

POLITECNICO DI MILANO
II FACOLTA' DI ARCHITETTURA BOVISA
CORSO DI LAUREA IN ARCHITETTURA



TESI DI LAUREA

NELLA CITTA' INTERETNICA. SPAZI PER IL CULTO E LA CULTURA.

RIQUALIFICAZIONE DELL'AREA INDUSTRIALE NEL QUARTIERE BOVISA. PROGETTO DI UN
CENTRO INTERCULTURALE E DI UN SISTEMA DI SPAZI PER LA PREGHIERA DELLE TRE
RELIGIONI MONOTEISTE.

Relatore: Prof. Roberto Rizzi

Studenti

Valentina Boriani matr. 721444

Marta Lanati matr. 711751

Anno Accademico 2009/2010

INDICE

ABSTRACT	5
1. L'AREA DI PROGETTO	7
1.1. Inquadramento storico dell'area	7
1.1.1. Origine della Bovisa: dalla campagna all'industria	7
1.1.2. Bovisa: polo industria nazionale	8
1.1.3. Fine dell'epoca industriale: abbandono dell'area	14
1.2. I segnali della ripresa	14
1.2.1. Infrastrutture e nuovi insediamenti	14
1.3. Gli aspetti critici della Bovisa	24
1.3.1. La periferia come nuova centralità urbana	26
2. LO SPAZIO DI CULTO NELLE TRE RELIGIONI MONOTEISTE	28
Introduzione: lo spazio di culto.	28
2.1. L'Islam	28
2.1.1. La moschea nell'Islam: spiritualità e quotidianità	30
2.2. CATTOLICESIMO	38
2.2.1. LA CHIESA	38
2.3. EBRAISMO	42
2.3.1 LA SINAGOGA	42
2.3.1.1. Esperienze spaziali nell'ebraismo	42
2.3.1.2. Sinagoghe: origine e significato	48
3. SPAZI PER LA PREGHIERA NELLE UNIVERSITA'	49
4. IL PROGETTO	51
4.1. IL TEMA	51
4.2. IPOTESI PROGETTUALE	51
4.3. LA RIQUALIFICAZIONE DELL'AREA	52
4.3.1 Gli edifici e le funzioni	52
5. ALLEGATI	58
5.1. Allegato 1	58
5.1.1. LA GRANDE MOSCHEA DI DAMASCO	58
5.1.2. LA GRANDE MOSCHEA DI CORDOVA	74
5.1.3. LA MOSCHEA DI ROMA	86
5.1.4. LA MOSCHEA DI HASSAN II	96
5.2. Allegato 2	103
5.2.1. JOZE PLECNIK	103

5.2.1.1. Chiesa del Sacro Cuore	103
5.2.2. RUDOLF SCHWARZ.....	113
5.2.2.1. Corpus Domini.....	115
5.2.2.2. S. Anna.....	116
5.2.2.3. St. Micheal	117
5.2.3. LUDOVICO QUARONI.....	126
5.2.3.1. Chiesa di Santa Maria Maggiore.....	126
5.2.3.2. Chiesa per il borgo La Martella	128
5.2.4. CARLO SCARPA, EDOARDO GELLNER	134
5.2.4.1. Chiesa di Nostra Signora del Cadore	134
5.3. Allegato 3	145
5.3.1. ERICH MENDELSON	145
5.3.1.1. IL TEMPIO MAGGIORE DI ROMA	146
5.3.2. SINAGOGHE CONTEMPORANEE.....	150
5.3.2.1. Wandel Hoefler Lorch + Hirsch.....	150
5.3.2.2. Mario Botta	151
5.4. Allegato 4	166
5.4.1. BERLIN CHAPEL, BETHLEHEM CHAPEL E HARLAN CHAPEL.....	166
5.4.2. ST. IGNATIUS.....	170
5.4.3. UOV CHAPEL	174
5.4.4. MEMORIAL CHURCH.....	176
5.4.5. CATHOLIC CHAPEL.....	178
5.4.6. JEWISH CHAPEL.....	179
5.4.7. PRINCETON UNIVERSITY CHAPEL	181
5.4.8. DUKE UNIVERSITY CHAPEL.....	183
5.4.9. GLASGOW UNIVERSITY CHAPEL.....	186
5.4.10. ANDREW RANKIN MEMORIAL CHAPEL.....	188
5.4.11. CHAPEL OF RESURRECTION	190
5.4.12. GRAEBNER MEMORIAL CHAPEL	192
5.4.13. AUBURUN UNIVERSITY CHAPEL	193
5.4.14. ROSARY CHAPEL.....	195
5.4.15. HENDRICKS CHAPEL.....	196
5.4.16. ROCKFELLER MEMORIAL CHAPEL	198
5.4.17. MEMORIAL CHAPEL.....	199

5.4.18. CAPPELLA KRAMER	201
5.4.19. CAPPELLA DELLO STEPHENS COLLEGE	204
5.4.20. MURSTEIN SYNAGOGUE	205
5.4.21. ST. SAVIOR'S CHAPEL	207
5.4.22. THE MINNIE PETRIE SYNAGOGUE.....	210
5.4.23. THE FISH INTERFAITH CENTER.....	211
5.4.24. INTERFAITH CHAPEL	214
5.4.25. KRESGE CHAPEL	216
5.4.26. MOSCHEA DI SALMAN.....	220
5.4.27. MOSCHEA DELLA JONDISHAPUR UNIVERSITY	222
5.4.28. MOSCHEA DEL' UNIVERSITA' DEL PETROLIO E DEI MINERALI.....	224
5.4.29. MOSCHEA DELLA BU ALI SINA UNIVERSITY	226
5.4.30. MOSCHEA DELL'UNIVERSITA' DI KERMAN.....	228
5.4.31. MOSCHEA DELL'UNIVERSITA' DELL' INDONESIA	229
5.4.32. MOSCHEA DELL'UNIVERSITA' DELL' ARKANSAS.....	231
5.4.33. SAGE CHAPEL	232
5.4.34. ABBELL SYNAGOGUE.....	234
5.4.35. ISRAEL GOLDSTEIN SYNAGOGUE	237
5.4.36. HECHT SYNAGOGUE	238
5.4.37. WEAVER CHAPEL.....	242
5.4.38. CADET CHAPEL	244
5.4.39. SEABEE CHAPEL.....	245
5.4.40. CRYSTAL CHAPEL.....	247
5.5. Allegato 5	249
5.5.1. Lina Bo Bardi, Centro Culturale e sportivo Pompéia, Sao Paulo, 1977.....	249
5.5.2. Rem Koolhaas, The McCormick Campus Center, Chicago, Usa, 2003.....	256
5.5.3. Steven Holl, Four Houses and Chapel, Port Ludlow, Usa, 1991-92	260
5.5.4. Ottokar Uhl, Chiesa di San Giuda Taddeo quartiere di Neureut, Karlsruhe, 1980-89 ...	261
5.5.5. Vittoriano Viganò, Mollificio bresciano, San Felice del Benaco, 1968-81	262
ELABORATI GRAFICI	263
ELENCO IMMAGINI.....	264
BIBLIOGRAFIA.....	273
SITOGRAFIA	278

ABSTRACT

La periferia urbana sta assumendo un ruolo sempre più importante nei processi di sviluppo non solo a livello locale ma anche regionale. Le vecchie periferie industriali di Milano, che erano state investite da una crisi d'identità negli anni della loro deindustrializzazione, sono sempre più spesso oggetto di riqualificazione ad opera di investimenti privati e attraverso la realizzazione di nuove infrastrutture. Le periferie, una volta riqualificate, vengono ad assumere un ruolo di nuova centralità urbana esterna al centro storico e non possono più essere identificate esclusivamente come luogo del degrado, della marginalità e del disagio; sono piuttosto indice di sviluppo capace di ampliare la città e di legarla sempre più strettamente al suo spazio regionale. Nel caso specifico preso in esame, la Bovisa, grazie alla sua elevata dotazione di infrastrutture e alla sua posizione strategica, investe un ruolo chiave come nodo della nuova dorsale urbana che ha i suoi estremi principali in Malpensa e Linate e che viene a definirsi come un nuovo, rilevante asse di sviluppo. La presenza del polo universitario del Politecnico rappresenta il principale elemento di rilancio per la Bovisa. Infatti, l'area ha subito e ancora sta subendo una profonda trasformazione: da paesaggio industriale in rovina a polo della conoscenza e della tecnologia. Per rilanciare ulteriormente la zona e per interpretare questa nuova identità, si è ipotizzato di realizzare un centro interculturale con l'obiettivo di attirare in questo territorio non solo la popolazione studentesca, ma l'intero quartiere con la prospettiva che questo intervento diventi un punto di riferimento per l'intera città di Milano. L'intervento prevede la riqualificazione di un'ex fabbrica risalente al 1940 e una serie di capannoni affiancati, situati nello stesso lotto nei pressi del Politecnico. Le originarie strutture industriali ospiteranno uno spazio espositivo, laboratori creativi e sperimentali, teatro, foresteria, biblioteca, sale conferenza, scuola di lingua e bar. Vi è inoltre uno spazio interamente dedicato al culto delle tre religioni monoteiste in cui vi sono le tre cappelle, cristiana, ebraica e musulmana, ed uno spazio dedicato al dialogo ed al confronto interreligioso.

“ Quando ci sono arrivato, bambino silenzioso e timido, nella primavera del 1952, la Bovisa era ancora la periferia industriale per eccellenza della città di Milano.

...

Alla Bovisa c'erano le fabbriche, le tute degli operai, un'atmosfera al tempo stesso umanissima e pesante, anonima e piena di speranza.

Strane vicende quelle della Bovisa, quartiere a nord di Milano, vicino ad antichi borghi come Affori, e poi Dergano, o come Villapizzone.

A Dergano ricordo che ci potevo andare attraversando un parto, uno di quelli dove negli anni cinquanta era ancora possibile giocare a pallone in piena città. E a Dergano mi sembrava però di essere catapultato dalla città industriale alla campagna ancora immobile. Per Villapizzone, invece, il percorso era più accidentato e sinistro, passava per i grigiori sironiani della periferia, dominati dalle affascinanti geometrie lievi e imponenti al tempo stesso del gasometro, oltre la stazione.

Inizialmente, la Bovisa non era nient'altro che una casina, la Cascina Bovisa, e per capire il suo nome, leggiamo nel dizionario di toponomastica di Dante Olivieri, che verosimilmente deriva da *bois*, come erano chiamati i venditori di carni cotte.

Bovisa come il paese di Bovisio, Bovisa sobborgo di contadini, divenuto più tardi, appunto, tutt'altra cosa, e cioè luogo di fabbriche e di industria, idea del futuro, nell'ingenua convinzione che immensi stabilimenti e potenti macchinari sarebbero stati sempre di più il segno del progresso ininterrotto, e dunque dell'avvenire.

Oggi, o meglio da qualche decennio, le fabbriche sono diventate desolato campo di rovine, archeologia industriale, come si dice; suggestiva, naturalmente, ma anche luogo e simbolo di abbandono, di oblio e di passato irrevocabile, di morte.

Il cittadino che si trova a passarci dopo una lunga assenza rimane regolarmente stupito e molto colpito dal cambiamento.

...

Ma, appunto, se è vero che Milano tenta di non sedersi mai sul passato, se tenta di reinventarsi ogni volta – non sempre, per altro, con soluzioni brillanti che ne illustrino realmente l'identità profonda- anche la Bovisa si è rinnovata una volta di più, e quello che era stato a lungo un quartiere di operai o di microimprenditori e artigiani o un quartiere di cortili e depositi, è diventato un quartiere di studenti, di università.

Così, a mattina e a sera, le sue strade non son più percorse da operai come quaranta o cinquanta anni fa, ma da ragazzi e ragazze che recitano, come ogni generazione di studenti, la loro parte di coloriti personaggi, vivi e rumorosi tra impegno e ozio.

L'identità del quartiere, dunque, è diventata a questo punto piuttosto allegra e mista, o addirittura molteplice, anche perché i magri o squallidi residui di ieri persistono.”

1. L'AREA DI PROGETTO

1.1. Inquadramento storico dell'area

1.1.1. Origine della Bovisa: dalla campagna all'industria

L'area che si estende a est della stazione Bovisa delle Ferrovie Nord di Milano si può, grosso modo, identificare con la porzione del territorio comunale milanese, che, fino alla recente rivoluzione nella ripartizione per zone, costituiva la Zona di decentramento n° 7. Come le altre zone, anche questa non corrispondeva nei suoi confini a nessuno dei nuclei suburbani che la metropoli lombarda ha incorporato nel corso della sua espansione. Città restia a dar peso al suo passato, Milano raramente ha fatto coincidere le denominazioni e i perimetri delle sue circoscrizioni amministrative con quelle dei quartieri storici, preferendo tracciati concepiti ex novo sulla base di criteri di tipo funzionale. Vista dall'alto, la Zona 7 appariva nitidamente come il settore della periferia settentrionale incorniciato dalle due linee ferroviarie. Nel linguaggio utilizzato dai media, che non amavano descrivere le circoscrizioni attraverso la sola denominazione numerica, impersonale e poco sentita, non era raro che l'intera Zona 7 fosse indicata nel suo insieme come "Bovisa". Questa tendenza, giustificata dalla forte visibilità assunta dal polo industriale della Bovisa su scala non soltanto cittadina negli anni centrali del secolo scorso, trovava in effetti giustificazione in alcune caratteristiche che distinguevano questa porzione di periferia rispetto ad altre, più degradate, aree limitrofe (Bovisasca e Comasina in primis, ma anche Quarto Oggiaro), oltre che nella forte caratterizzazione fisica derivante dalla presenza dell'omonima Stazione delle Ferrovie Nord Milano e dalla "cornice" formata attorno ad essa dalle Ferrovie dello Stato. Oltre a questa massicciata, le barriere più evidenti che identificano i confini del quartiere sono il cavalcavia Bacula, più conosciuto come il "ponte della Ghisolfà", i grandi viali come via Jenner. Bovisa, a differenza del quartiere limitrofo Dergano comparso nel duecento come feudo della famiglia degli Imbonati, ha una storia più breve, strettamente legata alla fase dell'espansione industriale iniziata negli ultimi due decenni del XIX secolo. La linea tra le vie Maffucci e don Minzoni, con la quale si può identificare la frontiera 'storica' fra Dergano e Bovisa, avrebbe dimostrato nel corso del tempo una sorprendente longevità. Nel 1866, quando Dergano viene fusa con Affori, Bruzzano e Bresso (quest'ultimo si distaccherà nel 1882), essa viene scelta come confine fra il nuovo comune di Affori e Uniti e Milano. Dopo l'annessione di quello alla città, avvenuta nel 1923, continua a segnare il limite orientale della nuova parrocchia di S. Maria del Buon Consiglio, istituita nel 1905 per fornire un'assistenza pastorale al nascente insediamento operaio della Bovisa. Ad avvicinare Dergano e Bovisa verrà la graduale espansione edilizia del secondo dopoguerra, che negli anni Sessanta conduce all'edificazione degli ultimi campi rimasti liberi attorno alle attuali vie Maffucci e Catone. La storia della Bovisa appare umile e oscura. Ancora a metà dell'Ottocento il nome indicava semplicemente una delle cascine (caratteristico insediamento a corte provvisto solitamente di una chiesetta, un'osteria, una casa padronale, le case per i contadini e una stalla) sparse lungo il tracciato di Via Varè Bovisiasca, un'area agricola a ridosso del borgo degli Ortolani, fuori da porta Tenaglia, sottoposta alla giurisdizione di una parrocchia milanese situata nell'attuale Piazza Lega Lombarda. Solcata da vie d'acqua, fontanili e sentieri secondari, la zona si caratterizza per le strade che l'attraversano (via Bovisasca, strada fra Dergano e Villapizzone) oggi Via Candiani e Lambruschini e per la

presenza di tipici caratteri extraurbani. È l'antica Bovisa pre-industriale, quella dei macelli e delle tenute di caccia dei Visconti; ancora visibili a chi vada a passeggio per le sue strade. Queste tenute di caccia erano collegate al Castello Sforzesco da sottopassaggi, chiusi negli anni Cinquanta, che fino alla Seconda guerra mondiale erano usati per gioco dai ragazzini della zona. Per lungo tempo, la posizione di territorio che sarà poi indicata come "Bovisa" non forma nemmeno un'unica unità ben individuata. Mentre la parte contigua alla Bovisasca ricade sotto la giurisdizione del comune di Affori. È solo nel 1912, infatti, che l'aggiustamento dei confini amministrativi determina il ricongiungimento dei terreni situati lungo la parte meridionale della via Bovisasca, rimasti isolati dal nucleo abitato di Affori per effetto della costruzione della massicciata della Ferrovia dello Stato.

1.1.2. Bovisa: polo industria nazionale

La nascita delle Ferrovie Nord Milano, avvenuta nel 1879, ha come conseguenza quasi immediata la costruzione della Stazione Bovisa, che assume la duplice funzione di ultima fermata milanese in direzione nord (dopo piazzale Cadorna e Bullona) e di snodo prima dello sdoppiamento fra la due linee di Milano-Saronno e Milano-Seveso. In pochi anni, quella che fino a poco tempo prima era ancora un'area suburbana costellata di strade, campi e cascine si trasforma in un polo industriale tra i più importanti d'Italia e di tutto rispetto anche in Europa. In parallelo si andò sviluppando un forte nucleo di classe operaia, di lavoratori portatori di un forte spirito di solidarietà sociale. Nel 1882 Giuseppe Candiani fu il primo industriale che costruì alla Bovisa uno stabilimento per la produzione dell'acido solforico, sfruttando come materia prima la pirite; lo stabilimento, in cui erano impiegate alcune centinaia di operai, era dotato di attrezzature avanzate e di un laboratorio sperimentale; la produzione di acido solforico avveniva grazie all'adozione dei moderni forni Peret e dei forni Maletta. Nel 1883 l'ingegnere Luigi Vogel impiantò, sempre in località Bovisa, un'industria per la produzione di perfosfato, dove lavoravano circa un centinaio di operai. In un primo tempo venne utilizzato l'acido solforico Candiani; successivamente, la Vogel iniziò a produrlo in proprio. I residui della lavorazione della pirite (materia prima per ambedue le industrie), vennero considerati per lungo tempo un corpo morto e le ceneri furono scaricate nei dintorni delle fabbriche in quantità tale da costituire un terrapieno sul

Quale fu edificato parte dell'abitato della Bovisa. In seguito vennero inviate ai forni della Breda per la produzione di ferro. Nel 1884, con la costruzione degli Scali merci di via Farini e di Porta Romana, dello Scalo di smistamento del Sempione (poi smantellato) e della Stazione Ticinese, collegati alla Stazione centrale e allo scalo merci di Porta Garibaldi, viene completata la rete ferroviaria che avvolge l'intera città. Con il piano Beruto (1889), che completa l'urbanizzazione della zona di via Farini e traccia la circonvallazione di via Jenner, il tessuto urbano entra ormai a contatto con il territorio di Dergano e della Bovisa. Non è un caso che il piano regolatore del 1933 arrivi solo fino a via Imbriani e a piazza Bausan: non oltre, perché era già tutto costruito. Questo spiega il tracciato 'da paese' delle zone interne di Bovisa (via Durando, via Balducci, via Candiani), che incorporano ancora oggi alcune cascine, creando tra l'altro seri problemi di viabilità. Lo sviluppo urbano si adatta alle preesistenti caratteristiche dei due semiquartieri. Nel 1884, nell'area affacciata su via Jenner tra via Guerzoni e via Livigno, iniziano i lavori per la costruzione dell'ospedale dei contagiosi "Agostino Bassi", formato da quattro padiglioni destinati ad ospitare malati di vaiolo, morbillo, difterite e scarlattina, che sarà terminato otto anni dopo.

Nel 1886 venne fondata la Piatti, per la produzione di vernici, che ebbe rinomanza nei primi del '900 per la produzione della kruptite, pittura antiruggine. La massiccia presenza del comparto chimico fu una connotazione che rimase a lungo, tanto da configurare la Bovisa come sede del polo della chimica inorganica del milanese. Un secondo settore produttivo, tuttavia, si andò insediando a partire dagli anni Novanta: quello della meccanica. Erano sorte, infatti, una serie di industrie per lo più di medie dimensioni che, insieme con le produzioni chimico-farmaceutiche, costituirono la caratteristica della zona per lunghissimo tempo. Nel 1894 nacque la Ceretti e Tanfani, specializzata nella costruzione di impianti di sollevamento e trasporto, che nel corso degli anni venti conquistò una serie di primati nel campo delle costruzioni di teleferiche e dei trasporti su linea aerea, tra i quali la linea aerea più lunga d'Europa (40 km) per il trasporto merci in Spagna, la funivia più alta del mondo sul Monte Bianco (2700 m) in Francia. Nel 1897 trovò posto in Bovisa la G. Ranci & C., per lavori in latta in genere e specialmente per rivestimenti metallici smaltati. Poi si aggiunse la Origoni & C. per la produzione di lamiere zincate e piombate e tubi zincati. Nel 1900 si stabilirono qui le Officine meccaniche Bologna, per produzioni meccaniche e bulloneria. Nel 1907 entra in funzione lo stabilimento delle distillerie Fratelli Branca all'angolo tra via Resegone e via Jenner, al confine con il quartiere dell'isola, che conclude di fatto il processo di trasformazione del vecchio paese di Dergano in un sobborgo della nuova Milano industriale. Nell'area della Bovisa il processo di industrializzazione innescato dalla presenza della ferrovia non trova invece ostacoli, e può dispiegarsi in tutta la sua ampiezza. Nell'area immediatamente a ridosso della Stazione, provvista di ampi spazi liberi e favorita dalle importanti economie esterne legate alla vicinanza alla via di trasporto, la crescita degli stabilimenti industriali è rapida. I primi ad arrivare sono quelli della Montecatini, costruiti su via Bovisasca a ridosso del lato orientale della nuova stazione (nel 1882). Nel 1906, a ovest della Stazione delle Ferrovie Nord, viene terminata l'Officina del Gas (o "gasometro"), l'impianto più grande del paese per la produzione e distribuzione del gas e la lavorazione dei suoi sottoprodotti. Ciò che emerge è un sistema di impianti impreniati sulla stazione ferroviaria, integrato a sua volta in un bacino produttivo regionale di cui fa parte anche il polo elettromeccanico, che va sviluppandosi attorno alla Franco Tosi a Legnano e alla Breda a Sesto San Giovanni. La disponibilità di spazi e la vicinanza con lo Scalo merci Farini sono all'origine anche di quello che può essere considerato il secondo tratto caratteristico della Bovisa industriale: lo sviluppo di un fitto tessuto di spedizionieri e poi di imprese di autotrasporto. Se la parte occidentale del quartiere è quella che assume la caratterizzazione industriale più marcata, con le fabbriche come "calamitate" dalle linee ferroviarie (all'interno della "goccia" racchiusa fra le linee FS e FNM, servita, oltre che dalla Stazione Nord, dalla stazione FS "Bovissetta" e sottoposta formalmente alla parrocchia di Villapizzone, le abitazioni rimarranno sempre pochissime), la parte settentrionale diventa sede di numerose ditte specializzate nel trasporto di merci da e per la dogana di via Farini. Lo sviluppo industriale dell'area prosegue ininterrotto per tutta la parte centrale del secolo, senza conoscere rallentamenti neppure in corrispondenza delle due guerre mondiali. Negli anni Trenta accanto alle industrie meccaniche fanno il loro ingresso gli impianti legati alla telefonia, come la Face Standard in via Bodio, fornitrice di apparecchi elettrici alla Sip e all'Italcable. Nel frattempo, Dergano assiste alla comparsa di quello che rimarrà unico stabilimento per l'industria alimentare l'Italcima per la produzione di cioccolata in via Legnone (1936). Nel 1931, con l'arrivo dei laboratori della Scala in via Baldinucci, la zona diventa sede di un impianto di rilevanza cittadina non legato alla produzione industriale, ma sede di una falegnameria, di deposito dei materiali di scena e magazzino per i costumi. Negli anni successivi alla

seconda guerra mondiale, attorno alla Montecatini (nel frattempo divenuta Montedison) si svilupperà un vero e proprio polo chimico, con la Sirio (produzione di saponi) e la Ivi (vernici) che vanno ad occupare anche i terreni rimasti liberi attorno alla ferrovia nell'area compresa fra la Linea delle FNM e lo scalo Farini, saturando definitivamente l'area sud del quartiere. Lo sviluppo delle industrie chimiche e meccaniche e della telefonia, nonché di un tessuto di piccole e medie imprese fornitrici sorte all'ombra di quelle maggiori, fanno della Bovisa uno dei fulcri dell'industria nazionale. Già nei primi anni del secolo, le industrie insediate nella zona iniziano ad attirare lavoro non soltanto dalle aree circostanti di Milano, ma anche da altre regioni del nord. L'arrivo degli operai conduce alla creazione di istituzioni cooperative e solidaristiche, mirate soprattutto a far fronte all'esaurimento della capacità ricettiva degli insediamenti residenziali già esistenti e al crescente fabbisogno di abitazioni per gli operai e le loro famiglie. Le case operaie, costruite dalle cooperative, segneranno profondamente il tessuto urbano del quartiere, contribuendo in modo decisivo alla stanzializzazione di una parte significativa della popolazione operaia, che giunta nella zona seguendo il lavoro, senza progetti di trasferimento definitivo, finisce per mettervi radici definitive con le proprie famiglie. Negli anni Cinquanta, il polo industriale si avvia a raggiungere la sua massima espansione. Le ferrovie scaricano quotidianamente fiumi di operai impiegati alla Montedison, alla Sirio e alla Carlo Erba. L'afflusso di operai pendolari anima la vita sociale nel quartiere. Quando c'erano le fabbriche, gli abitanti erano 13.000 di notte ma diventavano 30.000 di giorno, il che alimentava trattorie, osterie, negozi. La vicinanza delle stazioni, che favorisce il pendolarismo degli operai, e la presenza delle cooperative in grado di integrare i nuovi arrivati nel ciclo di ricambio dei soci non rendono necessaria la costruzione di edifici residenziali di edilizia popolare, differenziando Bovisa e Dergano da quasi tutti gli altri quartieri della periferia milanese. Ancora oggi questa particolarità costituisce un carattere positivo riconosciuto ai due quartieri, percepibile soprattutto nelle tipologie abitative: non case popolari ma molte vecchie case di ringhiera. Questi fattori, e più in generale la presenza di un tessuto sociale e associativo legato alla vita di fabbrica già rodato da diverse generazioni, agiscono come efficaci ammortizzatori dei disagi e delle tensioni sociali, che si manifestano soprattutto nell'ultimo e più tormentato crepuscolo della "Milano industriale". Rispetto a quartieri non lontani come la Comasina, Quarto Oggiaro o Bruzzano, Bovisa e Dergano si distinguono in positivo per la loro tranquillità. Nel primo decennio del secolo, nei vasti terreni situati tra gli abitati di Dergano e Bovisa nacquero i primi grandi stabilimenti cinematografici o, secondo la terminologia dell'epoca, "le manifatture delle films". La prima casa di produzione ad insediarsi in zona fu, nel 1907, la Comerio (fondata dal noto fotodocumentarista Luca Comerio) che nel 1908 si fuse con la Saffi (Società Anonima Fabbricazione Films Italiana, con sede a Precotto); la Saffi-Comerio disponeva di un notevole capitale ma, in seguito ad una crisi, nel 1909 venne trasformata in Milano Films e Luca Comerio si trovò di fatto estromesso dalla gestione della nuova società: Modrone. La Milano Films poteva disporre, avendoli ereditati dalla Comerio, di 10.000 metri quadrati di terreno tra la Bovisa e Dergano; gli stabilimenti, completati intorno al 1913, erano un complesso abbastanza grande con due teatri di posa costruiti in vetro, un grande fabbricato per uffici, la sartoria, sale grandissime con enormi armadi a muro per conservare costumi di ogni epoca, magazzini per il trovarobato, sale di sviluppo, montaggio e proiezione, camerini per gli artisti e camerini per il trucco. Il tutto era circondato da un grande giardino coltivato a fiori e lamponi, con fontane e terreni a prato adatti a filmare gli esterni. Nella seconda metà degli anni dieci, oltre alla Milano Films, si insediarono, nella stessa zona, l'Armenia Films e la Insubria Films – che produceva documentari – poi

assorbita dal Cinestabilimento dei Fratelli Donato. Il periodo di maggiore attività degli stabilimenti milanesi fu senz'altro il decennio tra il 1910 e il 1920. A partire da quegli anni, il grosso delle produzioni cinematografiche si trasferì a Roma, sebbene la Milano Films continuasse a lavorare a ritmo serrato sino al 1927.



Figura 1 **Fabbriche del polo industriale Bovisa**



Figura 2 **Fratelli Branca, panoramica 1910**



Figura 3 **Fratelli Branca, furgone consegne**



Figura 4 **Moretti Tende e Ceretti & Tanfani**



Figura 5 **Ingresso Ceretti & Tanfani**



Figura 6 **Panoramica dal cavalcavia Bacula**



Figura 7 **Schizzo parco ex scalo Farini**



Figura 8 **Viale principale edifici AEM**



Figura 9 **Gasometri**



Figura 10 Edificio dell'AEM e gasometri



Figura 11 Gasometri



Figura 12 Stazione Bovisa e stabilimento ex Sirio



Figura 13 Edificio della Moretti



Figura 14 Armenia Films, scorcio anni '70

1.1.3. Fine dell'epoca industriale: abbandono dell'area

La vecchia Zona 7 operaia e industriale inizia la sua parabola discendente a partire dagli anni Settanta. Del 1972 è l'inaugurazione dell'ultimo edificio destinato ad accogliere famiglie di operai e costruito secondo il modello cooperativo. Gli anni che seguono vedono l'inizio del processo di deindustrializzazione della metropoli lombarda. Sebbene la crisi delle fabbriche coinvolga simultaneamente l'intera area, anche il processo di dismissione sembra investire i due quartieri in tempi e modi diversi. Il tessuto industriale più diversificato, sia sul piano dimensionale sia su quello qualitativo, che contraddistingue Dergano favorisce un processo più graduale. Non è un caso che due degli impianti principali ubicati a Dergano, la Fernet Branca, che impiega tuttora un centinaio di operai, molti dei quali figli di vecchi dipendenti, entrati per ereditarietà, e la Zaini (cioccolato), continuino tuttora l'attività, seppure a ritmo ridotto rispetto al passato. Bovisa vede invece chiudere nel giro di pochi anni tutti i suoi colossi, dalla Sirio alla Montedison. L'ultima che ha chiuso i battenti è stata la Face di via Bodio, all'inizio degli anni Novanta, dopo un tentativo di salvataggio da parte dell' Alcatel. Il passaggio da area industriale ad area residenziale si svolse in conseguenza alle risorse fisiche e sociali che la storia ha segnato ai due quartieri. La dimensione più ridotta delle aree lasciate libere a Dergano dalle dismissioni favorisce la costruzione di abitazioni di buona qualità, che attirano famiglie giovani di classe media e, mescolandosi con gli edifici del vecchio quartiere contribuiscono a migliorarne l'aspetto. Qualcosa di simile a ciò che, in Bovisa, si verifica nello stesso periodo soltanto nella zona di via Maffucci, senza trovare corrispettivi nelle altre aree del quartiere. Sebbene corrisponda ad una fase di graduale "imborghesimento" di entrambi i quartieri, l'inizio delle dismissioni inaugura un periodo di crisi nel tessuto sociale e urbano, destinato a proseguire nel corso degli anni Ottanta. Con la chiusura degli stabilimenti industriali e la fine dei flussi di persone che l'attraversavano tutti i giorni per raggiungere i luoghi di lavoro, l'area attorno alla massicciata della ferrovia e agli edifici della stazione, priva di insediamenti residenziali, si trasforma in un deserto costellato di fabbricati in stato di abbandono. Lungo le vie Colico, Bellagio e Bovisasca i fabbricati abbandonati trasformano la Bovisa occidentale in una delle aree della città più degradate e peggio frequentate, soprattutto nelle ore serali e notturne.

1.2. I segnali della ripresa

1.2.1. Infrastrutture e nuovi insediamenti

Favorito anche dall'assenza di case popolari, il cui inarrestabile degrado inizia proprio negli stessi anni Ottanta ad affliggere altri quartieri della periferia milanese, l'arrivo delle nuove case rappresenta il primo dei segnali di ripresa che si manifestano nella Zona 7. A differenza degli immigrati assorbiti dai due quartieri fino agli anni Sessanta, i nuovi abitanti non appartengono alle categorie professionali tradizionalmente dominanti della zona né mostrano, se non in piccola parte, la tendenza ad integrarsi nel vecchio tessuto. Questa ripresa la si vede anche nel miglioramento dei negozi e nella comparsa di parecchie filiali di agenzie di credito. Ma il più significativo segnale lo si ha con l'ingresso delle prime attività terziarie di rilievo all'interno di quella che era stata la "cittadella" della Milano industriale. L'arrivo del Politecnico, con le

nuove sedi della facoltà di Architettura in via Durando e in via Cosenza (1993), il trasferimento degli uffici del Pra da piazza Piemonte in via Durando a metà degli anni Novanta e il trasferimento degli studi di Telelombardia in via Colico alla fine del decennio segnano l'inizio dell'integrazione della Bovisa nella nuova "città dei servizi", anche se accentuano i gravi problemi di traffico, tuttora irrisolti. La generale tendenza alla ripresa che interessa l'area della Bovisa coinvolge in parte anche l'associazionismo locale. Nel 1993, l'apertura della Biblioteca di via Balducci, dotata di una sala da 150 posti e di un piccolo parco, fornisce ai due quartieri un centro polifunzionale che inizia ad essere utilizzato dagli studenti in cerca di spazi in cui studiare e come area ricreativa per famiglie e bambini. La Biblioteca diventa sede anche di conferenze e incontri pubblici, e apre le sue infrastrutture alle attività delle associazioni presenti in zona. Tra queste, spiccano i corsi di lingua italiana destinati agli immigrati. Con l'arrivo del Politecnico e la ripresa dei progetti sull'area della Stazione FNM, la crescita della presenza degli immigrati stranieri appare in effetti una delle principali novità introdotte degli anni Novanta nella vita della vecchia Zona 7. L'arrivo degli immigrati extracomunitari viene talora paragonato alle precedenti ondate migratorie che avevano investito la zona, ma presenta caratteristiche abbastanza diverse dal passato. Tra queste spicca la diversificazione dei problemi che i vari segmenti di questa ultima ondata migratoria incontrano nel processo di integrazione, nei quali confluiscono e si combinano fattori economici, sociali e culturali. Nel caso degli immigrati di origine filippina e sudamericani, il processo di integrazione appare favorito dalla forte complementarità fra le tipiche funzioni svolte da questi immigrati e le esigenze della popolazione, infatti il quartiere è anziano e ciò ha favorito l'integrazione di filippini e latino-americani con il compito di collaboratori domiciliari fissi. L'integrazione è anche favorita dalla facilità ad avvalersi dei servizi e degli strumenti di socializzazione offerti dalle strutture religiose e sociali.

Politecnico

Nel 1989, su iniziativa dell'allora Preside Cesare Stevan, alcuni corsi della Facoltà di Architettura vennero ospitati nei capannoni, da poco dismessi e concessi in comodato d'uso, della fabbrica meccanica Fmb, posta subito sotto l'Area dei Gasometri e a ovest della Stazione Fnm; si avviava così l'insediamento del Politecnico a Bovisa. Nel 1994 è stato inaugurato il primo insediamento nell'ex Stabilimento della Ceretti & Tanfani, in via Durando 10, a est della Stazione Fnm; il complesso si è via via ampliato, oggi ha raggiunto 38.500 mq di slp; attualmente ospita due facoltà: quelle di Architettura Civile e di Design e altre attrezzature. Esistono anche due spazi dedicati a mostre, non solo legate alla didattica ma utilizzabili per mostre dedicate al lavoro di architetti italiani e stranieri, nonché all'opera dei maestri e all'arte. Queste esposizioni si avvalgono anche di archivi, lì depositati, che custodiscono i documenti del lavoro di importanti esponenti della nostra architettura moderna (Piero Bottoni, Carlo De Carli, Elio Frisia, Gabriele Mucchi). Oltre alle due facoltà citate, a Bovisa, nella ex Fmb e nella vicina ex Ivi Ppg, è presente la sede principale della Facoltà di Ingegneria Industriale. Qui si tengono i corsi di laurea (di 1°livello, la "laurea breve") di Ingegneria Aerospaziale, di Ingegneria Energetica, di Ingegneria Meccanica; i corsi di laurea specialistica (magistrale) di Ingegneria Aeronautica, di Ingegneria Energetica, di Ingegneria Meccanica e di Ingegneria Spaziale. Da mettere in evidenza sono i dipartimenti deputati alla ricerca, in via Durando si trovano:

- i laboratori del Dipartimento Indaco (Industrial Design, Arti Comunicazione e Moda)

- un centro promosso oltre che da Indaco, dal Dipartimento di Chimica, Materiali e Ingegneria chimica 'Giulio Natta': POLiteca. Design Knowledge Centre. È un centro di documentazione per il progetto, dedicato a varie ed estese tematiche; qui si sottolinea la presenza di MeD *MaterialieDesign*, un archivio sui materiali avviato nel 1999, che fornisce informazioni su proprietà, tecnologie di trasformazione e finitura e possibilità applicative di materiali tradizionali e innovativi.

- i laboratori del Dipartimento di Progettazione dell'Architettura: Diagnostica per la conservazione e il riuso del costruito; Modellistica.

- Sicurezza dei trasporti, con crash e crash verticale.

In via La Masa (dipartimenti di Ingegneria Aerospaziale e di Meccanica):

- Galleria del vento, con potenza max installata di 1.5 MW e dimensioni globali di 50x15x 15 m.

- Laboratori di ricerca nel settore energetico (Combustione; Turbomacchine; Motori a combustione interna; Propulsione aerospaziale).

- Laboratori di ricerca nel settore meccanico (Resistenza di materiali e strutture; Trasmissione di potenza meccanica; Analisi dinamica delle strutture; Ricerca su componenti ferroviari, come assali, carrelli, pantografi).

- Laboratorio per lo studio dei materiali innovativi.

- Laboratorio Hapre, Haptics & reverse engineering e virtual prototyping & augmented reality (con appropriati strumenti, genera modelli geometrici ed haptic di oggetti; si possono quindi toccare vari tipi di materiali associati agli oggetti, verificare caratteristiche di superficie quali: rugosità e proprietà dei materiali e deformabilità). Il politecnico fu, forse, uno dei primi a intuire le potenzialità di questo quartiere e a considerarlo non più come il luogo dei "vecchi ruderi da abbattere", ma come un territorio denso di opportunità, da sfruttare per le proprie necessità ma, allo stesso tempo, da attivare e rivitalizzare.

Bovisa ha beneficiato dell'impatto territoriale del Politecnico: il quartiere ha visto crescere piccole attività volte a servire la popolazione studentesca come bar, panifici, paninoteche, copisterie. Questa zona residenziale può essere ulteriormente suddivisa tra "cuore abitativo", più meridionale (Bausan e immediati dintorni), e una zona più settentrionale, tradizionale insediamento di ditte d'autotrasporto. Dall'altra abbiamo il deserto dell'area dei vecchi gasometri. Quest'ultima, indipendentemente dal volto che potranno conferirle in futuro i relativi progetti e malgrado la presenza della Facoltà d'ingegneria, si presenta attualmente come un'area di profondo degrado ed abbandono. Vi abitano poche persone, per lo più anziane. D'altro canto, già ai tempi vi erano ubicate solo le abitazioni dei custodi degli stabilimenti industriali. Quest'area emerge come un'entità estranea ed ostile nei vissuti degli abitanti di Bovisa del presente.

Nel 2004, di fronte alla necessità di realizzare una prima immediata nuova espansione, il politecnico, acquista nuove aree perimetralmente all'insediamento La Masa Lambruschini. Il nuovo intervento progettato e realizzato da Euromilano è concepito globalmente sulle diverse aree e si integra con l'insediamento esistente. Grazie al Politecnico, Bovisa, un tempo sede di buona parte delle industrie milanesi, ha subito e ancora sta subendo una profonda trasformazione: da paesaggio industriale in rovina a polo della conoscenza e della tecnologia. La vita rispetto a dieci anni fa è cambiata moltissimo, non solo per il brulicare dei quasi 12000 studenti di Ingegneria, Architettura e Design che frequentano i corsi nei capannoni industriali ristrutturati; insieme a loro sono sorti una infinità di nuove attività, non solo di ristorazione, per il tempo libero e connesse alla didattica (copisterie e servizi informatici). Anche grazie alla presenza del

Politecnico, oggi attorno all'insediamento universitario sono presenti gallerie d'arte, case editrici, laboratori artistici e artigianali, librerie, studi di architettura e di design, studi fotografici, agenzie di pubblicità e molte altre attività nelle quali sono spesso impegnate popolazioni giovanili che costruiscono un ambiente creativo e fertile per il futuro. E da questa trasformazione numerose innovazioni verranno stimulate.



Figura 15 **ingresso politecnico**



Figura 16 **cortile facoltà di architettura**



Figura 17 **Facoltà di design e biblioteca**





Figura 18 **progetto Euro Milano per il Politecnico**

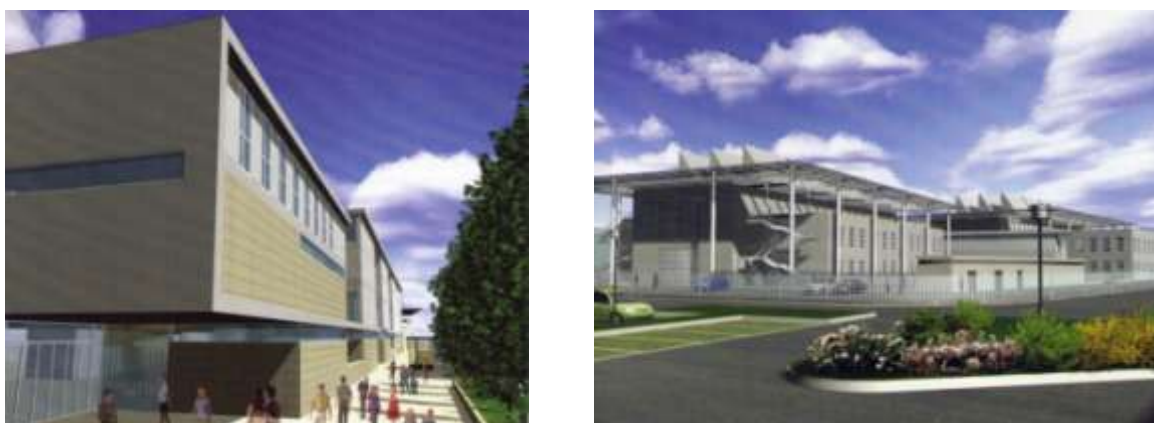


Figura 19 **progetto Euro Milano per il Politecnico**

Triennale Bovisa –Tvbs-

Inaugurata il 21 Novembre 2006, è la nuova sede della Triennale dedicata all'arte contemporanea e alla contemporaneità. È uno spazio di oltre 1400 mq destinati ad esposizioni ed eventi, cui si aggiungono altri 500 mq per la libreria, la ristorazione e i servizi al pubblico. Nasce come il luogo dell'innovazione e della creatività, un territorio libero da condizionamenti destinato soprattutto ai giovani, dove si realizzano grandi mostre d'arte contemporanea, concerti, rassegne cinematografiche, attività culturali e sociali. Come ha scritto Biagi su "Abitare": *è frutto di un impegno corale, che ha coinvolto istituzioni locali e aziende, confederate in una partnership volontaristica in cui ciascuno ha fornito gratuitamente risorse e competenze secondo i rispettivi ruoli e spettanze. Il tutto ... per un esperimento destinato a durare tre anni prima che i terreni messi a disposizione da Euro-Milano in un ottica di valorizzazione immobiliare, vengano riassorbiti dai programmi di sviluppo della medesima società, che prevedono la realizzazione di un nuovo Campus dei Politecnico con residenze e servizi per studenti.*

È insolito che a Milano una funzione d'eccellenza trovi spazio in un quartiere lontano dal centro. Lo è ancora di più se il complesso di edifici destinato ad ospitarla ha un tempo di vita limitato, stabilito fin dall'inizio. Non è un caso che sia successo a Bovisa, nello storico quartiere industriale oggetto di una profonda

operazione di recupero e trasformazione. È il segno di una città che cambia. E più ancora, è il segno di una diversa idea di sviluppo, di una nuova capacità progettuale che assegna valore ai processi di trasformazione rendendoli tempi vivi e occasioni di fruibilità per i cittadini. Il progetto, sotto la direzione artistica di Pierluigi Cerri è basato su un innovativo sistema di architetture effimere che trasformano, sotto il profilo estetico e funzionale, le originarie strutture industriali e prevede la collaborazione di artisti per realizzare gli interni e le decorazioni. Triennale Bovisa si affianca allo spazio polifunzionale Base B – Metri quadri creativi, realizzato in collaborazione con l'associazione Zona Bovisa. Anche in questo caso un'area destinata al recupero urbano è stata temporaneamente messa a disposizione della città per far vivere iniziative culturali e sociali. I colori accesi sulle facciate: il frutto di un lavoro collettivo site-specific con l'artista messicano Raymundo Sesma, che ha coinvolto oltre cinquanta partecipanti, i quali hanno lavorato fisicamente alla decorazione. Un ottimo esempio di come incidere sul reale seguendo schemi non banali. La nuova struttura si compone di due padiglioni posizionati a L, uno, di dimensioni 10x40 m, è destinato agli spazi accessori quali bar-ristorante, spogliatoi, servizi, corridoi e uffici; l'altro, che misura 20x80m, è per la quasi totalità adibito a sala espositiva. La parte strutturale, la cui altezza alla linea di gronda è di circa 6m, è costituita da arcate in alluminio ricavate da estrusi di sezione di 117x360 mm. Lungo le pareti perimetrali sono posizionate 24 porte a doppio battente di dimensioni 2x2.4 m e una porta carraia da 4x 4.5 m.



Figura 20 **Triennale Bovisa**

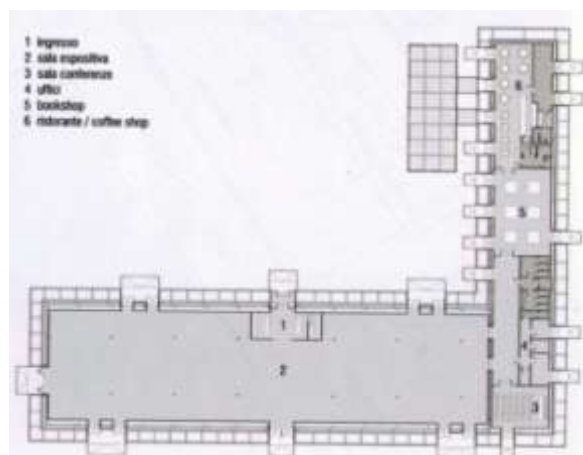


Figura 21 **Pianta Triennale Bovisa**



Figura 22 **Base B**

Istituto di Ricerche Farmacologiche Mario Negri -Irfmn-

L'Istituto di Ricerche Farmacologiche "Mario Negri" da oltre quarant'anni rappresenta in Italia l'unica istituzione non-profit che si occupa in modo sistematico dei trattamenti farmacologici valutandone con diverse modalità

l'impatto sulla salute pubblica. È un'organizzazione scientifica che, dal 1963, opera nel campo della ricerca biomedica. Avendo come scopo fondamentale il contribuire alla difesa della salute e della vita umana, l'ambito della sua attività non può che essere vasto: dal livello molecolare fino all'uomo. Oltre che alla ricerca, l'Istituto si dedica anche all'insegnamento (diplomi regionali, PhD e dottorati di ricerca) e alla diffusione della cultura scientifica in campo biomedico. Intende incrementare gli scambi culturali con altri Istituti scientifici, in Italia e all'estero. Dalla originaria sede di Quarto Oggiaro, dal giugno 2007 l'Istituto si è trasferito nei nuovi edifici di Bovisa (24000 mq con 470 ricercatori). Questo nuovo insediamento ha arricchito questa parte di città e dalle parole del direttore Silvio Garattini si comprende quali siano le attese dell'Irfmn: *"...poter realizzare sinergie di ricerca soprattutto con il Politecnico e con altri enti scientifici che si insedieranno nella zona. Sono inoltre attese sinergie nella formazione dei giovani ricercatori, con particolare riferimento ai candidati al PhD. La presenza della Triennale rappresenterà un punto d'incontro importante per integrare formazione scientifica, artistica e culturale"*.



Figura 23 **istituto Mario Negri**

Telelombardia

Telelombardia è una rete televisiva regionale della Lombardia; ha sede a Milano Bovisa, in via Colico. Secondo i dati Auditel è la televisione regionale più seguita in Italia. Nata nel 1974, in tempi pionieristici per la TV commerciale, ha sempre cercato di proporre una programmazione "vicina" al cittadino lombardo. Da qualche anno ha assorbito altre due reti locali, Canale 6 e, dal 2004, anche Antenna 3, storica emittente lombarda.



Figura 24 **Telelombardia**

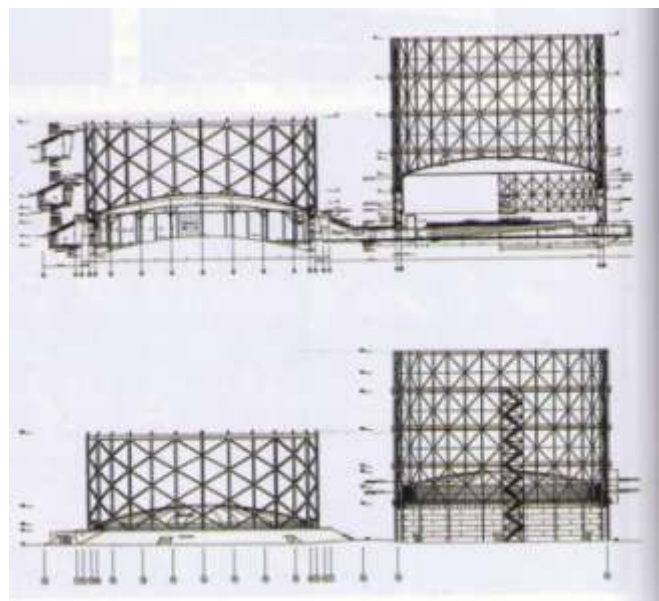
Museo del Presente

È in programma da più di 10 anni, essendone stata prevista l'inaugurazione nel 2000; come consulente artistico del museo fu nominato Jean-Hubert Martin, iniziatore e poi direttore del Centre Pompidou e direttore o consulente di diversi importanti istituzioni d'arte (Biennale di Lione, Musei di Parigi, di Düsseldorf e di Berna). Il Comune stanziò tempestivamente i fondi per il finanziamento, ma purtroppo l'appalto dei lavori subì numerose traversie e ritardi, per cui la realizzazione non fu avviata. Tuttavia, ancora nel fascicolo distribuito dal Comune nel dicembre 2005 (dal titolo 'Abbiamo messo in comune la voglia di fare dei milanesi'), nella pagina intitolata "*Siamo una città delle culture: I musei per il futuro*", si legge: *I gasometri della Bovisa, simbolo della trasformazione della Milano industriale di fine Ottocento, ospiteranno invece il Museo del Presente.*

Promotrice dell'iniziativa (con l'Assessore alla Cultura Salvatore Carrubba) è stata Alessandra Mottola Molfino, allora direttore del Settore Musei e Mostre dell'Assessorato Cultura e Musei del Comune di Milano, la quale ha ben sintetizzato gli intenti di questa nuova istituzione, non separandoli dall'occasione insediativa; di fatto, connettendo l'insediamento del nuovo Museo a quello del Politecnico. Scrive Mottola Molfino, nella prefazione al Catalogo della grande Esposizione 'Milano Europa 2000. Fine secolo - I semi del futuro', svolta al Pac e alla Triennale da maggio a settembre 2001: *Per il suo nuovo museo, Milano ha privilegiato il legame con la propria storia, con la rivoluzione industriale, con 'la città che sale', con la memoria del lavoro, con la periferia operaia. Milano ha scelto di collocare la propria Kunsthalle per l'arte contemporanea nei gasometri e negli edifici archeo-industriali della Bovisa.*

Precedente a questa iniziativa, nel 1998 si è potuto assistere alla concretizzazione dell'idea di *mantenere attiva la memoria storica industriale*, grazie al lavoro dell'artista Jonathan Guaitamacchi nella mostra "Le Macchine della Luce", allestita nell'ex Sala Pressione nell'area dei Gasometri; oggi non più utilizzata. Nel luglio 1994 con la fine dei lavori per la metanizzazione, l'Officina del Gas di Bovisa cessò la produzione; nello stesso tempo, l'Aem si impegnò a mantenere viva la memoria storica di questi luoghi e soprattutto la loro anima, come scrisse il Presidente Enrico Cerrai nel Catalogo di una Mostra di disegni. Erano i disegni che Jonathan Guaitamacchi aveva sviluppato ritraendo gli impianti tecnologici dell'Area dei Gasometri e che

raffiguravano sia gli interni, con gli intrichi meccanici, che gli esterni, con le carcasse arrugginite. Questa Mostra fu, allestita dall'Acm nella ex Sala Pressione, ubicata a fianco del gasometro più recente, cosiruito nei primi anni Cinquanta e da poco demolito. La scelta del luogo espositivo fu più che giusta: i disegni ritraevano parti del luogo dov'erano esposti, inducendo così inedite rifrazioni tra realtà e raffigurazioni. Con oculato mecenatismo, l'Aem aveva indotto Guaitamacchi a frequentare assiduamente e per un lungo periodo il grande recinto dei gasometri; grazie a questa 'residenza', l'artista aveva prodotto numerosi ritratti al carboncino di grande dimensione e di notevole efficacia. Altre iniziative nel campo dell'arte e della cultura sono state realizzate all'interno del quartiere. Una di queste è il The Bag Art Factory, attiva dal 2003 in un capannone restaurato all'angolo tra via Guicciardi e via Carnevale, già sede di una ditta di import-export, si sono installati e operano quindici giovani artisti, quasi tutti ex allievi o allievi dell'Accademia di Brera. Nel Fascicolo che presenta la Factory si legge che centrale appare il ruolo dell'ambiente perché è solo con una grande passione e una febbrile iniziativa che un vecchio capannone della periferia industriale di Milano poteva divenire un tale luogo di unione. Nella familiarità di un quotidiano impegno, quasi da bottega, l'edificio è stato lentamente trasformato in un laboratorio, una sorta di factory worholiana atipica, dove i sedici artisti hanno cominciato a dipingere ognuno in piena libertà cercando di aprirsi alla città stessa. Altra iniziativa è stata realizzata nel 2006 in un piccolo complesso industriale dismesso, ubicato in via Lambruschini 36, a poche decine di metri dal Polo di Ingegneria. Si tratta della sede dell'Associazione Culturale 'Zona Bovisa', cui partecipa anche Poli.Design, un consorzio del Politecnico. Essa mira ad essere nuovo punto di riferimento per la vita sociale e culturale del quartiere e ad ospitare, con bassi canoni atelier di artisti, grafici, designer, musicisti. Il decoro degli edifici, progettato da Raymundo Sesma, è stato eseguito in occasione dei MiArt, marzo 2006: non a caso è stata adottata nel logo e nel decoro la figura dei gasometri.



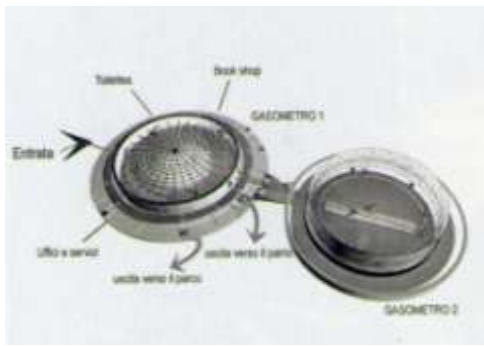


Figura 25



Museo del Presente

Nuova sede dell'accademia di Belle Arti di Brera

Inizialmente, era previsto che sorgesse in via Durando, di fronte all'ingresso principale del complesso del Politecnico che ospita le facoltà di Architettura Civile e del Design. In questo modo l'anima del quartiere della Bovisa sarà sempre più affidata agli studenti. «Siamo andati vicini al Politecnico - ha affermato il presidente Stefano Zecchi - anche per riscoprire un rapporto con gli architetti, con i quali ci legano comuni radici artistiche». Però, ultimamente, la localizzazione è stata dirottata in una caserma dismessa in via Mascheroni. Secondo i giornali il progetto è stato via via deciso, finanziato, sospeso, ripreso e di nuovo sospeso.



Figura 26

Progetto Nuova Brera

1.3. Gli aspetti critici della Bovisa

Stando nel quartiere si ha la percezione di trovarsi in un'area "incapsulata" dal muro della ferrovia, che tende ad attenuarsi via via che ci si sposta verso piazzale Maciachini. L'isolamento non è tuttavia percepito univocamente dai residenti come un fattore negativo. Al contrario, esso è spesso considerato all'origine del clima di forte integrazione sociale che contraddistingueva Bovisa. La chiusura del quartiere a causa degli assi ferroviari che lo circondano ha permesso che si mantenesse un clima "da paese", in cui tutti, anche i nuovi residenti si conoscono fra loro. La barriera creata dagli assi ferroviari che incapsulano il quartiere, se favorisce l'integrazione all'interno, ostacola tuttavia i contatti e gli interscambi con il resto della città, infatti è la ferrovia il suo unico agevole collegamento con l'esterno. Perfino negli anni d'oro delle fabbriche, quando

nei giorni feriali erano migliaia gli operai pendolari che popolavano il quartiere, nelle ore serali e nei giorni di festa la Bovisa appariva deserta. Essa si presentava come periferia spopolata, infatti è sempre stata qualificata come estrema periferia, un'area semipopolata con poca o nessuna vita sociale. A colpire è anche l'assenza di un nucleo urbano ben individuato: Bovisa non ha una zona storica vecchia, infatti, prima della forte industrializzazione, andando in stazione si incontravano soltanto campagne abbandonate e orti, a parte le case di ringhiera in prossimità della stazione. Dai quartieri vicini ci si spostava verso il centro della città, non c'era motivo di andare a Bovisa, se non per giocare nei campi o alla Cava Lucchini e per andare a visitare la "casa del cinema" di via Balducci. La recente rinascita della stazione sembra poter marcare una svolta importante al riguardo, tuttavia, i tratti fondamentali della vecchia immagine negativa tendono a ricorrere ancora oggi: di sera c'è il deserto, come se il posto fosse poco abitato. A fine giornata, quando si esce dall'ufficio o dall'università, sulla filovia si incontrano esclusivamente immigrati; in realtà quell'atmosfera di paese non è così facilmente percepibile da chi vien da fuori. Anche l'impatto delle trasformazioni in corso stenta ad incidere su un'immagine che resta negativa: per il momento, nonostante la presenza forte dell'università, il quartiere è simile a quando c'erano le fabbriche: di giorno vive, è pieno di gente, e in più si qualifica a livello culturale, ma alla sera è ancora un deserto.

La vecchia Zona 7 è quotidianamente percorsa da un'elevata quantità di veicoli, per accogliere i quali la viabilità è del tutto inadeguata, sia in virtù del "collo d'imbuto" del Ponte della Ghisolfa, sia per il tracciato viario interno ai due quartieri, che riproduce quello dei due antichi paesi (l'attuale via Balducci era, come si è detto, quella che già nel '600 o '700 si percorreva per andare da Dergano a Villapizzone). Un minimo di sollievo, nelle vie interne dei due quartieri, è derivato dalla chiusura o dal trasferimento di numerose ditte di trasporto. Ciò nondimeno, lungo via Jenner, via Stelvio e il Ponte della Ghisolfa, in certi momenti della giornata, si è del tutto immobili. La sostanziale assenza di tragitti alternativi per raggiungere il settore Nord Ovest della città è disarmante. Accanto al problema del traffico troviamo quello dei parcheggi, che si avverte in tutta la sua gravità tanto nelle ore diurne che in quelle serali, anche per via della presenza di un patrimonio immobiliare piuttosto antiquato, spesso privo di garage. Il problema del traffico, ma ancora di più quello dei parcheggi, è stato esasperato dall'arrivo della nuova sede del Politecnico. Il traffico è, in breve, il problema principale di una zona peraltro descritta come discretamente ben servita dai mezzi per il centro della città e per gli altri quartieri attraverso le linee di superficie, il passante, le Ferrovie Nord, e la metropolitana. La discreta condizione dei collegamenti con il resto della città non vale, però, a compensare la pessima situazione dei collegamenti interni: per raggiungere piazza Bausan da piazzale Maciachini è meglio muoversi a piedi che con i mezzi di trasporto. Il problema potrebbe sembrare, in prima istanza, marginale, ma non è più tale se si considera l'elevato numero di persone di una certa età che abita nel quartiere e, nello stesso tempo, la crisi della piccola distribuzione, più diffusa sul territorio, a vantaggio di supermercati e centri commerciali. Si tratta di un fenomeno che contribuisce ad accentuare il carattere di "deserto urbano" di determinate zone, spesso anche discretamente abitate. Persone molto anziane, sprovviste di automobile, si trovano dunque sovente costrette a raggiungere quotidianamente supermercati ubicati ad una certa distanza da casa, tornandosene indietro carichi di spesa.

La situazione del traffico, sicuramente, contribuisce all'inquinamento atmosferico, tuttavia, la situazione ambientale non è drammatica come quella di una volta, determinata dalle esalazioni della vecchia Bovisa dell'industria chimica, quando, chi stendeva le lenzuola al balcone, le ritirava nere. L'industria chimica ha

lasciato un proprio tangibile ricordo nel sottosuolo delle aree dismesse, visto che un tempo vigeva l'abitudine d'interrare gli scarti industriali. Il lavoro di bonifica si rivela per lo più molto costoso. Per quanto concerne il verde si tratta di un'assoluta carenza, risolvibile evitando per esempio di destinare tutte le aree disponibili ad attività edilizie o aprendo al pubblico il verde che c'è.

Un altro problema consistente è l'assenza di centri sportivi e luoghi d'incontro, soprattutto per i giovani, gli anziani e la cittadinanza. In generale, i cinema della zona sono scomparsi, seguendo una sorta di itinerario obbligato che, da sale di quartiere, li porta ad essere cinema a luci rosse e quindi, qui come altrove, a chiudere. Per quanto concerne i centri sportivi, c'è la Garibaldina, che però è privata, e il centro di viale Marche, che ha il limite, perlomeno per chi abita in Bovisa, di essere piuttosto distante. Le attività sociali e culturali, si è visto, vengono spesso dirottate sulla biblioteca. Le due discoteche di via Valtellina sono destinate esclusivamente ad un certo tipo di target e, per la zona, costituiscono più che altro fonte di disagio.

1.3.1. La periferia come nuova centralità urbana

Si tenta qui di contestualizzare il recente 'successo' di Bovisa e, quindi, le 'attrazioni' che vi sono insediate. Che tipo di 'successo'?

L'essersi trasformata resistendo agli stravolgimenti e alle omologazioni che hanno investito diverse parti della periferia milanese. Ci si riferisce al processo, iniziato negli anni '60 e fortemente accelerato nell'ultimo Decennio, che ha riguardato soprattutto le aree lasciate libere dai grandi impianti produttivi (Pirelli Bicocca, ex Om, ex Innocenti, ex Fina, ex Tecnomasio, ecc.).

Queste aree, la gran parte delle quali ubicate nella corona compresa tra Circonvallazione esterna e confine comunale, sono state oggetto d'interventi che, alterandone nel profondo fisionomia e destinazione, non hanno puntato a un'integrazione (pur nella fatale differenziazione) con il tessuto circostante. Di fatto, indipendentemente dalla qualità dell'intervento edilizio, queste aree sono state estraniare dalla Città e ora ospitano residenze con più o meno grossi supermercati, palazzi per uffici, molto verde. Molti studiosi rimarcano il ruolo di 'suscitatore di vita urbana' svolto dalle grandi fabbriche e dalle aree a prevalenza industriale (come Bovisa) negli ultimi cento-centocinquanta anni; suggeriscono che le città ora necessitano di 'infrastrutture sociali', volte a restaurare le occasioni di scambio e convivenza civile; annoverano, in queste nuove e necessarie infrastrutture, le università, le grandi strutture culturali anche attive sul territorio (come le biblioteche o certi centri teatrali).

Al contrario, Bovisa è integrata nella Città, perché assai differenti sono le peculiarità, passate e attuali, del suo insediamento, prima per la presenza delle fabbriche, oggi soprattutto per la presenza dell'università. Paradossalmente, la crescita spontanea, non pianificata del quartiere, dalla fondazione fino all'epoca delle dismissioni industriali, non si è interrotta. Numerosi edifici abbandonati sono stati mantenuti e riconvertiti. Evidentemente, qui non s'intende magnificare questo modo di crescere, si constata, un modo che manifesta grandi contraddizioni, in particolare nella rete stradale. Comunque, poteva venir peggio un quartiere che, dalla nascita a oggi, ha consentito e favorito un'inusitata ricchezza di presenze; questo in conseguenza dei seguenti fattori:

- la già citata grande accessibilità, data da due stazioni ferroviarie, Villapizzone Ferrovie dello Stato e Bovisa Ferrovie Nord Milano, quest'ultima posta subito a sud della confluenza dei due rami Fnm, diretti l'uno a Como e a Varese, l'altro a Laveno, l'altro ad Asso. In entrambe le stazioni, rifatte negli ultimi anni, oltre ai

treni di linea fermano i treni delle linee S, metropolitana comprensoriale; alla Stazione delle Nord, ribattezzata Bovisa Politecnico, ferma anche il Malpensa Express.

- per la ragione precedente, Bovisa era ed è più accessibile da molti centri del Nord Milano che da molte zone periferiche e semiperiferiche della Città. Appartiene più alla Regione che al Capoluogo. Inoltre, per più di un secolo, le ferrovie, soprattutto le Fs, hanno trasportato le materie prime, anche povere e anche da fuori Italia, alimentando industrie di base (chimica e gas), nonché produzioni manifatturiere;

- la massiccia presenza di fabbriche, in particolare legate a meccanica e chimica (da cui le esalazioni), che, assieme alle difficoltà di accesso e circolazione, dovute alla presenza dei binari, per decenni ha mortificato l'attrattività della zona (poche abitazioni) e favorito l'insediamento di funzioni povere, come i depositi degli spedizionieri (lì vicino c'era la Dogana);

- tra gli anni Settanta e Ottanta, mentre molte industrie e l'officina del Gas chiudevano, studi e ricerche della Facoltà di Architettura hanno prospettato e propiziato l'espansione del Politecnico a Bovisa;

- Il primo insediamento, provvisorio, avvenne nel 1989. Da allora si svilupparono, e continuano a svilupparsi, diverse iniziative che hanno accompagnato e accompagnano l'insediamento dell'Ateneo: la sede di Telelombardia, che si sta ampliando; la nuova sede dell'Istituto farmacologico Mario Negri; l'insediamento della Triennale; la Nuova Accademia di Brera e altre sedi di manifestazioni artistiche.

L'analisi svolta ha portato un contributo alle riflessioni e ai progetti in corso sull'area di Bovisa a partire dall'ipotesi che per mettere a fuoco funzioni e strategie da insediare nelle parti ancora dismesse ed in via di trasformazione, sia utile guardare a come il tessuto minuto del quartiere Bovisa e le grandi aree industriali, che hanno segnato il suo passato si siano modificate in questi anni, caratterizzando questa parte del territorio come una porzione periferica ma fortemente attrattiva, legatasi sempre più saldamente ai temi della ricerca, della formazione e della creatività.

Il quadro che emerge da queste riflessioni è quello di un territorio fortemente dinamico, in cui differenti popolazioni vivono, abitano, attraversano il quartiere. Un territorio che, da tradizionale periferia industriale composta da grandi recinti e un quartiere di lavoratori residenti, si allarga a relazioni ampie verso Milano fino almeno all'area metropolitana milanese e più in là.

La composizione dei residenti, più disomogenea che nel passato, vede a fianco degli abitanti storici, tendenzialmente anziani, una componente immigrata in crescita e molto visibile, che tende a collocarsi nel tessuto abitativo più degradato e a utilizzare in maniera intensiva gli spazi pubblici e i servizi dedicati.

C'è da chiedersi allora come, in questa fase così delicata in cui è in costruzione una nuova identità di questa parte di città e in cui grandi operatori e i temi della cultura sono al centro della trasformazione, orientare un progetto in grado di governare questi mutamenti e proporre di nuovi.

Queste riflessioni ci hanno portato a ipotizzare la realizzazione di un centro interculturale, all'interno di una di queste ex aree industriali, che abbia la forza di diventare un polo di attrazione per il quartiere ed che sia in grado attirare non solo gli studenti del Politecnico ma anche la popolazione residente e l'intera città di Milano.

2. LO SPAZIO DI CULTO NELLE TRE RELIGIONI MONOTEISTE

Introduzione: lo spazio di culto.

Un luogo di culto, nelle tre grandi religioni monoteiste, non tanto è sacro in se stesso quanto in virtù della presenza in esso dei fedeli: l'assemblea è l'elemento più importante dell'edificio sacro. E' opportuno ricordare che, come i mussulmani praticano il loro culto indifferentemente nella moschea o in qualunque luogo aperto, così gli ebrei chiamano sinagoga la loro "riunione", proprio lo stesso primo significato che ha chiesa per i cristiani (ben distinto dall'accezione comune di chiesa come fabbricato o struttura di potere clericale). Il rapporto con "l'altro da sé" negli edifici di culto non dovrebbe trasmettere un'immagine di alienazione o di esoterismo, ma presentarsi come impianto razionale in quanto luogo in cui convivono mistero e realtà terrena, dando un senso congiunto di stupore e concretezza. Tale costruzione dovrebbe rifiutare l'arbitrio così come la banalità. L'edificio sacro, indipendentemente dalla fede religiosa, è il luogo in cui si sommano le diverse esigenze umane espresse al suo interno in "luoghi della meditazione", in cui l'uomo ritrova se stesso; "luoghi dell'esperienza religiosa", dell'incontro dell'uomo con il divino e quindi della preghiera; "luoghi del rito" in cui la comunità partecipa alla liturgia non come atto formale, ma come esperienza di vita.

La ricerca tenta di affrontare l'analisi e il progetto dell'edificio di culto nella sua globalità problematica, cioè nei distinti significati e, quindi, nei nessi fra le forme e quei significati. Gli edifici analizzati nei capitoli successivi rappresentano dei casi di luoghi di culto che affrontano la delicata questione forma-significato in modo emblematico. Esamineremo perciò ogni edificio come "spazio religioso", come "spazio per una fede specifica" e, infine, come "spazio per una liturgia specifica" individuandone i caratteri tipologici che progressivamente ne precisano l'architettura. La tendenza al raccogliersi della comunità attorno al luogo focale della celebrazione è ugualmente presente nelle tre religioni in una ricerca di spazialità essenziale, unitaria, solenne e rarefatta. La riflessione proposta ci ha portate a percepire la sensibilità suscitata dallo spazio di culto in ogni comunità riunita. Tale percezione è anche il presupposto da cui partire per la progettazione di uno spazio di culto che prediliga il raccoglimento e la compresenza di piccole comunità, tradotto nel progetto di tesi all'interno di un centro interreligioso ed interculturale a livello metropolitano.

Il tema dell'edificio sacro è forse quello più trascurato dalla cultura architettonica contemporanea, a maggior ragione quello dell'interreligiosità, nonostante l'attualità dell'argomento non ha ancora trovato riscontro nel panorama architettonico al di là del risvolto sociologico dato alla materia.

2.1. L'Islam

L'architettura islamica è un termine molto ampio che raggruppa gli stili artistici della cultura islamica, dai tempi di Maometto fino ai giorni nostri, e che ha influenzato il disegno e la costruzione di edifici o strutture di tutto il mondo. Nacque dall'incontro di elementi provenienti dalla tradizione araba, siriana, bizantina, persiana-sasanidea, in seguito, anche turca e mongola-cinese. Le sue forme architettoniche tipiche sono le cupole sorrette da pilastri. Gli edifici più frequenti sono: la moschea (masjid); la scuola per

l'insegnamento religioso (madrassa), la tomba (maqbara), le case dei nobili (mahal), oltre a palazzi (qusur) e i giardini. Si suole affermare che la colonna, l'arco e la cupola sono la sacra triade dell'architettura islamica poiché dalla combinazione di tali elementi deriva la bellezza ed originalità che la caratterizzano.

Com'è noto, l'architettura islamica si ispirò alle tradizioni degli Arabi preislamici per dar vita alle sue prime creazioni più di dodici secoli fa. Con l'avvento della dinastia Abbaside (750) e lo spostamento della capitale califfale dalla Siria alla Mesopotamia (Baghdad), si orientalizzò adottando numerose tradizioni artistiche irano-mesopotamiche, cui si aggiunsero, per le infiltrazioni dei turchi nella guardia dei sovrani, numerosi apporti centro-asiatici. Nell'area siro-egiziana l'indebolimento del potere califfale Abbaside permise il formarsi di successive dinastie (Tulunidi, Fatimiti, Ayyubidi, Mamelucchi), che elaborarono un'architettura caratteristica, nella quale venivano messi in evidenza e rielaborati in maniera originale i suggerimenti della tradizione ellenistica della Siria.

Nella zona della Sicilia invece si sviluppò lo stile arabo-normanno e nella zona nord dell'Africa e nell'Andalusia si elaborò un'architettura caratteristica, dovuta alla forte tradizione classica e al sostrato indigeno, in particolare berbero. In queste ultime regioni infatti, nacque il cosiddetto stile moresco che caratterizzò nei sec. XIII e XIV la fase classica dell'arte musulmana d'Occidente, culminando poi con le realizzazioni dei Nasridi di Granada: i fastosissimi palazzi dell'Alhambra appunto, la grande Moschea di Cordoba e altre creazioni di quegli architetti che, oltre ad aver capito la città, erano il motore del suo fermento intellettuale. Non a caso, Carlo I di Spagna, visitando, nel 1526, la moschea trasformata in chiesa dopo la caduta di Cordoba, rimproverò i suoi sacerdoti dicendo: "Avete costruito quello che si può vedere ovunque e distrutto ciò che è unico".

Lungo i secoli, i costruttori islamici acquisirono un'indiscutibile abilità nell'uso e nella disposizione dello spazio interno. Il tema dell'interiorità infatti, dove la parte cava dell'edificio diventa il luogo dell'ombra e della luce, custode di ogni significato reale e simbolico, il grembo dell'ultima verità, era per loro centrale.

Essi fecero proprio inoltre il concetto di simmetria, richiamo subliminale a meccanismi evolutivi e percettivi antichi e complessi, all'attrazione esercitata sull'essere umano da motivi e forme periodiche e ripetitive, intendendolo come mezzo per organizzare lo spazio interno, il patio e l'ambiente.

La civiltà islamica, civiltà della matematica, della geometria, della medicina, di quella che ancora oggi è la base della cultura, anche occidentale, era riuscita a riprodurre - con relazioni simmetriche di forme geometriche - la perfezione matematica che solo Dio sa costruire e in cui solo Dio sa muoversi e ad esprimere nell'astrattismo di una decorazione geometrica o, spesso, calligrafica un simbolismo di impronta metafisica. Non a caso il matematico Escher, profondamente influenzato dalle sue visite all'Alhambra, studiò e riprodusse molti dei motivi decorativi di quelle sale, arricchendo e maturando il suo linguaggio grafico e traendone ispirazione per i suoi studi sulla divisione regolare del piano e su tutte le possibili simmetrie dello spazio. È dopo queste visite, infatti, che egli realizzò una serie di opere in cui il piano appare interamente coperto da motivi grafici complessi ed affascinanti, incastrati e ripetuti all'infinito, visualizzazione di regole geometriche e matematiche, di concetti astratti estremamente sofisticati che il suo genio percettivo aveva colto nel ritmico groviglio del decoro islamico, dove il linguaggio religioso si sovrapponeva a quello architettonico. E' inevitabile che la complessa simbologia dell'insieme sfugga in gran parte al visitatore moderno, sopraffatto dalla ridondanza dei cromatismi e dei motivi decorativi, oltre che dalla fantastica complessità delle strutture. Non è facile, infatti, capire ciò che sta alla base dell'architettura islamica,

espressione di una civiltà fondata su una religione diversa dal Cristianesimo e dalla quale deriva una diversa estetica ed una diversa maniera di intendere l'architettura: il concetto assoluto di una verità trascendente, mistica, inavvicinabile se non attraverso il totale annullamento di ogni individualismo ed ogni singolarità.

