non sono un sociologo, posso essere al massimo un architetto. Non ambisco a costruire una teoria sociologica o teologica, al massimo una "buona" architettura. Nel far questo non posso però non considerare che tra questi saperi (e molti altri, come la fisica, la chimica, la biologia, ecc.) ci sia una comune struttura di fondo, quella che consente all'architetto di costruire una "buona" architettura. L'idea che, negli anni, mi sono fatto della società umana è parallela a quella che mi sono fatto dell'architettura.

La società umana è costituita da una insieme di membri individualisti tenuti assieme da una serie più o meno definita di regole che trasformano questi individui in una comunità. Regole diverse originano comunità diverse, ognuna con una propria identità e riconoscibilità.

L'architettura è il risultato di un insieme di cose elementari a formare una cosa unitaria per mezzo di regole che derivano da diversi saperi: il grado di coerenza di cose e regole sta alla base della qualità o meno dell'architettura che si progetta e costruisce.

La cosa unitaria che otteniamo si sintetizza in un'immagine, che perde ogni valore se la scomponiamo. Noi pensiamo soprattutto per immagini. L'architettura è un linguaggio iconico

(ovvero che comunica attraverso le immagini): da qui l'importanza di costruire un'immagine. L'architettura è pertanto il saper costruire (ovvero il mettere insieme le cose elementari) un'immagine nitida, riconoscibile, identificabile.

Quanto l'architettura, attraverso la sua immagine, è in grado di condizionare la vita di una comunità di persone?

Quanto i contenuti dell'architettura devono essere espliciti?

Quanto la forma architettonica, ovvero l'espressione del contenuto, è in grado di andare oltre l'individualità del gesto compositivo dell'architetto? E quindi, quanto l'architettura può essere rappresentativa di una comunità di persone?

Domande a cui potrei farne seguire altre, ma che riconducono sempre alla contrapposizione esistente tra la dimensione sociale e collettiva dell'architettura e l'individualismo crescente della società in cui viviamo. L'atto del costruire dovrebbe essere sempre considerato in funzione delle responsabilità che implica nei confronti dell'evoluzione della società umana. Non parlo delle stupide responsabilità normative create ad arte dagli azzecagarbugli, ma di responsabilità ben più alte di cui per ora nessuno chiede riscontro. Nessuno è responsabile della dissoluzione delle città e dell'architettura contemporanea, ognuno

proprio terreno in totale autonomia senza preoccuparsi troppo di ciò che accade al di fuori delle proprie mura. Ci si indigna per avvenimenti spesso banali e insignificanti nella trasformazione dello spazio della città o della natura solamente perché ledono un nostro presunto diritto, ma non si batte becco per una speculazione edilizia, per un'architettura insignificante, per nuove edificazioni che devastano il sottile equilibrio su cui ci si regge, che ledono il ben più importante diritto di un abitare migliore.

La regnante anarchia del gesto architettonico che si trasforma nelle forme (ovvero nella trasfigurazione del suo contenuto) più strane con il solo e unico obiettivo di stupire, o, peggio ancora in recuperi in stile tardoantico o in una indiscriminata idea di conservazione che sta museificando i luoghi urbani e vanificando la dimensione rappresentativa dell'architettura. L'architettura non appartiene solo a chi la genera (in questo caso l'architetto), ma diventa un patrimonio collettivo perché espressione dei contenuti di tanti nei gesti formali di pochi.

L'atto del meditare, tema delle prossime pagine, è un gesto individuale, riservato, segreto, compiuto spesso in spazi o luoghi che la collettività o la natura hanno costruito e modificato nel tempo. Rappresenta pertanto l'espressione dell'individua-

lità e collettività insieme, della capacità della natura umana di lavorare individualmente per il bene della comunità.

È da qui che è necessario ripartire. La stretta relazione esistente tra la composizione dell'architettura, dello spazio, della forma si riassume nel principio che la forma non si riduce a puro esercizio stilistico. Non può essere separata dal contenuto che rappresenta. Non può isolarsi, non può vivere di vita propria. Tutti quei contenuti che deve rappresentare devono provenire dagli altri saperi in grado di condizionare la società umana.

La composizione architettonica (il sapere in grado di generare la forma) non può pertanto occuparsi, in modo protettivo e individualistico solo di stessa, ma deve contaminarsi ed arricchirsi di altri saperi con cui le differenti comunità si confrontano ogni giorno. Deve essere in grado di rappresentare i processi di cambiamento della società, di coniugare teoria e prassi, di costruire per il futuro, di liberarsi da dannose ideologie radicate.

Solo così potremo sperare di tirare fuori l'architettura dal pantano e pensare un'architettura matura, espressione del nostro tempo e della storia, liberarla dall'individualismo per ricondurla alla dimensione sociale e collettiva. ■

un viaggio tra luce e ombra

fotografie di Fausto Franzosi

SERGIO ZANICHELLI

L'opera fotografica di Fausto Franzosi è un fantastico viaggio tra luce ed ombra, tra memoria e luogo, tra spazio e tempo. Persone e luoghi quasi a fondersi in un'unica immagine togliendo alla visione di essa il concetto di tempo e di luogo. Una ricerca di una "metafisica" di un paesaggio inesistente che sa parlare al cuore.

Fausto Franzosi, 1948, fotografo guastallese, tra i fondatori del Circolo Fotografico Maldotti di Guastalla. Dal 2005 fotografo impegnato nel mercato della comunicazione d'immagine, si interessa anche di fotografia d'architettura e dall'anno 2011 segue fotograficamente il restauro della Concattedrale di Guastalla.

1. Il sacrificio, 2006





2. Abbandonata, 2007



3. Tre momenti della vita, 2010



4. Senza titolo, 2014



5. Una preghiera, 2014



6. Senza titolo, 2012



7. Senza titolo, 2014



reggio emilia^{18.}

Claudio Parmiggiani, l'arte come sospensione del tempo

SERGIO ZANICHELLI

“E hai mai visto una nuvola dipinta su una parete, che è simile a qualcosa di nulla e di sogno?” Questa frase inserita nel catalogo della mostra Claudio Parmiggiani al Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano nell'ottobre 1982 curata da Tommaso Trini, sembra descrivere tutto il lavoro artistico di Claudio Parmiggiani.

Non so se la frase sia di Claudio Parmiggiani, ma il pensiero che una nuvola dipinta su una parete possa essere simile al nulla, e quindi non esistere, oppure essere un sogno. Un sogno che sembra essere espresso nell'arte di Parmiggiani nella quale la forma e i simboli sembrano evocare un passato come riferimento per la costruzione di un futuro (1).

Parmiggiani presenta nelle sue installazioni diversi oggetti: incudini, campane, ancore, lampade, barche, libri, orologi che lui chiama “presenze”. L'arte è presenza, è carattere, è pensiero e il rapporto con i frammenti è una metafisica della percezione che si traduce nell'opera di Parmiggiani in “poetiche pitture scolpite”.

Le opere di Parmiggiani sono definite “metafisica della percezione”. Questo concept coniato per le opere della sua prima produzione degli anni 70', sembra rafforzarsi anche con le opere “luce, luce, luce”, “sculture l'ombra” e “polveri” della fine degli anni '90 (2).

In questo caso il Maestro trasforma in modo radicale il concetto di metafisica dando all'oggetto un ruolo di “sospensione temporale” tale da renderlo strutturato come fisicità, anche se si tratta di immagini sospese: prodotte dal fumo e dalla

polvere e quindi prive di peso, di gravità.

Si può quindi per questo ciclo parlare di metafisica della memoria.

“Il simbolismo dei miti e dell'arte ritorna a noi e con i quali differenziare sul tempo” (Tommaso Trini).

Opere come “differenza del tempo” e come ci ricorda Ubertin opere d'arte come espressione non conoscenza in quanto l'arte non ha nulla da dire può solamente esistere.

Un'arte “aperta” senza limiti, senza recinti; un'arte come quella contemporanea, come dice Ettore Spalletti, “che si assume la responsabilità dello spazio, a differenza di quella antica, in cui essa viene delimitata dalla cornice”.

Un'arte che esprime la “dimensione dell'invisibile” o del visibile che ci riporta oltre al rapporto opera-spazio-tempo attraverso l'uso di un alfabeto della composizione formale dell'opera con elementi senza “peso” amaterici: cenere, polvere, fuoco, ombra ... (3,4).

È una rappresentazione del tempo, tra memoria e presente, tra presenza ed assenza.

Ho letto un commento in merito ad una sua opera, e quindi come riflesso sul suo lavoro, che “... posso parlare della sua forma visibile: un'opera non è mai un gesto di buona educazione, né tranquillizzante né ottimista, ma un gesto duro, radicale, estremo”.

In questa sua “radicalità espressiva” in realtà il suo “gesto” appare senza tempo, una sospensione del pensiero per la ricerca dei valori della vita. Picasso diceva che il talento consiste

18.

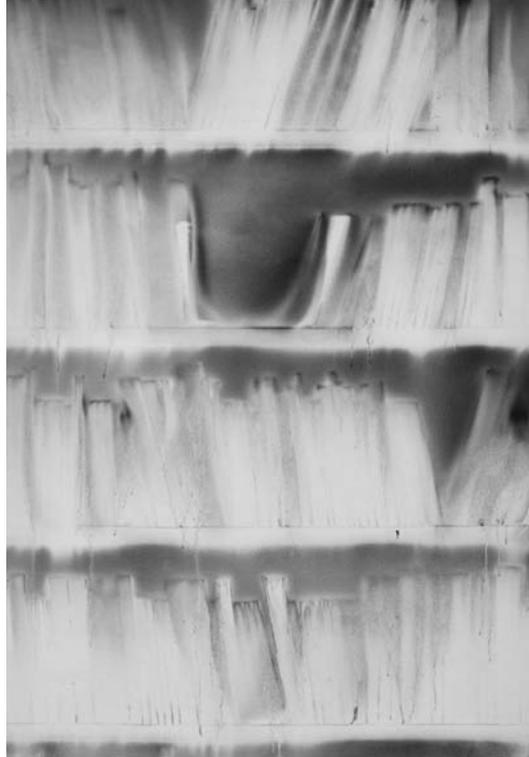
Claudio Parmiggiani



Nato a Luzzara nel 1943, Claudio Parmiggiani esordisce nel 1965 con una mostra presso la Libreria Feltrinelli di Bologna ed è presente con le sue opere nel corso degli anni in moltissime esposizioni in Italia e all'estero. Si ricordano le partecipazioni alla Biennale di Venezia del 1982, 1984, 1986, 1995, al Museo di Ginevra 1995, al Centre Pompidou di Parigi nel 1997; la personale al Museo di Tel Aviv nel 2003, l'esposizione "Claudio Parmiggiani

ex-voto", presso il Département des Sculptures et Antiquités orientales, al Musée du Louvre a Parigi nel 2007. È autore di numerose pubblicazioni. Ha insegnato dal 1972 al 1974 presso l'Accademia di Belle Arti di Macerata e nel 2003, presso l'École des Arts Decoratifs di Strasburgo. Ha conseguito il premio Kunstpress Stadt Darmstadt nel 1972. Nel 2008 ha vinto il concorso per la riqualificazione del centro storico

di Impruneta, in collaborazione con l'Architetto Guido Canali. Nel 2010 presenta a Parma la mostra antologica: Naufragio con spettatori.



1

2

nella capacità di far coincidere l'analisi con la sintesi.

Credo che questa definizione sia espressiva dell'arte di Parmiggiani e che possiamo definirla un'arte di analisi che si esprime con una incredibile sintesi simbolica.

Una simbiosi tra oggetto e simbolo come nell'installazione "Naufragio con spettatore": una barca a vela arenata su un mare di libri, su pensieri e parole custodite in qualche "cassetto dell'anima" nell'installazione alla Chiesa di San Marcellino a Parma (5).

La simbologia come matrice tematica per la costruzione delle scene e quindi "opera totalizzante".

Opere "fuori tempo", in quanto sembrano uscire sia dalla loro forma dimensionale, sia dal loro spazio espressivo, per un dialogo tra la semplice visione e la trasposizione degli elementi fondativi della loro definizione formale.

È una possibile lettura del lavoro di Parmiggiani che è simbiosi tra opera e tempo (7,8,9)

"Accompagnato dai suoni del luogo si esprime ascoltandosi".

Potrei utilizzare questa frase contenuta in un'opera di Vincenzo Agnetti "Ritratto di un musicista del 1981" (10) per esprimere la relazione tra visione ed ascolto nell'opera di Parmiggiani che alla fine ci trasporta fuori dal luogo, dalla visione dell'opera, in un "esterno senza tempo".

Parmiggiani non vuole indicarci un tema di lettura del suo lavoro, non un linguaggio espressivo, ma

un'arte che non vuole insegnarci niente ma forse solo il senso della vita

Tra memoria e presente in un viaggio senza tempo.

Installazioni che sono semplicemente lo specchio di ciò che conserviamo e per Parmiggiani una "realtà nutrita di silenzi e tendenzialmente esterna per intendere le ragioni del silenzio" (S. Vassalli).

Opere/installazioni che sono un gesto estremo, fatte di elementi estremi, di ossimori tra bianco e nero, tra vita e morte, tra realismo e fantastiche immagini; un'arte che ci trasporta in un dominio assolutamente imprevisto.

Un'arte sottrattiva, costituita da elementi rarefatti che diventano icone di un vocabolario degli oggetti della memoria.

Un'arte senza un inizio, senza fine, ma un fantastico viaggio tra l'aspetto percettivo dell'allestimento fino al sottile concettualismo.

Vorrei terminare questa breve riflessione citando una frase di Parmiggiani tratta da una delle rarissime interviste rilasciate dal Maestro: "preferisco il silenzio al suono, alle parole e ai suoni preferisco le immagini perché silenziose.... L'arte non ha bisogno di nessuna risposta, è una domanda che vuole restare tale".

In sintesi la poetica di Parmiggiani si può descrivere come un viaggio iconografico, di immagini tra memoria e presente, tra memoria e futuro, tra realtà e sogno; avvolgendo il nostro tempo di fantastiche emozioni.

1. Claudio Parmiggiani, Senza titolo, 1985
2. Claudio Parmiggiani, Scultura d'ombra 2010
3. Claudio Parmiggiani, Senza titolo, 1982
4. Claudio Parmiggiani, Il sogno di Marcellino, 1977
5. Claudio Parmiggiani, Naufragio con spettatore, 2010
6. Claudio Parmiggiani, Clavis, 1975
7. Claudio Parmiggiani, Il bosco guarda e ascolta, 1990



3
5



4
6



7





colloquio

SERGIO ZANICHELLI: L'adeguamento liturgico del Duomo di Reggio Emilia anno 2011 ha offerto un'importante opportunità per rilanciare il dialogo e la relazione tra arte e fede.

Con la sua opera: "l'altare" in marmo bianco di Carrara composta da due parti apparentemente distaccate sembra esprimere una contrapposizione tra la materia e l'archetipo, ottenendo in realtà una poetica "spiritualità della forma" attraverso un feedback tra arcaico e contemporaneità.

Questa relazione tra storia e progetto sembra essere il tema espressivo del suo lavoro.

Le chiedo se queste sensazioni sono state il concept costitutivo dell'opera o se invece il rapporto personale con la fede sia stato determinante per la sua definizione?

CLAUDIO PARMIGGIANI: Una fede in niente ma totale come la vita. (11).

S.Z.: Un filosofo americano, James Ilman, ci dice che esiste un territorio dello spirito. I territori hanno un'anima che chiede riconoscimento.

Le sue opere sembrano essere espressione di un territorio, cioè parte non di un luogo, ma di una comunità.

Esiste questa relazione tra opere e contesto?

C.P.: Sono semplicemente luoghi della memoria (12).

S.Z.: ULei ha dichiarato in una conversazione con Tommaso Trini, pubblicata nel catalogo della mostra al Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano del 1982, in merito ad un pensiero di Petrarca che "i veri antichi siamo noi".

Qual è la relazione tra "antichità e contemporaneità" nella sua espressione artistica?

C.P.: Semplicemente è dal vecchio che si impara il nuovo (13).

S.Z.: Un poeta, Robert Trast, dice che una cosa smette di esistere se non la scelgo. Le sue opere sembrano rafforzare questo pensiero in quanto per ognuna è visibile una scelta. Quindi ogni sua opera sembra rappresentare uno specifico contenuto costitutivo non di un linguaggio espressivo come sequenza di un ciclo, ma come una continuità tra lo spazio - tempo presente in ogni sua opera (14).

C.P.: La poesia mi fa sentire meno solo. ■

8. Claudio Parmiggiani, Croce di luce, 2003
9. Claudio Parmiggiani con Luigi Ghirri, Alfabeto
10. Vincenzo Agnetti, Ritratto di musicista, 1981
11. Claudio Parmiggiani, altare Duomo d'Reggio Emilia, 2011
12. Claudio Parmiggiani, Parla anche tu, 2005
13. Claudio Parmiggiani, Senza titolo, 2009
14. Claudio Parmiggiani, senza titolo, 2008

ACCOMPAGNATO DAI SUONI DEL LUOGO
SI ESPRIMEVA ASCOLTANDOSI

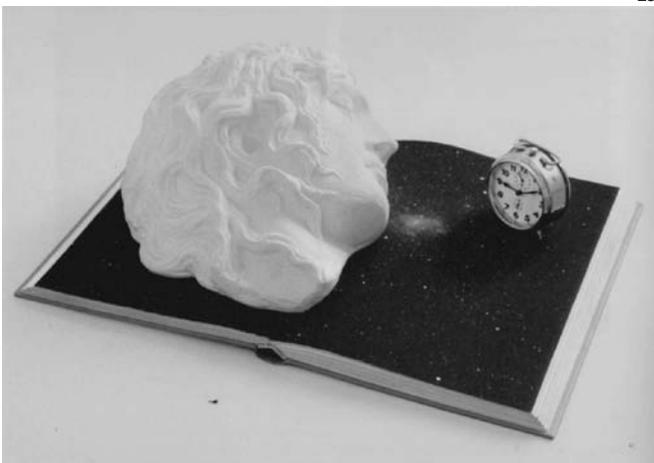


11

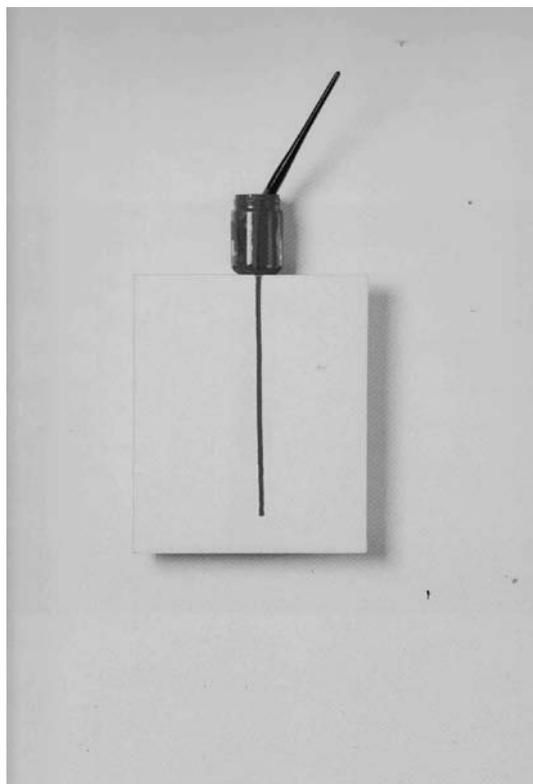
12



13



14



la via del sacro: intervista a gianfranco varini

Intervista ENRICO BASCHIERI, ANNE FRIEDERIKE GOY, MICHELE MESSORI
Foto DANIELE DE LONTI

Enrico Baschieri: Nell'arco degli ultimi sei anni hai avuto la fortuna di costruire tre chiese, inoltre hai realizzato alcune tombe di famiglia. Queste occasioni progettuali sono state sicuramente la partenza per una riflessione più ampia sul Sacro e su come si configurano gli spazi per il culto. Ci puoi parlare del tuo approccio alla progettazione dello spazio sacro, da dove si parte quando si inizia a pensare una chiesa?

Gianfranco Varini: Il sacro si manifesta in architettura nell'uso della luce, nel modo in cui viene calibrata la sua presenza o la sua assenza, ma in generale quando si disegna una chiesa si parte dalla pianta, non nel senso di adottare una tipologia, ma per definire i rapporti tra alcuni elementi fondamentali all'interno dello spazio liturgico. Il nodo centrale in una chiesa è quello dell'altare, luogo di celebrazione, rinnovo e attualizzazione del sacrificio di Cristo, e di conseguenza bisogna porre particolare cura nella definizione del presbitero e della copertura di quest'ultimo. Un altro punto fondamentale da risolvere è il fondo dello spazio dell'altare. Questo elemento che nella tradizione è risolto dalla forma curva dell'abside è stato oggetto di molte proposte: Le Corbusier e Alvar Aalto, ad esempio, hanno definito il fondale dietro all'altare con un taglio secco. Nelle chiese che ho costruito ho cercato di realizzare una doppia cortina. Nella chiesa della Beata Vergine di Montecavallo l'abside è stata risolta in negativo, con un arretramento, mentre a Reggio Emilia nella chiesa di S. Giovanni Bosco è in positivo, è un corpo che avanza nella chiesa.

Il rapporto tra l'altare e i fedeli è il tema centrale da risolvere nella progettazione dello spazio di una chiesa. In Sant'Anselmo da Lucca la pianta è ad aula ellittica e l'altare fa parte di questo spazio. Non c'è più una distinzione netta tra il celebrante e il fedele. Inoltre la scelta di una forma spaziale curvilinea è funzionale a raccogliere il maggior numero di fedeli intorno all'altare, mentre la forma basilicale tende ad "allontanarli".

Caduta l'imposizione della tipologia, come avveniva negli anni '40, quando le chiese dovevano essere neogotiche o neoromaniche, vi è stato un periodo di libertà nella scelta delle forme ed è prevalsa una ricerca di povertà nell'immagine esteriore della chiesa. Io ho cercato di progettare una chiesa di forme dimesse, di tornare ad una semplificazione elementare del linguaggio. Sono tornato ad un prorazionalismo. Ho pulito lo spazio tornando ad una ritualità dove dominano la luce ed il colore.

In secondo luogo occorre definire il rapporto fra l'altare ed il pulpito, elemento al quale la CEI attribuisce un grande valore in quanto momento di proclamazione della parola. Il pulpito deve andare in mezzo ai fedeli ed essere leggermente rialzato, non solo per esigenze di acustica ma anche e soprattutto per esigenze simboliche: la parola deve essere portata in mezzo ai fedeli e cadere come dall'alto. Per questi motivi di ordine simbolico si pone sempre più attenzione alla forma fisica dell'altare e del pulpito. Secondo la CEI l'altare deve essere di forma quadrata, per non privilegiare alcuno dei quattro lati ed essere "simile a pietra viva", per ovi riferimenti simbolici al sacrificio

Curatori della mostra:
Enrico Baschieri, architetto
Anne Friederike Goy,
insegnante d'arte
e di disegno
Michele Messori,
falegname
Daniele De Lonti, Fotografo



d'Isacco e al sacrificio di Cristo. Una particolare attenzione viene oggi rivolta al ruolo delle opere d'arte nello spazio della chiesa: l'opera d'arte non deve essere ammirata, non ha la funzione che ha in un museo, deve essere un veicolo della Parola di Dio. Altri due elementi dei quali si è riscoperto il ruolo fondamentale all'interno della comunità religiosa sono il sagrato e il campanile: sono elementi di aggregazione e di identità. S. Giovanni Bosco è stata pensata come separata dalla città a causa del contesto di basso valore nel quale doveva sorgere, è un luogo che implode, nel quale il sagrato coperto è diventato il cuore della comunità, uno spazio che funziona in tutte le stagioni. Sant' Anselmo invece, non poteva diventare una chiesa ripiegata su se stessa perché è nata in un contesto costituito da un grosso nodo viario e questo ha contribuito ad incrementare le dimensioni verticali della chiesa e ad aprirla verso il contesto. Sant' Anselmo è fortemente legata al sito in cui nasce, dove la necessità di adeguarsi all'orografia del terreno, che presentava dei dislivelli accentuati, è stata decisiva per definire lo sviluppo in altezza dell'edificio. Inoltre era molto sentita dai fedeli la necessità di un campanile che diventasse un segno distintivo e che desse visibilità alla loro chiesa.

E.B.: Nelle chiese che hai realizzato, come nei tuoi edifici in genere, si nota sempre uno stacco rispetto al contesto, rispetto al quale non ti poni mai in modo mimetico, eppure i tuoi edifici si inseriscono in modo garbato, direi gentile, nel contesto. Probabilmente molto dipende anche dai materiali e dalle gamme cromatiche che utilizzi.