2.1.1. La moschea nell'Islam: spiritualità e quotidianità

“Soli visiteranno le moschee di Dio quelli che credono in Dio e nel giorno del Giudizio, e compiono la preghiera e pagano il tributo ai poveri, e non temono altri che Dio” recita il diciottesimo versetto della nona sura del Corano.

Ma cos'è esattamente una moschea? La parola araba *masjid*, passata in spagnolo sotto la voce *mezquita*, e da lì nelle varie lingue europee come *moschea* deriva dalla radice *s-j-d* che significa prostrarsi e che, tradotta precisamente, significa “luogo di prostrazione” ovvero il luogo in cui i fedeli musulmani, cinque volte al giorno, si inchinano fino a terra per pregare Dio, un atto che era e che continua ad essere contemplato in numerosi rituali di preghiera, incluso quello cristiano ortodosso. Il termine *masjid*, almeno nei primi anni dell'Islam, non indicava un tipo di edificio nuovo e particolare, ma semplicemente un luogo riservato alla comunità dei credenti dove essi si raccolgono in preghiera o per discutere questioni di carattere pubblico.

Tali luoghi possono trovarsi anche all'interno di una casa privata (i primi credenti si riunivano a Medina nella casa di Maometto, che divenne in seguito la “moschea di Medina”) come continuò ad accadere per molti secoli e come continua ad accadere tuttora presso i cosiddetti *musalla* (“luoghi di preghiera”), “cappelle” dove i fedeli possono ritrovarsi per pregare e discutere. Il mondo intero sarebbe una grande moschea, secondo Maometto, dal momento che ogni luogo pulito della terra si presta al compimento di tale rituale.

È bene quindi ricordare che per un musulmano ogni luogo adatto alla preghiera è un *masjid*, ovvero una “moschea”. Fu nel primo secolo dell'espansione islamica che la moschea si sviluppò come un edificio con una propria tipologia architettonica, caratterizzata da una serie di elementi vincolanti. Questo sviluppo fu il risultato della conquista di molti paesi completamente diversi nei quali i musulmani dovettero costruire i loro luoghi di culto, nonché della fondazione di città dove abitanti dalla penisola arabica si trasferirono e si insediarono. Le fondazioni delle città e l'incontro con gli edifici di culto di altre religioni portarono a una tipologia funzionale di spazi religiosi per i musulmani. Il tipo di edificio noto come moschea divenne quindi l'espressione architettonica ed artistica più evidente della fede islamica ed è a ragione visto come un segno della presenza dell'Islam. Entro la fine del VII secolo, solo due o tre generazioni dopo la nascita dell'Islam quindi, erano già state rigidamente stabilite le funzioni principali e la tipologia della moschea della comunità (*al-masjid al-jamia*). È da tenere in mente però che le moschee sono ben diverse dai santuari, nonostante il termine *masjid* includa entrambi i significati. I santuari infatti sono luoghi di una sacralità particolare, conferita da Dio, il cui significato religioso, importante e noto a tutti i musulmani, va oltre il luogo in sé stesso. Tre santuari possono essere considerati come panislamici. Il primo di questi è *al-masjid al-haram*, la moschea che circonda la Kaaba (un edificio cubico risalente all'epoca preislamica ritenuto, per svariatissime ragioni, l'edificio più sacro dell'Islam) nella Mecca. Il secondo è *al-masjid al-nabawi*, la moschea sorta sulla casa di Maometto e sulla sua tomba, a Medina. Il terzo è *al-haram al-sharif*, la moschea sorta a Gerusalemme sulla roccia su cui Maometto, secondo la tradizione islamica, appoggiò il piede prima di compiere la sua ascesa nei sette cieli. Le moschee erano essenzialmente previste per la preghiera, in

particolar modo per quella comunitaria del venerdì, vincolante per tutti i musulmani. Nello stesso tempo le moschee erano anche scuole e luoghi utilizzati per notifiche di ogni tipo. Qui veniva prestato il giuramento di fedeltà al Califfo o ai suoi rappresentanti e pagate le tasse: in una parola, qui aveva luogo gran parte della vita pubblica e politica della comunità. La moschea quindi non è assimilabile ad una “chiesa musulmana” ma rappresenta qualcosa di assolutamente e radicalmente diverso. Per coglierne il significato e la funzione non si può partire dalla mentalità occidentale ma si deve guardare all’Islam, alla sua natura e alla sua storia. Nella tradizione araba esiste infatti un altro termine per indicare la moschea: *jamia*, vocabolo che in realtà è quello più diffuso nel mondo arabo-islamico. La parola deriva dalla radice *j-m-a* che significa radunare. Non a caso il venerdì, giorno in cui è prescritta la preghiera comunitaria, è chiamato in arabo *yawm al-jumu’a* ovvero il giorno del raduno. La moschea è quindi il luogo dove la comunità si raduna per affrontare tutto ciò che la riguarda: la preghiera, ma anche le questioni sociali, culturali e politiche. La moschea doveva essere in grado di accogliere tutti i credenti di una città e quindi essere spaziosa. Le primissime moschee appartenevano al tipo di moschea con porticato o ipostila, nella quale un gran numero di supporti singoli (per lo più colonne) di piccole dimensioni erano distribuiti su uno spazio potenzialmente illimitato. Questa tipologia, che presenta molte variazioni, predomina ancora nei paesi arabi e viene ripresa qualora un committente, per esempio nel Sudest asiatico, per motivi ideologici o di altro genere voglia ricollegarsi alle origini dell’Islam. A partire dall’XI secolo si sviluppò in Iran e più tardi anche in India un’altra soluzione per strutturare lo spazio: un grande cortile interno al centro, con quattro sale (*Iwan*) sui lati, aperte sul cortile interno. Il cortile poteva essere usato come spazio di preghiera qualora non fosse sufficiente lo spazio interno e prevedeva la presenza di una fontana per le abluzioni che precedono la preghiera. Gli Ottomani adottarono la struttura di uno spazio centrale sovrastato da una cupola come ulteriore risposta alla richiesta di una moschea destinata a tutti i credenti. La moschea non è soltanto uno spazio vasto, ma presenta anche caratteristiche simboliche e funzionali che hanno una propria storia. Sono tre le caratteristiche della moschea che hanno una valenza sia simbolica che funzionale: la prima è il *mihrab*, una nicchia che indica la Qibla, ovvero la direzione della Mecca, che è anche quella della preghiera. Questo elemento architettonico che richiama anche alla memoria la presenza ideale del Profeta si sviluppò intorno al 700 d.C, ed è presente in tutte le moschee. Il *mihrab* diventò con il tempo la parte dell’edificio decorata più sfarzosamente. La seconda caratteristica è il *minbar* che in realtà risale ai tempi del Profeta: si trattava originariamente di una sedia alta con tre gradini utilizzata dall’*Imam* (colui che guida la preghiera) che teneva un sermone, spiegava o leggeva ad alta voce. Presto furono aggiunti altri scalini e in alto un sedile coperto da un baldacchino. Furono così creati magnifici minbar le cui pareti laterali, in pietra o in legno, erano decorate con rilievi ornamentali, ma perdurarono comunque anche esempi più semplici. La terza caratteristica è il *minareto*, il luogo dal quale il muezzin richiama i fedeli alla preghiera. Nei primi secoli dell’Islam il suo scopo principale era quello di permettere alla voce del muezzin di giungere lontano. Il minareto era anche un segno visibile della presenza di una comunità musulmana o un simbolo che avvertiva i fedeli della presenza di un luogo sacro.

Verranno analizzate in seguito, con esempi più approfonditi, queste componenti fondamentali della moschea. Lo spazio interno od esterno usato per la preghiera è coperto di tappeti su cui camminare scalzi, evitando così di sporcare un ambiente dedito al culto di Dio. All’interno della moschea, le lampade che pendono dal soffitto simboleggiano la presenza divina che aleggia sopra i fedeli. Dio infatti nel Corano è descritto come “*la luce dei cieli e della terra, e si rassomiglia la Sua luce ad una nicchia, in cui è una lampada, e la*

lampada è in un cristallo, e il cristallo è come una stella lucente, e arde la lampada dell'olio di un albero benedetto, un olivo ne orientale ne occidentale il cui olio per poco non brilla anche se non lo tocchi fuoco. È luce su luce e Iddio guida alla Sua luce chi Egli vuole e Dio vara parabole agli uomini, e Dio è su tutte le cose sapiente", un versetto che, per i musulmani, sottolinea anche l'universalità della dottrina monoteistica islamica. Come si ricordava poco sopra nelle società di religione prevalentemente islamica le moschee hanno finalità sociali e politiche oltre che religiose: sono infatti anche la sede di numerose funzioni pubbliche e fungono da tribunale, scuola, sala per assemblee e perfino da spazio per parate. Spesso nei locali adiacenti si trovano biblioteche, scuole, ospedali o tesorerie. Gli aspetti che determineranno i caratteri dell'architettura religiosa islamica si possono riconoscere nelle norme di comportamento contenuto nel Corano: la professione di fede, la preghiera rituale; il digiuno; l'elemosina obbligatoria; il pellegrinaggio a La Mecca. Non bisogna dimenticare che alla guida dell'Islam si sono succedute dinastie di varia provenienza e che le più diverse culture sono entrate in contatto con questo mondo; aperta a ricevere i contributi delle tradizioni locali, ben percepibili nell'architettura, la cultura islamica ha tuttavia elaborato uno « stile architettonico riconoscibile su un intero arco che va dalla Spagna all'India » , e il motivo di una tale persistenza trova le proprie radici nella ideologia religiosa che è anche ordine sociale. In realtà il Corano non prescrive la necessità di un luogo specifico ove pregare; quando è l'ora è sufficiente orientare il tappeto della preghiera verso La Mecca e rivolgere le proprie invocazioni verso il luogo sacro. Sprovvisi di una tradizione architettonica, per i primi conquistatori arabi era sufficiente stabilire l'orientamento verso la città santa (quando gli eserciti erano in marcia, all'ora della preghiera una lancia piantata nel terreno indicava la giusta direzione); la preghiera comune del venerdì era originariamente effettuata in recinti rozzamente abbozzati nei quali un qualche elemento definiva la direzione verso La Mecca. Sono questi semplici elementi che costituiscono il punto di partenza per la canonizzazione di due elementi fondamentali della moschea: la quibla e il mihrab. La prima moschea fu il cortile della casa di Maometto a Medina. Il muro rivolto verso la città santa della Mecca aveva una parte coperta da una tettoia dove si recitavano le preghiere; le altre pareti erano fiancheggiate da basse arcate. Tale schema divenne la pianta di base delle moschee costruite in seguito, i cui tre principali elementi continuarono a essere il cortile con una fontana per le abluzioni, lo spazio coperto destinato alla preghiera e il muro rivolto verso la Mecca. Con la diffusione dell'Islam al di fuori dell'Arabia, la struttura dell'edificio andò gradualmente incorporando elementi ricavati dall'architettura dei territori conquistati. Le moschee a impianto basilicale, quali la Grande Moschea di Damasco (706-715), vennero impostate sul modello delle chiese protocristiane, che a sua volta derivava dalla basilica pagana; la sala di preghiera fu ampliata per incorporarvi un'imponente navata a tetto piatto e due navate laterali parallele. Le colonne a sostegno del tetto della sala di preghiera spesso crearono file di archi tondi o lobati, come nella Moschea di Cordova (edificata dall'VIII al X secolo), in Spagna. La decorazione proliferò nella forma di intarsi, inserti, mosaici e dipinti che, per il divieto islamico di rappresentare forme umane o animali, assunsero la forma di disegni geometrici, foglie e arabeschi. Intorno all'anno 1000 gli architetti musulmani introdussero la costruzione in mattoni. Le prime moschee edificate con il mattone vennero realizzate in oriente, dove fu usato l'arco a sesto acuto ed in un secondo momento si cominciò a costruire in occidente, dove divennero caratteristici l'arco a pieno centro e quello a ferro di cavallo. Dopo il 1000, nell'era dominata dai Turchi, la moschea incomincia ad essere progettata e realizzata come edificio a composizione, culminante in una grande cupola, costruita sopra la sala centrale. Le moschee a pianta cruciforme si

svilupparono in Iran nel XII secolo, mentre quelle a cupola – la più grande e recente innovazione nella struttura dell'edificio – ebbero origine in Turchia dopo la conquista ottomana di Costantinopoli, nel 1453. Queste ultime trassero ispirazione dalla grande chiesa cristiana di Santa Sofia (532-537) a Costantinopoli (oggi Istanbul), la cui struttura innovativa ad arco e cupola consentì la copertura di spazi enormi; tali edifici spesso presentano una sala di preghiera sormontata da un'ampia cupola centrale a sua volta circondata da altre più piccole e da semicupole; come nelle moschee iraniche, il cortile tradizionale venne spesso eliminato. Il maggiore progettista turco di moschee fu l'architetto Sinan, cui si attribuiscono più di trecento edifici. Il suo capolavoro è la moschea di Solimano (1550-1557), a Istanbul, realizzata a pianta centrale, la cui area principale è coperta da una cupola molto alta e luminosa sostenuta da un complesso sistema di archi, semicupole e arcate; quattro minareti sottili si elevano fino a superare l'intera struttura. Verso la fine del 1400, dopo la liberazione di Costantinopoli dalle ormai fatiscanti strutture dell'impero bizantino, e nei secoli successivi gli architetti accentuarono nella moschea la sua composizione planimetrica e lo schema volumetrico, dato dallo sviluppo degli arconi, delle volte a semi-bacino e dalla cupola centrale. L'edificio, nel suo complesso architettonico, assume una forza ed una compattezza, mai raggiunte fino ad allora e che culminano, verso la fine del XVI sec. nella Moschea di Solimano il Magnifico a Istanbul e nella Moschea di Selim ad Adrianopoli (oggi Edirne).

Gli elementi architettonici caratteristici delle moschee sono:

Il Minareto

La parola italiana "minareto" deriva dall'arabo "al-manarah", cioè una torre portante una luce. La caratteristica torre della moschea, avente presso la sommità una terrazza sporgente, da cui il muezzin invita i fedeli alla preghiera, si chiama "al-ma'zanah", cioè il luogo da cui viene fatta "al-anzana" (la chiamata alla preghiera) da "al-mu'azzin" (il convocatore alla preghiera). Nelle moschee più antiche il muezzin richiamava i fedeli alla preghiera direttamente dal tetto dell'edificio. L'uso del minareto cominciò a diffondersi dalla Moschea di Kairouan (IX secolo), in Tunisia, la cui struttura si pensa possa provenire da una rielaborazione, attuata nella Siria preislamica, dei campanili quadrati delle chiese dei primi secoli del cristianesimo. I minareti divennero una caratteristica comune a quasi tutte le moschee d'epoca successiva: possono essere tondi o quadrati, a spirale oppure ottagonali, bassi e tozzi oppure alti e sottili. Il minareto a pianta ottagonale prevalse, in principio, nelle regioni iraniche; fra il 1100 e il 1200 fa la sua comparsa il minareto cilindrico a pianta circolare, esile e snello, che porta presso la sommità una piattaforma, pure essa circolare e sporgente a sbalzo, sormontata da un altro piccolo cilindro, coperto con una cupola emisferica o con la caratteristica "cupola a bulbo". Nell'impero ottomano il minareto cilindrico acquista snellezza e lievità con terminazioni appuntite a cono. Interessanti sono i due esemplari di torri-minareto con scala a spirale esterna, delle quali la più imponente si trova a Samarra in Iraq e l'altra nella moschea di Ibn Tulun al Cairo. Il minareto, di solito è unito a coppie, ma, sovente, nelle moschee se ne hanno più di due. La posizione primitiva nelle moschee era sull'asse della navata e sul lato del cortile opposto a quello in cui era ricavato il "mihrab"; in seguito vennero posti sugli angoli del cortile (e allora furono in numero di tre o quattro), oppure ai lati del portale (minareti a coppia) per accentuarne la posizione e la monumentalità.

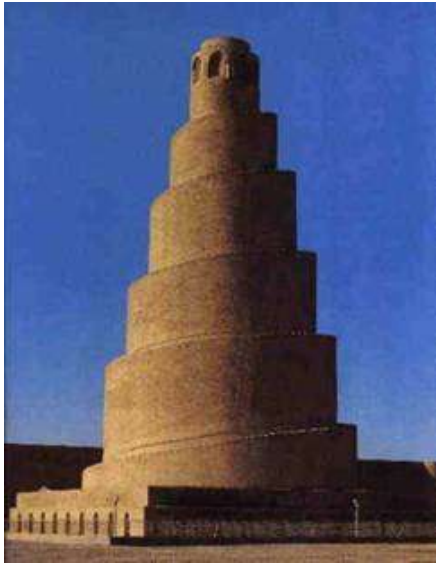


Figura 27 **Minareto della Moschea di Samarra**



Figura 28 **Minareto della Moschea di Medina**

La cupola

Per quanto riguarda la cupola, il fatto che converga in un unico punto rappresenta l'anelito del fedele verso l'unità divina (*tawhid*). La scarsa presenza di legname in queste zone semidesertiche, impediva la realizzazione di intelaiature interne lignee, conferendo così agli architetti islamici un primato tecnologico sui colleghi occidentali. A sostegno della cupola ci può essere un tamburo con iscrizioni calligrafiche tratte da sure del Corano.



Figura 29 **Cupola Moschea della Rocca di Gerusalemme**

La cupola della Moschea della Rocca di Gerusalemme è a pianta ottagonale con un diametro di 54 metri e una altezza di 36, è il terzo tempio sacro dell'Islam, insieme alle moschee di Mecca e di Medina. La cupola è interamente rivestita in oro zecchino e sorretta da quattro pilastri intercalati da tre colonne che delimitano lo spazio della Rocca sottostante.

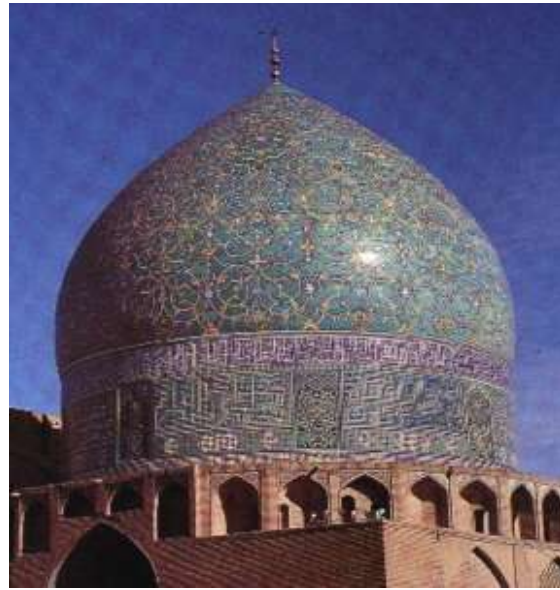


Figura 30 Cupola della Moschea di Isfahan (Persia)

Cupola della Moschea di Isfahan (Persia): la particolarità di questa cupola è il rivestimento esterno a tarsia ceramica. Nella parte superiore del tamburo sono riportate iscrizioni calligrafiche in stile *Thulut*, nella parte inferiore in stile *Kufico*.



Figura 31 La cupola del mausoleo di Jalaluddin Rumi



Figura 32 Moschea Isfahan (Persia)

Il mihrab

Il *mihrab* è una nicchia inserita nel muro orientato verso la *qibla* (la direzione della Mecca); generalmente di piccole dimensioni è sormontata da una semicupola formando la *sancta sanctorum* della moschea. E' da qui che l'*Imam* (colui che guida) conduce la preghiera congregazionale (*salat*). Il mihrab rappresenta simbolicamente una porta che da sull'universo divino; tale simbolo non poteva evidentemente essere rappresentato da una porta vera e propria aperta su uno spazio terreno; il mihrab è invece chiuso e indica un passaggio non materiale ma spirituale.

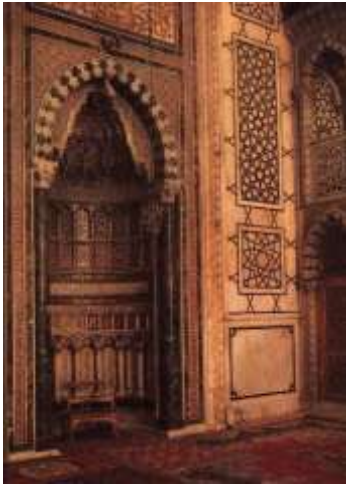


Figura 33 **Mihrab della Moschea di Damasco**



Figura 34 **Mihrab della moschea di Cordoba**



Figura 35 **Mihrab della moschea di Gerusalemme**

Il minbar

Minbar è l'elemento della moschea che in arabo indica un pulpito che, con un numero variabile di gradini (originariamente tre), conduce a una piattaforma, spesso sormontata da un baldacchino.

Il primo minbar fece la sua comparsa nella moschea di Medina e, se dapprima venne usato con funzione di semplice sedile, si trasformò in seguito in un vero e proprio pulpito per le prediche. Altro elemento strutturale presente in alcune moschee è la maqsura, recinto ligneo che circonda il mihrab, introdotto per isolare i capi della comunità.

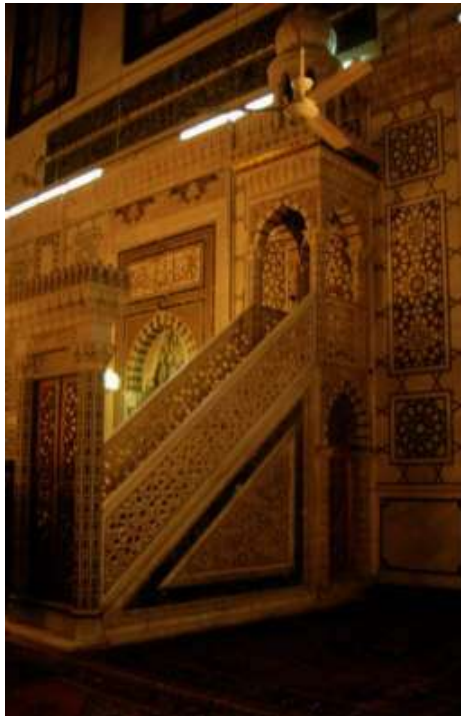


Figura 36 **Il minbar della Grande Moschea di Damasco**

Il cortile e le abluzioni

Alcuni altri elementi costituiscono delle costanti nella morfologia delle moschee. Il cortile è uno spazio presente quasi sempre, le cui origini vanno indubbiamente fatte risalire alle particolari condizioni climatiche della penisola araba: in un clima caldo è abbastanza logico dare spazio ai luoghi aperti, eventualmente circondati da portici e ombreggiati da piante; queste erano i caratteri dei cortili delle prime moschee; essi si svilupparono poi in forme e modi diversi, seguendo le tradizioni e le condizioni locali. Al centro si troverà la fontana per le rituali abluzioni purificatorie, altra usanza che da necessità di carattere igienico e di ricerca di sollievo dal caldo è divenuta parte del rituale religioso.

La sala della preghiera

Costituisce l'elemento centrale, materiale e spirituale della moschea. Come tutti gli altri elementi, la sala ha subito varianti locali e temporali, tuttavia, pur nella molteplicità delle interpretazioni, si possono individuare due modelli principali di sala della preghiera: la sala a colonne, con soffitti generalmente non molto alti e sviluppata orizzontalmente, e la sala a cupola che, in particolare in epoca ottomana, toccherà vertici di grandissimo valore spaziale. Occorre anche osservare che l'orientamento verso La Mecca è definito da un elemento, la qibla, che è perpendicolare alla direzione della preghiera, e che spesso le sale ipostile di forma allungata presentano nella direzione della Mecca il lato più lungo. Secondo il modo di pensare occidentale, una direzione dovrebbe essere definita da un elemento parallelo alla direzione stessa, come è nelle chiese cristiane nelle quali la navata definisce la direzione dall'ingresso verso l'altare. Si tratta evidentemente di differenze dovute ad un diverso concetto di fruizione dello spazio: per la cultura occidentale la delimitazione dell'edificio nella direzione preferenziale deve essere il meno percepibile possibile, e da ciò soluzioni quali l'abside concava, mentre per i popoli mediorientali, abituati ai grandi spazi aperti del deserto, sarà una interruzione nella continuità dello spazio a definire una direzione, e non un suo proseguimento all'infinito. Questi pochi esempi mostrano chiaramente come non sia possibile parlare delle moschee e degli elementi che le compongono come di un tipo, seguente una logica di sviluppo unitaria; si può seguire una linea di indagine solo facendo continuamente riferimento alla funzione per la quale sono concepite. Nei minareti, come nelle altre parti delle moschee, si leggono le trasformazioni e gli adattamenti che la cultura islamica ha attraversato in rapporto ai diversi contesti.

Vedi allegato n.1

2.2. CATTOLICESIMO

2.2.1. LA CHIESA

“...grande sala al piano superiore, con i tappeti, già pronta..”

Vangelo di Marco (14, 14-15)

Il dibattito moderno e il Concilio Vaticano II

Riflessioni e temi per lo studio dei casi trattati

Oggi l'antico termine *domus ecclesiae* è spesso usato dai liturgisti per descrivere l'edificio sacro, ma risalendo all'originale greco assume un significato ancor più interessante che sottolinea la dimensione comunitaria dell'esperienza di fede. *Domus ecclesiae* quindi, significa “la casa di coloro che sono chiamati”

ed è molto simile al termine ebraico *synagogue*, anch'esso di origine greca, che significa "raccolti o chiamati insieme". La chiesa non è un luogo qualunque! Fra assemblea celebrante ed edificio nel quale avviene la celebrazione liturgica non può non esserci un profondo legame. L'architettura e lo spazio sacro hanno una capacità comunicativa, data dal potere di facilitare la celebrazione liturgica e la partecipazione ad essa, di favorire la preghiera personale e di stimolare il senso di fraternità e di comunione.

Tale responsabilità progettuale si fa sentire dalla promulgazione della *Sacrosanctum Concilium* del 1963, che sanciva un radicale mutamento della liturgia, con conseguenti modifiche agli edifici dove essa si celebra. Benché le prime avvisaglie di questi cambiamenti liturgici abbiano anticipato il Concilio già di qualche decennio, la maggioranza delle chiese costruite fino al momento della *Sacrosanctum Concilium* erano piuttosto tradizionali e formali, con file dritte di panche in legno, una balaustra per la comunione, l'altare addossato alla parete orientale del santuario incassato in un contenitore più o meno monumentale. A prescindere dalle differenze stilistiche, fino al 1963, le chiese cattoliche nel loro insieme avevano l'aspetto che le aveva già caratterizzate per centinaia di anni. I cambiamenti post Concilio sono stati significativi e praticamente universali. In molte chiese l'altare è stato spostato a metà del santuario, o almeno dentro la navata, cosicché la messa venisse celebrata *versus populum*. retabi e balaustre per la comunione sono stati strappati via senza troppe cerimonie, le panche sono state affiancate o rimpiazzate da sedie mobili, il tabernacolo è stato spostato in una cappella laterale e al suo posto, prima centrale, ora sta la sede del celebrante; gli altari laterali sono stati rimossi e con loro le statue dei santi; le stazioni della Via Crucis sembrano esercizi di arte astratta; l'unico altare rimasto sembra una tavola apparecchiata per la cena.

Ma come già accennato, questi mutamenti sono iniziati molto tempo prima: negli anni Venti sotto l'influenza del teologo Romano Guardini si avvia il Movimento Liturgico Internazionale. L'intenzione generale del Movimento Liturgico era di ristrutturare la messa in modo tale che non fosse più concepita come fatto meramente clericale ma di piena comunione. Il movimento ha trovato le sue prime espressioni architettoniche nelle opere di due architetti cattolici tedeschi: Dominikus Böhm e Rudolf Schwarz. L'architettura moderna del tempo era particolarmente ben disposta verso il programma dei moderni liturgisti: l'idea di "spazio universale", proposta dai modernisti tedeschi, si adattava bene al desiderio di sostituire al modello gerarchico della Chiesa uno egualitario. Inoltre l'estetica riduttivista del movimento *De Stijl*, operava fianco a fianco con le idee dei liturgisti, che miravano a una messa semplificata e meno strutturata in un ambito meno elaborato. Il movimento propendeva per uno "spazio liturgico universale" come si può vedere nella chiesa del Corpus Christi ad Aachen di Schwarz. Il presbiterio condivide lo spazio con la navata: è rimosso l'arco trionfale e con esso l'idea di una separazione tra sacro (il santuario) e il profano (la navata), e tra il sacerdote e i laici. Ma benché sia importante segnalare le innovazioni dell'epoca, non va ignorata la continuità con le forme tradizionali. Sempre riferendoci al Corpus Christi, descritto nei paragrafi successivi, nonostante la differenza tra santuario e navata sia meno accentuata, grazie ad alcune file di larghi scalini di marmo neri e per mezzo di due basse file di finestre nel santuario egli separa ancora le due parti con la forma tradizionale della balaustra, per quanto snella ed elegante.

Negli anni Cinquanta il progetto e la realizzazione (1955) del Santuario di Notre Dame du Haut a Ronchamp di Le Corbusier irrompe nella scena dell'architettura sacra, scatenando un vivace dibattito sull'argomento. Significativo che i massimi critici della storia dell'architettura di quel momento, Ernesto Rogers e Giulio Argan si confrontino su Ronchamp da posizioni opposte; ma sia quella a sostegno (Rogers) che quella a

rifiuto (Argan) leggono la chiesa come un esempio di architettura fine a se stessa non al passo con il cammino percorso dal movimento liturgico. La disamina sulla fede di Le Corbusier porta a chiedersi se sia possibile che il tema del sacro possa essere affrontato da un artista agnostico che manchi del carisma del credente. E' certo che Ronchamp, come caso eccezionale nella soluzione specialistica di santuario, non ha potuto costituirsi referente al grande tema, dibattuto della liturgia, della chiesa per una comunità parrocchiale. La "risonanza poetica" col paesaggio, la disponibilità per il servizio liturgico alle grandi masse all'esterno, la tensione di venerazione alla Madonna che pervade tutto l'interno, sono momenti eccezionali che lasciano in secondo piano i fenomeni più legati all'ufficiatura specifica di uno spazio ecclesiale di servizio ad una comunità definita. Notre Dame du Haut si è presentato come caso eccezionale, la cui portata ha riecheggiato per tutto il secolo ma, se per molti è sembrato auspicabile quanto detto da Rogers "... le autorità ecclesiastiche, confortate dal coraggio di Le Corbusier, si convertiranno all'arte moderna ...", non potendo assumere a modello per la soluzione tipica parrocchiale, l'influsso di Ronchamp si è consumato più nella speculazione di sterili ripetizioni formali che non per la sua indubbia portata mistica. Appare comunque singolare che Le Corbusier abbia dedicato gli ultimi 15 anni di vita all'approfondimento del tema sacro in architettura, indicando come interesse principale "la casa dell'uomo" intesa nella sua accezione più alta come luogo di elevazione umana e spirituale, costituita dai suoi prolungamenti: spazio, verde, servizi ... sino alla chiesa. Di certo si avvicina a tale intento con il progetto per la chiesa parrocchiale del quartiere Vert di Firminy, una casa del popolo di Dio, che concretizza una sua esplicita volontà: "chiedetemi di fare una chiesa per un'unità di abitazione". Difatti nell'approccio progettuale di quest'opera ignora Ronchamp, affronta il problema liturgico dalla base e rivisita le chiese di Parigi attraverso Oubrerie.

Nel settembre 1955 Ludovico Quaroni è chiamato ad aprire il I Congresso di architettura Sacra di Bologna, una data storica in quanto, dopo un lungo cammino che fino ad allora aveva esaurito i temi architettonici della funzionalità fisica e della funzionalità psicologica risolta nelle istanze economiche e sociali dell'urbanistica, si pone finalmente il problema spirituale dell'architettura. Quaroni spera in un'architettura moderna che sia la manifestazione di una moderna religiosità della vita, per questo più che parlare di valori spirituali nella nuova architettura delle chiese parte dall'analisi dei valori spirituali nell'architettura in genere. Di fatto denuncia nell'"architettura sacro o profana che sia" la mancanza di buona volontà e di rispetto nei valori essenziali della vita: "... occorre perciò una cultura dell'architettura moderna tradotta in un'azione moderna di carattere culturale che sia insieme spiritualità, carità, morale e coerenza moderne, e moderno misticismo, che conducano a rivivere dall'origine i valori della civiltà cristiana Naturalmente il problema è quello di arrivare a nuove forme liturgiche e a nuove forme architettoniche che siano la diretta espressione moderna dello spirito della religione cristiana, senza il medium di un passato troppo vivo allora, ma troppo lontano oggi, e troppo diverso nelle sue filosofie, sociali e morali, perché ci possa servire a risolvere il problema dal fondo." Conclude riconoscendo che la conquista tecnica ha liberato il tema dell'edificio sacro dalla schiavitù degli schemi. Anticamente la liturgia era contenuta nella costruzione dello spazio dai limiti che imponeva la tecnica o la stessa pratica liturgica veniva adatta a forme costruttive già studiate. Purtroppo il solo progresso tecnologico non fu sufficiente a realizzare quell'aspirata architettura moderna, in quanto mancava nel popolo, nel clero e nelle autorità committenti il desiderio ed il bisogno di tale architettura perché non c'era in Italia una civiltà moderna della religione cattolica.

Negli anni l'interpretazione dei documenti del Concilio ha contribuito alla confusione nell'organizzazione architettonica delle chiese, alla convinzione che l'architettura religiosa fosse quella più libera fra le forme di architettura o a ridurre il tema dell'edificio sacro a mero contenitore che funzionasse per la pratica liturgica. La cognizione delle funzioni, dei volumi e delle masse nel rispetto dei significati apportati dal Concilio mi sembra di fondamentale importanza per l'analisi dei casi proposti in quanto tentativi di costruire chiese entro la tradizione architettonica della Chiesa cristiana ed in grado di comunicare l'idea di "Chiesa".

Del panorama attuale Roberto Gabetti lamenta che la profonda riforma voluta dal Concilio non è ancora stata vissuta. Probabilmente perché risulta ancora oggi un argomento troppo grande per essere assorbito da questa professione, spesso poco sollecitata a riguardo. Gli edifici per il culto sembrano rispecchiare nel male i caratteri degli altri edifici delle nostre periferie. Se il "tema chiesa" fosse così importante, sarebbe il caso di farlo emergere per qualità architettonica. Nel campo della costruzione delle nuove chiese emergono a suo avviso, due opposti modelli, nati dalla convinzione: che le nuove chiese nascono da un'antica "tradizione normativa"; o che la libertà creativa degli architetti abbia contribuito alla creazione di alcuni prototipi di grande architettura, come per il caso di Le Corbusier a Ronchamp e di Michelucci con la "Chiesa Autostradale", che non rappresentano prototipi ripetibili per certi caratteri di estraneità dalla liturgia, ponendosi piuttosto come dimostrazioni d'arte annunciati con qualche ostentazione di genialità. Gabetti sente quindi la necessità di riepilogare i punti salienti del dibattito sul tema chiesa in una lettera ad un ipotetico giovane architetto che si accinga ad affrontarne la progettazione.

"Consentite al vecchio professore di seguire dietro le spalle un giovane architetto che gli chieda consigli per progettare. Indurrei il giovane a disporre davanti agli accessi un portico ... Di lì, sani ed handicappati dovrebbero entrare tutti insieme, non separati fra loro. Entrando mi piacerebbe vedere lo spazio interno tutto assieme, un poco dall'alto: ma non amo i pavimenti a caveaIl tema architettonico sta tutto nel grande vano destinato al Popolo di Dio: sta nel tema dell'ovile. Il punto di partenza non è più il presbiterio- l'antico ora negato polo prospettico della chiesa- ; è invece il vano, il riparo tranquillo, delimitato, lo spazio a pianta centrale. Dissuaderei quindi il giovane architetto dal predisporre fondali, fuochi prospettici, artifici pittorici e architettonici che distraggono i presenti; lo indirizzerei piuttosto verso disposizioni che confermino questo senso dello stare assieme.In questa sala bisogna che ognuno si senta a suo agio: la chiesa deve essere bella. E per noi, oggi, bello vuole anche dire confortevoleVorrei suggerisse "bellezza" senza velleità; rimanendo calmo e sereno ... Sarei lieto se arrivasse a definire un'opera di architettura ricca, aperta, chiara: vera, perché impostata sulla povertà -qualità intelligente e splendida della tradizione cattolica, sempre reinterpretata, oggi centrale-."

I testi bibliografici mi hanno fornito una base esaustiva da cui ho estrapolato quattro casi che ripercorrono gli argomenti in materia di riforma liturgica ed architettonica dagli anni '30 agli anni '60. Il primo periodo è descritto attraverso l'opera di Joze Plecnik e di Rudolf Schwarz, due "autori di chiese" creatori di "spazi

universali” solenni ed essenziali, austeri ed accoglienti, che sperimentano duplicità scalari e discrete asimmetrie. Il secondo è proposto dall’esperienza di Ludovico Quaroni e di Carlo Scarpa in collaborazione con Edoardo Gellner, certo la scelta nel panorama italiano poteva ricadere anche su Michellucci o Gabetti ed Isola, ma ho preferito riportare due casi in cui la costruzione di una chiesa era di fondamento alla costruzione di un nuovo insediamento, ponendosi come fulcro sia urbanistico che sociale alla nascita di una comunità.

Vedi allegato n.2

2.3. EBRAISMO

2.3.1 LA SINAGOGA

2.3.1.1. Esperienze spaziali nell’ebraismo

Società, religione, architettura. Spesso per cogliere lo stretto rapporto consequenziale che lega i tre fattori, si commette l’errore di ragionare cercando, da subito, di relazionarli tra loro. Il rischio è quello di cadere in parallelismi tanto evidenti da creare una base sicura al di là di ogni ragionevole dubbio. Un modo per cogliere a fondo i rapporti inscindibili e contaminanti potrebbe essere quello di analizzare i fatti senza troppi schemi pre-tracciati cogliendo, durante il percorso analitico, la complessità dei filoni da cui scaturiscono gli intrecci. Per comprendere e percorrere correttamente le fasi dello sviluppo del tema in questione è necessario muovere dalla condizione dei gruppi umani che ci interessano per esaminare come sia andato emergendo quell’insieme di fenomeni che, attraverso l’inconscio collettivo, il rito come espressione ereditaria dell’identità, l’architettura nella sua essenza di organizzazione del rapporto dell’uomo con lo spazio, hanno trovato ordine e radicamento nella comunità. Il rapporto dell’uomo con lo spazio è un fattore a cui non ci si può sottrarre, perché intrinseco nell’esistenza dell’individuo; lo sviluppo dello spazio è, e sarà sempre, una stretta conseguenza dell’evoluzione delle esigenze umane. Dalle società primitive, al mondo moderno, l’espressione attraverso il linguaggio spaziale e poi, più specificatamente, architettonico, è innegabile e riconoscibile da chiunque. E’ necessario, però, indicare fenomeni che non appartengono propriamente a questa affermazione. Il macroscopico fenomeno dell’ebraismo, nonostante sia una cultura che ha attraversato più di tre millenni di storia, non ha mai proposto nulla di originale nel mondo delle forme architettoniche. La ricerca di un’“architettura ebraica” sfocia, in modo deludente, in una collezione di costruzioni (per lo più sinagoghe) a cui non appartengono scoperte. In questo caso, dunque, potrebbe essere logico procedere, prima, cercando di capire i motivi di questo “disinteresse” per la forma architettonica, poi, come si sono sviluppati nel tempo i rapporti tra gli ebrei e lo spazio investito dalla loro presenza.

Che l’ebraismo sia, come dice Bruno Zevi, “riducibile ad una concezione spaziale da nessun punto di vista” è auspicabile anche dalla dichiarazione che introduce i Comandamenti, in cui la proibizione di creare degli idoli spiega l’idea stessa di divinità nel suo grado di astrattezza: la divinità è incorporea, non ha esistenza e, quindi, manca di dimensione spaziale. La proibizione biblica di rappresentare la divinità ha sicuramente avuto un ruolo nella mancanza di necessità di esprimersi con linguaggi formali. Il primo contatto con la

dimensione spaziale è conseguente al momento in cui la condizione della società ebraica passa dal nomadismo al sedentarismo, in seguito, cioè, al conferimento delle Tavole della Legge a Mosè per la stabilizzazione del gruppo ed un'ordinata convivenza nella terra promessa. Al centro, finalmente, uno spazio concreto: la città. La struttura della Gerusalemme terrestre (niente meno che metafora di quella celeste), però, propone l'idea di centralità che si irradia ad investire tutto il territorio, ma non una centralità geometrica, bensì metafisica rispetto alla configurazione del creato, espressione, a sua volta, dell'incorporeità della divinità. L'insediamento nella terra promessa ha consentito la formazione di una struttura sociale che poteva essere il preludio di un'identità architettonico-spaziale significativa, ma le varie dispersioni del popolo ebraico avvicendatesi nella storia hanno, invece, impedito ciò evitando una sedentarietà definitiva. Per questo motivo si parla di unione spirituale e non fisica del popolo semitico, espressa nei rapporti sempre attivi mantenuti tra le comunità. Per capire: la Moschea di Omar (costruita a Gerusalemme nel VII secolo su quella che era la spianata del Tempio di Salomone, il più grande di tutti i templi che, tra il 955 e il 620 a.C. divenne il santuario centrale del giudaismo), interpreta la centralità in senso rigorosamente geometrico, cosa che non doveva assolutamente riscontrarsi nel Tempio, sulle cui forme architettoniche la Bibbia non dice nulla; contiene, invece, una dettagliata descrizione delle opere da eseguire, delle loro misure, dei materiali da impiegare, e anche delle qualifiche delle persone addette ai lavori. Di ogni cosa è data una motivazione derivata dalle esigenze della liturgia, dai simboli e dai significati annessi ai vari elementi che compongono l'involuppo spaziale che si snoda dal Santuario (in cui è custodita l'arca) alle strutture più esterne. L'ideologia ebraica, è espressa da una lunga serie di prescrizioni di carattere religioso, dunque non riferibili a fatti formali; quindi l'idea unica del tempio, non è indicata come tipo esemplare e ripetibile di spazio, così come la Sinagoga non è riconoscibile in una tipologia, in quanto la sua essenza è quella di un semplice "luogo di riunione" (come si evince dall'etimologia greca), le cui sole peculiarità richieste sono quelle di contenere minimo dieci persone e di disporre di un apposito ambiente (l'Aron ha-Kodesh) per custodire le tavole della legge (anche un semplice armadio); funzioni, dunque, compatibili con uno spazio qualunque. L'ambiente della Sinagoga non ha altro di "sacro" se non l'Aron ha-Kodesh e, quando questo è convenientemente protetto, il rimanente spazio può essere destinato a scuola, sala per feste e banchetti e quant'altro. La storia della Sinagoga sotto il profilo architettonico si è sempre servita delle tipologie e morfologie correnti, elaborate da altre culture, da quella ellenistico-romana, a quella cristiano-medievale, da quella islamica a quelle rinascimentali, barocche, eclettiche, fino a quella moderna. Ci sono casi in cui esiste qualcosa di inafferrabile che rende irripetibile l'atmosfera di certi edifici, come per esempio, l'Altneuschule di Praga (la più antica sinagoga d'Europa costruita alla fine del XIV secolo): è uno spazio estremamente ricco di significati "altri" per il modo secondo cui viene usato, per la sua matrice nella centralità a sua volta articolata in un bipolarità. La luce colorata delle vetrate è in antitesi con l'oscurità delle alte volte illuminate solo da lampade distribuite in modo da permettere ai fedeli di seguire, con la lettura, lo svolgersi delle funzioni. Nove scalini portano dalla strada al vestibolo; qui una porta si apre su una doppia navata con sei campate. Questo sistema fu, molto probabilmente, ispirato alle piante di monasteri e cappelle. Il motivo decorativo del timpano dell'entrata della sinagoga presenta dodici piante di vite e dodici grappoli d'uva che, si dice, rappresentino le dodici tribù di Israele. Due grandi pilastri allineati da est ad ovest nel centro della stanza supportano ciascuno l'angolo interno di quattro campate. Queste ultime presentano due strette finestre gotiche su ogni lato per un totale di dodici, di nuovo a rappresentare le dodici tribù. La Bimah,

dalla quale le pergamene della Torah vengono lette, è collocata tra i due pilastri; la sua base riprende il motivo già trovato sul timpano ed è decorato con intrecci di dodici piante di vite. L'Arca ha Kodesh, in cui le pergamene vengono, invece, conservate, si trova al centro del solito muro orientale. Ci sono cinque gradini che portano su fino all'Arca e due vetrate colorate circolari su ogni suo lato. La sinagoga segue la regola ortodossa con posti a sedere separati per uomini e donne durante le ufficiature; le donne siedono in una stanza più esterna con piccole finestre che danno sul santuario principale, mentre gli uomini nelle file di banchi disposti nella sala principale.

Altro di scorso merita l'importante complesso delle scuole nel ghetto di Venezia e, in particolare, la "Scola spagnola". Questa sinagoga è databile nella seconda metà del 1500, ma ha subito diversi restauri: uno nel 1635 e uno verso la fine del 1800. Il primo per mano di Baldassare Longhena (lui stesso, forse, ebreo) grazie a cui, anche qui, si coglie l'inconfondibile atmosfera ebraica che usa lo spazio e lo vive nel tempo più che concentrarsi sugli attributi plastici. Esternamente non si può fare a meno di notare un gran portone di legno finemente lavorato sovrastato da enormi finestre con tasselli di vetro colorato. La sala di culto, di forma rettangolare, è sovrastata da un matroneo ellittico simile a quello presente nella Schola Tedesca. Mentre i banconi in legno per i fedeli sono posti parallelamente ai lati lunghi, Aron e Bimà sono situati sui lati corti. Il pavimento è costituito da formelle di marmo bianco e grigio mentre il soffitto è finemente lavorato.

Un caso assolutamente singolare è, invece, quello di una sinagoga mancata, la Mole Antonelliana di Torino, iniziata nel 1865 e concepita come un vero e proprio monumento all'emancipazione degli ebrei (sarebbe stata la più grande d'Italia e la più alta d'Europa). Il disegno dell'edificio segue un solo filone, quello della ricerca tecnica di Antonelli, espresso con un linguaggio accademico che non si pone problemi. Uno spazio straordinario dettato da una pianta quadrata ed un'altezza vertiginosa della cupola, per nulla riconducibile, per un qualsiasi riferimento, alla sua originaria destinazione funzionale; proprio per questo viene abbandonata l'idea della sinagoga. La Mole diventa l'emblema della città.

Parlare delle innumerevoli costruzioni del culto ebraico, pone il rischio di cadere nell'equivoco di ricercare un'identità inesistente; l'unico punto interessante è l'inserimento di questi edifici nella città, che si manifesta per lo più come desiderio di farli emergere nel tessuto urbano con una propria dignità e riconoscibilità. Tutto questo però fatto valendosi di caratteri non molto diversi da quelli tradizionali cristiani, salvo qualche particolare orientaleggiante. Perciò risultano più significativi i casi in cui, al contrario, si è cercato di assimilare completamente le sinagoghe nelle cortine delle corti edilizie o di interpretarle come se fossero fabbricati qualunque. E' questo il caso della sinagoga di Casale Monferrato che viene edificata nel 1595 nel quartiere ebraico della città e solamente oltre un secolo dopo, verrà istituito il ghetto (1723) e l'edificio si ritroverà entro i suoi confini. La sinagoga è separata dalla strada da una piccola corte e, in virtù di ragioni di autodifesa e nel rispetto delle regole restrittive che regolavano allora i rapporti tra ebrei e cristiani, non vi è alcuna indicazione della sua presenza sulla strada stessa. Originariamente caratterizzata da una semplice sala rettangolare orientata in direzione nord-sud, poi, nel 1720, si ha un primo ampliamento del matroneo. La sala di preghiera viene, però, ampliata per soddisfare le esigenze dell'accresciuta popolazione ebraica, che accoglie ebrei giunti anche da località limitrofe, in particolare da San Salvatore Monferrato. Successivamente all'emancipazione del 1848, la sinagoga subisce un secondo radicale rifacimento, con l'ampliamento ulteriore della sala e la sopraelevazione di un piano ad accogliere l'ampio matroneo che si affaccia su questa con finestre chiuse da grate di legno. Nel Novecento, un declino demografico, fa conoscere alla sinagoga un

lungo periodo di decadenza fino al 1969 quando diventa oggetto di accurati restauri da parte della Soprintendenza ai monumenti della Regione Piemonte che la dichiara monumento nazionale. La sinagoga è oggi ancora occasionalmente aperta al culto in occasione di feste religiose. Come museo è un frequentato luogo di visite e sede di eventi pubblici legati ai temi dell'ebraismo, quali conferenze, concerti ed incontri culturali. In contrasto al disadorno esterno, l'interno della sinagoga è riccamente decorato con pitture e stucchi dorati, conservando gli arredi originali barocchi. La sala si presenta oggi come un ampio spazio rettangolare (m 18 x 9 x 9) illuminato da 14 finestre, sette per ogni lato maggiore, affrescato con colori brillanti. Le pareti sono ricoperte di iscrizioni in ebraico, in gran parte citazione dalla Bibbia ma anche iscrizioni commemorative in ricordo dei numerosi interventi di rifacimento del Tempio e dei principali eventi fausti nella vita della comunità: la salvezza dagli assedi del 1629 e 1656 e soprattutto l'emancipazione del 1848 (l'unica iscrizione ad essere bilingue, italiano e ebraico). L'Aron del 1765 (arricchita nel 1787) e la Tevah fanno parte degli antichi arredi, mentre la cantoria lignea fa parte del rifacimento ottocentesco.

Nella storia dell'ebraismo, non si può dimenticare la condizione in cui gli ebrei hanno vissuto lungo i millenni: la diaspora. Non è stata un fenomeno improvviso, conseguente alla distruzione del tempio di Gerusalemme ad opera dai Romani nel 70 d.C., bensì era da qualche secolo che la presenza ebraica si era diffusa all'interno dei tessuti dell'impero persiano prima, del mondo ellenistico poi ed infine in quelli dell'impero romano, vale a dire tutto il bacino del Mediterraneo, nel medio oriente fino al golfo Persico e nell'Europa centrale. Più correttamente la diaspora va vista nel quadro dei grandi movimenti di popolazione che, attraverso migrazioni di massa, crisi demografiche, trasformazioni delle culture, collasso delle strutture politico-amministrative e delle correnti commerciali, regressione dell'economia, ecc. hanno contrassegnato secoli di grandi difficoltà nell'organizzazione della convivenza civile. La sopravvivenza dei gruppi ebraici al di là dell'isolamento, delle limitazioni e delle persecuzioni subite nell'area di tutta la cristianità e dell'islamismo è indissolubile dalla constatazione che essi sono stati gli unici ad essere costantemente e diffusamente alfabetizzati, all'interno di società che avevano perduto le loro linfe culturali, lasciando a piccolissimi gruppi il ruolo di custodi, interpreti e controllori del pensiero organizzato. Conseguenza delle limitazioni subite è che la tradizione ebraica, fortemente segnata dai ritmi di una società agricola, legata ai cicli stagionali e alle peculiarità dei raccolti, si trova ad essere gestita esclusivamente all'interno delle condizioni urbane, in quanto, nella struttura feudale è negato agli ebrei il possesso e il lavoro della terra. L'esistenza materiale è perciò dipendente dalle attività di scambio con il mondo esterno, e tanto basta ad impedire una forma autonoma di insediamento, una città completa ed esclusiva, o un insieme di città capaci di formare un'entità territoriale riconoscibile: gli ebrei devono vivere in quartieri particolari, ma inseriti nel corpo urbano dove rappresentano una minoranza emarginata, anche se, al proprio interno, fortemente coesa. Così come né le sinagoghe, né i luoghi di studio e meditazione si propongono come ripensamento dell'impianto del Tempio, è inevitabile che non ci sia occasione per riproporre l'impianto di Gerusalemme. Quando, all'inizio del XX secolo, gli ebrei orientali emigrano in massa negli Stati Uniti, si insediano costruendo quartieri modellati secondo la struttura dei ghetti, quartieri assegnati agli ebrei come dimore coatte, recintate e chiuse, sulla cui origine del nome ancora si discute, ma sembra si tratti della traslitterazione della pronuncia tedesca di "getto", che designava un quartiere veneziano sorto attorno ad una fonderia, dove, appunto, si effettuavano i getti di bronzo o di altri metalli. Da Venezia, poi, il nome venne trasferito in tutti i quartieri analoghi in Europa. Va però sottolineato come il ghetto, al momento della sua

istituzione, fosse il quartiere ricco di una città, abitato da mercanti e usurai, chiuso la notte e vietato ai non ebrei. Solo successivamente Ghetto andò a indicare un quartiere povero. La reclusione in zone "speciali" della città risale al 1555. Il 12 luglio venne emessa una Bolla papale (la "cum Nimis Absurdum") emanata da Pio IV Carafa che rappresentò un significativo mutamento di rotta nella politica della Chiesa verso gli ebrei e sancì che da quel momento in poi, questi ultimi, avrebbero dovuto vivere assolutamente separati dai cristiani, in quartieri loro assegnati e che tutte le loro proprietà immobiliari sarebbero state messe in vendita. Venne loro proibito anche avere botteghe fuori dal ghetto. Così la "cum Nimis Absurdum" motivava le gravi restrizioni imposte agli ebrei:

"Poiché è assurdo e sconveniente al massimo grado che gli ebrei, che per loro colpa sono stati condannati da Dio alla schiavitù eterna, possano, con la scusa di essere protetti dall'amore cristiano e tollerati nella loro coabitazione in mezzo a noi, mostrare tale ingratitudine verso i cristiani ad oltraggiarli per la loro misericordia e da pretendere dominio invece di sottomissione: e poiché abbiamo appreso che, a Roma ed in altre località sottoposte alla sacra romana Chiesa, la loro sfrontatezza è giunta a tanto che essi si azzardano non solo di vivere in mezzo ai cristiani, ma anche nelle vicinanze delle chiese senza alcuna distinzione di abito, e che anzi prendono in affitto delle case nelle vie e nelle piazze principali, acquistano e posseggono immobili, assumono donne di casa, balie ed altra servitù cristiana, e commettono altri e numerosi misfatti a vergogna e disprezzo del nome cristiano, ci siamo veduti costretti a prendere i seguenti provvedimenti [...]".

Secoli e secoli di persecuzione e discriminazione e, in seguito, una rigorosissima segregazione, hanno portato il ghetto ad essere la vera città ebraica, non scelta, non inventata, ma subita, sofferta, adattata. Se nella loro tradizione gli ebrei erano stati praticamente inconsapevoli del loro rapporto con lo spazio o, quantomeno, non interessati ad esprimerlo in forma strutturale, la costruzione del ghetto doveva far loro considerare questo stesso rapporto in termini negativi; tuttavia il loro costante impegno a privilegiare altri poli di interesse, sul piano di una cultura fortemente interiorizzata, li fa capaci di sopportare tale realtà vivendo la separatezza (a cui sono stati sempre forzati) come difesa dalla contaminazione con il mondo esterno e compensando le difficoltà materiali con una concentrazione nella sfera della spiritualità. Così, alla molteplicità dinamica dei fenomeni e delle trasformazioni che animano la città nel suo insieme, alla ricchezza dei sistemi di relazioni al suo interno e con il territorio, si contrappone una nuova specie di "unicità", che fa del ghetto un monumento di centralità statica rispetto ad un intorno diverso. La vita nel ghetto è segnata da una fortissima centralizzazione. La ristrettezza dello spazio fa sì che la strada sia vissuta non come struttura urbana, ma come luogo di vita collettiva, dove ognuno ha rapporto con tutti, dove il "pubblico" prevale sul "privato". Il tessuto del ghetto risulta indifferenziato, le disparità delle condizioni economiche non sono tradotte in caratteri distintivi né degli edifici, né delle zone in cui si aggregano le differenti classi sociali; chiunque è considerato abitante del ghetto al pari di tutti gli altri, sottoposto ad un sistema generalizzato che raramente gli concede qualche concreto privilegio. La cultura ebraica, infatti, è equidiffusa, non risulta, perciò, né elitaria, né discriminante, il che riflette, inevitabilmente, i caratteri principali dello spazio. Nei momenti di maggiore tranquillità vengono introdotti nel ghetto alcuni modelli della città esterna, come spazi inedificati attorno ai quali si concentrano le principali funzioni della vita comunitaria. Si tratta di prolungamenti a cielo scoperto degli ambienti (sinagoghe, scuole, abitazioni) che si raggruppano attorno a questi modesti spazi accessibili attraverso poche entrate, in quanto è sempre presente

il pericolo di irruzioni violente e distruttrici; una disposizione, dunque, che è anche immagine della paura, dalla quale si cerca difesa stando insieme e stringendosi attorno ai luoghi della preghiera e della meditazione. Il ghetto è, comunque, destinato a sparire sia come istituzione che come quartiere particolare in quei paesi dove, a partire dalla Rivoluzione francese, si afferma il principio dell'emancipazione.

Tuttavia, con la salita al potere del nazismo e del fascismo vengono presi i primi provvedimenti legislativi antisemiti e i ghetti diventano di nuovo tristemente famosi: durante la guerra, servono come contenitori in un processo di concentrazione della popolazione ebraica, che ne facilita il controllo da parte dei nazisti. La fine del secondo conflitto mondiale e la caduta delle due dittature, fanno sì che l'incubo in cui gli Ebrei sono, da sempre, costretti a vivere, finisca. I ghetti che non sono stati distrutti perdurano da quegli anni fino ad oggi e in molte città italiane ed europee, infatti, se ne osserva ancora la presenza. In Italia, uno dei complessi ebraici più famosi è a Venezia. I primi insediamenti ebraici nel Veneto sono molto antichi (IV-V secolo), la comunità si incrementa in seguito all'espulsione degli ebrei dalla Spagna nel 1492. Centinaia di migliaia di persone cercano rifugio in Portogallo, Turchia e Italia. A Venezia la comunità cresce e si organizza, godendo di un clima di relativa tolleranza, finché il Senato dispone (il 29 marzo 1516) che tutti gli ebrei devono obbligatoriamente risiedere nel ghetto. Nasce così un'istituzione che verrà poi ampiamente applicata anche nel resto d'Europa. Nel corso del '500 vengono edificate varie sinagoghe, una per ogni gruppo di omogenea provenienza: la Schola Grande Tedesca, la Schola Canton (rito ashkenazita), la Schola Levantina, la Schola Spagnola e la Schola Italiana. Gli edifici costituiscono tuttora un complesso architettonico di grande interesse. Poiché la comunità prospera e si espande, le architetture diventano, con successive sopraelevazioni, di notevole altezza (anche sette piani) costituendo un caso unico a Venezia. Robuste porte chiudono gli ingressi del quartiere ed ogni sera gli abitanti devono rientrare e rimanere rinchiusi fino al mattino successivo. Col tempo, malgrado le sopraelevazioni, si ricorre ad ampliamenti e i ghetti diventano tre: Ghetto Vecchio, Ghetto Novo e Ghetto Novissimo, tutti in aree contigue. Via via la comunità si consolida economicamente e culturalmente. Con la caduta della Repubblica e l'avvento di Napoleone vengono eliminate le discriminazioni nei confronti degli ebrei, le porte del ghetto eliminate così come l'obbligo di residenza. Oggi questo complesso è rimasto abbastanza integro anche se gli ebrei veneziani sono ormai poche centinaia. Due sinagoghe sono tuttora aperte al culto e quasi tutti gli altri edifici della comunità svolgono funzioni istituzionali (museo, casa di riposo ecc.). Come si è indicata una corretta interpretazione della diaspora quale grande flusso emigratorio dell'antichità, si deve anche accennare al Sionismo inteso nella più ampia fenomenologia di idea nazionalista. Accanto alla necessità di sottrarsi alle oppressioni dell'antisemitismo, si affianca, alle radici di questo movimento politico internazionale, la volontà di assimilare il concetto di ebraismo a quello di nazione, considerando anche i risvolti di natura territoriale. L'antica aspirazione al ritorno nella terra dei padri, da espressione simbolica, diventa rivendicazione politica precisa, proiettando un nuovo quadro di riferimento spaziale che ha per epicentro la fisicità di un luogo della memoria: la Palestina, Gerusalemme. La realizzazione dell'idea nazionale sionista, passa attraverso una svolta fondamentale, la ripresa di contatto con la terra mediante l'agricoltura e la colonizzazione di un paese inaridito dall'abbandono; ecco dunque che gli ebrei ridiventano contadini dopo venti secoli. Emerge una struttura sociale che è espressione di un'ideologia: il Kibbutz, basata su regole fortemente egualitaristiche e sul concetto di proprietà comune. Le diverse mansioni all'interno di questa nuova struttura trovano posto in ambienti appropriati, le attività comuni (mangiare, discutere, fare spettacolo) in un locale multiuso che sarà

anche sinagoga e biblioteca, centro focale dell'insediamento; intorno le residenze molto spartane e poi, le diverse strutture per le attività (laboratori, capannoni, scuole, stalle, torri di guardia, ecc). Nonostante tutti gli elementi per dare vita ad una nuova tipologia insediativa, il Kibbutz non è diventato una struttura urbana, si può parlare, infatti, di occasione mancata: nemmeno questa volta è nato qualcosa di riconoscibile come esclusivo dell'architettura ebraica.

2.3.1.2. Sinagoghe: origine e significato

“Sinagoga” è il termine ebraico che sta per "assemblea, luogo di riunione", col tempo passato a definire il luogo di culto della religione ebraica, essendo la parola stessa la traduzione, in greco, del termine כנסת בית (*Beit Kenneset*, appunto casa di riunione). In yiddish il termine è *šul* (שול), il quale corrisponde all'usanza ebraico-italiana di riferirsi alla sinagoga come "scola". La sinagoga rappresenta un'innovazione rivoluzionaria nella vita religiosa dell'antico Oriente: è il primo edificio del culto in cui i fedeli possono assistere al complesso dei riti; principio che verrà ripreso dalle chiese cristiane e dalle moschee musulmane. La comparsa delle sinagoghe segna una profonda ristrutturazione interna della religione ebraica, non più incentrata sul culto sacrificale, ma sullo studio, l'insegnamento e la meditazione della Legge. E' proibito agli ebrei vivere in una città dove non ci sono sinagoghe. Esse inoltre vengono usate dai viaggiatori come alberghi, nelle quali è sempre possibile trovare un posto per dormire su una panca o in un angolo. La pianta della maggior parte di queste costruzioni è quella di una basilica a tre navate, orientata in modo che i fedeli, in conformità al principio contenuto nella Bibbia (Dn 6,11), recitino le preghiere rivolti verso Gerusalemme; tale pianta e orientamento sono stati mantenuti anche nelle sinagoghe costruite nel Medioevo. L'organizzazione dello spazio interno delle sale di preghiera ha invece subito modificazioni nel corso dei secoli. L' arca-armadio (*aròn hakkodeš* — ארון הקודש) contenente i rotoli delle Sacre Scritture (Torah) è incastrata nella parete orientale, che guarda verso Gerusalemme, mentre il pulpito del lettore (*ammud* — עמוד), gli sta di fronte, al centro della sala o al capo opposto, sopra una piattaforma leggermente alzata (*bimah* — בימה). Sopra l'*aron* è posta una luce sempre accesa — il *ner tamid* (תמיד נר), ossia la "lampada eterna" — che ricorda la menorah del Tempio a Gerusalemme, la quale è rimasta miracolosamente accesa per otto giorni, nonostante la sconsecrazione dei saccheggiatori Seleucidi. In Italia, esistono numerose sinagoghe a testimonianza di una presenza ebraica che risale all'epoca romana. Fino al periodo dell'emancipazione nell'Ottocento, le sinagoghe non assumono di regola aspetto monumentale, a causa delle leggi restrittive che regolavano la presenza dei luoghi di culto ebraici nei paesi cristiani. Tale caratteristica si accentua con l'istituzione dei ghetti a partire dal XVI secolo, con l'obbligo di locazione della sinagoga all'interno del ghetto stesso ed il divieto di alcun segno distintivo all'esterno. Per contrasto, gli interni delle sinagoghe sono riccamente decorati secondo gli stili architettonici dell'epoca (barocco, rococò, neo-classico). Con l'emancipazione degli ebrei d'Italia, invece, a partire dal 1848, è stata possibile la costruzione di edifici monumentali; da allora le sinagoghe di ghetto vengono dotate di facciate monumentali, in altri casi si costruirono grandiosi nuovi edifici nell'area del ghetto (Roma, Vercelli) o nei nuovi quartieri di residenza degli ebrei (Torino, Firenze). Livorno offre l'unico esempio di sinagoga monumentale costruita in stile moderno dopo la seconda guerra mondiale al posto dell'antico tempio distrutto dai bombardamenti. Negli altri casi dove si sono riscontrati analoghi ingenti danni (come nel caso di Torino) è in genere preferita

un'opera di ricostruzione. In anni recenti diverse sinagoghe sono state restaurate e riaperte al pubblico come musei o centri culturali anche in luoghi dove esse non servano più ad un uso liturgico continuato (Casale Monferrato, Biella, Gorizia, Pitigliano).

Vedi allegato n.3

Sia il passato che il presente ci raccontano i difficili rapporti tra le religioni e culture diverse, spesso nati da semplici incomprensioni e da una chiusura di pensiero che porta a ritenere la propria religione e le proprie usanze come le uniche legittime. Per affrontare la progettazione di spazi sacri dedicati alle tre religioni monoteiste questa ricerca ci ha aiutato a comprendere le necessità dal punto di vista religioso delle diverse comunità sia per quanto riguarda lo spazio della celebrazione del rituale religioso e sia per quanto riguarda la concezione stessa della religione. Si è cercato di progettare spazi consoni alle tre religioni monoteiste integrandoli con ambienti collettivi al fine di creare un unico sistema in cui tutti i fedeli possono riconoscersi, incontrarsi e aver modo di ampliare la propria cultura. Nonostante gli innumerevoli conflitti che hanno segnato e che segnano tutt'ora il dialogo tra queste tre religioni si è ipotizzata la realizzazione di uno spazio di dialogo comune.

3. SPAZI PER LA PREGHIERA NELLE UNIVERSITÀ

Avendo svolto una ricerca sulla presenza e l'utilizzo di cappelle universitarie in Italia ha permesso di capire come questo modo di affrontare le varie confessioni, presenti in un ambiente così variegato come l'università, non è purtroppo contemplato nel nostro paese che ospita cappelle dedicate esclusivamente al culto cristiano o locali anonimi in cui ogni culto dovrebbe riconoscersi ma che in realtà non hanno nessuna identità. Si è deciso poi di intraprendere un'ulteriore ricerca per individuare come all'estero i campus universitari rispondano alle diverse esigenze spirituali dei loro studenti.

Lo studio ha interessato diverse parti del mondo rivelando però in America la massima concentrazione di cappelle in cui si trovano a convivere diverse religioni in quanto è una nazione con un forte e soprattutto variegato spirito religioso. L'America offre nei suoi campus universitari una risposta concreta, più o meno riuscita, ai diversi culti che vi si trovano a convivere all'interno.

I casi analizzati si concentrano per la maggior parte negli Stati Uniti e si collocano in un arco temporale che va dalla fine del 1800 fino ai giorni nostri. La maggior parte delle cappelle accoglie in un unico ambiente diverse religioni, il che implica l'assenza di decorazioni, quadri o simboli specifici di una confessione e un arredo il più possibile idoneo. In alcune università la cappella ha però una forma architettonica più indicata ad una specifica religione nonostante sia destinata a culti diversi.

Le celebrazioni si alternano durante la settimana e fanno riferimento ognuna ad una propria guida spirituale reperibile in un ufficio all'interno del campus.

Esistono casi in cui all'interno di un unico edificio siano presenti diverse cappelle ognuna destinata ad una religione, ad essi si aggiunge un ulteriore esempio (Brandeis University) in cui ogni confessione ha un proprio luogo di preghiera indipendente dagli altri, collocato in un diverso edificio. L'analisi di questi luoghi di culto si è concentrata sulla relazione che essi hanno con il campus, sia attraverso la loro architettura sia nell'utilizzo che ne viene fatto. L'architettura delle cappelle americane non segue un particolare stile ma si avvale delle scelte progettuali dell'architetto, legate al suo gusto personale e al luogo in cui l'edificio è inserito. La cappella progettata da Saarinen per il MIT, ad esempio, ha una forma circolare che rappresenta l'idea di una geometria iconica e facilmente riconoscibile. Se da una parte diventa simbolo del campus, dall'altra non riesce a relazionarsi con gli altri edifici preesistenti rimanendo però uno dei luoghi religiosi più frequentati della zona. Saarinen realizza altre due cappelle universitarie, sempre in America, la Kramer e quella posta all'interno del collegio femminile Stephen. La prima è adibita al culto cristiano ed utilizzata esclusivamente dai futuri pastori dell'università. L'architettura dell'edificio riprende i tetti a doppia falda del campus ma si differenzia da essi per una maggior inclinazione ed è resa più visibile in quanto posta su una collina. Un altro noto esempio è realizzato da Mies Van Der Rohe per l' IIT , si tratta di una piccola cappella cristiana, centro della vita spirituale del campus. L'edificio segue l'impianto del campus universitario basato su una griglia geometrica ortogonale, inserendosi perfettamente nel contesto. Spostandosi a Seattle, un altro notevole esempio porta la firma di Steven Holl ed è la cappella di *St. Ignatius* dedicata esclusivamente ai cristiani cattolici. La forma molto semplice non riprende il tipico impianto basilicale ma è pensata per sottolineare attraverso la luce le diverse fasi del culto cattolico. Tutti gli esempi sono catalogati in schede che analizzano nel dettaglio la posizione degli edifici, la loro architettura e l'utilizzo che ne viene fatto, citandoli in ordine cronologico.

Concludendo si può notare come la religione più presente all'interno di uno Stato sia poi quella che detta la tipologia di cappella prevista in un'università pubblica. In Italia ad esempio protagonismo indiscusso di cappelle cristiane mentre, in paesi multi religiosi, luoghi adibiti a culti diversi. Questo aspetto è poco corretto in quanto all'interno di un ambito multietnico come l'università non si può imporre la religione di Stato, o una qualunque religione, piuttosto che un'altra. Dovrebbero quindi essere presenti luoghi specifici in cui ogni fedele possa identificarsi ma nello stesso tempo legati tra loro in un rapporto di conoscenza e rispetto reciproco.

Vedi allegato n. 4

4. IL PROGETTO

4.1. IL TEMA

Il tema affrontato riguarda la progettazione di un centro interculturale composto da molteplici spazi dedicati ad attività culturali e la progettazione di un sistema di spazi per la preghiera delle tre religioni monoteiste con relativi locali per l'incontro e lo scambio culturale. Il luogo scelto per il progetto è sito nel comune di Milano, precisamente in via Cosenz 44, dove si trovano sette edifici industriali affiancati tra loro utilizzati attualmente da una ditta di traslochi ed una ex fabbrica di trattori oggi denominata Blitz per la presenza di un negozio da cui prende il nome. Proprio questi due grandi spazi sono oggetto dell'intervento progettuale che ne prevede la riqualificazione al fine di ospitare le nuove funzioni previste. Prima di procedere con un'ipotesi progettuale, è necessario approfondire l'analisi del contesto, cercando di capire il tipo di utenza che usufruirà del nuovo intervento. Le analisi svolte si sono concentrate sulla comunità presente nel quartiere che è multietnica e quindi variegata dal punto di vista religioso. L'analisi rivela una maggior presenza di egiziani e una conseguente predominanza musulmana, seguita poi dalla religione cristiana e da quella ebraica. Partendo da queste considerazioni si è cercato di individuare spazi consoni alle tre religioni monoteiste integrandoli con ambienti collettivi al fine di creare un unico sistema in cui tutti i fedeli possono riconoscersi, incontrarsi e aver modo di ampliare la propria cultura.

4.2. IPOTESI PROGETTUALE

Per quanto riguarda la parte di progetto a carattere puramente religioso l'idea progettuale intende creare sia spazi di preghiera rivolti alle singole religioni, sia spazi interreligiosi in cui persone di ogni razza e fede si possono incontrare e confrontare. Le tre cappelle hanno la particolarità di poter essere utilizzate chiuse o aperte, grazie a grandi porte in legno scorrevoli, ingrandendo così lo spazio per i fedeli in base al numero di persone presenti alla funzione. E' inoltre possibile l'apertura in contemporanea delle tre cappelle, tenendo però chiusa, grazie allo stesso meccanismo di porte scorrevoli, la parte con i simboli sacri delle singole religioni, cioè quella con l'altare per i cristiani, quella con la quibla per i musulmani e quella dell'aron kodesh per gli ebrei, in modo da ottenere così un grande spazio per dibattiti e discussioni di carattere religioso senza essere però legati ad un unico culto. Alla parte di spazio sacro destinato alla religione è stato destinato l'intero secondo piano dell'edificio che un tempo era la fabbrica di macchine agricole. Per quanto riguarda invece la restante parte del progetto abbiamo voluto realizzare spazi e servizi per la comunità.

Al piano terra e al piano primo, dell'edificio in cui è stato collocato lo spazio di culto delle tre religioni, si è pensato alla realizzazione di una biblioteca, di una sala conferenze e di una scuola di lingue per aiutare i cittadini stranieri ad integrarsi. Il tema dell'integrazione è il filo conduttore del nostro progetto; abbiamo voluto infatti creare, oltre allo spazio di preghiera anche spazi di divertimento e svago per la comunità per far sì che le persone di diverse culture e religioni possano integrarsi, confrontarsi e arricchire il proprio bagaglio culturale grazie a diversi laboratori, teatri e spazi d'incontro. Abbiamo voluto inoltre realizzare spazi rivolti ai bambini ed uno spazio destinato all'accoglienza realizzando una foresteria. L'ingresso all'area

di progetto è su via Cosenz ed è caratterizzato da due grandi porte, una scorrevole ed una a battente, e da un lungo muro con un taglio orizzontale che permette la visuale all'interno del parco ed una reception, che si presenta come una scatola vetrata, all'interno dell'area di progetto ma che è percepibile dall'esterno poiché una parte di questa esce dal taglio realizzato nel muro per dare informazioni anche a coloro i quali non sono già all'interno del complesso. Di fondamentale importanza è il percorso pedonale sospeso di collegamento tra i capannoni e l'ex fabbrica. La passerella attraversa le sette campate dei capannoni in modo da rendere partecipe il visitatore delle diverse attività che avvengono all'interno della struttura, poi esce all'esterno e rientra al piano primo dell'ex fabbrica per terminare infine come terrazza all'aperto, che permette l'affaccio su uno spazio esterno destinato a proiezioni e dibattiti. Oltre ai due edifici che sono stati riqualificati si è pensato inoltre alla realizzazione di un parco che è stato progettato con l'intento di creare degli episodi all'interno di questo spazio verde che dialoghino con le funzioni che sono state pensate per i capannoni.

4.3. LA RIQUALIFICAZIONE DELL'AREA

4.3.1 Gli edifici e le funzioni

Gli edifici presi in esame per la riqualificazione sono un ex fabbrica di macchine agricole originariamente di proprietà della Massey Ferguson (ditta americana di trattori) ed una serie di capannoni affiancati realizzati in periodi differenti ora utilizzata dalla ditta di traslochi Cavanna.

Il primo edificio, di epoca razionalista, è raggiungibile attraverso un percorso carrabile lungo più di 100 m e alle sue spalle, ad una distanza molto ravvicinata causata dall'assenza di moderne normative, si colloca la ferrovia. Oggi la struttura si sviluppa su 4.000 mq suddivisi in tre piani collegati da una scenografica rampa elicoidale realizzata alla fine degli anni quaranta. In facciata un rigoroso disegno razionalista definisce un notevole numero di finestre che illuminano gli ampi spazi interni, questi ultimi di tre altezze differenti (4.60m, 4.00m, 4.10m). La struttura in cemento armato è costituita da un reticolo di travi e pilastri che rendono sufficientemente libero lo spazio interno. La copertura a botte permette una maggior libertà strutturale all'ultimo piano. Oggi l'edificio ospita al piano terra un magazzino e negli ultimi due piani, di circa 2.000 mq, un grande mercato di vendita di oggetti e mobili nuovi e antichi.



Figura 37 **La ex fabbrica Massey Ferguson**



Figura 38 **La rampa elicoidale**



Figura 39 **Particolare della facciata**



Figura 40 **Particolare della facciata**



Figura 41 **Particolare della rampa**



Figura 42 **L'ingresso attuale all'area**



Figura 43 **Vista dell'area di progetto**

La serie dei sette edifici affiancati invece presenta la struttura di vecchi capannoni industriali in muratura ad un'unica altezza con tetti a falde. La realizzazione di questi capannoni in anni differenti fa sì che le altezze di quest'ultimi, e di conseguenza i prospetti e le sezioni non siano omogenei.



Figura 44 **Le facciate dei capannoni**



Figura 45 **Particolare della facciata**

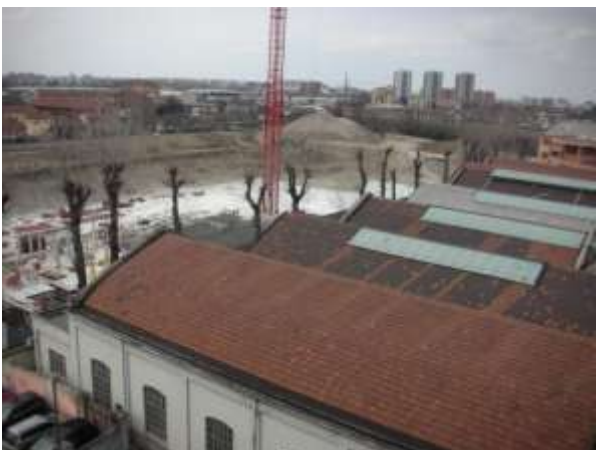


Figura 46 **Le coperture a falde dei capannoni**



Figura 47 **Il retro dei capannoni**

L'ingresso all'area di progetto avviene da via Cosenz attraverso due grandi porte metalliche che danno accesso al parco dinanzi ai capannoni; viene poi lasciata la scelta al visitatore se raggiungere l'edificio principale in fondo al lotto mediante la strada pedonale che passa tra il parco e gli ingressi dei capannoni o mediante la passerella pedonale sospesa a + 4,62 m che conduce alla ex fabbrica Massey Ferguson attraversando in lunghezza tutti i capannoni presi in esame. Le funzioni ipotizzate per gli spazi appena citati sono dedicate principalmente ad attività pratiche, all'incontro e allo scambio culturale. All'interno di ogni singolo capannone sono state inserite diverse strutture seguendo lo stesso principio, ove possibile, che è stato utilizzato per l'edificio descritto sopra, ossia cercando di non aggredire la struttura originale.

Ovviamente questo principio è stato rispettato nella maggior parte dei casi tranne che per quelle funzioni, come per esempio il teatro in cui si è reso necessario appoggiare ed ancorare le gradonate alla muratura esistente, o come per la foresteria, situazione in cui si sono anche realizzati due svuotamenti all'interno dell'edificio per creare due spazi verdi, in cui si è ritenuto opportuno sfruttare la muratura esistente.

L'edificio in prossimità dell'ingresso è stato destinato a sala espositiva con tanto di spazio espositivo all'aperto inserito nel parco. La sala espositiva presenta un piano terra ed un piano rialzato composto da un vassoio in calcestruzzo sorretto da setti dello stesso materiale che a loro volta fanno sì che si creino degli spazi più chiusi, come delle piccole salette, al piano terra. Questi setti in calcestruzzo possono essere anche sfruttati per l'allestimento di mostre ed esposizioni. L'idea dei vassoi in calcestruzzo sorretti da setti è una caratteristica ricorrente nel progetto. Il riferimento progettuale che è stato preso ad esempio è il " Centro Culturale e sportivo Pompéia " a Sao Paulo realizzato nel 1977 da Lina Bo Bardi.

Nei laboratori artigianali e multimediali, collocati nei due edifici subito dopo la sala espositiva, è stato ripreso lo stesso principio per il piano rialzato. Al piano terra i laboratori si presentano come dei recinti realizzati in maglia metallica alti centocinquanta centimetri mentre quelli al piano rialzato, il cui accesso avviene mediante scale in metallo, sono sempre dei vassoi in calcestruzzo di grandezza differente.

L'arredo dei laboratori, ma in generale di tutti gli ambienti progettati, è in legno ed in questo caso si presenta sotto forma di grandi tavoli da lavoro e sgabelli. All'interno di questi laboratori le attività sono molteplici, dalla pittura alla scultura ai laboratori di arti grafiche e figurative. I vassoi del piano rialzato possono essere raggiunti anche mediante la passerella pedonale, citata poco sopra, a + 4.62 m che collega tutti i capannoni e l'edificio al termine dell'area di progetto. Da uno dei due capannoni dedicati ai laboratori vi è la possibilità, come nel teatro di cui parleremo più tardi, di scendere direttamente nel parco grazie alla passerella che esce dall'edificio e si protrae nella zona verde terminando con una scala a chiocciola metallica. La struttura a capriate metalliche di questi capannoni, ad eccezione degli ultimi due che hanno il soffitto a botte, ha permesso di ancorare l'illuminazione e l'impianto di condizionamento a quest'ultime. Si è poi pensato di destinare uno di questi edifici ad un piccolo teatrino sperimentale ed a laboratori dedicati alla musica.

I laboratori musicali si presentano come delle scatole lignee insonorizzate che possono essere aperte, mediante l'apertura di grandi porte dello stesso materiale, e interagire con lo spazio del teatrino che occupa il centro del capannone. La passerella pedonale sospesa in questo caso si allarga andando a creare delle gradonate appoggiate ad una delle scatole dedicate alla musica per permettere ai visitatori di fermarsi ed assistere agli spettacoli. Affiancato a questo ambiente vi è uno spazio dedicato ai bambini che vuole essere un centro educativo. Il piano terra è caratterizzato da grandi tavoli per le attività ricreative dei bambini e da

spazi più vuoti per il gioco. E' presente al piano terra anche uno spazio che può essere chiuso grazie a pareti scorrevoli appoggiate ai setti che reggono i vassoi del piano rialzato, per le proiezioni. I vassoi nominati poco sopra si trasformano per questa funzione dedicata all'infanzia in un'aula ed in uno spazio per lo studio e la lettura. Le due funzioni che sono state previste per gli ultimi due capannoni sono un teatro e una foresteria. Nel teatro, che ospita fino a 350 spettatori, la scena è stata posta centralmente e l'ingresso avviene mediante un corridoio che passa sotto le gradonate. La struttura del teatro è in calcestruzzo e le sedute sono in legno. Vi sono inoltre due balconate che ospitano 30 spettatori complessivamente e ulteriori sedute sono poste sul ballatoio che permette il raggiungimento delle balconate. L'accesso al teatro può avvenire mediante l'ingresso al piano terra o mediante la passerella pedonale che diventa su secondo foyer al piano rialzato. Come si accennava poco sopra, nel teatro, come nei laboratori, vi è la possibilità di uscire e scendere direttamente nel parco. Per l'ultimo capannone è stata prevista una funzione dedicata all'accoglienza. La foresteria che può ospitare fino a 30 persone, è composta da spazi comuni, camere singole con servizi privati e da una camerata con i servizi in comune. Al piano terra oltre all'ingresso con la reception ed a una parte di camere sono presenti due spazi comuni, uno adibito a cucina ed un altro destinato all'incontro ed alla lettura. Le camere sono su un livello sfalsato rispetto agli spazi comuni, sono a + 0,80 m, così come gli spazi verdi che sono stati realizzati mediante lo svuotamento di parte dell'edificio. Nella parte retrostante agli edifici appena descritti, fatta eccezione per gli ultimi due, è presente una fascia più bassa destinata a depositi, servizi, magazzini e locali tecnici. L'altro edificio di progetto è caratterizzato da un corpo inserito nel volume del fabbricato che contiene l'ingresso, una reception e la scala principale. Particolarità dell'edificio, come si accennava poco sopra, è la rampa elicoidale che collega esternamente i vari piani ed è stata destinata ad ingresso alla parte sacra delle cappelle. Si è ipotizzato di destinare gli spazi che vi sono all'interno della rampa ad esposizioni temporanee sulle diverse usanze, tradizioni e festività legate ai culti delle tre religioni monoteiste in modo da accompagnare il fedele allo spazio sacro e allo stesso tempo invogliarlo a scoprire ed imparare a conoscere la cultura delle altre popolazioni. Andando a riqualificare l'edificio si è ipotizzato di realizzare, ove è stato possibile, strutture che non andassero a toccare l'edificio originale tenendo quindi staccate dalle pareti le strutture progettate o comunque andando ad appoggiare lastre di vetro a tutta altezza alla muratura per significare il distacco dalla struttura originale. Per quanto riguarda le funzioni che si è pensato di introdurre all'interno dell'edificio si è destinata una parte di spazio a biblioteca su due diversi livelli in cui una parte è destinata a scaffalature mentre un'altra è attrezzata con tavoli di grandi dimensioni che possono ospitare fino ad otto persone. Si è inoltre pensato di dedicare una parte della biblioteca allo studio e alla lettura più individuale realizzando delle nicchie in cui la persona può dedicarsi alla propria attività senza essere distratta o disturbata da altri. L'arredo della biblioteca è stato pensato interamente in legno, dalle scaffalature ai tavoli, dalle sedute alle nicchie di studio. E' stata inoltre attrezzata per la biblioteca una parte di spazio all'aperto, dietro all'edificio, con tavoli per lo studio e la lettura. Come si accennava poco sopra la vicinanza della ferrovia all'edificio ha fatto sì che ci si ponesse il problema dell'inquinamento acustico e che quindi si rendesse necessario trovare una soluzione in vista anche delle funzioni che sono state pensate per questo edificio. L'idea è stata quella di chiudere in una struttura di acciaio inossidabile insonorizzata una parte di ferrovia seguendo l'esempio di Koolhaas nel "McCormick Campus Center" a Chicago. Al piano terra dell'edificio oltre ad una parte della biblioteca è presente una sala conferenze composta da una sala principale e da una seconda sala molto più piccola che può essere utilizzata anche

separatamente per lezioni o conferenze in cui il numero dei partecipanti sia molto limitato. Si è pensato inoltre di collocare al piano terra, in prossimità dell'ingresso, un bar-ristoro con una parte di dehor che si affaccia nello spazio verde dietro all'edificio. La particolarità dell'edificio è lo svuotamento verticale esattamente sopra lo spazio del bar che permette il collegamento visivo dei vari piani. Da notare è un secondo svuotamento a doppia altezza che è stato realizzato al piano terra dell'edificio in modo da creare uno spazio esterno destinato a proiezioni e dibattiti all'aperto. Passando al primo piano, oltre al secondo livello della biblioteca, è presente una scuola di lingue destinata ai cittadini stranieri in modo da facilitarne l'integrazione. La scuola è composta da una parte per lo studio e la lettura ed una parte destinata ad aule. La particolarità delle aule è quella di poter essere aperte grazie a porte scorrevoli in modo da poter ampliare la capienza in caso di lezioni con un gran numero di persone. La possibilità di ampliare gli spazi è un elemento che ricorre spesso nel progetto proprio per poter creare degli spazi di diverse dimensioni che possano essere quindi utilizzati da un diverso numero di persone a seconda delle esigenze. Questa particolarità ricorre soprattutto nella sala conferenze, nella scuola e nelle cappelle delle tre religioni monoteiste. L'ultimo piano dell'edificio è infatti dedicato in parte allo spazio sacro e in parte al dialogo ed al confronto interreligioso. La parte dedicata allo spazio sacro è composta da tre cappelle per le principali religioni monoteiste. Le cappelle, di diverse dimensioni visto il numero differente di fedeli appartenenti ai vari culti, sono state pensate di forma cilindrica con grandi porte scorrevoli in legno che possono essere aperte per permettere ad un maggior numero di fedeli di assistere alle funzioni religiose. Vi è inoltre la possibilità di aprire contemporaneamente tutte e tre le cappelle in modo da avere a disposizione uno spazio molto vasto per funzioni religiose o dibattiti a carattere religioso senza essere però legati ad un unico culto. Nel momento in cui le cappelle vengano aperte in contemporanea vi è la possibilità di chiudere, grazie allo stesso meccanismo di porte scorrevoli, la parte con i simboli sacri delle singole religioni, cioè quella con l'altare per i cristiani, quella con la quibla per i musulmani e quella dell'aron kodesh per gli ebrei. La copertura della cappella è stata ipotizzata in stoffa appesa ad una struttura metallica ancorata ad i due cilindri mentre la copertura della parte in acciaio è realizzata in vetro in modo da permettere l'ingresso della luce diffusa dell'ambiente circostante. L'arredo delle cappelle è mobile, in modo da ottenere varie configurazioni in base alle esigenze delle funzioni religiose, ed è realizzato in legno. L'arredo è composto principalmente da piccoli sgabelli in modo da permettere facilmente lo spostamento di quest'ultimi è quindi la realizzazioni delle diverse configurazioni spaziali. In questo piano dell'edificio oltre alla parte delle cappelle vi è una parte dedicata al dialogo, al confronto ed alla lettura. Sono state infatti realizzate delle nicchie in legno, alte centocinquanta centimetri, che contengono diverse tipologie di arredo in modo da creare diverse isole dedicate a differenti funzioni. Sono presenti nicchie dedicate o alla lettura con scaffalature basse in modo da creare una piccola biblioteca di testi sacri, nicchie con tavoli in modo da creare spazi dedicati al dialogo ed al confronto e una nicchia dedicata a proiezioni che mediante una sorta di baldacchino può essere chiusa e diventare quindi una saletta per le proiezioni. E' stata inoltre destinata una parte di spazio alla realizzazione di uffici per le guide spirituali delle tre religioni. L'illuminazione dell'intero piano è stata pensata come un segno evidente all'interno dell'ambiente, è infatti composta da una piastra metallica sospesa che percorre tutta la lunghezza dell'edificio e lo illumina in maniere differente in base alle esigenze dello spazio; luci puntuali per gli spazi di aggregazione descritti poco sopra e luci diffuse ottenute per gli spazi di passaggio. Attraverso l'utilizzo di luce riflessa viene illuminata la volta.

5. ALLEGATI

5.1. Allegato 1

5.1.1. LA GRANDE MOSCHEA DI DAMASCO

(Damasco, Siria, 706-715)

«Damasco - che Dio altissimo la protegga! - Damasco, Paradiso dell'Oriente, luogo da cui s'irradia la sua luce, sigillo dei paesi dell'islam, giovane sposa che abbiamo ammirato, tutta ornata di fiori e piante olezzanti: essa appare nella veste di broccato verde dei suoi giardini. Sopra una collina, Damasco si onora di aver dato rifugio al Messia e a sua madre - che Dio ti benedica! - offrendo loro un riparo tranquillo, bagnato da acque sorgive, dove l'ombra diffonde la sua frescura, dove l'onda è simile all'acqua dispensata al Paradiso dalla fonte Salsabil. »

Con questa invocazione il viaggiatore Ibn Jubayr (1145-1217) inaugura la sua descrizione della capitale degli Omayyadi. Ed è a Damasco che il califfo al-Waiid(705-715), all'alba dell'VIII secolo, ha fatto erigere una grande moschea, degna del potente impero da lui governato. Dopo aver messo in cantiere l'ampliamento della moschea di Medina sul sito in cui sorgeva la casa del Profeta e la moschea di al-Aksa a Gerusalemme, a sud della Cupola della Roccia, nel 706 al Walid decide di costruire nel centro di Damasco un fastoso luogo di preghiera, nel punto in cui sorgeva l'antico *temenos* (recinto sacro). Questa Grande moschea sarà di uno splendore tale che, durante i primi secoli dell'egira, verrà considerata l'ottava meraviglia del mondo.

La sua genesi è tuttavia complessa, misteriosa e sorprendente. Prima di passare a tracciarne le fasi, è necessario descrivere brevemente questo edificio costruito tredici secoli fa, un'opera tuttora di straordinaria bellezza, nonostante la sequela di catastrofi che l'hanno colpita, in particolare l'incendio del 1893.

La moschea edificata da al-Walid sull'alto *temenos* antico di 160 x 100 m, il quale obbedisce a un'orientazione est-ovest e la cui recinzione rettangolare fa pensare a una fortezza, offre a nord un vasto cortile bislungo (più largo che profondo) di 120 x 50 m. Questo è incorniciato da arcate e portici su tre lati, mentre il quarto è chiuso dalla facciata della sala di preghiera. L'*haram* presenta un corpo centrale con un alto frontone sormontato da una cupola; da questo si dipartono lateralmente due ampie ali, ciascuna delle quali è costituita da tre campate sottolineate da arcate che corrono parallele alla kibla. Questa sala di preghiera occupa tutto il lato sud del *temenos* e misura 136 x 38 m. Le due ali simmetriche si estendono, sia a est che a ovest, per una larghezza di 56 m. All'interno, ciascuna di esse è suddivisa da due coppie di arcate a guisa di portici, disposte perpendicolarmente al corpo dell'edificio centrale, che svolge il ruolo di corta navata assiale. Ogni arcata riposa su dieci possenti colonne. Sopra queste, connesse da ampi archi, è presente un secondo livello formato da aperture due volte più strette, sostenute da colonnine: sopra ogni grande arco ci sono dunque due piccoli archi. Tale è la struttura di questi tre portici sui quali poggia la copertura delle ali della moschea. Questi elementi portanti generano lo spazio di preghiera rivolto a sud. Corrono paralleli al limite meridionale del *temenos* e hanno un andamento est-ovest. A prima vista, con le loro colonne, i capitelli corinzi e gli archi rialzati da dadi, sembrerebbero strutture molto classiche. Come nella Cupola della

Roccia di Gerusalemme, lo stile generale richiama la grande architettura bizantina. L'illusione è talmente forte che il visitatore, penetrando in questa immensa sala disposta nel senso della larghezza, ha l'impressione di trovarsi a 90 gradi rispetto a uno spazio concepito in lunghezza e scambia le tre campate parallele alla kibla per tre navate longitudinali. Questa percezione spaziale evoca quindi l'organizzazione interna di una chiesa. In breve, la struttura generale è ingannevole: prendendo le campate per navate, l'osservatore ha la tendenza a «leggere» perpendicolarmente l'edificio, senza tener conto né della sua reale disposizione, né dell'orientazione della preghiera musulmana verso la Kaaba.



Figura 48 **Vista aerea della Grande Moschea di Damasco i cui edifici costeggiano l'antico temenos**

La Moschea innalza i suoi tre minareti e la sua alta cupola al di sopra della città vecchia e dei suoi bazar che hanno rimpiazzato le vie porticate della città romano-bizantina. Questa impressione è talmente netta che più di uno studioso ha commesso l'errore, analizzando la Grande moschea degli Omayyadi, di parlare di «transetto» invece che di navata con riferimento al corpo edilizio centrale, e di «navate» nel caso delle campate che suddividono le due ali laterali. Sulla base di questo «errore», alcuni archeologi e storici hanno postulato che l'edificio altro non fosse che l'antica chiesa bizantina, requisita e riadattata da al-Walid. Secondo questi autori, per trasformare la basilica in moschea il califfo si sarebbe limitato a modificare ad angolo retto l'orientazione della preghiera: nell'edificio in cui i cristiani guardavano verso oriente, i musulmani si volgerebbero quindi verso sud, nella direzione della Mecca. La realtà non è così semplice. Eppure tale ipotesi è stata sostenuta successivamente da Watzinger e Wulzinger, Dussaud e Diehl, Lammens e Strzygowski. Creswell, tuttavia, ha confutato le loro teorie, dimostrando che una basilica bizantina non avrebbe mai potuto avere una simile disposizione, al confine e non al centro di un temenos, e che le proporzioni di questa «navata», tre volte e mezza più lunghe che larghe, sarebbero totalmente incongrue. Occorre dunque indagare da dove provenga l'impressione nettamente «bizantina» di questa realizzazione damascena. Ciò implica una breve cronistoria. Abbiamo parlato del temenos antico: nel I secolo Damasco possedeva un celebre tempio dedicato a Giove. E fu proprio all'epoca della costruzione di questo santuario romano che venne edificata la spianata sulla quale sarebbe stato innalzato l'edificio. Nel IV secolo, sotto il regno di Teodosio (379-395), dopo la cristianizzazione dell'impero e l'ufficializzazione della Chiesa, il

tempio di Giove Damasceno fu sostituito da una grande basilica dedicata a san Giovanni Battista. In seguito alla conquista islamica del 635, il temenos sarebbe stato suddiviso tra cristiani e musulmani che, secondo i cronisti arabi, vi praticavano ciascuno i propri riti. Agli albori dell'islam pare fosse frequente che una chiesa venisse usata alternativamente dalle due comunità. Verso il 664, dopo aver eletto Damasco a capitale dell'impero degli Omayyadi, gli Arabi vollero per sé l'intera area del temenos. Si servono quindi in esclusiva della chiesa, accanto alla quale hanno forse costruito una prima kibla di modeste dimensioni, dove si trovava il mihrab detto «dei Compagni del Profeta».



Figura 49 **Il Portico sul cortile**

La doppia arcata che fiancheggia a nord la Grande Moschea di Damasco è il risultato di un restauro medievale che ha ripreso la disposizione originale su due livelli, sostituendo però le antiche colonne, probabilmente riutilizzate altrove, con pilastri quadrati. Gli autori arabi che trattano il regno di al-Walid sono unanimi nell'affermare che il califfo fece demolire la basilica di San Giovanni Battista per costruire al suo posto la Grande moschea. Date le informazioni concordi su questo punto, è difficile sostenere che la moschea degli Omayyadi oggi esistente non sia altro che l'antica chiesa di San Giovanni Battista adibita alla preghiera musulmana. Inoltre bisogna dare ragione a Creswell: non c'è basilica bizantina che presenti né le proporzioni né la posizione eccentrica della fantomatica chiesa che al-Walid avrebbe trasformato in moschea. Come conciliare questi dati di fatto con l'impressione profondamente bizantina comunicata da questa sala di preghiera?



Figura 50 **Il cortile della Grande Moschea**

Lo splendido cortile della Grande Moschea con la fontana dove i fedeli compiono le abluzioni rituali prima della preghiera



Figura 51 **Alcuni scorci dello splendido Cortile della Grande Moschea**

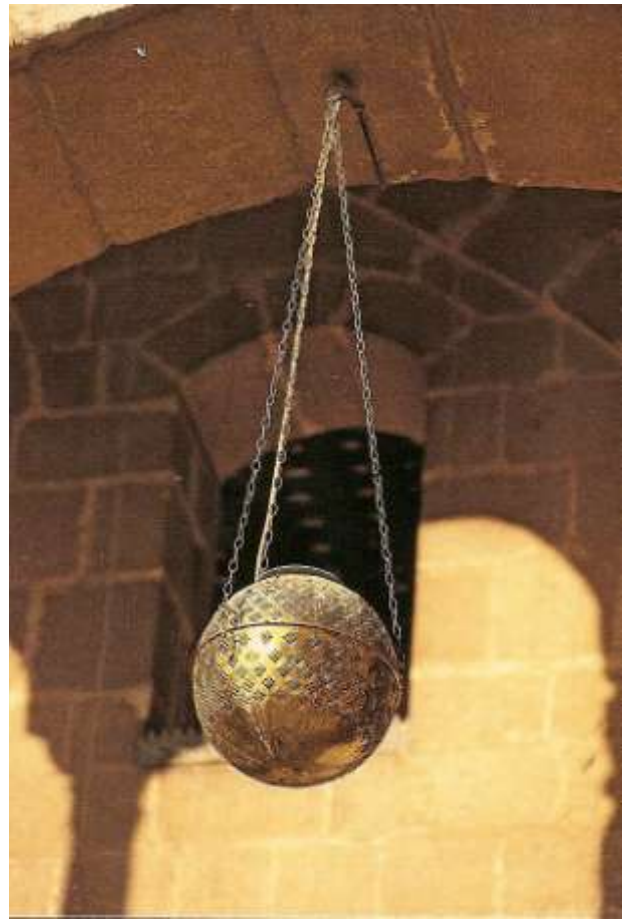


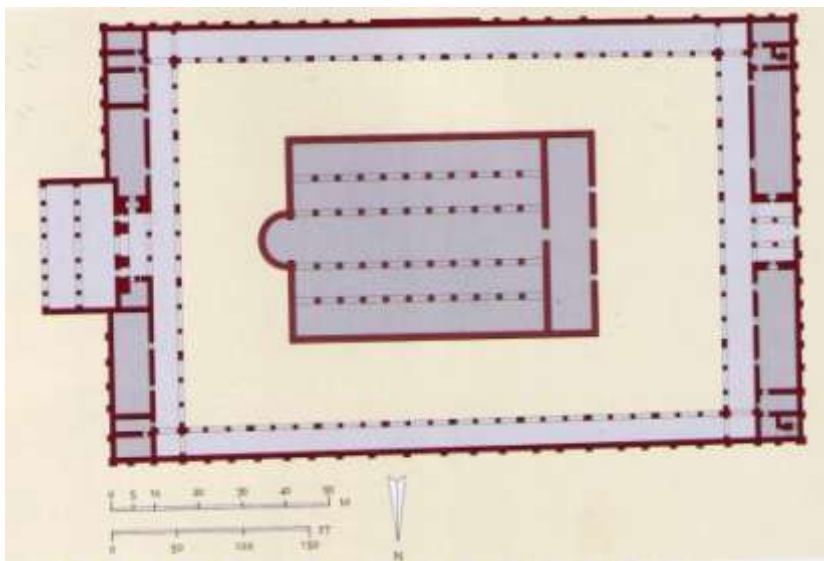
Figura 52 Particolari della moschea

dove la policromia dei marmi si alterna agli intarsi del legno, alla preziosità dei mosaici, alla ricchezza decorativa delle colonne e allo splendore dell'ottone

La pianta e la sua genesi controversa

La pianta sottostante rappresenta la disposizione ipotetica della basilica a cinque navate dedicata a San Giovanni Battista risalente all'epoca di Teodosio (fine del IV secolo) all'interno dell'antico temenos. Pare che questo edificio sia stato smantellato all'alba del VIII secolo.

Figura 53 **Pianta Basilica di Damasco**



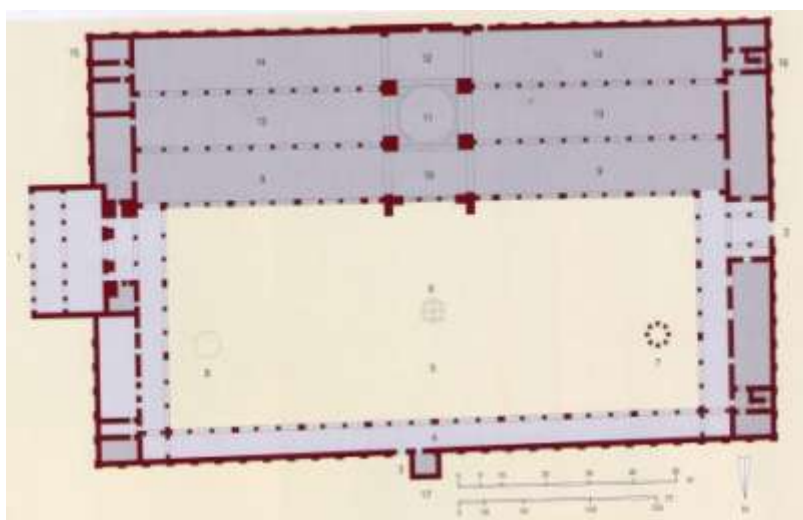
Il minareto nord che domina la porta detta «del Paradiso», nella Grande Moschea è l'unico edificato dai musulmani, gli altri due si sovrappongono a torri quadrate cristiane.

Ad est del cortile (a destra) si erge un'edicola che un tempo conteneva un orologio.

La pianta sottostante rappresenta l'attuale Grande Moschea degli

Omayyadi a Damasco, con la sala ipostila in larghezza sostenuta da grandi arcate parallele alla kibla.

Figura 54 **Pianta Grande Moschea Omayyadi**



- 1.ingresso principale antico
- 2.ingresso occidentale

- 3.porta nord o del Paradiso
- 4.portico che cinge il cortile
- 5.cortile sull'antico *temenos*
- 6.vasca delle abluzioni
- 7.edicola del Tesoro
- 8.edicola dell'Orologio
- 9.campate sul cortile
- 10.campata nord della navata centrale
- 11.cupola dell'aquila
- 12.campata centrale davanti al *mhirab*
- 13.campate mediane della sala di preghiera
- 14.campate meridionale lungo la *kibla*
- 15.minareto orientale
- 16.minareto occidentale
- 17.minareto settentrionale

Un'ipotesi specifica

Nel tentativo di sciogliere queste contraddizioni, si è formulata un'ipotesi specifica. Per ricostruire la genesi della Grande moschea bisogna dare per scontato: primo, che il califfo al-Walid facesse demolire l'edificio bizantino e, secondo, che facesse erigere un nuovo edificio. D'altro canto, è evidente che non si può confutare l'impressione suscitata da questa struttura musulmana: essa evoca incontestabilmente una chiesa ed è improntata allo «stile» bizantino. Questi postulati non sono più in contraddizione se si ammette un ricorso generalizzato al principio del reimpiego; o meglio: nella realizzazione delle moschee, la pratica corrente presso gli architetti dei primi secoli dell'Islam consisteva nell'uso massiccio di materiale di spoglio.

Questa particolarità è evidente per esempio a Kufa, al Cairo (moschea Amr ibn el-Ass), a Kairouan, a Cordova ecc., ossia dovunque si costruiscano sale ipostile ricorrendo a colonne antiche.

A Damasco succede la stessa cosa, ma su più vasta scala. L'ipotesi è che califfo al-Walid fece minuziosamente smantellare la chiesa bizantina di San Giovanni Battista, accordando un interesse particolare ai grandi colonnati con arcate a due livelli, che decise di riutilizzare - spostandoli - all'interno della moschea che pensava di edificare sul lato meridionale del temenos. Per ammettere questa idea, bisogna immaginare l'aspetto della chiesa bizantina costruita da Teodosio sul sito del tempio di Giove Damasceno. Essa s'innalzava al centro del temenos romano ed era dedicata a san Giovanni Battista, uno dei principali personaggi contemporanei del Cristo, ed era annoverata tra le più vaste basiliche del mondo cristiano. Come San Pietro a Roma, la Natività di Betlemme o la chiesa della Resurrezione a Gerusalemme, doveva avere cinque navate. Le sue proporzioni larghezza/lunghezza non superavano il rapporto di uno a uno e mezzo, secondo quanto era in uso per questo tipo di edifici. Le cinque navate erano determinate da quattro grandi arcate (con archi a due livelli), che sostenevano un tetto a doppio spiovente con capriate a vista. Così concepito, l'edificio (compresa l'abside) doveva misurare 65 m di lunghezza per 40-45 m di larghezza (San Pietro a Roma raggiunge una larghezza di 65 m). È verosimile che i quattro portici della basilica

comportassero ciascuno (come gli odierni portici interni della moschea) dieci colonne e undici grandi archi con una luce di 4,8 m. È evidente che, agli occhi dei costruttori di al-Walid, queste quaranta colonne monolitiche, alte oltre 6 m, con i superbi capitelli corinzi e gli archi a tutto sesto, abbinata al secondo livello di arcate più piccole poggianti su ventuno colonnine, rappresentassero una struttura preziosa e di conseguenza decidessero di riutilizzarla.



Figura 55 **Il Portico originario**

Sul lato occidentale del cortile la galleria che fiancheggia la Grande moschea di Damasco ha conservato il suo antico aspetto: in essa sussiste ancora il particolare ritmo (un pilastro ogni due colonne) che in epoca romano-bizantina scandiva l'intero confine del temenos della Chiesa di San Giovanni Battista.



Figura 56 **L'edicola del Tesoro**

Sostenuto da otto colonnine di marmo di reimpiego, il Tesoro della moschea è una costruzione ottagonale coperta di mosaici a fono dorato e sormontata da una cupola rivestita di foglie di piombo.

Bisogna dunque ammettere che gli architetti del califfo abbiano proceduto a smontare il complesso con grande metodicità e accuratezza: sia le colonne con i relativi capitelli (che a loro volta provenivano probabilmente dal tempio di Giove Damasceno ed erano già state «riciclate» dai Bizantini) sia gli archi furono soggetti a un'autentica «anastilosi» ante Iitteram, trasferiti nella zona meridionale dell'antica spianata e investiti di un nuovo ruolo. I costruttori della Grande moschea si sono pertanto limitati a distribuire in modo diverso questo materiale architettonico: a sud del temenos hanno collocato, ai due lati della navata centrale, una coppia di arcate parallele alla kibra. Su queste strutture - dove le arcate che determinavano le

navate della chiesa separavano le campate della moschea - hanno eretto la copertura in legno con capriate a vista di matrice bizantina.

Figura 57 **La facciata del Frontone**

L'ingresso principale al centro della sala della Grande moschea è interamente rivestito di pregevoli motivi a mosaico. Le tre porte sono sormontate da tre finestre racchiuse da un arco di scarico, al di sopra del quale la facciata si spoglia, dominata dallo stretto frontone, è decorata con motivi vegetali lussureggianti e palazzi paradisiaci.



Figura 58 **I mosaici**

Le colonne del portico sul cortile della grande moschea terminano con capitelli a dadi tipicamente bizantini. I pennacchi che le sormontano presentano decorazioni musive raffiguranti grandi alberi frondosi che ombreggiano il Paradiso dei credenti.

Ora risulta chiaro perché lo spazio della moschea di Damasco evochi l'arte bizantina: entrambe hanno in comune gli stessi elementi portanti. Certo sarà difficile fornire una prova archeologica di questa operazione di reimpiego su grande scala. Sarebbe necessario compiere degli scavi accurati sotto il cortile della Grande moschea. Inoltre, non bisogna dimenticare che il terribile incendio del 1893 ha reso necessaria la ricostruzione da zero di gran parte della sala di preghiera, comprese le arcate e la cupola centrale.

A proposito di questa cupola, sembra che in origine, secondo una tradizione attestata in Siria, fosse costruita in legno come quella della moschea al-Aksa o della Cupola della Roccia di Gerusalemme.



Figura 59 **La Cupola dell'Aquila**

Riedificata dopo l'incendio del 1893 la cupola ottagonale a quattro trombe d'angolo della grande moschea degli Omayyadi domina la corta navata mediana che divide in due parti uguali lo spazio bislungo della sala di preghiera.

A Damasco si è quindi demolito e poi riedificato. Ed è giusto sottolineare il rispetto con cui hanno operato i costruttori del califfo nello smontare, pietra su pietra, la vecchia chiesa bizantina. Questa «sensibilità» da parte loro si spiega con un fatto che merita di essere menzionato: la basilica custodiva un prezioso reliquiario contenente la testa di San Giovanni Battista. Questo personaggio profetico è ricordato da Maometto: «Mentre pregava in piedi nel Tempio, [Zaccaria] fu interpellato dagli angeli: Dio ti annuncia la novella della nascita di Giovanni (Yahya) che confermerà la verità del Verbo di Dio. Grande, casto, sarà un profeta tra i giusti» (Corano, III, 39). La venerazione dei musulmani per Yahya si rispecchia nella Grande moschea: nell'ala orientale dell'haram s'innalza un'edicola dove vennero traslati i resti del santo. Era logico che la chiesa dedicata a questo venerabile personaggio, onorato nel Corano, fosse trattata con il dovuto rispetto dal califfo, che decise di perpetuarne la memoria nella propria moschea. Il riutilizzo dei materiali del santuario per la nuova costruzione non si limita agli elementi della basilica, ma include anche il superbo portico che racchiude il cortile. Infatti, il temenos era circondato da una galleria ad arcate, la quale presentava un ritmo costante: due colonne alternate a un pilastro. Questo portico è sopravvissuto nella sua forma originale soltanto sui lati est e ovest. A nord tutte le colonne sono state sostituite da pilastri nel corso di rifacimenti più tardi. Come le grandi arcate dell'haram, le gallerie che cingono la corte presentano un secondo livello di archi più piccoli. Si hanno allora delle bifore, ciascuna delle quali poggia su una colonnina. Il cortile della Grande moschea degli Omayyadi presenta, al centro, una vasca per le abluzioni, mentre a ovest si erge un'edicola ottagonale sostenuta da otto colonne antiche di spoglio. La parte superiore dell'edicola, a forma di monumentale pisside, costituiva il ricettacolo del Tesoro, che veniva così posto sotto la protezione divina. Le otto facce di questa torretta denominata Bait al-Mal sono coperte di sontuosi mosaici su fondo dorato. A est, in posizione simmetrica rispetto a questa costruzione, s'innalzava la torre detta «dell'Orologio». Alle due estremità della kibla, al di sopra di due antiche torri d'angolo, si ergono due minareti, mentre un terzo è situato a nord, sull'asse mediano della corte, di faccia alla cupola che domina il mihrab principale. A destra di questo minareto settentrionale si trova la porta detta «del Paradiso».

Un sontuoso manto di mosaici

La nozione di Paradiso e l'evocazione del cortile cinto da gallerie portano naturalmente a parlare della superba decorazione musiva che un tempo copriva le pareti di questo spazio inondato di luce. In origine tutto il perimetro del cortile era ornato di scene raffiguranti una vegetazione lussureggiante e fiumi lungo le cui rive erano disseminate dimore da sogno, annidate all'ombra degli alberi, nella frescura di un ambiente magico. Di questo insieme cangiante di paesaggi che si stagliano contro l'onnipresente fondo oro si è conservata solo una minima parte, miracolosamente scampata alla distruzione. L'alta qualità delle porzioni sopravvissute fa ancora più deplorare la scomparsa della maggioranza di queste scene campestri e delle immagini di magnifici palazzi immersi nel tripudio della natura. In origine, sotto le gallerie e nella sala di preghiera, correva un alto plinto di marmo che, intorno al cortile, ad altezza d'uomo, cedeva il passo a un rivestimento di tessere multicolori. Le pareti e le arcate erano interamente ricoperte di mosaici figurativi, con palazzi idilliaci edificati lungo corsi d'acqua e fronde verdeggianti. La facciata del corpo centrale della moschea risplendeva fino al frontone di ori e festoni, alternati a immagini di vasti palazzi di diversi piani. Queste fastose residenze, sparse ovunque, erano state raffigurate dagli artisti bizantini al servizio del califfo per simboleggiare il benessere e il lusso di un mondo migliore e per dare splendore a questo eminente luogo di culto.



Figura 60 **Architettura immaginaria**

La decorazione a mosaico in oro e azzurro della moschea degli Omayyadi presenta talvolta una curiosa stilizzazione: quest'«arco trionfale» per esempio si ispira a un'antichità ideale. I motivi vegetali che emergono dietro il parapetto superiore richiamano il tema della verzura paradisiaca. Che significato ha questo eccezionale schema figurativo in una civiltà che in generale rifiuta la presenza di immagini? Certo, la figura umana e gli animali sono del tutto assenti in questa iconografia ispirata alla natura. Ma non si può fare a meno di pensare al testo di Ibn Jubayr, che abbiamo citato in precedenza, che evoca sia i paesaggi di Damasco, ai piedi dell'Antilibano, sia le acque sorgive che suggeriscono allo scrittore il paragone con Salsabil, la fonte del Paradiso. In realtà questi mosaici non raffigurano che ruscelli e specchi d'acqua nei quali si riflettono gloriette e chioschi, come per illustrare le bellezze di questo paese paradisiaco. È in effetti un'immagine del Paradiso quella dei mosaici della Grande moschea degli Omayyadi: non è forse il Paradiso dei credenti quello evocato dai mosaicisti attraverso «castelli» e giardini, alberi e fiumi attraversati da ponti pittoreschi, ville e padiglioni disseminati sotto le fresche ombre, palazzi a emiciclo e città che si specchiano

nelle acque di un lago? Questi artisti, d'altronde, non hanno fatto altro che conformarsi al divieto espresso dal secondo comandamento del Decalogo (Esodo, XX, 4.1), e in questo universo ideale non c'è traccia di figura umana.



Figura 61 **Maestosità della sala di preghiera**

Veduta trasversale dell'haram della Grande moschea le alte colonne monolitiche antiche con i loro capitelli corinzi e i grandi archi sormontati da colonnine nell'ordine superiore fanno di questa sala - a prescindere dal fatto che si tratti di materiale di spoglio - una delle grandi realizzazioni dell'architettura classica dell'islam.

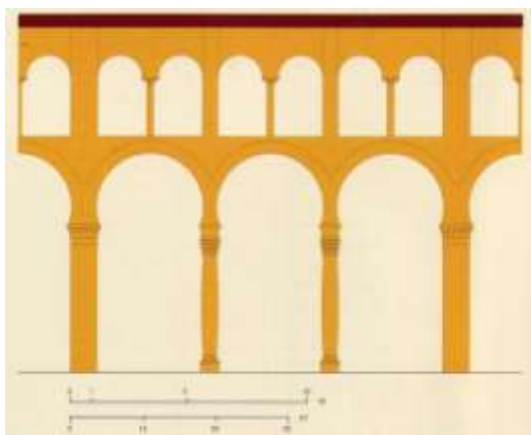


Figura 62 **Portico a due livelli**

Alzato del portico a doppia arcata sovrapposta che circonda il cortile della Grande moschea.

Questa galleria anulare è scandita da un'alternanza di due colonne e un pilastro al livello inferiore e da bifore a quello superiore.

La rappresentazione obbedisce alla prospettiva tipica dell'arte antica, conferendo un carattere cubista alle abitazioni. L'abbondante vegetazione invece - che doveva sembrare miracolosa agli occhi dei musulmani provenienti dai deserti dell'Arabia - è improntata a uno stile che annuncia in qualche modo il pointillisme. Per molti aspetti quest'arte musiva si apparenta a quella della Cupola della Roccia o della moschea al-Aksa, ma si esprime su una scala più vasta e con una libertà infinitamente più grande. Che questi paesaggi siano indiscutibilmente opera di mosaicisti formati a Bisanzio è confermato da un testo di Ibn Battuta: «L'emiro dei credenti, al-Walid [...], chiese al sovrano di Costantinopoli di inviargli degli artigiani. Gliene arrivarono dodicimila». Non erano tutti mosaicisti, sembra, ma la considerevole superficie rivestita di tessere della Grande moschea di Damasco ha certamente richiesto un vero e proprio esercito di maestranze. Le scene che decorano la corte e la facciata dell'edificio mostrano una simbologia basata sulla descrizione delle gioie

destinate dal Profeta a coloro che si conformano alla Parola di Dio. E in effetti questo miraggio divino che affascina l'islam traduce con precisione i termini del messaggio di Maometto: «Dio ha promesso ai credenti, uomini e donne, giardini bagnati da corsi d'acqua. Là essi risiederanno eternamente. Dio ha promesso loro magnifiche abitazioni nei giardini dell'Eden» (Corano, IX, 72). Simili descrizioni della felicità eterna ricorrono più volte nel Libro: «Ecco il giardino promesso a chi è timorato di Dio: è un giardino bagnato da acque sorgive, I suoi frutti sono inesauribili e le sue ombre perpetue. È questa la meta dei credenti» (Corano, XIII, 35). Dunque, in questo spazio consacrato che era l'antico temenos pagano, mutato nell'era cristiana in peribolo che trasforma la Chiesa in fortezza della fede, sull'esempio della nuova Gerusalemme cinta da mura, la corte della moschea rispecchia le delizie del Paradiso che verrà. Paradossalmente, mentre le beatitudini dell'aldilà sono rappresentate con la massima cura dagli artisti, dei tormenti non c'è alcuna traccia. Nella Grande moschea di Damasco i visitatori non incappano, come nei timpani delle chiese medievali, nei supplizi che dovranno sopportare i malvagi. Tuttavia il Corano non si fa riguardi nell'enumerarli. Così come la prima arte cristiana privilegia le teofanie e ignora l'inferno, l'arte islamica classica si concentra su visioni paradisiache.

Lo spazio di preghiera

Con la Grande moschea di Damasco - il cui splendore costituiva il vestibolo del Paradiso e l'annuncio delle felicità future promesse dal Profeta - il califfo al-Walid aveva realizzato una struttura che poteva competere con i massimi santuari cristiani. Celebrando la memoria di Yahya, l'annunciatore del Cristo, salvaguardando il retaggio bizantino incarnato dall'antica basilica teodosiana di San Giovanni Battista, servendosi in modo massiccio di materiali di spoglio per la sua moschea, facendo ricorso a mosaicisti di Costantinopoli, incaricati d'illustrare il radioso avvenire dei fedeli, il Commendatore dei Credenti non solo rispettava l'eredità materiale e spirituale del passato, ma creava anche la prima moschea imperiale, superbo modello cui s'ispireranno innumerevoli monumenti islamici nei secoli a venire. Egli creava il magnifico paradigma del luogo di preghiera musulmano. Con la soluzione delle due grandi ali che si sviluppavano lungo la kibla, dipartendosi dai due lati della corta navata, tutta in altezza, sormontata dalla cupola detta «dell'Aquila» che corona lo spazio situato davanti al mihrab, al-Walid ebbe infatti modo di creare, tra il 707 e il 714, il grandioso prototipo dello spazio islamico: uno spazio in larghezza dove, per pregare, i credenti si dispongono l'uno accanto all'altro, senza alcuna gerarchia, a differenza di quanto succede nelle chiese e nelle basiliche, le cui navate longitudinali presuppongono che i fedeli siano posti gli uni dietro gli altri, secondo una precisa priorità. Tra queste due concezioni dello spazio - l'uno che si estende in larghezza e l'altro in profondità - c'è tutta la differenza che contrappone due percezioni specifiche: quella degli abitanti del deserto, dei cavalieri della fantasia, che si spostano su una linea orizzontale, l'uno a fianco dell'altro, in larghezza, e quella degli abituali frequentatori delle terre fertili, percorse da strade o sentieri sui quali i gruppi o le greggi circolano in fila indiana. Fra questi due concetti si avverte un'antinomia fondamentale: sono separati da una diversa visione spaziale. La religione musulmana, imponendo la propria concezione dello spazio attraverso la disposizione assegnata al gruppo di fedeli al momento della preghiera, manifesta dunque un approccio originale all'ambito spaziale, che si traduce nella configurazione della moschea. Per questo rispetto la struttura creata da al-Walid è esemplare, e influenzerà tutte le grandi realizzazioni ipostile, quali le moschee di Amr, di Kairouan e di Cordova, senza parlare delle moschee abbasidi di Samarra. Non dimentichiamo che

questo spazio sviluppato in larghezza trae la sua origine da quello prefigurato dalle tettoie con tronchi di palma e copertura di paglia realizzate dallo stesso Profeta nella sua casa di Medina. Adottando tale configurazione bislunga, la sala della moschea degli Omayyadi di Damasco non fa che sancire una formula che riproduce, su scala monumentale, il venerabile modello consegnato da Maometto ai suoi fedeli. La preghiera islamica, volontariamente o no, traduce quindi una percezione del mondo nata nelle immensità desertiche dell'Arabia, patria del Profeta. E, meno di un secolo dopo l'egira, il luogo di riunione dei credenti si fa espressione materiale di questo concetto, all'insegna della grandiosità. Mai prima di allora l'architettura aveva manifestato così pienamente la mentalità profonda e la fede di un popolo.

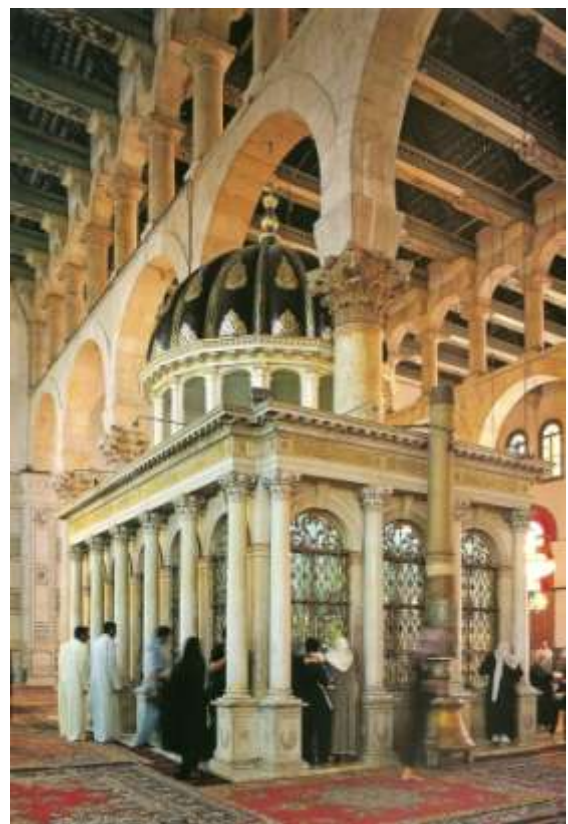


Figura 63 **Il Sancta Sanctorum**

Sotto la cupola centrale della Grande moschea il mihrab principale e il minbar designano la zona più sacra dell'edificio. L'uno e l'altro sono frutto di una campagna di restauri eseguiti dopo l'incendio della moschea.



Figura 64 **Particolari dell'interno del Sanctorum**

Alcuni particolari dell'interno, dove la vasta sala rettangolare lunga 136 metri è divisa in tre navate da due file di colonne al primo piano. La parete sud è interrotta dalle nicchie di quattro *mihrab*. In alto a destra, nel piccolo edificio a cupola del tardo periodo ottomano si dice sia custodita la testa di San Giovanni Battista, ritrovata al momento della costruzione della moschea.

5.1.2. LA GRANDE MOSCHEA DI CORDOVA

(Cordova, Spagna, 785)

Con l'avvento di Abd er-Rahman, che assunse il potere a Cordova nel 755, la Spagna diventò un emirato indipendente. Durante i trentadue anni del suo regno Abd er-Rahman fece di Cordova una capitale. Nel 785 mise in cantiere la Grande moschea che due secoli più tardi, dopo numerosi ampliamenti, si attesterà come uno dei capolavori dell'architettura musulmana classica. Viene eretta su un promontorio vicino al Guadalquivir, dove sorgeva un monastero visigoto protetto da S. Vincenzo che era stato utilizzato dai mussulmani come moschea. Nella sua prima versione, questo edificio a pianta quadrata il cui lato misura 70 m (con una superficie di circa 5000 m²), è costituito da una sala bislunga - secondo la tradizione islamica - preceduta da un cortile, anch'esso sviluppato in larghezza. La sala ipostila comprende undici navate con arcate perpendicolari ai muri della kibla. Lo spazio è diviso in dodici campate poggianti su centodieci colonne antiche, o visigotiche, di spoglio. Come a Damasco, il ruolo del reimpiego è dunque determinante nella costruzione di questa moschea che si avvale degli scapi di marmo e dei capitelli prelevati tra le rovine delle città antiche messe a ferro e a fuoco all'epoca delle grandi invasioni. La facciata sul cortile, retta da massicci pilastri, è traforata da grandi aperture che lasciano penetrare la luce nella sala di preghiera, la quale è coperta da un soffitto in legno. Sotto i regni di Hisham I(788-796) e poi di al-Hakam I(796-822) la moschea di Cordova non subì alcun cambiamento. Bisogna attendere l'avvento dell'emiro Abd er-Rahman II (822-852) perché un primo ampliamento (realizzato tra l'832 e l'848) porti a duecento il numero delle colonne della sala ipostila. Con questo intervento lo spazio venne raddoppiato e la kibla spostata verso sud-est - l'edificio sacro è infatti normalmente orientato verso la Kaaba - ma il numero delle navate rimase immutato. Una sessantina d'anni dopo, Abd er-Rahman III (912-961), proclamatosi califfo nel 929, intraprese una nuova campagna di ampliamenti, ingrandendo ulteriormente la sala verso sud-est e facendo erigere lungo la corte un minareto quadrato alto 34 m. Il vero problema era la mancanza di luce, a causa della lontananza del cortile; come soluzione decisero di costruire quattro lucernai, che nello stesso tempo diventerebbero la cosa più caratteristica di questa struttura architettonica. Il primo lucernario dà accesso dalla nave principale a questa nuova parte, risaltando il viale che porta al Mirhab, dandoci una nuova sensazione di spazio. Poco dopo, altri lavori su vasta scala furono portati avanti dal califfo al-Hakam II (961-976), che assegnò al monumento il suo aspetto quasi definitivo. La sala di preghiera, prima bislunga, si è ormai trasformata in una sala longitudinale: sempre larga 70 m, è ora lunga ben 115 m e conta non meno di trecentoventi colonne. All'interno comprende trentadue campate che, insieme al mihrab che assume la forma di una camera ottagonale preceduta da tre cupole con nervature incrociate, a loro volta cinte da arcate polilobate, conferiscono alla Grande moschea di Cordova il suo carattere originale. Ritorniamo più avanti su questi elementi tipici dello stile omayyade spagnolo. L'ultimo, e considerevole, ampliamento della sala di preghiera avvenne nel 987, ai tempi di al-Mansur, gran cadì (giudice supremo) del sultano al-Hakam II, poi ministro plenipotenziario di Hisham II. L'edificio, che fino a quel momento si era sviluppato spostando sempre più la kibla verso sud-est, per rispettare la pianta simmetrica, venne in quell'occasione dotato di un'ala supplementare sul lato sinistro (a nord-est), la quale si sviluppava con Otto navate su tutta la lunghezza della sala di preghiera, il che equivaleva a un totale di altre centoventiquattro colonne. Di conseguenza, la moschea di Cordova contava ormai 544 colonne e 18 pilastri nella facciata sul cortile, oltre a 44 pilastri

interni. Dunque, 606 punti di sostegno. Lo spazio interno era largo 130 m e profondo 115: veniva così ristabilita la struttura bislunga, in conformità alla tradizione spaziale islamica.

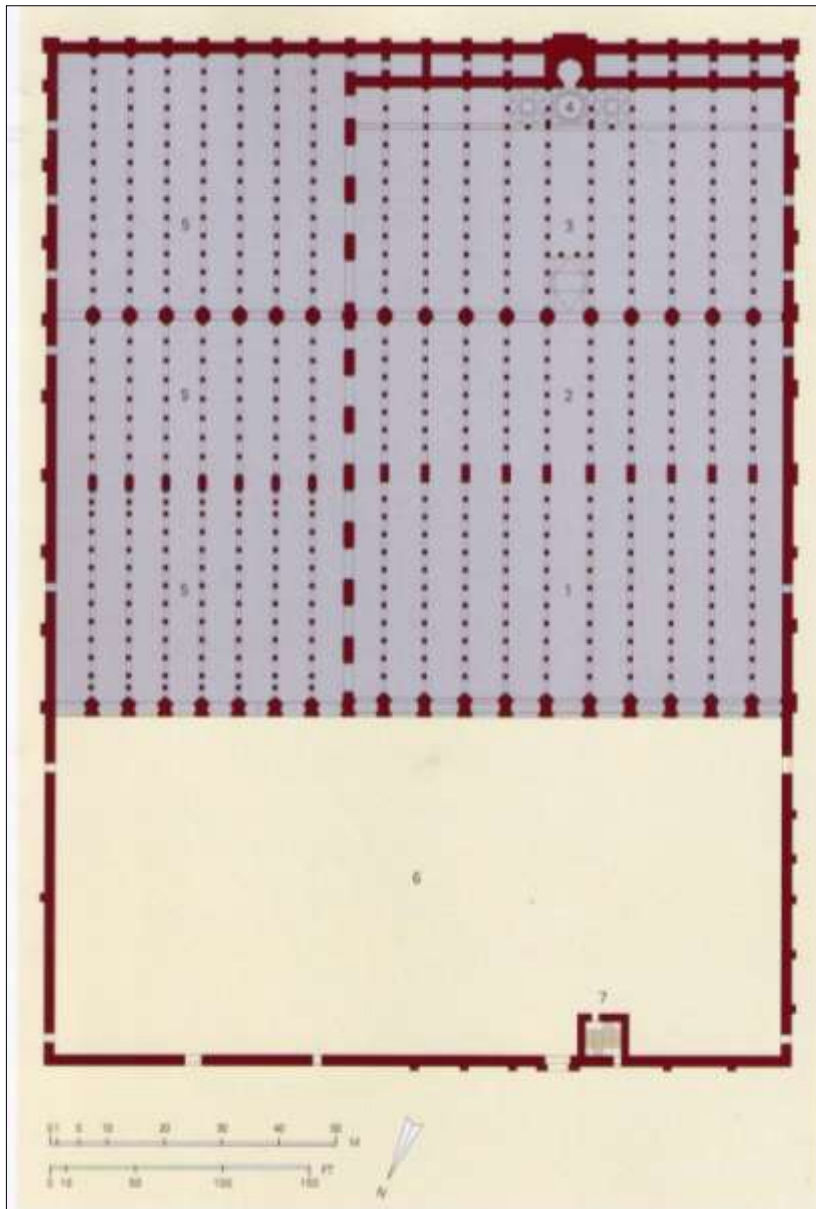


Figura 65 **Pianta Moschea Cordova**

Stato finale della sala di preghiera risultante dagli ampliamenti succedutisi dal 785 al 987: l'architettura islamica d'occidente tocca qui il suo apogeo classico. L'edificio copre 1,5 ettari e conta 19 navate, i cui portici colonnati sono perpendicolari alla quibla.

1. sala di preghiera nel 785
2. l'ampliamento dell'832
3. l'aggiunta del 929
4. la maksura e il mihrab ricoperto di mosaici risalenti al 961
5. l'ampliamento del 987
6. il grande cortile
7. il minareto

La moschea è composta da tre parti: l'alminar (torre), il cortile usato per le abluzioni (purificazione) e la sala per la preghiera (oratorio). Una parte dell'originale alminar (torre) del X secolo si trova oggi nell'attuale campanile. Fu costruita con due basi quadrate, sovrapposte, la più stretta sulla più larga, il tetto a forma di mezza luna, dalla quale salivano stanifi di ferro con varie palle. Ogni giorno i Muezzini chiamavano i fedeli alla preghiera dai quattro punti cardinali. Come dato curioso, la torre avrebbe avuto due scale diverse, l'una per salire l'altra per scendere. Dopo la proposta di Hernàn Ruiz detto «il giovane», nel 1593 il consiglio comunale decise restaurare la torre. Nel 1617 era composta dalle seguenti parti: La vecchia torre scoperta, la prolungazione della torre fino al campanile, ed una seconda struttura fatta di mattoni per sostenere l'orologio. Avendo osservato che la torre si era spostata, quaranta anni dopo, si rinforzò con un forte rivestimento, che è quello che si vede adesso. Più tardi aggiunsero il terzo corpo, dove si trova la statua del protettore della città l'arcangelo San Raffaello. Dopo il terremoto di Lisbona l'ultimo lavoro di restauro si fece nel 1763, la torre

ha dodici campane nel terzo corpo, nel quarto corpo troviamo una raganella che sostituisce durante la settimana santa l'orologio e le campane. Il suo stile è Rinascimentale con particolari dello stile di Herrera. Ogni moschea ha nella sua struttura un cortile per il rituale delle abluzioni. Prima di entrare nell'oratorio i mussulmani devono purificare il corpo lavandosi i cinque sensi con l'acqua, per i fedeli i sensi sono le porte del peccato. All'inizio l'acqua si estraeva per mezzo di una noria da un pozzo artesiano, che si trovava nello stesso cortile oggi scomparso. Dopo il secondo califfo al-Hakam II fece delle canalizzazioni per portare l'acqua dalla sierra fino alle vasche delle abluzioni, oggi pure scomparse. La cisterna -aljibe- non più in uso, si conserva ancora; fu fatta nell'epoca di al Mansur e ha una capacità di 600.000 L. Delle cinque fontane che esistono ancora oggi, tre sono circondate da cancelli e sono di stile mudejar, e furono fatte nel XV secolo. Non è facile indovinare dall'esterno la varietà di elementi che formano l'edificio e la sua disposizione asimmetrica, la sua distribuzione interna è qualcosa di poco comune. La Grande moschea di Cordova, che rappresenta il più vasto luogo di preghiera di tutto l'islam occidentale, concretizza magistralmente le potenzialità di uno spazio ipostilo. Con le sue oltre seicento colonne e la moltitudine di navate e campate che coprono una superficie di 1,5 ettari, l'edificio estrapola, per moltiplicazione e ripetizione, tutte le soluzioni anteriori. Accedendo alla sala - prima dell'importuna aggiunta della cattedrale rinascimentale - il visitatore doveva essere impressionato da questo brulicare inestricabile di colonne immerse nella penombra. Davanti ai suoi occhi si aprivano prospettive in tutte le direzioni che, perdendosi nell'oscurità, sembravano formare uno spazio infinito. Questo carattere sopravvive in gran parte ancora oggi, nonostante la presenza della chiesa cristiana nel bel mezzo della moschea. Spazio orizzontale, i cui limiti impercettibili accentuano ulteriormente l'immensità del luogo; autentica foresta di colonne, con le arcate sovrapposte che si rincorrono senza tregua come onde e i cui conci bicolori entrano in vibrazione a seconda della luce: tutto concorre a fare della moschea ipostila di Cordova una delle creazioni più originali della civiltà islamica. Uno spazio interno così vasto (l'haram) non può essere concepito senza un'altezza in proporzione. Tuttavia le colonne antiche o visigotiche recuperate dagli architetti musulmani in tutta la Spagna e persino in Provenza non erano alte come quelle riutilizzate nella moschea degli Omayyadi di Damasco. Per rimediare a questo inconveniente l'architetto ha dovuto ricorrere a una formula originale, ed è proprio questa l'innovazione introdotta dallo spazio ipostilo di Cordova: l'adozione di un sistema formato da due arcate sovrapposte, che sostengono il soffitto piatto ricoperto di strutture a doppio spiovente, longitudinali e parallele. In questi complessi sistemi portanti - la cui formula si ispira agli acquedotti romani (Merida, Segovia) - l'arco superiore è a tutto sesto, mentre quello inferiore è leggermente a ferro di cavallo per dar resistenza, trasferendo le pressioni più forti verso le mura maestre dell'edificio.

Questa soluzione dà luogo a una serie di arcate sospese.

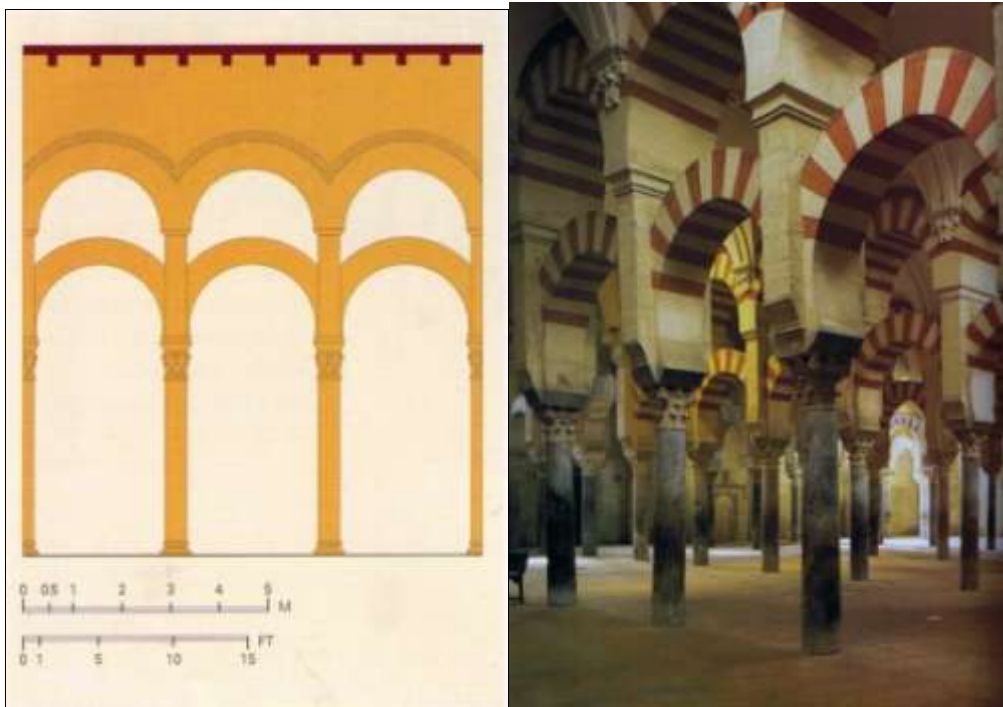


Figura 66 **Arcate moschea Cordova**

Mai prima di allora si erano realizzati spazi interni così immensi applicando una soluzione semplice come quella delle colonne che sorreggono archi di dimensioni limitate. Né le sale ipostile dei templi faraonici (Karnak, Luxor, Edfu), né le basiliche romane (basilica Ulpia), e neppure le chiese costantiniane (prima basilica di San Pietro a Roma) potevano reggere il confronto. Mai gli spazi erano stati così aerei, trasparenti. Forse soltanto le grandi cisterne romane (Piscina Mirabile di Micene) e bizantine (Yerebatan Sarayı di Costantinopoli) hanno applicato formule paragonabili. Ma a loro funzione non permette di accostarle alle moschee del mondo musulmano. Con Cordova l'architettura islamica realizza un tipo di edificio che segna il punto culminante di un sistema illustrato anche dalla moschea di Amr el-Ass a Fustat (il Cairo) o da quella degli Aghiabidi a Kairouan. Lo spazio ipostilo, infatti, s'imporrà a più riprese nel Maghreb, sotto l'influenza della Spagna musulmana. All'interno della sala di preghiera troviamo la maksura: recinto che segna il luogo

più sacro della moschea, racchiude il mihrab principale e delimita lo spazio riservato al sovrano. In contraddizione con l'ideale ugualitario dell'islam delle origini, questa formula si apparenta per certi aspetti architettonici all'iconostasi, ricorrente a quell'epoca nelle chiese mozarabiche del Nord della Spagna, dove permette di occultare il sancta sanctorum. A Cordova la maksura è delimitata, su una larghezza corrispondente a tre navate, da archi polilobati e intrecciati di eccezionale ricchezza. Questo gioco di arcate incrociate produce un effetto di claustra (pannello traforato in pietra, mattoni o legno, delimitante uno spazio architettonico che riceve luce e aria) che contribuisce a valorizzare il settore consacrato della moschea. Colpisce la singolare configurazione del mihrab: non si tratta più di una semplice nicchia, ma di un vero e proprio spazio al quale si può accedere attraverso il grande arco a ferro di cavallo che costituisce un'autentica «porta». È un piccolo ambiente ottagonale coperto da una piccola cupola a forma di conchiglia, sostenuta da sei archi polilobati retti da colonnine. Si può quindi affermare che il mihrab non è affatto una nicchia destinata a ospitare una statua, ma dà in un certo senso accesso al «vestibolo» dell'aldilà, immerso nel buio e denso di mistero, in fondo al quale lo sguardo non riesce a penetrare e che suggerisce l'infinito divino. Questa formula verrà spesso ripresa nell'al-Andalus e nel Maghreb: oratorio dell'Aljaferia di Saragozza, Grande moschea di Tilimsen, moschea di Karaouyine a Fès, moschea del Venerdì a Tinmal, Grande moschea di Siviglia.



Figura 67 **Il Mihrab di Cordova**

La copertura sovrastante la maksura presenta incontestabilmente l'elemento più interessante dal punto di vista architettonico e decorativo. In uno schema ottagonale di 6 m di diametro, otto archi a sottili nervature s'incrociano per sostenere una cupola a costoloni. Tali archi obbediscono a un tracciato nel quale si ritrova il principio dei due quadrati che si intersecano con una rotazione di 45°, tracciato che era alla base della Cupola

della Rocca di Gerusalemme. Si noter  inoltre che essi danno origine a un sistema di copertura a volta preconizzante gli archi ogivali che rivoluzioneranno l'architettura in epoca gotica.



Figura 68 **La copertura sovrastante la maksura di Cordova**

In ogni successiva fase di ampliamento sul lato della sala di preghiera venivano realizzati dei nuovi portali. Coronate da merlature, queste campate conferiscono un aspetto difensivo all'edificio religioso costruito nella capitale dalla dinastia degli Omayyadi di Spagna sulla riva nord del Guadalquivir. Su tutto il perimetro ci sono dodici porte: la pi  vecchia, quella di Santo Stefano nella facciata Est. La principale detta del Perdono   situata sul lato Nord.

Suntuosit  dell'ornamentazione

Passiamo ora a esaminare la decorazione della Grande moschea di Cordova, che   stata realizzata, in particolare nella zona del mihrab e della maksura che lo circonda, sotto il regno del califfo al-Hakam II a partire dal 961. Per molti aspetti l'ornamentazione di questa sala di preghiera perpetua le tradizioni elaborate a Gerusalemme e a Damasco. Esiste dunque una continuit  dello stile omayyade, ma non bisogna dimenticare che tra le realizzazioni medio-orientali e quella andalusa nel suo stato finale intercorre un periodo di tempo di un secolo e mezzo. Questo spazio risulta ancora pi  cupo per il fatto che vi si penetra dopo lo sfavillio del prezioso arco a ferro di cavallo rivestito di mosaici policromi a tessere d'oro. I grandi conci che compongono l'arco del mihrab sfoggiano una decorazione a base di festoni sviluppati in modo alterno su fondo oro, blu e rosso. Attorno a questo arco   presente una sorta di cornice quadrata, in rilievo, che prende il nome di *alfiz* e che caratterizza il linguaggio architettonico islamico. Anche questa «cornice»   rivestita di mosaici, che in questo caso riproducono un passo del Corano, trascritto su due righe a grandi caratteri cufici dorati su fondo blu. La scrittura araba detta cufica (da Kufa)   generalmente riservata al Libro Sacro. La si riconosce dalla stilizzazione spigolosa, a volte quadrata, a volte munita di alte aste, che le conferisce una solennit  monumentale. Le pietre angolari, cio  le porzioni incluse tra l'arco del mihrab e la cornice dell'*alfiz*, presentano una decorazione scolpita nel marmo raffigurante grandi palme stilizzate. Questa

tecnica del marmo cesellato è ripresa sia nelle fasce decorative che si alternano ai fregi musivi sia nei grandi pannelli che costituiscono il punto disposto ai due lati del mihrab. Tali superfici sono interamente ricoperte di un'ornamentazione rigogliosa e monocroma che riflette un horror vacui frequente nell'arte islamica, ornamentazione che è frutto di un prodigioso esercizio di virtuosismo e insieme di una grande sobrietà: infatti, l'effetto finale è quello di una superficie non decorata, quasi spoglia. Sempre nei dintorni del mihrab, che è di una ricchezza straordinaria, al di sopra dell'alfiz si trova un pannello ornamentale costituito da sette piccoli archi trilobati su colonnine, i quali incorniciano bei motivi a mosaici floreali su fondo dorato, dove si espandono festoni e tralci vegetali. L'immaginazione geometrica degli artisti musulmani si esprime nei ritmi e negli intrecci di sistemi decorativi estremamente vari. Tra le colonnine disposte ai lati, i claustra di marmo bianco che schermano le aperture della moschea di Cordova propongono motivi infinitamente originali. Come in tutte le moschee-Aljamas, senza eccezione dell'Omeyas, in Còrdova, alla destra del Mirhab si trovava il Mimabar, a modo di pulpito, sul quale si trovava il libro Sacro; costruito in legno con delle incrostazioni di madreperla. Per risaltare la parte più importante, del resto dell'edificio, dai lucernai pendevano tre grandi lampade ad olio. L'elaborata copertura della cupola a nervature incrociate è rivestita di magnifici mosaici a fondo dorato che, al pari di quelli che circondano il mihrab, sono opera di artisti bizantini. Infatti, come nel caso della Cupola della Roccia e della Grande moschea degli Omayyadi, la decorazione di Cordova è stata eseguita da artigiani provenienti da Costantinopoli: il basileo Niceforo II Foca (963-969) aveva inviato al califfo al-Hakam II squadre di mosaicisti con l'incarico di realizzare l'ornamentazione d'oro del sancta sanctorum della moschea. Il fatto che l'arte di questi artigiani cristiani si sia fatta più astratta rispetto ai paesaggi che ornano il cortile della Grande moschea di Damasco si spiega con il fatto che nel frattempo Costantinopoli ha conosciuto due crisi iconoclaste (730-787 e 815-843). Sembra che alcuni teologi bizantini, sensibili alle critiche espresse dai musulmani che deploravano nei cristiani la negligenza del secondo comandamento del Decalogo, abbiano favorito la diffusione dei principi iconoclasti. In ogni caso a Cordova, non meno che nel Vicino Oriente, la situazione politica e gli eventi militari non compromettono in alcun modo l'efficace cooperazione artistica instauratasi tra i califfi omayyadi e il potere imperiale bizantino. È un aspetto che vale la pena sottolineare, perché rivelatore di un particolare stato d'animo tra le due comunità religiose. Si è lontani dal fanatismo che affliggerà in seguito le relazioni tra musulmani e cristiani, sia all'epoca delle crociate nel Vicino Oriente sia alla fine della riconquista in Spagna.





Figura 69 **Decorazioni della Moschea di Cordova**

Le porte laterali della Grande moschea di Cordova presentano la decorazione caratteristica dell'arte musulmana di Spagna: archi leggermente a ferro di cavallo, a larghi conci, racchiudenti finestre polilobate dotate di claustra in marmo. Le porte sono coronate da fregi riccamente ornati, con arcate incrociate rette da colonnine di marmo. Sulla parete si alternano motivi geometrici a svastica realizzati in mattoni e festoni cesellati nella pietra. Sui capitelli traforati, reminiscenti dell'arte bizantina, poggiano le robuste imposte che sostengono gli archi a ferro di cavallo.

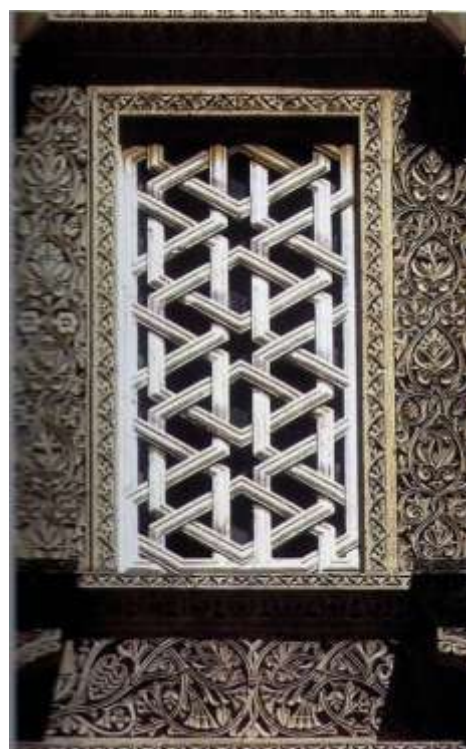
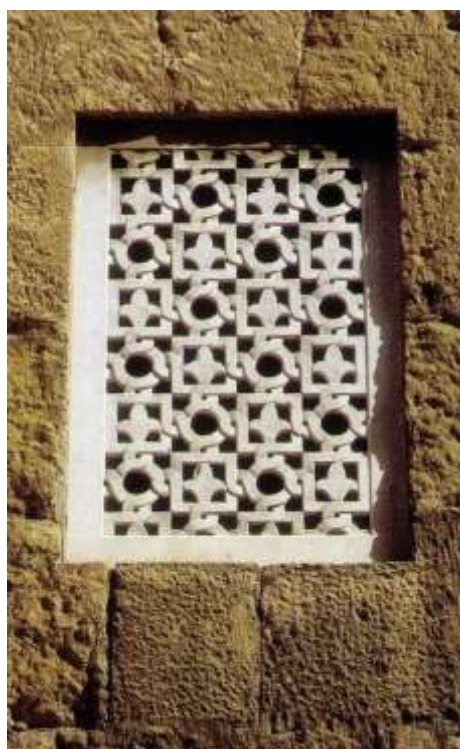
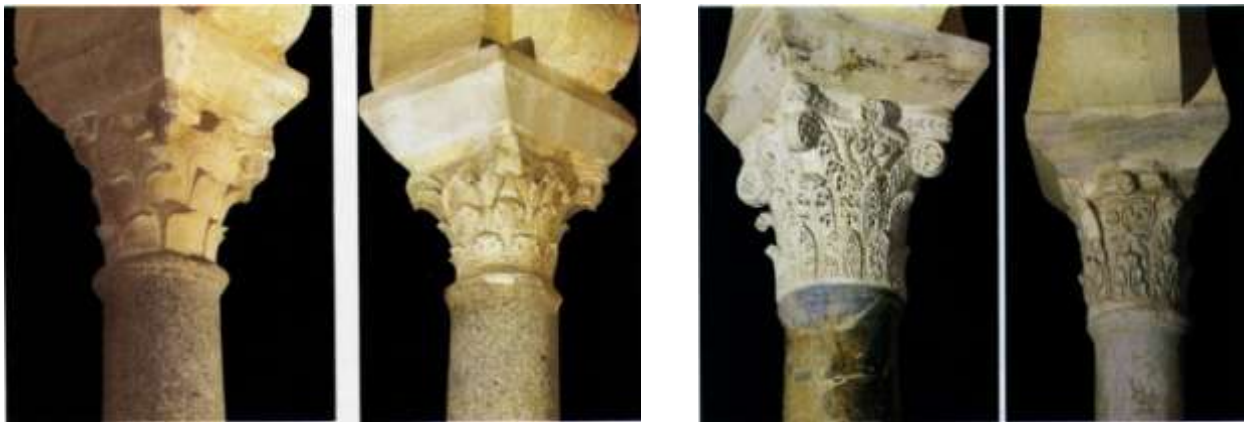


Figura 70 **porte laterali e finestre Moschea di Cordova**

Le colonne coi suoi diversi elementi: base, fusto e capitello, hanno diverse dimensioni, ed i materiali utilizzati furono anche diversi: marmi di colori differenti, granito e alabastro. Alcune sono lisce ed altre con rigature a forma di spirale. Ogni colonna ha le sue fondamenta indipendenti, e per arrivare allo stesso livello da cui partono i piloni ed i doppi archi, sono state livellate installando capitelli più alti dove i fusti delle

colonne erano più piccoli; nella stessa maniera si compensarono le basi con il pavimento. I conci degli archi, realizzati con pietre rosse e bianche alternate, riflettono un uso bizantino che conferisce grande leggerezza visiva a tutto questo sistema di supporti a due livelli. La decorazione basata su un'alternanza di materiali chiari e scuri è definita, in arabo, con il termine di *ablak*.