G.V.: La necessità di semplificare il linguaggio formale degli edifici ecclesiastici mi ha portato a recuperare materiali come il mattone, l'intonaco e la pietra, che consentono di realizzare ampie superfici senza cadere in decorativismi. L'intonaco è il più difficile da usare perché implica l'uso del colore. In tutti i miei edifici c'è sempre la volontà di marcare lo stacco con la preesistenza mediante l'uso dei colori e dei materiali. Non ripropongo però dei colori e dei materiali usati storicamente, preferisco utilizzare i grigi invece dei gialli e dei rossi, anche nelle finiture uso dei materiali come l'alluminio naturale che marcano fortemente la distanza rispetto all'edificio storico senza risultare aggressivi. Cerco sempre di utilizzare un linguaggio schietto, privo di ornamenti. In questo modo anche se gli spazi che disegno hanno delle connotazioni storiche, come lo spazio ellittico di Sant'Anselmo, essi vengono recuperati in un contesto nel quale assumono un valore di novità.

E.B.: Nelle tue chiese le opere d'arte hanno un ruolo particolarmente importante. Non sono complementi dell'opera ma assumono un ruolo tale da orientare e caratterizzare fortemente lo spazio. Vuoi parlarci di questo particolare rapporto tra lo spazio sacro e le opere d'arte.

G.V.: Sento come indispensabile la presenza dell'opera d'arte nello spazio sacro, perché attribuisco alla pittura in particolare un valore di grande attualità. Nello spazio ecclesiale la pittura può diventare un grande mezzo mediatico, coerente con i tempi, per interpretare la Parola. Per questo ho



Chiesa di Sant'Anselmo da Lucca - Fonte battesimale

aderito all'idea di Galliani, sia nella chiesa della Beata Vergine di Montecavolo che in quella di Sant'Anselmo, di creare una sorta di grande schermo, nel quale il messaggio divino venisse raccontato dall'immagine e nello stesso tempo questa servisse per orientare lo spazio. Naturalmente questo ha comportato una scelta in favore di artisti che avessero un rapporto con il figurativo e la tradizione e non con l'astrattismo o con il concettuale in genere, perché la riproposizione del messaggio avvenga in un clima di "costante attualità".

E.B.: Ci sono degli elementi che ritornano nelle tue architetture, la colonna binata ad esempio, sono elementi che fanno parte di un tuo lessico, o hanno un diverso significato all'interno del tuo modo di progettare?

G.V.: Ci sono architetti che mettono nel loro lavoro dei segni in modo aprioristico, sembra quasi che pieghino il progetto ad alcuni segni che sono già un loro portato distintivo. Spero che questo non sia il mio caso. Quando fai un progetto come prima cosa cerchi di studiare i percorsi funzionali e poi piano piano intuisce la volumetria, poi metti insieme volumetria e piani ed è come se avessi una specie di plastico che non ha nessuna identità formale, è soltanto un contenitore chiuso. Dopo di che si tratta di forarlo, ed è in questo momento che risulta indispensabile fare delle scelte, e queste costituiscono un atto estremamente personale. In queste scelte si definisce il nostro stile, il modo in cui ognuno di noi mette in scena la sua architettura, il suo lessico, il suo vocabolario. La mia architettura non nasce da un bisogno di ri-

conoscibilità, ma da un lavoro che ha condotto ad una determinata soluzione formale dei problemi. Non nasce aprioristicamente come una scatola che ha già un suo stile, ma viene fuori da un processo di selezione. Le scelte che faccio sono sempre funzionali allo spazio interno. E' difficile trovare una finestra che sia messa in un punto perché sta bene solo esteticamente. La sua posizione nasce da una necessità funzionale: è sempre su un asse di un corridoio, o su un asse di una scala, o comunque la sua posizione ha una funzione quantomeno simbolica.

E.B.: Che cosa intendi nello specifico per funzione simbolica?

G.V.: Io credo che l'architettura debba essere una disciplina complessa non complicata, in grado di raccontare ma che non debba essere immediatamente compresa. La Scuola Credem, ad esempio, ha una forma a punta che la fa sembrare una nave, è un edificio con un linguaggio marinaro, navale. La forma però non è nata da un'intuizione, dalla voglia di fare una nave, è stato il sito con i suoi vincoli che ci ha portato in questa direzione. Alla fine è parso abbastanza naturale sviluppare questa forma che era di per se una scatola curvilinea, trasformandola in modo allegorico e facendo sì che ogni dettaglio si trasformasse in ragione di questa allusione, fino alle estreme conseguenze formali, quelle appunto di un edificio di matrice navale.

E.B.: Paul Valéry diceva che le buone architetture "cantano". Negli anni ottanta, durante la stagione del post-moderno, si cercava di far cantare le architetture usando delle "parole",



diciamo così, consolidate, delle “parole” che avevano un riscontro immediato, una grammatica nota, per questo motivo avevano una ricezione immediata, erano piacevoli, accattivanti, però si sono deteriorate velocemente perché era un linguaggio che era nato vecchio. Forse subito urlava ma ha perso rapidamente la forza dell’urlo. Il tuo è un linguaggio non sottotono, ma che comunque ha bisogno dei tempi della comprensione, è un linguaggio interessante perché porta l’edificio a rivelare il proprio carattere, a rivelare la propria natura, ma ciò avviene gradualmente.

G.V.: Io vorrei anche che rivelasse, dietro un’apparente forza, la difficoltà di arrivare a quell’esito attraverso una serie di passaggi ardui e non come se fosse il frutto di un’intuizione felice. Nell’architettura non c’è l’ispirazione. Sono propenso a credere al mestiere più che all’ispirazione. Nel mestiere si possono trovare dei momenti felici, delle intuizioni. Ogni progetto non ha una soluzione unica, quando si parte ci sono molte possibilità. Nel caso degli uffici per la Scuola Credem, una volta intuito che c’era la possibilità di usare un lessico navale, io ed Eugenio Ansaloni abbiamo deciso di andare fino in fondo. Abbiamo cercato di annullare il pudore che ci bloccava e abbiamo portato alle estreme conseguenze il nostro gioco linguistico: uno squarcio nella muratura è diventato un portellone, invece di avere un utente avevamo dei passeggeri, e ci siamo spinti sempre più avanti nel desiderio di approfondire questa analogia: invece di fare una scala, abbiamo fatto una passerella, così invece

di entrare si sale a bordo. Per via allegorica, il linguaggio inizia a prendere corpo: la metafora del salire a bordo anziché entrare, dello scendere a terra anziché uscire, ti porta a trovare dei segni che non sarebbe possibile scoprire se non si entrasse in questo ambito mentale.

E.B.: Forse è anche un modo per uscire da dei percorsi di progettazione in cui ognuno è imbrigliato perché quando si inizia un progetto ci si porta dietro tutte le esperienze maturate fino a quel punto, ma soprattutto le ultime. Si tende sempre, nei primi schizzi di un nuovo progetto, a ripercorrere le soluzioni di quello appena finito, mano a mano che si procede si abbandonano le prime idee, ma c’è bisogno di questo stadio, nel quale ci si allontana gradualmente da ciò che si è già visto, e si comincia a pensare ad un progetto specifico per quel luogo perché, inevitabilmente, i primi segni sono dei segni “a memoria”, non sono ancora stati “trovati”.

G.V.: A meno che uno non abbia uno stilema secco e preciso. In questo caso percorre una strada che piega il progetto a se stesso. Ricordo molti anni fa una intervista in televisione ad Alvar Aalto: parlando con l’intervistatore, disegnava a mano libera, ma disegnava delle pieghe che erano le sue pieghe, che tanta ammirazione hanno suscitato. Era quasi un automatismo. Credo che questa sia un’esperienza che ha fatto anche Rossi: questo processo di aggregazione per cilindri, cubi o quadrati è molto personale, solo lui poteva farlo in quella elegante maniera: è l’anti Kahn. Se c’è un

Chiesa di Sant’Anselmo da Lucca – Facciata est

architetto che ha fatto ogni progetto in modo totalmente diverso da quello precedente è proprio Louis Kahn perché, anche se sembra che il risultato estetico sia abbastanza omogeneo, il percorso di progettazione che ha seguito è un percorso che è sempre nuovo rispetto alle esperienze precedenti. L'edificio è una specie di sintesi, di storia. Quando un edificio è ben riuscito deve contenere in sé una serie di "racconti", che traggono i loro elementi dal luogo e dalla memoria. Questo racconto non è qualche cosa che si può riprodurre automaticamente in un altro progetto, perché è molto legato al contesto dal quale nasce e al rapporto con la storia: l'edificio della Scuola Credem trae la sua legittimazione dalle teorizzazioni di Le Corbusier, mentre Sant'Anselmo riprende all'interno la spazialità ellittica barocca.

E.B.: Tu dici che di fatto viviamo in una condizione di manierismo, nella quale personaggi come Alvaro Siza riescono a prodursi in una "maniera grande" mutuata da Le Corbusier e da Alvar Aalto ad esempio, riuscendo ad introdurre dei valori nuovi in lessici che hanno già avuto molteplici sperimentazioni ed in questo modo riescono ad essere contemporanei. Anche tu rivendichi una condizione di manierismo, o comunque la possibilità di poter utilizzare elementi che vengono da un lessico noto, senza per questo fare un'operazione di immagine.

G.V.: Non ho paura della contaminazione, la contaminazione che sarebbe stata una bestemmia alcuni decenni fa, secondo me è un arricchimento. D'altro canto la grande lezione del Movimento

Moderno ha contaminato tutti, perché tutti sono figli di questa straordinaria avventura pienamente teorizzata negli anni '10-'30 del '900. Per quanto riguarda Alvaro Siza bisogna riconoscere la sua grande capacità di adattamento del nuovo in contesti storici e ciò per ribadire la caduta dei dogmatismi del primo razionalismo.

E.B.: In uno dei nostri primi incontri ci dicevi che nei tuoi ultimi lavori cominciava a venire fuori in modo sempre più dominante il tema della parete curva. Ricomparivano dei segni che prima ti proibivi.

G.V.: Rimanevo all'interno di un lessico più limitato, forse proprio il venir meno di certe autocensure mi ha permesso dapprima l'utilizzo di tutti gli angoli possibili, per arrivare lentamente alla linea curva, che è stata probabilmente una liberazione, nel senso che mi ha dato più possibilità espressive. Credo che questo mio pudore sia giustificato dal fatto che non si possono utilizzare indifferentemente tutte le forme: vorrebbe dire diventare eclettici.

E.B.: Tornando alla chiesa di Sant'Anselmo, ci parlavi della centralità dell'altare.

G.V.: Per la Chiesa postconciliare il fedele e il celebrante non devono essere così distanti come erano nel vecchio rito. Il nuovo rito ha portato il fedele a sentirsi protagonista, non "spettatore". Per questo lo spazio dell'altare e quello della navata sono risolti in un unico volume. Questo spiega meglio la forma dell'ellisse di Sant'Anselmo, che unisce il fedele e il celebrante in una sorta di abbraccio. E' stato mantenuto l'elemento del presbiterio ma l'altare è appena sollevato rispetto alla navata, c'è

uno stacco tra il celebrante e i fedeli ma entrambi partecipano al rito in forma paritetica. Sono tutti e due ministri, il fedele e il celebrante, sono sacramentalmente legittimati, uno con il sacramento del battesimo e l'altro con l'ordinazione. Entrambi hanno avuto il crisma del sacro.

E.B.: La nostra partenza era proprio nel capire come si approccia il progetto dello spazio sacro: si tratta di risolvere dei problemi di tipo funzionale (c'è un rito da celebrare, una comunità che si deve ritrovare non solo per il rito, ma anche per delle attività che riguardano la quotidianità della vita della comunità) ma anche di definire uno spazio per la ritualità sacrale. Ci hai già spiegato che la chiesa la si compone partendo dagli elementi del rito. L'architettura parte prima di tutto da uno spazio esistenziale e poi mano a mano si compongono le forme, gli elementi, in funzione di un significato.

Avevi iniziato a parlare della composizione della chiesa proprio partendo da alcuni elementi principali: l'altare, il presbiterio, l'abside, il catino, poi avevi spiegato il rapporto con il pulpito, con la cappella feriale e con il fonte battesimale.

G.V.: Nella definizione della chiesa di rito cattolico il punto nodale è l'altare: nella tradizione c'è sempre questa direzionalità nella pianta. Il vero nodo della chiesa è l'altare, questo grande evento che è il sacrificio di Cristo. La Conferenza Episcopale Italiana ha ribadito in modo preciso, lasciando poca libertà alla bizzarria, la centralità del ruolo dell'altare. Esso non deve essere disegnato come tavolo,

come sarcofago o come mensa, ma deve essere un blocco, simile a pietra viva, e questo ha aiutato ad eliminare tutte quelle forme di sperimentazione che sono state fatte negli ultimi decenni a partire dal secondo dopoguerra. Con il Concilio Vaticano II il celebrante è rivolto verso i fedeli, riprendendo l'antica tradizione.

Nello spazio della chiesa ci sono altri poli liturgici fondamentali: uno di questi è il pulpito. Anche in questo caso, ritornando alla tradizione antica, il pulpito torna ad essere luogo sopraelevato da cui si proclama la Parola. Deve stare in alto e verso il centro della navata, non solo per esigenze acustiche, ma perché l'annuncio del messaggio evangelico deve essere "portato" ai fedeli, la parola deve cadere dall'alto. Di conseguenza il pulpito più che un mobile dovrebbe ritornare scultura, arricchito con opere d'arte e reso formalmente segno forte. La ritualità dei percorsi cerimoniali definisce la forma dello spazio interno della chiesa. Quando si entra è bene trovare come prima cosa il fonte battesimale. Successivamente il percorso ti porta verso la cappella feriale, dove si conserva il tabernacolo. Dal tabernacolo si arriva all'altare, concludendo un percorso simbolico che definisce una prima geometria dello spazio.

La CEI, dopo il Concilio Vaticano II, ridà certezze e tenta di bloccare le sperimentazioni che potevano dare esiti non interessanti, come quello di portare le pareti delle chiese a diventare forme strane, prese dalla "biologia", più che dal lessico specifico dell'architettura. Il problema dell'immutabilità del "messaggio" si pone anche a livello di forme archi-



Chiesa di Sant'Anselmo da Lucca – Facciata ovest

tettoniche. La forma della chiesa ha avuto diverse letture: la chiesa come tenda, la chiesa come città celeste, ma ci sono stati degli eccessi di allegorie. La Chiesa ha capito che il segno del rito deve essere certo, non si può percorrerlo secondo un'interpretazione personale, bisogna seguire un percorso regolamentato. Il Vescovo, che per primo entra in una nuova chiesa per consacrare l'altare, con il cerimoniale già prefigura il percorso. Esiste quindi un' economia dei percorsi che dipende dal rito. Leggendo lo spazio in base ai percorsi rituali si capisce meglio il ruolo di forme tradizionali come la navata e la navatella: esse erano legate alla necessità di consentire la concentrazione dei fedeli e di lasciare liberi gli spazi di percorso.

Un altro aspetto sottolineato dalla CEI è quello relativo alla posizione e al valore delle opere d'arte nella chiesa. La visuale del fedele si deve fissare su alcuni punti che sono punti certi. L'opera d'arte deve avere una funzione liturgica, vale a dire che non deve essere ammirata come fine a se stessa perché la pura ammirazione è un'operazione più attinente al museo. Ci deve essere una penetrazione del messaggio dell'opera d'arte con il messaggio religioso, mentre l'ammirazione crea un distacco, un allontanamento.

Un altro polo fondamentale della chiesa è il sagrato, luogo dove la comunità dei fedeli si ritrova prima e dopo il rito. Il sagrato, come spazio comunitario, mi è particolarmente congeniale per la mia predilezione a progettare edifici destinati ad attività collettive piuttosto che ad usi che rientrino nella sfera del privato.

E.B.: E quindi il fatto di dovere pensare lo spazio sacro in funzione del rito ti porta a scegliere la tipologia della sala. Che ruolo hanno la luce e il colore?

G.V.: Per quanto riguarda la luce non c'è dubbio che negli spazi religiosi ci sia una prevalenza di luce proveniente dall'alto. La luce che viene dall'alto è facilmente collegabile alla luce soprannaturale. C'è la necessità di legare la luce interna della chiesa ad un valore simbolico. Inoltre c'è la necessità di slegare lo spazio interno dell'edificio dallo spazio esterno, di slegarlo da ciò che accade all'esterno. Il punto nel quale i problemi relativi all'uso della luce e del colore si rivelano maggiormente è quello del presbiterio. Una volta collocato l'altare bisogna capire come questo debba rapportarsi all'interno della zona presbiterale e quindi come debba essere definito il fondale, poi vanno posizionate le sedute per il celebrante o i concelebranti, la schola cantorum.

Vi è anche il problema della luce notturna; nel caso di Sant'Anselmo, ma anche negli altri casi, abbiamo cercato di posizionare le luci in modo tale da avvicinarci agli effetti di luce solare. Ciò porta a volte ad esiti sorprendenti per il mutare della percezione spaziale a seconda dell'intensità della luce emessa dalle lampade.

Sono abbastanza legato ai colori come fatto liturgico-simbolico, ad esempio il blu è il colore della divinità, il rosso quello del sacrificio e, nello stesso tempo, è anche un colore regale. Nella cappella feriale della chiesa di Montecavolo il muro blu allude chiaramente al manto della Madonna, mentre



sul muro di fondo c'è un affresco di Omar Galliani realizzato con una monocromia seppia di colore rosso e incisioni in oro, colore della divinità. La scelta di dipingere esternamente in blu la chiesa di Montecavolo nasce dall'esigenza di negare la sua partecipazione ad un paesaggio storicamente consolidato, compiendo un atto di rottura. I gialli e i rossi della tradizione reggiana e bolognese non avrebbero funzionato perché la scatola muraria del nuovo edificio, che utilizza un vocabolario di forme moderne, si sarebbe confusa con quella di un edificio storico. Il tentativo è quello di fare accettare questo colore, che non è il colore della tradizione, come colore della contemporaneità. Nella forma della chiesa nessun segno si piega alla tradizione, in senso paesaggistico e ambientale. Naturalmente nel linguaggio del moderno non c'è un colore che sia definibile come tradizionale, se si eccettua il bianco, e quindi si può scegliere liberamente, cercando di utilizzare un colore che non sia mimetico ma che abbia una forte personalità. ■

GIANFRANCO VARINI è nato a Reggio Emilia nel 1939, dove lavora come architetto dal 1974, dopo essersi laureato a Firenze con Carlo Lucci. Da subito ha orientato i suoi interessi verso spazi ad uso collettivo, occupandosi in prevalenza di restauro monumentale ed edilizia sociale. Ha progettato e costruito scuole, chiese, banche, complessi industriali, abitazioni ed è curato il restauro architettonico di antichi monumenti; sfidato l'impossibile tema funerario.

Ha partecipato a concorsi di architettura e design in Italia e all'estero ed è stato riconosciuto nell'ambito di premi nazionali ed internazionali: In/Arch, Riabita, Dedalo, IFRAA Prize. Suoi lavori sono stati pubblicati su *Domus*, *L'architettura*, *Ottagono*, *L'arca*, *d'A*, *Gran bazaar*.

Fra i progetti realizzati (alcuni con Eugenio Ansaloni) si possono ricordare: la scuola materna Elisa Lari della parrocchia di Ospizio (1986) e quella Pio VI della parrocchia di Pieve Modolena (1988); l'ampliamento della scuola elementare di Castelnuovo di Sotto (1991); la filiale della Cassa di Risparmio di Reggio Emilia a Castellarano (1986), quella del Credito Emiliano a Montecchio (1988) e la nuova Scuola Credem a Reggio (1999); lo Stabilimento Sassi a Scandiano (1991); il restauro di Palazzo Scapinelli-Tacoli (1980), della Casa dell'Ortolano (1986), del Battistero di Reggio Emilia (1989), di Villa Levi (1991), di Palazzo Fiordebelli (1992) e del Castello di Arceto (2000); il recupero dei Chiostrì di San Domenico a Reggio Emilia (tuttora in corso); le edicole funerarie Landi (1991) e Solimè (1998), le chiese dell'Annunciazione a Montecavolo di Quattro Castella (1996), di S. Giovanni Bosco (1998) e Sant'Anselmo da Lucca (2000) a Reggio Emilia.

**CHIESA DELL'ANNUNCIAZIONE
Montecavolo di Quattro Castella**

Progettista arch. Gianfranco Varini
 Collaboratore arch. Paola Ciroldi
 Direzione Lavori arch. Fausto Bisi
 arch. Paola Ciroldi
 Calcoli strutturali ing. Ludovico Giaroli
 Impresa Coop. Reggiolo S.c.r.l.
 Pitture Omar Galliani
 Pannelli scultorei Giovanni Simonini

**CHIESA DI SAN GIOVANNI BOSCO
Reggio Emilia**

Progettista arch. Gianfranco Varini
 Collaboratore arch. Paola Ciroldi
 Direzione Lavori arch. Paola Ciroldi
 Calcoli strutturali ingg. Dazzi e Filippi
 Impresa NIECO S.c.r.l.

**CHIESA DI SANT'ANSELMO DA LUCCA
Reggio Emilia**

Progettisti arch. Gianfranco Varini
 ing. Eugenio Ansaloni
 Direzione Lavori arch. Emilia Lampanti
 Calcoli strutturali ing. Gasparini e Associati
 Impresa Coop. Muratori Reggiolo S.c.r.l.
 Pitture Omar Galliani
 (gli arredi sacri sono in corso di realizzazione)

**EDICOLA FUNERARIA
FAMIGLIA LANDI**

Progettista arch. Gianfranco Varini
 Collaboratore arch. Paola Ciroldi
 Impresa Poli Albertino S. Polo d'Enza (Re)
 Pitture Omar Galliani
 Pannelli scultorei Giovanni Simonini

**EDICOLA FUNERARIA
PER FRANCESCO SOLIMÈ**

Progettista arch. Gianfranco Varini
 Impresa Poli Albertino S. Polo d'Enza (Re)
 Pitture Omar Galliani
 I mosaici sono stati realizzati da Walter Ferrarini su cartoni di Omar Galliani

chiesa di san floriano a gavassa / reggio emilia

X2ARCHITETTURA

Il progetto si compone di due macro-interventi, il restauro della chiesa esistente e la costruzione di un'aula liturgica adiacente. Si tratta di due spazi dotati di autonomia da molteplici punti di vista (figurativo-architettonico, funzionale, di fruizione temporale, di gestione), ma al contempo in forte relazione, sinergia.