Figura 71 **Capitelli Moschea Cordova**



I soffitti orizzontali erano stati costruiti di legno con travi trasversali riccamente lavorate e decorate, mentre i tetti delle navi, tengono due grondaie e permettono di scaricare l'acqua per mezzo di canali di scolo che vengono incanalati tra i doppi archi intermezzi. La luce penetrava attraverso gli archi che comunicano con il cortile, sfiorando il pavimento fino al muro Kibla, dove qualche lampada attirava l'attenzione dei fedeli.

Dopo la conquista di Cordoba del re St. Fernando nel 1236, si consacrò la parte coperta del tempio come cattedrale e (per le invocazioni di Santa Maria Maggiore) fu consacrata da D. Juan, vescovo di Osma, e la adattarono al nuovo culto, utilizzando il lucernaio come presbiterio collocarono un altare maggiore e lì si celebravano i riti della liturgia cristiana. Nel 1257, D. Fernando de Mesa, vescovo di Cordoba, decide di situare l'altare appoggiandolo sulle arcate del lato Est, dandogli forme gotiche oggi ormai sparite, allo scopo di orientare così la preghiera dei cristiani verso Gerusalemme. Dal momento che le colonne ostacolavano la visibilità del altare, il vescovo D. Inigo Manrique (nell'epoca dei re cattolici) decise di togliere gli archi di quattro file di colonne che prendevano tre arcate; al suo posto si costruì un'altra nave gotica con due versanti, con soffitto di legno decorato con rosoni. Lo zoccolo arabo appartiene all'epoca di Enrique II. Durante un lungo periodo fu utilizzata come cappella funeraria nella cui cripta furono sepolti i re di Castiglia: Alfonso XI detto «il giustiziere» e Fernando VI «il citato. Secondo alcuni autori, l'origine della cappella risale all'epoca di Almanzor, dove si sarebbe impiantata (Continuando la tradizione delle grandi Moschee) una Dakka o piattaforma, dove il Moussammi (sacerdote arabo) celebrava la preghiera di ogni venerdì, a tutti i credenti che si trovavano nell'oratorio. Dopo l'adattamento della Moschea in Cattedrale, dei pannelli nascosero per molto tempo, la decorazione originale. Il consiglio comunale decise che, senza il permesso del re, non si poteva distruggere la moschea, «L'Opera ha una tale qualità che sarebbe impossibile farne un'altra così perfetta». A causa di quest'ordine il giudice fu scomunicato. La lite arrivò all'orecchio del re, che senza dubbio diede la ragione al capitolo. Così per ordine reale continuarono i lavori. Si racconta che passando il re, per Còrdova, dopo le nozze con sua cugina Isabel di Portogallo, visitò la cattedrale e disse: "lo non sapevo che si trattava di codesto capolavoro, giacché, non avrei mai permesso di distruggere cose antiche; dal

momento che voi costruite delle cose che si possono fare altrove, invece, avete distrutto quello che era unico nel mondo”. Appianati i problemi, Hernàn Ruiz detto “il vecchio” continuò con i lavori. L'architetto si adeguò allo stile dei suoi predecessori, nella costruzione della Moschea, e congiunse l'unità di stili così diversi. La fusione è così perfetta che la nave centrale della Moschea attraversa la nuova costruzione senza interrompere la vista del Mirhab, e così quando l'osservatore sotto la cupola, guarda in direzione Ovest, questa nave assiale non si vede, giacché è assorbita dal complesso, del quale fa parte. La struttura dell'incrociato con pianta di croce latina è fatta in stile Gotico-posteriore, con grandi pilastri senza muri divisori, e con archi rampanti. La nave principale dall'Est all'ovest occupa con le sue cinque arcate l'ampliamento fatta da Abderraman II dall'asse centrale fino al muro che divide l'opera fatta da Almanzor, che interrompe quando l'incrociato arriva fino alla terza ampliamente, e causa una maggiore unione fra tutte le due parti. Dal Nord al Sud la larghezza è due navi, e obbliga a realizzare una cupola di forma ellittica. Nelle mura della Kibla e nella direzione Est della Macsura si trova la cappella di santa Teresa, che è fatta a pianta ottagonale, la decorazione barocca ed una grande cupola a forma di mezza arancia con tamburo, nel quale si aprono varie finestre. In una lastra di marmo e diaspro si trova la scultura di Santa Teresa titolare della cappella .





Figura 72 **Visuali della Cattedrale di Cordova**

Di per sé la cattedrale è una meraviglia architettonica che fonde gli stili gotico, rinascimentale e barocco con magnifiche decorazioni, ma può far rimpiangere che abbia perduto unitarietà l'eccezionale edificio costruito originariamente dai musulmani. Fino a una decina di anni fa, non c'erano stati problemi, poi alcuni spagnoli convertiti all'islam hanno cominciato a rivendicare il diritto di pregare nell'ex-moschea. Nel marzo 2004 Mansur Escudero, segretario del Consiglio islamico spagnolo, in un raduno tenutosi a Roma al Segretariato per le relazioni interreligiose, ha chiesto che la cattedrale sia aperta ai due culti, musulmano e cristiano. Da allora, appoggiato dalla giunta socialista, non ha smesso di intervenire in questo senso, affinché questo santuario «sia un monumento ecumenico». Mons. Fitzgerald consiglia ai musulmani di Cordova di “accettare la storia” senza volersi “prendere delle rivincite”, allo stesso modo in cui i cattolici non rivendicano edifici passati sotto l'Islam. L'uso di un edificio comune per diverse comunità è problematico. Vi sono spazi utilizzati in questo senso, ad esempio le cappelle negli aeroporti, ma non sono delle vere chiese, né delle moschee. Sono spazi interreligiosi: possono essere usati da ebrei, cristiani, musulmani, o persone di altre religioni. Ma questa è una specie di convenzione, per permettere l'uso comune. Questa non è però la realtà di Cordova, dove l'edificio appartiene a una comunità specifica.

5.1.3. LA MOSCHEA DI ROMA

(Paolo Portoghesi, Roma, 1974-1996)

La costruzione della nuova Moschea e del Centro Culturale Islamico di Roma costituisce il centro propulsivo di una poetica a cui Paolo Portoghesi ha dedicato, a partire dalla seconda metà degli anni Cinquanta, tutte le proprie energie di architetto e animatore culturale. Nel progetto si intrecciano infatti le grandi passioni e i temi centrali di un agire costantemente teso all'osservazione e all'ascolto dell'esistente, dove il passato è elemento costitutivo del presente, dove le culture, la tradizione occidentale cristiana e quella islamica orientale, si confrontano senza prevaricarsi attraverso un continuo dialogo fondato tanto sull'artificio quanto sull'interpretazione della natura, espressione di una volontà preordinata e perfetta. La Moschea viene realizzata da Portoghesi, tra il 1974 e il 1996 in seguito alla vittoria di un concorso internazionale di progettazione. Il lotto di terreno assegnato si trova ai piedi di due colline, nei pressi dell'area golendale (tra argine e contrargine) del fiume Tevere, il tema architettonico definisce in partenza la necessità di connettere un luogo fisico, quello dell'effettiva Moschea di Roma, con una pluralità di luoghi sparsi sul nostro pianeta, cioè il sistema di tutte le moschee del mondo che per una legge ferrea devono essere orientate verso un particolare punto della terra, la Mecca. All'origine del progetto c'è inoltre un'altra caratteristica strutturale: l'interazione fra due forme simboliche, il quadrato e il cerchio, che rappresentano rispettivamente la terra e il cielo. Inoltre, a presagire la via di un dialogo indispensabile e necessario, Portoghesi intraprende la strada della coesistenza architettonica di due modelli, la chiesa cristiana occidentale e la moschea islamica orientale, diametralmente opposti per concezione. Nel progetto, Portoghesi giunge quindi alla smaterializzazione aerea della struttura massiva occidentale per ricreare quell'architettura di aria e di luce, che è propria della seconda realtà. Nella fabbrica dalla moschea romana si assiste all'incontro di istanze ideali e progettuali di riferimenti storici e contestuali fra loro diversi ma mirabilmente intrecciati. A un percorso di ricerca svolto attraverso la storia e il confronto fra culture che costituisce traccia ispiratrice dell'impianto e delle forme spesso sorprendenti dell'edificio fa infatti riscontro una straordinaria attenzione posta nella realizzazione dei diversi elementi e nella scelta dei materiali e dei dettagli costruttivi. La moschea diviene una sorta di laboratorio di sperimentazione di una serie di tecniche nuove e ritrovate, messe al servizio di una ricchezza formale che cerca oltre il sacro e il fantastico. Oltre a sottolineare l'uso diversificato dei materiali locali ad esempio nel rivestimento dei muri esterni perimetrali, la cui ampia sezione viene disegnata dalla sovrapposizione di forti spessori di travertino e di peperino, o nell'uso del mattone a vista caro alla tradizione romana e qui riproposto quasi in chiave di mediatore culturale fra Oriente e Occidente tra nuovo e antico, o ancora nell'accurata miscelazione di pietrisco e sabbia di marmo di Carrara con cui sono state costruite le membrature curvilinee tra loro distinte e riunite in fasci a formare inediti pilastri o colonne, vanno evidenziate anche le tecniche nuove appositamente studiate qui per proporre attraverso la forte caratterizzazione costruttiva la citazione evocativa di altri mondi culturali, di altre storie possibili, di nuovi intrecci. Emerge allora la necessità di riprodurre la tecnica di sagramatura dei muri in mattoni diffusa in antico e ancora nell'architettura del Borromini, una sorta di intonacatura ottenuta dall'impasto che avviene sul muro stesso tra la calce e la polvere di mattone che si ricava dal laborioso processo di spianatura e levigatura delle superfici murarie con un mattone usato come frattazzo; oppure lo sforzo posto nella realizzazione, mediante prefabbricazione e assemblaggio in opera, delle sottili nervature

che disegnano i tridimensionali arabeschi barocchi delle sale di culto. La Moschea di Roma riproduce, attraverso l'invenzione e l'artificio tecnico, quell'intensità coraggiosa di una intera collettività che probabilmente conferisce vera sacralità alle grandi fabbriche religiose di un tempo. Il dialogo che si stabilisce tra il nuovo complesso e il verde della collina crea un'immagine a prima vista inedita per il panorama romano, mediata solo dalle gradonature delle cupole, richiamo evidente alla tradizione barocca romana. Un dialogo intenzionalmente voluto da Portoghesi quando afferma che "riproponendo le nervature intrecciate nella Moschea di Roma ho voluto offrire alla mente degli osservatori un itinerario pendolare tra Oriente e Occidente, rievocare incontri già avvenuti tra cultura islamica e cultura italiana, riprendere il dialogo più volte interrotto. Allo stesso ordine di esigenze corrisponde la scelta, per le cupole, dell'immagine cosmica dei cerchi concentrici: descrizione dei sette cieli citati nel Corano, diffusa in Occidente durante il Medioevo e largamente usata da Dante nella sua *Commedia*". Paolo Portoghesi progetta a partire dal 1970 un edificio che gli permetta di conciliare la cultura islamica dei committenti con la natura del luogo (la collina del Monte Antenne) sicuramente agevole per l'isolamento dal traffico del centro urbano, ma difficoltosa per la vicinanza della ferrovia e della tangenziale. Un progetto basato su quella che lui definisce la "teoria dell'ascolto dei luoghi", vale a dire la necessità di adeguare gli edifici in primo luogo al paesaggio e alla conformazione dei luoghi interessati. Paolo Portoghesi, ispirandosi costantemente alle superfici curve di Borromini, propone nella moschea un esempio di "architettura organistica" che parte dalla "linea-eco" e la sviluppa in un andamento circolare che riproduce l'evoluzione dei cerchi concentrici prodotti da un sasso gettato nell'acqua. È questo il senso di una struttura che sembra in costante crescita ed evoluzione e che all'interno di ciascuna delle sue diciassette cupole presenta una decorazione concentrica che riproduce i sette cieli di cui parla Maometto nel Corano. "Dio è luce" è scritto nel libro Sacro e la luce diventa elemento fondamentale penetrando, quasi in segreto, all'interno della moschea attraverso la fascia di decorazione che corre continua recitando le lodi di Allah. Tuttavia è la dimensione dell'"immateriale" a orientare l'immaginazione progettuale di Portoghesi.

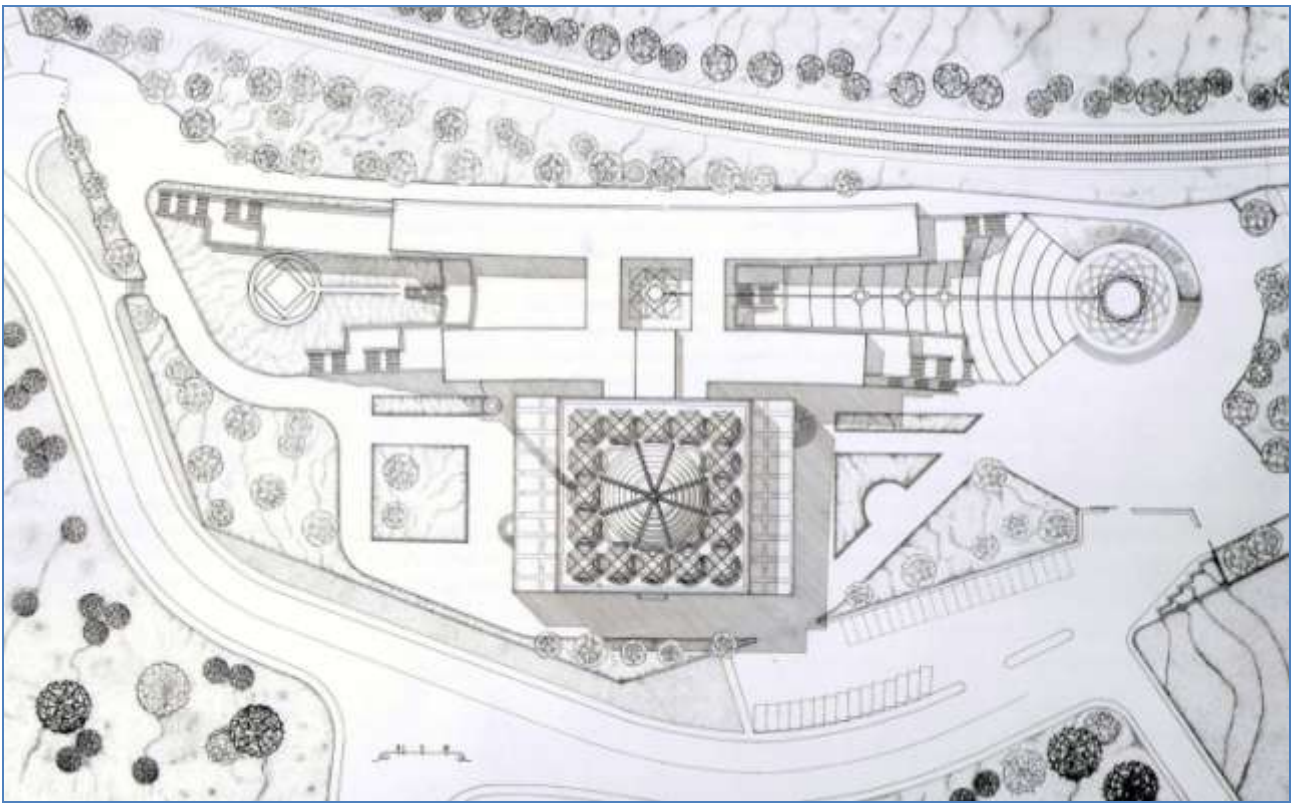
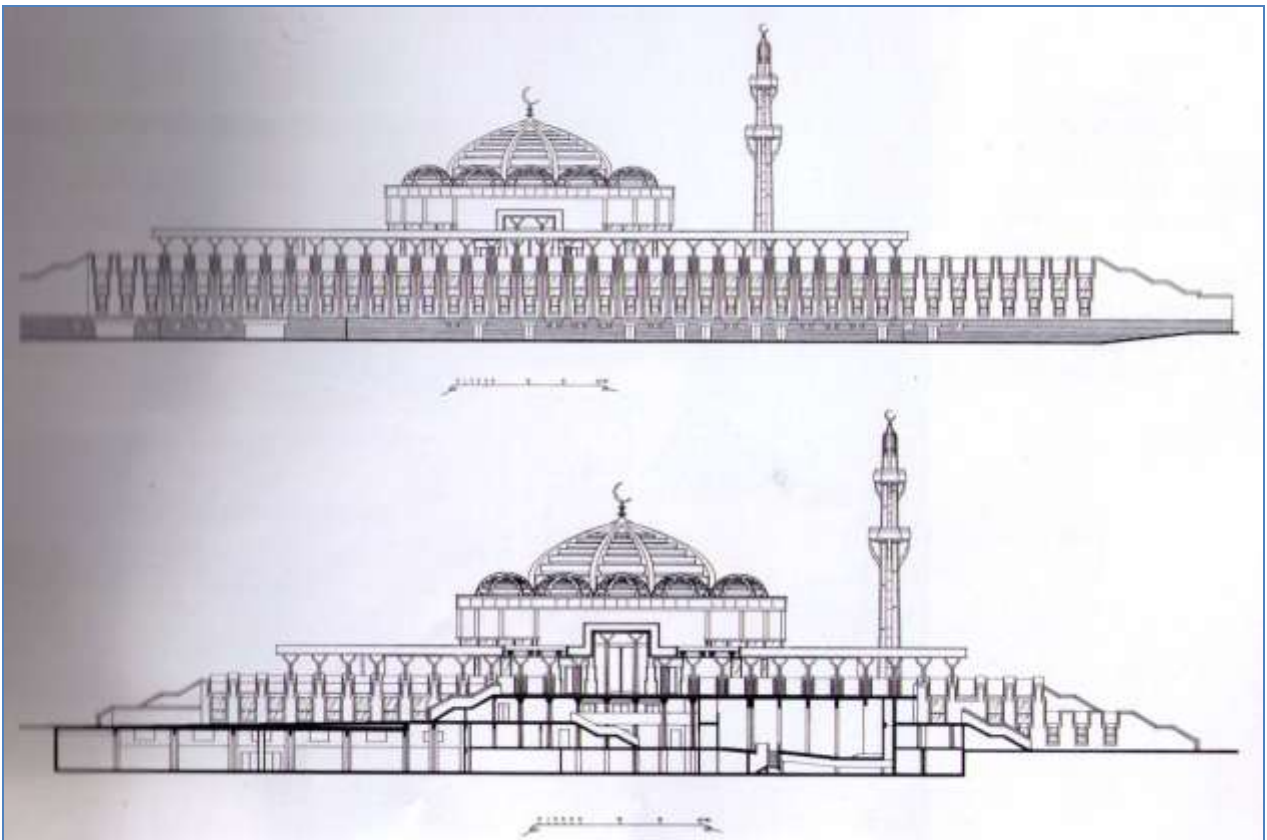
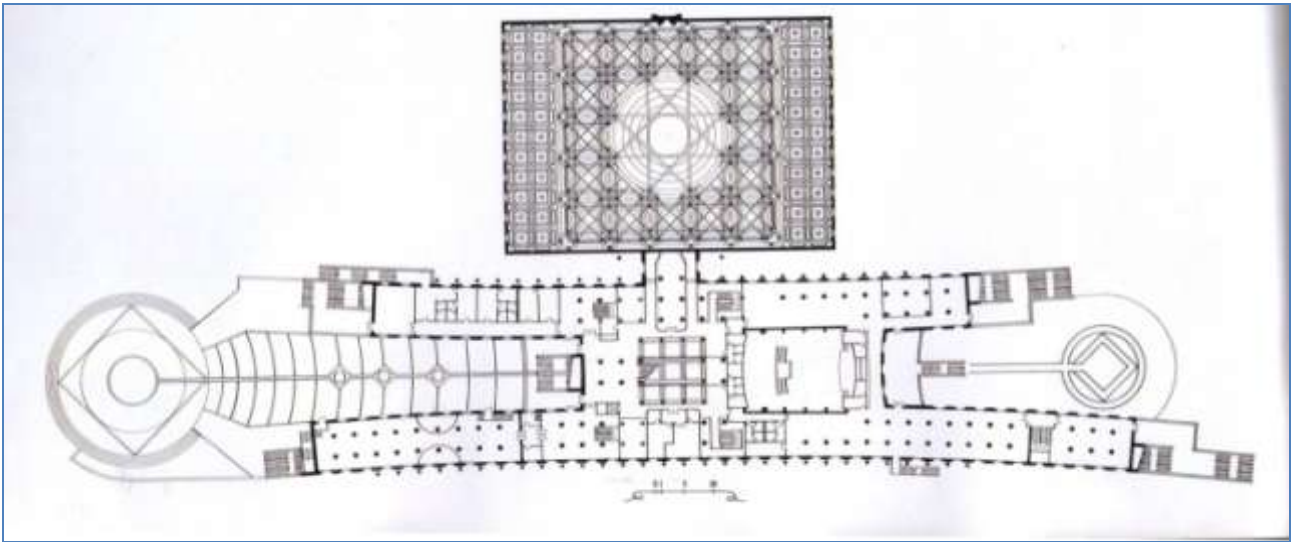


Figura 73 **Il progetto della Moschea di Roma**

Il progetto è stato articolato sulla base di quattro principi cardine: l'interpretazione, attraverso l'architettura del luogo su cui sarebbe sorto il nuovo complesso; la coerenza con la tradizione storica islamica; la caratterizzazione del complesso come opera moderna, senza indulgenze verso linguaggi non contemporanei; la creazione di un rapporto di continuità con il tessuto urbano e con la tradizione storica romana. Le scelte progettuali sono state mirate ad attuare una doppia storicizzazione e contestualizzazione del progetto: da un lato la storia della cristianità a Roma e dall'altro la storia dell' islamismo; e ancora il contesto urbano romano, da un parte, e il contesto di una vasta comunità islamica dall'altra. Il progetto è stato dunque generato dall'interpretazione del luogo, sia in chiave urbanistica che morfologica. La struttura urbanistica del progetto, infatti tende a interpretare i valori paesistici del luogo, formato da uno spazio longitudinale quasi completamente piano, nettamente polarizzato dalla forte differenza di vedute che si hanno nelle varie direzioni, e in particolare nelle direzioni suggerite dalla forma stessa del lotto, quasi coincidenti con i punti cardinali. Il progetto assume così un aspetto unitario per la ricorrenza di elementi volumetrici e per la loro connessione attraverso il portico, elemento unificante tra interno ed esterno, caratteristica della cultura islamica. Nonostante la dichiarata unitarietà, il complesso è scindibile in due sottunità di forma e significato. Il blocco della moschea e dei giardini, luogo della religione e del rapporto personale con il divino, e quello composto dal grande atrio d'accesso, dalla sala conferenze, dalla biblioteca, dagli uffici e dalla residenza degli studenti, luoghi della vita sociale delle relazioni. Tra questi elementi si insinua uno spazio aperto trapezoidale in cui si innesta il minareto, elemento verticale fra le cupole che rimandano alla tradizione cristiana. In coerenza con la tradizione islamica per la tipologia dei volumi è stata scelta la matrice quadrata e il principio islamico delle unità chiuse parzialmente introverse: l'architettura islamico, infatti, nata nel deserto ha come forma primaria di definizione spaziale il "recinto". La sacralità del luogo consiste infatti

essenzialmente nell'orientamento e nella definizione di un "limite", significativi del fatto che quando si prega lo si fa insieme comprendendo non solo i presenti ma tutti coloro che pregano in altri luoghi del mondo rivolti verso la stessa direzione. Il tema del recinto è enfatizzato da Portoghesi nella realizzazione del peristilio della moschea dove la cadenze dei parapetti, il loro aspetto merlato scandiscono e delimitano lo spazio, nella definizione del limite verso la ferrovia e nella determinazione degli spazi esterni. Le finestre sono invece state immaginate come fessure continue, con un dichiarato riferimento a modelli islamici.



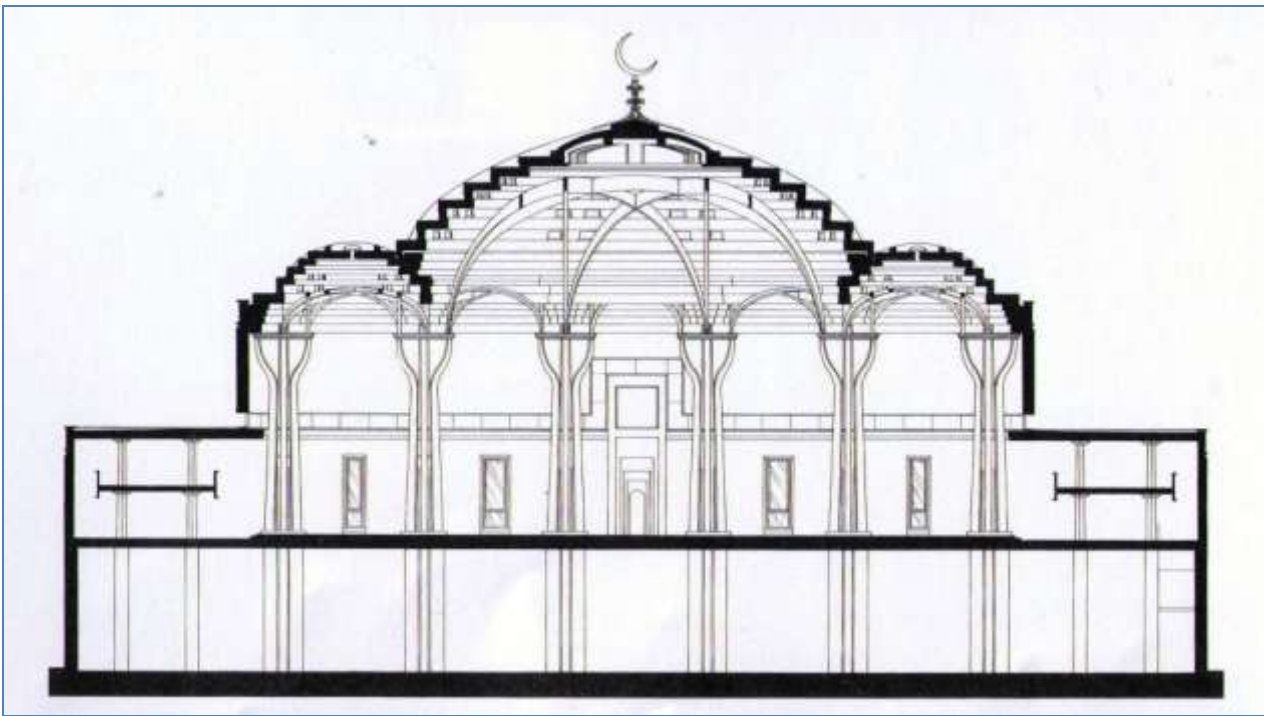


Figura 74 **Piante delle Moschea di Roma**

La struttura

Un forte dato di differenza tra chiesa e moschea è nell'interpretazione della struttura e quindi nell'evidenziazione dei fenomeni gravitazionali, del rapporto tra ciò che porta e ciò che è portato. Nel progetto della Moschea e del Centro Culturale Islamico di Roma le strutture portanti in cemento armato bianco sono costituite da trentadue pilastri interni alla sala della preghiera, ciascuno risultante dalla giustapposizione di quattro elementi prefabbricati e da centoottantasei analoghi pilastri esterni per i porticati del Centro Culturale. Questo selva di straordinari pilastri bianchi assume il ruolo di protagonista strutturale e formale dell'intera opera nella configurazione dello spazio. La metodologia si basa principalmente sul rimpiego di strutture in cemento armato come fattore determinante nella configurazione degli spazi architettonici, attuando un rapporto tra spazi e strutture assimilabile a quello che esiste tra un polo magnetico e il campo che esso genera. Questo rapporto tra strutture e spazio può essere rappresentato anche dalle onde concentriche generate da un sasso che viene lasciato cadere in uno stagno. Lo spazio architettonico viene così concepito come "sistema di centri" o "luoghi" dai quali si diffondono onde circolari evidenziate mediante strutture cementizie. Il "luogo" non è tuttavia un concetto astratto, un ente geometrico, ma è la manifestazione di presenze e della vita umana che in esso si svolge.

L'organizzazione dello spazio prende forma pertanto con la definizione geometrica di questi "centri", che non sono arbitrari ma individuano particolari "poli funzionali o simbolici", oppure "poli di movimento o di luce". Gli elementi di sostegno sono stati realizzati con pilastri polistili ottenuti dall'accoppiamento di quattro unità a sezione quadrata che in alto si allargano riproducendo il gesto delle mani aperte nella preghiera, così come è stato dichiarato dagli autori del progetto. Inoltre i pilastri che si aprono a calice ripropongono iconograficamente l'immagine della palma, albero sacro all'islam. La particolare forma del sostegno, inoltre, lo rende permeabile alla luce provocando quell'effetto di smaterializzazione tipico dell'architettura islamica. Questo effetto è raggiunto attraverso un attento processo di riduzione e trasformazione dell'ordine classico

che li rende filiformi proprio come alcune strutture vegetali: rami che si intrecciano e si piegano come spinti dai vento e che si elevano verso il cielo. Il tema del paradosso statico raggiunge la sua espressione più alta nell'introduzione del sostegno mancante, colonne che sembrano aver fatto parte della struttura per poi essere eliminate, sottolineando così la libera espressione delle forme architettoniche che si fondono indissolubilmente con quelle naturali.

Nell'architettura islamica le leggi della statica appaiono talvolta come sospese e la smaterializzazione delle masse rivela una realtà spirituale nascosta dietro l'apparenza materiale dell'edificio. Un processo di astrazione per certi aspetti paragonabile a quello che investe in Occidente la figurazione dopo l'avvento della pittura moderna.



Figura 75 **Scorci dell'interno della Moschea di Roma**

Materiali

La scelta dei materiali adottati nel progetto è stata dettata dall'ascolto contemporaneo della tradizione islamica e romana spinte al colloquio. Scelte mirate come l'accostamento tra il mattone color sabbia (giallo paglierino) e il travertino mediato in certi punti dal peperino grigio, l'uso di elementi geometrici tratti dal repertorio islamico tradizionale, l'uso delle costolature esterne alle cupole secondo il modello fissato da Michelangelo poi adottato nel periodo barocco, l'introduzione delle citazioni coraniche in una fascia continua ininterrotta. Nel caso della Moschea di Roma è stata ripristinata una tecnica che ha la sua ultima applicazione cittadina nel primo Settecento, nella scalinata di piazza di Spagna. Il mattone è pieno, di colore paglierino, fatto a mano, non trafileato, preparato con impasto molle. Le fessure sulle facciate dei listelli sono state eseguite per ottenere, una volta posati in opera l'effetto di una muratura senza giunte di connessione alla

moda "borrominiana". L'effetto è quello di conferire alla superficie l'aspetto "sagromato" tipico degli edifici storici. Lo sagramatura, conosciuta già in età medievale, è una tecnica che protegge le murature dall'umidità e dal logorio del tempo diminuendo la porosità del listello e conferendo idrorepellenza alla superficie. Si tratta di un sottile rivestimento ottenuto con lo stendere sulla facciata un impasto di calce viva e con lo sfregarlo con un mattone duro, mantenendo ben bagnata la superficie, fino che risultava perfettamente incorporato. I mosaici e gli stucchi che decorano la grande sala di preghiera sono realizzati interamente da maestranze venute dal Maghreb, Le decorazioni musive entrano in dialogo con architettura della sala completando il senso mistico del grande spazio per enfatizzarne il simbolismo architettonico. Il mosaico, nel disporsi regolare delle tessere colorate, ben si presta a decorazioni aniconiche imposte da una religione che, per volere di Maometto, vieta la raffigurazione di Dio.

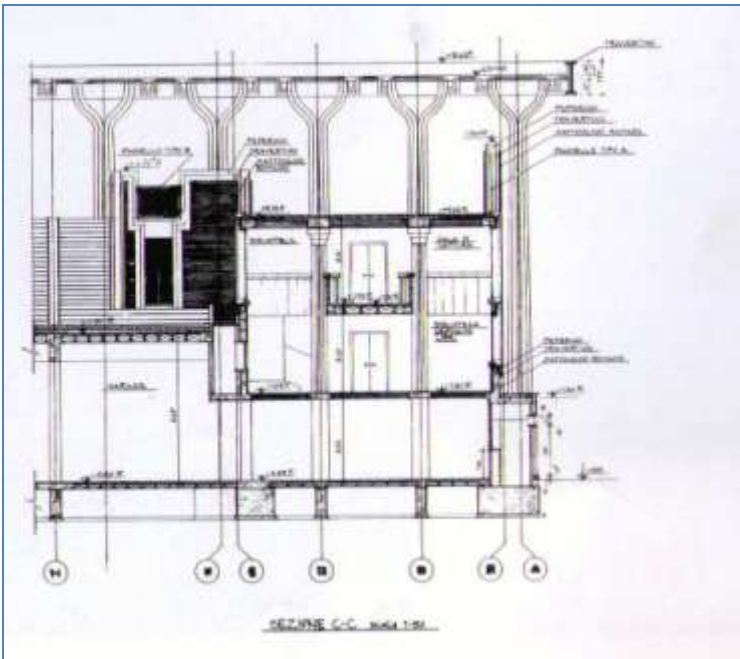


Figura 76 **Altre piante e particolari della Moschea di Roma**

Geometrie ed intrecci

All'origine il progetto si identifica con la risoluzione di un problema tipologico astratto ossia la concatenazione delle due forme simboliche del cerchio e del quadrato. Il quadrato simbolizza la terra, il cerchio il cielo e la perfezione divina. L'architettura islamica ha fatto della modularità dell'impianto planimetrico e della centralità delle cupole poste sopra queste maglie ortogonali di pilastri, un fondamento oltretutto progettuale anche religioso raggiungendo, negli esempi di architettura ottomana di derivazione tardo antica, da cui la Moschea di Roma trae ispirazione, la sua massima espressione artistica. L'operazione della quadratura del cerchio, della metamorfosi dei due archetipi, problema geometricamente irrisolvibile, ha trovato la sua soluzione in architettura attraverso la possibilità di vedere insieme le due forme, di sovrapporle, di intrecciarle, fino a renderle equivalenti. Ma, è solo nell'ambiente islamico che, matura l'idea del paradosso statico di strutture attraversate dalla luce, di sostegni esaltati nella loro gracilità e moltiplicati a dismisura, di sovrapposizione al muro di membrature che contraddicono verticalità e orizzontalità del sistema trilitico e sembrano muoversi, ondeggiare, intrecciarsi. Questo "paradosso statico" culmina nel sistema degli archi liberi che si intrecciano nello spazio. Il sistema degli archi liberi che si intrecciano nello

spazio, è certamente uno dei temi nei quali l'architettura islamica raggiunge la massima espressione formale e tecnica e che maggiormente la identifica. Gli archi intrecciati reggono solo se stessi e simulano un effetto a distanza sulle cupole superiori, come se con il loro campo magnetico le aiutassero a star su.

La luce

“Dio è la Luce dei cieli e della terra... È Luce su Luce”, questa è la XXIV Sura del Corano, detta Sura della Luce, che tanta importanza ha avuto nel progetto della Moschea di Roma. In questo passo è sottolineata l'importanza della luce nella progettazione dell'architettura religiosa islamica: un elemento naturale che da protagonista plasma i chiari e gli scuri facendo vibrare la materia muraria e rendendo rarefatta la grande sala di preghiera. Luce incidente e luce riflessa simbolizzano il concetto coranico della "Luce su Luce" a indicare sia la presenza privilegiata della Kaaba sia il sistema che usa le presenze architettoniche nascondendone le fonti dirette. A questi due aspetti della strategia di illuminazione se ne è aggiunto un terzo durante la rielaborazione del progetto nel 1977, quello più significativo in senso religioso: la connessione tra una fonte luminosa indiretta e le iscrizioni coraniche che si svolgono tutt'intorno allo spazio della sala di preghiera, su una fascia ininterrotta. Il primo aspetto si traduce nell'opera nella serie di forature disposte ad altezza d'uomo sulla quibla: la parete rivolta verso la Mecca in cui sono state inserite le finestre tenuamente colorate. Il secondo aspetto tende a sottrarre il più possibile dal campo dell'osservatore le fonti luminose poste in alto e sulle pareti laterali. Come schermi diffusori e filtri luminosi sono adoperate le strutture dei matronei, i solai, i parapetti con decorazioni geometriche, e i pilastri che appaiono da lontano come elementi dotati di luce propria e quasi smaterializzati. D'altra parte il grande cornicione che gira intorno alla sala, sul quale sono scritte le parole del Profeta si materializza, si separa dalla struttura architettonica sorretto dalla luce che da dietro illumina le parole del Corano.

Centri concentrici

Il progetto della Moschea di Roma si genera a partire da quella che Portoghesi definisce la "linea-eco". La forma geometrica generata dal lancio di piccoli sassi gettati nell'acqua diventa metafora della rappresentazione del concetto di "luogo". Queste geometrie concentriche sono pensabili come un grande campo magnetico generatore di spazi e ordinatore di architetture. L'immagine antica dei cerchi d'acqua diventa così metodo compositivo per un sistema infinito di luoghi e, in termini di percezione e di appropriazione, possibilità e volontà di ripensare agli esempi naturali e ai modelli di crescita degli organismi viventi in cui lo spazio non è più un'esperienza individuale, ma somma di valori collettivi. Ed è così che la planimetria della Moschea e del Centro Culturale islamico influenza ed è influenzata dai campi magnetici di Roma, dalla collina di Monte Antenne dalla ferrovia che corre nelle vicinanze. Anche la cupola della Moschea nasce dall'immagine dei cerchi concentrici, da quella che Portoghesi chiama la "lineo-eco" e che ha come riferimenti la cupola del Pantheon e quella di Sant'Ivo alla sapienza. Ma nella memoria storica che presiede il progetto è presente anche la descrizione dei sette cieli citata nel Corano e il riferimento all'iconografia persiana. Diffusa in Occidente durante il Medioevo, l'immagine dei sette cieli come cerchi concentrici è ripresa anche da Dante nella Divina Commedia.

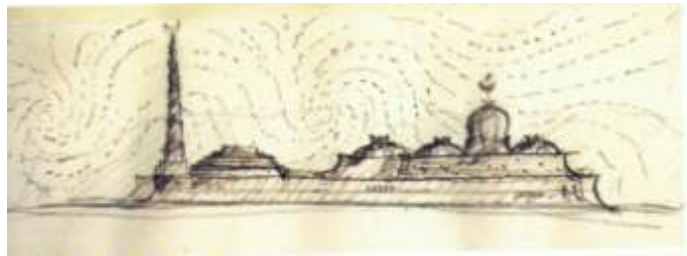
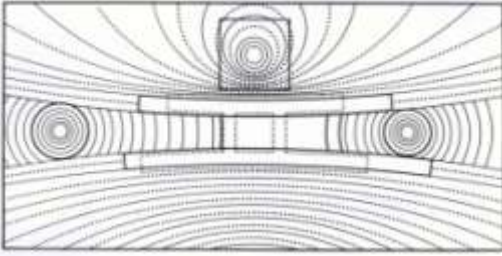


Figura 77 Le “linee eco” così come definite dalla scuola portoghese



Figura 78 La moschea di Roma

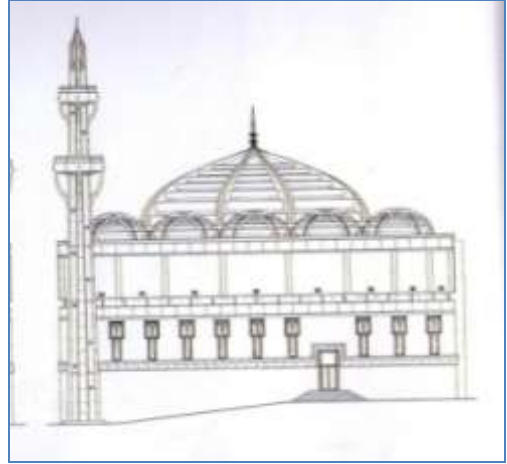
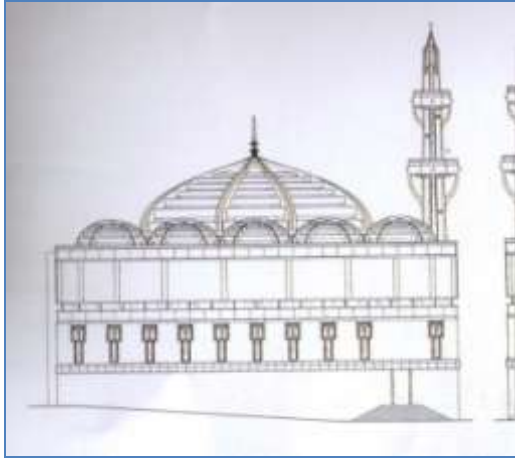
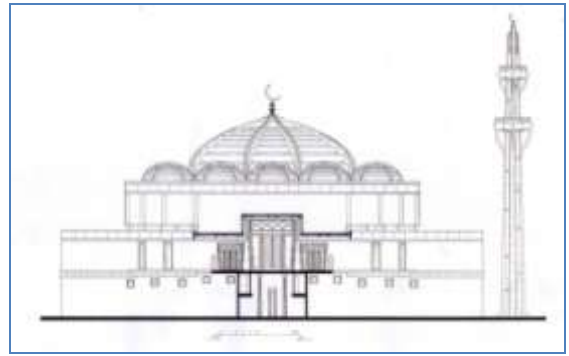
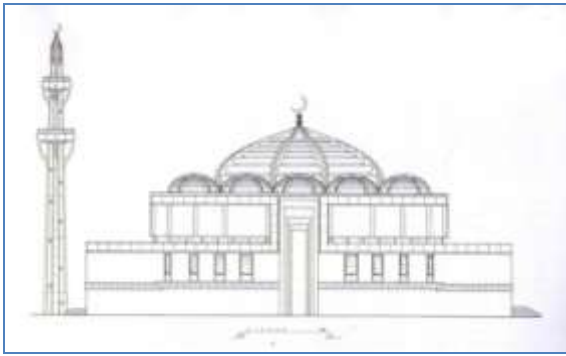


Figura 79

Particolari della Mosche di Roma

5.1.4. LA MOSCHEA DI HASSAN II

(Casablanca, Marocco, 1986-1993)

Dopo la Mecca, la Moschea di Hassan II è l'edificio religioso più grande del mondo islamico e si presenta in tutta la sua maestosità sulla costa marocchina nella grande, polverosa e confusionaria Casablanca. Costruita su di un promontorio e per due terzi sull'oceano, all'estremità massima del Maghreb, è l'esempio più interessante di architettura del mondo contemporaneo marocchino per l'incredibile presenza di tutte le arti e dell'artigianato di questo paese.



Figura 80 **Vista e vista aerea della moschea di Hassan II**

Casablanca, che non possedeva, confrontata alle vecchie capitali imperiali del Marocco (Marrakech, Rabat, Fès e la piccola Meknès), nulla di emblematico – ma solo una particolare atmosfera coloniale e moderna – grazie ad Hassan II, si è dotata di un'opera che, in futuro, al di là delle critiche esistenti per il costo della sua costruzione, verrà ricordata come una delle maggiori opere architettoniche del 1900 al mondo, non solo di quello islamico.



Figura 81 **Vista della Moschea di Hassan II dalla grande piazza antistante.**

Un'opera di grande impatto visivo e di enorme estensione: un piazzale di 90000 metri quadri capace di ospitare circa 80000 fedeli, una grande sala di circa 20000 metri quadri che accoglie 25000 persone e il minareto di 210 metri è il più alto del mondo. Nella realizzazione di questa opera colossale hanno partecipato più di 6000 artigiani marocchini che, venuti da tutto il paese, hanno prestato la loro opera per i lavori di intaglio, dei rilievi in stucco, delle decorazioni zellij, delle tessiture di tappeti, ecc.



Figura 82 **Particolare del minareto splendidamente decorato in stile andaluso.**

In questa costruzione sono state utilizzate notevoli innovazioni tecnologiche; per esempio è stato realizzato un riscaldamento a pavimento che dona ai fedeli scalzi una piacevole sensazione di calore nei periodi invernali ed un immenso tetto scorrevole apribile costituito da 1100 tonnellate di legno di cedro che nei periodi caldi, durante i grandi assembramenti religiosi, permette un'areazione naturale.



Figura 83 **I porticati della Moschea di Hassan II**

La moschea venne costruita su progetto dell' architetto francese Michel Pinseau per celebrare il sessantesimo compleanno di Re Hassan II e venne completata nel 1993.

La moschea contiene anche una madrasa (scuola coranica) con biblioteca e sale per conferenze; nei sotterranei invece ci sono sale per abluzioni e autorimesse.

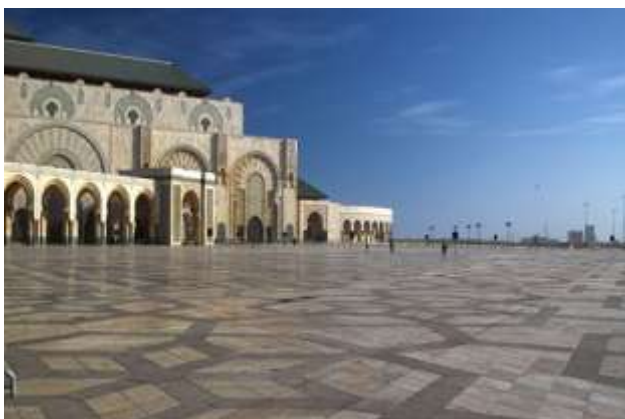


Figura 84 **Scorci della Moschea di Hassan II**

L'idea di costruire una grande moschea sullo sperone della corniche venne a Re Hassan II verso la metà degli anni '80: " I wish Casablanca to be endowed with a large, fine building of which it can be proud until the end

of time. I want to build this mosque on the water, because God's throne is on the water. Therefore, the faithful who go there to pray, to praise the creator on firm soil, can contemplate God's sky and ocean. “

“Vorrei che Casablanca fosse dotata di un grande edificio di pregio, di cui si può essere orgogliosi fino alla fine dei tempi .Voglio costruire questa moschea in acqua, perché il trono di Dio è l'acqua. Pertanto, i fedeli che vi si recano per pregare, per lodare il Creatore sulla terra ferma, può contemplare Dio cielo e mare.“

Il tempio nasce come pegno di fede nell'Islam, vuole essere un'occasione religiosa mirata a difendersi dall'assalto della cultura occidentale, conseguente al processo di rilancio economico del Marocco e all'impetuoso sviluppo turistico. L'architetto francese Michel Pineau disegnò quindi un tempio colossale destinato ad essere, per dimensioni, il secondo tempio musulmano del mondo, dopo la moschea della Mecca. Nel 1980 venne così intrapresa la costruzione della moschea e la si vide crescere sull'acqua a sud della città al posto di una vecchia piscina comunale del 1934.



Figura 85 **Esterno della Moschea di Hassan II**

Il costo dell'impresa fu di oltre mille miliardi di lire, sostenuto da una sottoscrizione nazionale, a riprova del fervore religioso scatenato dall'iniziativa reale. I lavori coinvolsero circa 10.000 persone tra cui, capimastri, muratori, artigiani, intagliatori, scalpellini e stuccatori provenienti da ogni parte del Marocco. A tutti fu rilasciato un attestato di benemerenza per aver contribuito a costruire questa gigantesca opera d'arte che sembra galleggiare sulle acque dell'oceano. Lo stile della moschea Hassan II mostra forti influenze moresche, portando alla mente la Alhambra e Mezquita in Spagna. Archi a ferro di cavallo prevalgono sia esternamente che internamente, e le pareti e le colonne degli interni sono finemente scolpite in una varietà di modelli complessi. L'interno della Moschea Hassan II, anch'esso magnifico, è una vetrina dell'artigianato marocchino, dei suoi più fini creatori e della grandezza del Paese.



Figura 86 **Interni della Moschea di Hassan II**

Appena entrati si può ammirare il matroneo e al di sopra di esso il soffitto in legno finemente intagliato. Vi è un grande matroneo sulla destra, di fronte allo spazio di preghiera, che è splendidamente scolpito in legno scuro. L'area di preghiera nella parte posteriore è spaziosa e coperta di moquette rossa. Al piano inferiore vi sono bagni in stile turco e fontane per le abluzioni. I diversi materiali per costruire la moschea furono fatti arrivare dalle diverse regioni del Paese: il legno di cedro dal Medio Atlante, i marmi da Agadir (ma anche da Carrara), i graniti da Tafraoute, le zellij, piccole piastrelle di ceramica smaltate, da Fès e i lampadari in vetro da Murano.



Figura 87 **Lo spazio di preghiera**



Figura 88 **Le fontane sotto la moschea**

La grande sala è una dimostrazione fisica della ricchezza che un potere temporale può raggiungere: l'uso dei materiali proveniente da tutto il paese ne è la prova, accompagnati anche dal bianco marmo di Carrara e dai ricchissimi lampadari di Murano.



Figura 89 Particolari del soffitto ligneo finemente intagliato

Dalla vetta del minareto a pianta quadrata alto 210 metri la sera, un raggio laser taglia il cielo scuro come una lama luminosa e si dirige in direzione della Mecca. La moschea è uno dei pochi edifici religiosi del Marocco aperta anche a chi non è musulmano.



Figura 90 Vista interna della moschea, il cui pavimento in vetro permette di vedere i bagni posti sotto alla moschea stessa.

ESEMPI A CONFRONTO

LA GRANDE MOSCHEA DI DAMASCO E LA GRANDE MOSCHEA DI CORDOVA

Le due grandi moschee , di Damasco e di Cordova , hanno in comune la particolarità di essere state realizzate in luoghi precedentemente edificati con strutture prima pagane e successivamente cristiane e quindi di aver utilizzato per la loro edificazione materiali di spoglio, il cui ruolo di reimpiego è determinante nella

costruzione. Infatti nei primi secoli dell'islam, nella realizzazione delle moschee, la pratica corrente presso gli architetti consisteva nell'uso massiccio di materiale di spoglio. La moschea di Damasco a prima vista, con le colonne, i capitelli corinzi, gli archi rialzati da dadi, richiama la grande architettura bizantina. La struttura generale è ingannevole: prendendo le campate per navate, l'osservatore ha la tendenza a "leggere" perpendicolarmente l'edificio, senza tener conto né della sua reale disposizione, né dell'orientamento della preghiera musulmana verso la Kaaba. La moschea di Cordova, che rappresenta una delle creazioni più originali e il più vasto luogo di preghiera di tutto l'islam, concretizza magistralmente le potenzialità di uno spazio ipostilo, con le sue oltre seicento colonne e la moltitudine di navate e campate. Davanti agli occhi del visitatore si aprono prospettive in tutte le direzioni che, perdendosi nell'oscurità, sembrano formare uno spazio infinito.

Con la soluzione delle due grandi ali che si sviluppano lungo la kibla nella moschea di Damasco si è creato il grandioso prototipo dello spazio islamico: uno spazio in larghezza dove, per pregare, i credenti si dispongono l'uno accanto all'altro, senza alcuna gerarchia, a differenza di quanto succede nelle chiese e nelle basiliche, le cui navate longitudinali presuppongono che i fedeli siano posti gli uni dietro gli altri, secondo una precisa priorità. Tra queste due concezioni di spazio – l'uno che si estende in larghezza e l'altro in profondità – c'è tutta la differenza che contrappone due percezioni specifiche: quella degli abitanti del deserto, che si spostano su una linea orizzontale, l'uno a fianco dell'altro, e quella dei frequentatori di terre fertili, percorse da strade o sentieri o sentieri sui quali circolano in fila indiana. Fra questi due concetti si avverte un'antinomia fondamentale: sono separati da una diversa visione spaziale. Per questo la struttura della grande moschea di Damasco influenzerà tutte le grandi realizzazioni ipostile compresa la moschea di Cordova. E' evidente che i costruttori della moschea di Cordova ebbero presente quella di Damasco e che pertanto erano coscienti delle nette differenze che sussistono tra teologia islamica e cristiana, differenza che naturalmente doveva riflettersi nell'architettura. Nella moschea di Damasco le campate, nello spazio della preghiera, sono parallele alla kibla, mentre nella moschea di Cordova le diciannove navate sono perpendicolari alla kibla. Le coperture delle due moschee si differenziano tra loro in quanto: nella moschea di Damasco sopra le alte colonne monolitiche antiche con i loro capitelli corinzi e i grandi archi sormontati da colonnine nell'ordine superiore è stata eretta la copertura in legno con capriate a vista di matrice bizantina; nella moschea di Cordova la copertura è posta su un sistema formato da due arcate sovrapposte ed ha un soffitto piatto ricoperto di strutture a doppio spiovente. I soffitti erano costruiti in legno con travi trasversali riccamente lavorate e decorate. In origine tutto il cortile della grande moschea di Damasco era ricoperto da un sontuoso manto di mosaici raffiguranti una vegetazione lussureggiante e fiumi lungo le cui rive erano disseminate dimore da sogno, annidate all'ombra degli alberi, nella frescura di un ambiente magico. L'alta qualità delle porzioni sopravvissute conferma che questi paesaggi sono indiscutibilmente opera di mosaicisti formati a Bisanzio. Nella moschea di Cordova la decorazione della sala di preghiera perpetua le tradizioni elaborate a Damasco.

L'elaborata copertura della cupola a nervature incrociate è rivestita di magnifici mosaici a fondo dorato che sono opera di artisti bizantini, infatti come a Damasco la decorazione di Cordova è stata eseguita da artigiani provenienti da Costantinopoli.

5.2. Allegato 2

5.2.1. JOZE PLECNİK

5.2.1.1. Chiesa del Sacro Cuore

Vinohardy, Praga, 1928-1932

Dirà lo storico dell'arte Nace Sumi: "Plecnik realizza ciò che sembra impossibile: è un pioniere dell'architettura moderna ma nello stesso tempo autore di una vasta opera architettonica che attinge a riferimenti storici [...]". L'autore stesso sottolinea lo spirito della sua continua ricerca: "come un ragno la mia aspirazione è attaccare il mio filo alla tradizione e, a partire da questa, tessere la propria tela".

Esaminiamo tale edificio di culto quale esempio unificatore di elementi tratti dalla storia con quelli tipici del movimento moderno. Plecnik recupera dalla storia dell'architettura quegli elementi a lui cari, li fa suoi, e li colloca nel suo disegno di città e negli edifici che la dovevano rappresentare. Plecnik realizza in quest'opera la ricerca di uno spazio geometricamente semplice ed elementare, pulito ma nello stesso tempo dichiaratamente sacro; uno spazio che sa legare le proprie radici con il passato attraverso l'uso di elementi consolidati. Il risultato è quel carattere di signorilità che contraddistingue ogni suo progetto, ed assieme alla tradizione, accompagnerà tutta l'opera dell'architetto sloveno, come riconosciuto anche da Adolf Loos. Per Plecnik nulla è lasciato al caso, ogni progetto è qualche cosa di nuovo che il maestro affronta con i suoi strumenti antichi. La storia del progetto e della realizzazione della Chiesa del Sacro Cuore passa attraverso numerose vicende e ripensamenti, sia progettuali che di ordine pubblico. Al concorso per la seconda chiesa parrocchiale nel sobborgo di Vinohardy a Praga erano state presentate numerose proposte interessanti. Il 4 aprile 1919, immediatamente prima dell'uscita del bando di concorso, la Società degli architetti inviò al Comitato per la costruzione una lettera di raccomandazione, firmata dagli architetti più importanti del panorama ceco, in cui suggeriva di affidare la progettazione della chiesa direttamente a Plecnik. Il quale entro la fine del 1922 tracciò uno schizzo per una chiesa rievocante un tempio dorico con torre campanaria indipendente di stile veneziano. Secondo l'architetto la chiesa avrebbe dovuto esprimere la sensibilità moderna della collettività, ma poiché l'epoca moderna non aveva ancora trovato uno stile proprio, era necessario a suo avviso, scegliere tra lo stile egizio e quello greco, gli unici due stili originali dell'antichità. In questo progetto, quindi, Plecnik si allontanò dai modelli del primo cristianesimo per avvicinarsi a quelli dell'antichità classica, e in particolare al tempio greco. L'elemento più interessante è il peristilio che circonda interamente la chiesa, riempito di muri in alcuni punti e ripreso da un percorso colonnato all'interno della cella. Partendo da una griglia modulare di due metri e cinquanta Plecnik riuscì a creare una pianta precisa e simmetrica. Il deambulatorio è chiuso sui lati lunghi da due cappelle dal soffitto più basso che immettevano nella sacrestia e nella zona del coro di fronte all'altare; particolare ritenuto gradito ai cechi, che avevano una certa predisposizione per la musica. Dato che lo spazio del presbiterio non era delimitato e che l'altare si veniva così a trovare al centro della congregazione, Plecnik lo sollevò di qualche gradino in modo da renderlo maggiormente visibile. Realizzò poi un deambulatorio colonnato, da utilizzare durante le processioni, per le soste devozionali nelle stazioni della Via Crucis e per coloro che volevano assistere alla

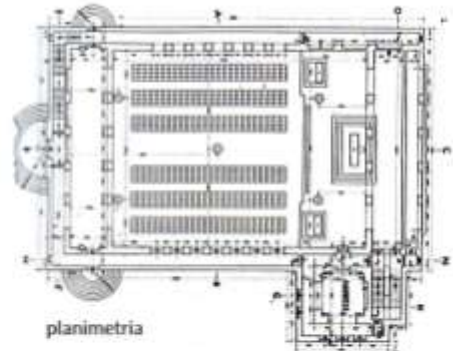
Messa senza essere visti. Tale primo progetto per la Chiesa Sacro Cuore fu invece rivisitato e realizzato per la chiesa di San Francesco a Siska, 1925-1928.

La progettazione della chiesa praghense si protrasse per oltre sei anni, la variante del primo progetto, perse qualsiasi somiglianza con un tempio antico per rispondere alla richiesta del comitato di costruire un centro parrocchiale monumentale. Plecnik voleva realizzare una chiesa che si imponesse sugli edifici residenziali circostanti. Per questo motivo riprese il tema palladiano della doppia facciata ideando grandi archi che lasciavano vedere il nucleo dell'edificio e una ricca decorazione con figure di santi. Sul cornicione sistemò una fascia decorativa di ispirazione antica. In questo progetto la chiesa, alta venticinque metri, dominava sull'isolato in cui sorgeva e la torre campanaria dominava sulla parte centrale della piazza interna. L'elaborazione di tale versione fu interrotta per mancanza di fondi e per le incertezze riguardo l'ubicazione. Nonostante l'appoggio incondizionato dell'arcivescovo Podlaha, l'architetto si rese conto da solo che sarebbe stato difficile finanziare una chiesa dalle dimensioni proposte. Dimezzò l'altezza e rimpicciolì la pianta, scelta che in seguito lo portò ad aggiungere una cripta sotterranea e a usare una torre campanaria per conferire monumentalità all'edificio. E' del 1925 un'interessante evoluzione di questa versione che prevedeva una chiesa bassa affiancata da una torre campanaria molto larga. Il motivo delle file di archi intrecciati sulla facciata, sulla torre campanaria e nella navata, sono il tentativo di dotare l'edificio di una galleria per il coro grande e facilmente accessibile e indicare simbolicamente la dedicazione della Chiesa al Sacro Cuore con la stazione della croce. Nel gennaio del 1927 ritornò sulla seconda ipotesi sebbene dispendiosa; tuttavia furono apportate delle modifiche. In questa nuova versione gli interni avevano più o meno le stesse dimensioni della prima proposta, mentre l'esterno, nonostante la presenza di un corpo di fabbrica che inglobava la torre campanaria e la sacrestia, risultava più corto. In una smisurata piazza moderna Plecnick riesce a stabilire un rapporto fra la sua chiesa relativamente piccola e i massicci palazzi circostanti mediante l'invenzione di questa torre campanaria fuori scala, di altezza pari alla lunghezza dell'aula e della stessa larghezza di questa. Avendo dovuto eliminare per ragioni economiche il deambulatorio ad arcate, Plecnik creò un interno equilibrato e aperto, ma laico, al quale dovette "conferire un carattere ecclesiastico" in un secondo momento. Ancora una volta tornò ad una soluzione a unica navata già utilizzata a Vienna, ma in cui prevedeva una nuova sistemazione asimmetrica degli altari laterali, un'idea rivoluzionaria dal punto di vista liturgico, che ancora una volta non fu realizzata. Questi altari, probabilmente ispirati ai sarcofagi ravennati, rispondevano al desiderio di aggiungere "luoghi sacri" isolati da cui era possibile assistere alla Messa senza essere visti. L'altare vicino all'ingresso avrebbe nascosto la vista di quello maggiore. La pianta è impostata su un doppio quadrato: il primo definisce lo spazio occupato dall'assemblea e dagli ingressi principali, il secondo delimita il presbiterio, l'ingombro del campanile e gli spazi annessi con la sacrestia. Lo spazio interno è fortemente caratterizzato dal clinker delle pareti e dei pilastri, trattati come le lesene e ravvivati dal forte contrasto materico e dal riflesso della luce naturale che inonda con forza la chiesa. Le pareti interne di mattoni, probabilmente un riferimento al tempio di Gerusalemme, e la successione di lesene scandiscono un ritmo semplice, caratteristica fondamentale dei popoli antichi. Fra un pilastro e l'altro si aprono delle finestre rettangolari, separate dal muro sottostante per mezzo di un'angusta galleria che serviva per pulirle. Grazie alla fascia di luce bianca che proviene dal grande nastro finestrato tra parete e soffitto che circonda l'aula, l'ampio soffitto a cassettoni di legno sembra letteralmente fluttuare sopra all'ambiente sottostante, creando una cesura di luce tra il volume inferiore e il

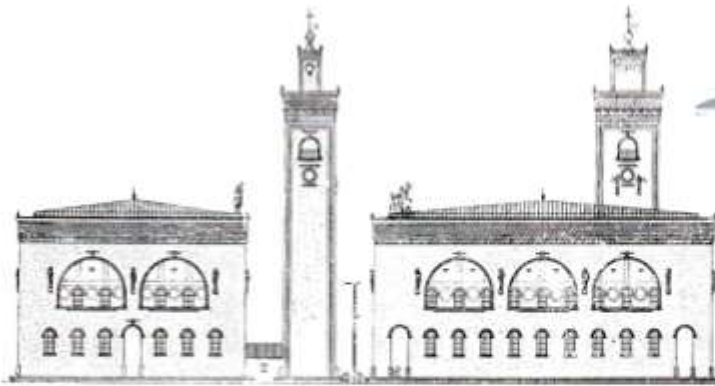
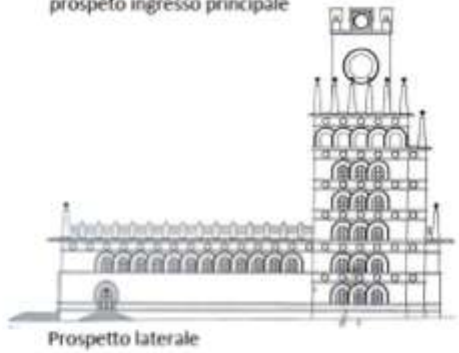
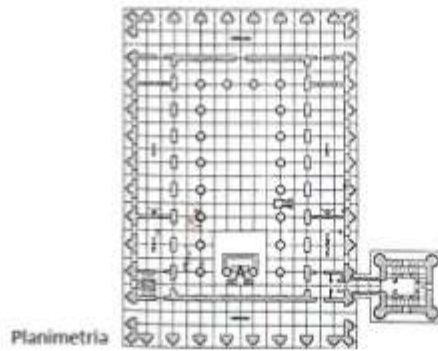
soffitto in legno che appare così sospeso. Pavimento e soffitto vennero raccordati, su consiglio di Semper, come fossero elementi “tessili” con motivi geometrici che non indicassero una direzione precisa. Plecnik utilizzò il quadrato per il soffitto a cassettoni e il cerchio per il pavimento del terrazzo. L’area del presbiterio, slittata verso l’assemblea, anticipa la centralità del fuoco liturgico auspicata dal Concilio Vaticano II. Di straordinaria forza espressiva è il serratissimo ritmo di statue, candelabri ed altri oggetti in metallo splendente, che individuano il presbiterio e lo isolano nella essenziale, rarefatta atmosfera dell’aula, come in un primordiale santuario. Tra il pavimento della navata e quello del presbiterio non vi è alcun dislivello, mentre le finestre della cripta si aprono nel pavimento della chiesa superiore. La cripta, relativamente piccola, è l’opposto della grande navata luminosa. Non avendo previsto cappelle laterali Plecnik si trovò nella necessità di dover creare un ambiente tranquillo per la contemplazione. La volta a botte in mattoni lascia filtrare la luce diurna attraverso due file di finestre circondate da “metafore tessili”. L’altare ben proporzionato si staglia contro lo sfondo bianco che lo mette in risalto. La continuità storica dell’ambiente sacro è indicata dall’arco simbolico. Progettò gli interni da Lubiana, pensò innanzitutto di sistemare sei figure di santi boemi ai due lati del presbiterio che assistevano simbolicamente alla messa con un alto tabernacolo alle spalle dell’altare. Per legare l’alto altare alla ricca tradizione ecclesiastica ceca decorò le porte del tabernacolo con pietre preziose e semipreziose; l’idea era quella di arricchire allo stesso modo le pareti del presbiterio, ma ancora una volta tale progetto fu abbandonato. Poiché l’ultima visita di Plecnik a Praga risale al 1934, solo la zona dell’altare poté essere sistemata sotto la sua supervisione diretta; il resto del lavoro fu seguito dal suo assistente Otto Rothmayer, che progettò utilizzando il linguaggio formale del maestro gli altri altari. L’altare maggiore fu completato nel 1939. Plecnik scelse dei lampadari di metallo a forma di candelabri, simili a quelli pompeiani. I lavori per le sculture della facciata, l’interno della cripta e della sacrestia iniziarono solo durante la seconda guerra mondiale, ma la chiesa non fu mai completata. La convinzione che la musica fosse importante per i cechi diede origine ancora una volta a un’area riservata al coro alle spalle dell’altare maggiore, da dove i coristi, nascosti alla vista avrebbero potuto cantare “seriamente e senza l’accompagnamento di un grande tamburo”. Convinto che servisse all’acustica appese al soffitto un gran numero di lampadari di forme differenti dei quali disegnò dei supporti orizzontali speciali. Grande cura è prestata anche al singolare rivestimento esterno, in lastre di clinker nero, punteggiato da blocchi in rilievo di pietra bianca (che allude alla pelliccia di ermellino, simbolo regale in una piazza dedicata ad un re). Quel paramento si interrompe in corrispondenza della fascia delle finestre, con una gigantesca “modanatura” in forma di svasamento del muro verso l’esterno e di cornice ballatoio verso l’interno. Le finestre sono inglobate nel disegno del coronamento, che è interamente rivestito in pietra bianca. L’impiego dello stesso tipo di partiture e di dettagli nell’aula e nella torre ne rafforza l’unità compositiva. La chiesa è caratteristica sia per l’ubicazione all’interno del tessuto urbano sia per il significato simbolico della doppia facciata. Nel progetto finale la doppia facciata prevista inizialmente fu sostituita dalla semplice indicazione del suo carattere tessile. Partendo dall’affermazione di Semper che anticamente nelle occasioni speciali i tessuti venivano usati per dare maggiore risalto all’architettura, Plecnik “vestì la chiesa dalle finestre in giù con un “mantello di ermellino” realizzato con mattoni cotti due volte (clinker), tra cui inserì dei rettangoli più chiari di granito. Nella parte alta il rivestimento crea un cornicione protettivo; le code di ermellino appese dovevano anche rappresentare il collare del mantello del re, chiaro riferimento alla figura di Cristo Re. Poiché l’ubicazione della chiesa non era stata scelta in base all’esistenza di un edificio storico

precedente, Plecnik contribuì ad elevare e legittimare il nuovo edificio usando alcune pietre prese dagli scavi delle chiese più vecchie di Praga nell'area del castello. La monumentalità necessaria a un luogo tanto importante è conferita dalla torre campanaria, larga quasi quanto la chiesa, tra la navata e la sacrestia. Poiché lo scavo delle fondamenta dell'edificio richiese molto più lavoro del previsto, nell'estate del 1930 Plecnik semplificò parzialmente la decorazione della parte alta della facciata; rinunciò alle costose figure degli angeli e sostituì la pietra, che doveva essere utilizzata per i portali ed i telai delle finestre, con l'intonaco, più economico. Decorò la parete alta dell'edificio con cornici in stile secessionista e ghirlande stilizzate; per proseguire nella metafora tessile, sembra quasi che sotto il manto della festa ci sia un abito di lino bianco. Plecnik ripropose lo stesso motivo anche per la decorazione della torre campanaria. L'altezza della torre è uguale alla lunghezza della navata, quarantadue metri, per cui il prospetto insolitamente largo, parafrasi della facciata di una cattedrale gotica, attira lo sguardo e ha la funzione di creare un fulcro sulla via. La sua forma a stele rappresenta inoltre il simbolo ingrandito del tabernacolo. La torre ampia e piatta è attraversata da un rosone che è pure il quadrante di un grande orologio, ed è posta all'incrocio degli allineamenti delle strade principali che convergono sulla piazza. L'interno della torre campanaria offre una delle soluzioni più espressive nel panorama dell'arte moderna al tema della "passeggiata architettonica". L'ampiezza dell'interno della torre gli consentì di costruire al posto di una scala una rampa, più facilmente percorribile, che gira attraverso le due finestre trasformate in quadranti di orologio, aggiungendo alla dimensione spaziale quella temporale. Queste due finestre circolari con cui forò il muro della torre sembrano occhi rivolti verso il castello di Praga e rivelano la sua attrazione per l'architettura veneziana, che probabilmente nasceva dalla sua convinzione che anche gli abitanti della città lagunare avessero origini slave. Le finestre consentirono anche di evitare un volume unico troppo largo e di alleggerire la torre. Nonostante la sua convinzione che "l'arte non potesse subire ulteriori evoluzioni qualitative, ma che potesse solo cambiare, Plecnik dovette ammettere riguardo alla sua chiesa che "nessuno, fra gli antichi fino al giorno d'oggi, è mai riuscito a costruire sale come questa; è un vero progresso." Il principale apporto della chiesa rimane dunque l'interno. Concepito in una prospettiva di ampiezza imponente, lo spazio anticipa quella concezione centrale che si imporrà decine di anni dopo, con il Concilio Vaticano II.

1922, primo progetto per la Chiesa del Sacro Cuore



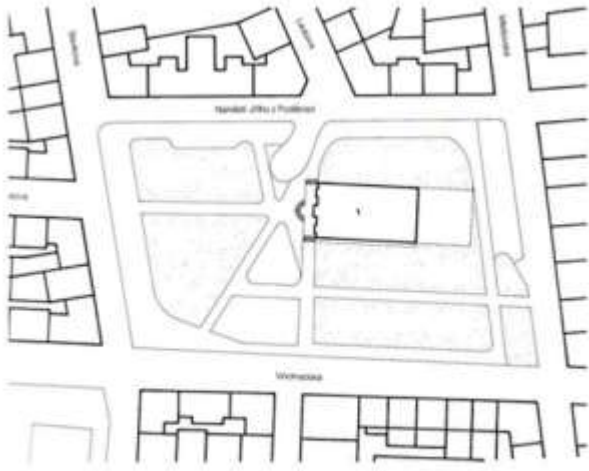
1925, secondo progetto
realizzato poi per S. Francesco d'Assisi a Lubiana



Prospetto laterale: chiesa, torre campanaria, edificio complesso parrocchiale



Vista retro dell'edificio



Ledificio domina un isolato intero
circondato da giardini e piazze

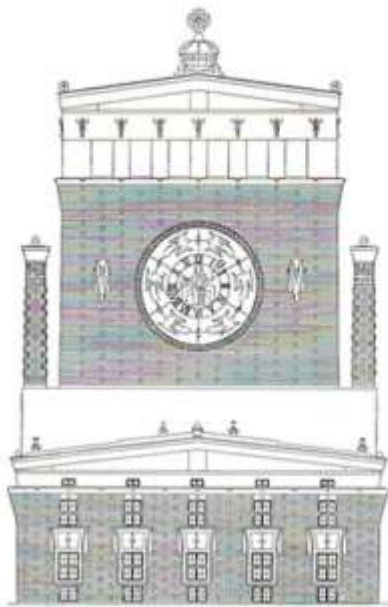


Facciata principale

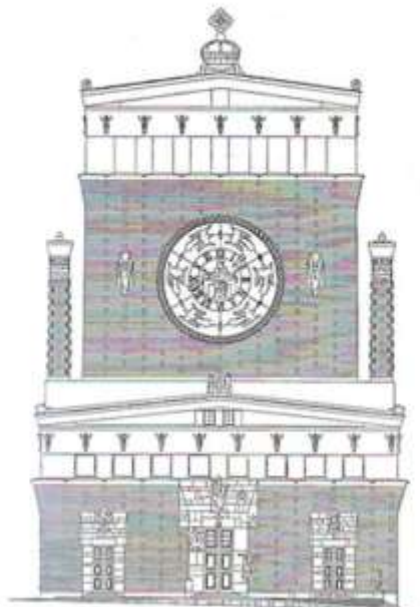


Rivestimento esterno

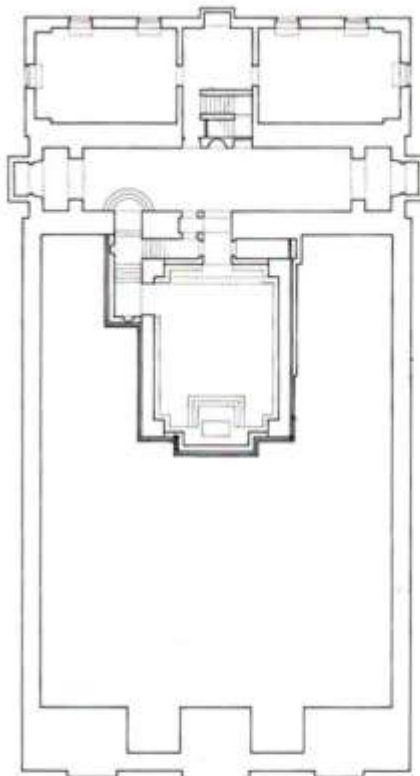




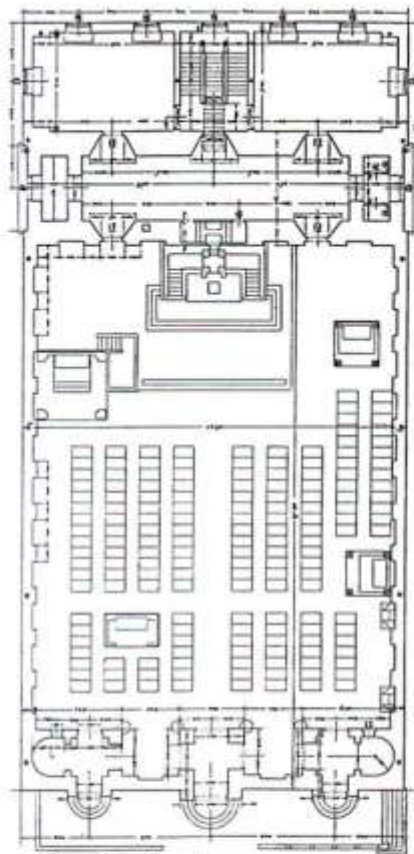
Prospetto facciata retro edificio



Prospetto facciata principale d'ingresso



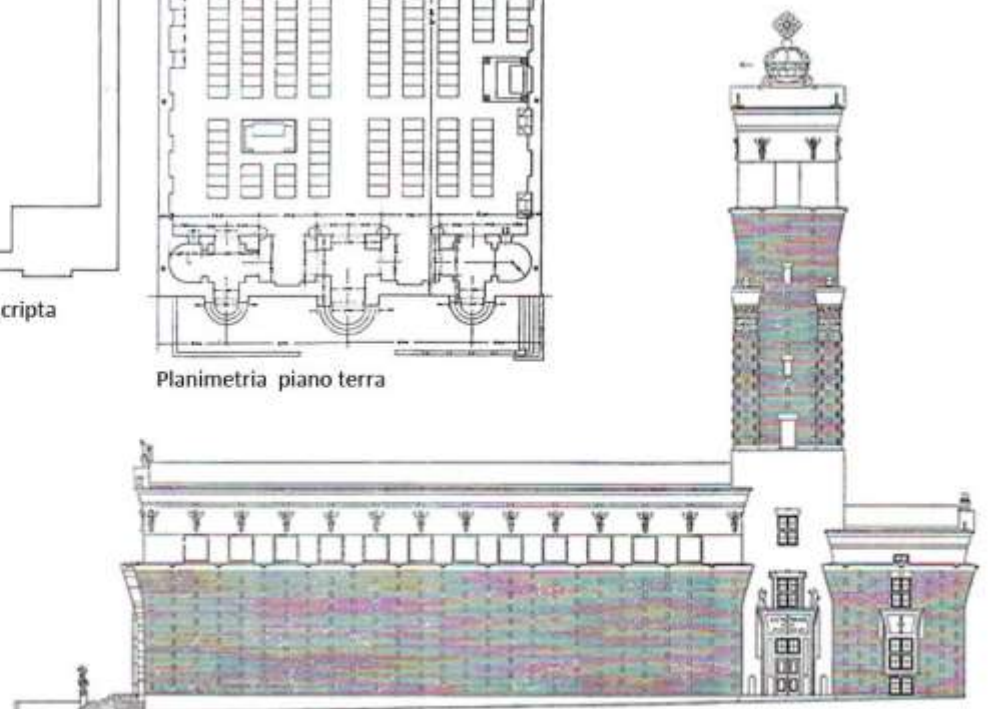
Planimetria piano interrato, cripta



Planimetria piano terra

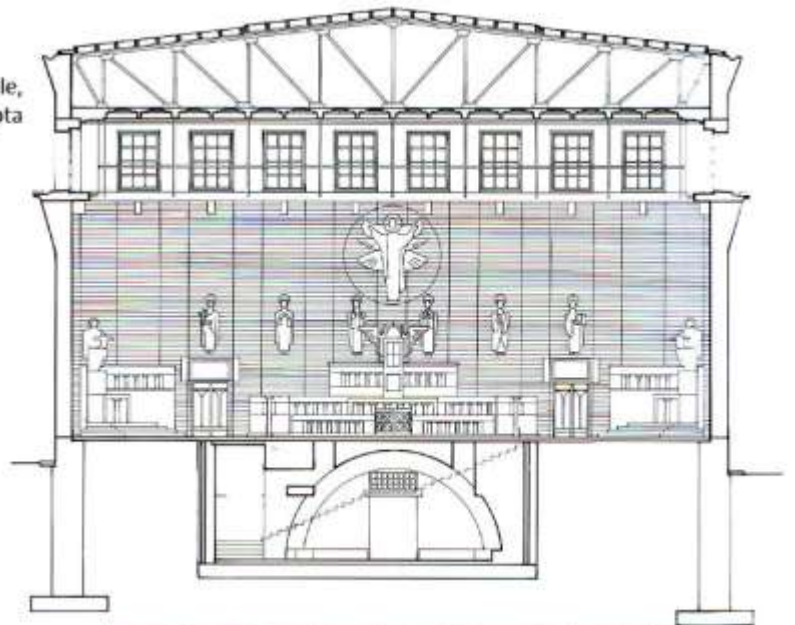


Spaccato assometrico, vista sull'altare



Prospetto laterale

Sezione trasversale,
vista altare maggiore e ingresso cripta



decorazione con
vetri colorati



Percorso lato destro



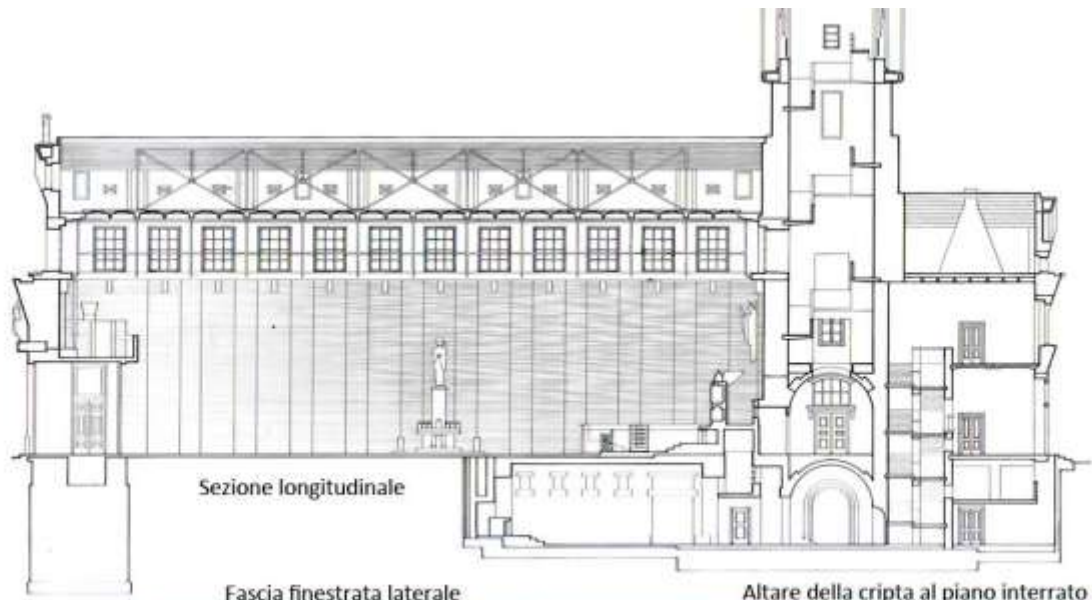
Fonte battesimale



Altare maggiore



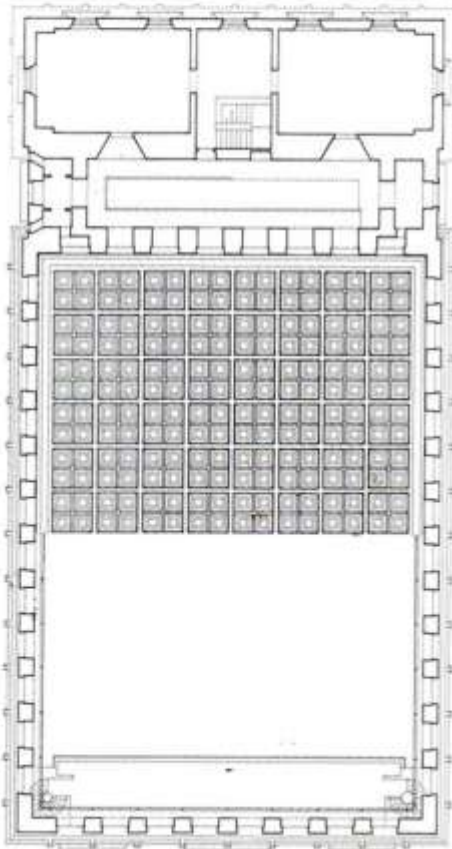
Altare laterale



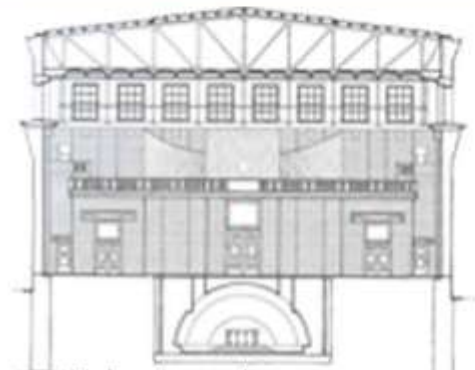
Sezione longitudinale

Fascia finestrata laterale

Altare della cripta al piano interrato



Planimetria piano primo

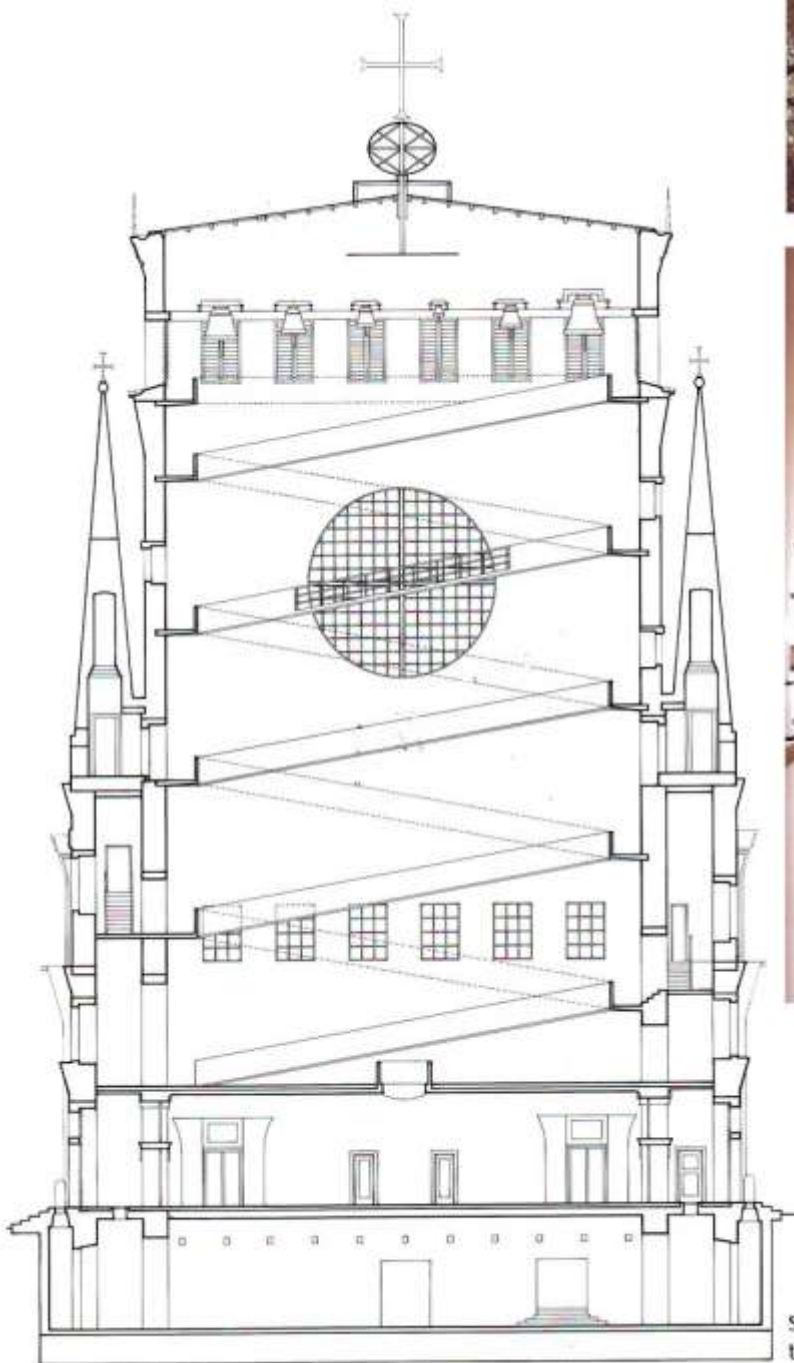
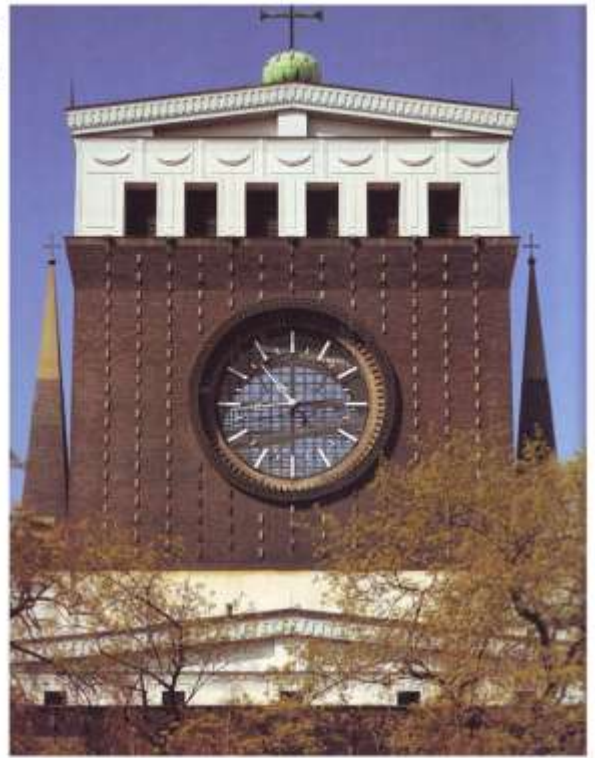


Sezione trasversale,
vista sull'ingresso e sull'altare della cripta



Soffitto a cassetoni

L'orologio trasparente è un occhio sul paesaggio per il percorso interno che risale la torre



Rampa di risalita della torre campanaria.
Ai lati finestre panoramiche

Sezione
torre campanaria

5.2.2. RUDOLF SCHWARZ

Il suo scritto *Vom Bau der Kirche*, pubblicato nel 1938, è stato oggetto di riflessione per tutti gli architetti che dopo la seconda guerra mondiale, hanno costruito chiese nella nuova repubblica tedesca. Purtroppo essendo prevalentemente costruttore di chiese le sue opere sono state considerate superflue rispetto al disegno del movimento moderno, destinato secondo la mitografia a civilizzare il mondo nella secolarizzazione grazie alla tecnica, motivo per cui nella secolarizzazione la religione andava considerata come mitologia o come questione privata, quindi inessenziale. Una chiarezza esemplare, talvolta esageratamente didascalica, caratterizza le proposte di Schwarz, studiate a partire da dagli anni venti in collaborazione con il grande liturgista Romano Guardini. L'efficacia di quegli schemi e la forza espressiva di quelle costruzioni pur precedenti il rinnovamento conciliare costituiscono ancora oggi il riferimento più stimolante per il progetto di chiese. Le prime opere di Schwarz, tra cui la Chiesa del Corpus Domini ad Aquisgrana (1929-30), sono segnate da grande sobrietà e da un rigoroso ascetismo. La luce, naturale e artificiale, misura lo spazio. Siamo nel Neues Bauen anche se Schwarz, sin da allora, non accetta la modernità in quanto stile. E' la riflessione sulla liturgia che dà forma a quest'opera. Riflessione elaborata all'interno del Quickborn gruppo delle *Katolische jugendbewegung*, spiritualmente guidato dal 1919 al 1939, anno in cui venne sciolto dai nazisti, dal teologo Romano Guardini (1885-1968). Riflessione che non porta solo ad organizzare lo spazio per una più attiva partecipazione dei fedeli: sacerdote rivolto verso i fedeli; altare come mensa comune; spazio senza luoghi segreti. Si voleva fare in modo che la spiritualità della vita monacale, da riscoprire contro la chiesa *triumphans*, potesse diventare modello per la relazione sociale. La salvezza dell'uomo era voluta attraverso una prassi nel contempo sociale e spirituale, provando a pensare pregando e a pregare pensando. Ciò che Schwarz progetta non è una costruzione, ma un modo d'essere della comunità, non una chiesa, ma lo stare assieme dei fedeli. La liturgia riunisce così teoria e prassi, pensiero e azione, comportamento e mondo, corpo e significato, antropologia e teologia. La liturgia "non riguarda la conoscenza ma la realtà". Il restauro del castello di Rothenfels, sede del Quickborn (1928), prevede che tutti partecipino agli atti liturgici. Vengono eliminate le decorazioni per non interferire nella relazione e per non imporre simbologie o idolatrie; la luce è diffusa perchè tutti sia ugualmente nella evidenza. Dalla crisi terribile del dopoguerra una parte dei cattolici pensa si debba uscire attraverso la ricostruzione della dimensione comunitaria prima che sull'affermazione della società e del suo connotato istituzionale: lo stato. Diversi gli anni del secondo dopoguerra sui cui grava il peso dell'olocausto e del processo di Norinberga. La Germania è paese a sovranità limitata; non può ripartire dalla società, è costretta a ricostruirsi a partire dalla comunità. Schwarz vincerà il concorso per la ricostruzione della Chiesa di San Paolo a Francoforte per farne il luogo di una futura assemblea nazionale. Un vero manifesto di architettura purista: "la costruzione doveva esprimere quello che le riunioni in questo edificio significavano per il nostro popolo. Abbiamo mantenuto alla costruzione una severità quasi monacale, è diventata più un luogo di culto che una sala per le feste; in questo modo abbiamo voluto esprimere i principi sui quali voleva basarsi la fondazione del nuovo stato". Tale movimento liturgico ottiene la vittoria solo per breve tempo. Mentre Walter Gropius era consulente ufficiale del comando supremo americano in Germania per i problemi dell'architettura, coloro che erano

rimasti in patria si interrogano sui principi del nuovo costruire. Se affidarsi alla tradizione del moderno come movimento antifascista e democratico, con il rischio di storicizzare ciò che era nato per ragioni antistoriche, o se trovare altre vie. Tutti comunque si rifiutavano di ricostruire nelle forme del passato. Una volta raggiunta la società civile il movimento liturgico si consuma e nessuno si era nel frattempo accorto che era già avvenuta la fine dell'epoca moderna. Nel post-moderno si prova a ripensare il tutto a partire dalla persona e dalla sua finitudine. La tensione tra edificio come contenitore ed edificio come monumento, costituisce l'aspetto essenziale delle chiese di Schwarz. Grazie a tale tensione i suoi edifici evitano, da un lato il "funzionalismo" liturgico e, dall'altro la tentazione di "mettere in scena il sacro". La configurazione dell' "anello aperto", illustrata in *Von Bau der Kirche* dove vengono proposti sei "tipi ideali", viene utilizzata da Schwarz in molte chiese, a pianta rettangolare o quadrata, ma anche con impianto a T o a croce latina. Si tratta, del resto di una soluzione comune nell'architettura del dopoguerra, dove l'altare corrisponde effettivamente al centro geometrico della figura ed è circondato su tre lati dei banchi per i fedeli. Nella chiesa di Aquisgrana, invece, la zona dell'altare, pur essendo parte dell' "einraum", risulta lontana dai fedeli, tanto che in anni recenti è stato aggiunto un nuovo altare. In molti casi la distribuzione dei fedeli in tre blocchi si accompagna allo "svuotamento luminoso", all'incrocio tra navata e transetto, che si traduce nell'apertura di grandi superfici vetrate ad angolo, spesso in vetrocemento, in corrispondenza dell'altare. Si rafforza in questo modo la configurazione centrale e unitaria dello spazio. La zona dell'altare diventa la parte più luminosa dell'edificio; è messa in evidenza attraverso la luce diffusa e "calma", senza enfasi alcuna sulla fonte luminosa, senza effetti scenografici, mentre la parete di fondo rimane cieca e senza immagini. Intorno al 1930 Schwarz era considerato un fautore dell'avanguardia nel campo dell'architettura sacra, dopo il 1945 gli viene tribuita la fama di grande maestro. Le 39 chiese ricostruite, ristrutturare o erette ex novo, che Schwarz poté realizzare dopo il 1945, costituirono in gran parte una sorta di esempio normativo. Il bisogno di chiese in termini quantitativi dopo il 1945 era immenso. Mai in nessun periodo storico, vennero eretti tanti edifici sacri come nella Germania occidentale degli anni cinquanta e sessanta. Dopo la seconda guerra mondiale la Chiesa cattolica assunse un atteggiamento più aperto di fronte all'arte dell'architettura sacra. Così il sinodo diocesano di Colonia del 1954 si pronunciò contro tutto ciò che separi comunità e altare, contro un'eccessiva distanza dall'altare e contro una troppo accentuata elevazione del coro. Queste osservazioni tenevano conto dei principi del movimento liturgico già da prima del Concilio Vaticano II. Se molti punti essenziali dei progetti di Schwarz rientravano in queste impostazioni, vennero invece criticati soprattutto i pulpiti troppo isolati e gli altari sopraelevati dei precedenti progetti. Le chiese che costruì negli ultimi quindici anni della sua vita erano gran parte variazioni di precedenti progetti. Non si prefiggeva di stupire con idee nuove a ogni costruzione di chiesa, come divenne costume negli anni sessanta e settanta. Già nel suo libro *Vom Bau der Kirche*, aveva sottolineato come esista un numero limitato di forme fondamentali. Ciascuna di queste figure principali, per lui assumeva un certo ruolo in uno sviluppo storico salvifico. Nelle singole realizzazioni venne consentito l'uso di materiali più caldi, di una decorazione accattivante, e una maggiore presenza di arte figurativa, in contrasto con il periodo ascetico intorno al 1930. Ma dietro alle impostazioni formali stava, come prima, il rigore di pensiero. Ciò costituiva una provocazione per tutti coloro che, nel costruire chiese, cercavano anche l'autorealizzazione. La maggior parte delle chiese di Schwarz presentavano delle varianti all'interno di un ristretto numero di tipi architettonici e soluzioni di pianta, come il rettangolo disposto in lunghezza e concluso da una parete piana o semicircolare,

caratterizzato come sala a forma di nuda scatola oppure con l'inserimento di pilastri tipo aula o a baldacchino. Alcune chiese con questo tipo di pianta sono chiese processionali, figura che accompagnò più a lungo Schwarz; è il caso di St. Anna a Düren.

5.2.2.1. Corpus Domini

(Aquisgrana, 1929-1930)

La chiesa del Corpus Domini, progettata nel 1929 e realizzata tra la Pasqua e il Natale del 1930 in un quartiere operaio alla periferia di Aquisgrana, segna una tappa fondamentale nella storia dell'architettura sacra di questo secolo. Non solo poiché costituisce una delle prime applicazioni del linguaggio del Neues Bauen al tema dell'edificio dedicato al culto, ma piuttosto quale espressione e risultato di una profonda adesione ai contenuti del movimento liturgico, il cui scopo ultimo è la traduzione architettonica di una rinnovata concezione della liturgia e della comunità. Un antecedente significativo della Chiesa di Aquisgrana è il progetto per la Chiesa della Madonna della pace a Francoforte, dove la scelta dello spazio unico rettangolare, l' "Einraum", rispecchiava sia un rapporto più diretto tra altare e fedeli, che un'azione liturgica basata sulla "partecipazione" della comunità. Tale spazio ad Aquisgrana viene risolto strutturalmente come una "cassa" in cui la copertura e le quattro pareti, rinforzate internamente da una struttura in cemento armato, si sostengono a vicenda. Racchiuso da pareti bianche, l'interno è inondato da luce uniforme che piove da alte finestre quadrate, le quali si abbassano e diventano più numerose in corrispondenza dell'altare, mentre la parete, alle spalle di questo, è cieca. Commentandola Guardini annota: " Il suo vuoto (Leere) è di per se stesso un'immagine. Ciò è un paradosso: la forma data al vuoto nello spazio e sulle superfici non è la negazione dell'immagine, ma il suo polo opposto. Questo vuoto si comporta come il silenzio davanti alla Parola. Non appena l'uomo si apre al vuoto, egli sente in questo una misteriosa presenza... La nuova architettura ha riscoperto nella superficie ben proporzionata, nello spazio vuoto e inondato di luce, una straordinaria potenzialità della manifestazione religiosa". La zona dell' altare è, dunque, più luminosa del resto della chiesa, ma è immersa nella "stessa luce" della navata; non è posta in uno spazio altro, mediante la luce, poiché "il popolo e il suo Signore, scrive Schwarz nel 1931, sono nello stesso spazio". La navata laterale, in cui si trovano i confessionali e un altare dedicato a Maria, è aperta verso quella principale, soluzione che accentua l'idea dell'interno unitario. Si crea così una suggestiva sequenza di spazi che, in qualche modo, prepara all'incontro con il punto culminante, l'altare, a partire dall'atrio d'angolo, separato con una vetrata dalla navata laterale, l'ingresso centrale viene utilizzato soltanto in occasione delle processioni. Ne risulta un contrasto molto efficace tra navata laterale, più bassa e buia, e navata principale, alta bianca e luminosa. L'intero edificio appare giocato proprio sulle polarità luce/ombra, bianco/nero. Il pavimento è in pietra nera, l'altare in marmo nero, i banchi in legno verniciato di nero: alto/basso, terra/cielo, umano/divino. In realtà Rudolf Schwarz, commentando la chiesa di Aquisgrana parla di una costruzione "trinitaria", in cui sono presenti tre regioni: La prima del "mondo aperto", corrisponde alla navata ed è il luogo d'azione dello spirito; la seconda, "della soglia", corrisponde all'altare ed è il luogo di Cristo, il "mediatore", che è presso i suoi, ma va al padre; la terza è il "luogo del Padre", dell'eternità. Compito del Baumaster è di porre questa "soglia" tra Dio e il popolo, di "raccogliere il popolo davanti alla soglia". La

grande parete bianca si eleva dietro l'altare senza articolazioni, né aperture, né immagini, in quanto l'artista può rappresentare il mondo al di qua della soglia, ma ciò che si trova al di là gli è precluso; eppure in qualche modo essa stessa è immagine. Mentre a Rothenfels aveva creato il luogo per una piccola comunità dunque la sola, che nel raccogliersi intorno all'altare, crea lo spazio liturgico; ad Aquisgrana crea la chiesa per la "massa", la cui "propria forma liturgica è caratterizzata da anonimità, obiettività e silenzio". Lungi dal ridurre lo spazio sacro a mero "apparato per il disbrigo della liturgia" egli lo colloca anche come "durata", come "presenza", di cui sono esempi il tempio greco e la chiesa orientale; gli edifici devono essere costruiti tenendo conto entrambi gli aspetti.

5.2.2.2. S. Anna

(Düren, 1951-1956)

La principale chiesa parrocchiale della città, simbolo della volontà di ricostruzione, ed anche la chiesa di Schwarz che ebbe maggiore notorietà. Nell'edificio venne riutilizzato materiale recuperato dalle macerie e inserito un portale della distrutta costruzione gotica preesistente. Un involucro in buona parte cieco sembra voler isolare in qualche misura la costruzione dal contesto; di fatto essa vi si apre solo sul fianco dove sta il sagrato. Alla dinamica determinata dal "risucchiamento" verso il fondo da parte del transetto, si aggiunge quel contrasto dimensionale dato dal forte schiacciamento dell'unica navata laterale, ulteriormente accentuato dalla sua pianta svasata in avanti, non si adatta all'orientamento della navata principale e nemmeno si subordina senza contraddizione. E' ad angolo obliquo ruotata rispetto alle linee ortogonali e, anche se nell'insieme è piuttosto buia, dispone di proprie cupole a lanterna; di conseguenza le travi incrociate del portico dei pellegrini, e anche quelle della navata principale, sono disposte diagonalmente rispetto al perimetro rettangolare della navata principale. Come per l'esempio precedente la navata laterale di cui dispone anche St. Anna, è pensata come portico per i pellegrini e assume contemporaneamente la funzione di fonte battesimale e di luogo penitenziale. Ma il fattore decisivo nella costruzione di questa intensa spazialità è il totale sbilanciamento fra i due fianchi, l'uno in telai di cemento interamente vetriati, l'altro in pietrame totalmente cieco, dal quale si irradia la luce riflessa. La completa asimmetria delle parti ricompono tuttavia, per differenze il senso di un organismo complessivamente equilibrato, dove una precisa direzionalità è tenuta salda dall'assialità della navata principale, rafforzata dalla centralità dell'altare e dal disegno del retrostante fondale in formelle di vetro rotonde "appese" ai rami stilizzati di un albero inciso nella pietra. Anche qui il fonte battesimale sta presso l'entrata, che pure in questo caso è laterale, entro la navata minore, per non disturbare l'assemblea. Poco oltre sta il suggestivo altare-memoriale di Sant'anna. Il grande altare quadrato è posto in asse anche con il transetto, trattato sui due lati nella stessa maniera differenziata vista per l'aula, cosicché un'intensa luminosità si concentra sulla moderna crociera, imprimendo un'accelerazione al coinvolgimento del presbiterio e della celebrazione nell'intero invaso. Contro il rigore della precedente stereometria, qui c'è la ricchezza delle intersezioni spaziali, contro l'immaterialità delle pareti a intonaco bianco c'è la materialità dell'opera muraria di arenaria rossa e delle pareti di cemento a vista. L'ascesi si è trasformata in sensorialità. Le pareti non danno solo l'impressione di delimitare volumi spaziali, ma possiedono una propria corporeità. Esse avvolgono l'intero complesso dell'edificio come un involucro

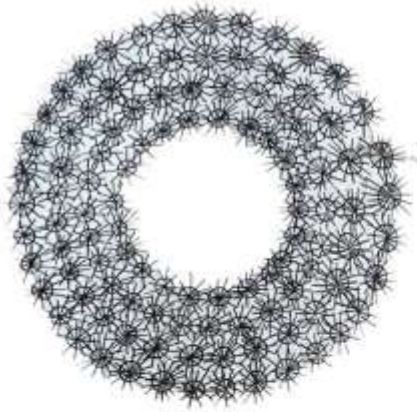
murario ininterrotto, come un pesante mantello, che abbraccia e protegge in un'unica immagine tutti i luoghi e le funzioni liturgiche. Questo carattere dei muri come mantello diviene particolarmente chiaro nella parte a sud, dove dietro l'intaccatura obliqua della parete di pietra grezza risaltano le pareti a vetrate. L'edificio consente notevoli libertà. I movimenti all'interno della costruzione non vengono più intercettati da un rigido asse spaziale e orientati verso l'altare. Si entra all'interno dell'edificio quasi a caso, per percorsi laterali, attraverso un atrio che permette diversi percorsi di accesso all'interno. La solidità dei corsi murari cresce di pari passo con la libertà di movimento all'interno del recinto che essi delimitano. Questa concezione ha comportato oltre ad una maggiore libertà nei trattamenti delle pareti, al recupero dell'importanza dell'ornamento, che qui è rappresentato dall' "Albero della vita", murato nella parte dietro l'altare. In altri edifici dei primi anni cinquanta gli ornamenti, per lo più limitati alla disposizione decorativa di aperture di luce, occupavano superfici intere. Per i cittadini di Düren, che avevano nella memoria l'edificio precedente, la provocazione di tale architettura fu enorme, ora si trovavano di fronte ad uno spazio dalla forma di una nuda scatola con muri chiusi, o quasi, su tre lati. Gli spazi a forma di nuda scatola su pianta rettangolare corrispondevano, nella terminologia di Schwarz, più o meno all'immagine della "Via Sacra". Invece quando inscriveva strutture architettoniche a forma di T in piante quadrate o rettangolari disposte longitudinalmente, e accostava agli ambienti navate laterali più basse, utilizzava la tipologia dell'"anello aperto"; qui i fedeli si radunavano su tre lati intorno all'altare, nel braccio lungo e nei bracci laterali della T, con un braccio aperto e vuoto che fungeva da aldilà; ne è un esempio Maria Königin a Frechen, 1952-54. Nella sua opera degli ultimi anni in ambito sacro, fu occupato in misura crescente dall'idea dell'edificio come piccola città, quest'idea è originata dalla teoria dell'architettura da Vitruvio a Oswald Mathias Ungers. Nell'edificio sacro essa sorgeva spontaneamente in quanto le sedi liturgiche si possono pensare e determinare come i luoghi diversi per importanza di una comunità. Già a proposito di St. Anna a Düren Schwarz aveva parlato di urbanistica e di parti di città, così anche in St. Antonius a Essen (1956-59). Nello Schwarz degli anni cinquanta l'innovazione tecnica si legava alle esperienze della tradizione, le interpretava, le superava quando era possibile, ma rimaneva in relazione con esse. L'architetto rinunciava all'elemento totalmente e assolutamente nuovo di una parte dell'edificio, che avrebbe potuto distrarre l'attenzione dall'insieme. Nell'architettura sacra, ancor meno che in altri campi, si affidava al sensazionalismo.

5.2.2.3. St. Micheal

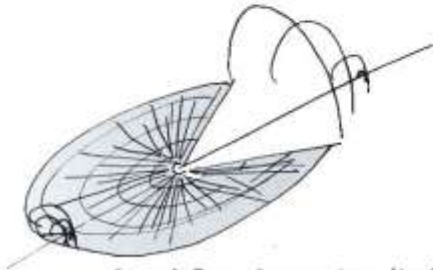
(Francoforte sul Meno, 1952-56)

Fin dagli anni cinquanta si trovano, accanto ai volumi scatolari con angoli retti, anche piante definite dalla geometria delle curve: St. Andreas a Essen 1954-57, uno dei suoi rari edifici a pianta quasi centrale o, St. Micheal a Francoforte sul Meno 1952-56, a pianta ellissoidale. San Michele è fra gli esempi più emblematici. La pianta di base è un'ellisse, dove nel fuoco presso gli ingressi è posto il fonte battesimale e, nel fuoco opposto, il presbiterio. Attorno a questo l'aula si espande, per costituire un transetto deformato in maniera da risucchiare la tensione spaziale verso i poli liturgici, e per evidenziare il fondale arcuato dell'abside. La caratterizzazione liturgica dell'asse mediano, sottolineata dal disegno del pavimento, è espressa con scelte radicali, anche se già ben presenti nella tradizione, quale la collocazione del fonte e lo sdoppiamento dell'entrata. Vigore spaziale e rigore liturgico straordinari emanano da tutto l'invaso e in particolare dal

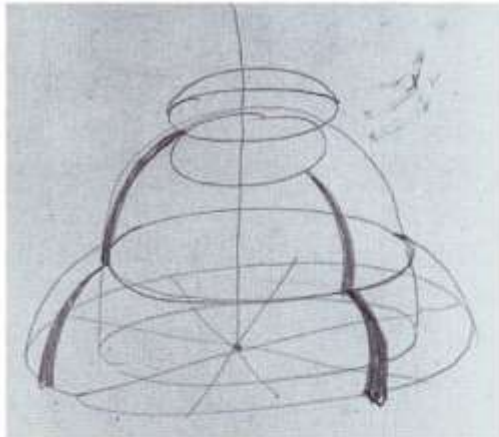
presbiterio, isolato nel punto veramente focale dell'intera composizione, e disegnato con precisione d'insieme e di dettaglio. La luce naturale scende dal nastro finestrato all'imposta del tetto, il quale appare come copertura sospesa di uno spazio molteplicitamente dilatato; la luce artificiale scende pure, per i cavi di sospensione, dall'alto, determinando nella parte inferiore della grande aula oscurata nell'ora serale, un appropriato ambito di raccoglimento. L'11 ottobre 1962, un anno e mezzo dopo la morte di Schwarz, fu inaugurato a Roma il Concilio Vaticano II. Esso portò una conferma del Movimento liturgico, per il quale Schwarz si era impegnato nel corso di tutta la sua vita. Ma le discussioni che si svolsero contemporaneamente al Vaticano II e le integrazioni contenutistiche da parte delle diverse istanze della Chiesa ufficiale rafforzarono decisamente la partecipazione delle comunità alle celebrazioni liturgiche. Il Concilio portò nel campo dell'architettura sacra a degli esiti cui si era rapportato sempre con molta cautela. La voluta vicinanza dei fedeli alle sedi sacramentali favorì la centralizzazione delle piante: forme circolari, poligonali, quadrate, molto spesso con accesso diagonale; mentre Schwarz aveva voluto che la forma rigorosa dell'ambiente a pianta centrale, nella sua terminologia "la prima figura" ovvero il "sacro anello", fosse riservata ai gruppi piccoli, mentre per "la normalità di tutti i giorni e gli anni" egli considerava adeguate altre forme, l'"anello aperto" per esempio.



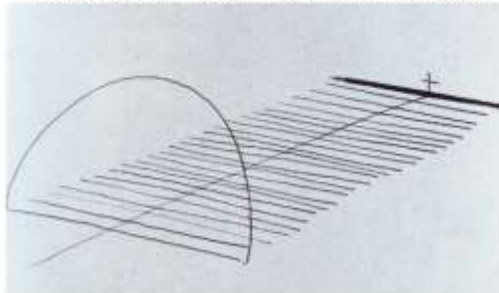
Prima figura, *Anello sacro*
 "la piccola comunità siede e sta in piedi alla mensa
 e il Signore è nel centro"



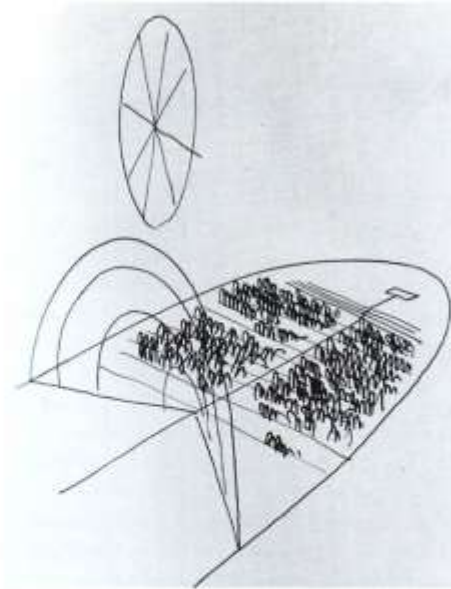
Seconda figura, *Sacra partenza* (Anello aperto)
 "E' dischiuso lo stesso centro più interno."



Terza figura, *Sacra partenza* (calice luminoso)
 "Il cielo aperto si cala sull'altare e abita tra gli uomini."



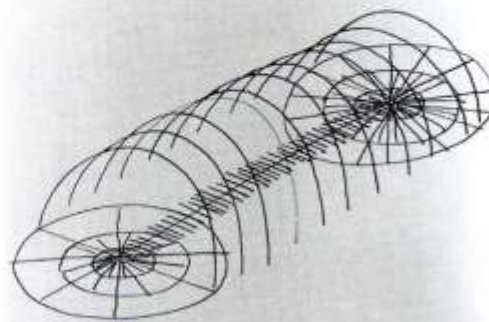
Quarta figura, *Sacro viaggio* (la via)
 "Questo popolo che procede, è destinato ad "essere in via"."



Quinta figura,
Sacra parabola
 (calice aperto)



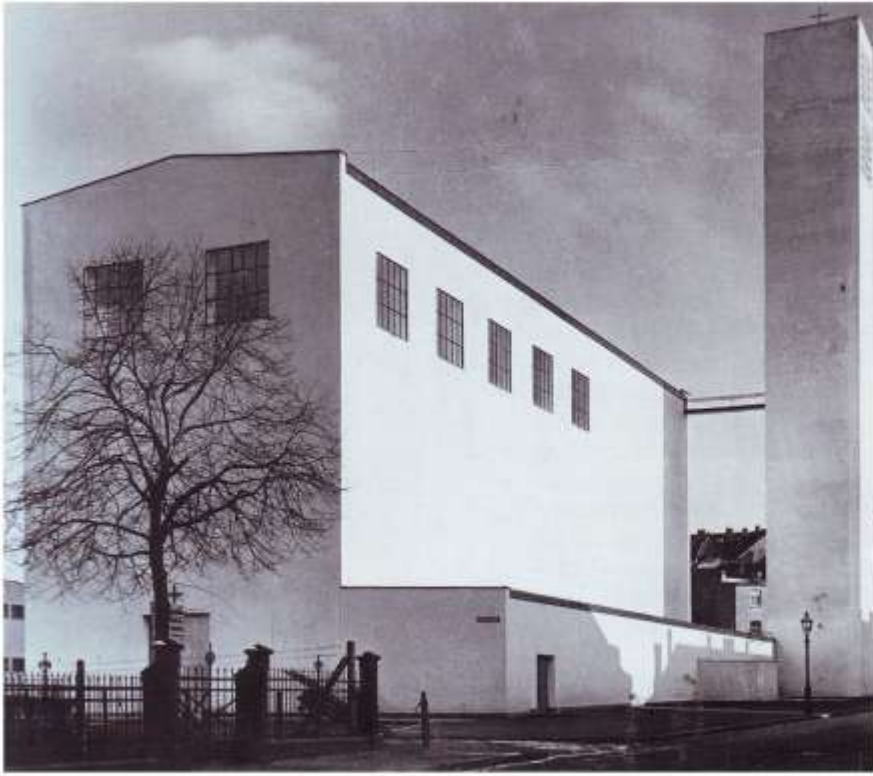
Sesta figura,
Sacra totalità
 (volta luminosa).
 "Il principio si è
 compiuto. Tor-
 nano a chiuder-
 si gli anelli del
 popolo e il
 mondo torna a
 formare la sua
 volta."



Settima figura,
 il *duomo di*
tutti i tempi
 (l'intero)
 "L'edificio che
 unificel tempo
 e rende pre-
 senti in stabili-
 tà tutti i suoi
 stadi, è il
 duomo di tutti
 i tempi."

1938, Schizzi per *Vom Bau der kirche*

Figura 91 *Schizzi per Vom Bau der Kirche*



St. Fronleichnam,
Aachen-Rothe Erde,
1929-30

Figura92

ST. Fronleichnam, Aachen-Rothen Erde

- 1- Ingresso
- 2- Acquasantiera
- 3- Ala dei pellegrini
- 4- Navata principale
- 5- Pulpito
- 6- Altare
- 7- Navata laterale
- 8- Altare di S. Anna
- 9- Confessionale
- 10- Fonte battesimale
- 11- Coro
- 12- Campanile

S. Anna, Duren. 1951 - 56

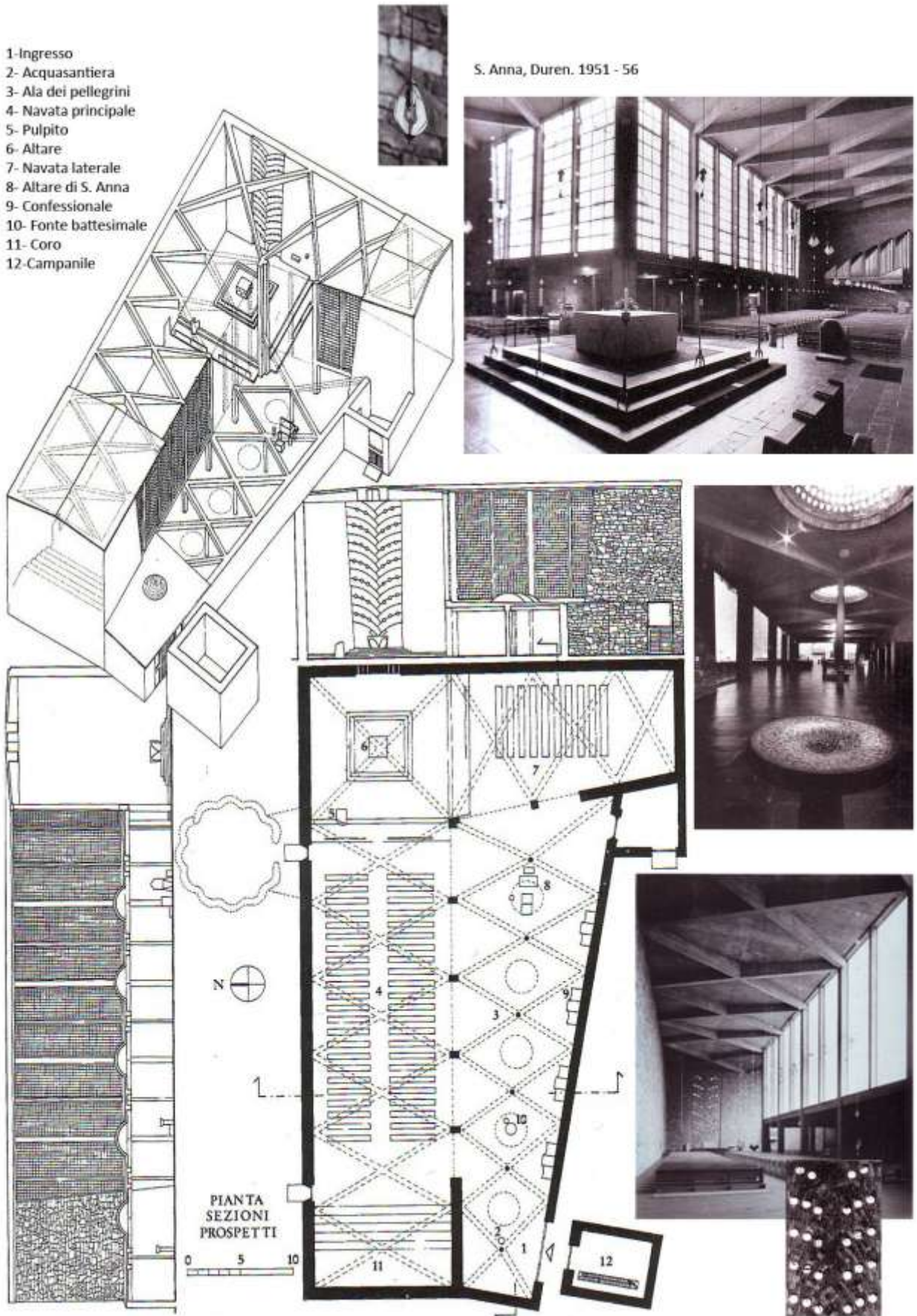
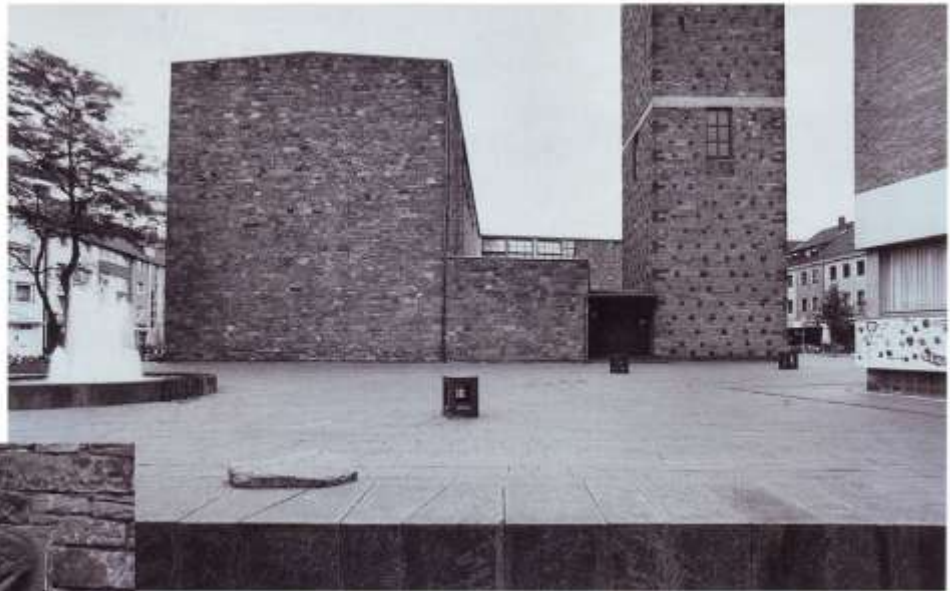


Figura 93 S. Anna, Duren

S. Anna, Duren, 1951 -56
Piazza e ingresso



Decorazione muraria

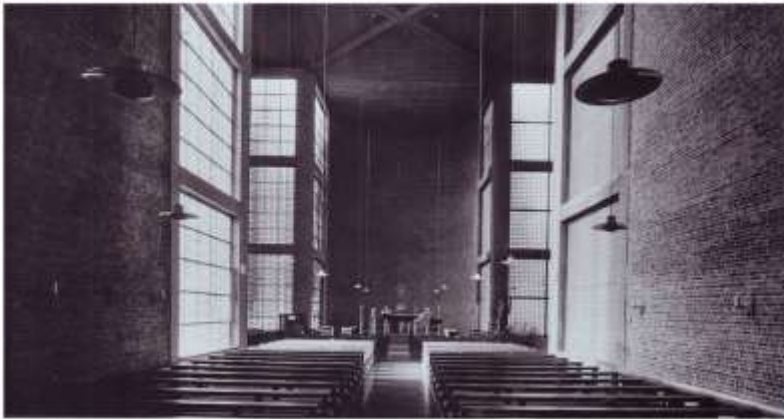


La decorazione a spiga
che fa da sfondo
all'altare è presente
anche sulla facciata
esterna



Facciata a Sud

Figura94 *S. Anna, Duren*



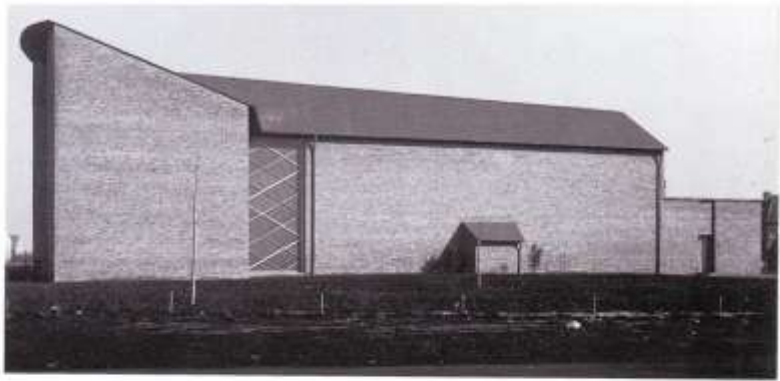
S. Andreas, Essen
 Esterno verso abside
 Interno, altare



S. Antonius, Essen
 Esterno ingresso principale
 Fonte battesimale,
 Altare

Figura 95 *in alto, S. Andreas, Essen; in basso S. Antonius, Essen*

St. Maria Konigin, Frechen 1952-54
veduta laterale
l'abside che ospita l'altare
interno



St. Maria Konigin, Saarbrücken, 1954-61.
Veduta dell'interno
Veduta sull'abside



Figura 96 S. Maria Konigin

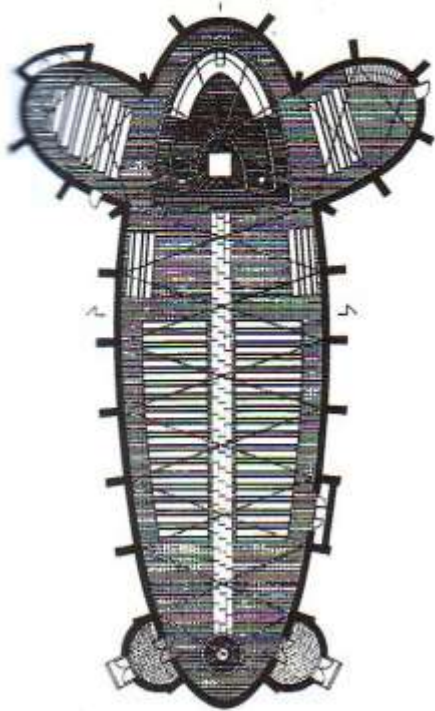


Figura 97

St. Micheal, Francoforte sul Meno

5.2.3. LUDOVICO QUARONI

5.2.3.1. Chiesa di Santa Maria Maggiore

(Francavilla a Mare, 1949)

Nel 1948 l'Unione cattolica artisti italiani bandisce un concorso per la progettazione della chiesa parrocchiale di Santa Maria Maggiore a Francavilla a Mare, in provincia di Pescara, in sostituzione di un edificio distrutto da un bombardamento durante la seconda guerra mondiale. Il concorso prevede, per il vincitore, l'assegnazione dell'incarico esecutivo per la realizzazione della chiesa e degli ambienti di servizi adiacenti. Mancano invece, nel bando, informazioni relative alla previsione del campanile, che viene lasciata alla discrezione dei progettisti. L'area che il concorso destina all'edificazione della nuova chiesa si trova in una posizione privilegiata, sulla sommità di una collina che domina l'abitato e il territorio intorno. Emergenza naturale, il sito è allo stesso tempo un nodo urbanistico vitale, che pone il nuovo edificio religioso alla convergenza dei percorsi urbani più importanti. Il monumento che i progettisti devono disegnare misura e determina una nuova piazza urbana, di cui occupa il centro compositivo e simbolico. La facciata della chiesa si configura come un fondale prospettico, mentre le proporzioni dell'edificio devono adeguarsi a quelle dei palazzi preesistenti. Dopo alcuni tentativi poco convinti negli anni trenta, culminati nei progetti per la cappella al foro Mussolini, e gli studi appassionati dedicati ai luoghi di culto durante il periodo della prigionia in India, per Quaroni si tratta della prima occasione realistica di dedicarsi al progetto di un edificio di culto e di distaccarsi dal dibattito tra modernisti e tradizionalisti. Egli si dispone infatti ad una riflessione sull'architettura in solitario, un "monologo meditativo" che indaga le possibilità di incontro "tra una sentita dimensione mistica e una concezione laica del sacro e della liturgia". Elusa quindi ogni ipotesi di collaborazione con altri professionisti, Quaroni sollecita l'apporto del fratello Giorgio, pittore, e accetta più tardi la collaborazione con lo scultore Cascella nella decorazione della chiesa, convinto forse della necessaria coesistenza delle arti nella precisazione mistico-simbolica. Il concorso per la chiesa di Francavilla sottopone poi gli architetti un problema urbano, dove il tema religioso dell'edificazione di un luogo di culto convive manifestamente con quello laico della relazione formale e funzionale tra l'edificio, quartiere e città che occupa il centro della ricerca quaroniana. La soluzione proposta rappresenta in realtà la soluzione nel luogo e nel contesto architettonico di una chiesa progettata da Quaroni un anno prima per il quartiere Prenestino a Roma. Si trattava di "un'occasione per fare qualche cosa", per "condensare le molte sollecitazioni, le molte istanze culturali, ma anche sentimentali, che vivevano nell' acceso ambiente del 1947, e di cui lo stesso Quaroni sentiva l'urgenza". Il progetto per la chiesa del Prenestino esprime il punto di vista sulla situazione dell'architettura moderna in Italia, sull'architettura religiosa e sulla monumentalità. Quaroni immagina un'architettura capace di "reggere alla luce del Mediterraneo, un'architettura che non fosse legata alla preziosità dei cristalli, degli intonaci perfetti, delle vernici pulite". Già nel disegno della chiesa del Prenestino assume come punti di partenza, assolutamente logici e naturali, "l'assialità, la monumentalità, la teatralità degli edifici religiosi" e gli archetipi formali che ne derivano, la pianta tradizionale, le campate, il transetto, e concentra tutta la sua ricerca moderna sul linguaggio e sul legame espressivo tra forma e struttura. I grandi pilastri di cemento si flettono a disegnare le alte volte che chiudono le campate e il soffitto della navata centrale, ostentando la qualità propria del materiale. Le travi oblique che aggettano all'esterno

dei pilastri schiacciano verso il terreno le basse navate laterali, goticamente memori della sproporzione tra l'umano e il divino. Oltre ai riferimenti ai valori mistici e strutturali del gotico, Quaroni nel descrivere il progetto parla anche della maniera barocca di diffondere la luce dall'alto, "attraverso il riflesso del soffitto illuminato", e di disegnare la facciata, con una decorazione o una bucatura centrale. La pianta a croce latina del Prenestino diventa pianta centrale, un ottagono irregolare a simmetria longitudinale in cui la disposizione dei pilastri crea uno spazio più grande, una navata, nella zona tra l'altare e l'ingresso. Permane la sproporzione significativa tra lo spazio centrale e il deambulatorio, mentre le lunette che chiudevano le campate si trovano solo nei quattro lati corti dell'ottagono, e la volta di copertura, a padiglione, si svincola dalla struttura verticale. Come in alcune chiese barocche la luce che penetra dalle aperture corrispondenti alle quattro lunette semiellittiche disegna sul soffitto una suggestiva croce di luce, quasi una pianta ideale sovrapposta alla pianta reale della chiesa, che esalta la verticalità dell'ambiente principale. Quaroni accentua la qualità di volume puro della chiesa, che diventa un riferimento visivo per un'area ben maggiore di quella di Francavilla. Allo stesso tempo l'edificio si disegna come la meta di un percorso ascensionale non lineare, offrendo con indifferenza le sue facciate equivalenti all'itinerario concentrico del visitatore. Quando ci si avvicina alla chiesa l'architettura decorata della facciata principale rivela l'ordine e la geometria della fabbrica, ribadita dalla decorazione interna dell'abside. Dall'invaso della piazza si vedono infine gli edifici in pietra dei servizi e della sacrestia, distinti, nella pianta, nella scala e nei materiali, dal corpo principale della chiesa. L'attenzione neorealista alle tecniche costruttive e decorative dei materiali locali, unico modo secondo Tafuri del fare artistico che non diventi stile, è legato alla ricerca di "una vera estetica del cemento armato". Quaroni, infatti, negli anni del neorealismo, alla ricerca di una via italiana al moderno, ricorre spesso alla deformazione espressionista, come "messa in scena della tensione" tra neorazionalismo e neostoricismo e come alternativa possibile alle tentazioni stilistiche indotte da Zevi. Come Michelucci, altro campione laico della costruzione di chiese, Quaroni evoca il Perret di Notre – Dame du Raincy come architetto capace di "far parlare le strutture". Ma all'autentico eclettismo formale, Quaroni contrappone la ricerca costante e ossessiva di un archetipo: la forma della chiesa moderna come esempio compiuto dei valori e dei significati dell'architettura moderna. La realizzazione avviene nel 1959, dieci anni dopo il concorso. L'edificio ha sopportato qualche modifica rispetto al progetto originale, soprattutto nell'esecuzione sommaria delle finiture e nell'aggiunta del campanile, all'inizio avversata da Quaroni. Ma, una volta realizzata, la torre campanaria ha dimostrato di integrarsi bene con l'organismo della chiesa. La sua sagoma isolata e slanciata arricchisce il suo colloquio visuale e simbolico tra la città e la piccola acropoli, e lo stesso Quaroni ha finito per sostenerne la necessità figurativa. Pur essendo stata realizzata nel 1959, Tafuri sostiene che quest'opera "si inserisce con diritto nel capitolo delle esperienze del primo dopoguerra, dato che la sua configurazione, i problemi che pone e le istanze che tenta di risolvere, appartengono inequivocabilmente all'exasperato revisionismo degli anni 1945-50". Ma il tema religioso, l'apparente mancanza di intenti polemici in primo piano, la tendenza mistico simbolica che manifesta la rendono distante e differente dalle altre esperienze neorealiste del Tiburtino, della Martella o della stazione Termini, inducendo critiche dubbiose. Oggi la nuova attenzione alla produzione di architettura religiosa di Quaroni, la ricchezza linguistica del progetto, l'interesse che si crea attorno alle meditazioni centrifughe sul moderno degli anni cinquanta, restituiscono merito e qualità a questo episodio progettuale.

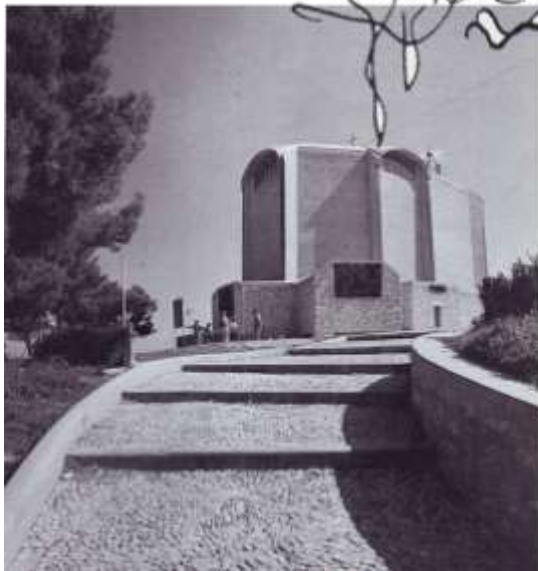
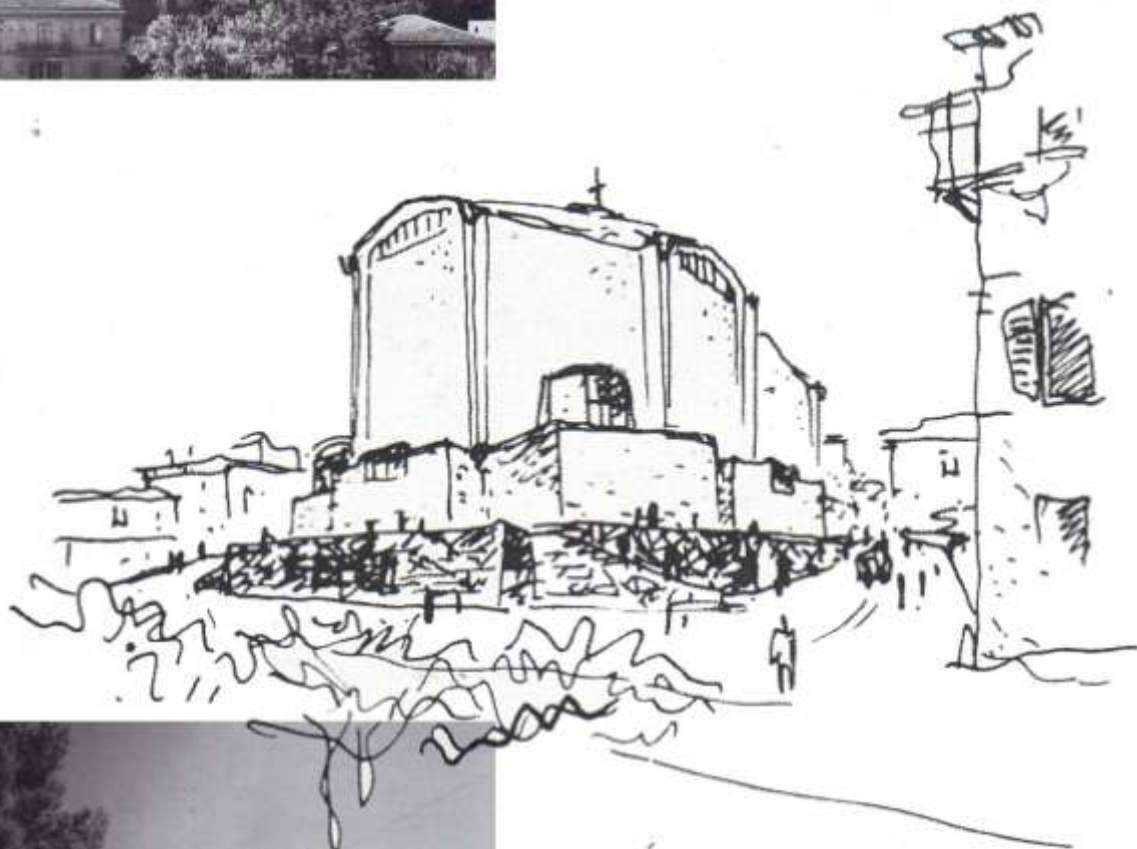
5.2.3.2. Chiesa per il borgo La Martella

(Matera, 1951)

Gli edifici di servizio del borgo della Martella vengono insediati nel cuore geometrico ed urbanistico del villaggio, nel punto più alto e più visibile, senza nessuna intenzione celebrativa o volontà di disegnare un'acropoli monumentale che si distacchi dall'architettura minore delle abitazioni. Per questo il progetto fissa, per gli edifici del centro servizi, un'altezza di due piani, uguale a quella delle case. Anche la chiesa, affidata a Quaroni, si doveva "uniformare al generale criterio di impostazione, rinunciando ad ogni caratteristica di eccezionalità". Nonostante ciò, la cassa del Mezzogiorno preme su Quaroni perché dia maggior risalto volumetrico all'edificio religioso. Il progetto originale della chiesa si atteneva al piano di massima, collocandola in un volume semplice, alto appunto due piani, costituito da un'unica aula leggermente più stretta dalla parte opposta all'ingresso e coperta da un tetto a due falde. Una leggera sopraelevazione del tetto e la chiusura ad abside semiesagonale della sala davano rilievo alla zona dell'altare, mentre i volumi dei servizi parrocchiali e della canonica si staccavano dal corpo principale della chiesa. Un alto palo di ferro vicino all'ingresso, sormontato da un crocifisso, stilizzava le funzioni visive e simboliche generalmente affidate al campanile. Dopo progressive modifiche, nella versione finale, Quaroni finisce per accogliere, "con esito non infelice", le richieste della committenza, e disegna un edificio meno ermetico, più ricco di emotiva figurazione dei valori di semplicità e umanità celebrati dagli abitanti dei Sassi. Il risultato di questo ripensamento implica un cambiamento sostanziale nel tessuto omogeneo e idealizzato della Martella, poiché introduce un'emergenza fisica e simbolica, ma contemporaneamente permette una lettura più immediata e sintetica dei valori urbani che permeano l'intero progetto del borgo. La versione definitiva della chiesa conserva alcune caratteristiche importanti del primo schema, come il grande ingresso che permette di estendere al sagrato lo spazio per i fedeli nelle grandi occasioni o la composizione discreta di volumi tra l'aula, la canonica e i servizi parrocchiali. Allo stesso tempo enuncia soluzioni figurative nuove rispetto a tutta la precedente produzione quaroniana di architettura religiosa. Per la prima volta si passa dall'ambiente unico eventualmente diviso in navate degli studi degli anni trenta e di Francavilla, ad uno spazio fondato sulla distinzione tra aula e tiburio. La prima è luogo dei fedeli, bassa, poco illuminata e architettonicamente scarna e disadorna. Il secondo è il luogo della ricchezza e dell'ornamento, della luce e della trascendenza. Cupola, tiburio e campanile allo stesso tempo, la torre della chiesa della Martella è la traduzione nel linguaggio popolare, nel parlar sommesso del neorealismo, dei valori alti dell'architettura religiosa secondo Quaroni. La forma che ricorda quella di un granaio, e i blocchetti di tufo a vista, che la innalzano fino a venti metri di altezza, restano espressioni di un linguaggio povero come vuol'essere tutta l'architettura del villaggio, ma le sue dimensioni, la decorazione e l'enfasi della luce immessa dall'alto fanno del volume del presbiterio il centro dello spazio interno della chiesa, dello spazio pubblico del villaggio, del territorio che lo circonda. Il crocifisso sospeso sull'altare scolpito da Giorgio Quaroni e le ricche maioliche dipinte come un tappeto da Pietro Cascella, che pavimentano il presbiterio, declinano la necessità strutturale dell'ornamento in questo spazio, meta e scena per il pubblico dei fedeli. Il funzionalismo psicologico del Quaroni membro eterodosso dell'Apao torna nel disegno di questo interno, dove le panche "lasciano libero, al centro della chiesa, uno spazio triangolare che dalla porta centrale si restringe gradualmente verso l'altare", e dove lo

strano tetto a tre falde concorre a rafforzare la stessa prospettiva spaziale verso il presbiterio. Il passaggio dalla sproporzione significativa tra l'aula alta e la navata schiacciata di Francavilla alla tipologia duale di Matera ha un significato doppio nel percorso di Quaroni. Da un lato rappresenta la rinuncia ad un linguaggio troppo mistico e intellettuale per l'omaggio alla tradizione che si consuma alla Martella e dall'altro segna una situazione di passaggio nella progressiva trasformazione dell'edificio religioso da oggetto mistico a dispositivo urbanistico che si realizza pienamente nei progetti per le chiese di Genova. Quaroni ci fa sapere che l'architettura della chiesa, nonostante lo sforzo realista dell'autore, venne giudicata troppo nuova dalla critica locale, soprattutto nelle decorazioni e nell'arredo. Nel ripercorrere criticamente la sua attività, Quaroni ritrova nella chiesa della Martella la "consueta incertezza fra il linguaggio razionalista e quello popolare"; critica già mossa da Tafuri, il quale evidenziava la contraddizione tra l'astrattismo di alcune soluzioni e la condiscendenza populista di altre. Nella distanza culturale tra il neoplasticismo del pronao della chiesa materana e l'opus incertum del muro laterale in pietra si misura, secondo Tafuri, il dualismo linguistico tipico dell'opera quaroniana, frequentemente in bilico tra "moderno" e vernacolare. Tale critica sembra troppo severa per un progetto che ha espresso meglio di altri lo "stato d'animo" dei protagonisti del neorealismo e la capacità espressiva dello stesso Quaroni.

CONCORSO PER LA CHIESA PARROCCHIALE
A FRANCAVILLA A M.