L'intervento nasce per due motivi: aumentare il numero di posti, migliorare la qualità della partecipazione dei fedeli, rinnovandola. La scelta di non realizzare due spazi antitetici soprattutto dal punto di vista funzionale, col rischio di 'museificare' la parte vecchia ha indotto a collegare i due ambienti attraverso l'apertura di tre passaggi sul lato nord del muro perimetrale: si tratta di un intervento che non altera la spazialità architettonica della chiesa

esistente poiché non si agisce sulla parete che definisce la navata unica longitudinale connotandone con l'alternanza di vuoti e pieni la figuratività ottocentesca ormai consolidata, ma si interviene sulla parete arretrata a nord di chiusura delle cappelle laterali: i tre varchi che vengono realizzati riprendono le dimensioni e la sagoma delle aperture sulla navata; in particolare l'apertura principale, che intercetta l'asse visivo della nuova aula viene ricavato aprendo un grande arco, 'velato' da una quinta arretrata ad evitare un effetto di svuotamento a metà della navata longitudinale. Il progetto assume come imprescindibile la centralità della chiesa esistente ed in quest'ottica individua l'ingresso alla nuova aula liturgica dall'ingresso storico della chiesa originaria; pertanto il lato nord della chiesa

x2architettura
di Silvia Fornaciari
e Marzia Zamboni
www.x2architettura.com

NUOVA AULA LITURGICA E RESTAURO DELLA CHIESA DI SAN FLORIANO

LOCALIZZAZIONE

Gavassa, Reggio Emilia

COMMITTENTE

Parrocchia di San Floriano,
Gavassa, Reggio Emilia
Don Angelo Guidetti, parroco
pro-tempore

PROGETTO

ARCHITETTONICO

X2 architettura
arch. Silvia Fornaciari
arch. Marzia Zamboni
Reggio Emilia

PROGETTO ARTISTICO

Sunghe Oh

LITURGISTI

Mons. Tiziano Ghirelli -
direttore Diocesano Beni
Culturali Ecclesiastici, Dioce-
si di Reggio Emilia
e Guastalla
Mons. Enrico Mazza -
Università Cattolica
di Milano (fase di concorso)

ACUSTICA

ing. Emanuele Morlini
(fase di concorso)
sound engineer
Corrado Cristina

STRUTTURE

ing. Pier Luigi Cigarini
ing. Rachele Perniola

IMPIANTI

ing. Loris Cavandoli
ing. Luca Lotti

OPERE EDILI E RESTAURO

- Impresa Generale di
costruzioni SACEA Spa
Scandiano (RE)
- Impianto acustico A&T
Multimedia srl, Lavis (TN)

DATI DIMENSIONALI

3000 mq lotto
400 mq chiesa esistente
350 mq nuova aula

CRONOLOGIA

- concorso di progettazione
ad inviti 1° premio 2005
- incarico progettazione e
d.l. 2007
- 1° stralcio nuova aula 2008
- 2° stralcio restauro chiesa
esistente 2009-2010

COSTI

890.000,00 euro
(esclusi arredi)

FOTOGRAFIE

PDP - Giacomo Magnani

PREMI

3° Premio Internazionale
di architettura sacra 'Frate
Sole' V edizione 2012
1° Premio Professional
Lighting Design Award
2013, Copenhagen Daylight
section

PUBBLICAZIONI

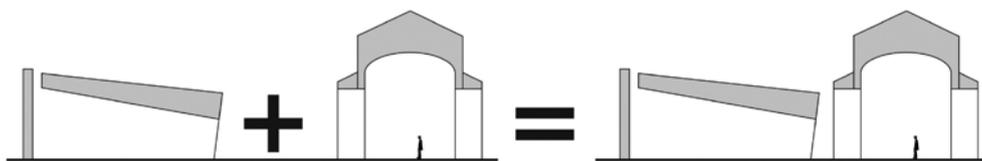
Premio Internazionale
di Architettura Sacra 'Frate
Sole' V edizione a cura di
Andrea Vaccari ed. Skira
Il Giornale dell'Architettura
anno 11 n.111 dicembre
2012 ed. Umberto Alleman-
di & C.
Id+c Interior
design+Construction China
principali testate giornalisti-
che nazionali

WEB

europaconcorsi.com
designboom.com
archilovers.com
theplan.it
modulo.net

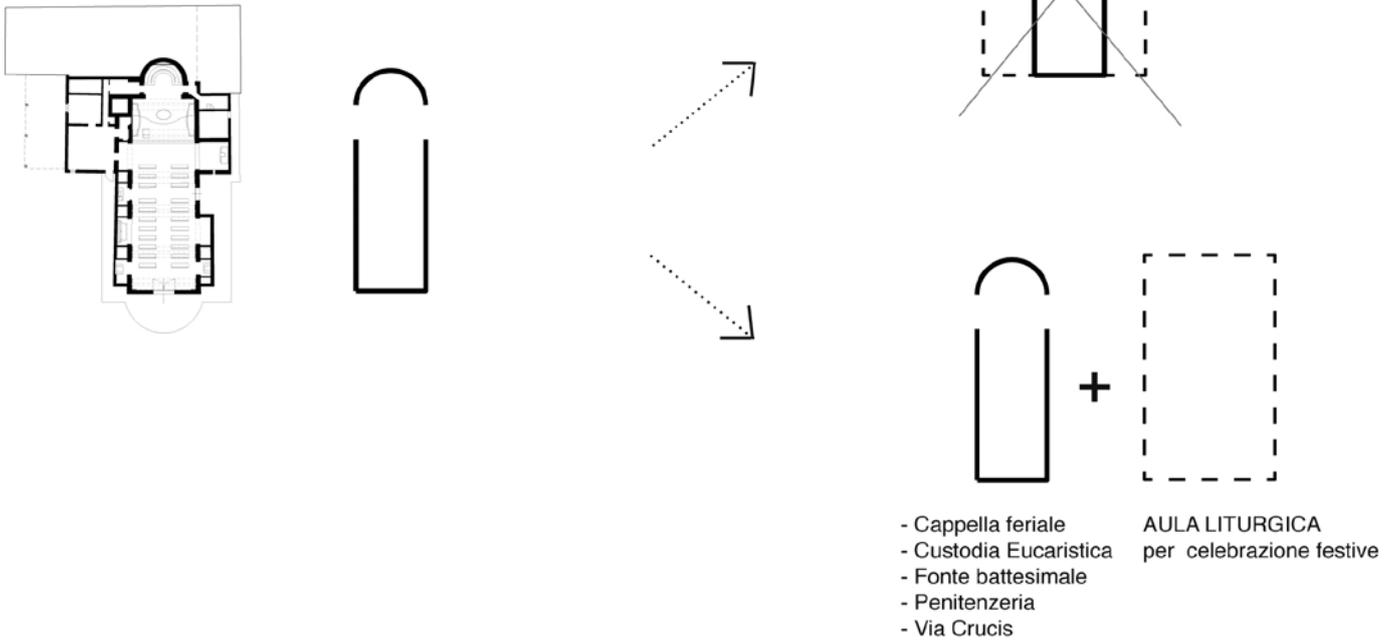


1



2

1. La nuova aula, sul fondo la lunga panca in marmo con schienale che caratterizza il presbiterio
2. Schema sezione nuova aula + chiesa



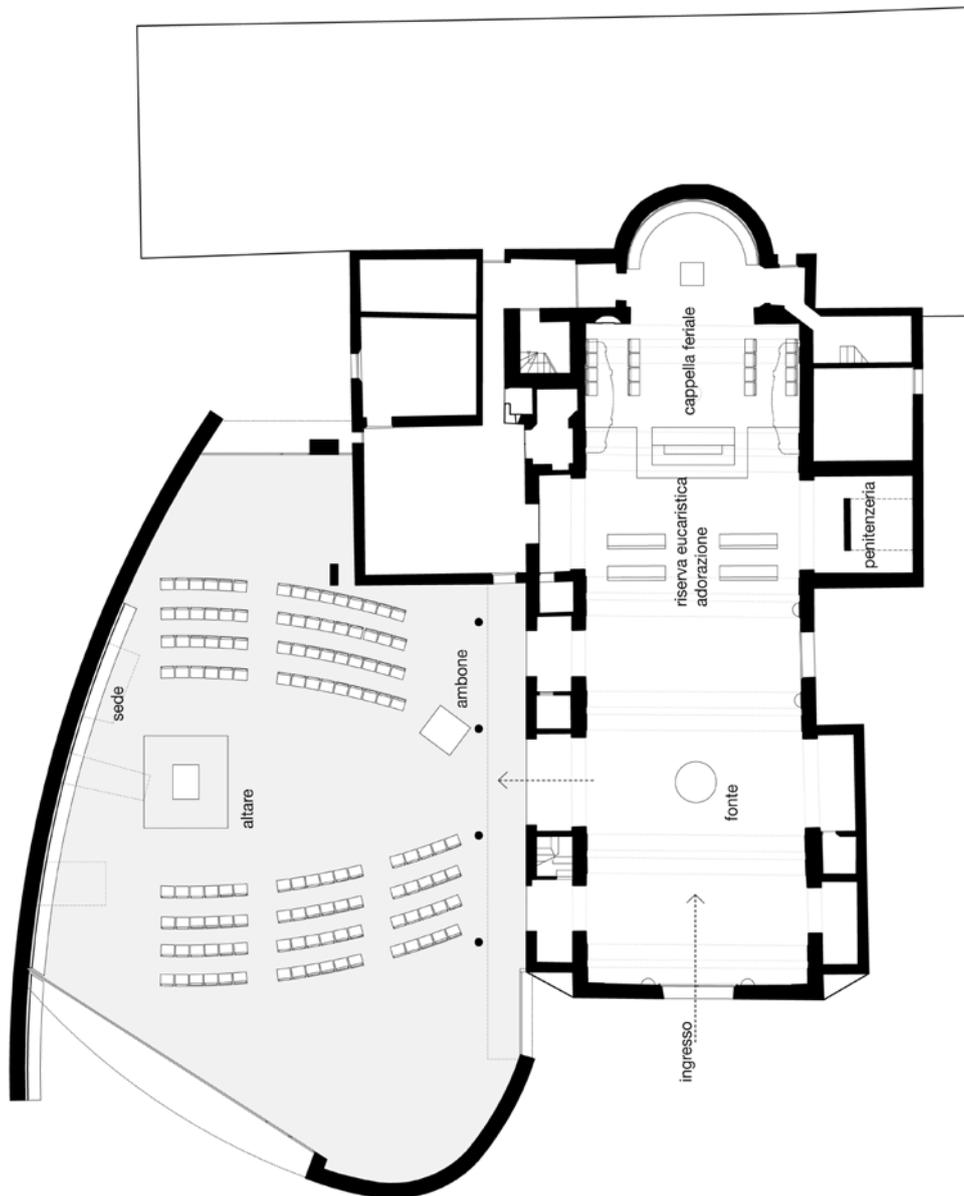
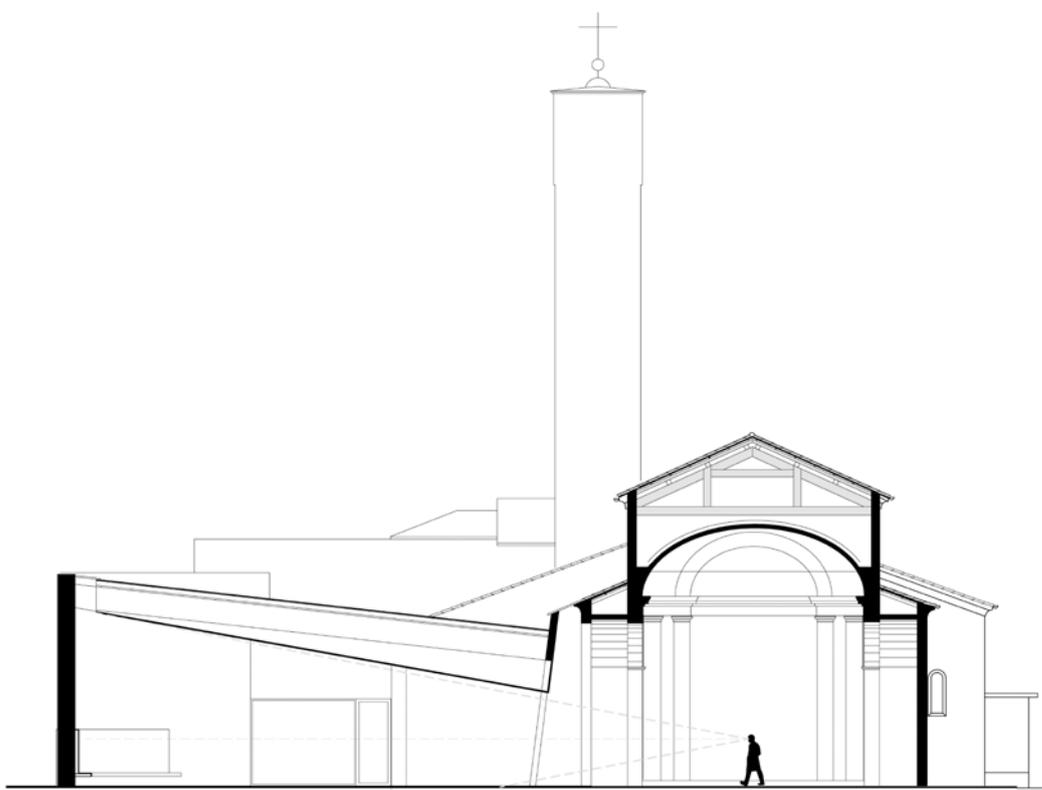
- 3. Concept
- 4. Esterno. La grande curva tesa che delimita il lato nord
- 5. Facciata
- 6. La nuova aula liturgica





5
6





7

7. Sezione e pianta
 8. Particolare dell'ingresso
 dalla chiesa madre
 9. La chiesa madre dopo il
 restauro



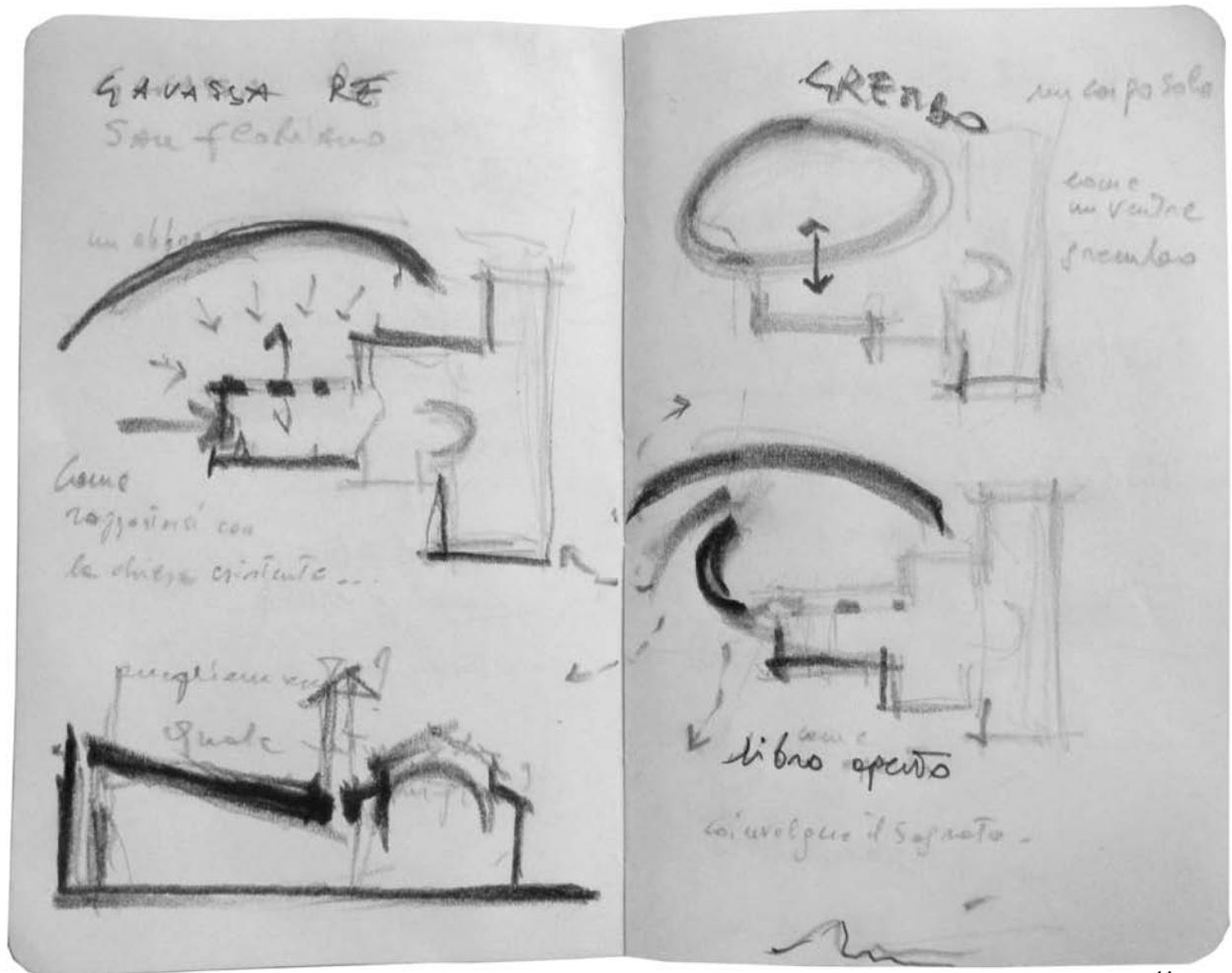


10
11



12
13





14

- 10. Transizione e collegamento tra il lato nord della chiesa madre e la nuova aula
- 11. Esterno_particolare unione delle due pareti curve che compongono l'aula nuova
- 12. Uno dei tre lucernari che illuminano la parete del presbiterio
- 13. Particolare giochi di luce naturale sulla parete del presbiterio
- 14. Quaderno di schizzi

esistente diventa il naturale interfaccia con l'ampliamento, filtrato dal ritmo delle sue campate. Premessa la necessaria autonomia strutturale dei due edifici, per la quale l'ampliamento non grava staticamente sull'edificio storico, il rapporto tra chiesa esistente e aula nuova si risolve nel margine-bordo di contatto tra i due edifici, a livello delle coperture. L'attacco nella direzione longitudinale, corrispondente a quella del massimo sviluppo, viene risolto con un lucernario, il cui telaio non visibile fa leggere la separazione tra i due corpi di fabbrica come una fascia trasparente continua. La nuova aula liturgica dedicata alle celebrazioni domenicali si impone per la sua ampia e ariosa spazialità. Nascendo dal tema della centralità dell'assemblea avvolgente e viva è stata concepita secondo una forma spaziale tendente a un'ellisse con due poli, l'altare e l'ambone in un continuum spaziale che va dall'ingresso fino al fondale del presbiterio negando la distanza-separazione tra navata e presbiterio. L'assemblea si dispone ad ellisse 'faccia a faccia' senza divisioni e gerarchie in una condizione di partecipazione totale. Il volume plastico si caratterizza inoltre per la sua espressività: evoca il tema dell'abbraccio, dell'accoglienza, il grembo

materno; le pareti curve che si intersecano evocano le pagine di un libro che si apre simboleggiando l'apertura dello spazio sacro verso la vita quotidiana della comunità. Il prospetto frontale della chiesa di San Floriano non viene alterato poiché la nuova aula, discreta e domestica per dimensioni è concepita senza una sua facciata: la parete curva sul fronte non entra in competizione con la facciata esistente riconoscibile e riconosciuta, anzi rimanda ad essa senza rotture. La quinta curvilinea si interrompe prima di invadere il campo visivo della facciata esistente ed una grande vetrata risolve l'attacco tra nuovo ed antico. ■

complesso interparrocchiale a baragalla / reggio emilia

DAVIDE RAFFIN

Il progetto del complesso Interparrocchiale del Sacro Cuore di Reggio Emilia deriva dall'edizione 2006 dei concorsi indetti dalla Conferenza Episcopale Italiana dal 1994 denominati progetti-pilota.

SIMBOLICO VS FUNZIONALE

Dalle machine à habiter in poi il procedere degli architetti di fronte ad un tema progettuale libero da vincoli o stimoli di natura contestuale, si fonda, almeno nella fase preliminare ideativa del processo progettuale, sullo stretto rapporto tra forma e funzione, intesi rispettivamente come effetto e causa, a tal punto da sostenere con convinzione l'equazione che inutile o non-funzionale = brutto.

Se tale principio etico-estetico è indubbiamente valido per la progettazione legata all'abitare dell'uomo

come per case, uffici, scuole, parcheggi e anche le stesse opere parrocchiali, non lo è certamente per l'architettura dello spazio liturgico per la quale la componente meramente funzionale si trova in uno stato di equilibrio se non addirittura in subordine rispetto alla matrice simbolico-spaziale che è parte fondamentale dell'azione liturgica.

Tale dialettica tra spazio funzionale e spazio simbolico è evidente già nell'organizzazione planimetrica del complesso parrocchiale del Sacro Cuore che si configura come un esteso edificio a doppia altezza di tipologia conventuale con un grande chiostro al centro segnato da un percorso ciclo-pedonale di accesso, che divide il quadrilatero in due corpi a "c" contrapposti: uno più "terreno" e funzionale, raggruppa i luoghi dell'abitare e dell'aggregazione sociale (salo-

Davide Raffin, architetto
libero professionista /
studioraffin@studioraffin.it

COMPLESSO INTER-PARROCCHIALE SACRO CUORE DI GESÙ

LUOGO

Reggio Emilia, Via Guittone
d'Arezzo, Baragalla

COMMITTENTE

Conferenza Episcopale
Italiana
Diocesi di Reggio Emilia
e Guastalla
Parrocchia del Sacro Cuore
di Gesù - Reggio Emilia

PROGETTISTA

arch. Davide Raffin -
Pordenone

COLLABORATORI

arch. Giulia Iseppi Perosa
arch. Andrea Malacchini
arch. Giovanni La Porta

LITURGISTA

don Roberto Tagliaferri

ARTISTA

Massimo Poldelmengo -
Udine

STRUTTURE

Ing. Andrea Trame,
Ing. Giacomo Cadelli -
Pordenone

DIREZIONE LAVORI

arch. Roberto Montanari -
Reggio Emilia

DIREZIONE LAVORI

STRUTTURE
Ing. Alberto Calza - Reggio
Emilia

CRONOLOGIA

Anno di redazione
2006 - 2010

Anno di realizzazione
2010 - 2013

IMPRESE ESECUTRICI

TE.CA Società Consortile,
Tecton e Coop Cattolica

IMPRESE FORNITRICI

C.E.G., Casalgrande
Padana, Ivan Graniti,
Elettrica Riese e Comeca-
Bonini

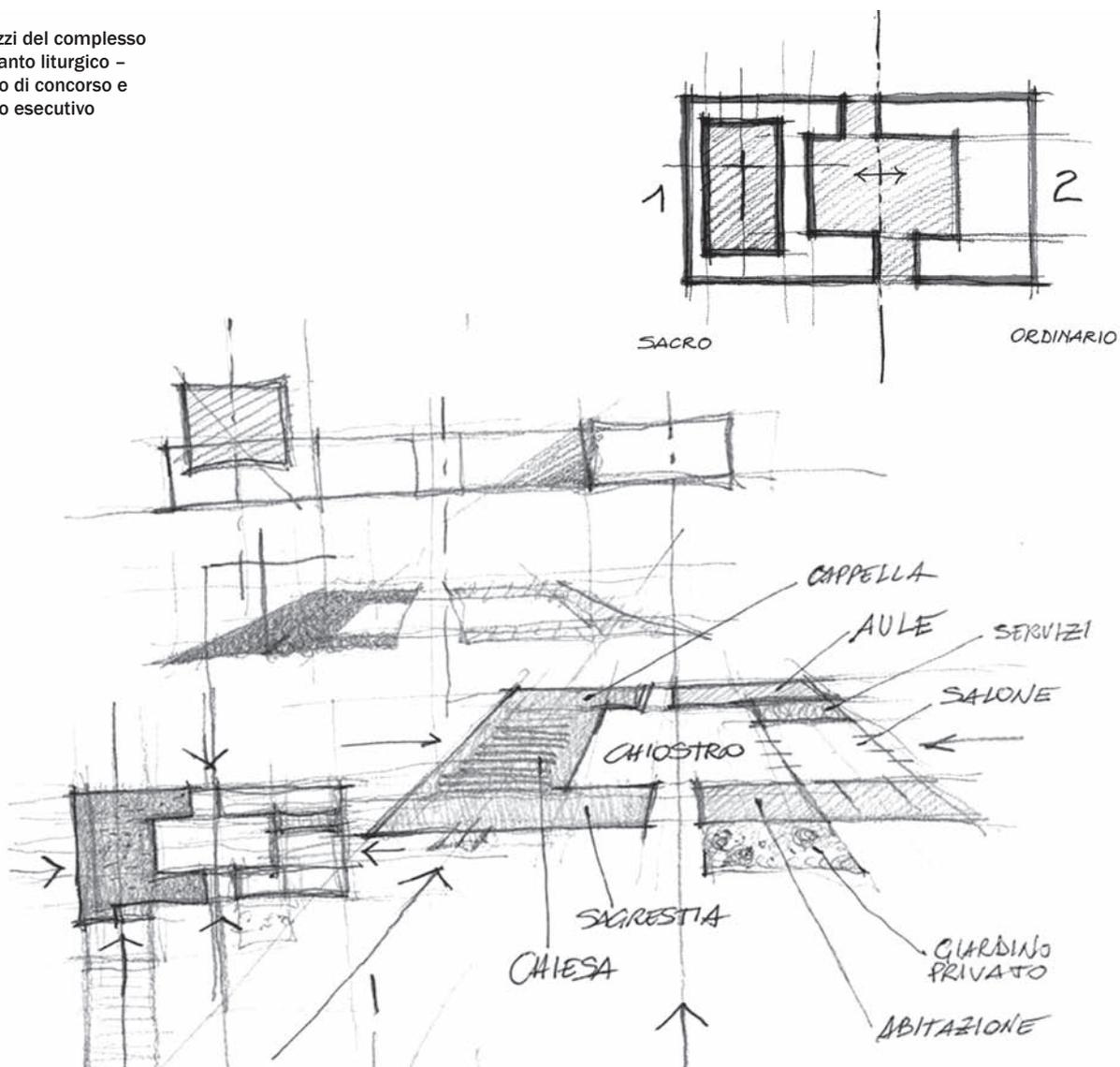
DATI DIMENSIONALI

mq 2496 mc 14.700

FOTOGRAFO

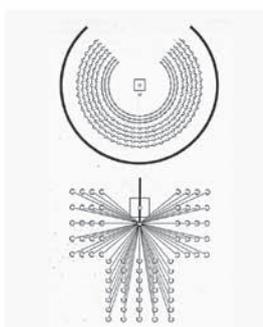
Massimo Poldelmengo

1. Schizzi del complesso
2. Impianto liturgico - progetto di concorso e progetto esecutivo

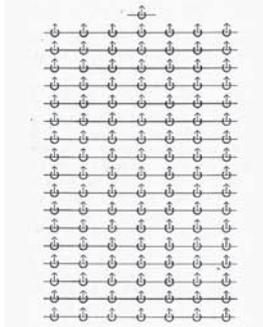


1

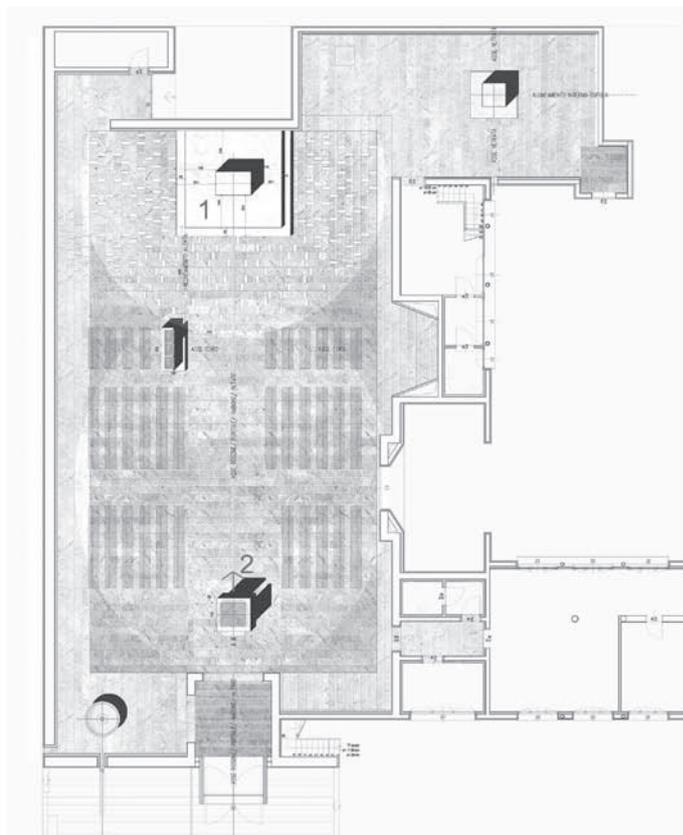
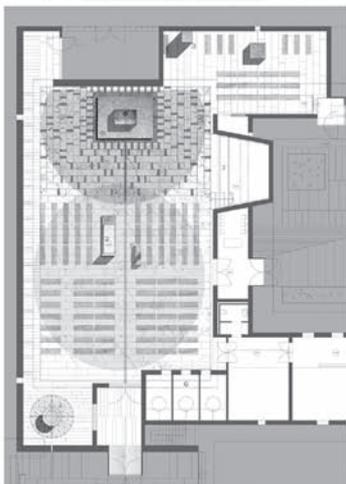
2