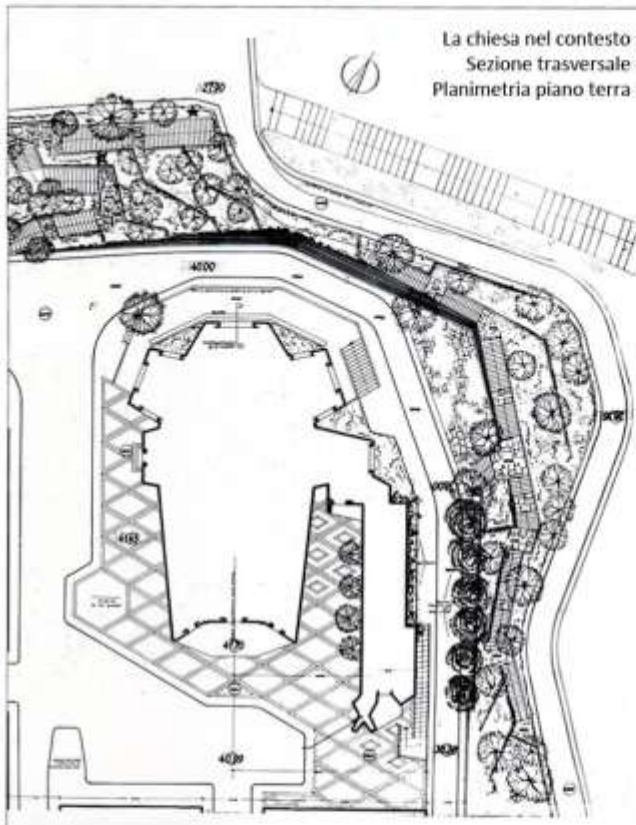
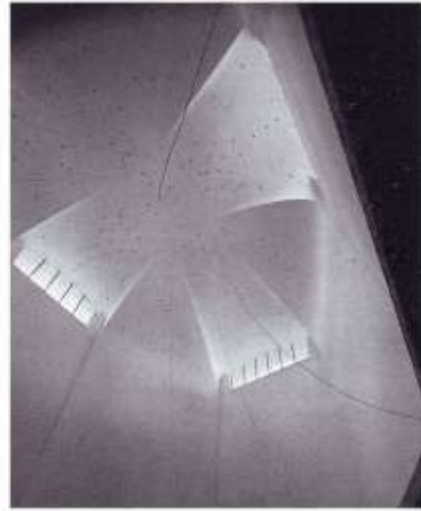
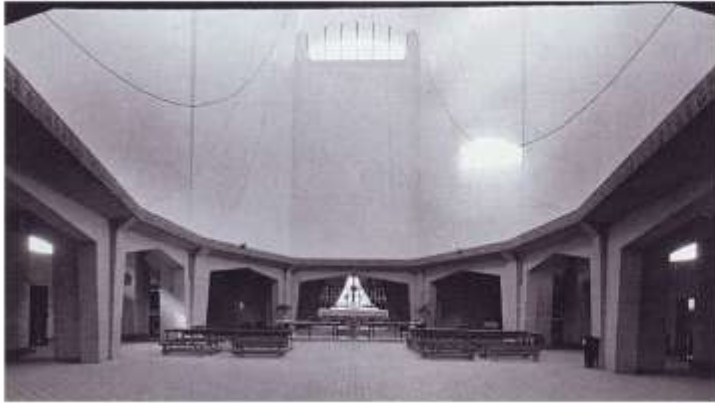


Quaroni
1948

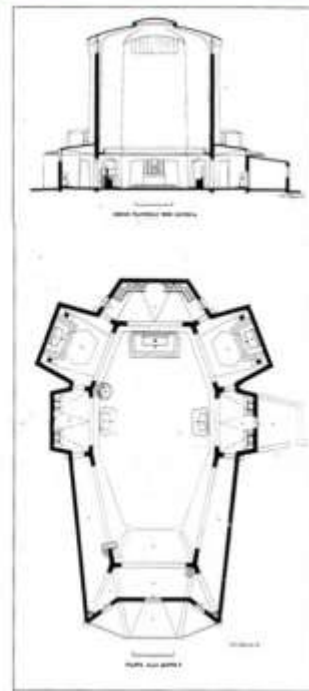
Figura 98

Quaroni, Chiesa Francavilla a Mare

Particolare delle aperture nel soffitto
Spazio centrale dell'assemblea



La chiesa nel contesto
Sezione trasversale
Planimetria piano terra

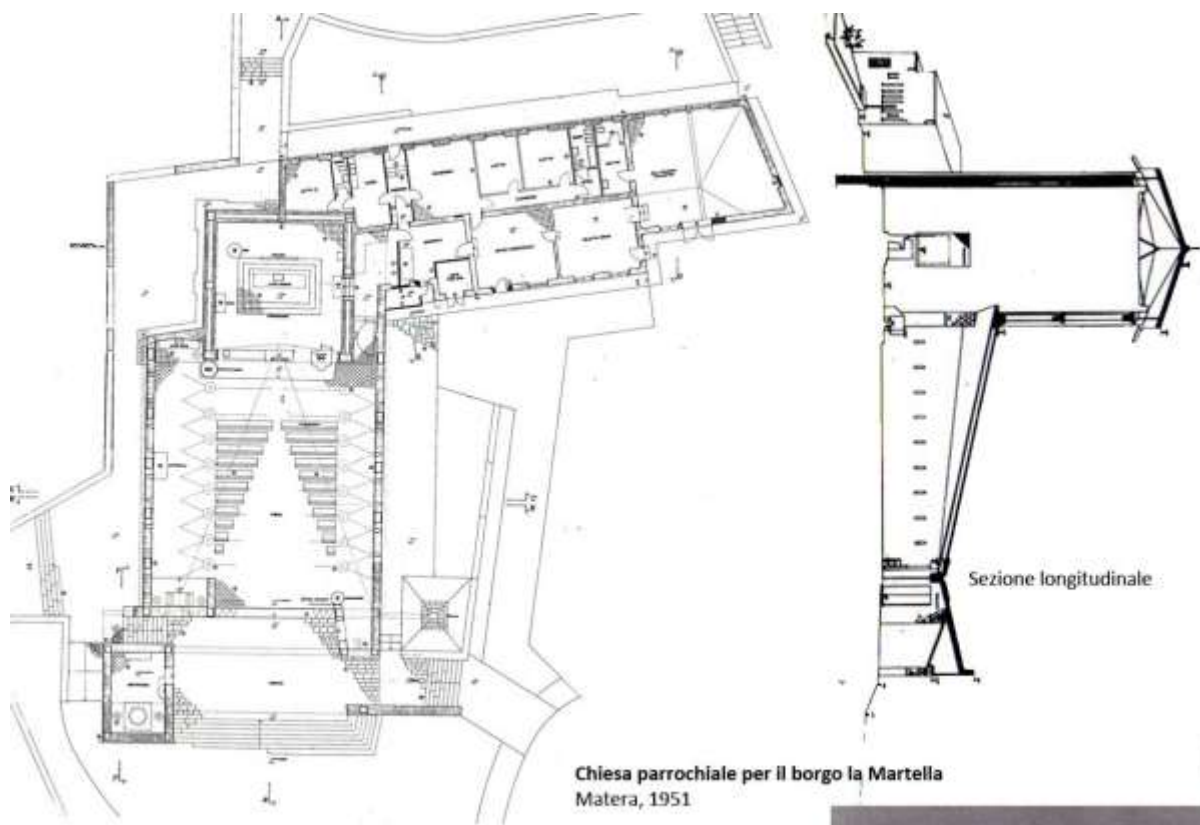


Vista dell'ingresso dall'interno



Figura 99

Mappe e interni della chiesa Borgo La Martella



Planimetria piano terra



Figura 100 Chiesa parrocchia per il Borgo La Martella, planimetrie e interni

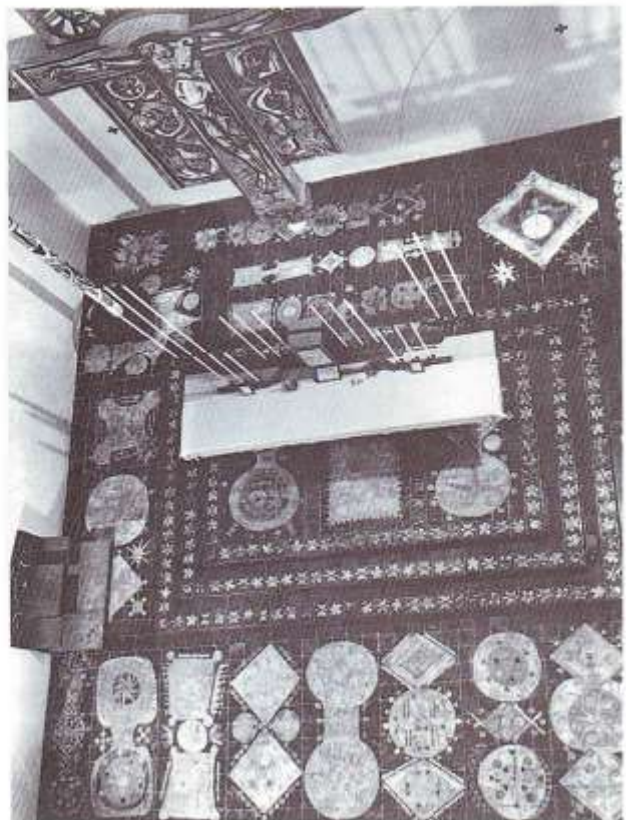


Figura 101 Chiesa Parrocchiale Borgo La Martella, interni

5.2.4. CARLO SCARPA, EDOARDO GELLNER

5.2.4.1. Chiesa di Nostra Signora del Cadore

(Borca di Cadore, Belluno, 1956- 1961)

Gellner aveva incontrato Scarpa a Venezia, dove, allora, era docente di Disegno dal Vero dello Iuav. E A Venezia, ancora studente, ma di soli tre anni più giovane del maestro, aveva instaurato con lui una sincera amicizia, nata dalla comune passione per l'opera di Wright ma, soprattutto per l'architettura viennese di Josef Hoffmann. La chiesa doveva essere la conclusione morfologica delle attrezzature previste per il villaggio di Corte, progetto nato nel 1954, quando l'Agip, dell'allora presidente Mattei incarica Gellner di ideare una struttura abitativa per i dipendenti delle aziende del gruppo Eni e delle relative famiglie. Scarpa interviene quando le decisioni sull'assetto generale del borgo erano già state prese: la chiesa avrebbe dovuto sorgere in corrispondenza di un rilievo boscoso sovrastante la zona del futuro centro sociale e dell'albergo, e la sua configurazione di insieme, caratterizzata dalle falde fortemente spioventi della copertura, si sarebbe dovuta confrontare con quella del padiglione centrale della colonia; insieme a questo emergendo, emergendo visivamente dall'originalità delle linee che caratterizza tutti gli altri elementi del villaggio, ne avrebbe costituito il riferimento visivo più importante. Scarpa arriva a Cortina l'11 settembre 1956 e per la stesura del progetto di massima, ma dal 1959 al 1961, è sempre meno reperibile. In realtà, appena è possibile, il rapporto con Scarpa continua anche nella stesura degli esecutivi, attraverso una sequenza di incontri di lavoro che, ultimato il progetto di massima continuano a svolgersi, sia a Venezia che a Cortina. Gellner era consapevole della qualità dei suggerimenti che poteva ottenere dal maestro veneziano. La chiesa verrà inaugurata nel 1961, alla presenza di Enrico Mattei, un anno prima della sua tragica morte. La "chiesetta" prevista dal presidente, ben presto acquisì un peso notevole nella composizione architettonica-urbanistica dell'intero complesso; concepita come elemento emergente, non solo prevedendone l'ubicazione su un dosso boscato, ma anche in virtù della sua particolare forma: a sezione di triangolo, e quindi con due falde di copertura piuttosto ripide e slanciate verso il cielo, riprendendo il motivo del padiglione centrale della colonia con un orientamento normale a questa. Non è stata posta sul culmine del rialzo, ma leggermente defilata rispetto ad esso: la sommità della collinetta quindi assieme a tutta la vegetazione ha potuto costruire un elemento integrativo di cornice e di sfondo all'architettura; un percorso pedonale lega il bosco alla chiesa. A tal riguardo, durante la prima fase di lavoro comune, c'era un evidente disaccordo: Scarpa vedeva la chiesa come un fatto autonomo, e si disinteressava del tutto del suo contesto. Contesto che per lui era un bosco triste, povero, selvatico. Per Scarpa la chiesa era un oggetto estetico autonomo, che proprio per la sua funzione doveva essere formalmente impreziosito. Durante la prima settimana di lavoro nel settembre '56 prende corpo la chiesa disegnata da Scarpa nei suoi elementi essenziali di indubbia matrice wrightiana. La sagoma è delineata sin dall'inizio sul modello del triangolo rettangolo, in tale fase si concentra nella ricerca formale: sull'involucro esterno e sulla copertura, la cui pendenza passa dai 45° dell'aula magna della colonia ai 60° che definiscono un triangolo equilatero. Gellner propone una struttura a capriate formata da due costoloni contrapposti legati alla base da una catena, appoggiate su architravi a loro volta sostenuti da due

file di colonne in modo da creare due navatelle laterali chiuse all'esigenza da un nastro vetrato continuo. Scarpa impreziosisce l'idea inventando un controsoffitto inclinato che delimita l'altezza delle navatelle e, prolungandosi verso la navata, maschera la navata stessa. La serrata successione di colonne non sembra convincente e induce Scarpa ad altre sperimentazioni, per sfociare in pilastri a sezione esagonale. La seconda fase della collaborazione porta alla stesura della planimetria e alla definizione strutturale. Silvano Zorzi suggerisce due tiranti inclinati e incrociati in diagonale tra i costoloni che assumono la funzione statica di una piastra, apporto non solo statico ma anche arricchimento formale. Vengono chiaramente delineati i pilastri esagonali, tra cui alcuni orientati di traverso. L'apertura tra navata e sagrato è costituita da grandi ante rotanti. Vi sono canalette d'acqua lungo i fili di gronda. Un sagrato relativamente modesto e il percorso pedonale dalla piazzetta inferiore a scalinata con pianerottoli. Una grande piastra marmorea rotonda, rialzata di un gradino rispetto al livello del presbiterio, regge l'altare. Anche la sagrestia è già spazialmente definita. La guglia e forse anche il castello delle campane, erano gli elementi che consentivano una maggior libertà di invenzione, benché entrambi fossero realizzati con profili d'acciaio standard. Un aspetto non secondario era la definizione dell'altezza della guglia. Su questo punto regnava il più acceso disaccordo tra Scarpa e Gellner: il primo immaginava una guglia molto più bassa in rapporto all'architettura della chiesa e dei suoi prospetti; mentre il secondo valutava l'altezza in rapporto all'intorno paesaggistico. La realizzazione ha dimostrato come la soluzione più alta, sproporzionata nei disegni, risulti dimensionata alla realtà. La guglia è composta da elementi prefabbricati d'acciaio su cui gravitano sfere dorate, rifacendosi alle croci multiple della basilica di San Marco. La torre campanaria è piuttosto un campanile mozzo ispirato a quello di San Giacomo di Veglia. Entrambi sorretti da una parete romboidale che chiude in testa il transetto in cemento con striatura orizzontale. Il castello delle campane è legato alla guglia sorretto da un intreccio di profilati d'acciaio con cui Scarpa ha dato libero sfogo alla sua inventiva. Sin dal progetto preliminare compare una grande croce che doveva siglare il fronte della chiesa, su uno sfondo di tavole in larice bruciato disposte in tre direzioni diverse. La simmetria della facciata anteriore è rotta alla base dal blocco cementizio a marcate striature orizzontali, che a destra richiude la cappella con affaccio al narthex. Una serrata sequenza di listelli forma la soffittatura che copre il narthex; segna due superfici inclinate che si congiungono in asse alla facciata e si intrecciano in testa a dentellato con legni verticali. La parete scorrevole, lungo il fronte della chiesa, consente di mettere in comunicazione la navata con il sagrato ed è prova del suo genio nell'inventare sofisticate cerniere e sistemi di scorrimento. Le ante sono costituite da fasce di massello di mogano leggermente distanziate, all'interno disposte in verticale e all'esterno in orizzontale tra cui si trova il vetro tagliato a listelli; ogni anta ha due ruote di sospensione che corrono su guide separate. Nello spazio sacro regna un cromatismo pacato espresso dal colore naturale dei materiali: le panche sono in massello di mogano sul bruno violaceo, il pulpito è realizzato con lastroni lucidati di un rosso violento provenienti da Verzegnis, infine il materiale lapideo variato per qualità e per lavorazione, dal calcestrizzo a marcata striatura orizzontale, reso più espressivo dalle tracce diagonali di scalpello, ad un architrave gettato su casseri di legno piallato, a lastroni di calcare a spacco naturale di cava, per il rivestimento dei pilastri e infine la balaustra sempre in rosso Verzegnis, unita da chiavarde in bronzo. Il verde del bosco penetra con violenza attraverso i nastri vetrati delle navatelle laterali, un verde che assume valore simbolico, come l'amore per la natura praticato dai francescani al cui ordine la chiesa fu affidata su volontà dello stesso Mattei. L'illuminazione interna è affidata a lampade disegnate da Scarpa che richiamano quelle della Basilica di San Marco,

impegnandosi personalmente nella realizzazione delle coppette in vetro di Murano, scegliendo tenui colori dal giallognolo al verdino. A rigore sarebbe l'unico spunto cromatico di tutta la chiesa in cui prevale la pacatezza delle tinte. Lo spazio ecclesiastico è rimasto mutilo, in quanto tre opere di particolare peso a coronamento dell'interno della chiesa: una maestosa scultura della Madonna affidata a Manzù, una vetrata policroma triangolare in alto nell'abside, e un grande lampadario a lato dell'altare.

All'esterno della chiesa, sul lato destro dell'ingresso, è stata realizzata una cappella molto piccola, quasi uno scrigno; doveva essere internamente rivestita di mosaico; l'opera doveva essere particolarmente preziosa secondo la tradizione di certe chiese dell'arco alpino della Carinzia.



La chiesa di Corte di Cadore



Schizzo dell'interno
matita e colore su lucido



Schizzo a penna biro blu
su carta gialina



Schizzo 7.11.1945
penna biro su carta gialina

Figura 102 Chiesa di Corte di Cadore

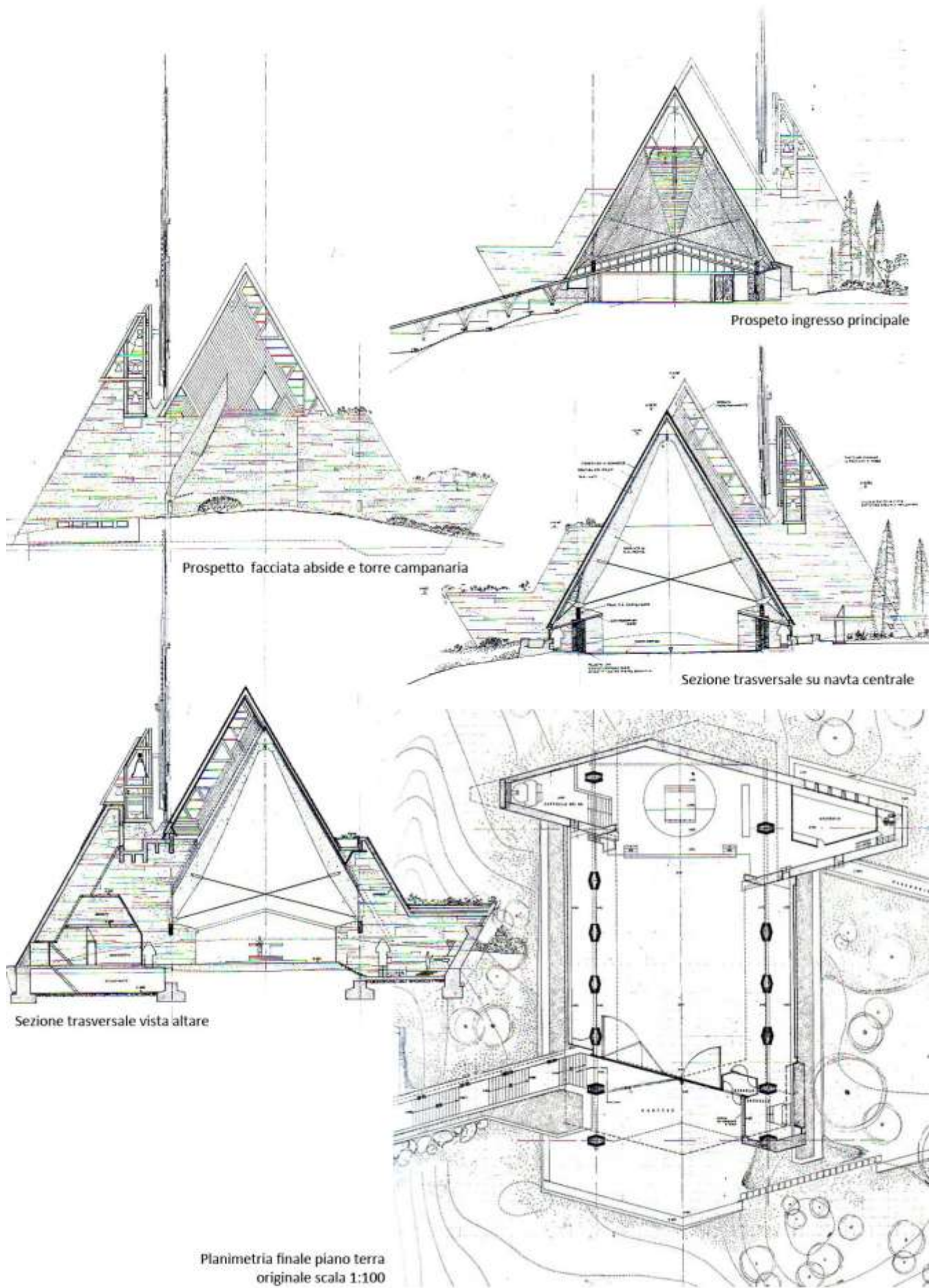


Figura 103 prospetti S. Maria del Cadore

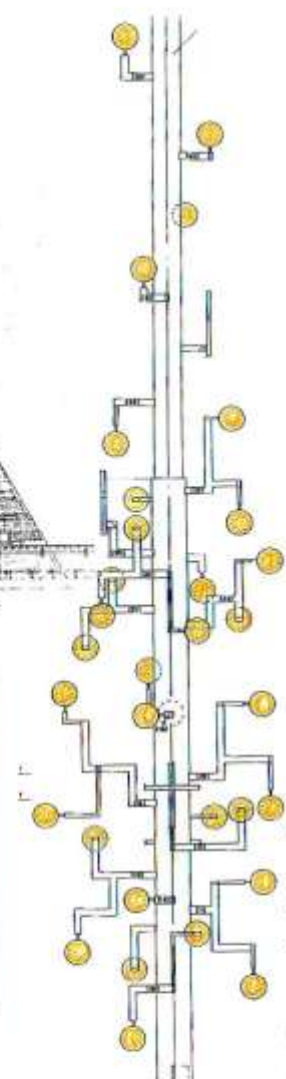
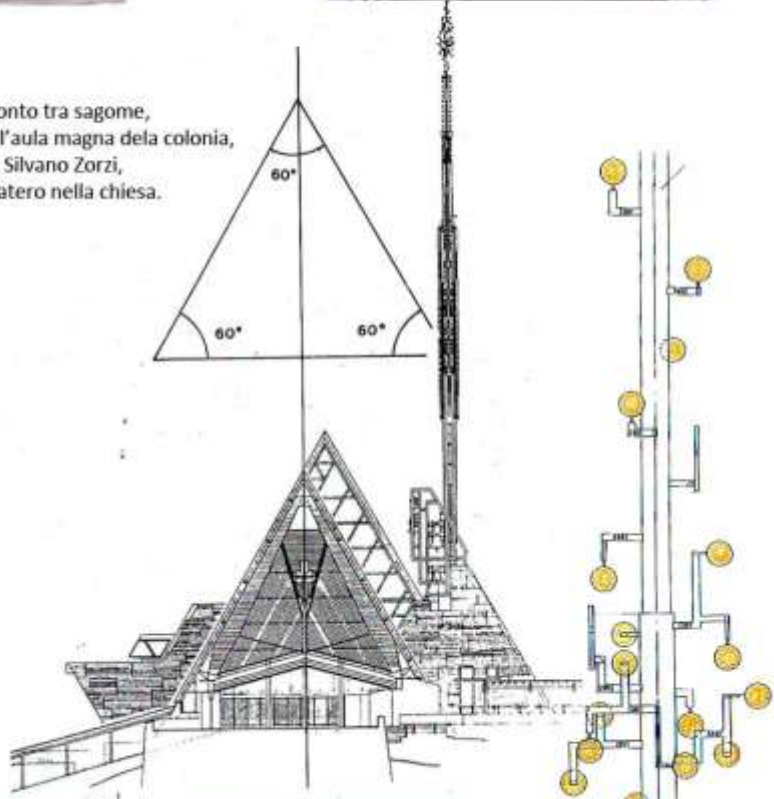
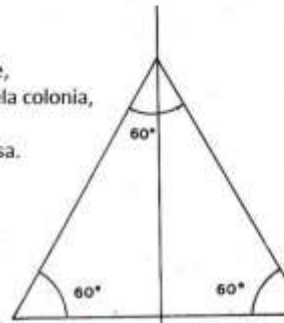
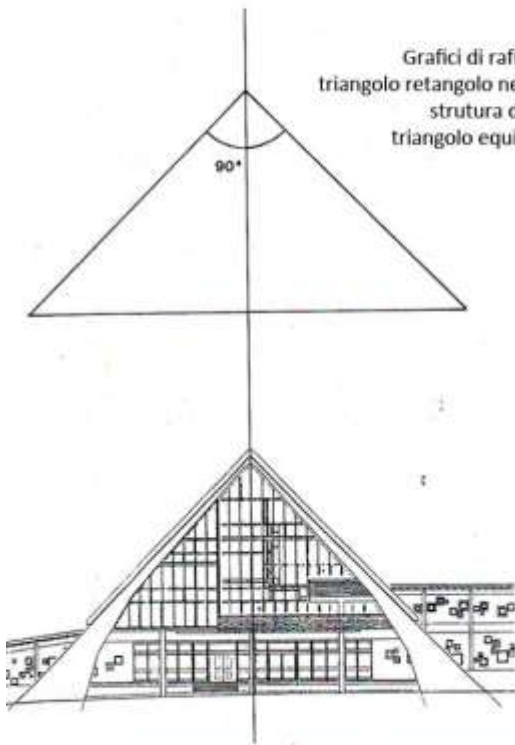
Aula magna della colonia,
struttura di Silvano Zorzi



Interno Santa Maria
del Cadore



Grafici di raffronto tra sagome,
triangolo rettangolo nell'aula magna dela colonia,
struttura di Silvano Zorzi,
triangolo equilatero nella chiesa.



Particolare della torre campanaria, facciata est



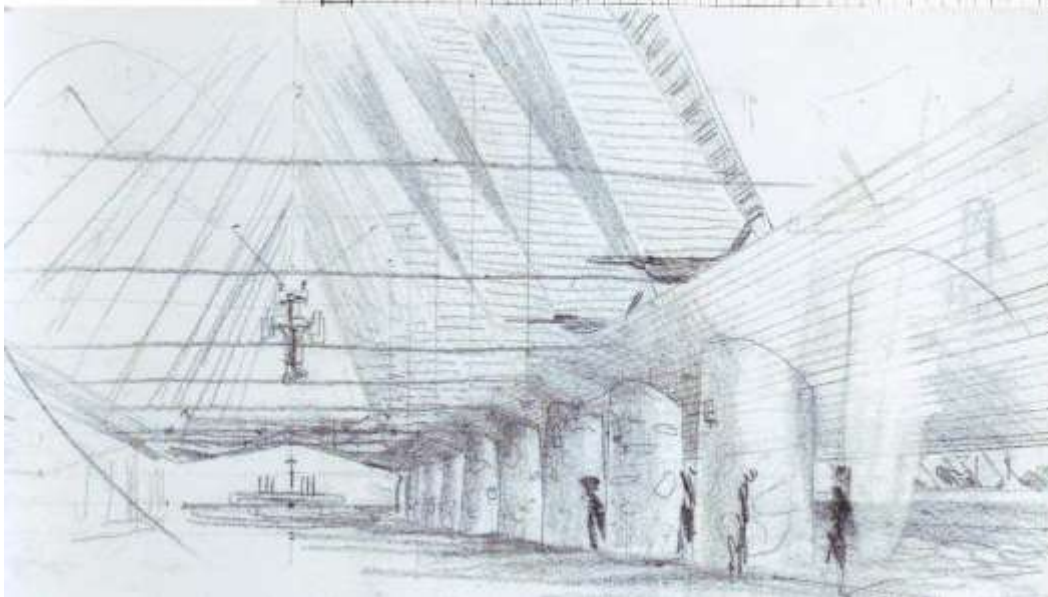
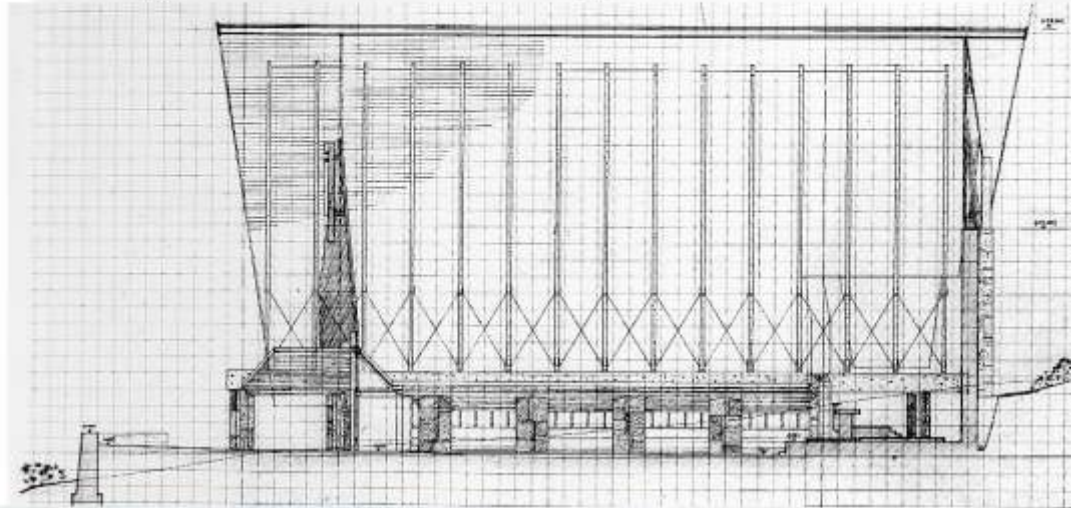
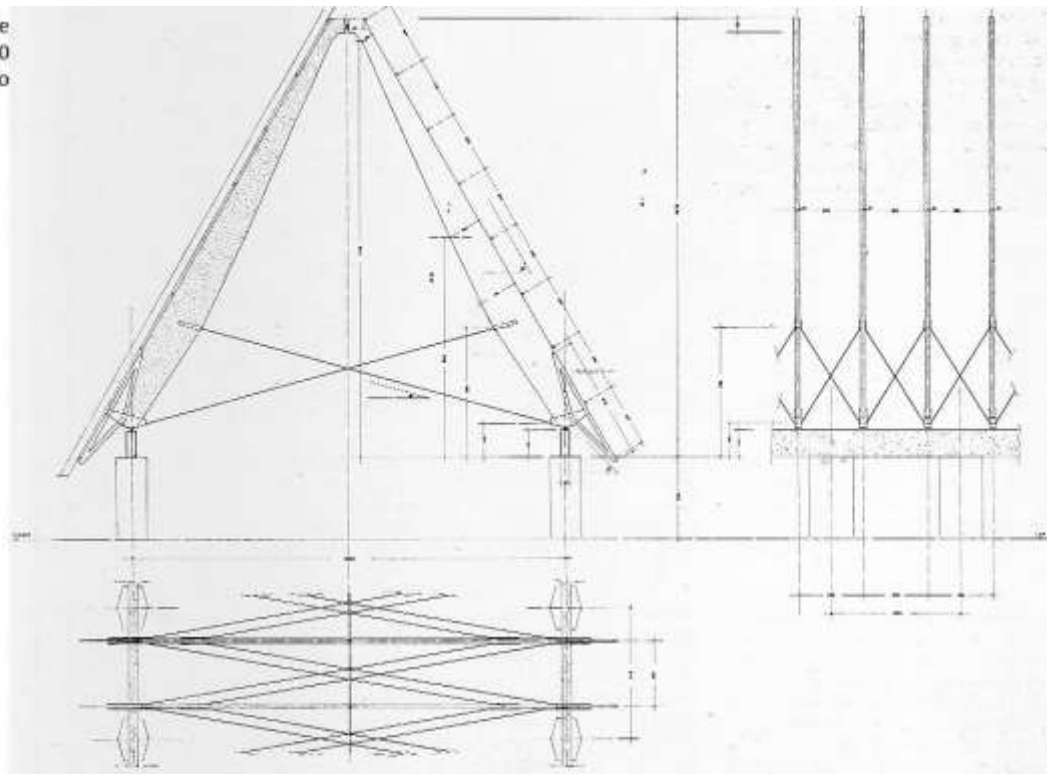
Campanile a San Giacomo di Veglia

Croce spaziale a San Marco, Venezia



Figura 104 prospetti, interni e dettagli S. Maria del Cadore

Progetto strutturale
Originale scala 1:100
China su lucido



Schizzo prospettico,
matita su lucido.
Le colonne si infilano nella
soffittatura. È uno dei dise-
gni più eloquenti dello
spazio sacro di Scarpa.

Figura 105 Schizzi S. Maria del Cadore



Disegno esecutivo delle due parti culminanti della copertura. Testata in acciaio delle coppie di costoloni che fa da supporto a una passerella su cui è montato anche un binario elettrificato.

Ingresso alla navatela laterale: di Scarpa la sagoma dell'apertura; di Gellner la lavorazione della parete cementizia



Scorcio navatella

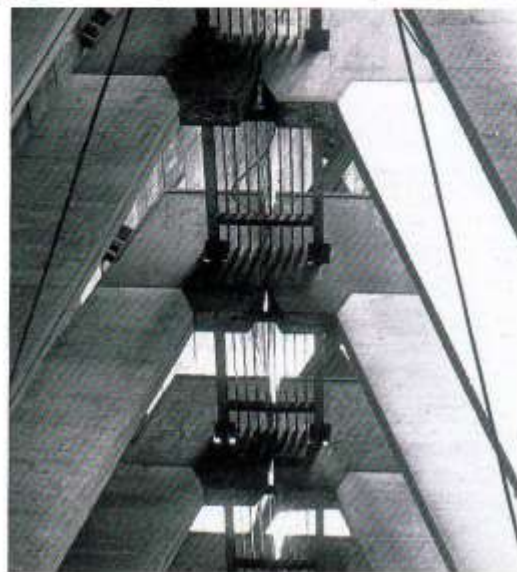
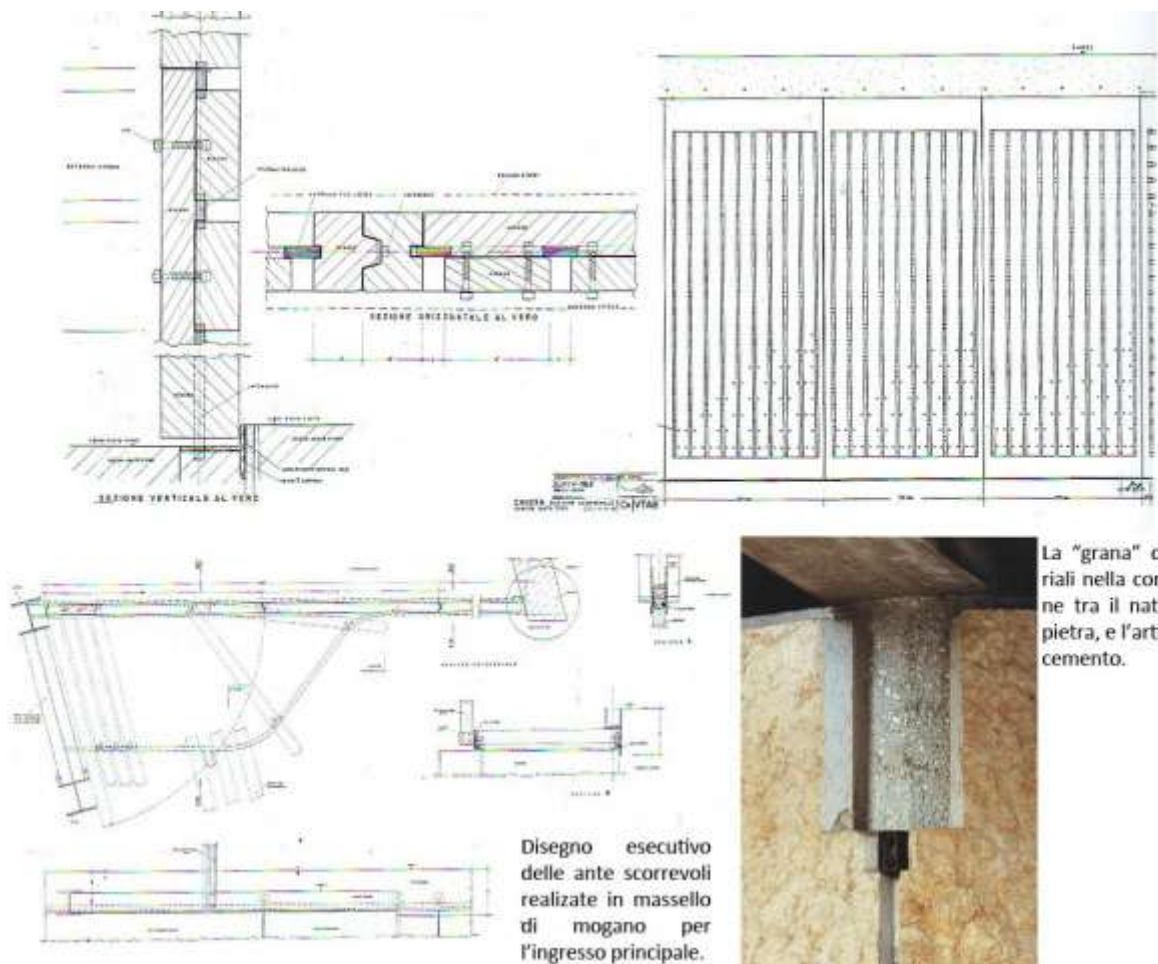


Figura 106 **Dettagli e interni S. Maria del Cadore**



Interno della chiesa con la parte delle mille luci vista di scorcio, acquasantiera in primo piano



Figura 107 Disegni e interni della chiesa di S. Maria del Cadore

Particolari dell'interno di Nostra Signora del Cadore. Un cromatismo pacato, dato dal colore naturale dei materiali utilizzati, domina lo spazio sacro.

Panche in massello di mogano sul bruno violaceo; pulpito in lastroni lucidissimi del violento rosastro del Verzegnis; setto murario in cemento bocciauto o ravivato dietro il pulpito con incisioni oblique di scalpello.

Il disegno della mensa dell'altare in marmo di Carrara è di Scarpa; ma l'idea di girare l'altare *versus populum* è di Gellner; e così anche l'incastro del tabernacolo per non schermare la vista del sacerdote officiante.

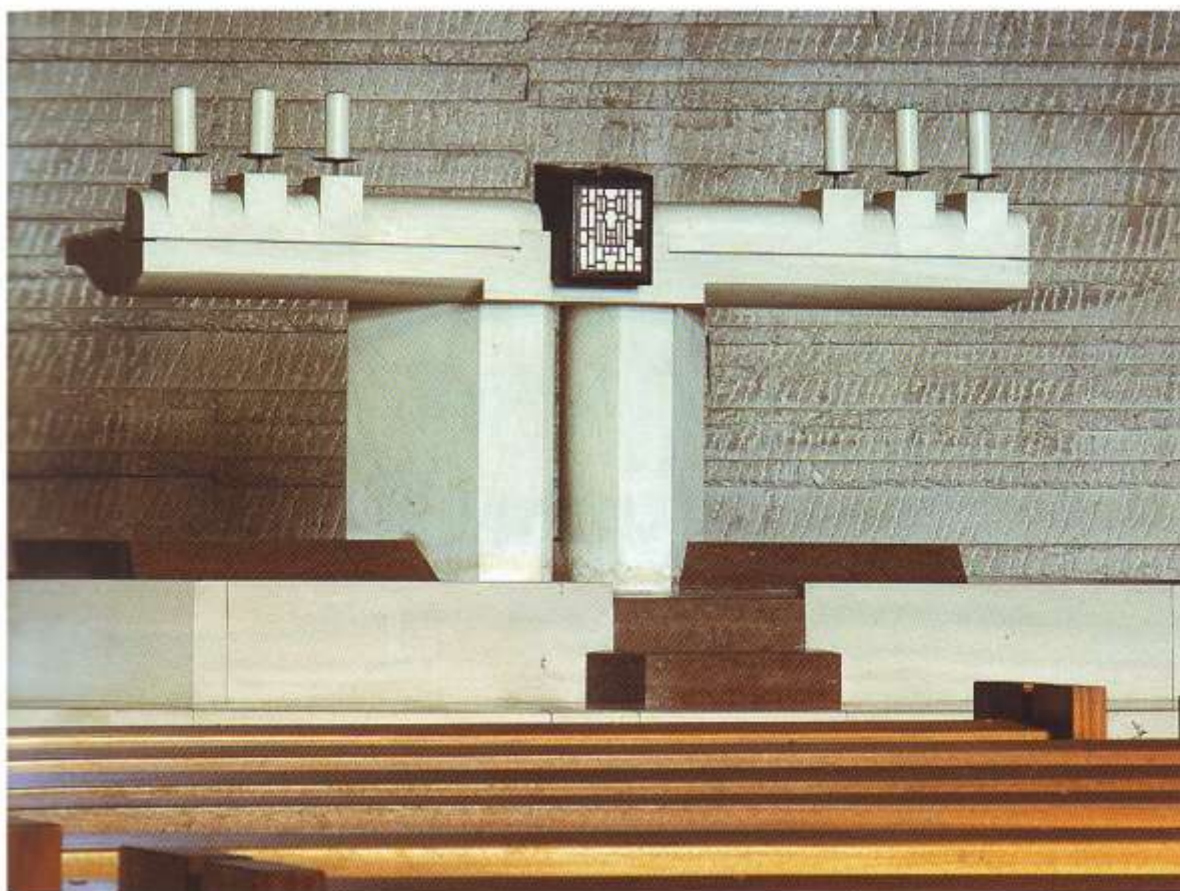
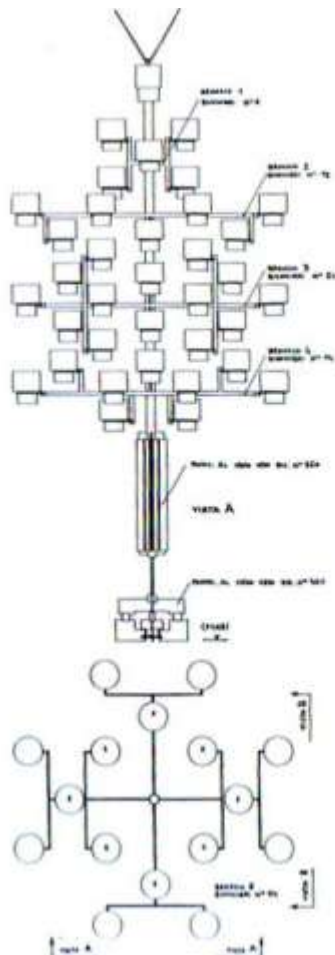


Figura 108 Interni S.Maria del Cadore



Disegni preliminari per il tabernacolo, si prevedeva una doppia apertura anche dalla mensa dell'altare. Il tabernacolo incastrato nella mensa marmorea dell'altare. Simulacro realizzato in legno e cartone

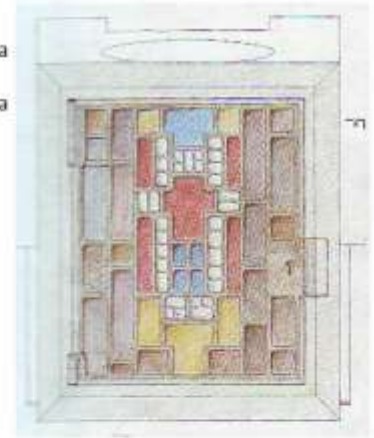
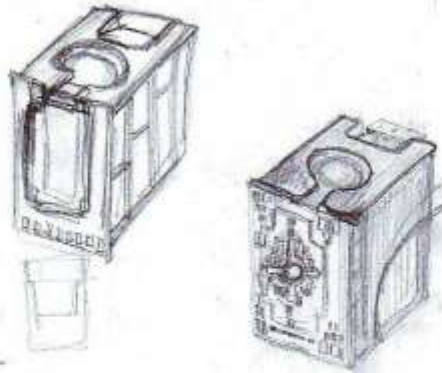
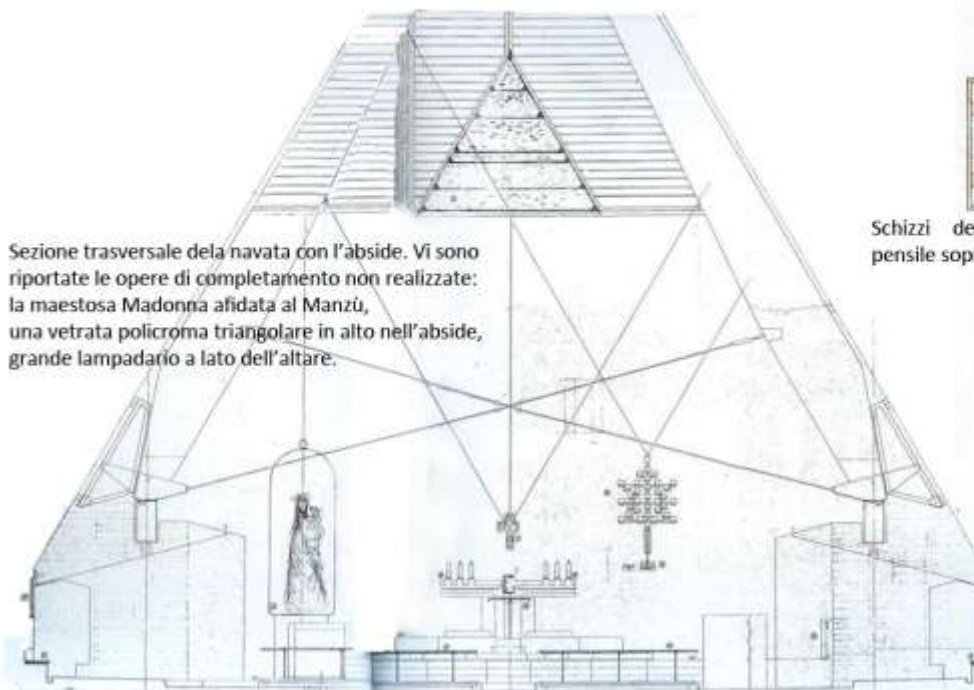
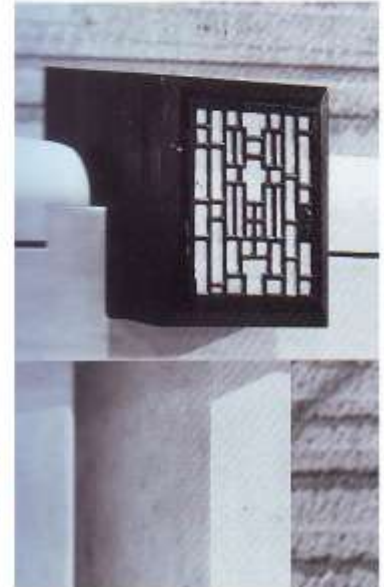


Grafico del grande lampadario non realizzato per l'abside.

Due dei sei lampadari realizzati per la navata.



Sezione trasversale della navata con l'abside. Vi sono riportate le opere di completamento non realizzate: la maestosa Madonna affidata al Manzù, una vetrata policroma triangolare in alto nell'abside, grande lampadario a lato dell'altare.

Schizzi della croce pensile sopra l'altare.



Figura 109 Schizzi e dettagli di S. Maria del Cadore

5.3. Allegato 3

5.3.1. ERICH MENDELSON

La difficoltà di cogliere un contributo originale nel mondo delle forme architettoniche ebraiche permane fino agli anni '20, quando gli architetti tedeschi trasformarono l'architettura del loro Paese, in conseguenza della nuova attenzione che veniva prestata alla dimensione comunitaria dell'espressione religiosa. Anche le comunità ebraiche tedesche scelsero di adottare soluzioni architettoniche e materiali costruttivi moderni per edifici con funzioni non necessariamente limitate al culto. Bisogna arrivare ad Erich Mendelsohn per trovare un nome di spicco. Malgrado il sostanziale disinteresse della stampa specializzata, tre edifici realizzati dall'architetto per le comunità ebraiche rappresentano un legame importante tra il primo progetto realizzato (la cappella cimiteriale nella città natale Allenstein) e le successive sinagoghe che rappresentano il suo contributo più importante alla storia dell'architettura prima europea, poi americana. Si tratta della Loggia dei tre patriarchi di Tilsit (1925-26), del cimitero ebraico di Königsberg (oggi Kaliningrad 1927-29) e del centro giovanile ebraico di Essen (1930-33). Tutti esempi di come il talento di Mendelsohn, che in quegli anni si era specializzato nell'architettura commerciale, si adattasse all'elaborazione di progetti che richiedevano un atteggiamento di maggiore sobrietà. Il tono sommesso dei suoi edifici per la comunità ebraica tedesca è dovuto, oltre alle sue ragioni estetiche, anche ad altre motivazioni. Se il divieto di fabbricare e adorare idoli, contenuto nel secondo comandamento, può spiegare il carattere di queste opere, non bisogna però dimenticare il crescente clima di antisemitismo con cui gli ebrei dovevano fare i conti in quegli anni. Per questo motivo, ben pochi degli edifici, realizzati dagli ebrei tedeschi durante gli anni '20, mostrano il senso di sicurezza. Nei progetti di carattere religioso Mendelsohn evitò quasi sempre, almeno fino al suo trasferimento in America, le curve marcate che ricorrono come nelle sue opere della seconda metà degli anni '20. La Loggia dei tre patriarchi non faceva eccezione alla regola; la planimetria indica come si tratti, soprattutto, di un centro sociale, pur essendo prevista una piccola sinagoga al secondo piano. Terrazze e loggiati proteggono l'edificio dalle due strade su cui affaccia. La soluzione d'angolo nella Loggia rappresenta una delle sue composizioni più complesse, caratterizzata dalla contrapposizione tra le bande verticali di mattoni e le finestre orizzontali. Il progetto del cimitero (Kaliningrad) è insolito, innanzi tutto perché è l'unico caso a noi noto in cui l'architetto opera come paesaggista, poi perché si connota per la forte impostazione assiale che, oltre a non avere alcun precedente, ricompare raramente nella sua opera matura. La comunità ebraica della sua città è di piccole dimensioni, ma abbastanza articolata da giustificare la presenza di cinque sinagoghe. Un secondo cimitero ebraico di Königsberg si trova al confine occidentale della città. Un padiglione d'ingresso, dai toni sommessi, ospita un negozio di fiori, l'appartamento del giardiniere e l'area amministrativa; un viale ai cui lati si trovano gli spazi per le tombe, conduce direttamente all'edificio principale. In questo piccolo padiglione costruito, come quello di Tilsit, in pietra e acciaio e rivestito di intonaco e mattoni con finestre in legno, sono collocate le stanze per il lavaggio rituale dei morti. Il rabbino Hugo Hahn, osservando l'attenzione che i sacerdoti cristiani (negli anni '20) danno ai giovani, commissiona a Mendelsohn il progetto per un centro giovanile ad Essen. Nell'edificio predominano le funzioni laiche (biblioteca, sala di musica, sale riunioni, palestra, sala da pranzo e cucina) alle quali è dato maggiore risalto che alla piccola cappella. Con questo progetto l'architetto abbandona un po' la rigosità con cui aveva

realizzato gli edifici religiosi precedenti, anche se la presenza di un'ala semicircolare dietro la quale si sviluppa il tipico contrappunto della scala verticale accostata alla finestratura a sviluppo orizzontale, non riesce del tutto ad animare la struttura d'acciaio. Importante ricordare il Park Synagogue realizzato da Mendelsohn negli anni '50 a Cleveland (Ohio). Il complesso prevede, immersi in un parco verde, un auditorium, una scuola, un'area espositiva e una sinagoga. Quest'ultima è caratterizzata da una grande aula circolare con volta a cupola che interseca un volume prismatico a base di triangolo isoscele acuto. Contiene una cappella minore e, sul lato opposto, una sala riunioni. Sui lati lunghi gli ambienti di servizio e l'entrata; quest'ultima si prolunga in un'anticamera. Gli spazi qui elencati sono divisi da pareti scorrevoli che consentono di realizzare un unico immenso invaso. La cupola tende ad identificarsi con l'intera struttura dell'aula, collocandosi direttamente sopra all'anello finestrato di base. Dall'interno determina una forte tensione spaziale, in quanto espansione terminale di una sequenza di ambiti resa ulteriormente dinamica da un singolare fondale a conchiglia.

5.3.1.1. IL TEMPIO MAGGIORE DI ROMA

Il Tempio Maggiore di Roma, inaugurato nel 1904, è il risultato più evidente dell'emancipazione raggiunta dagli ebrei romani dopo l'abolizione del ghetto (1870) e viene realizzato proprio sull'area in cui sorgeva quest'ultimo. Si sostituisce alle Cinque Scole quale centro di aggregazione, luogo di preghiera e presenza simbolica. Rispetto agli ambienti raccolti di queste, all'atmosfera di intensa partecipazione, alle loro decorazioni interne un tempo ricche, ma mortificate da un lungo periodo di trascuratezza, il Tempio Maggiore rappresenta un'importante novità per le linee architettoniche aggiornate e le finiture accurate che a Roma compongono una delle realizzazioni più notevoli e coerenti dello stile eclettico su scala monumentale. I cent'anni del Tempio Maggiore di Roma sono un traguardo importante. La sua costruzione legata alla profonda trasformazione dell'area del ghetto e, dunque, anche alla scomparsa di alcuni elementi propri della memoria ebraica romana, è all'origine un simbolo di riscatto della comunità. Anche gli Ebrei, che erano costretti a vivere segregati hanno, ora, insieme all'emancipazione, il diritto di rendere ben visibile una sinagoga degna, nelle intenzioni dei committenti e dei progettisti, di confronto con altri monumenti e con altri luoghi di culto.

La sinagoga di Roma nei piani urbanistici per la capitale d'Italia

Prima di essere realizzata nell'area dell'antico ghetto "risanato", La Sinagoga romana non disponeva di riferimenti precisi riguardo al luogo dove sarebbe dovuta sorgere. Se si analizzano gli atti relativi ai lavori predisposti dalla commissione del 1882 incaricata di tracciare le linee per un nuovo piano regolatore della città, si può notare come, in alternativa all'ubicazione del Palazzo di Giustizia nel quartiere dei Prati di Castello, venisse fortemente caldeggiata la proposta di collocare quell'edificio pubblico nel ghetto, in prossimità di Lungotevere. La prima proposta per un generale riassetto del centro storico di Roma è contenuta nel piano redatto dalla commissione di ingegneri ed architetti presieduta da Pietro Camporese (1870), nella cui relazione esplicitava la demolizione delle zone più dense di fabbricati come, appunto, quella del ghetto; il piano Canevari (1871) prevede, invece, l'isolamento del Teatro Marcello per collegare le due sponde del Tevere attraverso un nuovo ponte vicino all'isola tiberina. Nel successivo strumento urbanistico, redatto da Viviani nel 1873, si riprende lo stesso concetto decretando l'isolamento del Teatro sul versante di

Piazza in Piscinula e, per la prima volta, viene deciso di ubicare il Palazzo di Giustizia nell'area che si sarebbe dovuta demolire tra piazza delle Scuole, via di Ponte Quattro Capi e il Tevere. Per un intero decennio la questione resterà irrisolta, come spesso accade per le decisioni urbanistiche della capitale, sovente caratterizzate dall'estrema casualità delle scelte. Qualcosa, però, accade tra il 19 maggio 1882 (data della relazione della commissione presieduta da Camporesi) e l'8 marzo 1883 (approvazione con regio decreto), visto che la planimetria del piano regolatore non lascia perplessità di sorta riguardo l'assetto edilizio previsto nei Prati di Castello: viene sancito in modo inequivocabile che in quel quartiere devono trovare luogo la succursale dell'ospedale militare, le caserme, il palazzo di Giustizia e, accanto, Piazza d'Armi. Se la sorte non avesse indirizzato verso la corretta soluzione del problema forse, oggi, al posto del Tempio Maggiore, avremmo un palazzo di Giustizia.

Un'architettura tra rappresentazione e tradizione

Nel luglio del 1889, l'Università israelitica indice un concorso per il progetto di un Tempio, con tanto di accessori ed altri locali annessi, da erigersi a Roma. L'articolo 8 di questo programma afferma che: "il Tempio e le sue dipendenze dovranno avere carattere monumentale e severo"; è un radicale e sorprendente cambiamento nello scopo e nella forma della sinagoga che la rende degna di chiamarsi "Tempio" e non più "Scola". Il desiderio di rappresentarsi in modo concreto e visibile segna l'abbandono a tutto ciò che avrebbe potuto costituire un ricordo del ghetto. Al programma di concorso rispondono ventisei gruppi di architetti ed ingegneri; dall'Archivio Storico della Comunità Ebraica di Roma ci si può documentare su alcuni e notare come, davvero, il rapporto spaziale dell'edificio sacro abbia acquistato importanza. Gli edifici testimoniano la presenza, in ambito cittadino, della comunità, riconducendo, in forme, uno stile di vita evoluto, forte e consapevole di un consolidamento sociale. L'architettura disegnata negli elaborati del concorso simboleggia in pieno la volontà di assecondare la crescita e la trasformazione del nuovo stato, per avvalorare la presenza di un fattore coerente e attivo in un mosaico sociale composto, ancora con difficoltà, dalle diverse eccezioni storiche e culturali. Questo è il momento dell'espressione più determinante e, nello stesso tempo, dell'incertezza nella sua declinazione formale. Due dei progetti partecipanti al concorso indetto dall'Università vengono considerati pari per merito artistico: quello di Costa e Armanni e quello di Muggia. Purtroppo, per le complesse vicende urbanistiche del periodo, che portano l'interruzione dei lavori per il risanamento del ghetto, viene rescisso il contratto tra l'Università israelitica e l'amministrazione capitolina che, solo successivamente nel 1897 si accordano su un lotto di terreno prospiciente il Lungotevere per l'ubicazione della nuova sinagoga. Su tale area l'Università indice una seconda prova rivolta ai due concorrenti di spicco del primo concorso, ma Muggia si ritira in quanto non è previsto l'affido della direzione dei lavori agli autori del progetto vincitore. Costa ed Armanni, invece, elaborano il loro progetto.

Il luogo di studio e di preghiera ebraico viene sempre più inteso nel suo aspetto cerimoniale e ritualistico, tanto nella sua immagine e nelle dimensioni geometrico/spaziali che lo determinano, quanto nella ridefinizione cui il processo liturgico è, di fatto, ricondotto: il tempio israelitico diventa icona monumentale delle speranze vissute dalle comunità ebraiche dell'Occidente; ad un'estetica spesso neoclassica corrispondono costruzioni a pianta basilicale e vengono riproposti anche molti stili, dal neobizantino al neoromantico e dal neogotico all'eclettico (declinato, secondo varie riflessioni, dal moresco all'antico orientale). Quanto all'aspetto esterno del Tempio di Roma, molti autori riportano le ragioni dello stile

proposto da Costa e Armani: un linguaggio fondato non su contaminazioni articolate e leggere, ma su un partito principale (il greco) e uno secondario (l'assiro) che tra loro non hanno alcun riscontro in altri manufatti del contesto architettonico romano. L'espressione generale del progetto risulta indurita da tale e difficile integrazione. Sempre sull'aspetto esterno grava l'elevata quota di calpestio dell'aula, che può essere fruita sul fronte e sui lati solo dalla mediazione di numerosi gradini. Sono note le perplessità espresse a tale proposito dall'Università israelitica. Costa ed Armani cercano di risolvere la questione inscrivendo le discontinuità di quota in una sorta di "edicole" posta sui partiti laterali dei prospetti e ricorrendo ad un ampliamento dello spazio di stanza sul fronte, rappresentato dal vestibolo. L'impianto tipologico dell'opera è costruito sulla base di una croce greca oblunga parallela all'asse longitudinale del Lungotevere; questo favorisce da un lato maggiore enfasi agli spazi d'ingresso, dall'altro, maggiore libertà nell'articolare il fondale, per il quale è di impedimento la diretta giustapposizione del corpo dei servizi accessori, come è espresso dal programma del concorso. A questo schema si aggiunge la sovrapposizione su tre lati dei matronei, sostenuti dal ritmo semplice delle colonne portanti che produce sugli accessi un'accentuazione della profondità del vestibolo e sui fianchi laterali due vere e proprie navate. La sovrapposta cupola a padiglione, nonostante sia alleggerita dalle aperture sui lati del tamburo di sostegno e sia arricchita dalle decorazioni pittoriche di Bruschi e Brognoli, non comunica un senso nell'elaborazione verticale dello spazio, poiché manca slancio alla sezione. (nella mole c è) La cupola accentua inoltre l'attenzione sull'area centrale dell'aula, forse in coerenza al primo progetto redatto da Costa e Armani, in cui uno spazio vuoto corrispondeva alla *tevà* (il pulpito), con l'articolazione dei banchi per il pubblico tutt'intorno secondo la direzione longitudinale e perpendicolare ad essa.

Il progetto definitivo

Il progetto definitivo assume modificazioni: *tevà* e *aròn* (l'arca) si addossano al fondale del Tempio che è delineato secondo una forma di spezzata semiesagonale; la fisionomia scenografica dello spazio attinge quote di suggestione dal diretto collegamento di queste parti; la forma generale è arricchita dall'ornato architettonico che, specie nel disegno dell'*aròn*, compone in modo sapiente i rapporti di masse, la giustapposizione dei volumi e la loro qualificazione secondo il tipo e le proprietà dei materiali. Il gioco delle proporzioni si avvale anche dell'elevazione, studiata per la maggior visibilità del pubblico dall'aula e dai matronei, di otto gradini dal piano di calpestio principale a quello della *tevà* e di altri sei per accedere all'*aròn*. Il complesso è, inoltre, circondato da una recinzione di colonnine, quadri marmorei e balaustre per proteggere gli officinanti, il tutto incorniciato da possenti pilastri angolari di sostegno alla cupola, concludentisi, in alto, ciascuno con doppia serie di colonne binate che compongono le sollecitazioni strutturali provenienti dal tamburo sovrastante. Sicuramente l'insieme più espressivo dello spazio interno. Per quanto riguarda l'esterno, il progetto Costa-Armani risente di un'impostazione tipologica decisamente delineata; l'eccesso di ornamenti nei partiti dei prospetti e l'evidenza della loro aggettivazione consegue in modo diretto dalla rude acerbità dell'involucro murario che ne istituisce in massima parte l'immagine generale.

L'interno

Il Tempio Maggiore, come tutte le sinagoghe, è orientato a sud est, in direzione di Gerusalemme. In esso si prega secondo l'antico rito italiano che si distingue dagli altri due più noti: il rito ashkenazita, proprio dell'ebraismo dell'Europa centro-orientale, e quello sefardita, diffuso nei paesi del bacino mediterraneo e presso le comunità dell'Asia minore. Il rito italiano è di notevole interesse poiché mantiene dettagli di antica origine che lo legano, per alcuni aspetti, direttamente dalla terra di Israele dalla quale sono giunti in Italia gli esuli della seconda diaspora del 70 d.C. La disposizione interna dei banchi e della *tevà* accostato all'*aròn*, con l'officiante che dà le spalle al pubblico in posizione rialzata, non è quella tradizionale ebraica ed è molto comune nelle sinagoghe erette nel periodo dell'emancipazione: non è escluso che il modello del luogo di culto cristiano abbia concorso a determinare questa impostazione. Le antiche Cinque Scole del ghetto di Roma, così come altre numerose sinagoghe italiane, avevano ed hanno una disposizione detta "bifocale" con *aròn* e *tevà* ai due stremi opposti.

Entrando dalla porta di destra sei candelabri a sette bracci

Secondo i *midrashim* (i racconti rabbinici) fu Dio stesso a costruire il candelabro a sette bracci presente nel tabernacolo preparato dagli ebrei nel deserto. Nel Tempio di Gerusalemme eretto da re Salomone erano presenti ben dieci candelabri, tre dei quali ardevano anche durante il giorno. Tra i molteplici significati dei lumi vi è quello legato alla forza della *Torà* (il Pentateuco) che arde ed illumina chi segue i suoi indirizzi ed i suoi insegnamenti; nel Tempio Maggiore, all'interno dei medaglioni sferici che sormontano i candelabri, la frase "celebrate il Signore con me, ed esaltiamo il suo nome insieme" (tratta dal Salmo 34:4) sottolinea quanto sia importante l'aspetto collettivo nella preghiera ebraica dove si crea una stretta interazione tra lo *Shaliach zibbur* (il delegato dal pubblico) ed i partecipanti all'ufficiatura.

L'aròn e la tevà

La *tevà* è la struttura rialzata sulla quale stanno gli officianti; la preghiera ebraica, quando si svolge alla presenza di almeno dieci uomini adulti, è condotta da un inviato del pubblico, una persona alla quale non sono richiesti specifici requisiti e si esclude, come ovvio, una retta condotta ebraica. Nell'età della emancipazione si diffonde l'uso di sistemare *aròn* e *tevà* insieme, riservando loro una posizione rialzata, come su di un palco, lontano dai fedeli che da protagonisti diventano spettatori. L'*aròn*, l'armadio che contiene i rotoli del Pentateuco scritti a mano su pelle (*Sifrà Torà*) è un elemento presente in tutte le sinagoghe.

Veduta dal matroneo sinistro

Il Tempio Maggiore è una sinagoga ortodossa, dunque le donne siedono separate dagli uomini. La separazione può avvenire, come in questo caso, collocando il matroneo ad un livello diverso, oppure ponendo tra i due settori un elemento fisico chiamato *mehizà*. Le donne, che nella tradizione ebraica hanno l'importante ruolo dell'educazione dei figli e della conduzione della casa, non sono obbligate a recitare le tre preghiere quotidiane come gli uomini, ma possono prendere parte alle funzioni e partecipare come fedeli a pieno titolo. Le ufficiature sono tradizionalmente svolte da uomini.

Nei sotterranei del Tempio Maggiore

Nei sotterranei del Tempio Maggiore, il bagno rituale, o *miqueh*, è costituito da una vasca per la purificazione del corpo in cui sono raccolte acque di origine piovana o collegate direttamente con una seconda vasca. E' bene entrare nel Tempio in uno stato di pulizia, per questo i rabbini hanno disposto l'obbligo di lavarsi le mani prima di recitare le preghiere, infatti, nell'atrio di tutte le sinagoghe trova posto almeno una fontana.

La saletta dei matrimoni

E' un ambiente sul retro della *tevà*, utilizzato dagli *shammashimi*, i custodi assistenti del Tempio, per la vestizione dei rotoli della Legge con argenti e tessuti. Il nome deriva dal fatto che qui si svolge anche la prima parte del matrimonio ebraico, durante la quale, alla presenza dei parenti, i testimoni firmano la *kettubbà*, o contratto nuziale, vengono recitate le benedizioni ed il marito porge alla moglie l'anello attraverso il quale si stringe l'unione anche dal punto di vista giuridico ebraico.

5.3.2. SINAGOGHE CONTEMPORANEE

5.3.2.1. Wandel Hoefler Lorch + Hirsch

(Sinagoga Dresda Germania 2001)

La prima sinagoga pubblica della Sassonia venne costruita a Dresda nel 1837, su progetto di Gottfried Semper. Nel 1934 la comunità ebraica di Dresda contava 6.000 membri ed era divenuta parte integrante della vita culturale della città. Il 9 e il 10 novembre del 1938 tutte le sinagoghe della Germania vennero bruciate. Anche il tempio di Dresda venne incendiato e gli ebrei furono obbligati a distruggere con le loro mani alcuni oggetti sacri, mentre altri vennero rubati. Lo sviluppo della nuova comunità, fondata a Dresda dai pochi sopravvissuti all'Olocausto, fu nuovamente bloccato dai processi antisionisti tenutisi in alcuni dei paesi del blocco orientale. Nel 1990 a Dresda vivevano soltanto 50 ebrei; nel corso degli ultimi anni, tuttavia, questa cifra è notevolmente aumentata. Per commemorare il vecchio tempio ed erigere un simbolo di rinascita della comunità si è deciso di costruire una nuova sinagoga, la prima costruita in un territorio dell'ex Germania Orientale dopo l'unificazione del 1990, nelle vicinanze del sito in cui sorgeva quella di Semper. Per soddisfare le esigenze di una comunità moderna, all'edificio è stato collegato un centro comunitario. Oltre a sostenere la tradizione religiosa, l'attività delle due strutture diventerà il fulcro della vita sociale e culturale della comunità. Il nuovo complesso sarà riservato agli ebrei, ma tutti i cittadini di Dresda e i loro ospiti saranno invitati a visitarlo. Un rapporto diretto lega la distruzione di Dresda nei bombardamenti alleati del 13 e 14 febbraio 1945 e l'incendio della sinagoga del 9 novembre 1938. Tuttavia se è stato possibile ristabilire un legame tra presente e passato ricostruendo il teatro dell'opera di Semper, il palazzo e la Frauenkirche, diventa difficile parlare di continuità quando si tratta della sinagoga. Per questo motivo il sito su cui sorgeva l'antica sinagoga verrà lasciato in gran parte vuoto. Il nuovo tempio di Dresda vuole

simboleggiare il conflitto tra stabilità e fragilità, tra ciò che è permanente e ciò che è provvisorio, tra il tempio e il tabernacolo. Un cortile centrale funge da elemento di connessione tra la sinagoga e il centro comunitario. Dal punto di vista materiale il collegamento è reso evidente dalla pietra utilizzata per realizzare gli edifici. Le due costruzioni sono tuttavia separate e mantengono un carattere proprio. La sinagoga è caratterizzata da una solida conchiglia esterna e da un fragile interno simile ad una rete. La struttura ricurva di pietra segue la geometria del sito e soddisfa l'esigenza dell'orientamento a est. La sua forma complessa è basata sullo spostamento semplice e graduale di strati ortogonali. L'interno della sinagoga è ispirato al concetto di tabernacolo inteso come Casa di Dio mobile. Tale simbologia è evidente nel tremolante tessuto metallico color oro che pende dal soffitto. L'assenza di qualsiasi immagine figurativa conferisce particolare risalto alle decorazioni, che scaturiscono naturalmente dalla struttura del tabernacolo stesso. La configurazione a rete è basata sulla geometria della Stella di David. All'interno del tabernacolo le gallerie, i banchi, l'almemor e l'aron hakodesh, il mobiletto sacro in cui è conservata la Sefer Torah, sono tutti in legno di cedro. Le stelle di David, disposte come una rete a maglie fitte, fornisce una luce diffusa e suggestiva. L'apertura sull'almemor consente alla luce di penetrare dall'alto, conferendo un senso di centralità all'ambiente longitudinale.

5.3.2.2. Mario Botta

Sinagoga Cymbalista

Tel Aviv, Israele, 1996-1998

L'espressione ebraica per indicare la sinagoga è "bet hakeneset", casa delle adunanze, centro delle riunioni e condivisione dell'intera comunità; rappresenta il luogo deputato, non tanto alla celebrazione liturgica, quanto alla lettura e al commento delle sacre scritture, uno "spazio vuoto" funzionale all'incontro uomo- Dio. La necessità di preservare la propria identità culturale costituisce il sentimento prioritario di un popolo in perenne pellegrinaggio, tale necessità si antepone alla volontà di costruire un oggetto simbolico, un simulacro capace di esorcizzare le proprie paure, di catalizzare e fissare tradizioni architettoniche legate ad un preciso luogo. Nella costruzione della sinagoga, la cui origine storica è probabilmente fatta risalire alla distruzione del primo Tempio (516 a E.V), si dimostra cioè l'esigenza, non solo di realizzare uno spazio organizzato per la preghiera e le relazioni sociali, ma anche di mostrare la volontà di un agire aperto e permeabile rispetto al patrimonio di culture circostanti da cui vengono tratti senza indugi elementi formali, stilistici e costruttivi. All'interno di questo scenario, pur espresso schematicamente attraverso una sintesi estrema, deve essere letto il progetto per la nuova sinagoga del campus universitario di Tel Aviv.

Questo edificio di Mario Botta è la prima sinagoga mai realizzata nel campus universitario ed è stata costruita nel 1998. L'Università di Tel Aviv, coi suoi 27.000 studenti, è la più grande del Paese e gode di un prestigio internazionale dovuto ai suoi risultati scientifici. Il campus rappresenta un contesto di grande interesse con edifici di notevole pregio architettonico tra i quali quello progettato da Louis Kahn.

Con le autorità universitarie nel gennaio 1996 si è poi individuato il luogo ritenuto idoneo per questa nuova costruzione: un angolo della grande piazza verde centrale caratterizzata dalle attrezzature collettive del Campus, in modo che la nuova struttura potesse facilmente offrirsi come "servizio" per gli studenti.

I committenti, Paulette e Norbert Cymbalista, hanno contribuito moltissimo all'esecuzione ottimale, accurata fino ai minimi particolari, del progetto di Botta. Il programma della committenza era quello di destinare una parte dell'edificio all'attività degli ebrei ortodossi di Israele, l'altra parte messa a disposizione degli ebrei più liberali: uno spazio ortodosso per la preghiera accanto a un luogo aperto al confronto. L'edificio è, infatti, destinato a dare spazio alla discussione e alla risoluzione dei conflitti esistenti tra gli ortodossi seguaci della pura dottrina e chi cerca di aprirsi al mondo contemporaneo. Botta ha affrontato questo incarico problematico progettando due corpi di fabbrica identici, due quadrati dal tracciato rigoroso che si trasformano in tronchi di cono. Le proporzioni di questo "tempio monumentale", la sua ricchezza formale, l'impianto fortemente caratterizzato, tendono a definire l'aspetto più solido della religione, il riscatto dalle mille fughe, l'affermazione del simbolo, dell'appartenenza, la fine di un esilio secolare. L'impostazione progettuale è, prima che architettura, la soluzione al problema dell'identificazione di un luogo e della sua riconoscibilità, ciò avviene mediante la costruzione di due torri conoidali aventi un diametro di circa 17 metri, identiche sia per forma sia per dimensione, in modo da caratterizzare le fronti principali in maniera determinante, rispondendo al contempo all'impostazione distributiva generale. La pianta a piano terra è caratterizzata da due diverse aule di forma quadrata, poste simmetricamente rispetto ai due distinti ingressi: uno per accedere all'aula a disposizione degli Ebrei ortodossi di Israele, l'altro per l'aula destinata ai liberali. L'ingresso nord conduce alla sinagoga, quello a sud, direttamente all'auditorium; entrambi gli spazi si impostano su di un basamento parallelepipedo dove si accentrano tutti i servizi: una sorta di grande stilobate alto un piano da cui emergono i due volumi scultorei la cui forma è determinata dalla trasformazione del quadrato di base in un cerchio; la sezione che ne deriva è del tutto inusitata, poiché tende ad aprirsi verso l'alto, consentendo così il passaggio della luce naturale all'interno delle aule sacre. I due quadrati, tuttavia, si presentano leggermente differenti in pianta: mentre lo spazio della sinagoga ortodossa viene reso sacrale dalle file di sedute fisse e da una cornice lucente di alabastro pakistano che termina in un'abside semicircolare, il luogo del confronto è caratterizzato invece da arredi mobili e termina in un podio provvisto di un guscio ricurvo e collegato esternamente al corpo di fabbrica per mezzo di una vetrata. L'abside e il podio rappresentano le due terminazioni dell'asse del complesso. Il rivestimento esterno dell'edificio è in dolomia rossa mentre tutte le pareti interne sono in pietra dorata di Toscana: si tratta di due materiali che attraverso il loro dialogo architettonico e geometrico sottolineano il messaggio arcaico dell'edificio.

"... Nel progetto esiste una parte razionale e un'altra irrazionale. Si ha continuamente bisogno di spinte irrazionali proprio per ricercare la ragione e il senso di un progetto.

Il progetto è anche una scuola rigorosa che induce il progettista a continue rinunce per ottenere risultati essenziali. Quindi il desiderio di misurarsi con varianti attorno ad un tema è un processo comprensibile; è un lavoro di valutazione e confronto soprattutto per le rinunce imposte dalle scelte che risuonano come amori mancati, valenze rimaste sospese. Trovo interessante anche il fatto di occuparmi dello spazio della chiesa in una società secolarizzata; è l'alternativa al tema e alle tipologie legate al consumo. Mi piace sentirmi parte di una storia in cui esistono costanti: il tema di uno spazio di silenzio e meditazione, un luogo dove è possibile rintracciare emozioni che la cultura moderna fatica ad offrire. La cultura contemporanea offre un'architettura di consumo e di frastuono, ma credo sia importante pensare che esista anche un'architettura del silenzio, dove è possibile evocare altre condizioni, altri sentimenti, altri amori... L'architettura contemporanea è fortemente legata ai fatti tecnici, agli elementi funzionali: questa è una grande limitazione. L'architettura

come linguaggio, come presenza fisica, riesce a comunicare oltre il contingente; l'architettura è una "permanenza" che dialoga con il trascorrere delle stagioni, con il ciclo solare, con la nozione del tempo: l'architettura richiede tempi lunghi".



Figura 110 **Gerusalemme celeste.**

Struttura caratterizzata da una centralità metafisica rispetto alla configurazione del Creato, espressione dell'incorporeità della divinità.

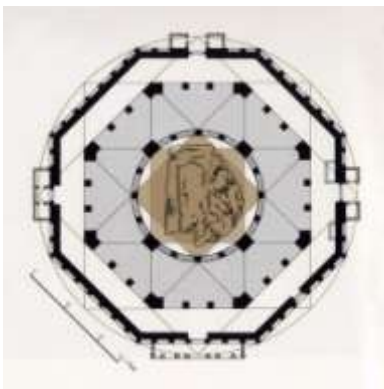


Figura 111 **La Moschea di Omar**

(costruita a Gerusalemme nel VII secolo su quella che era la spianata del Tempio di Salomone, il più grande di tutti i templi che, tra il 955 e il 620 a.C. divenne il santuario centrale del giudaismo), interpreta la centralità in senso rigorosamente geometrico



Figura 112 **Altneuschule di Praga.**

La più antica sinagoga d'Europa costruita alla fine del XIV secolo. Facciata e interni

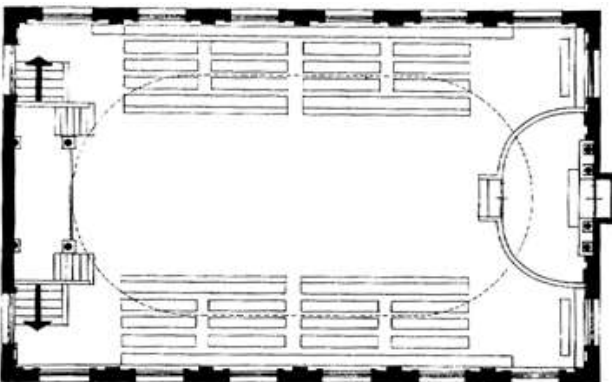


Figura 113 **Scuola Spagnola.**

La più grande del complesso delle scuole di Venezia. Interno e pianta

Figura 114 Mole Antonelliana



Torino. concepita come un vero e proprio monumento all'emancipazione degli ebrei. spazio straordinario dettato da una pianta quadrata ed un'altezza vertiginosa della cupola, per nulla riconducibile ad un qualsiasi riferimento alla sua originaria destinazione funzionale; proprio per questo viene abbandonata l'idea della sinagoga. La Mole diventa l'emblema della città.



Figura 115 Sinagoga di Casale Monferrato. Edificata nel 1595. Interno



Figura 116 Ghetto di Venezia

I primi insediamenti ebraici nel Veneto sono molto antichi (IV-V secolo).

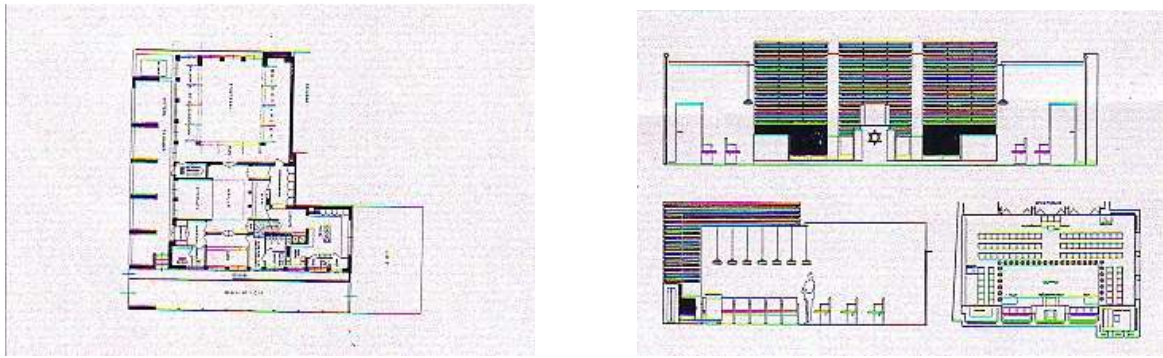


Figura 117 Mendelsohn Loggia dei tre patriarchi Tilsit (1925-26) Pianta e Prospetti

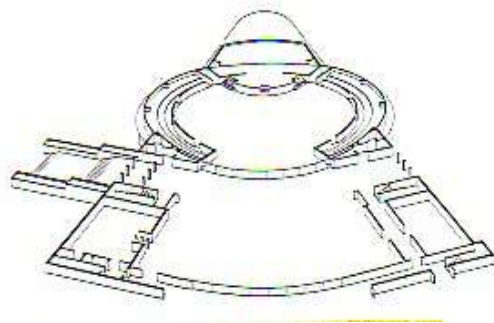


Figura 118 Mendelsohn Park Synagogue Cleveland, Ohio. (1947-53) Sinagoga

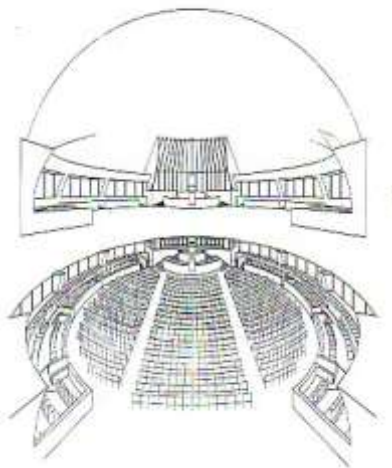


Figura 119 Mendelsohn Park Synagogue Cleveland, Ohio. (1947-53) Aula della sinagoga

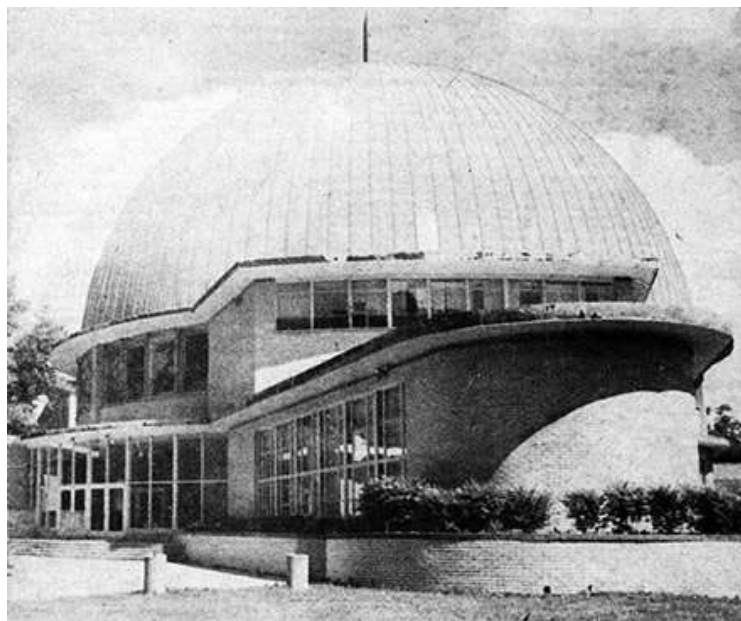
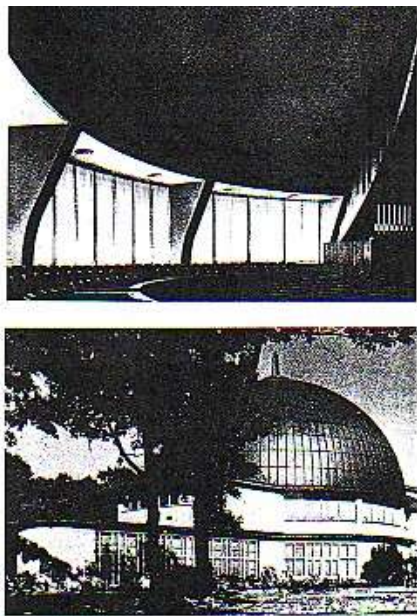


Figura 120 **Mendelsohn Park Synagogue Cleveland, Ohio. (1947-53) Sinagoga, esterno**

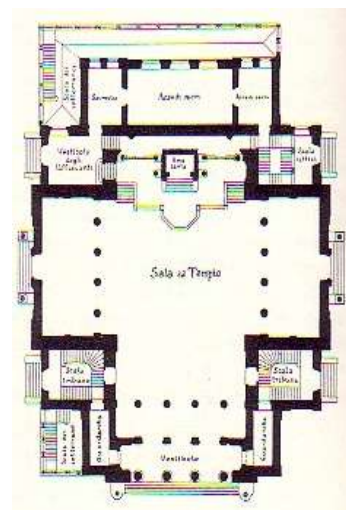
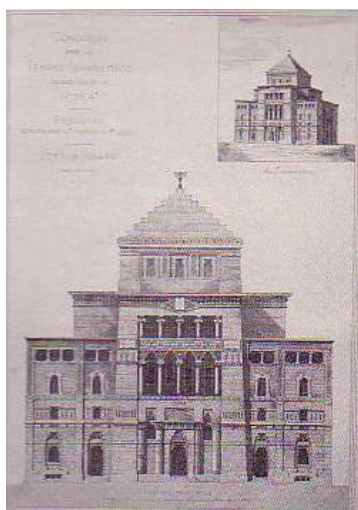


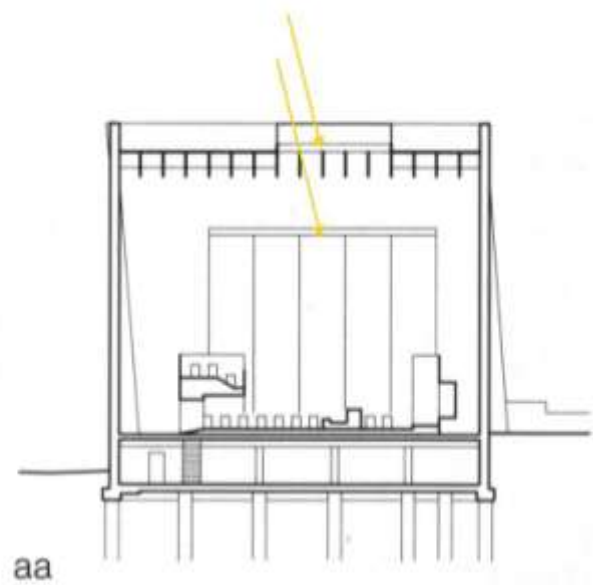
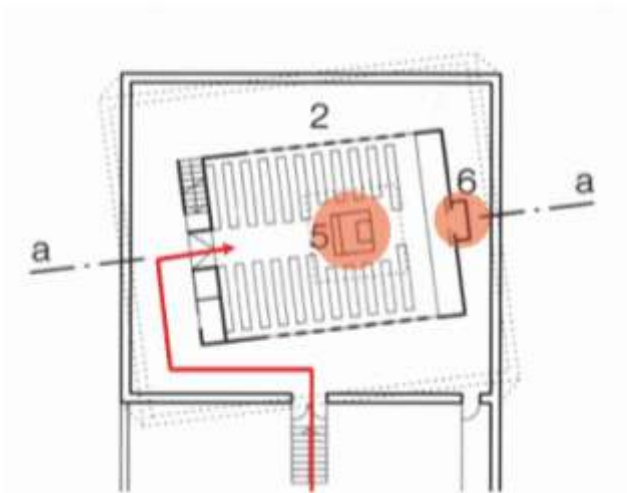
Figura 121 **Tempio Maggiore. Roma Concorso di primo grado per il Tempio israelitico.**

Progetto di V. Costa e O. Armani (1891)
 Prospetto
 Pianta e Sezione

Sinagoga Dresda



- 1_Vista esterna
- 2_Vista esterna
- 3_Dettaglio della facciata



1_Pianta e sezione della sinagoga

Figura 122 Sinagoga di Dresda, sezioni e immagini



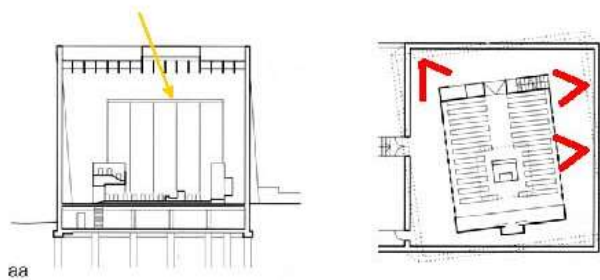
1_Pareti esterne della sinagoga
2_Dettaglio d'angolo

Figura 123 Pareti esterne e dettagli sinagoga di Dresda



1_Vista del deambulatorio intorno alla sala di preghiera
2_Vista del deambulatorio intorno alla sala di preghiera

Figura 124 Deambulatorio sinagoga di Dresda



88

- 1_Vista del deambulatorio intorno alla sala di preghiera
- 2_La tenda che racchiude lo spazio dell'assemblea
- 3_Sezione: la luce zenitale penetra dal soffitto a cassettoni.

Figura 125 Vista e tenda del deambulatorio e sezione della Sinagoga di Dresda



- 1_Vista dell'interno dal fulcro liturgico
- 2_Vista della sala di preghiera dal matroneo.

Figura 126 Vista dell'interno del fulcro liturgico

Sinagoga Cymbalista

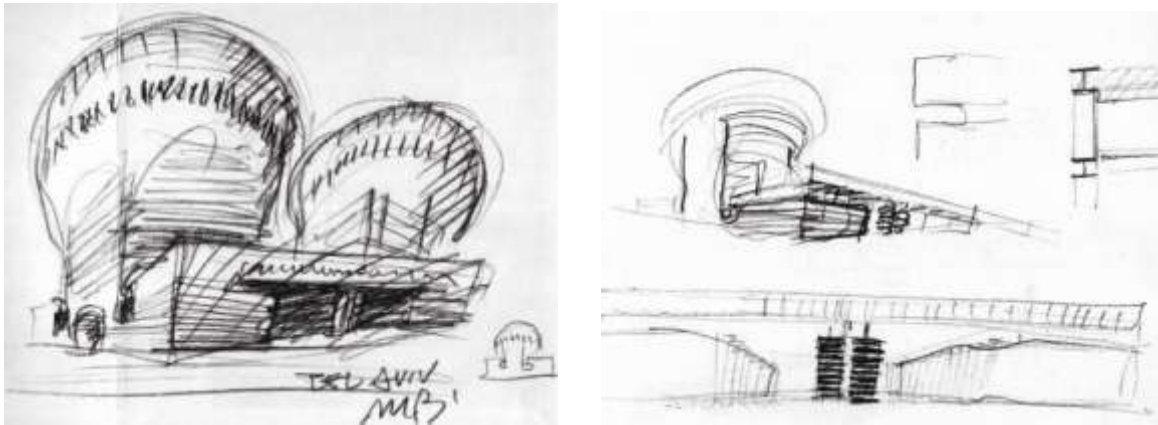


Figura 127 Schizzi di studio Sinagoga Cymbalista

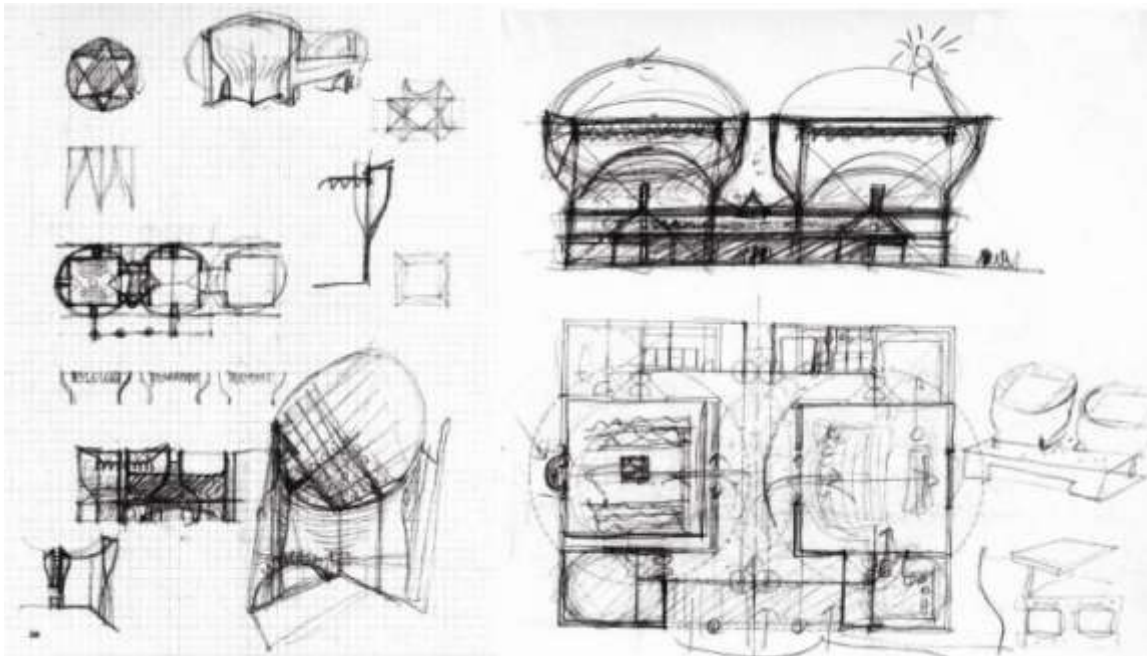


Figura 128 Schizzi di Studio Sinagoga Cymbalista

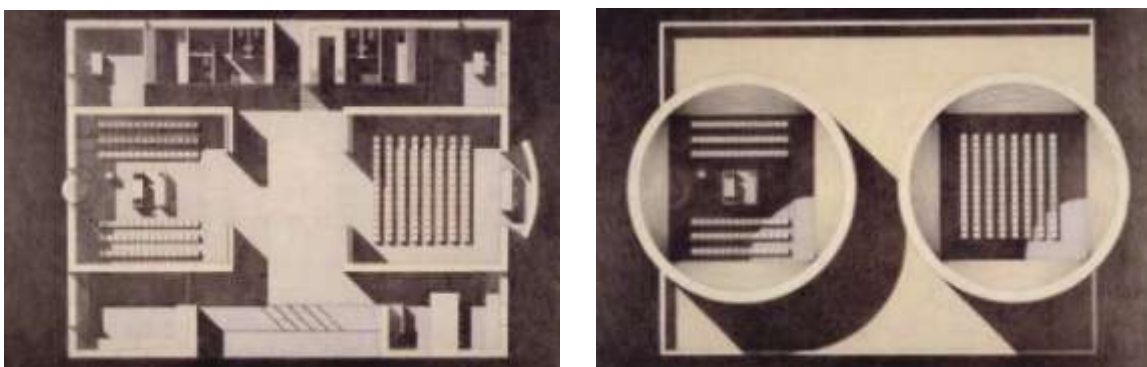


Figura 129 Sinagoga Cymbalista Pianta piano terra e Pianta livello copertura

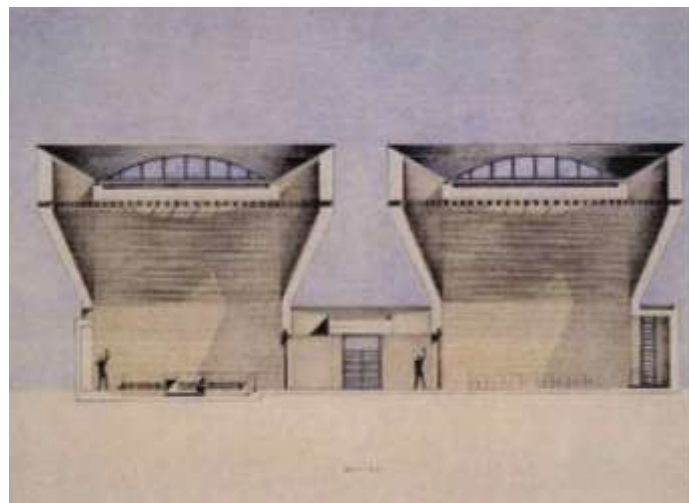
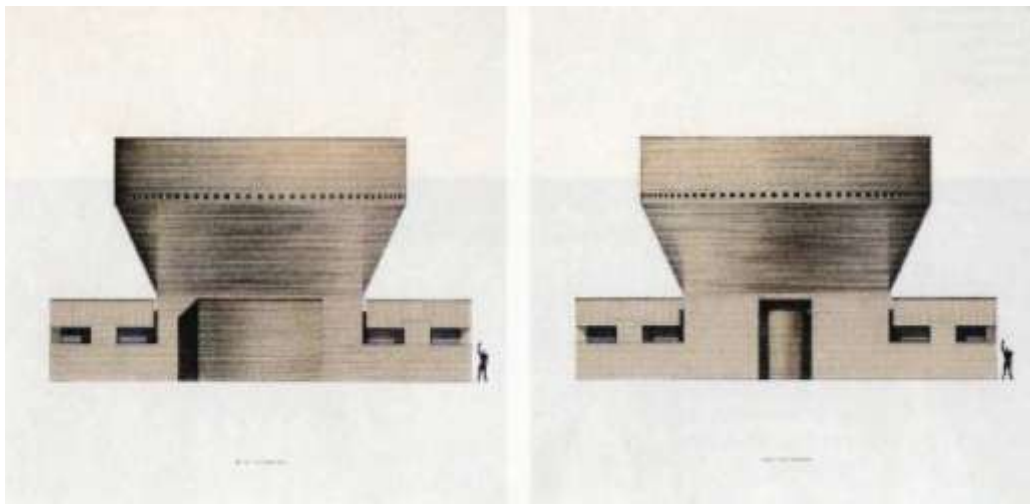


Figura 130 Sezione sinagoga Cymbalista



Figura 131 Modello Sinagoga Cymbalista

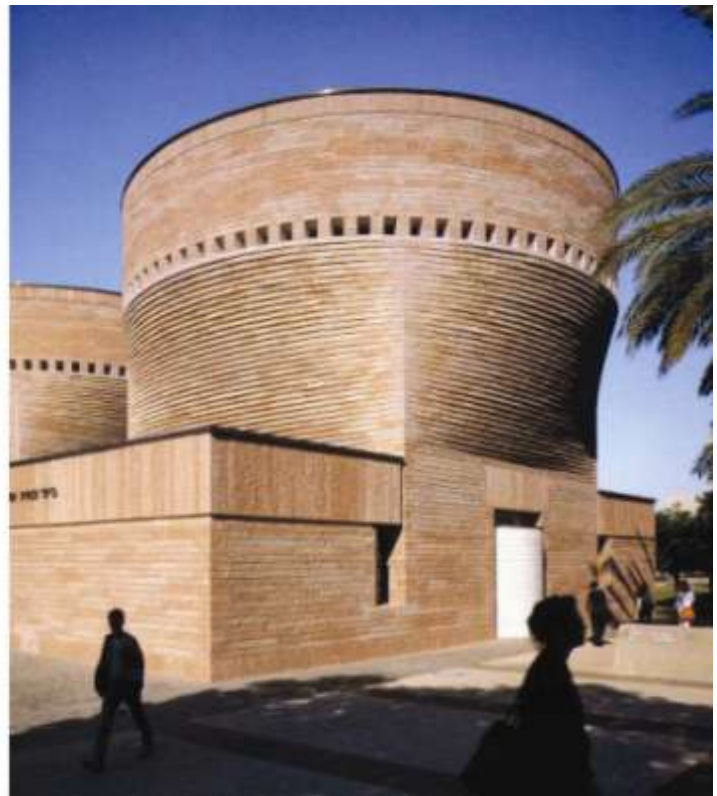


Figura 132 Viste esterne della Sinagoga Cymbalista



Figura 133 **Atrio d'ingresso Sinagoga Cymbalista**



Figura 134 **Auditorium Sinagoga Cymbalista**



Figura 135 Spazio di preghiera della Sinagoga Cymbalista

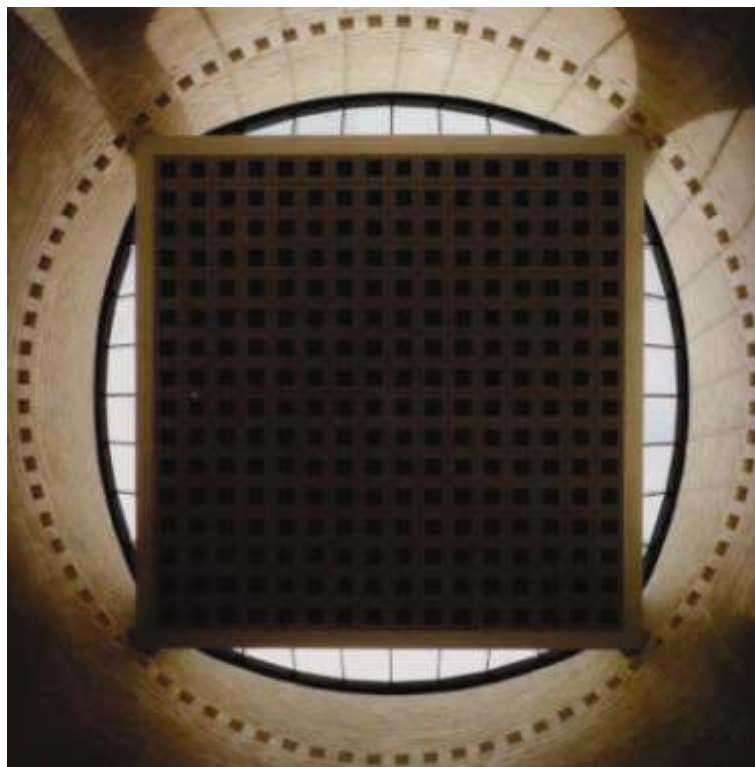


Figura 136 Vista interna del soffitto della Sinagoga Cymbalista

5.4. Allegato 4

5.4.1. BERLIN CHAPEL, BETHLEHEM CHAPEL E HARLAN CHAPEL

Waltham, 415 South Street

Arch. Max Abramovitz

1955

Utilizzate da:

- Ebrei
- Cristiani Cattolici
- Cristiani Protestanti

BREVE STORIA DEL PROGETTO

Il progetto del campus universitario è di Eero Saarinen e risale al 1948. L'architetto prevede di includere all'interno del masterplan un luogo di meditazione per la comunità di Brandeis e progetta uno spazio circolare che prende luce dall'alto. Il disegno non viene approvato e Saarinen userà l'idea per la cappella del MIT. Un secondo progetto prevede un unico edificio dal quale si sviluppano tre diversi ambienti ognuno destinato a una diversa religione: cristiana, ebraica e protestante; anche questa idea viene bocciata (1951). Il progetto delle cappelle è caratterizzato da discussioni e controversie, alcuni leader delle comunità religiose non tollerano infatti che un unico spazio venga destinato a culti diversi. Finalmente, nel 1956, il preside dell'università incarica Max Abramovitz di lavorare sul progetto di tre diverse capelle destinate a ebrei, cristiani e protestanti. Le cappelle si trovano a nord-ovest, in una zona leggermente esterna al campus e intorno ad un lago pensato da Abramovitz come cuore naturale del progetto. Il luogo di edificazione è rimasto quello pensato da Saarinen in entrambi i suoi progetti, probabilmente più distaccato dagli altri edifici in quanto luogo di silenzio, meditazione e preghiera. Le cappelle sono costruite in modo tale che quando il sole sorge, nessuna fa ombra sull'altra. Gli edifici sono raggiungibili da due strade principali, una collegata direttamente al campus e un'altra a ovest verso la città.

DESCRIZIONE EDIFICIO

Le tre cappelle si trovano all'interno del campus della *Brandeis University*, international business school. L'università si trova a Waltham, a 9 miglia da Boston e non lontano dal MIT. Le cappelle presentano la stessa struttura architettonica, sono identiche tra loro fatta eccezione della dimensione, maggiore per la *Berlin Chapel*. In tutti e tre gli edifici la parete di ingresso e quella opposta ad essa sono interamente vetrate, mentre gli altri due lati sono murature strutturali in pietra; l'altezza è all'incirca di 10 m. L'orditura del vetro ricorda molto quella del corridoio di ingresso alla cappella del MIT, ovviamente in questo caso con dimensioni maggiori. Nella Bethlem Chapel e nella Harlan Chapel, la pareti vetrate sono a est e a ovest in modo da ricevere il sole all'alba e al tramonto, mentre la Berlin Chapel ha le vetrate orientate a nord e a sud. Tutte le cappelle presentano lateralmente un altro ambiente più basso (circa 3 m) e di minori dimensioni del quale però non si conoscono le precise funzioni.

Bethlem Chapel: questa cappella dà sul lago ed ha orientamento est-ovest; ad est, la parete vetrata assume un andamento tondeggiante quasi a sottolineare la funzione dell'edificio riprendendo la forma dell'abside delle chiese cristiane.

Berlin Chapel: anch'essa si affaccia sul lago ma è più distante rispetto alla Bethlem Chapel. La struttura è sempre la stessa ma in questo caso i muri in pietra tendono ad arrotondarsi dando all'edificio una forma vagamente ellittica.

Harlan Chapel: è la cappella più distante, sia dalle altre cappelle sia dal lago. In questo caso i muri in pietra sono paralleli tra loro e le dimensioni sono le stesse della Bethlem Chapel

UTILIZZO

Le tre cappelle vengono utilizzate dalla comunità di Brandeis sotto la guida della Hillel Foundation, della Bethlem Chapel Community e della Harlan Chapel Cristian Community.

Berlin Chapel: la cappella ebraica può ospitare fino a 150 persone. La cappella è utilizzata per tutto l'anno dalla comunità degli studenti ebrei ortodossi ma nel weekend è a disposizione per usi personali o matrimoni ebraici.

I programmi svolti nella cappella prevedono una serie di servizi per ebrei ortodossi, conservatori e riformisti, di venerdì notte e sabato e, come tradizione, venerdì sera viene servito il cibo Shabbat nella Sherman Function Home. La cappella ha una propria Torah e 80 libri di preghiera.

La comunità ebraica fa riferimento, oltre alla Hillel Foundation, anche a due cappellani il cui ufficio si trova nel Usdan Student al primo piano. Essi sono disponibili per ricerche religiose o consigli spirituali.

L'attività della comunità ebraica non è legata soltanto alla Berlin Chapel ma si svolge anche in altri locali interni al campus e si occupa di educare gli studenti anche dal punto di vista politico e sociale.

Bethlehem Chapel: la cappella cristiana può ospitare 50 persone. Nella cappella viene celebrata la messa ogni domenica, alle 11.10 e alle 19 e il martedì alle 12.10, inoltre è utilizzata anche per celebrare matrimoni.

La comunità cristiana fa riferimento a due cappellani e il cappellano cattolico è il reverendo Walter Cuenin. Il suo ufficio, come quello ebraico, si trova nel Usdan Student Center.

Harlan Chapel: la cappella protestante ospita circa 50 persone. I suoi frequentatori sono anche cattolici e al suo interno si possono celebrare matrimoni. La celebrazione si tiene la domenica alle 10.30.

Il cappellano protestante è Alexander Kern, il suo ufficio è nello stesso edificio degli altri cappellani, al secondo piano del Usdan Student Center. Il cappellano offre servizi agli studenti riguardanti la religione e la vita spirituale. Insieme al cappellano cattolico coordina un gruppo di studenti che in settimana portano cibo ai senzatetto che vivono a Boston. Nell'università di Brandeis non esiste una vera e propria cappella destinata al *culto islamico*. I musulmani presenti nel campus hanno a disposizione una stanza di preghiera collocata al piano terra del Usdan Student Center. Il cappellano della comunità musulmana è il Dr. Imam Talal Eid che ogni venerdì guida i fedeli alla preghiera. Egli partecipa con gli altri cappellani alle discussioni religiose e alla vita spirituale del campus e il suo ufficio si trova sempre al Usdan Student Center al piano terra.

Settimanalmente un servizio autobus accompagna gli studenti musulmani all' Islamic Center di Boston.

RESPONSABILI

Jehuda Reiharz, president of Brandeis University; Rabbi Elliot e Toby Kaplowitz per la Berlin Chapel; Rev. Walter Cuenin per la Bethlehem Chapel; Rev. Alexander L. Kern per la Harlan Chapel; Imam Talal Eid per la comunità musulmana.

FOTO

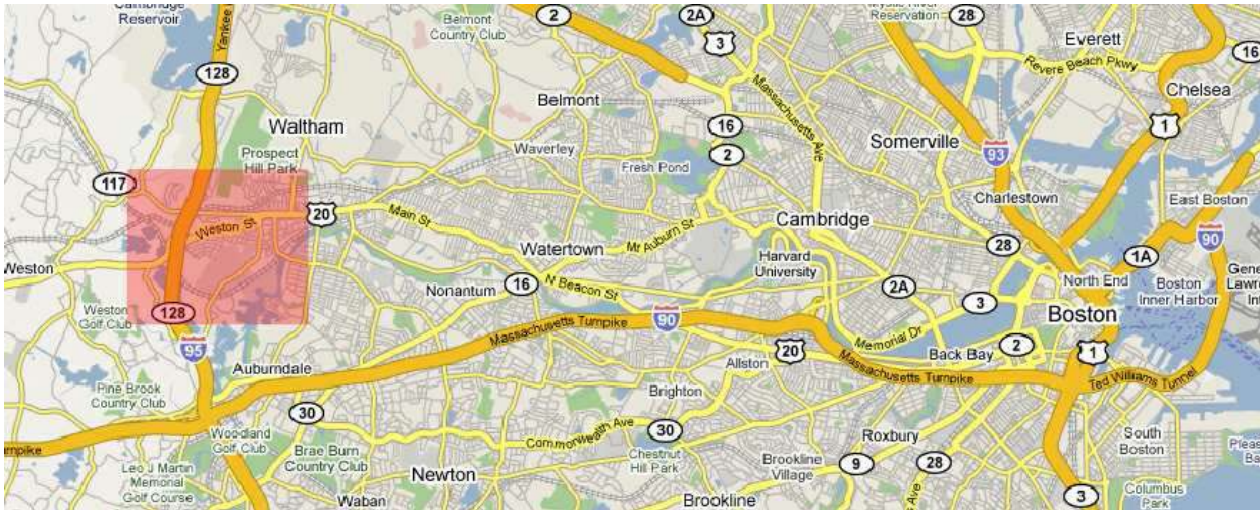


Figura 137 Foto aerea – posizione del campus della Brandeis University



Figura 138 Foto aeree – Posizione delle tre cappelle all'interno del campus Brandeis University



Figura 139 Disegni e Progetto di Saarinen e masterplan attuale del campus Brandeis University



Figura 140 **Berlin e Bethlehem Chapel**



Figura 141 **Armadio Torah Berlin Chapel**



Figura 142 **Crocifisso a parete Bethlehem Chapel**



5.4.2. ST. IGNATIUS

Seattle University, 901 12th Avenue, WA

Arch. Steven Holl

1994 - 1997

Utilizzata da:

- Cattolici

DESCRIZIONE EDIFICIO

La cappella è costruita all'interno del campus della Seattle University, precisamente parallela e di fronte all'edificio universitario, nello stesso lotto. La cappella di St. Ignatius si affaccia a est sul parcheggio del campus e a ovest su una strada carrabile che a nord si immette sulla strada principale. Nonostante la presenza di queste strade, il rapporto con il verde è molto forte e partecipa, insieme all'acqua, alla realizzazione del progetto. La cappella è opera dell'architetto americano Steven Holl che realizza l'edificio appositamente per la comunità cattolica dell'università di Seattle. Holl immagina "sette bottiglie di luce in un blocco di pietra" ossia la metafora della luce si concretizza in volumi diversi che emergono dal tetto e che producono all'interno differenti effetti luminosi. L'opera è considerata una scultura nata dalla consapevolezza dell'importanza della luce nella religione ed ogni elemento che la costituisce indica una precisa fase del culto cattolico. Esternamente l'ingresso è segnato dal campanile che va a definire l'area sacra. Esso, come la cappella, è rivestito da lamine metalliche ma di colore grigio anziché rossastro. Una vasca d'acqua sottolinea le funzioni di meditazione e preghiera che avvengono nell'area favorite da una panca disposta lungo tutta la sua lunghezza. L'ingresso all'edificio religioso è reso ancora più visibile dal materiale con cui è realizzato, cioè il legno. La copertura, dalla quale emergono le "bottiglie di luce" è in pietra. Le aperture disposte sulle facciate sono strette lasciando alla luce proveniente dall'alto il compito di illuminare totalmente l'interno. Attualmente l'edificio è coperto esternamente da una fitta vegetazione rampicante. L'edificio, che da fuori può sembrare un semplice rettangolo, all'interno è in realtà molto complesso. Le "sette bottiglie di luce"

corrispondono ognuna ad una precisa fase del programma di adorazione dei Gesuiti: l'atrio di ingresso è illuminato da una luce bianca naturale, il nartece da una luce rossa ottenuta da una lente di color verde, la navata è illuminata da due diversi tipi di luce a seconda che il sole arrivi da est o da ovest, nel primo caso la luce è gialla ottenuta da una lente blu, nel secondo caso avviene invece il contrario, una luce blu ottenuta da una lente gialla. La zona dell'altare è caratterizzata da una calda luce arancione ottenuta con un filtro viola e l'effetto contrario avviene invece nella Cappella della Riconciliazione. Il coro, posto in fondo alla navata e dotato di un pianoforte, viene illuminato da una luce verde ottenuta con l'utilizzo di una lente rossa. Mentre di giorno l'interno viene illuminato da questi svariati colori, di sera la cappella diventa un oggetto luminoso, una sorta di faro che illumina tutto il campus. Le porte hanno dimensioni differenti, un'allusione alla storica pratica di fare in una chiesa porte più piccole e più private e altre più grandi e per cerimonie. Entrambe le porte di *ingresso* (una più grande per le cerimonie e l'altra più piccola per l'ingresso) sono state fatte utilizzando legno di cedro giallo dell'Alaska con profili in bronzo. Su di esse Holl ha realizzato sette fori con diverse inclinazioni che riprendono la metafora delle sette bottiglie. A destra dell'ingresso si trova il *nartece* dove un tappeto in lana realizzato a mano su disegno dell'architetto, rappresenta l'illuminazione di St. Ignatius durante il suo pellegrinaggio. Lo spazio è inoltre caratterizzato da 5 icone che rappresentano i momenti chiave della crescita spirituale di Ignatius. Proseguendo dritto dall'ingresso, si incontra la *fonte battesimale* che definisce uno spazio destinato al battesimo e che svolge anche la funzione di acqua santiera. Lo *spazio centrale* dell'edificio è destinato alla preghiera, caratterizzato da una serie di panche in legno disposte a semicerchio intorno all'altare, quest'ultimo collocato su un piano rialzato rispetto al pavimento. L'interno, in pietra, è caratterizzato da soffitti di altezze diverse, uno più alto nella zona centrale dell'altare e due più bassi nelle "navate" laterali. La luce naturale è incrementata da quella artificiale attraverso una serie di lampade che scendono dal soffitto illuminando la zona centrale. Anche l'altare, come la porta è realizzato in legno di cedro giallo con una base in bronzo. Alla base è presente un reliquiario con i resti di Sant Ignazio di Loyola, santo patrono della cappella. Proseguendo lungo il corridoio, che parte dall'ingresso e costeggia la zona principale di preghiera, si raggiunge la *cappella dei Santi Sacramenti*. Questa cappella viene utilizzata per celebrazioni private o per permettere ai malati di ricevere la comunione. I muri sono rivestiti di cera nella quale sono impresse importanti e significative preghiere. Il punto focale di questo ambiente è costituito dal tabernacolo, costituito da un blocco di onice illuminato dall'interno.

UTILIZZO

La cappella è stata realizzata per la *comunità cattolica* presente all'interno della Seattle University. Essa vuole essere una risposta ai bisogni spirituali degli studenti, considerati durante tutto il progetto.

Tutto l'interno è pensato per accogliere ogni fase del culto cattolico e non è quindi possibile attribuire all'edificio una diversa funzione. Holl, durante la fase progettuale, ha dovuto trovare un punto di incontro tra le esigenze del cappellano, il quale chiedeva un percorso che ruotasse intorno all'altare e gli studenti che pensavano invece ad un percorso che portasse dall'ingresso direttamente all'altare. Non si hanno notizie certe dell'apertura della cappella a tutto il quartiere, si sa però che il gruppo di Gesuiti Cattolici, che professa nel campus, ha un vasto programma religioso e promuove diverse attività.

RESPONSABILI

Joe Orlando, direttore dell'ufficio di Identità e Missione dei Gesuiti;

Jen Tilghman-Havens, direttore associato dell'ufficio di Identità e Missione dei Gesuiti;

Eddie Salazar, amministratore dell'ufficio di Identità e Missione dei Gesuiti

FOTO



Figura 143 Foto aeree – Posizione del campus e della cappella St. Ignatius al suo interno

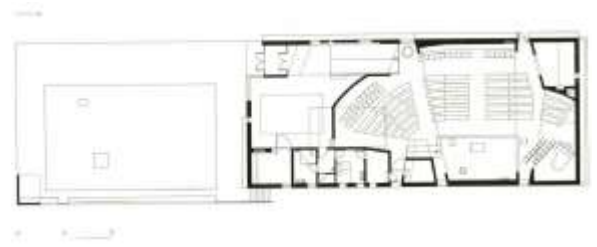
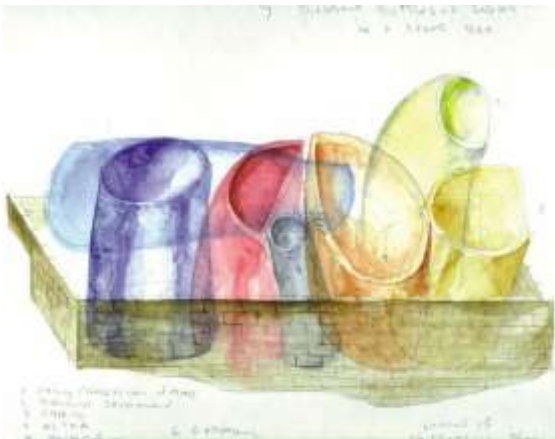


Figura 144 Disegni – Schizzo concettuale e planimetria Cappella St. Ignatius



Figura 145 Vista dall'ingresso e vista laterale della Cappella St. Ignatius



Figura 146 **Bottiglie di luce e porte di ingresso di legno della Cappella St. Ignatius**



Figura 147 **Ingresso della Cappella St. Ignatius ed effetto interno delle bottiglie di luce**



Figura 148 Foto – Sala centrale di preghiera della Cappella St. Ignatius

5.4.3. UOV CHAPEL

Campbell Hall, Charlottesville, Virginia

Arch. Charter Emmet Cassel

1884 - 1890

Utilizzata da:

- può essere utilizzata da qualsiasi gruppo religioso

DESCRIZIONE EDIFICIO

La cappella è costruita all'interno del Campus universitario della Virginia University, più precisamente all'angolo con McCormik Avenue Road. La cappella è costruita in Revival Gotico, stile architettonico predominante nel campus e ritenuto, ai tempi della costruzione, come lo stile ecclesiastico per eccellenza.

La pianta cruciforme, il tetto leggermente inclinato, l'uso di una texture fatta con la muratura in pietra, le finestre ad arco acuto, i contrafforti gradonati e la torre del campanile a pianta quadrata sono, infatti, i motivi base del disegno Gotico delle chiese americane e britanniche del diciannovesimo secolo. Il portale

conglobato porta all'interno di un piccolo nartece ricco di vetri colorati. Attraversata la navata, delle colonne di granito rosso, sorreggono il tetto in legno a travi a vista. Archi in mattoni segnano l'incrocio dei due bracci della pianta cruciforme. I vetri decorati e colorati da J. R. Lamb illuminano gli interni. La cappella ha 250 posti a sedere e 46 panche. Le dimensioni dello spazio interno sono di 75x35 metri. L'altare è posto al termine della navata principale.

UTILIZZO

La cappella non è destinata ad una confessione precisa pertanto è usata da studenti di varie confessioni. A causa della sua pianta cruciforme e della scansione dell'interno data dalle navate lo spazio sembra però poco conforme all'uso da parte di religioni diverse.

L'edificio è pubblico, quindi aperto a tutti e spesso viene utilizzato per la celebrazione di battesimi, cresime, matrimoni, funerali e concerti.

FOTO

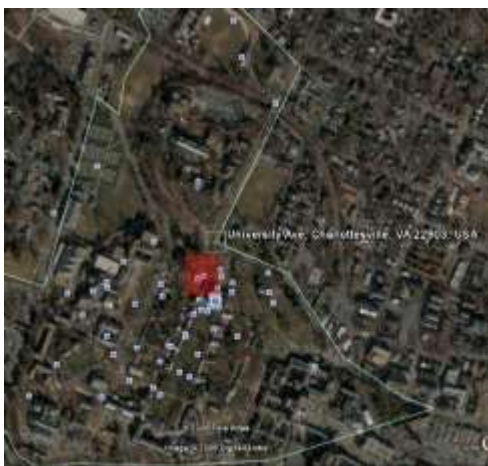


Figura 149 Foto aerea – Posizione del campus e della Uov cappella al suo interno

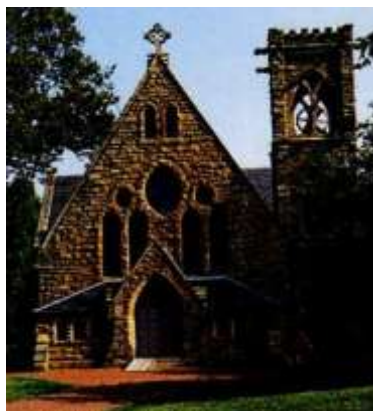


Figura 150 Mappa, fotografia della Uov cappella sia esterna che interna

5.4.4. MEMORIAL CHURCH

Duena Street , Stanford, California

Arch.Charles Coolidge, Clinton Day, Charles Hodeges

1899 - 1903

Utilizzata da:

- Cristiani Cattolici
- Cristiani Protestanti
- Ebrei

DESCRIZIONE EDIFICIO

La cappella è costruita al centro del Campus Universitario dell'Università di Stanford.Collocata nel mezzo del lungo percorso meridionale dell'Inner Quad, la chiesa diviene il punto focale al termine del lungo asse da Palm Drive. La Chiesa riprende l'esempio delle Cattedrali Europee, soprattutto quelle Italiane, e le loro arti decorative: sculture, mosaici, affreschi e vetri. La cappella è stata ricostruita più volte nel corso degli anni e presenta l'unione di tre stili architettonici: Romanico, Bizantino, Pre-Rafaelita.

La chiesa è decorata al suo interno con mosaici variopinti, finestre dai vetri colorati e soffitti affrescati.

Essa è costruita con pietra naturale tagliata a pezzi, massicce colonne, archi a tutto sesto, tetto coperto da tegole rosse e presenta una pianta cuciforme di 58x46 metri e un campanile che funge anche da torre dell'orologio.

UTILIZZO

La cappella, nata come Chiesa Cattolica-Protestante, è ora la più grande Chiesa Multi-fede della costa Est degli Stati Uniti. A causa della sua pianta cruciforme e della scansione dell'interno data dalle navate lo spazio sembra però poco conforme all'uso da parte di religioni diverse. L'edificio è pubblico, quindi oltre ad essere utilizzato dagli studenti del Campus è spesso utilizzato per la celebrazione di matrimoni e funerali. Giornalmente si svolgono messe Cattoliche, e settimanalmente la Chiesa vede anche celebrazioni ebraiche e cristiane.

RESPONSABILI

Rev. Scotty McLennan;

Rev. Joanne Sanders;

Rabbino Patricia Karlin- Neumann

FOTO



Figura 151 Foto aeree – Memorial Church: posizione del campus e della cappella al suo interno



Figura 152 Foto – Cappella vista sia all'esterno che all'interno, dettaglio delle finestre

5.4.5. CATHOLIC CHAPEL

Building 600, New York

Arch. Heins e LaFarge

1900

Utilizzata da:

- Cristiani cattolici

DESCRIZIONE EDIFICIO

La cappella è costruita all'interno del Campus Universitario della *West Point University Military Academy*. Essa sorge in un sensazionale luogo del campus, dal quale si ha un'ottima vista sul fiume e che offre una buona visibilità di se stesso tutt'intorno. La cappella è stata costruita in stile Gotico in modo da conformarsi con gli altri edifici presenti nel Campus. Essa è costruita in granito locale di cava e pietra calcarea e dialoga molto bene col resto degli edifici del campus. E' un edificio molto semplice e presenta sul lato est del nartece la torre campanaria. L'interno della cappella ha subito numerosi cambiamenti nel corso degli anni. Molti di questi cambiamenti riguardavano il colore e lo stile dell'arredamento. Originariamente il pavimento era in semplici piastrelle bianche e nere e l'altare era in marmo. Il più grande cambiamento è stata l'aggiunta di bei dipinti sui soffitti e sulle pareti. Sui vetri si trovano raffigurati vari santi con richiami al mondo militare.

UTILIZZO

La cappella non è pubblica quindi viene utilizzata esclusivamente dagli alunni del Campus. Giornalmente si svolgono messe, e si celebrano tutte le funzioni previste dalla religione Cristiana.

RESPONSABILI

Cappellano Tim Valentine

FOTO



Figura 153 Foto aeree – Catholic Chapel: posizione del campus e della cappella al suo interno



Figura 154 Foto – Catholic Chapel, rapporto tra la cappella e il fiume Hadston

5.4.6. JEWISH CHAPEL

Building 600, New York

Arch. Max Abramovitz

1984

Utilizzata da:

- Ebrei

DESCRIZIONE EDIFICIO

La cappella è costruita all'interno del Campus Universitario della *West Point University Military Academy*.

La cappella è stata costruita in uno stile conforme agli altri edifici presenti nel Campus. Essa è costruita in granito locale di cava e pietra calcarea. L'interno della cappella è molto raccolto ed accogliente. Essa è infatti uno dei pochi edifici accademici con uno spazio interno che attualmente è migliore di quello esterno. I visitatori sono inizialmente portati all'interno della modesta corte del Memorial Garden per un momento di riflessione prima di entrare nell'intimo vestibolo della cappella. All'interno i soffitti sono relativamente bassi, le luci sono soffuse ed il visitatore è stimolato ad esplorare i vari oggetti disposti all'interno dello spazio della galleria. La libreria e la sala dei seminari sono usati per l'insegnamento del ruolo degli ebrei nella storia americana. Avanzando lungo la galleria si passa una minuscola corte che produce una debole illuminazione per l'atrio, e poi si arriva al vestibolo del santuario. Cinto da pavimenti di pietra levigata e da pareti in cemento intonacato, il fruitore entra in questo spazio attraversando uno scuro paravento in legno. Il paravento continua sulla parete posteriore e lungo il soffitto con delle liste di legno, che riparano dal freddo e

schermano la vista del calcestruzzo grigio. Anche la luce scalda la grande stanza, scorrendo gentilmente dalla finestra lungo la parete est all' altare, illuminato dal nascosto tubo fluorescente sopra il soffitto in legno e provenendo dalla piccola finestra sulla parete laterale.

UTILIZZO

La cappella non è pubblica quindi viene utilizzata esclusivamente dagli alunni del Campus. Vi si celebrano tutte le funzioni previste dalla religione Ebraica.

RESPONSABILI

Cappellano Carlos Huerta

FOTO



Figura 155 Foto aeree – Posizione del campus e della Jewish chapel al suo interno



Figura 156 Foto – Jewish Chapel

5.4.7. PRINCETON UNIVERSITY CHAPEL

Princeton University

New Jersey, 08544, Usa

Arch.Ralph Adam Cram

1924 - 1928

Utilizzata da:

- Ecumenici

- Cristiani

DESCRIZIONE EDIFICIO

La Princeton University Chapel è situata nella parte settentrionale del Campus universitario. L'edificio è stato costruito sulle macerie della cappella che fu distrutta da un incendio nel 1920. L'attuale costruzione di Adam Cram è in stile gotico inglese con l'aggiunta di elementi anche di gotico francese e spagnolo. La facciata della porta ovest dell'edificio mostra immagini nel timpano della rivelazione e ha una certa somiglianza con il timpano della Charters Cathedral; nella facciata con la porta nord vi sono invece scene dell'incarnazione. Nella parte posteriore dell'edificio si può vedere il Rothschild arch che si congiunge con la Dickenson Hall come a simboleggiare il congiungimento tra la fede e l'insegnamento. La navata della cappella misura 74 piedi; è molto imponente e ha un grande coro ligneo sormontato da una coloratissima vetrata.

UTILIZZO

La cappella viene utilizzata dagli studenti del campus ma anche dalla comunità extrastudentesca. Viene celebrata la Santa Messa tutti i giorni oltre alla tradizionale Santa Messa domenicale. All'interno della cappella vengono celebrate anche cerimonie per le festività e cerimonie commemorative, oltre a matrimoni e battesimi. Sebbene la cappella sia indirizzata a ospitare principalmente la comunità cristiano-ecumenica locale, attorno ad esse fioriscono una serie di attività parallele miranti ad ottenere una sempre maggiore compenetrazione dell'attività religiosa nella popolazione locale. A tal fine l'università finanzia e mantiene prestigiosi cori gospel che danno lustro a tutta la comunità. Inoltre l' "Office of religious life" , il principale polmone che dà fiato a tutta l'attività religiosa del campus, mira a rendere partecipe all'attività religiosa, da questo promossa, anche la parte di popolazione locale appartenente alle fedi più eterogenee.

RESPONSABILI

Rev. Dr.Allison L.Boden, Rev. Deborah K.Blanks, Rev. Paul B. Raushenbush

FOTO



Figura 157 Foto aerea e mappa del campus di Princeton





Figura 158 **Fotografie dell'interno della Princeton University chapel, fotografie dell'interno**

5.4.8. DUKE UNIVERSITY CHAPEL

Duke University

Durham, Carolina del Nord, NC 27708, Usa

Arch. Julian Abele

1930 - 1935

Utilizzata da:

- Cristiani

DESCRIZIONE EDIFICIO

La Duke Chapel è situata nel cuore del campus universitario. La cappella è in stile neogotico inglese caratterizzato da larghi pilastri di pietra, archi a sesto acuto, volte e contrafforti che hanno permesso la realizzazione di grandi spazi aperti senza l'interruzione di colonne portanti. Lo stile gotico della cappella è aggiornato dall'uso di capriate in acciaio e non di legno a supporto del tetto per ridurre anche il rischio d'incendio. La struttura è realizzata in pietra vulcanica la cui particolarità è quella di variare in 17 diverse sfumature di colore. Il pulpito, l'altare e le altre decorazioni sono realizzate in pietra calcarea. Le volte del coro sono in pietra, i muri e le volte della navata e del transetto sono rivestite di mattonelle di ceramica.

UTILIZZO

All'interno del campus sono presenti molti gruppi religiosi tra cui Protestanti, Cristiani, Indù, Ebrei, Mussulmani, Buddisti..il che fa sì che il campus si contraddistingua per essere uno dei più grandi e differenziati gruppi religiosi del mondo. La Duke Chapel però è dedicata solo ai fedeli cristiani; all'interno della cappella viene celebrata la Santa Messa giornalmente oltre a quella domenicale alle ore 11 e cerimonie commemorative e per le festività. La cappella è aperta anche alla comunità extrastudentesca, infatti vengono celebrati anche matrimoni, battesimi ecc...

Il centro vitale di tutte le eterogenee fedi religiose, tra cui quelle precedentemente citate, si svolge attorno al " Religious Life Office ", che si occupa di organizzare gli spazi e l'attività in cui far fiorire e celebrare i vari riti religiosi.

RESPONSABILI

Samuel Wells

FOTO

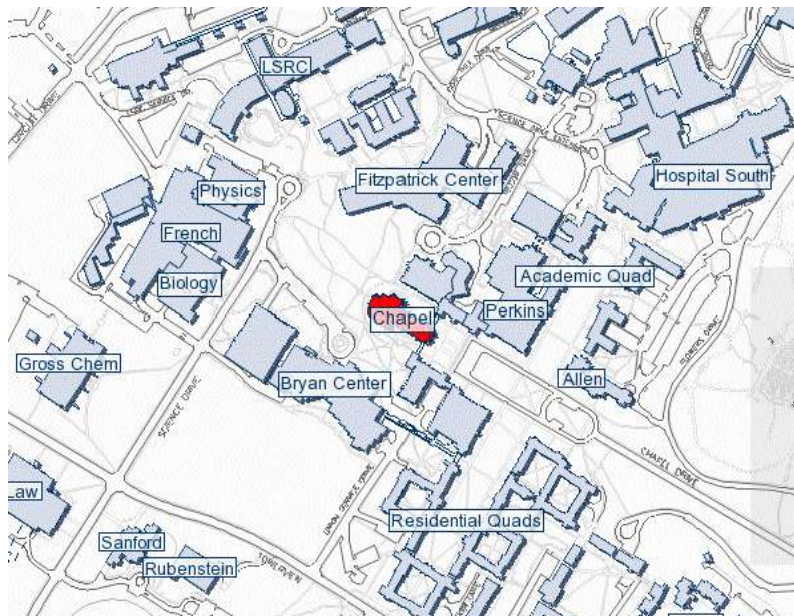


Figura 159 Foto aerea e mappa del campus della Duke University

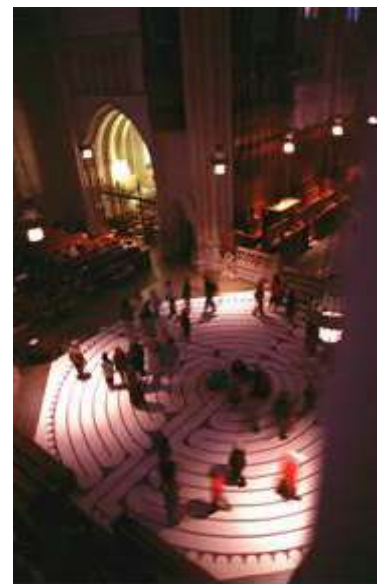


Figura 160 **Fotografie dell'esterno della Duke University Chapel , fotografie dell'interno**

5.4.9. GLASGOW UNIVERSITY CHAPEL

Glasgow University

Glasgow, Scotland, UK

Arch. Sir.John Burnet

1929 - 1930

Utilizzata da:

- Cattolici

DESCRIZIONE EDIFICIO

La Cappella si trova nella parte sud del campus della Glasgow University ed è ubicata al centro dell'ala est dell'edificio principale dell'università. La cappella è stata costruita dopo la prima guerra mondiale in memoria di tutti i morti, nel 1930. Il disegno della cappella è stato realizzato da Sir.John Burnet e richiama il primo periodo gotico. Nel 1950 la cappella venne spostata nell'attuale ubicazione, nella Turnbull Hall e poi ingrandita inglobando altri due edifici adiacenti e costruita ex novo. Negli interni ha lavorato anche Archibald Dawson e sono di grande pregio le finestre disegnate e realizzate da Douglas Strachan.

UTILIZZO

La Glasgow Chapel, è utilizzata principalmente dagli studenti cattolici. All'interno della cappella è presente anche uno spazio interconfessionale per il ritrovo ed il confronto di persone di diverse religioni. All'interno di questo spazio sono presenti spazi per i credenti della religione Mussulmana, Indù, Ebraica e molte altre. Ovviamente questo luogo è stato attrezzato con spazi per abluzioni e guardaroba.

RESPONSABILI

Father John Keenan

FOTO





Figura 161 Foto aerea e mappa del campus della Glasgow University

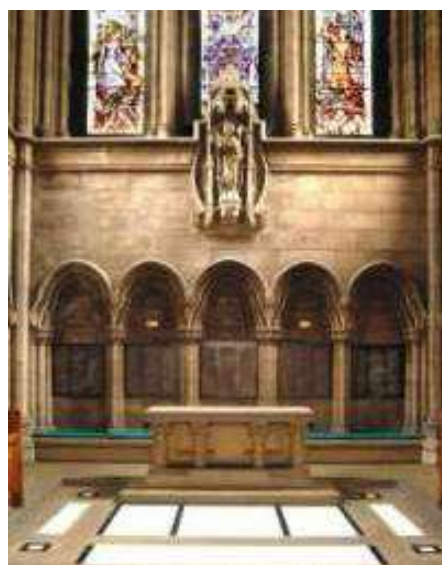
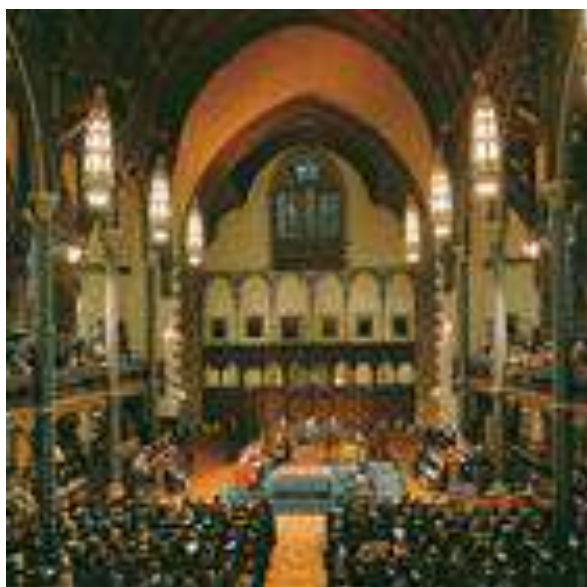


Figura 162 Fotografie dell'esterno della Glasgow University chapel, fotografie dell'interno

5.4.10. ANDREW RANKIN MEMORIAL CHAPEL

Howard University

2400 Sixth Street, Washington DC 200599

1894 - 1895

Utilizzata da

- può essere utilizzata da qualsiasi gruppo religioso

DESCRIZIONE EDIFICIO

La Andrew Rankin Memorial Chapel è collocata nel principale campus della Howard University. La Cappella è stata costruita durante la presidenza di Geremia Rankin nel 1894-1895. La cappella è realizzata in stile gotico in pietra rossa con rifiniture in pietra e legno, il tetto invece è in ardesia. La cappella è lunga 90 piedi e larga 50, escludendo la torre, e ha due piani; il piano terra era usato come galleria d'arte dell'università trasformato poi nel 1948 in centro religioso. L'auditorium, che era invece al primo piano, è stato convertito a chiesa. La cappella è abbellita da 33 grandi finestre disegnate da famosi artisti e membri della facoltà, alcune commemorano il servizio dei tre vecchi cappellani Thurman, Hill e Crawford.

UTILIZZO

La Andrew Rankin Memorial Chapel è molto importante oltre che a livello del Campus a livello nazionale; è utilizzata infatti anche dalla comunità extrastudentesca e vengono celebrate all'interno di essa diverse funzioni, dai matrimoni, a cerimonie commemorative a funerali ecc.

Quasta cappella è utilizzata dai vari gruppi religiosi presenti all'interno del campus, ebrei, musulmani, indù, protestanti ecc..infatti durante la settimana ci sono orari e giorni prestabiliti per la preghiera e lo studio della Bibbia o dei Testi Sacri a seconda della religione. Tutte le domeniche mattina viene celebrata la Santa Messa.

RESPONSABILI

Bernard L. Richardson

FOTO





Figura 163 Foto aerea e mappa del campus di Howard

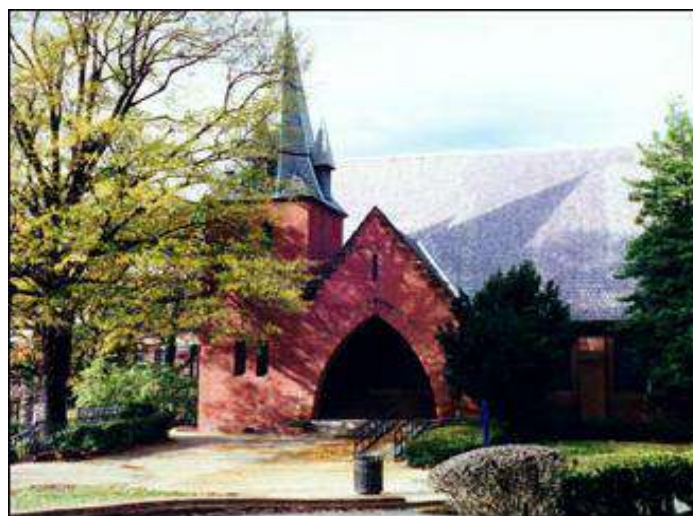
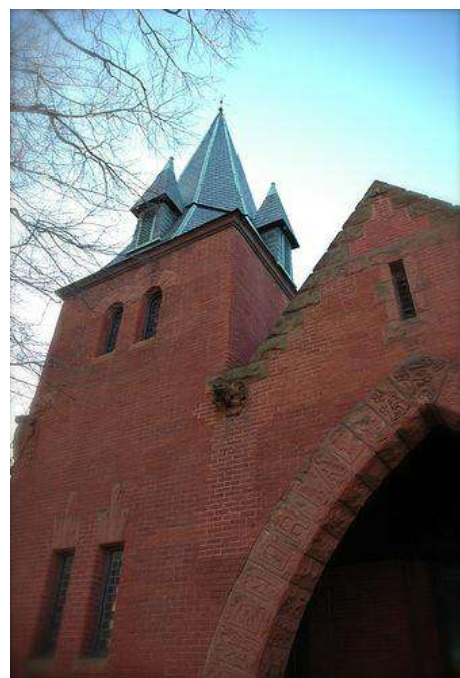


Figura 164 Fotografie dell'esterno della A. Rankin Memorial Chapel, fotografie dell'interno

5.4.11. CHAPEL OF RESURRECTION

Valparaiso University

1700 Chapel drive, Valparaiso, Indiana, Usa

Arch. Charles Stade and associates

1959

Utilizzata da

- Luterani

DESCRIZIONE EDIFICIO

La Chapel of Resurrection è collocata nel punto più alto del campus. La Chapel of Resurrection, progettata da Charles Stade è stata inaugurata nel 1959. La cappella è il cuore pulsante della vita religiosa dell'università ed era chiamata originariamente Memorial Chapel come ringraziamento per le grandi donazioni effettuate al momento della sua edificazione. L'ispirazione per il disegno della cappella è stata tratta dalla Chiesa della Natività a Betlemme. Il presbiterio è a pianta circolare, è alto 98 piedi e il tetto è a forma di stella a nove punte. La navata, alta 58 piedi e lunga 139, può ospitare anche più di 2000 persone vista la possibilità di modificare la conformazione dell'assemblea che è composta da arredo mobile.

UTILIZZO

La cappella è il fulcro della vita religiosa degli studenti universitari ma viene utilizzata anche dalla comunità extrastudentesca luterana. All'interno di essa vengono celebrate, oltre alla Santa Messa, anche commemorazioni e cerimonie. La vita attorno alla cappella offre una grande varietà di attività per l'insegnamento e la crescita personale. Inoltre la cappella ospita assemblee, letture religiose, concerti e altri molteplici eventi. Alle 11.15 e alle 11.35 viene celebrata, tutti i gironi della settimana, la preghiera del mattino.

RESPONSABILI

Joseph R. Cunningha

FOTO





Figura 165 Foto aerea e mappa del campus della Valparaiso University

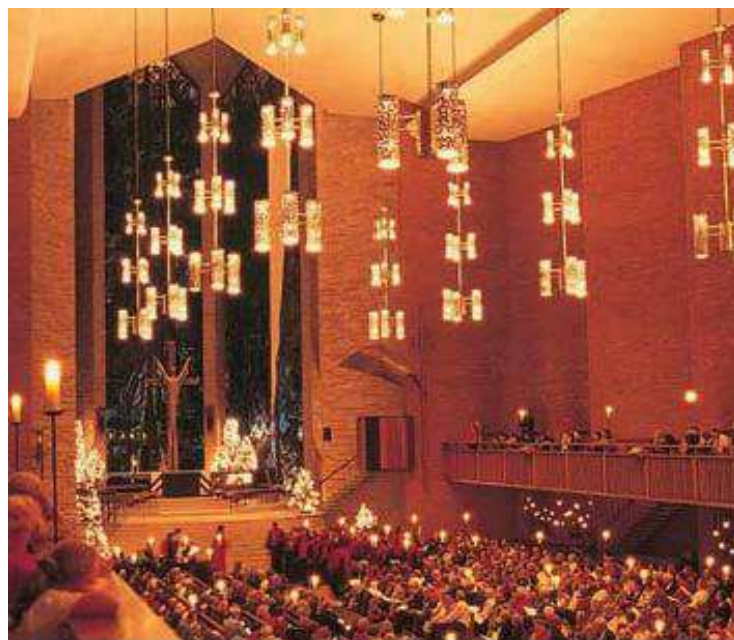
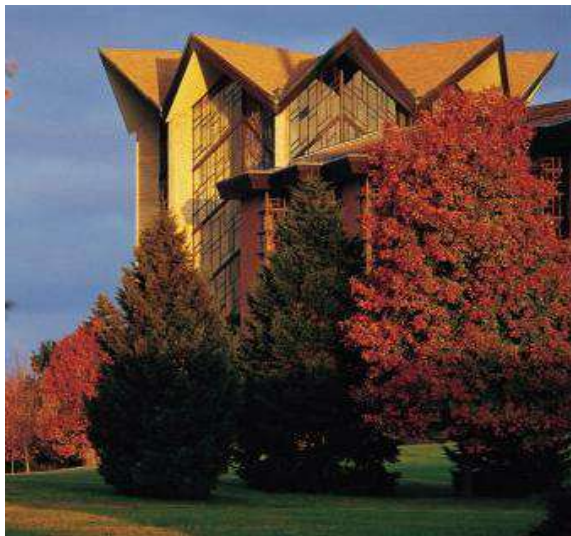


Figura 166 Fotografie dell'esterno della chapel of resurrection, fotografie dell'interno

5.4.12. GRAEBNER MEMORIAL CHAPEL

Concordia University

275 Syndicate St.N, St.Paul, MN, Usa

1955

Utilizzata da

- Cristiani

DESCRIZIONE EDIFICIO

La Graebner Memorial Chapel è situata nella parte est del campus della Concordia University. La cappella è stata costruita nel 1911, inizialmente utilizzata come palestra, venne trasformata in una moderna cappella nel 1955. La cappella prende il nome da Dr. Adam Graebner, preside della Concordia University dal 1927 al 1946 ed è l'edificio più vecchio del campus. La cappella è caratterizzata dalle grandi vetrate e dall'arredo interno in legno di quercia. L'arredo, composto da sedute in legno di quercia, può essere disposto in diversi modi in base all'uso ed alla funzione che viene celebrata nella cappella, dalla conformazione classica a quella circolare. La cappella può ospitare 300 fedeli.

UTILIZZO

La cappella viene utilizzata dagli studenti del campus come dalla comunità extrastudentesca. Vengono celebrate Messe, funzioni commemorative e cerimonie. Vicino alla Graebner Memorial Chapel c'è il " Cross Crist Fellowship Center" che, con i suoi 3500 piedi quadrati di superficie, ospita un gran numero di stanze che possono essere utilizzate per vari scopi come matrimoni, dibattiti, assemblee, celebrazioni. Da lunedì a venerdì viene celebrata la preghiera del mattino alle 11 e alle 11.20, la domenica alle ore 8 viene celebrata la Santa Messa.

RESPONSABILI

Steve Arnold (chaplain)

Dr. Robert Holst (president)

FOTO





Figura 167 Foto aerea e mappa del campus della Concordia University



Figura 168 Fotografie dell'esterno della Graebner Memorial chapel, fotografie dell'esterno

5.4.13. AUBURUN UNIVERSITY CHAPEL

Auburn University

Alabama, Usa

1851

Utilizzata da

- può essere utilizzata da qualsiasi gruppo religioso

DESCRIZIONE EDIFICIO

La cappella è il più vecchio edificio all'interno del campus della Auburn University. Costruita nel 1851 originariamente come Chiesa presbiteriana in stile Greek revival, durante la guerra civile l'edificio fu convertito ad ospedale per i soldati e alla fine del secolo fu temporaneamente diviso in classi quando il vicino Alabama Agricultural and Mechanical College bruciò nel 1887. Attorno al 1900, la cappella fu rinnovata in stile gotico. L'edificio fu venduto al college nel 1921 dove diventa per qualche anno WMCA/YWCA center. Dal 1927 al 1973 ha ospitato l' Auburn Theatre; tra il 1973 e il 1976 la struttura è stata convertita a cappella universitaria, un edificio multifunzionale destinato a diversi culti, funzione che riveste anche al giorno d'oggi. L'edificio è stato registrato nel National Register of Historic Places come Auburn Theatre nel maggio del 1973.

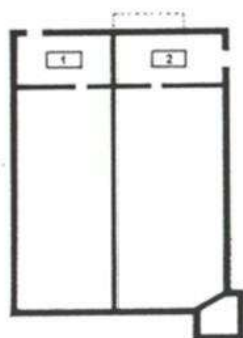
UTILIZZO

Non essendo, la Auburn University Chapel, dedicata ad un unico culto per garantire uguali accessi all'edificio a tutte le religioni riunioni religiose settimanali sono tenute in " Foy Union " od in altri spazi dedicati. La cappella è utilizzata anche per la celebrazioni di matrimoni, meeting ed eventi commemorativi ed può ospitare un centinaio di fedeli.

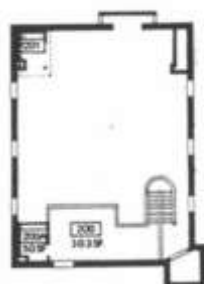
FOTO



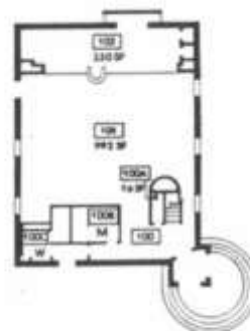
Figura 169 Foto aerea e mappa del Auburun campus



BASEMENT



BALCONY



FIRST FLOOR

Figura 170 Fotografia dell'esterno della Auburun chapel, piante degli interni

5.4.14. ROSARY CHAPEL

Dominican University

West Division St. 7900, River Forest, Illinois, Arch. Newman Architecture

2003

Utilizzata da

- può essere utilizzata da qualsiasi gruppo religioso

DESCRIZIONE EDIFICIO

La Rosary Chapel si trova al secondo piano di un'edificio preesistente, la Mazzuchelli Hall, collocato in posizione centrale all'interno del campus. Nel medesimo ambiente in cui vi è la cappella universitaria della Dominican University vi è anche la biblioteca; sono disposte ai due estremi della stanza in cui si trovano.

Durante la ristrutturazione è stato aggiunto un impianto di condizionamento, nuove sedie ripiegabili, un nuovo impianto di illuminazione in modo da creare un ambiente più dinamico capace di accogliere una grande varietà di programmi e servizi. Tra la cappella e la biblioteca è stato aggiunto un battistero che ha il compito di ricordare agli studenti che stanno entrando in un luogo sacro; inoltre un'ulteriore separata cappella è stata aggiunta per poter disporre di uno spazio per una silenziosa riflessione e la preghiera.

UTILIZZO

La cappella è utilizzata solo dagli studenti del campus. Al fine di riunire studenti di tutte le religioni, tradizioni e culture l'università ha deciso di rinnovare la sua cappella e la biblioteca; in questo modo gli studenti hanno la possibilità di disporre di un ambiente idoneo ad accrescere la propria spiritualità e promuovere l'apprendimento. E' stato dunque progettato uno spazio che doveva incoraggiare gli studenti a rivitalizzare la loro fede ed espandere la loro conoscenza.

RESPONSABILI

Stan Azaro

FOTO



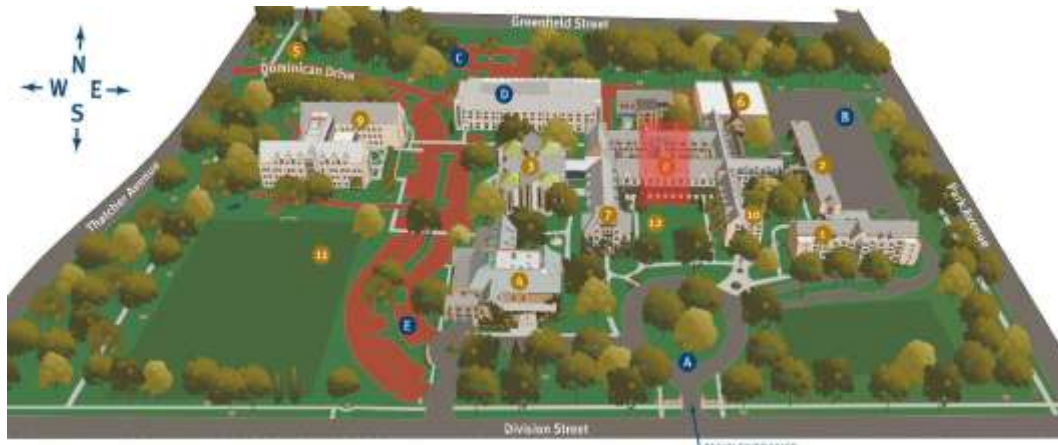


Figura 171 Foto aerea e mappa del campus della Dominica University



Figura 172 Fotografie dell'interno della Rosary Chapel

5.4.15. HENDRICKS CHAPEL

Syracuse University

102 Walnut Place, Syracuse, NY 13210

1929-1930

Utilizzata da

- può essere utilizzata da qualsiasi gruppo religioso

DESCRIZIONE EDIFICIO

La Hendricks Chapel è collocata nella parte centrale del campus della Syracuse University.

La Hendricks Chapel è una struttura in mattoni e pietra calcarea realizzata con uno stile che porta le tracce dell'architettura palladiana.

All'interno della cappella il colore dominante è il bianco con accenni di rosso intenso dietro all'altare.

UTILIZZO

La Hendricks Chapel non è dedicata ad un unico culto; è infatti utilizzata come sinagoga, moschea, chiesa, luogo di meditazione, meeting center, sala di lettura...

All'interno della cappella vengono celebrati tutti i riti inerenti ad ogni singola religione. E' di particolare rilevanza capire come possa essere concepito un'unico spazio all'interno del quale possano coesistere così numerose fedi tra di loro diamtralemente opposte. Ogni gruppo religioso ha una diversa figura di riferimento per la preghiera.

RESPONSABILI

Kelly Sprinkle (Catholic), Rev. Jennifer Baskerville Burrows (Episcopal), Jikyo Bonnie Shoultz (Buddish), Dr. T.E. Koshy (Evangelican), Rev. Michael McQuitty (Baptist), Ahmed Nezar Kobeisy (Islamic), Lowell H. Lustig (Jewish), Rev. Gail Riina (Lutheran)

FOTO



Figura 173 Foto aerea e mappa del campus della Syracuse University





Figura 174 **Fotografie dell'esterno della Hendricks Chapel, fotografie dell'esterno**

5.4.16. ROCKFELLER MEMORIAL CHAPEL

University of Chicago

5801 South Ellis Avenue, Illinois 60637, Usa

Arch. Bertram Goodhue

1919-1924

Utilizzata da

- Ecumenici

DESCRIZIONE EDIFICIO

La Rockefeller Memorial Chapel è l'edificio più alto del campus. La Cappella con i suoi 265 piedi di lunghezza e 102 di larghezza, costruita con 32.000 tonnellate di pietre calcaree è stata realizzata senza l'uso di strutture in acciaio. L'edificio realizzato nel 1919 è in stile bizantino combinato però con elementi in stile gotico. Sul lato nord della cappella vi è una torre alta 207 piedi e ha 277 gradini. La Rockefeller Memorial Chapel può ospitare 1700 fedeli.

UTILIZZO

La Rockefeller Memorial Chapel è utilizzata dagli studenti del campus e dalla comunità extrastudentesca ed è dedicata solo al culto ecumenico. All'interno di essa vengono celebrate molteplici funzioni dai matrimoni ai battesimi, ma è utilizzata anche come centro congressi e saltuariamente come sala di proiezione per film.

RESPONSABILI

Elizabeth Davenport

FOTO



Figura 175 **Foto aerea e mappa del campus della University of Chicago**

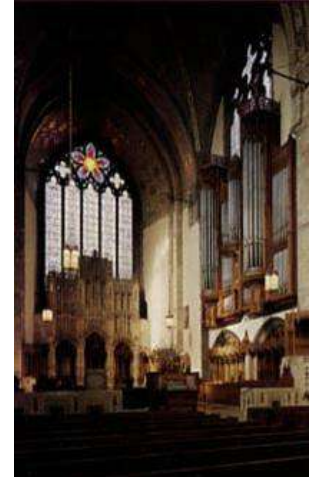
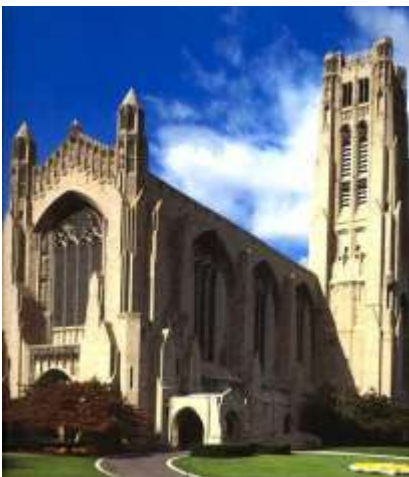


Figura 176 **Fotografie dell'esterno della Rockfeller Memorial chapel, fotografie dell'interno**

5.4.17. MEMORIAL CHAPEL

University of Maryland

College Park, 20742, Usa

1952

Utilizzata da

- può essere utilizzata da qualsiasi gruppo religioso

DESCRIZIONE EDIFICIO

La Memorial Chapel si trova all'interno del campus dell'University of Maryland. La Memorial Chapel è stata inaugurata nel 1952, è l'icona dell'University of Maryland ed è il centro della vita religiosa del campus. La

cappella è una costruzione in mattoni rossi con un alto campanile bianco e una facciata che ricorda un tempio greco. L'interno della cappella è di un bianco candido con accenni di colore rosso acceso. Vi sono tre file di pilastri al piano terra e tre balconate su una delle quali è collocato il grande organo. La cappella può contenere fino a 1000 persone.

UTILIZZO

La Memorial Chapel è frequentata dagli studenti di qualunque fede religiosa del campus ma anche dalla comunità extrastudentesca. La cappella non è utilizzata solo come luogo di preghiera ma anche per qualunque altro scopo rispettando pur sempre e comunque il luogo religioso. Ogni gruppo religioso ha una diversa figura di riferimento per la preghiera.

RESPONSABILI

Mr. Bob Snyder (Christian), Rev. Peter Antoi (Episcopal/Anglican), Ms. Jessica Schulte (Baptist), Ms. Kiram Sankla (Hindu), Rabbi Ari Israel (Jewish), Rev. Kosmas Karavelles (Greek-Orthodox), Rev. Elizabeth Platz (Lutheran) Tarif Sharim (Muslim)

FOTO



Figura 177 Foto aerea e mappa del campus dell'University of Maryland



Figura 178 **Fotografie dell'esterno della Memorial Chapel, fotografie dell'interno**

5.4.18. CAPPELLA KRAMER

Concordia Senior College (oggi Concordia Theological Seminary)

Fort Wayne, Indiana, Usa

Arch. Saarinen

1953-1958

Utilizzata da

- Cristiani

DESCRIZIONE EDIFICIO

La cappella Kramer è collocata sulla collina più alta del sito in cui si trova. Il tetto della cappella, le cui falde disegnano una guglia, è il più inclinato del complesso. Il carattere di villaggio di quest'ultimo risulta dall'intento di attribuire ai singoli edifici dimensioni molto simili per far risaltare l'unicità della cappella.