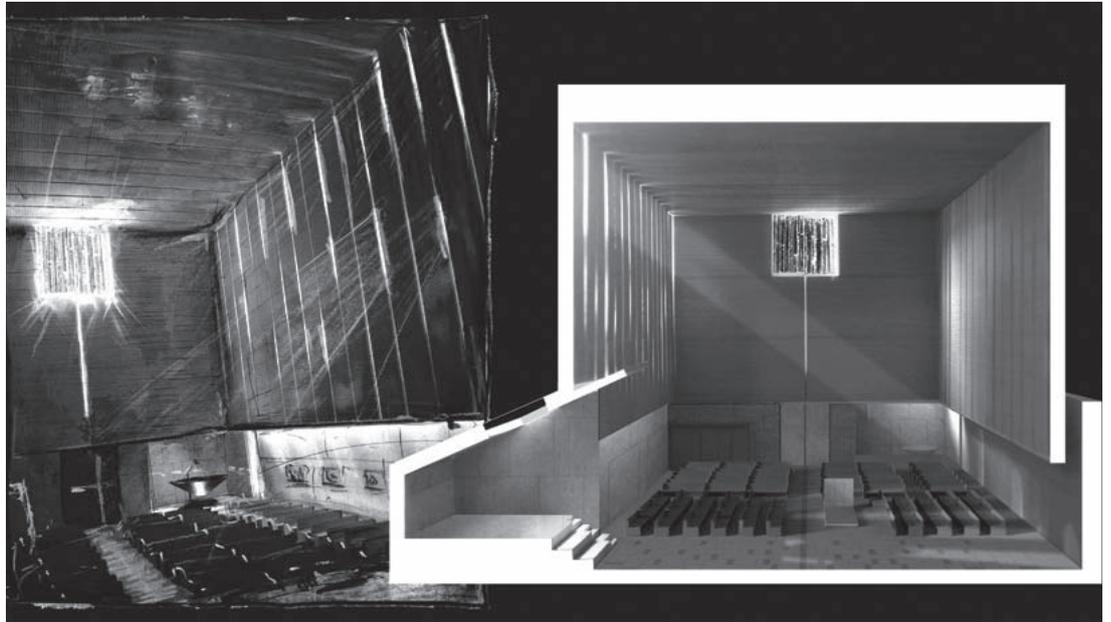
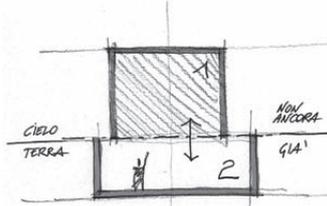


R.Schwarz, L'anello aperto, 1938.



R.Schwarz, Il cammino, 1938.





3. Alterità

ne, aule e canonica), l'altro, rappresentante dei luoghi sacri, contiene l'aula liturgica dal forte carattere simbolico, la cappella feriale e la sagrestia. Sopra le due figure contrapposte, una pensilina continua funge da *trait d'union*.

ALTERITÀ

L'architettura delle chiese nei secoli ha prodotto, in occidente, una innumerevole quantità di forme, senza mai eleggerne alcuna a forma ideale o canonica, perché la geometria dello spazio ecclesiale nella storia veniva accolta sempre nella misura in cui permetteva ad una celebrazione di esprimere più pienamente il suo dinamismo spontaneo. Nella progettazione del complesso del Sacro Cuore, è risultato necessario ricercare quei caratteri specifici, archetipici che contraddistinguono, quasi senza tempo, lo spazio dell'edificio-chiesa a prescindere dalla forma architettonica. Uno di questi è il rapporto di alterità all'interno dello spazio liturgico di due diverse dimensioni. *Domus Dei* e *Domus ecclesiae*, cielo e terra, materiale e spirituale, visibile e invisibile, presenza e assenza, suggeriscono uno spazio in divenire, non assoluto, non definitivo, ma di anticipazione e di passaggio. Questa frattura è sempre riconoscibile nello

spazio liturgico, dalle chiese antiche (nella distinzione fra l'ordine inferiore percorribile e le aperture soprastanti) fino a Ronchamp e a Michelucci (nel distacco apparente tra basamento murario e vela di copertura). Nel Sacro Cuore la contrapposizione dialettica di queste due diverse dimensioni, è leggibile sia in pianta che in alzato. Al di sopra dell'aula liturgica si eleva una grande "cupola" prismatica, sospesa rispetto al basamento, che traduce in termini spaziali contemporanei, la tensione escatologica del *già* e il *non ancora*, presentando l'ambiguità di uno spazio chiaramente sospeso, visibile ma irraggiungibile. Sia all'interno che all'esterno dell'aula liturgica, dove il solido basamento in pietra ed intonaco, con il suo carattere materico stereotomico, mostra di appartenere alla terra e al contrario la "leggera" scatola a telaio d'acciaio soprastante, dall'evidente carattere tettonico-tessile, si presenta come struttura diafana e smaterializzata da sottili intagli verticali, priva di appoggi evidenti e appare sospesa in cielo.

IL PERCORSO

Si sa che sullo ziqqurat come anche sul tempio classico l'azione fondamentale era "salire", al contrario nella chiesa l'uomo da sempre "entra", e lo fa con



4. Facciata

convinzione. Emblematico di tale differenza è il modo in cui del tempio di Athena a Siracusa è stato trasformato in chiesa. L'entrare in chiesa è l'inizio di un percorso simbolico, iniziatico, che prosegue "in cammino" verso l'altare.

Così come molte chiese della nostra storia, l'accesso principale all'aula liturgica del Sacro Cuore non è immediato, ma avviene tramite un processo di attraversamento dello spazio, percorso continuamente mediato da cambi di direzione e pulsazioni spaziali, ostacoli visuali e materiali che rendono il fedele estraneo al mondo profano precedente e a quello sacro dello spazio liturgico in una sorta di Purgatorio. L'alta facciata della chiesa, come in molti esempi del passato, è un elemento indipendente dalla navata retrostante. Distaccata dal resto sia in pianta che in alzato, non è solo landmark urbano, segno riconoscibile da lontano, ma è soprattutto il primo elemento di separazione visiva tra spazio ordinario e sacro, barriera di origine apotropaica, poichè "...è necessario produrre una dialettica spaziale che attira perchè respinge..." (R.Tagliaferri, liturgista). Oltre alla soglia si accede nel buio e stretto ingresso in ferro nero, proseguendo a sinistra attraverso la chiara area battesimale. L'accogliente aula a tripla altezza è

invece il luogo deputato alla riaggregazione che con il ritmo cadenzato dai tagli del volume sospeso, come le colonne di una navata, scandiscono il percorso iniziatico verso l'altare. Quest'ultimo è messo in risalto da una pioggia di luce proiettata dal lato orientale della "scatola" che si piega costituendo così il limite del santuario, segno della presenza.

L'IMPIANTO LITURGICO

La domanda della Diocesi nella prima fase progettuale, quella di concorso, di un impianto liturgico "bifocale" che derivasse dalle antiche chiese siriache di origine sinagogale con ambone (bèma) al centro dell'assemblea introduceva all'eterno dibattito ancora aperto: longitudinale vs centrale, dimensioni espressive rispettivamente di una prospettiva iniziatica e di una polarità assembleare. In tal senso, questa tensione dialettica non poteva essere vista come un ostacolo alla progettazione, ma come un punto di partenza, uno stimolo alla ricerca di un tipo liturgico-architettonico tale da rappresentare pienamente un esempio di quella auspicata "chiesa nuova" citata nei documenti della Diocesi di Reggio Emilia-Guastalla. La soluzione architettonico-liturgica consisteva nella sintesi geometrica tra due tipi di spazio: quello detto



5

- 5. Chiostro
- 6. Area presbiteriale
- 7. Struttura aula liturgica e schema strutturale
- 8. Cappella

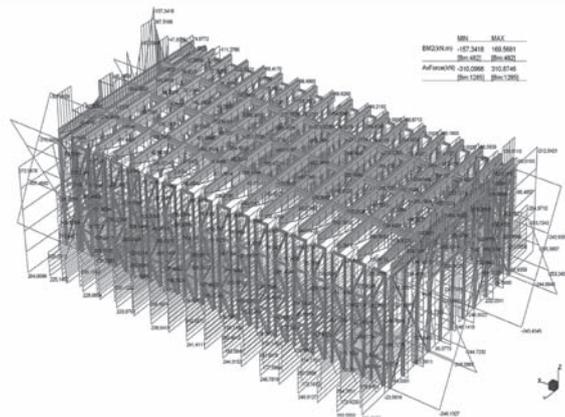
Communio Raum che, nel nome della pari dignità della Liturgia della Parola ed Eucaristica, pone i due fuochi, altare ed ambone, alle due estremità dell'aula (Redentore a Modena, S. Antonio a Stoccarda e Passau) e quello basilicale direzionato del cammino, che si conclude ad est con l'abside, luogo della Liturgia Eucaristica, al cui centro si trova l'altare ("E prima di tutto l'edificio sia allungato, impostato verso oriente..., simile a una nave" (C.a., II, 57, 2s). Facendo riferimento al Vom Bau der Kirche di R. Schwarz, la suddetta sintesi riguardava il secondo tipo, dell'anello aperto con il quarto tipo, quello del cammino. Ne risultava un impianto piuttosto originale, bifocale ma direzionato. Al centro del luogo della Liturgia Eucaristica, l'altare era leggermente rialzato, in modo che, "et omnium circum adstantium" tutti in piedi attorno all'altare, come recita l'edizione critica del Canone Romano, possano pregare, ma senza avvicinarsi troppo. Il disegno concentrico del pavimento in pietra suggeriva la direzione della preghiera. Al centro geometrico dell'assemblea vi era l'ambone, luogo della Parola. Dal punto di vista spaziale, questa separazione dei due fuochi liturgici, consentiva di rafforzare la tensione tra assialità e polarità, che è caratteristica della chiesa nella storia.

L'impianto geometrico asimmetrico dello spazio, impostato su due diversi assi longitudinali di simmetria parziale, derivanti dalla separazione dei due fuochi, conferiva contemporaneamente all'aula liturgica dinamicità e ordine, come dinamico ma ordinato deve essere il rito liturgico. Questa dinamicità si riscontrava anche in facciata, dove il corpo metallico di ingresso, spostato rispetto al centro, viene bilanciato dal traliccio di sostegno delle campane.

È noto che il compito del progettista di una chiesa è duplice. Da un lato è necessario dare all'edificio-chiesa una forma assolutamente contemporanea, senza rinunciare a farne una viva espressione della grande tradizione della fede cristiana, anzi, con l'obiettivo di renderla riconoscibile e generare nei fedeli (e non) il sentimento della presenza. Dall'altro è chiaro che lo spazio è destinato ad una precisa comunità parrocchiale, pertanto forma e dimensione corrisponderanno alla forma *ecclesiae*, cioè alla comunità stessa. Per questo motivo l'impianto liturgico del Sacro Cuore ha subito alcune modificazioni negli anni della sua costruzione (e ancora oggi nella disposizione degli arredi mobili) in ordine ad una sperimentazione liturgica di una Chiesa pellegrina in questo mondo. ■



6



7



8

BIBLIOGRAFIA

12 / 02 / 2014

Il Sole 24ore –
Architettura e luoghi di culto, le
chiese nate dai concorsi Cei

2013

Chiesa oggi – n.100 – Di Baio
ed.

Maggio-giugno 2013

21 per XXI - Catalogo della
mostra: Le chiese del XXI Secolo
Museo MAXXI – Roma

Aprile-Giugno 2013

Rivista Italiana di Acustica –
L'acustica dei luoghi di culto

2013

Casabella – Creative book –
Casalgrande Padana
Arnoldo Mondadori Editore

Dicembre 2012

Il Giornale dell'Architettura
- Le chiese della Chiesa

2008

Chiesa oggi – n.80 – Di Baio
ed.

2007

Casabella – 765 – Nuove
chiese 4
Arnoldo Mondadori Editore.

15.06.2007

L'Avenire - Nuove chiese. La
CEI premia i progetti pilota –

09. 2007

Luoghi dell'Infinito –
Nel cantiere delle nuove chiese

luogo della memoria

LUCIA STROZZI

Una scheggia nel terreno, uno sperone di roccia, una fortezza.

Ciò che non ti aspetti di trovare valicando gli appennini fra le provincie di Bologna e Firenze è un luogo di memoria: il Cimitero Militare Germanico del Passo della Futa, monumentale sacrario e monito per il futuro. Sorge nel punto più alto del valico, dove le abitazioni hanno ceduto il passo ai boschi di conifere e faggi, il cimitero in cui sono sepolti più di 31000 soldati tedeschi caduti durante la seconda guerra mondiale, maggior sacrario germanico in Italia per numero di salme.

La scelta del sito non è casuale. Il cimitero si trova a metà della linea difensiva tedesca, conosciuta come "Linea Gotica", che percorreva gli appennini dalle provincie di Massa-Carrara fino al mare Adriatico e

che fu teatro di aspre battaglie combattute durante la ritirata tedesca.

È l'architetto Dieter Oesterlen che nel 1959 fu incaricato della progettazione direttamente dal Volksbund Deutsche Kriegsgraberfursorge¹. Il terreno per la costruzione fu concesso dallo Stato Italiano in seguito agli accordi fra Italia e Germania del 1954. Il cimitero, realizzato a partire dal 1962, venne inaugurato il 28 giugno 1969.

Oesterlen, durante i suoi primi sopralluoghi rimase fortemente impressionato dalla sacralità della collina che avrebbe dovuto ospitare la costruzione al punto che da subito decise di lasciare il più possibile intatto il paesaggio rispettandone la sua natura aspra. Il cimitero si sarebbe adattato all'ambiente circostante diventandone parte integrante. Non a caso Oester-

Lucia Strozzi, architetto

IL CIMITERO MILITARE GERMANICO DEL PASSO DELLA FUTA

LOCALIZZAZIONE

Passo della Futa
Firenzula (FI)

COMMITTENTE

Volksbund Deutsche
Kriegsgraberfursorge

PROGETTISTA

arch. Dieter Oesterlen

COLLABORATORI

paesaggista
Walter Rossow
mosaicista
Helmut Lander
fabbro/scultore
Friz Kühn

DATI DIMENSIONALI

12 ettari
120000 mq

CRONOLOGIA

Realizzazione 1962-1967
Inaugurazione 28.06.1969



1

1. Verso il Passo della Futa
direzione Firenze



2



3



4



- 2. Scalinata di accesso al cimitero e portineria
- 3. Cancellone a bilico di ingresso
- 4. Vista area zenitale del complesso (fonte www.bing.com/maps)
- 5. Vista da sud della vela del sacrario

len si avvale durante la progettazione del contributo del paesaggista Walter Rossow².

L'accesso al sacrario avviene da uno stretto passaggio che si apre su un piccolo cortile recintato a fianco di una costruzione in sasso che ospita la portineria. Oltrepassando il cancellone a bilico si accede al cimitero, da qui parte il vialetto costeggiato da un muro in pietra che sale piano piano abbracciando la collina. Quest'unico nastro murario con andamento a spirale che si chiude al centro nel punto più alto del cimitero è l'elemento che caratterizza il progetto. Sulla cima, a conclusione del percorso che si snoda per circa due chilometri, si trova un edificio simile a una scheggia che ospita al suo interno la cripta.

Gli unici elementi a emergere dalla superficie lapidea uniforme del muro a lato del percorso sono le 67 croci disposte a intervalli regolari, quasi a simboleggiare una via crucis, e i sedili in pietra, sosta per coloro che si vogliono soffermare lungo la salita alla cripta.

Il sacrario si modella sulla forma della collina esistente seguendone l'andamento e la pendenza.

I 72 campi in cui sono posate le lapidi, disposti perpendicolarmente al muro in pietra serena che conduce alla sommità, hanno forma regolare e

dimensioni differenti in base alla profondità dei terrazzamenti. I dodici ettari su cui si estende il cimitero richiamano nelle sue linee costruttive il paesaggio dell'agricoltura mediterranea, scandita da muri a secco formati da pietre irregolari e terrazze. È nel disegno del suolo che il paesaggista Walter Rossow ebbe un ruolo fondamentale. Tutti i terrazzamenti hanno una pendenza che raggiunge al massimo i 15 gradi in modo da evitare il dilavamento del terreno. Le acque, tramite un efficace sistema di raccolta, sono fatte confluire in bacini circolari disposti sulle pendici della collina senza seguire uno schema preciso. L'acqua qui convogliata può essere utilizzata per l'irrigazione durante i periodi di siccità. Le cinque terrazze sono tagliate da tre percorsi che conducono in modo diretto alla sommità del sacrario. Qui lo spazio è scandito dalle pietre di sepoltura tutte uguali in dimensioni, simili nello schema compositivo a battaglioni, su ognuna delle quali sono incisi i nomi di due soldati, le date e il grado. Giungendo all'ultima terrazza si assiste a un cambiamento, i campi verdi con le lapidi cedono il passo alla pavimentazione. Il muro che costeggia il percorso si alza sempre più velocemente assumendo la forma di uno sperone triangolare di circa



16 metri di altezza, quasi naturale proseguo della montagna: siamo nel punto terminale della spirale. Questa vela è l'elemento dominante della composizione e il suo profilo accompagna il visitatore durante la salita. La percezione che se ne ha varia in base al punto di osservazione, passando da una forma triangolare a una lama sottile. Un altro fattore che aumenta la dinamicità della composizione è la presenza sulla facciata di un mosaico realizzato con marmo alternato a pietre di diverso colore: bianche, grigie e nere.

L'opera del mosaicista Helmut Lander, che per questo progetto utilizza solo pietre provenienti dalla Germania, scende dalla parete verticale fino a terra decorando la pavimentazione del cortile d'onore, uno spazio racchiuso al di sotto del quale è celata la cripta e una cappella per le cerimonie liturgiche. Scendendo nella cripta si entra in un altro paesaggio. In quest'aula rettangolare lo spazio è scandito dal susseguirsi delle travi in cemento armato del soffitto. L'illuminazione naturale è garantita da tre finestre a nastro attraverso le quali lo sguardo può spaziare sul paesaggio circostante, nonostante questo si avverte un senso di oppressione. Sulla parete di fronte alle aperture sono collocate le lapidi



di granito con scolpiti i nomi di quei soldati dispersi durante i combattimenti, a terra è posata una scultura che ricorda una corona di spine stilizzata. Quest'opera fu realizzata dal fabbro Friz Kühn, che unitamente a questo elemento progettò anche il cancello di accesso e la balaustra che corona l'ingresso alla cripta.

Una seconda sala si apre sul lato opposto della costruzione, verso nord, a commemorazione delle salme provenienti dal cimitero di Cervia.

Il linguaggio utilizzato da Oesterlen in questo progetto non è retorico, ma distante da ogni ostentazione e alla ricerca di un continuo dialogo fra natura e architettura: monumento ai caduti e progetto di paesaggio, un luogo per ricordare tutte le vittime di guerra. ■

NOTE

1. Organizzazione nata nel 1919 che su mandato del Governo Federale si dedica alla costruzione dei cimiteri, al rilevamento delle tombe dei caduti germanici all'estero, al loro mantenimento e cura.
2. Walter Rossow fu professore e direttore dell'Istituto di Pianificazione del Paesaggio della Facoltà di Architettura e Urbanistica presso l'Università di Stoccarda fino al 1975 e un membro del Deutscher Werkbund di Berlino.

BIBLIOGRAFIA

Giacomo Calandra di Roccolino, Paesaggio per la memoria. Il cimitero tedesco del Passo della Futa di Dieter Oesterlen, in *Engramma*, n.95, 2011, p.29-33
 Collotti Francesco, Il paesaggio dei caduti. Dieter Oesterlen, Cimitero Militare Germanico, in *Casabella*, n. 825, 2013, p.70-81.

SITOGRAFIA

www.volksbund.de/kriegsgraeberstaette/futa-pass.html
www.wikipedia.org/wiki/Cimitero_militare_germanico_della_Futa
www.architetturadi pietra.it

6. Dettaglio della vela con il mosaico

7. Balaustra realizzata da Friz Kühn che corona l'accesso alla cripta

8. Vista verso sud di un campo di sepoltura

9. Sala Cervia con le insegne dei reparti militari



paolo zermani: architetto, archeologo, poeta

cappella nel bosco a varano dei marchesi

SERGIO ZANICHELLI

Potremmo collocare, come in un viaggio della memoria o della conoscenza la Cappella nel bosco a Varano dei Marchesi (Parma) 2012: la “poesia architettonica” di Paolo Zermani, nell’atlante dei luoghi sacri e misteriosi nei quali la fede si fonde con il paesaggio ottenendo un principio di simbiosi tale da produrre un “paesaggio simbolico” (1).

Ralph Waldo Emerson ci ricorda che “siamo simboli e viviamo in simboli” e l’opera di Zermani sembra esprimersi attraverso questo concetto ma con una profonda relazione con il luogo. L’architettura, come ci ricorda Botta, non è uno strumento per costruire in un luogo, ma lo strumento per costruire quel luogo. Quindi un progetto definito tra memoria, tempo (storia) e luogo per diventare uno spazio naturale/artificiale di preghiera, come sosta, di un itinerario

di pellegrinaggio della Strada Romea in una zona boschiva a Varano dei Marchesi nel parmense.

Quali sono le matrici costitutive di questa “poesia di pietra e ferro”? Il moderno nasce dal mondo arcaico, ci ricorda Picasso, e nell’opera architettonica di Zermani la “modernità” si esprime in una valorizzazione degli archetipi costitutivi dell’architettura del passato nei quali, l’espressione formale era sintesi tra concept tematico e materia, tra pensiero e luogo, tra uomo e natura (2).

Un setto murario di ml 9 X 6 su cui si appoggia una croce in ferro di altezza analoga e una seduta.

In pianta un punto e due linee; in alzato un rettangolo (pietra) diviso sulla metà da una linea verticale e un punto (ferro) il tutto ritmato da un plasticismo alla De Still (3).

Sergio Zanichelli,
architetto, critico d’arte
moderna e contemporanea

LOCALIZZAZIONE

Varano dei Marchesi,
Parma

COMMITTENTE

Privato

PROGETTO

ARCHITETTONICO

arch. Paolo Zermani
arch. Eugenio Tesson

COLLABORATORI

arch. Emanuele Ghisi

CRONOLOGIA

2012

COSTRUTTORE

Giacomo Bonassera



1



2

1. Veduta generale della Cappella nel contesto
2. Ziggurat di Choga Zanbil



3



4

Una raffinata composizione/scomposizione di piani, linee e punti che Zermani sa magistralmente relazionare con il contesto naturale così fortemente caratterizzato dalla verticalità degli alberi e della sinuosità delle curve di livello del terreno collinare. La “seduta” in mattoni di argilla a rimando delle costruzioni presenti nel contesto non rappresenta solo una specifica funzione: quella della sosta per un momento di preghiera o di meditazione, ma fornisce all’opera quel rapporto tridimensionale, di un’architettura nello spazio che diventa essa stessa “spazio- tempo” attraverso la visione dell’ombra sul setto murario sul quale si riflette la proiezione della croce in ferro corten (4). Una sorta di “architettura cinetica” che si modifica in un dinamismo di sospensione del tempo attraverso una continua modificazione del rapporto luce/ombra.

Anche la rappresentazione grafica del progetto sembra rimandare ad un linguaggio comunicativo del passato attraverso l’uso di pastelli cerati rosso sanguigna che sono l’emblema del linguaggio grafico del lavoro di Zermani (5).

Zermani si esprime in ogni sua opera attraverso la ricerca dello spirito del luogo (genius loci) o come ama ricordare lo stesso Zermani con

“un’architettura che è il riconoscimento dell’anima del territorio”.

L’architettura della pianura padana ci ricorda Zermani hanno una “doppia verità” e quindi una “doppia materia”: cercare l’inizio della vita dall’anima alla terra, dalla terra all’anima.

Un’architettura che potremmo descrivere con una frase di Zermani sull’opera di Aldo Rossi: le architetture sono a terra ma si elevano da terra.

La cappella nel bosco ha questo scopo: stare per terra ma allontanarsi da essa quasi a traslare la sua presenza da un luogo specifico a tutto il contesto.

Un’architettura istologica, assemblata e dilata per fondere la memoria del luogo con la contemporaneità del progetto con l’uso di materiali naturali per una nuova stupenda espressività. Questa opera architettonica ha anche la capacità della “leggerezza” della “sospensione del tempo dell’enigma”, del “silenzio” dell’attesa come nelle sculture di Melotti (6).

Un’architettura che nasce dall’unione di due elementi: per citare una frase di Nietzsche sull’arte: un grande realismo e una grande irrealità. Questa è la poesia silenziosa ma dialogante dell’architettura di Zermani (7) ■

3. Il rapporto tra la Cappella e il bosco circostante

4. Dettaglio della croce

5. Dettaglio della seduta

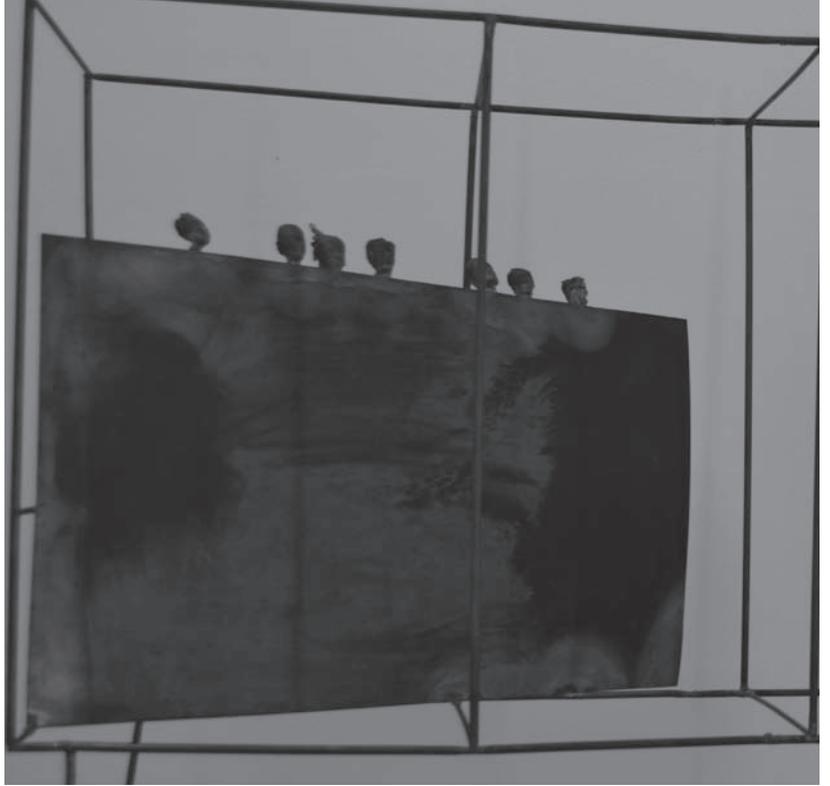
6. Disegno della Cappella a sanguigna dell’Arch. Paolo Zermani

7. Dettaglio di un’opera di Fausto Melotti

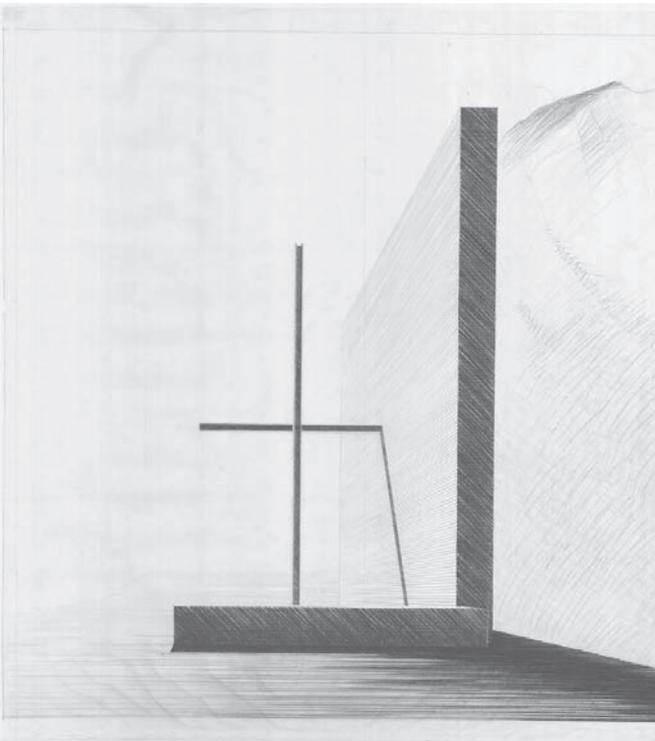
8. Veduta nel paesaggio



5



7



6



8

monastero in movimento: luoghi per meditare

PAOLO BEDOGNI

LUOGO SOLITARIO

Progettare lo spazio di un monastero significa entrare nell'esperienza della meditazione.

Il monastero infatti è luogo dell'ascolto, del silenzio, per accogliere quotidianamente la chiamata.

All'architettura il duplice compito di concepire questi spazi dove si vive la pace nella condizione migliore, la povertà, e dove si traduce questa condizione nella sua espressione più vera, cioè l'essenzialità.

L'articolazione dell'architettura del monastero con le sue celle, il refettorio, la biblioteca, il luogo per il culto e tutti i percorsi indicano compiutamente il dinamismo del movimento di ogni giorno al seguito di Cristo.

Il muoversi nel monastero diventa azione del ritirarsi per ricevere, attraverso la parola, il canto, il dialogo.

Lo spazio fisico non è sufficiente, bisogna che diventi casa, luogo caldo, profumato.

Allora è lo spazio abitato che interessa, dove si impara ad abitare abitando; così il monastero diventa casa accogliente per vivere il sogno della comunione.

Progettare un monastero significa dare spazio alle fragilità di ciascuno nel vivere insieme concretamente.

Non interessa riproporre forme o stili di epoche passate.

Lo spirito dell'architettura di un monastero si ritrova in una distanza che si deve raggiungere, uno spazio da colmare, proprio della liturgia e del rapporto tra lo spazio e il corpo.

Distanze che tengono l'uomo in movimento.

Paolo Bedogni, architetto

MONASTERO DI S.MARIA MADDLENA S.AGATA FELTRIA

SOPRINTENDENZE

Soprintendenza per i Beni Architettonici e per il Paesaggio delle Marche-Ancona
arch. Alessandra Pacheco – progetto e direzione lavori finanziamento Ministeriale
arch. Simona Guida – funzionario di zona
Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici per le province di Ravenna, Ferrara, Forlì-Cesena, Rimini
arch. Valter Piazza – funzionario di zona

PROGETTAZIONE

DIREZIONE LAVORI
(Opere escluse dal finanziamento Ministeriale)
arch. Paolo Bedogni – Reggio Emilia

SOSTENIBILITÀ AMBIENTALE
p.i. Lorenzo Giorgi

STRUTTURE

ing. Sarah Trussardi

CORPI ILLUMINANTI
Raffaele Mantovani

COSTRUZIONE

Icor Dorica srl - Piobbico (PU)

IMPIANTI

TERMO-IDRAULICI
Impresa Borelli di Borelli Antonio & C. S.a.s.
Luzzara (RE)

IMPIANTO TERMO-SOLARE

Sogì srl – Alternative energy, Cogenerazione, Suzzara (MN)

IMPIANTI ELETTRICI

BIE Impianti Elettrici S.n.c.
Cingoli (MC)

RESTAURI PITTORICI

Pellicelli & Rabitti Sdf
Montecchio Emilia (RE)

TINTEGGIATURE

La Tinteggiatura S.n.c.
Riccione (RN)

OPERE DA FALEGNAMERIA

Falegnameria Severi Emanuele
S. Agata Feltria (RN)

ELETTROFORNITURE

ILLUMINAZIONE
Cacciavillani srl,
Reggio Emilia

CORPI ILLUMINANTI

Targetti Sankei S.p.A.
Firenze

SERRAMENTI

Gabrielli infissi S.n.c.,
Casteldelci (RN)

FORNITURA PIETRA

DI GERUSALEMME
Guido Medici
Sassuolo-Modena

MONTAPERSONE

Sele srl, Rimini

LAVORAZIONE PIETRA
D'ASSISI

Marmi Batta snc, Perugia

OPERE DA ORAFO

Felli S.p.A., Gemonio (VA)

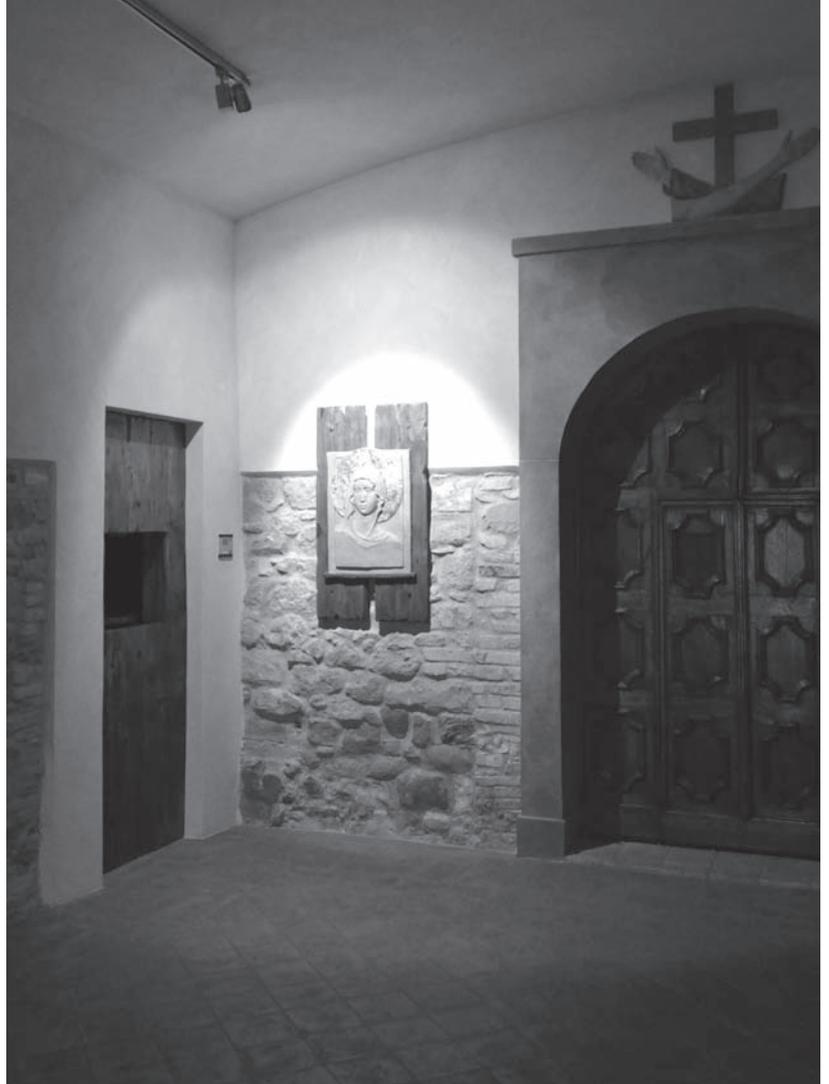


1

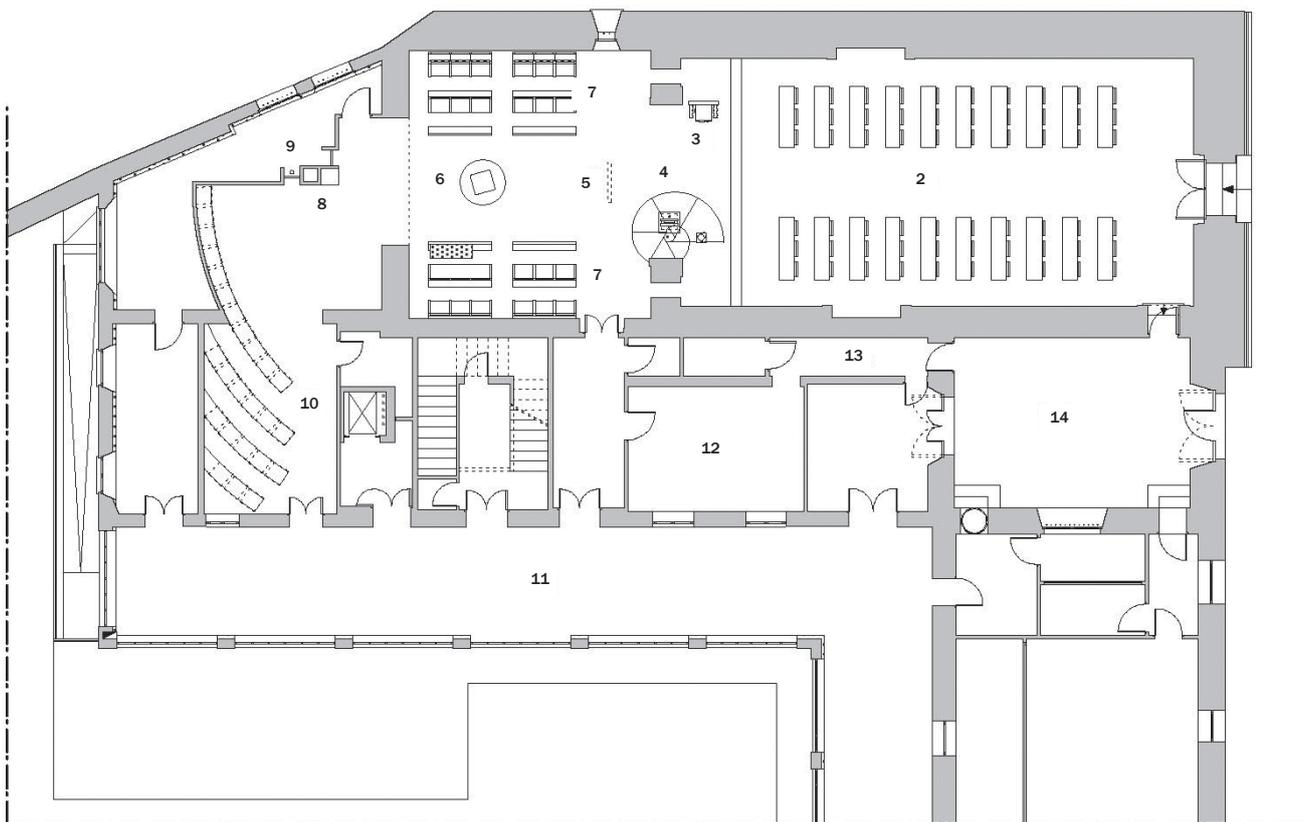
1. Scale della biblioteca
del Monastero
"Fece un sogno: una
scala poggiava sulla terra,
mentre la sua cima rag-
giungeva il cielo; ed ecco
gli angeli di Dio salivano
e scendevano su di essa."
Genesi 28,12



2 3



4



2. "Cercare il centro della luce interiore" E. Freitag, *Le vie del successo: l'aiuto dell'inconscio*. Nella chiesa un luogo appropriato per l'adorazione al Santissimo. Il dinamismo dello spazio ci tocca dentro e la circolarità ci avvolge.

3. "Nella meditazione troverai quello spazio particolare in cui tutto è da sempre conosciuto." E. Freitag, *Le vie del successo: l'aiuto dell'inconscio*. Ingresso al monastero. Il monastero da spazio fisico diventa luogo idoneo per il superamento di ogni frattura.

4. Pianta piano terra della Chiesa e del braccio del Monastero adiacente. Noi architetti, monaci della materia, aspiriamo a quello spazio della liturgia, frammento di assoluto, "piccola distanza tra la nostra mano e la mano di Dio, protesa" (Robert F. Taft). In legenda: 2) Aula dell'assemblea; 3) Sede del presidente; 4) Ambone; 5) Crocifisso; 6) Altare; 7) Coro; 8) Custodia dell'eucarestia; 9) Lampada; 10) Cappella dell'adorazione; 11) Chiostrino; 12) Sacrestia; 13) Ingresso del presbiterio; 14) Ingresso al convento.



5

Il monastero allora diventa luogo, non necessariamente solo fisico.

Monaci, come dice Enzo Bianchi, *che si fanno trovare là, semplicemente là, plasmati dal Vangelo, come la vita di ogni singolo cristiano perché unica è la vocazione alla santità*.

L'obiettivo di coltivare il sogno biblico di comunione appartiene al vissuto concreto dove affiorano le differenze e per questo è importante la definizione dei dettagli, delle trame, ciò significa tessere legami.

L'architettura dei monasteri risiede proprio in questa continua tensione ed è qui che nascono effetti chiaroscurali inaspettati, visuali architettoniche particolari che ci stupiscono perché magari nate senza averle pensate.

Questi, almeno nell'architettura, sono *supplementi preziosi di immagini* non cercati, ma premi gratuiti.

MONASTERO DI SANTA MARIA MADDALENA

Le Clarisse, presenti in S. Agata Feltria nel Monastero di S. Maria Maddalena dal sec. XV, sono una fraternità monastica delle prime dell'Ordine, fondata nel 1200 da S. Agnese, ancora vivente S. Chiara sua sorella, in località S. Antimo nei

pressi di S. Agata.

Il luogo è abitato oggi da una quindicina di monache.

Ampliamenti novecenteschi hanno apparentemente costituito una rottura forte con lo spirito del luogo e lo spirito originario rinascimentale del palazzo dei Fregoso e della piccola chiesa d'origine romanica.

Le costruzioni sono state fatte con povertà di mezzi e in un periodo, gli anni '60, in cui tutto era permesso.

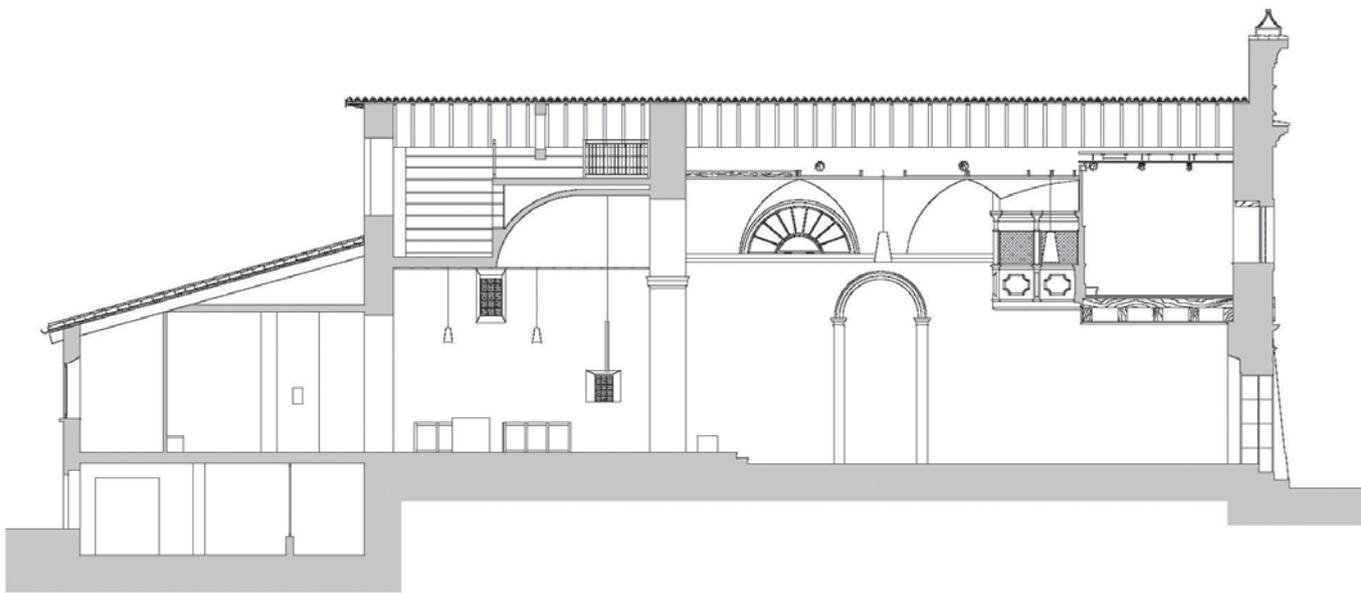
Si pensava di aver raggiunto il massimo facendo i rilievi unitamente alle ricerche d'archivio, scoprendo la storia, l'evoluzione del monastero, ma non era sufficiente, bisognava entrare nella comunità che avrebbe dovuto vivere quei muri, bisognava tessere legami, coltivarli, creare relazioni per creare gli ambienti.

Nel monastero lo spazio è pensato per vedere in profondità, ascoltando, per meditare.

Il progetto per gli spazi del monastero di S. Agata è stato modificato tante volte, perché ciò è insito nel progettare, ma soprattutto perché abitando s'impara.

Lo spazio è continuo e il dinamismo crea dei lega-

5. "La meditazione deve essere anche il luogo spirituale dove si sente palpitar il cuore del mondo" Giuseppe Barzagli, *La meditazione*. Presbiterio della chiesa. L'architettura è chiamata a creare lo spazio per rapporti di qualità di vita umana e cristiana.



6

mi che si aprono tra la chiesa e il chiostro.

Raccontano le monache:

La nostra chiesa non è un edificio a sè, ma è incorporata nella struttura generale del monastero. Ogni preghiera, ogni celebrazione, con i suoi suoni e silenzi, risuona nell'intero edificio. Questa continuità fra chiesa e chiostro ci riconduce fisicamente sempre al cuore della nostra forma di vita: vivere di, in, con e per Lui in ogni gesto, in ogni istante della quotidianità di questa vita povera e fraterna. Ma, d'altro canto, questo significa anche che, accedendo direttamente dal chiostro alla chiesa, anche tutto ciò che avviene tra le mura del monastero vi risuona, è come presentato e restituito al Donatore nel momento stesso in cui lo viviamo.

Da questo rapporto inscindibile fra vivere e celebrare, nasce il progetto che si allarga a tutta la struttura che ci è donata.

Nel monastero i percorsi sono diventati luoghi dove la liturgia si allunga con prospettive nuove: supplementi di immagini preziose, inaspettate, gratuite.

Demolendo una bruttura di primo novecento, con il parere ottenuto faticosamente dalla Soprintendenza, nel coro seicentesco improvvisamente lo spazio diventa verticale.

Tanto verticale da progettare una nuova volta con catino e, ancora più in alto, sopra, il luogo della biblioteca a tre livelli dove la Parola pregata prima viene approfondita e studiata per penetrare in profondità; in alto la copertura è tutta di legni che si posano sulla grande capriata: è il tetto della chiesa che in questo caso abbraccia la biblioteca che si trova perfettamente sopra il coro delle monache.

Una nuova fenditura illumina questo rincorrersi piacevole dei volumi che prendono luce in modo diverso. Le pareti sono dipinte dai tanti libri.

A fianco della biblioteca, vi è un luogo dove la luce diventa zenitale, chiamato eremo, una piccola cella con uno spazio specifico per l'ascolto: è lo spazio essenziale dell'incontro con Lui, dove l'Amato parla al nostro cuore (Os 2).

Sotto la biblioteca c'è la chiesa: al centro di tutto vi è l'unica mensa, il diapason, il luogo del circumsistere dell'assemblea tutta, riunita per celebrare in un solo corpo ecclesiale, nel culto dovuto e reso

6. Sezione Longitudinale della chiesa.

La chiesa, la biblioteca, l'eremo e i collegamenti sono luoghi definiti che si aprono per tessere dettagli, come dicono la monache: "perché ogni luogo parli di questa vita, sia a servizio e di sostegno alla nostra vita di fraternità di povertà di silenzio, di preghiera di accoglienza e di lavoro".

7. "Andranno li omini e non si muoveranno, parleranno con chi non si trova, sentiranno chi non parla" Leonardo da Vinci. Il parlatorio grande. Impariamo a vedere il silenzio con gli occhi e a riconciliarci con il mondo.

8. "Tutto quello che dobbiamo fare è riportare in salute l'occhio del cuore, perché grazie a quello si può vedere Dio" S. Agostino.

Ermo, stanza della meditazione. Il luogo diventa il sogno.

9. Sezione Trasversale della chiesa.

Progettare uno spazio di un monastero nuovo o da ristrutturare, significa abitare il luogo cogliendone lo spirito, la saggezza e la verità nascosta.



7



8

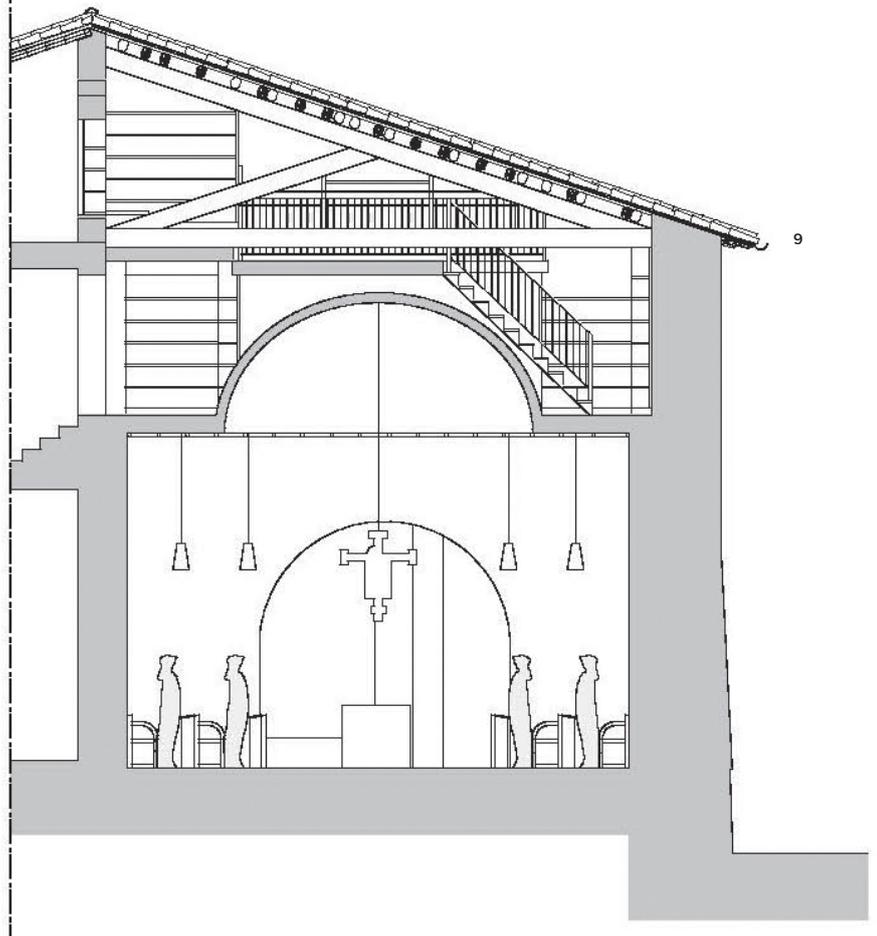
al Signore.

Spazio monastico, quotidiano, condiviso della lode presente nel coro delle monache, finalmente quadrato seicentesco e in stretta relazione con l'unico altare al quale convergono tutti i fratelli radunati in chiesa.

Chi entra in chiesa dalle monache, nel rispetto della clausura, è accolto da un'articolazione dello spazio che intende tessere dialoghi preziosi per un'accoglienza liturgica coinvolgente.

La presenza monastica è testimoniata dalla ricerca di trame che s'intrecciano tra il luogo della Parola, il coro delle monache e la profondità dello spazio che continua, nella morbidezza della superficie curva, nel monastero, formando un luogo appropriato per la custodia eucaristica.

Per una fraternità claustrale tutto si vive nel monastero ed è per questo che è importantissimo che ogni spazio sia pensato, vissuto a partire dalla Fonte e sia tutto a Lui restituito. ■



9

domus vitae, complesso obitorioale / ferrara

GIOVANNI AVOSANI

Ci insegna Venturi come la tradizione sia un argomento complesso, contraddittorio nella banalità delle interpretazioni ma profondamente significativo nella costruzione e comprensione dell'architettura contemporanea.

Il progetto del complesso obitorioale denominato *Domus Vitae* induce una riflessione sul ruolo della tradizione, della comprensione dei maestri e della coerenza dell'architettura con il portato culturale e storico del paesaggio nella quale si inserisce. Il percorso progettuale nasce con l'occasione di un concorso pubblico che, al contrario della prassi, ha visto la seconda fase del lavoro concretizzarsi in un arco temporale breve e che arricchirà, nei prossimi anni, la città

di Ferrara di un nuovo "giardino".

Il segno distintivo della progettazione si realizza nella semplicità delle scelte, enfatizzata dalla razionale disposizione planimetrica, e da un impianto tipologico che nel recupero degli spazi residuali delle attuali costruzioni introduce patii trasparenti volendo dissimulare un complesso edificato oggi statico; il progetto si manifesta come un insieme in equilibrio tra l'elemento impenetrabile della cortina muraria esterna ed i nuovi intimi e raccolti spazi per la veglia dei defunti.

Se il processo di semplificazione "vuol dire risolvere due problemi assieme in una unica soluzione"¹, il progetto *Domus Vitae* permette

Giovanni Avosani, architetto,
docente a contratto presso il
Dipartimento di Architettura,
Università di Ferrara, Co-founder
di Clustertheory.eu

DOMUS VITAE, NUOVO COMPLESSO OBITORIALE E SERVIZI ALLA PERSONA, FERRARA

LOCALIZZAZIONE

Ferrara

CONSULENTI

impianti / Nicola Gallini
strutture / Beatrice

COMMITTENTE

Comune di Ferrara

Bergamini,
Sostenibilità Ambientale /
Violeta Archer

PROGETTISTI

arch. Tomas Ghisellini,

GRUPPO

DI PROGETTAZIONE

Michele Marchi
Alice Marzola

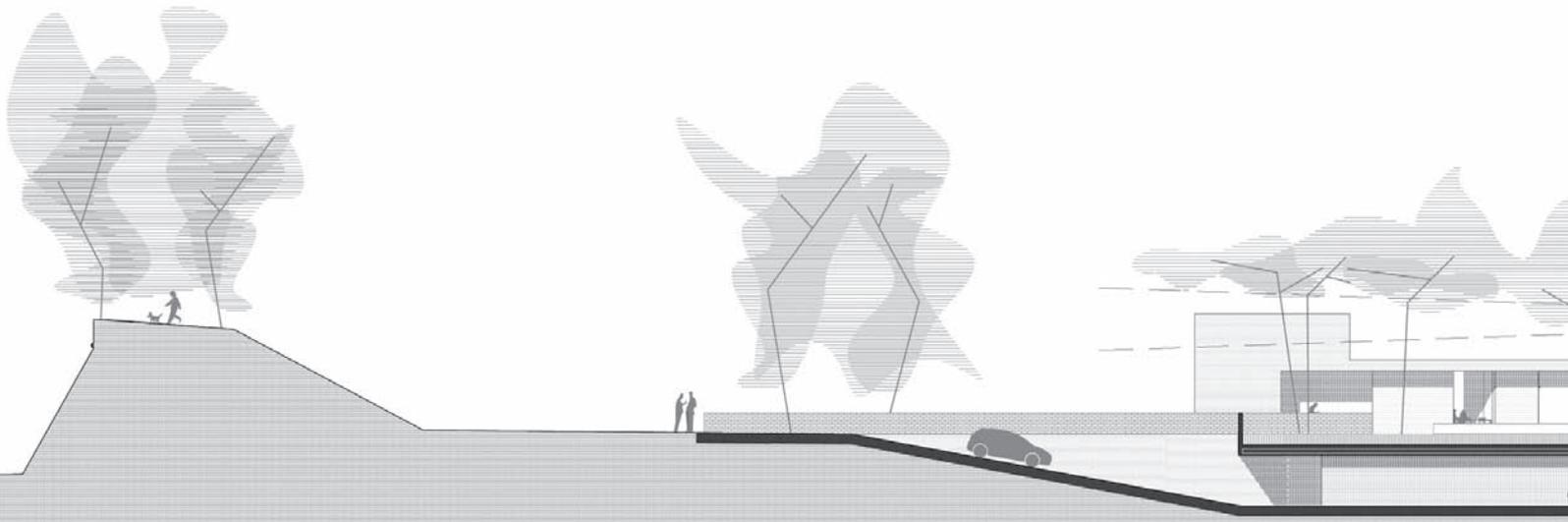


1

“Oggi gli architetti sono troppo colti per essere semplici o totalmente spontanei, e l’architettura è troppo complessa per essere affrontata con ignoranza accuratamente perseverata.”

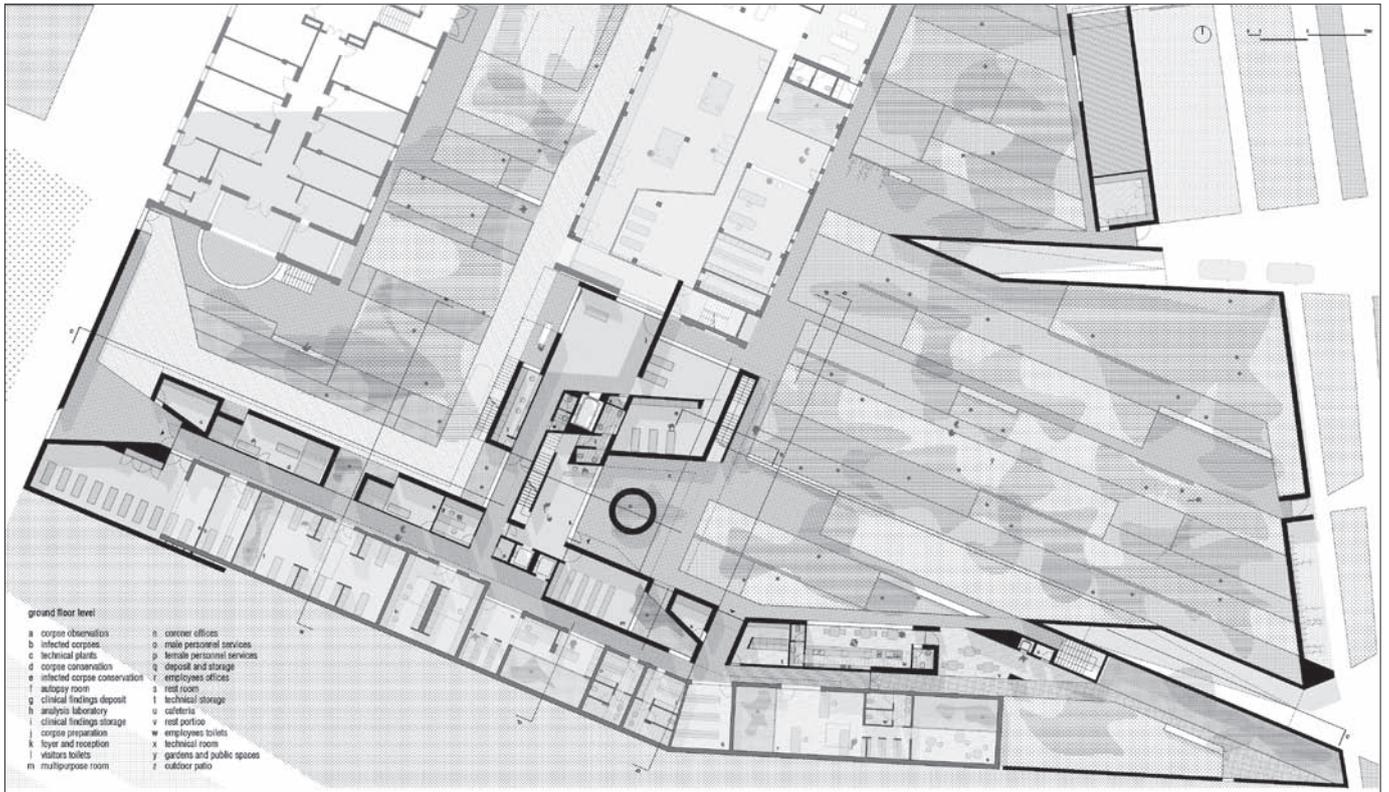
*Robert Venturi
Complessità e contraddizione nell’architettura*

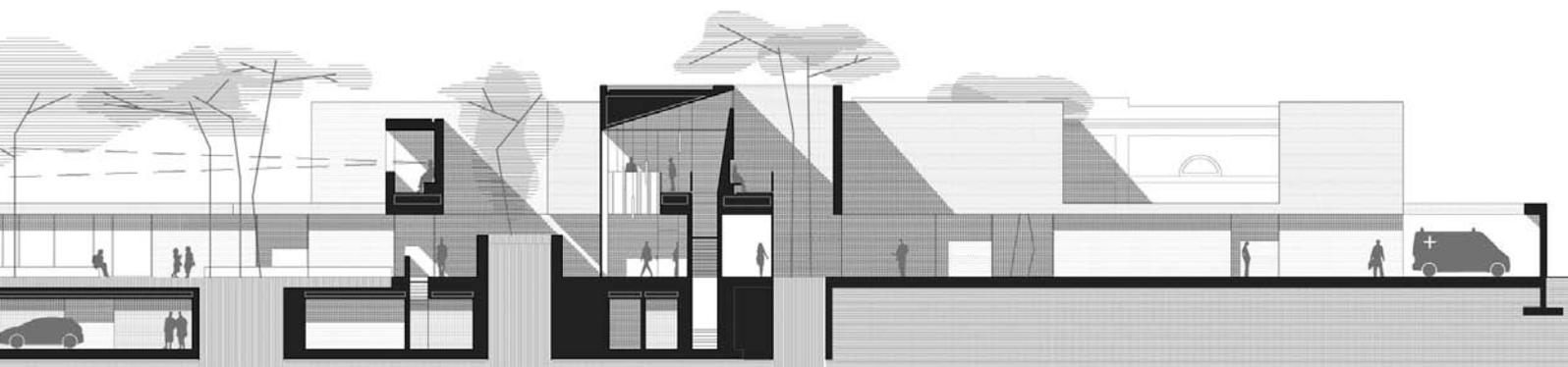
1. Il foyer a doppia altezza dal livello delle camere ardenti



2

3





di coglierne la stratificazione formale e culturale, il portato storico con le esigenze funzionali. Approfondendo la lettura emerge come l'estrema semplicità sia il risultato finale di una progressiva riduzione dei segni, colti nel palinsesto della tradizione architettonica italiana; compaiono significativi riferimenti a edifici storicizzati superando il volgare e semplicistico processo imitativo. Gardella, Terragni, Moretti, diventano i modelli di riferimento nell'attualizzazione del linguaggio architettonico: non una "nociva analogia"² ma una propositiva ridefinizione del senso storico.

La scomposizione in elementi permette di cogliere la continuità progettuale nel panorama architettonico del primo dopoguerra; le corti, in quanto minime e famigliari, definiscono un paesaggio intermedio che, all'occorrenza, assume il significato di estensione degli spazi per la veglia. Lo spazio connettivo è gerarchizzato nelle molteplici declinazioni tra pubblico nella fruizione del parco, semi-pubblico nel bar e tavola calda a disposizione del comparto

ospedaliero e privato nel carattere raccolto ricercato per le funzioni specialistiche. La ricerca di una introversione, un distacco non casuale ma razionale nei confronti della quotidianità, degli spazi tecnici e perfino dell'automezzo sempre nascosto nei piani sotterranei, evidenzia l'attenzione ai processi di condivisione intima e prossimale del lutto.

L'apparato murario di separazione con l'esterno recupera la tradizione dello spazio urbano ferrarese, il muro sia quando recuperato sia nella nuova configurazione di recinzione di mattoni filtra e mette in comunicazione due ambiti distinti, uno dove avanza dallo stato di semplice elemento di divisione modificandone lo statuto visuale e diventando una quinta scenica che svela il contenuto, al tempo stesso un filtro in continua interazione tra interno ed esterno.

Gli spazi della veglia rivolti verso i patii sfruttano, nell'affaccio ai giardini, la regolare e uniforme illuminazione, affermando così la relazione costante tra interni e giardino. I luoghi di interesse crescono nella definizione degli spazi

2. sezione
3. planimetria piano terra



4

4. una delle camere ardenti vista dal patio esterno a due livelli
 5. il giardino murato con il fronte principale del complesso
 6. planimetria piano primo

intermedi, corridoi e passerelle sono pensati in continua modificazione e, come l'arredamento e le sedute, permettono un uso spontaneo, dei misurati ambienti.

Il giardino cinto dalle nuove mura diventa l'emblema dell'edificio: spazio di coinvolgimento e socializzazione di riflessione ed allontanamento, ambito di relazioni privilegiate dove i pini marittimi rimarcano il legame tra paesaggio ed abitanti di Ferrara.

Il progetto coglie, nella prassi contemporanea di acquisire stimoli visuali dalle nazioni europee più attente al design ed all'architettura, una soluzione di continuità innovativa e costruisce nella forma architettonica un esplicito segno in continuità con il progetto italiano del Novecento (di matrice razionalista). Ernesto Nathan Rogers definisce il compito dell'architetto di interpretare la società in cui vive: "nella legge che gli impone la storia"³; quanto auspicato scopre in questo educato progetto un esempio sofisticato di rilettura del paesaggio culturale italiano.

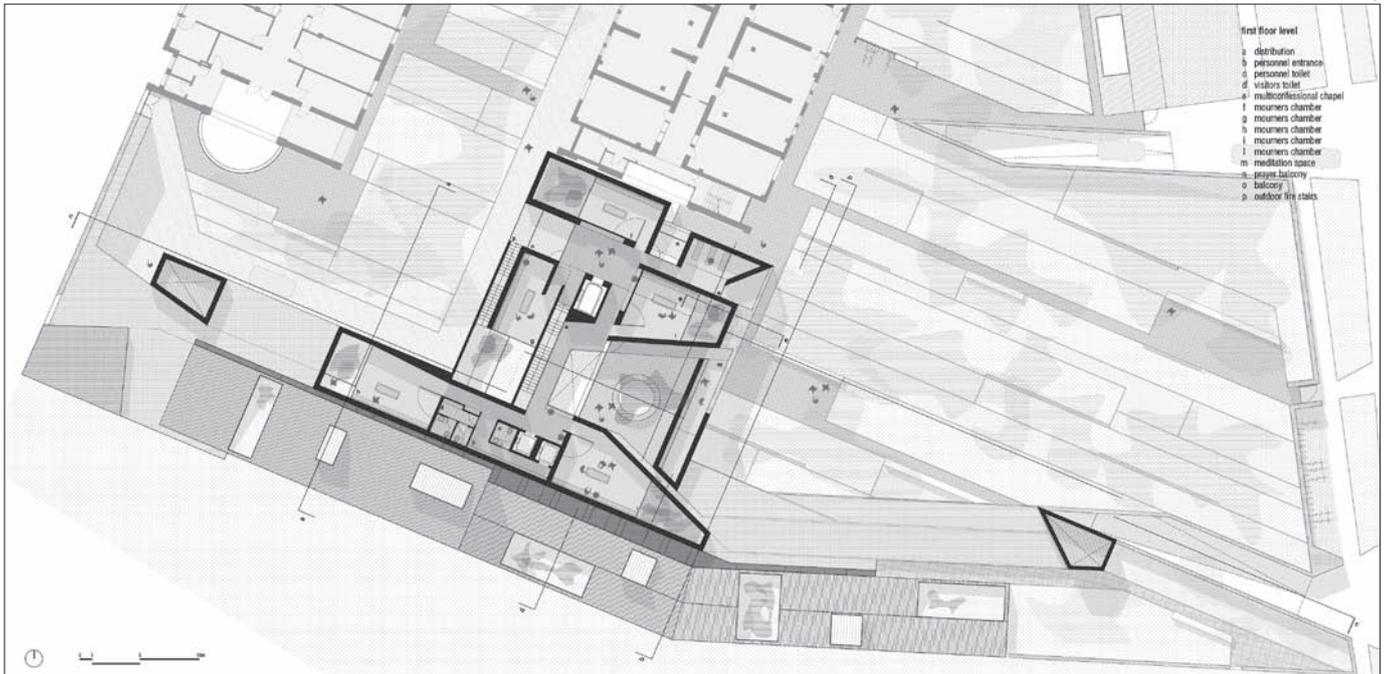
L'architettura contemporanea nel nostro paese sempre alla ricerca di una via d'uscita dall'impasse progettuale, trova nel connubio tra capacità gestionale del soggetto pubblico e cultura professionale una risposta credibile alla crescente incertezza, come efficacemente dimostrato dal Nuovo complesso obitoriale e servizi alla persona di Ferrara. ■

NOTE

- 1 Bruno Munari, "Da cosa nasce cosa", Editori Laterza, Bari, 2007
- 2 Robert Venturi, "Complessità e contraddizione nell'Architettura", Edizioni Dedalo, Bari, 2010
- 3 Ernesto Nathan Rogers, "Esperienza dell'architettura", Skyra, Milano, 1997



5



6

marola 1102: matilde di canossa amò questo luogo

il restauro del complesso monumentale di marola

CHIARA GANDOLFI

Il complesso monumentale di Marola, nel comune di Carpineti (RE) sorge a 800 metri s.l.m., immerso nella natura, in un luogo da secoli votato al silenzio e alla spiritualità. Novecento anni di storia caratterizzano il complesso. L'origine dell'antica Badia di Marola è legata alla figura della contessa Matilde di Canossa (1076-1115) che al tempo ebbe un ruolo importante nell'organizzazione politico-religiosa del territorio reggiano. L'Abbazia di Marola svolse un ruolo di primo piano nello sviluppo economico e di promozione umana su tutto l'Appennino per diversi secoli.

Secondo molti studiosi, citando fra tutti il Mercati "....solo per Marola abbiamo prova documentata che Matilde ne fu la fondatrice e costruttrice" e ciò è confermato da una chartula trascritta dal

Tiraboschi nel suo Codice Diplomatico scritta dal Vescovo Bonsenore in cui afferma di essere stato invitato a consacrare la chiesa di Marola. Fondamentale la figura dell'eremita Giovanni da Marola, sostenuto da Matilde, che ebbe un ruolo decisivo nella risoluzione della lotta contro l'imperatore, conclusasi con il trionfo nella battaglia svolta tra Bianello e Canossa.

Durante i lavori di ricostruzione della chiesa di Marola del 1955, per riportarla alla tipologia originale, sono state ritrovate alcune tracce dell'antico *romito* di Giovanni ed in particolare, da quanto riportato da G. Baldini, che fu il responsabile dei lavori del 1955, sono comparsi i resti della fondazione di una piccola chiesetta absidata, di un pozzo e di una tomba, che potrebbe essere quella

Chiara Gandolfi, architetto in Reggio Emilia

RESTAURO ARCHITETTONICO CONSOLIDAMENTO STRUTTURALE E ADEGUAMENTO IMPIANTISTICO DEL CENTRO DIOCESANO DI SPIRITUALITÀ E CULTURA IN MAROLA DI CARPINETI (RE)

COMMITTENTE

Diocesi Reggio Emilia-Guastalla
Seminario vescovile di Marola
Centro di spiritualità e cultura di Marola
direttore Don Nildo Decimo Rossi
Ufficio Diocesano Beni Culturali e nuova edilizia di culto
Direttore Mons. Tiziano Ghirelli

1° STRALCIO

inizio lavori: novembre 2008
fine lavori: dicembre 2012
superficie di intervento 1° stralcio: mq 4500

PROGETTO

ARCHITETTONICO
DIREZIONE LAVORI
COORDINAMENTO
GENERALE
Studio di Architettura Lampanti
arch. Emilia Lampanti
www.lampantiarchitettura.it

COLLABORATORI

arch. Chiara Gandolfi
arch. Elena Macchioni
arch. Chiara Valli

STRUTTURE

Studio ass. di Ingegneria Ingeos
ing. Paolo Delmonte
coll. ing. Rita Parisoli

SICUREZZA

Studio ass. di Ingegneria Ingeos
ing. Paolo Delmonte

PROGETTAZIONE

IMPIANTISTICA
Termotecnici associati,
Penta engineering

PROGETTO

PREVENZIONE INCENDI
Studio arch. Mauro Iotti

ALTA SORVEGLIANZA

Soprintendenza per i Beni Architettonici e del Paesaggio per le province di Bologna Modena e Reggio Emilia
arch. Paola Grifoni
arch. Elisabetta Pepe
arch. Emanuela Storchi

IMPRESE ESECUTRICI

Ati fra Società Cattolica Costruzioni di Reggio Emilia
Coesa srl
di Castelnovo né Monti
Torreggiani impianti di Reggio Emilia

PREMI

Dedalo Minosse - Premio Internazionale alla Committenza di qualità: progetto selezionato per la pubblicazione

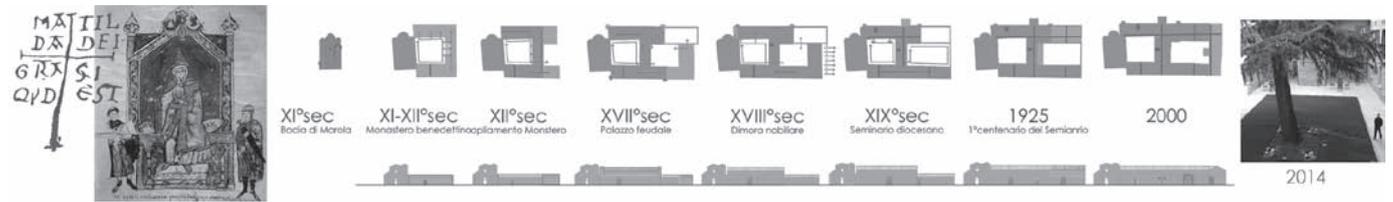


1

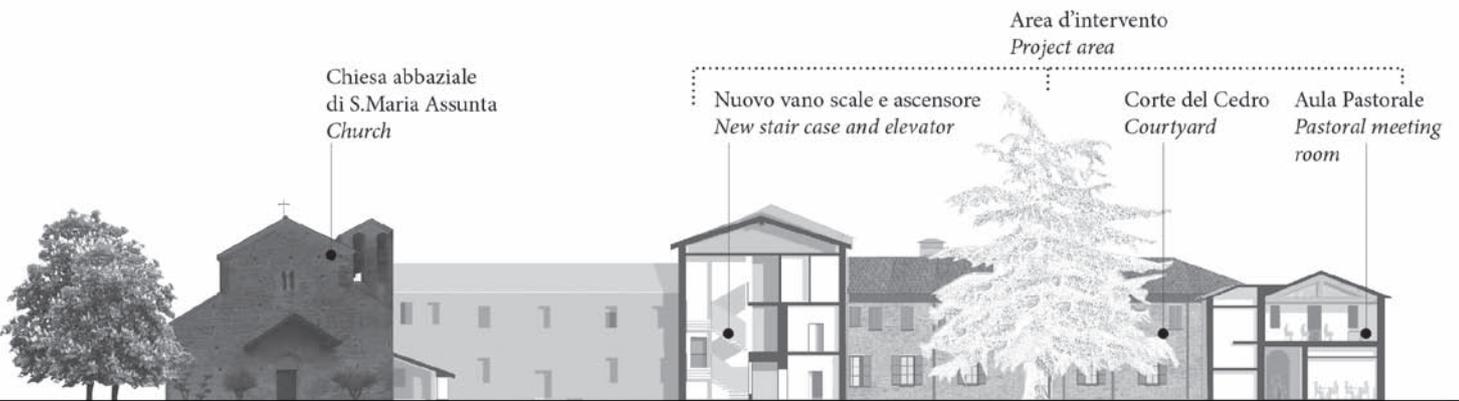
*“....solo per Marola abbiamo
prova documentata che
Matilde ne fu la fondatrice
e costruttrice..”*

1. La corte del cedro

- 2. Schema della cronologia storica
- 3. Sezione trasversale del complesso



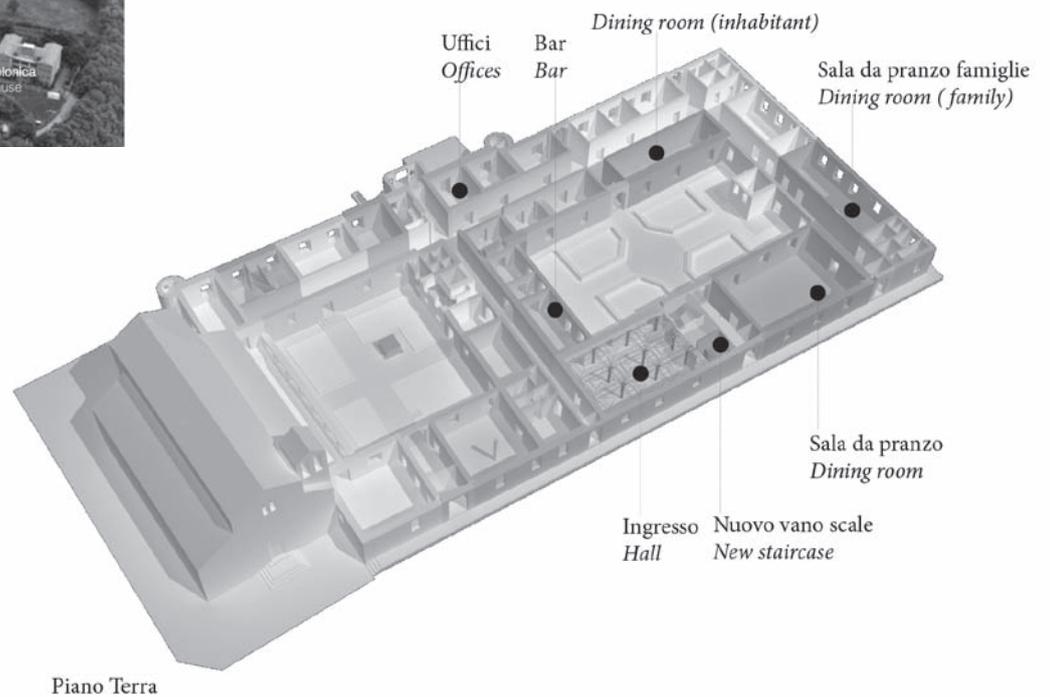
2



3



4



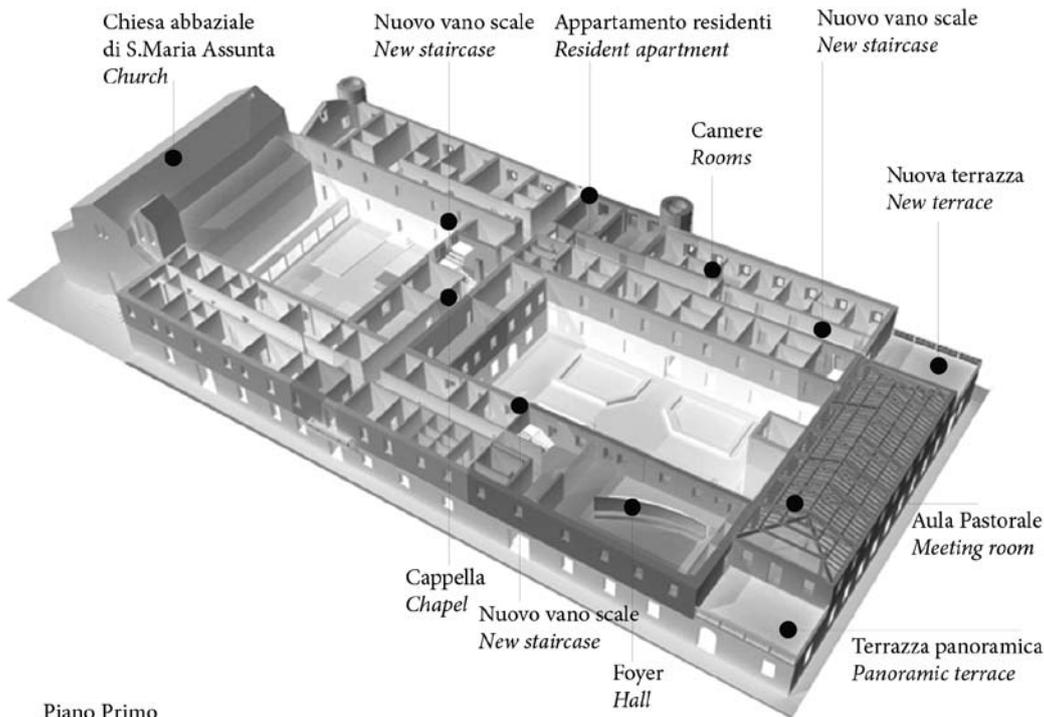
5

- 4. Foto aerea dello stato di fatto
- 5. Schema funzioni del piano terra



6

7



Piano Primo

“...Il linguaggio espressivo contemporaneo, mai mimetico, sottolinea da un lato gli importanti passaggi storici della fabbrica e dall’altro la rilettura e interpretazione dello spazio ad uso pastorale-religioso in chiave attuale.”

6. Reception
7. Schema funzioni del piano primo





dello stesso eremita.

Secondo quanto ipotizzato da Milani, la Contessa durante un viaggio per recarsi da Canossa a Carpineti, percorrendo l'antica via matildica che congiungeva Reggio Emilia a Lucca si fermò a Marola e viste le tristi condizioni in cui si trovava l'eremo di Giovanni decise di finanziare la costruzione di una nuova chiesa e di un "palazzo". La costruzione della chiesa, dovette durare fino al 1100-1101, mentre la consacrazione avvenne tra il 1102 e il 1106, cioè dopo la morte di Giovanni. La cerimonia di consacrazione della chiesa fu officiata dal vescovo Bonsenore, amico della contessa Matilde, alla presenza di Stefano, successore di Giovanni, e di alcuni adepti alla piccola comunità religiosa riunitasi intorno alla chiesa.

La consacrazione all'ordine di S. Benedetto fu probabilmente conseguenza del fatto che la contessa Matilde di Canossa volle riordinare l'assetto politico e religioso delle numerose pievi sparse nell'Appennino Reggiano, accorpandole ad ordini monastici, come avvenne per i "canonici" di S. Apollonio in Carpineti, si può quindi ipotizzare che a Marola il passaggio alla regola benedettina avvenne prima della morte della contessa (1115).

Nel corso del XII e XIII secolo il nuovo monastero ebbe un periodo di grande splendore grazie alle numerose terre ricevute in dono. Sebbene il *monasterium* di Marola non facesse parte, nei primi anni di vita, di alcuna *congregatio*, i caratteri che ne contraddistinguono la forma e l'architettura sono comuni ad altre chiese monastiche cluniesi che vennero edificate nell'Italia del Nord ed in particolare in Lombardia nel periodo preso in considerazione.

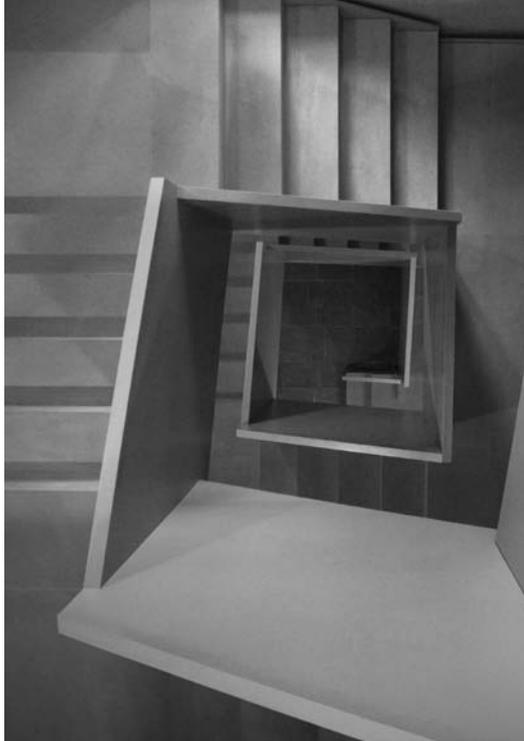
Dopo il XV sec. la fabbrica è trasformata in dimora nobiliare; nel 1824 il complesso ampliato ritorna alla Chiesa con l'istituzione del Seminario diocesano; ulteriori ampliamenti seguono tra il 1925 ed il 1933. Nel 1973, con la chiusura del Seminario, nasce il Centro diocesano di Spiritualità e Cultura. Essendo un luogo molto frequentato, la Diocesi di Reggio Emilia nel 2000 decide di intraprendere un complesso lavoro di adeguamento funzionale e restauro del complesso, iniziando un lungo percorso di raccolta dei dati conoscitivi per porre le basi del progetto.

Affascinante è stato lo studio preparatorio al progetto di restauro, per l'importanza storica e religiosa che il complesso ha avuto in un arco temporale

8. Aula pastorale
9. Il foyer dell'aula pastorale
10. La sala pranzo residenti



11



12

così ampio.

Grazie al lavoro di molti storici locali e allo studio della fabbrica compiuto in tempi recenti da diversi colleghi (primo fra tutti Gianni Baldini, che ha ricostruito gran parte della chiesa originaria in anastilosi, e successivamente anche Enea Manfredini, Francesco Tarasconi e Fabrizio Pioppi), si è potuto porre le basi delle scelte progettuali in accordo con la committenza (S.E. il Vescovo Mons. Adriano Caprioli, S.E. Mons. Lorenzo Ghizoni, Vescovo Ausiliare, Don Nildo Rossi, Direttore del Centro di Spiritualità, e Mons. Tiziano Ghirelli, Direttore dell'Ufficio Diocesano dei Beni Culturali) e con la Soprintendenza.

All'interno della fase conoscitiva sono stati individuati e catalogati sia le stratigrafie dei paramenti murari sia gli elementi strutturali in modo puntuale di quasi 200 ambienti distribuiti su 6.000 mq di superficie. Un'analisi approfondita dei dati ottenuti, incrociati con le conoscenze storiche, ha evidenziato una cronologia costruttiva attendibile, lunga 900 anni, ma la ricerca non è finita.

Istanze spirituali e simboliche, storico-tipologiche, funzionali, normative ed economiche sono state riunite grazie ad una felice collaborazione tra il

team progettuale, la Committenza e gli Enti coinvolti. Un primo stralcio dell'opera è stato compiuto (circa 4500 mq) per poter rispondere in un tempo relativamente breve alla richiesta di rimettere in funzione il Centro di Spiritualità, così amato dai sacerdoti reggiani, ma anche dai laici.

I contenuti principali del progetto: razionalizzazione distribuzione interna, dal punto di vista funzionale e della salvaguardia della tipologia, miglioramento antisismico e consolidamento statico, valorizzazione caratteristiche morfologico-architettoniche attraverso l'uso di tecnologie e materiali tradizionali, introduzione impiantistica a basso impatto sulle strutture, compatibile con le caratteristiche storico-tipologiche del bene e le normative antisismiche.

L'intervento ha permesso di valorizzare il complesso come polo attrattivo per le attività della pastorale a livello sovra regionale. Sono stati resi disponibili 100 posti letto e 180 posti nella zona pranzo, ove la grande cucina permette anche la produzione di 250-300 pasti al giorno.

Il primo stralcio dell'intervento ha interessato 4500 mq su una superficie totale di 6000 mq. Le foto qui presentate sono relative agli interventi

11-12. La scala dell'ala ovest
13. La sala pranzo principale
14. La sala pranzo per famiglie



13



14

realizzati tra 2008 e 2012.

L'accordo con la Soprintendenza di Bologna ha permesso di stabilire i criteri di valorizzazione di tutte le fasi storiche salienti del complesso, in particolare: restauro porzioni di paramento lapideo medievale dell'antica abbazia con utilizzo di malte con composizione coerente con i materiali trovati in situ e nel rispetto della caratteristica cromia gialla delle arenarie locali (utilizzo di questo inerte macinato come ingrediente nelle malte impiegate); valorizzazione dell'impianto del palazzo nobiliare basato su due corti di uso diverso (cortile d'onore e corte agricola, attualizzate come corte del silenzio e corte dell'accoglienza); mantenimento dell'assetto distributivo del seminario ottocentesco basato su grandi corridoi e stanze ai lati. Cardine dell'intervento è la rilettura attuale del rapporto con il *genius loci* del contesto (silenzio, legame con l'elemento naturalistico che si riconosce nella scelta dei materiali e nella valorizzazione dei cannocchiali prospettici sul paesaggio). Il linguaggio espressivo contemporaneo, mai mimetico, sottolinea da un lato gli importanti passaggi storici della fabbrica e dall'altro la rilettura e interpretazione dello spazio ad uso pastorale-religioso

in chiave attuale.

L'adeguamento impiantistico-funzionale ha unito il rispetto del bene culturale con i criteri di sostenibilità ambientale applicati al basso impatto degli impianti sulle strutture murarie (utilizzo di canalizzazioni ed elementi impiantistici rimovibili) ed il risparmio energetico (installazione per i locali ad uso collettivo di recuperatori di calore). Marola è sempre stato il luogo del silenzio, della meditazione, del ritrovare il contatto con la natura e con la storia. Manca ora il recupero della parte più antica del complesso, adiacente la chiesa, per il quale sono necessari approfondimenti di studio e scavi nella corte che fu l'antico chiostro dei monaci.

Notevoli, infatti, sono i reperti ritrovati in passato a Marola non ancora esposti. Di eccezionale interesse la sala dedicata a Marola recentemente allestita nel Museo Diocesano di Reggio Emilia, progettato dall'arch. Gianfranco Varini a "sei mani" con Mons. Tiziano Ghirelli e Fernando G. Miele. ■

gli spazi delle altre religioni: riflessioni su una realtà nascosta

CHIARA DAZZI

In Italia, quando parliamo di spazi dedicati alla meditazione religiosa, tendiamo a pensare agli spazi legati al culto del cattolicesimo romano, e alle caratteristiche che uno spazio di meditazione e preghiera ha per la nostra cultura di matrice cattolica: una scala quasi sempre urbana, un ruolo consolidato da millenni nella società e negli insediamenti, una rappresentazione codificata dalle linee guida della Conferenza Episcopale Italiana, risorse ingenti in gioco.

Negli ultimi vent'anni, però, quello che era un panorama confessionale quasi del tutto monolitico e incentrato sul cattolicesimo romano ha subito e sta tuttora subendo una trasformazione profonda, dovuta all'immigrazione ma anche ad una trasformazione culturale in atto nella società italiana.

Ai culti praticati e "importati" dalle comunità straniere, che sono per loro natura variegati e legati alle provenienze specifiche (Maghreb, Africa Subsahariana, paesi dell'Est Europa, Cina, India e Pakistan), si stanno affiancando anche culti diversi e più "universali", dai Testimoni di Geova, al Buddhismo nelle sue numerose varianti, a Scientology, praticati da numeri importanti di persone.

Dove, in città, meditano, pregano e si ritrovano queste comunità?

I culti clericalmente più strutturati e legati profondamente all'uso dello spazio liturgico, come quelli ortodossi dell'Est Europa, hanno saputo trovare in città spazi importanti, come la Chiesa di San Giorgio e la Chiesa del Cristo,

riportando in vita due tra le chiese più belle del centro storico.

La comunità Sikh della Bassa Reggiana ha realizzato a Novellara uno dei più importanti templi Sikh d'Europa.

Tutti gli spazi dedicati agli altri culti – in un panorama religioso che sta diventando decisamente variegato – hanno in comune una genesi e una gestione anche economica degli spazi quasi personale, e si trovano quasi sempre al di fuori del centro storico della città, per ragioni economiche ma anche forse perché si riconoscono meglio, e si sentono meglio accettati, in quanto espressione di culture nuove e diverse, laddove lo spazio urbano è meno connotato dalla matrice indiscutibilmente cattolica della città storica.

In generale gli spazi legati ai culti non cattolici praticati dai cittadini italiani (o europei) sono fuori dalla città storica, ma la loro presenza e il loro ruolo è già chiaramente percepibile e integrato nel tessuto urbano.

Ho cercato e quando possibile visitato gli spazi dedicati ai culti delle comunità straniere (moschea, chiese evangeliche); laddove le comunità sono meno strutturate o più culturalmente distanti i loro spazi sono quasi "nascosti" negli interstizi della città, nelle aree abbandonate e nelle zone più difficili, e rappresentano una realtà quasi segreta e nascosta, chiaramente ancora in evoluzione, che potrebbe dare un importante contributo all'evoluzione della città.

Gli spazi dei culti delle
comunità straniere
occupano gli spazi
interstiziali della città:
esterno della chiesa
evangelica ghanese -
nigeriana



Interno della chiesa
evangelica ghanese -
nigeriana







Se, ad esempio, la presenza musulmana in città è importante e ormai di vecchia data, la moschea di Via Flavio Gioia occupa oggi un ex capannone industriale, riadattato internamente ma irriconoscibile all'esterno, se non fosse per un cartello che sembra più che altro avere lo scopo di assicurare chi lo legge.

Molti di questi spazi "nascosti" sono occupati dalle comunità evangeliche dell'Africa subsahariana, prevalentemente ghanesi e nigeriane, in una molteplicità di comunità (e anche di riti) in cui è difficile orientarsi.

Tutti questi luoghi non hanno ancora un dialogo con la città: gli esterni non sono definiti né riconoscibili, e anche gli interni sono "chiusi" e schermati, quasi nello sforzo di ricreare un ambiente diverso da quello in cui si è, evitando di mostrarsi.

Quando parliamo di spazi dedicati al culto della religione cattolica romana facciamo riferimento ad un progettista, e a dei concetti – o linee guida - che in qualche modo "mediano" e interpretano il rapporto tra i fedeli e lo spazio della preghiera, mentre nei culti non strutturati è la comunità stessa a farsi carico di questo, sia dal punto di vista economico, che da quello dell'elaborazione culturale e concettuale.

Per questa ragione gli spazi delle religioni "altre" sono semplici e ancora non definiti, e esprimono una sacralità a volte più ingenua in termini formali (spesso sono oggetti portati da casa dai fedeli ad arredare gli spazi) ma sempre toccante

e sentita: la chiesa, la moschea o il centro sono prima di tutto la casa della comunità, e quella che è la meditazione religiosa e la preghiera personale e intima del cattolicesimo qui si trasforma in una dimensione corale, spesso tutt'uno con la musica e il canto, e quindi in un rapporto meno stretto e simbolico con lo spazio religioso.

Il quartiere della città che ospita il maggior numero di questi spazi confessionali è quello tra V. Adua e V. Ramazzini, quartiere che da area industriale si sta trasformando in una realtà multiculturale, che sarebbe utile per tutti definire meglio dal punto di vista della qualità urbana.

Questi spazi sono amati e curati dalle comunità che li frequentano, che pur avendo poche risorse si autotassano per mantenerli e li vedono come un importante punto di riferimento: se questi luoghi di comunione e di preghiera si aprissero alla città, e se la città sapesse integrarli, proprio per la coralità che esprimono potrebbero cambiare il volto di molti quartieri problematici della città. ■

senza parti, quattro monumenti nel reggiano

GIORGIO TEGGI

MONUMENTO ALLA RESISTENZA

Bruno Munari si stizzì un po' quando gli lessi il mio piccolo testo a commento del suo Monumento alla Resistenza di Scandiano, realizzato su iniziativa dell'allora assessore alla cultura Gianluca Ferrari e portato a compimento dal Ferrari medesimo, da Stefano Gualdi e da me. Nel testo parlavo del monumento come di una macchina utile versus le sue precedenti macchine inutili. La contrapposizione era forzata ma era tipico di quegli anni esaminare il mondo, l'arte, l'architettura con categorie contrapposte "pieno-vuoto", "opaco-trasparente", "funzionale-non funzionale". Munari mi ripagò della freddezza con cui accolse il mio neologismo subito dopo, al tavolo dell'Osteria di Scandiano, confortandomi per le preoccupazioni che mi davano le critiche al mio progetto di Piazza Fiume sollevate da qualche commerciante indigeno e da un gruppo di architetti Lega Nord, fatti scendere appositamente a Scandiano: Munari mi tranquillizzò e, sorvolando sugli intellettuali nordisti, mi disse che se Piazza Fiume non piaceva ai commercianti (alcuni) era buon segno.

Il travaglio del Monumento alla Resistenza, di cui il prossimo anno ricorre il ventesimo anniversario, non fu comunque facile neanche per il Maestro. Il gruppo promotore, formato da ex partigiani e simpatizzanti scandianesi, pensava di coinvolgere un artista locale, collaudato e con esperienza, che si offrì subito, animato da spirito di servizio. Il Ferrari, tuttavia, voleva un nome di prestigio che facesse superare i localismi e la retorica strapaesana e pensò a Bruno Munari, celebrato maestro della Modernità made in Italy.

Con l'ausilio del Gualdi, che allora muoveva le pri-

me mosse nel campo della promozione artistica prima di trasmigrare a Berlino, si riuscì a coinvolgere Munari, che accettò, dietro un modesto compenso, di occuparsi dell'opera. Egli inviò un primo bozzetto, disegnato su un A4 a penna e a pastello, in cui comparivano segni appena abbozzati di un elemento verticale, quasi tecnologico, tipico della sua produzione degli ultimi anni. L'assessore sottopose ai partigiani lo schizzo e questi rimasero perplessi chiedendo di poter incontrare l'artista per ottenere, dal vivo, altre spiegazioni. L'incontro avvenne e i partigiani, che si aspettavano un giovinastro scapestrato, furono sorpresi nel trovare, invece, un saggio e paziente vecchietto dai capelli bianchi che spiegava loro le ragioni di quel palo reggente due anemometri di colori diversi, montati al contrario l'uno rispetto all'altro con in sommità un anemoscopio. Essi ne furono colpiti e il progetto fu approvato ma con la prescrizione di inserire, alla base circolare costituita da un basamento vero e proprio e una corona di sedute cementizie, le effigi dei partigiani scandianesi periti. Nel primo disegno di Munari, l'oggetto era concepito nudo ed essenziale, spoglio di immagini; egli tuttavia comprese che la richiesta era una forma di accettazione del progetto e accettò di integrare nel basamento le fotoceramiche. Il progetto esecutivo venne redatto da me dopo varie revisioni del disegno. Nei viaggi alla casa-studio di Munari a Milano mi facevo accompagnare da un esperto meccanico, mio padre Arturo. Gli incontri di sviluppo del progetto si risolvevano spesso in un colloquio tecnico fra il maestro Bruno e l'operaio con quinta elementare Arturo.

Il monumento fu realizzato, per le parti metalliche,





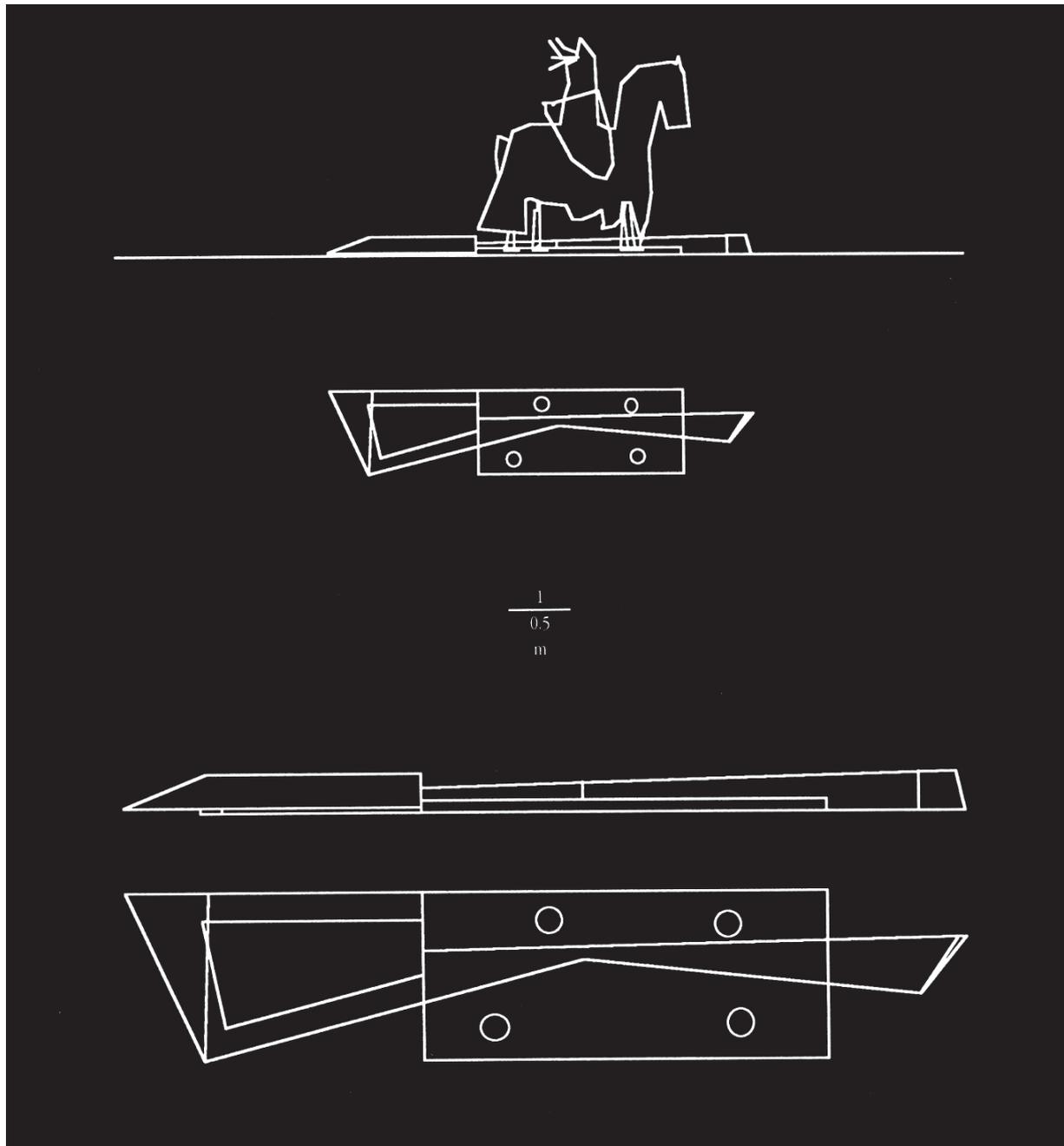
2



3

4

2-3. Monumento alla
resistenza
4-5. Orlando innamorato





5

dal fabbro “rinascimentale” Giorgio Notari di Bosco e per quelle edili dalla ditta EDILCIR di Annovi Vasco. Il giorno del cinquantesimo anniversario della Liberazione, il 5 novembre 1995, alle ore 10 e 30, alla presenza di Bruno (e Arturo), il monumento fu inaugurato.

L’oggetto, a vent’anni di distanza, è ancora lì, inalterato nel tempo.

Ogni giorno, in ogni istante, gli anemometri, pur indissolubilmente ancorati al palo, si dispongono in combinazioni diverse fra loro e la rotta indicata dall’anemoscopio, prodotto ideale di quanto succede sotto, è continuamente ricalibrata.

ORLANDO INNAMORATO

Il destino dell’Orlando innamorato, opera di Ugo Sterpini, realizzato per Piazza Fiume nell’aprile del 1977, su iniziativa del compianto Sindaco Ivan Basenghi, non era quello di finire impropriamente “restaurato” e ricoperto di una patina di smalto alle polveri di colore grigio. Ugo Sterpini Ugo (così ha voluto farsi nominare nei volantini di inaugurazione) aveva ideato e realizzato, utilizzando ferrivecchi arrugginiti, lamiere, coperchi, ruote e pentole recuperate dal rottamaio Cervi di Chiozza. La scultura risultò sorprendentemente elegante con proporzioni perfette nonostante l’impiego di materiali di scarto, apparentemente scelti a caso. Essa nasceva già volutamente minata dalla ruggine perché l’autore ne aveva progettato un destino deperibile e rigenerabile: distrutte dal tempo, le lamiere non sarebbero dovute essere restaurate in modo conservativo ma sostituite con altre, anche diverse dalle originali (operazione che lui fece a più riprese, gratis, senza chiedere né dire nulla a

nessuno).

Ugo Sterpini immaginava per la sua opera una sorta di manutenzione continua per sostituzione di pezzi, lavoro che l’avrebbe fatto mutare, quasi inavvertitamente, nel tempo, fino a farla sparire del tutto, per poi lasciare il posto a una nuova opera ispirata all’Orlando. Ugo immaginava una catena mnemonica ininterrotta, resa visibile dall’arte.

L’idea era quella di porre l’attenzione proprio al mutamento e al divenire lento delle cose e non alla loro statica, eterna consistenza materiale. Più in generale l’operazione alludeva al pensiero di un museo che si estendesse non nello spazio, ma nel tempo.

Ugo Sterpini ci ha insegnato, da artista, un’idea di memoria non imbalsamata, che si mantiene viva solo se alimentata da nuove energie e stimoli.

L’operazione che è stata fatta recentemente dal Comune di Scandiano di ricollocare in luogo diverso da quello originale il monumento, dopo anni di abbandono in un magazzino comunale, si è rivelata svilente, oltre che tardiva. Essa è stata preceduta da un “restauro” che contraddice il senso dell’opera e offende la memoria di Ugo Sterpini: per disinformazione, superficialità e incapacità, con buona pace della Soprintendenza competente, sono state rifatte ex-novo le parti logorate e arrugginite (!) con scandalo per la ruggine passata e il tutto è stato ricoperto di smalto protettivo, finalmente e opportunamente durevole. Facendo questo si è compiuta una vera e propria violenza culturale, sintomo di ignoranza ed inciviltà, espressione di un’artigianalità retrograda.

L’opera di Sterpini è stata ricondotta alle fattez-



6



7

ze stantie di monumento eterno e indistruttibile, mortuario e retorico, inutile; tutto il contrario delle originarie intenzioni di Ugo, Ivan e altri.

Questa brutta “statua” grigia, dal cortile della Rocca, resterà a imperitura memoria non dell’Orlando Boiardo-Sterpiniano, ma dell’umano pressapochismo, disinformato e supponente, pubblicamente celebrato.

IRENE

Il monumento “Irene” fu realizzato su committenza del Comune di Quattro Castella nel 1989 dallo Studio di Architettura “Arcanto” di Vitaliano Biondi. Macchina scura e lucida, con un ampio cappello ruotante in cima, “Irene” è stata creata per esprimere il desiderio di giustizia, di solidarietà internazionale e di necessità di disarmo. Ogni anno, in occasione dell’anniversario della Liberazione, la lastra attraverso la quale il monumento-torchio stampa, viene aggiornata con prototipi realizzati da artisti contemporanei o dagli studenti delle scuole castellesi. Il monumento alla pace contiene, infatti, una particolare “pressa” che imprime l’immagine di “pace” su un semplice foglio bianco da disegno. (<http://www.comune.quattro-castella.re.it/>)

Con IRENE lo Studio ARCANTO ha ideato e realizzato un monumento come macchina per produrre arte e offrirla in dono. La sua funzione è quella di mantenere e diffondere l’idea di PACE affidandone la custodia all’azione diretta di ogni singolo cittadino.

STELLA SEVERINA

Il Sindaco di Reggiolo Panizza ci chiese¹ nell’aprile

2003 un bozzetto per una lapidina o un cippo con cui celebrare, senza tanti clamori, la memoria di Severina Panizza, giovane ciclista reggionale deceduta in allenamento il 28 ottobre 1948 a pochi giorni dal suo 18° compleanno. Severina Panizza, antesignana del ciclismo femminile in Italia, morì travolta da un camion mentre pedalava con la sua Bianchi lungo le strade di Santa Vittoria a Gualtieri. Severina sarebbe stata la zia del Sindaco e questi, pur sollecitato da gruppi ciclistici della bassa a rendere omaggio alla sua memoria, proprio per la parentela acquisita si dimostrò inizialmente titubante nel dare seguito all’iniziativa; poi ci chiamò, deciso a realizzare una “cosa” ma “piccola e discreta”. Non disegnammo né una lapide né un cippo “alla memoria”; dopo due giorni consegnammo al Sindaco il disegno di una forcella Bianchi ingigantita, rivolta verso l’alto che portava una ruota in forma di stella luccicante. Nel basamento cementizio a raso, fatta a mano sul cemento fresco avremmo scritto: “Stella Severina che brilla dalla sera fino alla mattina”.

Il monumento, con la forcella, la stella e la scritta a mano, fu realizzato dalla ditta NARCISI FRATELLI e C. di Correggio e venne installato, vicino al traguardo, nel prato del velodromo di Reggiolo a lei dedicato.

La stella, a ogni refolo di vento continua a girare contornata dai punti di domanda disegnati, innellando giro su giro, dai giovani ciclisti in erba di Reggiolo. ■

NOTE

¹ il riferimento è agli autori del progetto che sono Antonella de Nisco e Giorgio Teggi

6-8. Irene



ANDREA RINALDI

COME SARÀ LA CITTÀ CHE VIENE?

Alcuni dati macroeconomici ed ambientali possono permetterci di ragionare su questa domanda. Secondo l'IPPC rischiamo di veder aumentare alla fine del XXI secolo la temperatura media del pianeta anche di 5 gradi¹; ogni giorno in Italia si sottraggono circa 70 ettari di terreno vergine per infrastrutture e urbanizzazioni (pari a 8 mq/secondo)²; ogni anno in Italia vengono gettate circa 5 milioni di tonnellate di cibo (1,3 miliardi di tonnellate a livello globale)³; il processo di costruzione dell'edilizia incide per circa il 60% sulla produzione dei rifiuti e per circa il 66% sul consumo delle risorse disponibili; anche se in calo in parte per effetto della crisi economica, nel 2013 in Italia sono state immesse in atmosfera circa 435 milioni di tonnellate di CO₂⁴. Potrei continuare con altri dati ma quelli menzionati possono essere sufficienti, per il ragionamento. Crediamo davvero che le risorse e la crescita siano infinite? Crediamo davvero che modesti aggiustamenti possano invertire il ciclo in atto? La risposta non può essere che no.

La città è il luogo dell'aggregazione, della vita sociale e civile, e come tale rappresenta nel modo più evoluto il progresso e lo sviluppo della natura umana. L'evoluzione della città contemporanea non va certamente in questa direzione. Non serve tornare ad elencare i fattori negativi della città contemporanea (lunga e noiosa lista reperibile in ogni testo cartaceo o web). Mi interessa invece capire come potrà essere la città che viene, una città possibile per il futuro.

Abbiamo già vissuto epoche di trasformazioni ri-

voluzionarie, ma forse nessuna così intensa o così carica di pericoli come quella che ci aspetta. Pericoli che tuttavia si possono trasformare in opportunità. La prima rivoluzione industriale, con la macchina a vapore, e la seconda, con l'elettricità, modificarono talmente l'intero sistema economico e produttivo, che obbligarono a ripensare i modi di vita e con essi gli spazi. Ognuna di queste innovazioni tecnologiche generò tuttavia trasformazioni relativamente lente e quindi piuttosto stabili nel tempo. In entrambi i casi la scomparsa dei vecchi modelli, fu integrata da nuove pratiche e metodi che migliorarono sensibilmente la qualità di vita, mantenendo una stretta connessione tra il mondo economico ed il soddisfacimento delle esigenze. La terza rivoluzione industriale sarà quella dell'energia sostenibile che ci sta conducendo ad una velocità inimmaginabile verso realtà sempre più nuove. Dato che il cambiamento in atto non è soltanto di grado ma di genere, è necessaria una modificazione radicale: prepariamoci a vivere in un mondo con meno risorse, meno energia a disposizione, meno abbondanza, fattori che porteranno inevitabili cambiamenti nei modi di vivere e, di conseguenza, nei modi di sviluppo e di trasformazione della città. Ritorno pertanto alla domanda iniziale: come potrà essere la città che viene?

UNA CITTÀ DENSA. LA DENSITÀ COME QUALITÀ DI VITA

Una città che va ad occupare i suoi "terrain vague", i luoghi esclusi dalla vita della città. I "terrain vague" sono risorse dall'alta potenzialità

Andrea Rinaldi, architetto,
professore aggregato
in Composizione
Architettonica e Urbana,
Dipartimento di Architettura
dell'Università di Ferrara





all'interno del ridisegno del tessuto urbano o nel riequilibrio delle funzioni sociali. Non hanno una dimensione predefinita: dagli spazi indefiniti a corredo delle infrastrutture, agli spazi interstiziali irrimediabilmente compromessi dalle dissennate urbanizzazioni degli ultimi decenni.

Una città che rinuncia definitivamente ad occupare altro prezioso suolo agricolo, per riqualificare il costruito, pensando la densità come qualità di vita. Densità vuol dire minor sviluppo di reti tecnologiche e infrastrutture, minori e più brevi spostamenti, minor territorio occupato.

Una città che ha il coraggio di demolire e ricostruire gli spazi della periferia, promuovendo gli ecoquartieri e liberando terreni, dando valore allo spazio di relazione tra gli edifici, perché solo in questo modo si può sviluppare nel cittadino il senso civico e di appartenenza ad essa. La città è un bene sociale, di tutti noi. Deleghiamo alcuni di noi ad amministrarla.

UNA CITTÀ LEGGERA. IL MENO È PIÙ.

Una città che abbandona i progetti di grandi opere di scarsa, o addirittura nulla, utilità a vantaggio di tante piccole opere per frammenti, regolate tuttavia da un'idea generale. Le piccole opere non necessitano di ingenti investimenti e riequilibrano le diseguaglianze tra i cittadini, in un'idea decisa di comunità. Fanno ripartire velocemente in modo diffuso il sistema economico. Una città che riduce decisamente il suo inefficiente apparato burocratico e rende più semplici le pratiche di trasformazione e di cambiamento (evitando la complicazione del semplice tipico ora di ogni

processo pubblico), giunte ormai ad un livello fino a poco tempo fa inimmaginabile e foriero di inutili costi per i cittadini. Utilizzando anche le tecnologie digitali per rendere più efficiente il rapporto amministrazione-comunità.

Una città che rifonda completamente il suo corpo normativo e di regolamenti che ha condotto negli anni alla sua dissoluzione: poche e importanti regole fatte rispettare con puntualità.

UNA CITTÀ LIQUIDA. UNA "MODERNITÀ LIQUIDA"

Una città che parte dall'audit energetico del patrimonio pubblico per un concreto piano di transizione verso l'autosufficienza energetica.

Una città che promuove concretamente il recupero energetico (anche con demolizione e ricostruzione) del patrimonio edilizio con l'elaborazione di una strategia progressiva. Prendo gli edifici nuovi sfitti o invenduti (che non avranno più mercato) dove trasporto gli abitanti momentaneamente, recupero gli edifici e riporto gli abitanti nel loro edificio. Uso questi edifici liberi per più volte e poi li vado a recuperare anch'essi, restituendogli nuova vita e futuro. Uno strumento che genera una nuova economia da un patrimonio abbandonato ormai considerato un ostacolo per la rinascita.

Una città rinnovabile capace di adattarsi rapidamente alla trasformazione in atto, nelle tecnologie, nel recupero dei rifiuti, nell'energia, nell'ambiente, nel benessere.

UNA CITTÀ OSPITALE. LOCALE E GLOBALE

Una città che recupera la permeabilità del suolo e

l'atomizzazione dei suoi spazi verdi, ridisegnandoli e assegnandoli in gestione a comunità di cittadini (orti urbani), le piantumazioni arboree in aree marginali (parcheggi, svincoli stradali): nuovo materiale per biomasse e per il miglioramento della qualità dell'aria.

Una città che valorizza la tradizione agro-alimentare locale promuovendo una micro-agricoltura urbana pensata come laboratorio di sperimentazione e il turismo enogastronomico, anche mediante il miglioramento dell'offerta di ospitalità diffusa (b&b, agriturismi, ecc).

Una città che fa del buon cibo lo sviluppo di un sistema locale che compete nel globale: partendo dal cibo riusciamo a riunire l'agricoltura, i cambiamenti climatici, la sostenibilità, la nuova energia, i rifiuti, l'economia. Promozione e partecipazione a manifestazioni di alto livello per illustrare la nuova immagine della città.

UNA CITTÀ SOSTENIBILE: GLI EDIFICI COME BANCHE DI ENERGIA E MATERIE PRIME

Una città che spinge decisa verso le case a zero energia. Edifici intesi come banche di energia e di materie prime, che sostituiscono il concetto d'uso al concetto di consumo. Favorire la diffusione della produzione di energia, delle cisterne per la raccolta dell'acqua (bene rinnovabile ma non infinito) per reti duali o irrigazione, ove possibile gli impianti di fitodepurazione, delle compostiere, in un'idea di progressiva autosufficienza diffusa.

Una città che promuove una mobilità sostenibile delle persone e delle merci (piedi, bicicletta, car/

bike sharing, electric-car, last-mile per le merci). Facilitare le connessioni con il mezzo giusto per lo spostamento necessario. Una città che forma e coinvolge i suoi cittadini sulla rivoluzione dell'energia sostenibile perché solo la diffusione della conoscenza permette lo sviluppo del fare.

Una città con una nuova identità, diversa, che non ha paura di andare controcorrente. Non c'è identità se non a partire dalle differenze.

Una città senza promesse di soluzioni miracolistiche, ma con una diffusione di interventi in ogni settore, che lavora giorno dopo giorno.

Una città di cui i suoi cittadini vanno orgogliosi, dove il "comune" siamo noi, dove i cittadini si prendono cura del territorio e dei valori: tutti gli investimenti profusi saranno inevitabilmente restituiti sotto forma di piacere di vita.

Ecco, questa è la città che vorrei, la mia città. ■

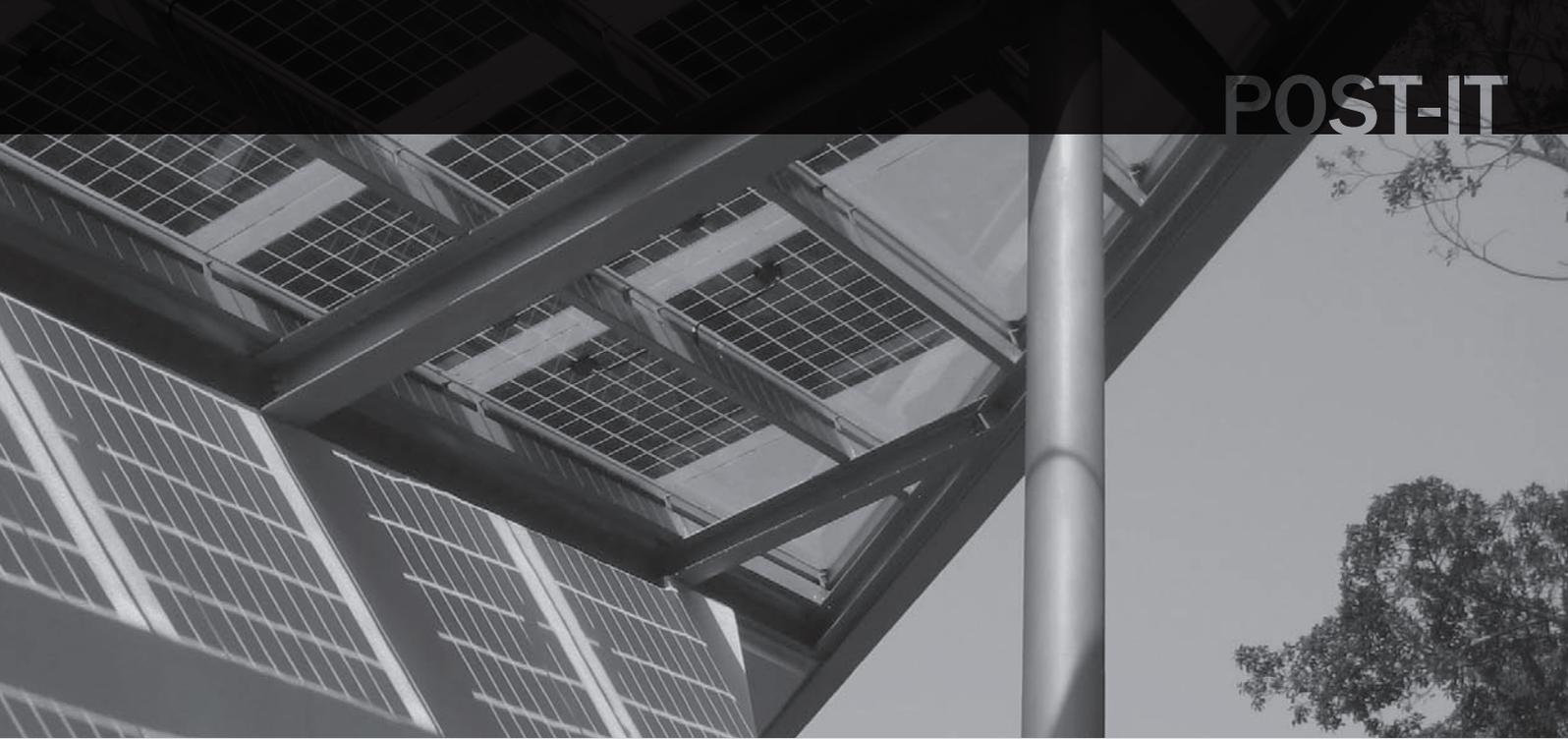
NOTE

- 1 Fonte INTERNATIONAL PANEL CLIMATE CHANGE
- 2 Fonte ISPRA (Rapporto ISPRA 2014 sul consumo del suolo)
- 3 Fonte FAO
- 4 Fonte Dossier Clima 2014 - Fondazione per lo Sviluppo Sostenibile

IMMAGINI

Le immagini a corredo dell'articolo rappresentano luoghi e spazi urbani e attività di vita sociale e produttiva di città mediterranee e del nord Europa.

Si ringraziano sentitamente gli autori che le hanno fornite: Elena Farnè, Federico Spaggiari, Emilia Strada.



ARCHITETTARE

17

PROSSIMO
NUMERO >
APRILE 2015
CONTEMPORANEO

La ricerca della contemporaneità
come espressione del tempo.