Per creare un effetto coerente, inoltre, i tetti degli altri edifici hanno falde con inclinature differenti.

Il progetto architettonico punta molto sull'interno della cappella, dove il contrasto tra il buio della navata e la luce che investe l'altare determina l'atmosfera dello spazio.

UTILIZZO

La cappella Kramer è il centro fisico e spirituale del Campus. La formazione teologica degli studenti del College inizia e si concentra in questo luogo. Ogni giorno all'interno della Cappella Kramer si prega, si canta e si suona in nome del Signore. E' qui che i futuri pastori imparano a pregare, a cantare e imparano e celebrare le funzioni. La giornata è scandita secondo ritmi ben precisi:

7:30 a.m. Preghiera del mattino

8:30 a.m. Confessioni private

10:00 a.m. Messa e altre funzioni

4:00 p.m. Vespri

10:00 p.m. Preghiera della sera

RESPONSABILI

Rev. Dr. Arthur A. Just Jr

FOTO



Figura 179 **Mappa del campus della Concordia Theological Seminary**

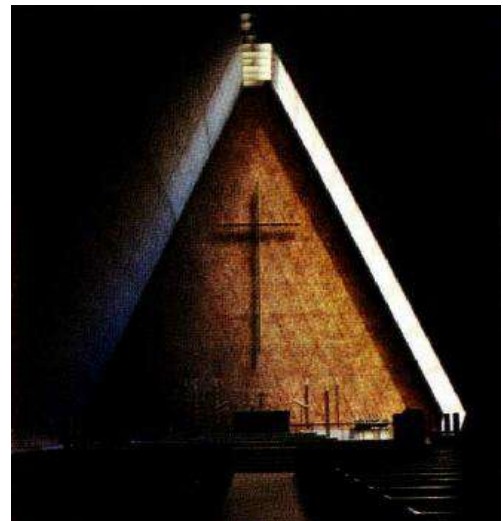
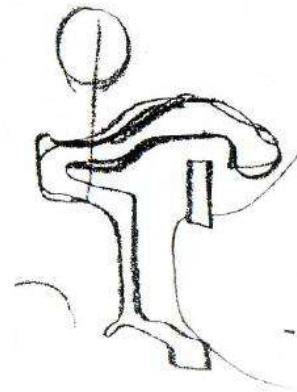
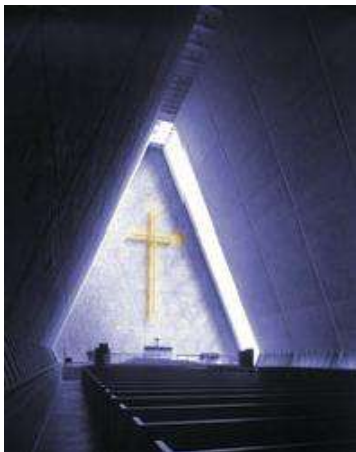


Figura 180 **Fotografie dell'esterno della cappella Kramer, fotografie dell'interno**

5.4.19. CAPPELLA DELLO STEPHENS COLLEGE

Stephens College

Coloumbia, Missouri, Usa

Arch. Eero Saarinen

1954-1956

Utilizzata da

- può essere utilizzata da qualsiasi gruppo religioso

DESCRIZIONE EDIFICIO

La scelta della pianta centrale è funzionale alla collocazione del sito, nel mezzo del campus dello Sthepens College. Ciascun fronte della cappella ha la medesima partizione, dettata dalla presenza di un piccolo vestibolo collegato ad un massiccio muro di mattoni. Lo spazio viene marcato nella verticalità e l'inclinazione ascendente della copertura, culminante in una guglia, è riflessa nell'inclinazione del pavimento sul quale i visitatori, entrati attraverso il deambulatorio, iniziano una discesa verso l'altare. Saarinen progettò una serie di divisori semitrasparenti -come traforati- in mattoni e a tutta altezza, disposti verso il centro della cappella e distanziati dai muri perimetrali, definendo così un deambulatorio intorno al nucleo principale.

In sezione è rintracciabile lo stesso simbolismo della pianta. Il coro è situato dietro uno schermo in legno per evitare distrazioni durante le funzioni religiose.

UTILIZZO

La cappella è frequentata soprattutto dagli studenti del campus ma anche dalla comunità locale.

RESPONSABILI

Rev. Dr. Arthur A. Just Jr

FOTO

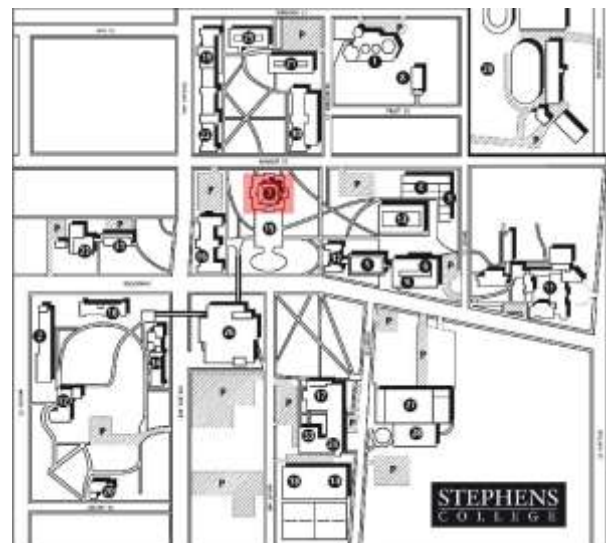


Figura 181 Foto aerea e mappa dello Stephens college



Figura 182 fotografie dell'esterno della cappella dello Stephens College, e fotografie dell'interno

5.4.20. MURSTEIN SYNAGOGUE

Campus of Hebrew Union College

13 King David Street Gerusalemme

Arch. Heinz Rau e Moshe Safdie

1963

Utilizzata da:

- Ebrei

DESCRIZIONE EDIFICIO

Il campus è stato progettato su modello dei giardini di Babilonia per avere una magnifica vista sulla vecchia e nuova gerusalemme. I primi edifici eretti nel 1963 sono stati disegnati nello Stile Internazionale, che diventerà l'elemento distintivo del campus. La sinagoga uno degli ultimi edifici in questo stile è caratterizzata da un rivestimento bianco di pietra calcarea e uno scalone d'ingresso. Nel 1988 al campus sono stati aggiunti altri servizi come la biblioteca e altre aule dal celebre architetto internazionale Mosche Safdie che abbandonò questo stile in favore della linearità dello stile mediterraneo che dà severità ai primi elementi

architettonici. Il campus assume così una struttura più complessa caratterizzata da archi, cortili, accessi, viali, scale che si adattano meglio al terreno collinare. La sinagoga ha una capienza di 180 posti. In questa università l'insegnamento accademico, spirituale e professionale viene dato secondo la tradizione ebraica diventando il centro del Movimento Riformatore di Israele.

UTILIZZO

La sinagoga viene utilizzata almeno una volta al mese per la preghiera del sabato mattina e almeno tre volte all'anno per lo Shabbat. Durante questo periodo sono tanti anche i turisti che vengono a pregare qui. Oltre alla lettura della Torah, dei sermoni e alle preghiere vengono fatti concerti, letture e attività cantoriali dagli studenti.

RESPONSABILI

Rabbi David Wilfond

FOTO



Figura 183 **Vista Aerea dell'hebrew Union College** Figura 184 **Cortile Hebrew Union C.ge**



Figura 185 **Cortile interno del Campus dell'hebrew Union College**



Figura 186 **Murstein Synagogue, interno**



Figura 187 **Murstein Synagogue, interno**

5.4.21. ST. SAVIOR'S CHAPEL

Illinois Institute of Technology, Chicago

Arch. Mies van der Rohe

1952

Utilizzata da:

- Cristiani

DESCRIZIONE EDIFICIO

La cappella, unico edificio religioso disegnato da Mies van der Rohe, rientra nella stesura del piano per il nuovo campus dell'IIT. Posizionata in una zona allora periferica di Chicago, in un'area caratterizzata da un paesaggio urbano frammentario e disorganico, in un lotto rettangolare individuato e suddiviso al suo interno dalla maglia regolare degli assi stradali. Gli edifici si inseriscono all'interno di questo paesaggio urbano

mostrando un ordine preciso e chiaro:organizzati simmetricamente rispetto all'asse della 33° strada. All'interno di una griglia geometrica di metri 7x7, sono distribuiti gli spazi aperti e il costruito; il sistema modulare ne controlla le relazioni reciproche ,tanto a livello planimetrico, quanto tridimensionale,con l'altezza degli edifici dimensionata sulla base del sottomultiplo di metri 3,5. L'uso di questa regola favorisce l'impiego di componenti per l'edilizia modulari. La cappella, come il resto degli edifici ad eccezione delle residenze studentesche con struttura in cemento, ha la struttura portante in acciaio e i tamponamenti in vetro e mattoni. I mattoni sono impiegati su tutti e quattro i lati dell'edificio, mentre lasciano spazio, in facciata, al vetro. La pianta rettangolare può ospitare un massimo di 160 posti, variabili a seconda delle funzioni religiose. L'altare, molto semplice nella sua composizione, si trova in fondo all'unica navata, le cui pareti sono trattate in mattoni a vista.

UTILIZZO

La cappella, costruita in memoria di Robert Franklin Carr, è il centro della vita spirituale del campus, è utilizzata da diverse confessioni cristiane per incontri, meditazioni e celebrazioni. La messa cattolica viene celebrata ogni primo sabato del mese alle 21:30 e ogni giovedì alle 12:45.

RESPONSABILI

Rev Jamels James

FOTO



Figura 188 Vista aerea dell' Illinois Istitute of Technology

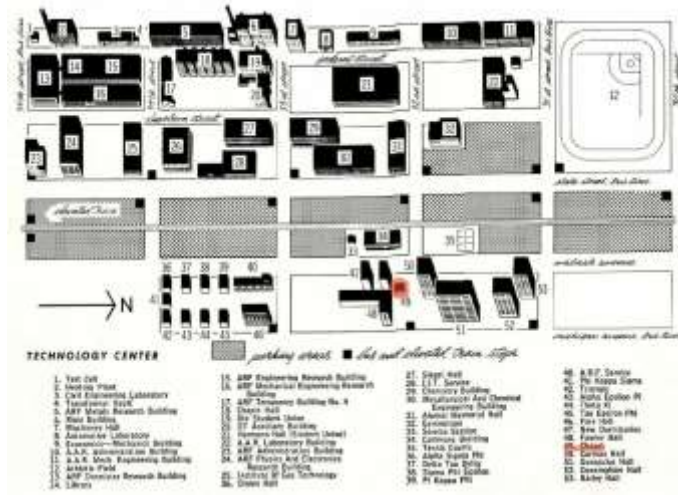


Figura 189 Mappa del Campus dell'Illinois Institute of Technology

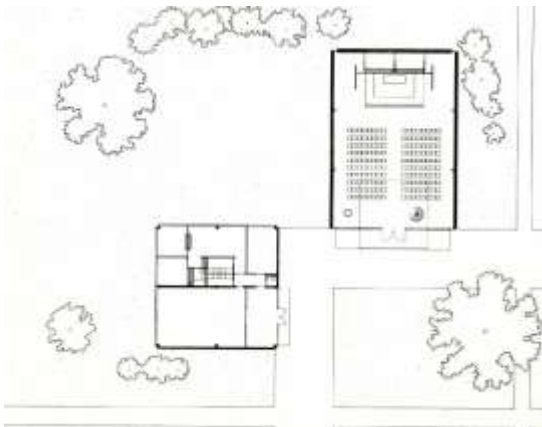


Figura 190 Pianta St. Savior's Chapel



Figura 191 Facciata St. Savior's Chapel

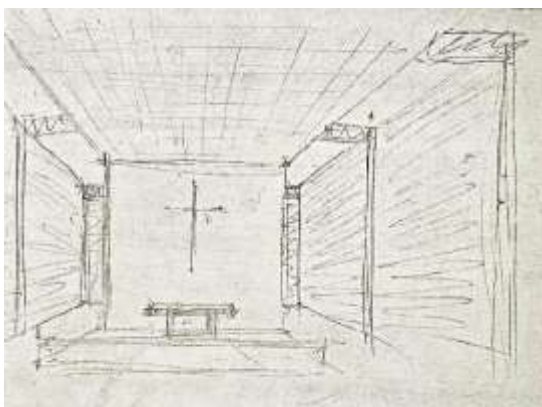


Figura 192 Schizzo a matita St. Savior's Chapel



Figura 193 Ingresso St. Savior's Chapel



Figura 194 **Altare St. Savior's Chapel**

5.4.22. THE MINNIE PETRIE SYNAGOGUE

New York Campus of Hebrew Union College

1 West Fourth Street

Utilizzata da :

Ebrei

DESCRIZIONE EDIFICIO

La sinagoga è costruita all'interno del campus universitario dell' Hebrew Union College, all'1 di West Fourth Street. La sinagoga non ha nulla di tradizionale, a partire dalle pareti rivestite in legno di quercia chiaro, alle sei finestre decorate con immagini astratte delle Dodici Tribù di Israele, fino allo spazio interno caratterizzato da sedute ricoperte con cuscini di color magenta brillante. L'interno è caratterizzato dalle opere dell'artista israeliano Yaacov Agam : oltre alle sei finestre con vetri colorati , che simboleggiano, in modo astratto, le Dodici Tribù di Israele, l'Arca Sacra dove è custodita la Torah, l'Eterna Luce, il Tavolo di Lettura e l'Organo. L'Arca Sacra è stata realizzata con l'intento di rendere visibile la Torah, a differenza della tradizione che nasconde la Torah dentro l'Arca coperta da un telo. Quest'Arca è costituita da prismi traslucidi in plexiglas che proiettano sul muro tre triangoli con i colori dell'arcobaleno che contengono la Torah. In questo modo l'artista voleva dematerializzare la Torah, che contiene tutti i valori morali del popolo Ebraico , per avere i sentimenti spirituali radiati in tutto lo spazio della sinagoga . Le sue immagini sono in movimento come se il visitatore le percepisce da angoli differenti. La Luce Eterna è raffigurata da un Menorah, il candelabro ebraico con sette ramificazioni. Le sue superfici in acciaio inox lucidate a specchio dialogano perfettamente con la luce dell'Arca e le vetrate.

RESPONSABILI

Rosanne Ackerley

FOTO



Figura 195 **Vista aerea dell'Hebrew Union College**

Figura 196 **Finestra dell'Hebrew Un.**

5.4.23. THE FISH INTERFAITH CENTER

Campus of Chapman University, Orange, CA

Arch. AC Martin Partners

Utilizzata da:

- Cristiani
- Ebrei
- Mussulmani

DESCRIZIONE EDIFICIO

Il Fish Interfaith Center è collocato su una traversa all'interno del campus della Chapman University e al suo interno si trovano due cappelle: la Wallace All Faiths Chapel e la Wilkinson Founders Chapel. All'interno di questo edificio si svolge la vita spirituale del campus con l'obiettivo di sviluppare un dialogo interreligioso. Questo centro religioso è caratterizzato dalla Chapman Light Tower, una torre alta 60 piedi che illumina come una calda lanterna il marmo in controluce del rivestimento. Questo disegno architettonico insieme agli elementi artistici evoca e facilita il percorso spirituale. Dietro la torre, le finestre dell'edificio brillano con i ricchi colori dei vetri artistici e con una banda di luce chiara e tenue che circonda la sommità del "tetto galleggiante". Alla base della torre si può leggere su una placca decorata con un calice rosso e una croce bianca di St. Andrea la storia della fondazione dell'università, a testimonianza della continuità tra l'università e la chiesa. L'interno del centro religioso è stato pensato come un vero e proprio percorso spirituale che arriva al massimo della spiritualità nelle due cappelle. Ogni spazio infatti è trattato con opere artistiche che simboleggiano le diverse tradizioni religiose che interagiscono per il bene comune. Entrando nella Wallace All Faiths Chapel le pareti in marmo bianco si incurvano, si staccano dal soffitto e agli angoli per far penetrare la luce e sono interrotte da aperture profonde tamponate con vetri colorati. Sulla parete sopra l'altare c'è un'incisione che rappresenta il sorgere del sole e il tramontare della luna. L'altare in bronzo dorato è rialzato da tre gradoni circolari e le sedute dell'assemblea sono disposte a semicerchio intorno ad esso per creare una maggior intimità. Alla Wilkinson Founders Chapel si accede passando dal Giardino dei Sensi nel quale si è catturati dalla luce e dal suono della Skaggs Solar Fountain e dalle aperture nella parete è possibile osservare il Columbarium, scultura che simboleggia la vita eterna. In questi ambienti si crea l'atmosfera naturale e sacra per purificare lo spirito prima di entrare nella cappella. Il punto focale di questo bellissimo intimo spazio sacro è la morbida curva della parete in vetro che fa da sfondo all'altare in acero intarsiato artigianalmente. Anche qui le sedute sono disposte a un quarto di cerchio. La luce penetra nella cappella dall'alto attraverso un lucernaio sopra l'altare e attraverso tre finestre con vetri decorati con carta di riso.

UTILIZZO

La Wallace All Faiths Chapel e la Wilkinson Founders Chapel riflettono la ricca diversità spirituale della comunità di Chapman, infatti sono presenti 15 gruppi di studenti che rappresentano 9 differenti tradizioni religiose che durante la settimana sono impegnati in oltre 30 attività che favoriscono il dialogo interreligioso e promuovono la conoscenza dei diversi percorsi spirituali.

RESPONSABILI

Reverendo Ronald L. Farmer

FOTO



Figura 197 Vista aerea e Mappa del Chapman University Campus

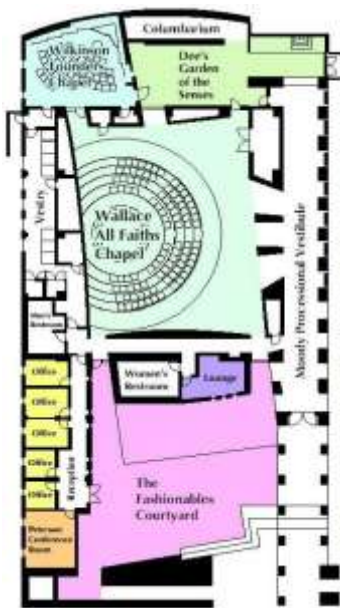


Figura 198 Pianta ed esterno del Fish Interfaith Center



Figura 199 Wallace All Faiths Chapel ed altare



Figura 200 **Wilkinson Founders Chapel e Giardino dei Sensi nel Chapman University Campus**



Figura 201 **Columbarium, Vessillo Islamico e Vessillo Ebraico del Chapman University Campus**

5.4.24. INTERFAITH CHAPEL

Bryant Center, Bryant University, Smithfield,
Rhode Island, USA

1863

Utilizzata da:

- Ebrei
- Cristiani (Cattolici, Protestanti)

DESCRIZIONE EDIFICIO

La cappella è costruita all'interno del campus universitario della Bryant University, non in un edificio isolato ma all'interno del Bryant Center , dove si trovano anche altri servizi per gli studenti come l'Information Center, il Bookstore, il Printing & Publishing Services, il Dry Cleaning Service, l' Hair Salon, il Meeting Rooms, Pizza Hut, Subway, il Convenience Store, l' Ice Cream Shop, South Dining Hall, l' Heritage Dining Room. Il Bryant Center è a pianta ellittica con tre piani, intonacato in bianco e con finestre a fascia su tutta la facciata per permettere alla luce naturale di illuminare gli ambienti interni.

UTILIZZO

Nel campus sono presenti il cappellano cattolico, ebreo e protestante che danno agli studenti supporto e sono la loro guida nella vita religiosa. I tre cappellani lavorano insieme per rivalutare le diversità religiose e per promuovere una cultura di insegnamento per tutta la vita. Il reverendo cattolico celebra la messa il sabato alle 20:00 il lunedì, martedì, giovedì e la domenica alle 12:05. Vengono celebrate anche le festività ebraiche come l'Hanukkah, il Passover Seder e per far incontrare gli studenti Ebrei e per venir incontro ai loro bisogni durante l'anno vengono organizzati diversi eventi. I protestanti si incontrano il giovedì alle 19:00.

RESPONSABILI

Reverendo Joseph Pescatello (cattolici); Reverendo Philip Devens (protestanti); Rabbino Sol Goodman (ebrei)

FOTO



Figura 202 **Vista aerea Bryant University**



Figura 203 **Mappa Campus della Bryant Un.**



Figura 204 **Bryant University Center**



Figura 205 **Bryant University Center**

5.4.25. KRESGE CHAPEL

Cambridge, 48 Massachusetts Avenue

Arch. Eero Saarinen

1950 - 1955

Utilizzata da:

- Cattolici

- Luterani

DESCRIZIONE EDIFICIO

La cappella si trova all'interno del *Massachusetts Institute of Technology (MIT)*, campus universitario comprendente 5 scuole e un collegio. Il MIT si trova in una posizione ideale per ospitare il progetto di Saarinen, che oltre alla cappella è incaricato di realizzare anche un auditorium. Il campus infatti si affaccia sul fiume Charles e sulla storica baia dietro Boston. Per la realizzazione del MIT hanno collaborato diversi architetti, tra cui Alvar Aalto con il progetto del Baker House Dormitory, edificio a sei piani con un forte carattere formale e verso il quale l'auditorium e la cappella avrebbero dovuto confrontarsi. Saarinen decide di realizzare forme primarie all'interno di una piazza verde per distinguere, attraverso una geometria iconica e facilmente memorizzabile, queste strutture dal denso tessuto del campus. Una critica che accompagna il progetto è l'effetto di chiusura dei due edifici nei confronti del contesto in cui sono inseriti, non riescono infatti a creare una relazione con il campus se non, forse, per il contrasto con esso. La cappella si trova tra due piccoli boschi di betulle che insieme al lungo muro retrostante di un edificio per uffici, creano uno sfondo uniforme. Alberi e muro contribuiscono all'isolamento della cappella dal rumore e dalla confusione degli edifici adiacenti. La cappella si presenta con una forma molto semplice, un edificio cilindrico in mattoni, con un diametro di 15 m che si innalza per 10 m. Saarinen sceglie il mattone grezzo e imperfetto per creare una tessitura d'effetto. La struttura in mattoni è sorretta da una serie di archi in calcestruzzo di lunghezza disomogenea che emergono da una vasca d'acqua che circonda l'intero edificio. All'esterno, sul tetto della cappella, una guglia in alluminio dello scultore Theodore Roszak svolge la funzione di torre campanaria. L'entrata della cappella si raggiunge attraverso un corridoio realizzato con vetri di un colore tendente al blu e tagliati con diverse misure quasi a formare un mosaico del paesaggio circostante.

All'interno, il muro in mattoni diventa curvilineo per evitare una fastidiosa concentrazione di suoni in singole parti dell'ambiente e assicurarne invece una diffusione uniforme. La cappella, priva di aperture, riceve luce da un lucernario circolare realizzato sulla copertura e collocato sopra l'altare. L'architetto cerca di combinare una fonte di luce diretta dall'alto con un'altra indiretta laterale. Quest'ultima è ottenuta da una fascia vetrata che percorre il pavimento in corrispondenza della parte superiore degli archi esterni, dove la luce naturale riflessa dall'acqua si riverbera all'interno, dal basso verso l'alto, con una luminosità particolarmente suggestiva. Sopra l'ingresso si trova un organo disegnato appositamente per questo spazio da Walter Holtkamp della Holtkamp Organ Company. Gli *arredi* sono molto semplici, rispecchiando così la purezza dell'edificio. Le sedute in legno sono disposte a semi-ellisse. Intorno all'altare, con uno schienale molto alto e un piano in paglia. L'altare, rialzato grazie ad un basamento di tre gradini, è in marmo ed è allo scultore

Harry Bertoia che si deve la quinta metallica sopra di esso. Dei parapetti lignei seguono l'andamento curvilineo del muro interno, sottolineandolo, e definendo lo spazio con l'acqua. Il leggio, su un lato della cappella, è anch'esso in legno, sostenuto da un basamento in pietra.

La sacrestia si trova nel seminterrato ed è raggiungibile da una rampa di scale posta dietro all'altare

UTILIZZO

La cappella è molto usata da *cattolici e luterani*, ognuno dei quali ha un proprio cappellano; non viene invece utilizzata nè da ebrei nè da musulmani. L'edificio è pubblico, quindi aperto a tutti ma frequentato soprattutto dallo staff e dagli studenti del MIT. L'afflusso di fedeli è in continuo aumento pertanto lo spazio inizia a risultare insufficiente. Durante il semestre vengono svolte tre messe cattoliche festive e due settimanali. La cappella è inoltre utilizzata come luogo di preghiera, di incontro e per veglie funebri. A causa di questi molteplici utilizzi, l'interno non presenta particolari decorazioni, quadri o statue.

RESPONSABILI

Susan Hockfiel , 16th president of MIT; L. Rafael Reif, provost; Phillip L. Clay , chancellor

FOTO



Figura 206 Foto aerea – Posizione del campus di Cambridge e della cappella al suo interno

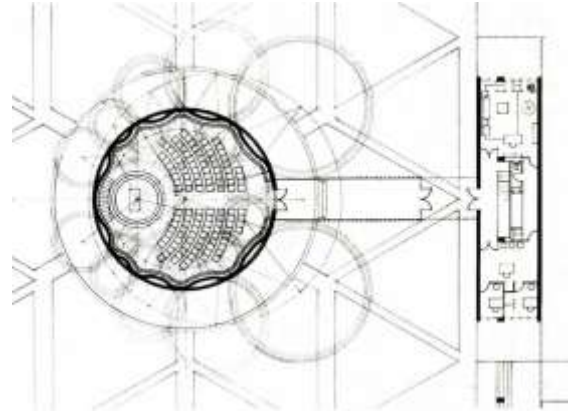
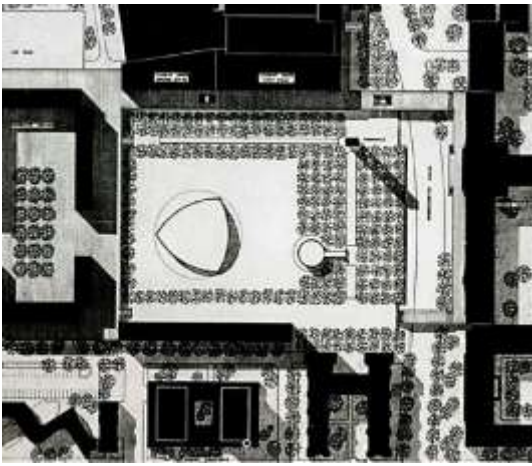


Figura 207 **Disegni – Planivolumetrico e planimetria della Kresge chapel**

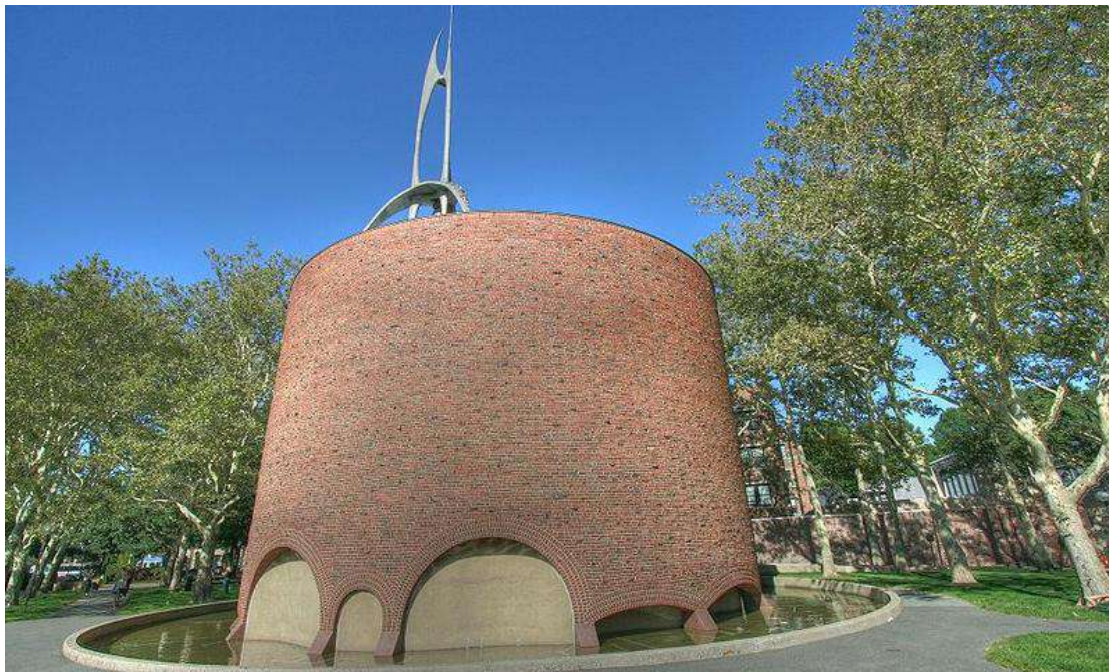


Figura 208 **Foto – Auditorium e Kresge chapel**



Figura 209 Foto – Kresge chapel, vista dall'esterno e percorso vetrato di ingresso



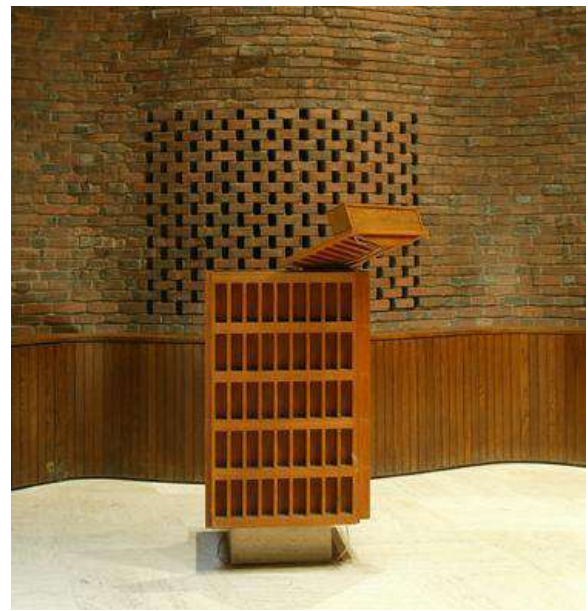


Figura 210 Foto – Organo, altare con scultura metallica, leggìo, parapetto curvilineo e sedute

5.4.26. MOSCHEA DI SALMAN

Est di Java, Indonesia

Arch. Achmad Noe'man

1959-1972

Utilizzata da:

- Musulmani

DESCRIZIONE EDIFICIO

La Moschea di Salman è costruita all'interno del Campus dell'ITB (Istituto tecnico di Bandung), più precisamente nell'angolo nord-est del suo perimetro, in modo da servire il maggior numero possibile di studenti maschi dell'università. La moschea presente nel vecchio Campus riprendeva il disegno delle costruzioni indigene Minangkabau per la sua forma esterna, ed il disegno dei templi Hindu e delle

costruzioni della vicina Java per lo spazio aperto interno. La Moschea di Salmun invece utilizza l'International Style per creare uno spazio spirituale di grande semplicità e bellezza. Essa non fa mai riferimento al passato ma usa gli idiomi moderni per rompere deliberatamente con esso. Ispirata da un severo purismo formale, il suo disegno è caratterizzato dall'assenza di ornamenti architettonici quali arcate e cupole, il cui uso casuale filtra ed ostacola le forme architettoniche della moschea. Lo spazio di preghiera riservato alle donne è previsto nel portico e sulla prima balconata, in entrambi i casi dietro agli uomini. Sono previste delle strutture aggiuntive quali farmacia, uffici, una biblioteca con sale conferenze e lettura ed un auditorium. La sala per la preghiera misura 25x25 m ed i portici intorno possono ospitare circa 800 fedeli. Nelle occasioni di festa si usa anche lo spazio della piazza antistante. Il minareto- un'alta ed affusolata stele in cemento rifinita con un mosaico composto da pezzi di vetro bianco intrecciati sui due lati- sta nella piazza in asse con la moschea. Le attrezzature per le abluzioni sono in uno spazio annesso che collega la moschea all' auditorium. Un'ossatura in cemento armato definisce l'interno della sala per la preghiera. L'illusione della luce convogliata dal "fluttuante" soffitto in cemento sorretto da colonne nello stesso materiale incarna l'aderenza dell'architetto ai principi dell'International Style di mettere in risalto la struttura. L'interno, un unico spazio aperto, è quadrato in pianta, con portici su tre lati al piano terra ed un balcone che fornisce uno spazio extra per la preghiera. L'atrio è cinto su tre lati da un muro in tek scandito da colonne in cemento rinforzato e da vie d'accesso. Tra i tramezzi del muro, il tek ed i bordi in masonite corre una banda di vetro che oltre a consentire alla luce naturale di entrare all'interno rivela la differenza tra elementi strutturali e non strutturali. Il trattamento formale del muro della qibla è un intrigante aspetto del progetto: dei pannelli in cemento liscio arrondati posizionati come dei monoliti creano uno spazio separato col baldacchino in cemento e la nicchia del mihrab nel centro; esternamente, il disegno della nicchia slitta leggermente oltre l'involucro strutturale dell'edificio. I dettagli decorativi sono trattati in modo sobrio. Gli impianti per la luce nella sala della preghiera così come nel portico prendono la forma di grappoli sospesi dal soffitto.

UTILIZZO

La moschea serve principalmente la popolazione studentesca e in secondo luogo la popolazione e le famiglie che vivono vicino all'università. E' previsto all'interno della moschea uno spazio di preghiera per le donne oltre che delle strutture aggiuntive.

FOTO

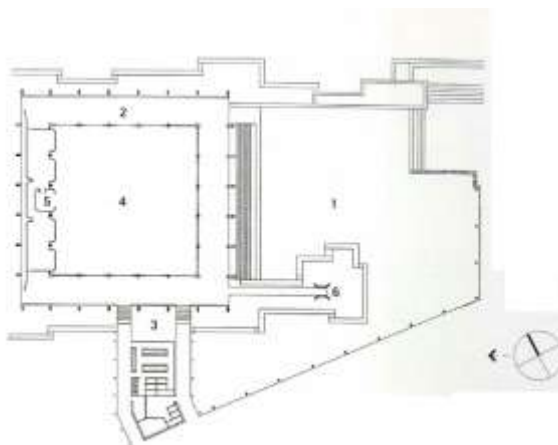


Figura 211 **Planimetria edificio e vista campus Istituto tecnico di Bandung dalla strada principale**



Figura 212 Foto – Interno della moschea di Salman e portico

5.4.27. MOSCHEA DELLA JONDISHAPUR UNIVERSITY

Ahvaz, Khuzestan, Iran

Arch. DAZ Architects

1973-1975

Utilizzata da:

- Musulmani

DESCRIZIONE EDIFICIO

La Moschea è costruita all'interno del Campus della Jondishapur University, più precisamente alla fine del Campus lungo la strada principale. La Moschea assume il ruolo formale di articolare e risolvere i cambi di direzione tra il centro sociale e la palestra, ottenuto posizionando il cortile oltre le intersezioni tra i sentieri progettati ed il canale. In termini di disegno urbano questa impostazione ingegnosa ed appropriata, è nata per integrare la moschea al campus ed al tempo stesso per conferirgli una propria identità. La moschea è una composizione di edifici in mattoni dai volumi frammentati dagli evidenti bordi arrotondati che li distinguono dagli altri edifici vicini. L'accesso al piccolo cortile avviene da entrambe le direzioni attraverso un passaggio stretto ed ombreggiato che conduce all'ottagonale hashti, la quale ruota creando uno spazio di transizione che rende possibile la graduale scoperta del cortile. Una volta nel cortile, il fruitore deve bere dalla pozza d'acqua posizionata leggermente de-centrata, le abluzioni si possono effettuare in una nicchia di fronte alla sala della preghiera, oppure sedendosi e restando nelle gallerie. Delle piccole aperture lungo il muro del cortile lasciano intravedere il paesaggio circostante e fungono da connettori visuali verso il Campus. L'ingresso alla sala di preghiera è segnalato dal masso rotondo piastrellato di blu di una torre il quale resta in contrasto con i monocromatici mattoni usati per pareti e soffitti. Esso resta per metà celato dai muri del cortile, sull'asse del mihrab, deviando il fruitore attorno ad esso prima di farlo entrare nella sala di preghiera principale. La progressione degli spazi è definita in modo sottile da cambi di livello tra il cortile, l'ingresso alla sala di preghiera e la sala di preghiera stessa, la quale è un po' più bassa dell'entrata. A destra dell'entrata ci sono gli spazi per le pozze per le abluzioni e le scale che conducono alle balconate per le donne. L'architetto mantiene lo stile costruttivo tradizionale iraniano trasformato per un uso contemporaneo con degli elementi costruiti

utilizzando l'International Style. Lo spazio interno della sala per la preghiera è formato da due cubi compenetrati; il più ampio di questi è di 15x15 m, favorendo l'altezza e la lunghezza della galleria delle donne ed è coperto da un tetto a volta. Il cubo più piccolo, che termina con la forma del muro della quibla, è coperto da un tetto piano intonacato e decorato. Questo complesso spazio interno è provvisto di due fonti di luce naturale, una nell'ingresso alla torre, l'altra nella torre del mihrab. Inoltre queste torri consentono anche il ricambio d'aria, l'aria viene rinfrescata dall'acqua del canale. L'architetto utilizza elementi tipici nell'architettura delle moschee quali cupole ed arcate e decorazioni reinterprestandoli ed usandoli in termini moderni.

UTILIZZO

La moschea serve unicamente la popolazione studentesca.

FOTO

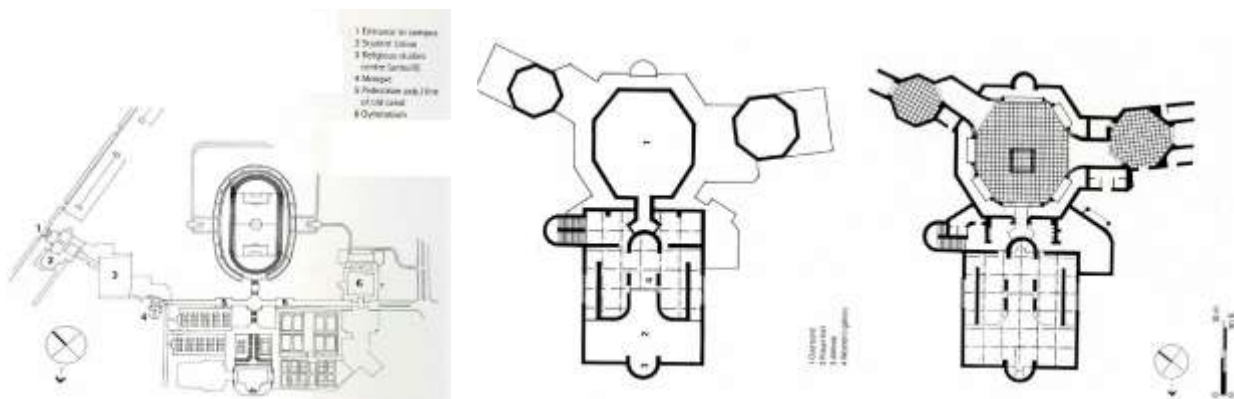


Figura 213 Planimetria del campus della Jondishapur University e planimetria della Moschea



Figura 214 Foto e disegno – esterno della Moschea Jondishapur e sezione

5.4.28. MOSCHEA DEL ' UNIVERSITA ' DEL PETROLIO E DEI MINERALI

Dhahran, Arabia Saudita

Arch. Frei Otto

1960-1970

Utilizzata da:

- Musulmani

DESCRIZIONE EDIFICIO

La Moschea è costruita all'interno del Campus dell'Università del petrolio e dei minerali. Costruita sulla collina più alta del campus, con una area di 27x45 m essa ne diventa un punto focale. La presenza della moschea è inoltre segnalata alla comunità universitaria dal contrasto con il monolitico minareto, probabilmente ispirato all'architettura in pietra scoperta in alcune zone dell'Arabia Saudita. L'architetto utilizza materiali del luogo in modo da conformarsi con il paesaggio desertico, ma riprende lo stile dell'International Style per conferire alla moschea modernità. L'elemento chiave della moschea è il podio che resta sopra l'acqua ed è coperto da un ombrello sorretto da piccoli archi e colonne. La sala per la preghiera ha una chiusura indipendente, al di sotto della calotta, ed è serrata all'esterno per consentire l'uso dell'aria condizionata. In pianta, la sala è uno spazio aperto senza colonne ed è protetta dagli elementi da consistenti muri in pannelli di marmo. La luce penetra all'interno attraverso dei tagli verticali nel muro e attraverso aperture nel tetto a volta, il quale è ricoperto a sua volta da pannelli di marmo. La nicchia del mihrab, incassata nel pannello centrale, è decorata con scritte e motivi vegetali color nero ed oro e sulla destra troviamo un minbar in marmo semovibile. Il resto del podio è trattato come un piccolo cortile. Il perimetro colonnato con le sue esili proporzioni cerca di richiamare alla memoria un palmeto intorno ad un'oasi, mentre l'uso di una fascia di archi capovolti crea l'idea di un'immagine allo specchio, manifestando con successo l'intento architettonico e l'emblematica funzione di questo spazio.

UTILIZZO

La moschea serve unicamente la popolazione studentesca.

FOTO

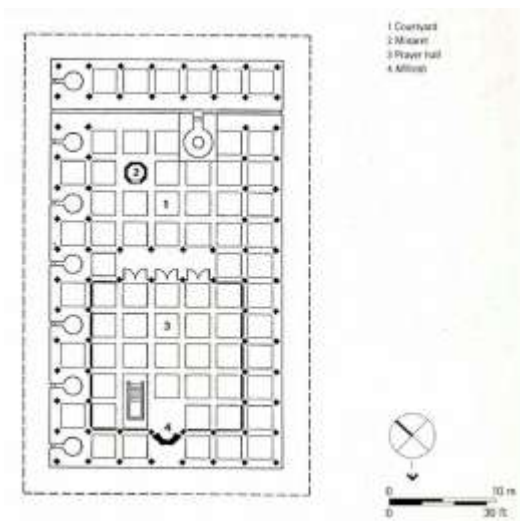


Figura 215 Planimetria della Moschea dell'Università del petrolio e dei minerali e fotografia esterno



Figura 216 Interno della Moschea dell'Università del petrolio e dei minerali e dettaglio del soffitto

5.4.29. MOSCHEA DELLA BU ALI SINA UNIVERSITY

Hamadan, Northwestern Iran, Iran

Arch. Nader Adarlan

1978

Utilizzata da:

- Musulmani

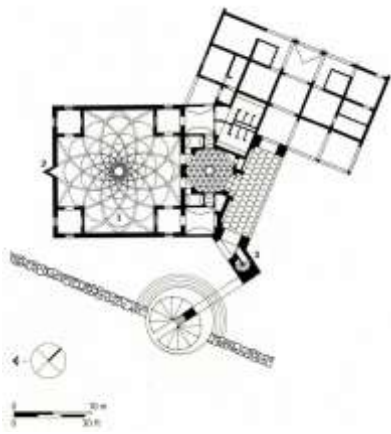
DESCRIZIONE EDIFICIO

La Moschea era pensata all'interno del Campus dell'Università di Bu Ali Sin, più precisamente nel punto di "giunzione" tra quest'ultimo e la città. Per la creazione della Moschea si seguirono due principi guida: l'orientamento verso la Mecca, la cui introversione è rispecchiata nell'ingresso e nel portico e l'importanza data alla forma della cupola che fa risaltare le qualità di centralità e simmetria della Moschea. Disegnata nel 1978 ma mai costruita, la Moschea era segnalata dalla presenza di un minareto scanalato posizionato alla sinistra dell'ingresso, mentre sul lato opposto uffici ed aule sono alloggiati in un piccolo edificio. Un piccolo cortile esagonale con una fontana nel centro diventa uno spazio di transizione tra il mondo esterno e il santuario della Moschea. Il disegno proposto per la Moschea è una sintesi tra le tradizioni esoteriche della cultura Safi (mandala) e una grande purezza geometrica. La sala per la preghiera, pensata per ospitare 250 fedeli, era sviluppata in pianta come un quadrato con un disegno geometrico tutto intorno; trasposta in sezione partendo dal centro esso diventa un cubo perfetto. La struttura a graticcio del tetto pensata per sostenere e rinforzare la gettata di ciottoli di cemento della costruzione a volta, era riempita con dei quarti di cupole in fibra di vetro traslucida. Interpretato con nuovi materiali e geometrie, l'effetto era quello di una grande cupola. Un traslucido quarto di cupola sopra l'esterno mihrab voleva richiamare alla mente l'idea di una vita spirituale illuminata. Sviluppata con una logica diversa dalla geometria del progetto, i quattro angoli della sala di preghiera, pensati per la preghiera e la meditazione individuale, erano un riferimento dell'architetto alla chahar taq (una sala di incontro in cui si effettuavano sacrifici col fuoco nelle religioni pre-islamiche in Iran) ed alla cupola del padiglione della Moschea di Seljug, nonché un modo per ancorare la struttura alla sua cupola. Il tentativo di accentuare la centralità di questo spazio unitario, allo stesso tempo riduce la visibilità a distanza del muro della quibla. I muri interni della sala di preghiera sono decorati con una fascia di scritte in Qur'anic dai caratteri satinati lungo tutta la volta. Pannelli di quercia dorati erano usati per le porte e per il mihrab, un sistema di riscaldamento radiante installato sotto il soffitto in pietra levigata parzialmente coperto con tessuti damascati della tappezzeria locale, aiutavano a mitigare gli effetti del rigido inverno in Hamadan.

UTILIZZO

La moschea è stata sviluppata solo a livello progettuale e non è mai stata costruita. Essa era pensata per servire la comunità religiosa presente nel Campus.

FOTO



1 Prayer hall
2 Mihrab
3 Minaret

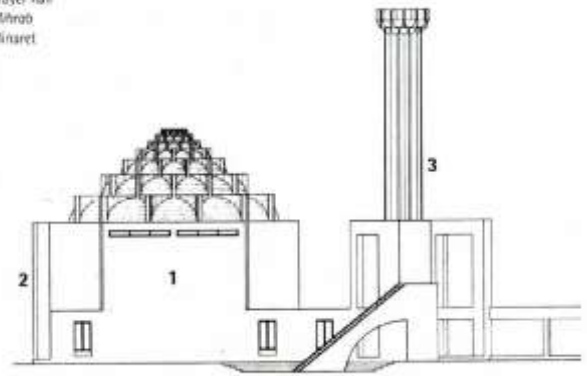


Figura 217 **Planimetria della Moschea della Bu Ali Sina University e sezione**

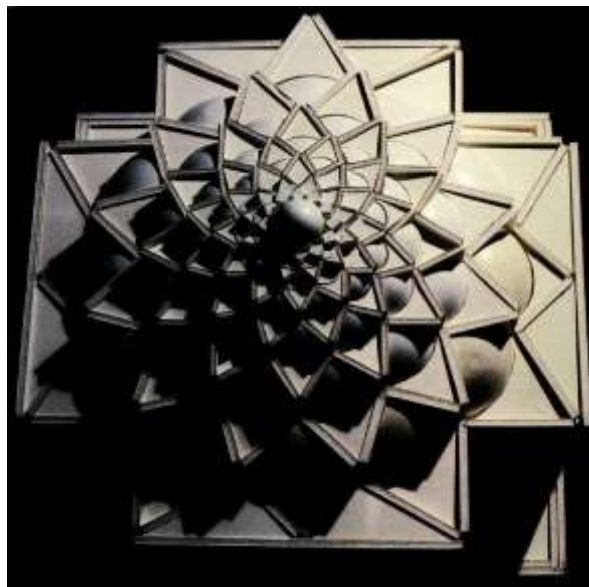


Figura 218 **Foto – Plastico della moschea della Bu Ali Sina University**

5.4.30. MOSCHEA DELL'UNIVERSITA' DI KERMAN

Southeastern Iran, Iran

Arch. Piraz

1985-1989

Utilizzata da:

- Musulmani

DESCRIZIONE EDIFICIO

La cappella è situata all'estremità del Campus dell'Università di Kerman su di una collinetta che la rende visibile fin dall'ingresso principale del campus. La Moschea è pensata per ospitare 150 fedeli. Un aspetto insolito tenuto in considerazione per la costruzione di questa Moschea e che ha modificato l'architettura sacra islamica è il cubo di ka'ba che si trasforma in un modello da seguire. L'architetto impiega muri in mattone e crea una grande epigrafe che rende elegante l'architettura della Moschea. Il cubo isolato, sollevato su una collinetta erbosa, ha un aspetto molto più simile ad un monumentale mausoleo che ad una moschea. La collinetta è attraversata da due strade che conducono ad una coperta area per le abluzioni ed al piano terra di un cortile recintato da muri in granito. La zona delle abluzioni riceve luce dal cortile. La cubica sala per la preghiera, ha un area di circa 14x14 m, ed è attraversata da due scale simmetriche conducenti ad un luogo di tragitto ed alla zona delle abluzioni. La sala è leggermente teatrale in quanto la luce del sole viene fatta abilmente penetrare dall'alto della struttura. La tappezzeria di color celeste appesa al soffitto serve per diffondere la luce lungo tre muri. Di notte lo stesso effetto è prodotto utilizzando la luce artificiale. I muri esterni sono decoranti con fasce di scritte in mattone in rilievo eseguite in lingua Kufic. Il muro della Quibla presenta degli stretti tagli verticali riempiti da pannelli di marmo Yazdi traslucido; il risultato ottenuto è quello di una fascia continua illuminata, sulla quale sono scritte le parole di Allah, creando una innovativa, suggestiva e contemporanea visione del mihrab.

UTILIZZO

La Moschea serve unicamente la comunità religiosa presente nel Campus.

FOTO

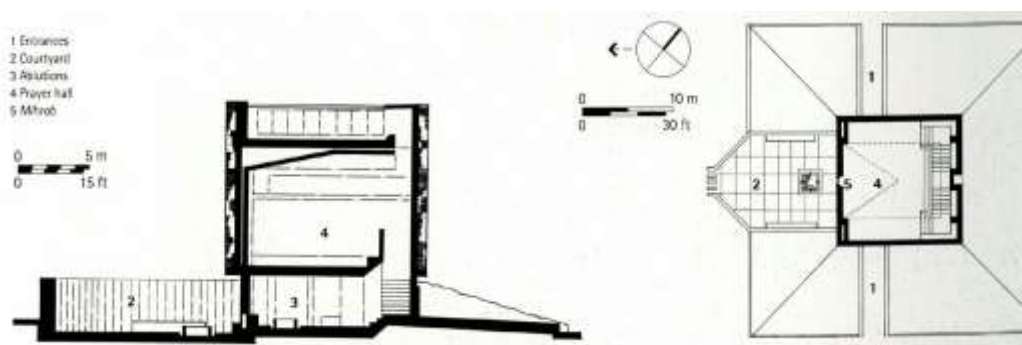


Figura 219 Planimetria della Moschea dell'Università di Kerman e sezione



Figura 220 Esterno Moschea dell'Un. di Kerman, interno zona abluzioni, dettaglio del decoro

5.4.31. MOSCHEA DELL'UNIVERSITA' DELL' INDONESIA

Depok, Jakarta, Indonesia

Arch. Triatno Judo Hardjoko

1990

Utilizzata da:

- Musulmani

DESCRIZIONE EDIFICIO

La Moschea è situata all'estremità del Campus dell' Università dell'Indonesia, vicino alla zona naturale ricca d'acqua che funge anche da riserva per la limitrofa città. L'edificio della Moschea richiama la struttura dei saka-guru e tre piramidi gradonate per i soffitti, mentre l'esterno - che esprime le ideologie di Java- è qualcosa di combinato in modo incongruo con un interno rivestito di marmo. Le quattro colonne della struttura saka-guru vengono qui unite da archi in cemento, introducendo così una nota discordante che contraddice le tradizionali forme angolari. Il tradizionale arredo interno in legno non si lega coi materiali usati all'esterno, infatti il caldo ed accogliente ambiente creato da legno e legno intarsiato non è stato

sostituito con delle levigate ed eleganti superfici in marmo, forse più adatte allo stile del luogo. La nicchia del mihrab, una serie di rettangoli rastremati, è vista attraverso una delle arcate interne, chiamata dall'architetto "l'arcata del silenzio, della contemplazione e della luce". La Moschea è pensata per ospitare circa 800 fedeli. Solo la Moschea ed il minareto furono concretamente realizzati.

UTILIZZO

La Moschea serve unicamente la comunità religiosa presente nel Campus.

FOTO

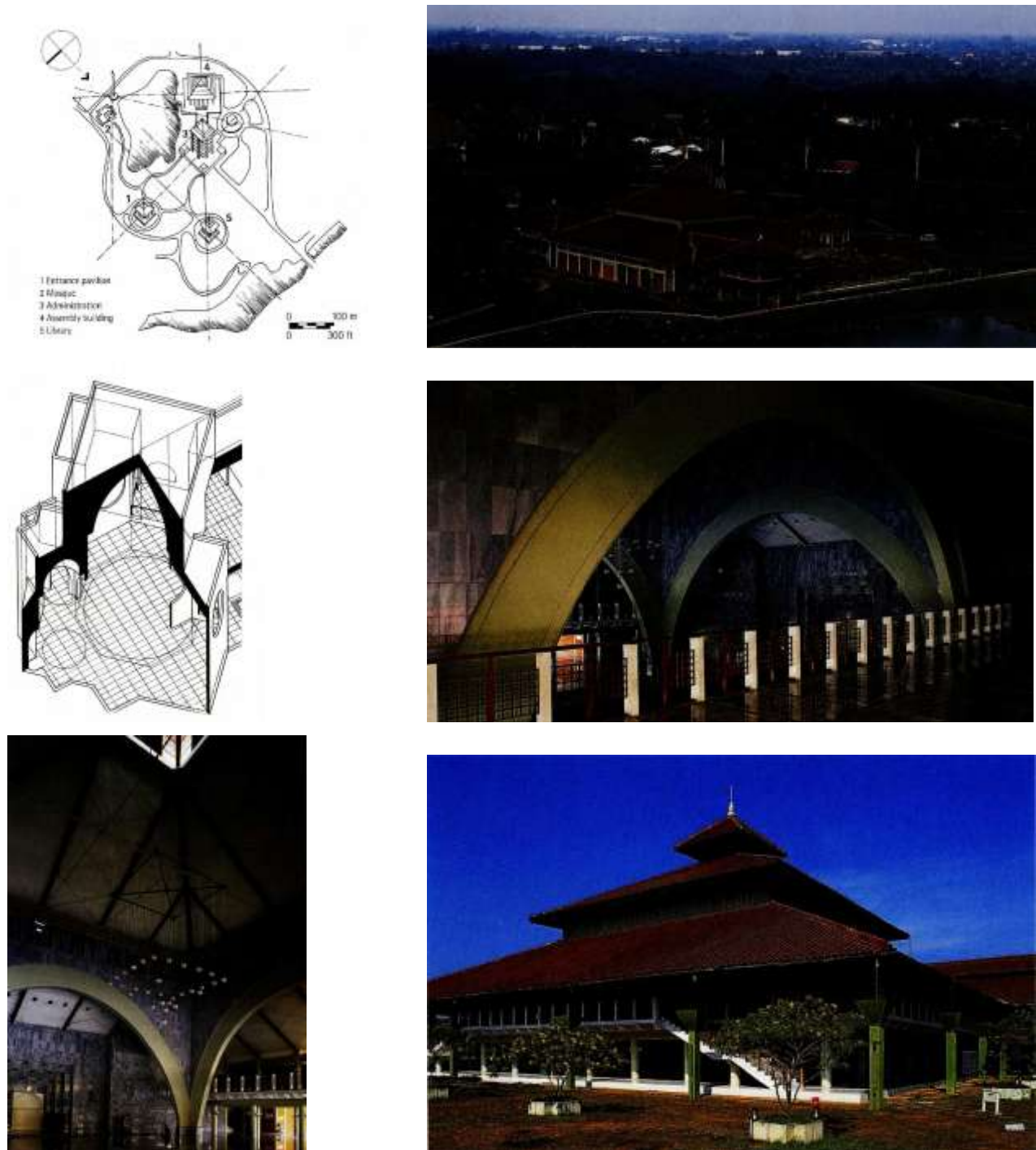


Figura 221 Assonometria sala preghiera, foto moschea Un. Indonesia, interno sala di preghiera

5.4.32. MOSCHEA DELL'UNIVERSITA' DELL' ARKANSAS

Jonesboro, Arkansas, USA

Arch. Gulzar Haider

1982-1984

Utilizzata da:

- Musulmani

DESCRIZIONE EDIFICIO

La Moschea è situata all'interno del Campus dell' Università dell' Arkansas. La Moschea è costruita in tipico stile Arabico con strisce in muratura rossa e bianca, combinato con una versione in stile Ottomano del Minareto. Una grossa fascia ornamentale in mattone con delle scritte in lingua Kufic decora l'esterno. Il progetto è molto influenzato dal contesto esterno e dalle esigenze del committente.

UTILIZZO

La Moschea serve unicamente la comunità religiosa presente nel Campus.

FOTO

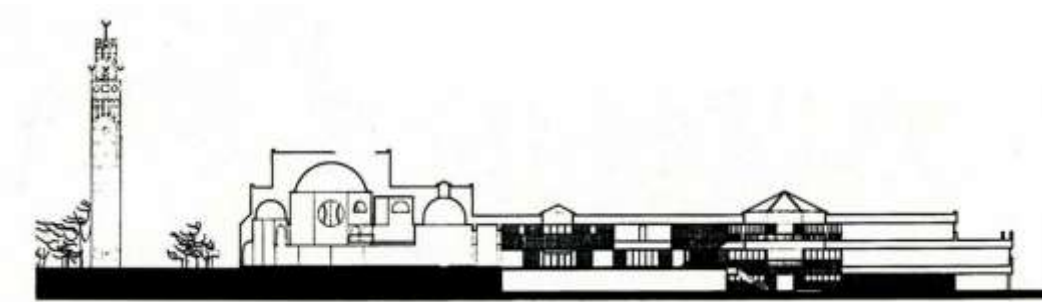


Figura 222 Sezione della Moschea dell'Università dell'Arkansas

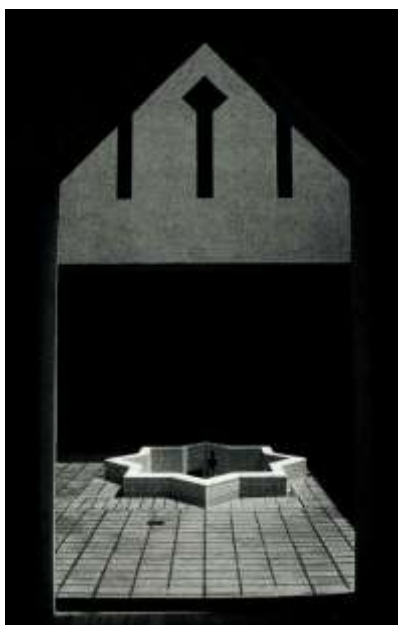


Figura 223 Foto – particolare della Fontana Un. Arkansas, vista dell'edificio dall'esterno

5.4.33. SAGE CHAPEL

Campus of Cornell University, Ithaca, New York

Arch. Charles Babcock

1873-1875

Utilizzata da:

- può essere utilizzata da qualsiasi gruppo religioso

DESCRIZIONE EDIFICIO

La cappella si trova all'interno del Sage College, primo dormitorio femminile. L'edificio riflette la sensibilità estetica dell'amministratore Henry Sage, benefattore di questo college. La cappella è costruita in Revival Gotico, a pianta cruciforme, con i tetti a due spioventi e pareti in mattoni, che incorniciano i vetri colorati delle vetrature ad arco a sesto acuto. In facciata sono presenti due rosoni e spicca in altezza la torre campanaria a pianta quadrata. Nel 1883 è stata aggiunta da Charles Babcock, primo professore di architettura della Cornell, una cappella usata come cripta della famiglia Cornell. Nel 1898 venne allargata ulteriormente con la Sage Memorial Apse, dove furono sepolti i coniugi Sage. All'interno i muri e il soffitto sono intonacati e la navata principale è caratterizzata da archi rampanti che incorniciano l'organo e il rosone. E' ricca di mosaici che decorano le pareti e ha sedute in legno per 800 persone.

UTILIZZO

La cappella è utilizzata da studenti di varie confessioni. Al sabato vengono celebrati i riti ecumenici, concerti, matrimoni e funerali. E' anche sede delle due più vecchie organizzazioni studentesche: il Cornell University Glee Club e il Cornell University Women's Chorus.

RESPONSABILI

Rabbi Silberstein; Karl Johnson; Matt and Tracy Herman; Barb Schmitz; Rev. Tony Hsu; Pastor Paul Epp; David Gries; Rabbi Ed Rosenthal; Rabbi Kate Speizer; Rev. Rick L. Bair.

FOTO



Figura 224 Vista aerea e Mappa Campus della Cornell University



Figura 225 **Facciata sud Sage Chapel**



Figura 226 **Facciata nord Sage Chapel**



Figura 227 **Soffitto navata principale Sage Chapel**



Figura 228 **Vetrata Sage Chapel**



Figura 229 **Mosaici Sage Chapel**

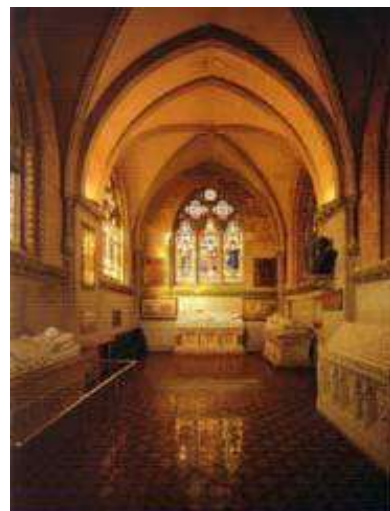


Figura 230 **Cripta Sage Chapel**

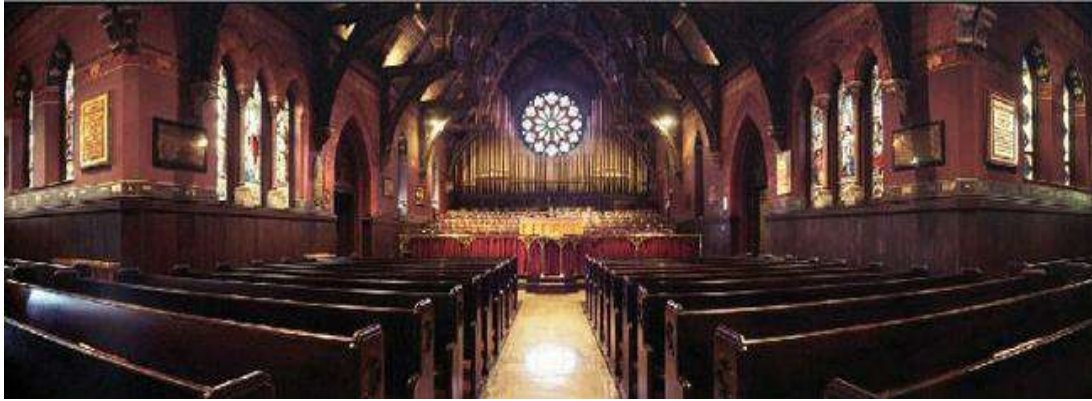


Figura 231 **Organo e rosone della Sage Chapel**

5.4.34. ABBELL SYNAGOGUE

Ein Kerem Campus, Università Ebraica di Gerusalemme

Arch. Joseph Neufeld

1950

Utilizzata da:

- Ebrei

DESCRIZIONE EDIFICIO

La sinagoga si trova sul Monte Scopus, ad ovest di Gerusalemme, presso l'Ospedale Hadassah, disegnato nel 1930 dall'architetto tedesco Erich Mendelsohn, nell'Ein Kerem Campus dell'Università Ebraica, al piano mezzano. Nonostante le sue dimensioni ridotte rispetto all'ospedale è facilmente raggiungibile grazie alla sua posizione sull'asse principale del campus. La sinagoga è caratterizzata da un'architettura assai semplice a pianta quadrata sormontata da un tiburio. Prende luce dalle dodici aperture a tutto sesto, disposte in gruppi di tre sui quattro lati dell'edificio e orientate verso i quattro punti cardinali. E' un edificio con un forte carattere simbolico infatti la disposizione delle dodici vetrate e l'orientamento delle pareti riproducono perfettamente la forma e il simbolismo dell'Arca Santa secondo la tradizione della Bibbia. Difronte alla sinagoga c'è una scultura dinamica, intitolata "The Beating Heart Caring for Jerusalem", dello scultore Israeliano Jacob Agam. All'interno l'elemento che assume maggior importanza sono le vetrate alte oltre 3 m per 2.50 di lunghezza, disegnate da Marc Chagall, rappresentano le dodici tribù di Israele. Quest'opera d'arte, inaugurata nel 1962, ha saputo conferire al santuario la necessaria sacralità. Ispirandosi al testo della Genesi e del Deuteronomio, combinando la luce naturale e i colori primari ha raffigurato su ogni vetrata una tribù, rappresentata attraverso animali simbolici creando così una sorta di corona luminosa al di sopra dello spazio centrale della sinagoga. Quattro sono le tonalità dominanti usate, che assumono la funzione sia di simboli che di elementi plastici, il blu, il rosso, il giallo e il verde. Illuminate dalla luce del levante, le prime tre vetrate, quelle di Ruben, Simeone e Levi, armonizzano i valori dei blu a quello del giallo; sulla parete

meridionale le vetrate di Giuda, Zabulon e Issacar uniscono i rossi al verde tenue; le tonalità fredde si trovano nella parte occidentale, nelle vetrate di Dan, Gad e Aser; e infine nella parte settentrionale splendono i gialli delle vetrate di Neftali e di Giuseppe per smorzare gli azzurri della vetrata di Beniamino. Si attua una vera e propria corrispondenza cromatica, che riesce a rendere anche la minima sfumatura psicologica evocata dal testo biblico. Marc Chagall ha afferrato in modo mirabile il ruolo determinante della luce che attraversa la vetrata e la anima. Per questa ragione ha rifiutato le tecniche moderne, a favore di quella tradizionale del medioevo del vetro placcato, che Charles Marq, il suo maestro-vetraio, ha realizzato per lui. La vibrazione luminosa permea così lo spazio interno della sinagoga e trasforma lo spazio architettonico in spazio poetico e spirituale. Grazie al genio di Mar Chagall, si crea un luogo eccezionale, la cui bellezza esalta la sua profonda spiritualità.

UTILIZZO

La sinagoga è utilizzata dagli studenti dell'università, dai medici e dai pazienti dell'ospedale come luogo di riunione e preghiera. I fedeli possono celebrare la preghiera (mincha) ogni giorno alle 13.30. Inoltre è diventata anche un'attrazione turistica per le vetrate di Chagall ed è aperta al pubblico in orari precisi, non coincidenti con le celebrazioni religiose.

RESPONSABILI

Rabbi Yaakov Rakowsky

FOTO



Figura 232 **Mappa Ein Kerem Campus**



Figura 233 **Abbell Synagogue**

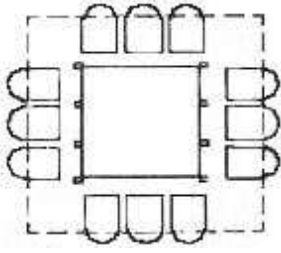


Figura 234 **Pianta dell'Abbell Synagogue**



Figura 235 **Interno Abbell synagogue**



Figura 236 **Scultura di Jacob Agam Abbell Synagogue**



Figura 237 **Vetrate di Marc Chagall**



Figura 238 **Vetrate a sud e a ovest dell'Abbell Synagogue**



Figura 239 **Vetrate a nord dell'Abbell Synagogue**

5.4.35. ISRAEL GOLDSTEIN SYNAGOGUE

Givat Ram Campus, Università Ebraica di

Gerusalemme

Arch. Heinz Rau e David Reznik

1953 - 1967

Utilizzata da:

- Ebrei

DESCRIZIONE EDIFICIO

La sinagoga si trova all'interno del campus universitario, in una posizione abbastanza isolata: distante dagli edifici che ospitano le attività giornaliere, ma vicina ai dormitori. La struttura del campus è caratterizzata da edifici bassi disposti lungo un asse centrale, accanto a uno spazio aperto pubblico. Questa disposizione è tipica dell'architettura universitaria internazionale degli anni Cinquanta. La sinagoga sembra una cupola inversa, privata di aria e luce. La sinagoga diventa un punto di riferimento per l'architettura moderna locale grazie alla sottile semisfera bianca gettata in cemento armato e sorretta da otto archi tozzi. All'interno in corrispondenza degli archi ci sono colonne che reggono una piattaforma sollevata, libera di pareti, che è il pavimento della sinagoga. La semisfera all'interno è priva di ornamenti, ma è adornata dalla luce artificiale che si diffonde in ogni parte. Per questa sua composizione quando si entra nella sinagoga si perde il senso della direzione perchè si entra da sotto e si ha la sensazione di essere in un ambiente completamente chiuso, quasi claustrofobico. Questo però permette ai fedeli di immergersi completamente nella preghiera senza essere disturbati da nessun elemento architettonico, decorativo.

UTILIZZO

La sinagoga è usata dagli studenti del campus anche se raramente le preghiere vengono dette in questo luogo per la sua posizione lontana dalle aule studio e dagli edifici di lavoro. Ma quando questo avviene, la preghiera del mattino è celebrata alle 6:45 quella della sera alla fine dell'orario scolastico.

FOTO



Figura 240 Mappa del Givat Ram Campus

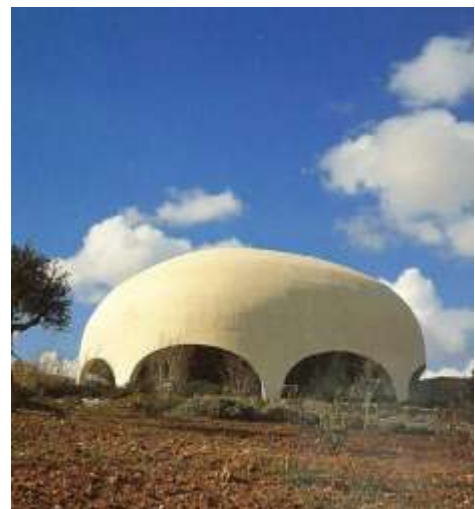


Figura 241 Israel Goldstein Synagogue



Figura 242 **Givat Ram Campus**



Figura 243 **Israel Goldstein Sinagoga**

5.4.36. HECHT SYNAGOGUE

Monte Scopus Campus, Università Ebraica di Gerusalemme

Arch. David Reznik, Shmuel Shaked,

Ram Karmi, Haim Katseff

1967 - 1986

Utilizzata da:

- Ebrei

DESCRIZIONE EDIFICIO

La Sinagoga si trova all'interno del campus universitario nella facoltà di umanistica sul Monte Scopus, che per Gerusalemme e per Israele significa soprattutto la prima grande università ebraica del Paese, fondata nel 1925 e ampliata dopo la guerra, nel 1967 è stata trasformata in fortezza neocrociata. Questo complesso, così come la sinagoga, è caratterizzato dallo stile del "brutalismo" nell'uso ottimale del cemento armato, che permette di raggiungere una maggior ricchezza di forma e tessitura architettonica. I progettisti del vecchio e nuovo complesso universitario decisero che le condizioni climatiche e del terreno escludessero la possibilità di costruire edifici separati da spazi verdi. Scelsero allora una struttura compatta, chiusa verso l'interno su tutti i lati. L'aspetto architettonico è caratterizzato da una mescolanza di elementi aggettanti e rientranti con bastioni inclinati, cupole, archi e torrette. Alla sommità della sinagoga è stato posto un grande *Chanukah menorah* (il candelabro ebraico) che durante la Festività delle Luci (Chanukah) viene acceso per continuare la tradizione ebraica. La sinagoga nella distribuzione interna dello spazio segue la forma ottagonale del perimetro: le sedute occupano quattro lati consecutivi dell'ottagono dando una forte sensazione di raccoglimento. Lo spazio che rimane è destinato al leggio ed è caratterizzato dall'unica finestra dell'edificio che permette alla luce naturale di illuminare lo spazio interno e di avere durante la preghiera un costante riferimento religioso, la Vecchia Città di Gerusalemme.

UTILIZZO

La sinagoga viene utilizzata quotidianamente per la preghiera della sera (tafilat mincha) e per la preghiera del mattino (tafilat maariv) oltre che per le regolari preghiere degli studenti, degli impiegati universitari e per le altre letture. Viene utilizzata anche per le celebrazioni annuali durante i riti e le festività ebraiche. La particolarità più rilevante è determinata dalla distribuzione dello spazio interno perchè permette ai fedeli di pregare rivolti a Ovest, e non a Est perchè a Ovest c'è la Vecchia Città di Gerusalemme e il muro occidentale è a poca distanza da qui.

RESPONSABILI

Rabbi Reuven Grodner

FOTO



Figura 244 **Fronte Monte Scopus Campus**



Figura 245 **Vista Aerea Monte Scopus Campus**



Figura 246 **Mappa Monte Scopus Campus**



Figura 247 **Hecht Synagogue vista da sud ovest**

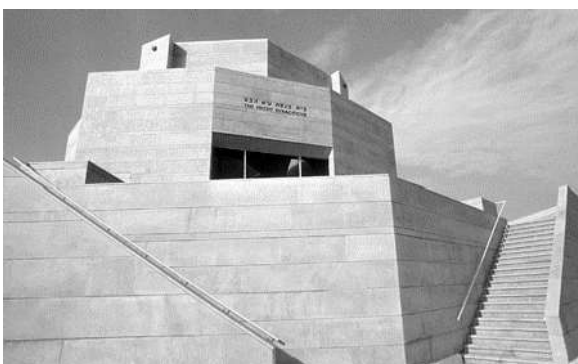


Figura 248 **Hecht Synagogue vista da ovest**



Figura 249 **Leggio e finestra panoramica**



Figura 250 **Hecht Synagogue , interno**



Figura 251 **Aula per la preghiera nella Hect Synagogue**

5.4.37. WEAVER CHAPEL

Campus of Wittenberg University, Springfield, Ohio

1845

Utilizzata da:

- Cattolici
- Luterani
- Ebrei

DESCRIZIONE EDIFICIO

La cappella è costruita all'interno del campus universitario della Wittenberg University, affiliata alla Chiesa Evangelica Luterana in America, vicino alla Thomas Library nell'area est del campus. La cappella ha una sola navata di grandi dimensioni, alla quale sono annessi altri locali di piccole dimensioni che ospitano gli uffici dei pastori luterani, del rabbino, e degli altri addetti ai lavori. Le facciate sono in mattoni e sottolineano le spettacolari vetrate di vetri colorati. La vetrata d'ingresso è caratterizzata da 24 pannelli che rappresentano la storia di Wittenberg. All'esterno c'è una torre alta 212 piedi, che simboleggia l'appartenenza alla cultura e alla religione dell'università, è infatti decorata con le statue di Gottfried Leibnitz, John Milton, Johann Sebastian Bach, St. Augustine, Martin Luther and St. Paul of Tarsus. All'interno della cappella le pareti sono in mattoni e la luce che penetra dai vetri colorati crea una grande atmosfera; il soffitto è in legno con le travi in vista.

UTILIZZO

Durante l'anno accademico la cappella è utilizzata dai pastori Luterani ogni Sabato mattina, dai Cattolici il Sabato pomeriggio per diverse volte durante il semestre e settimanalmente il Giovedì e il Venerdì mattina. Il Rabbino la utilizza ogni Venerdì alle 18:00, tranne il terzo Venerdì del mese alle 20:00 per la Sabbath. Da la possibilità alle diverse confessioni religiose come Weaver Chapel Association, Habitat for Humanity, Athletes for Christ, the Newman Club, The Jewish Student Group and Primetime, di sfruttare i suoi spazi. Durante la settimana viene utilizzata sia dagli studenti che dalla comunità di Springfield.

RESPONSABILI

Pastor Rachel Sandum Tune and Pastor Andy Tune; Mr. Robert White; Tina Hale ; Dr. Don Busarow

FOTO



Figura 252 Vista aerea del Campus of Wittemberg University

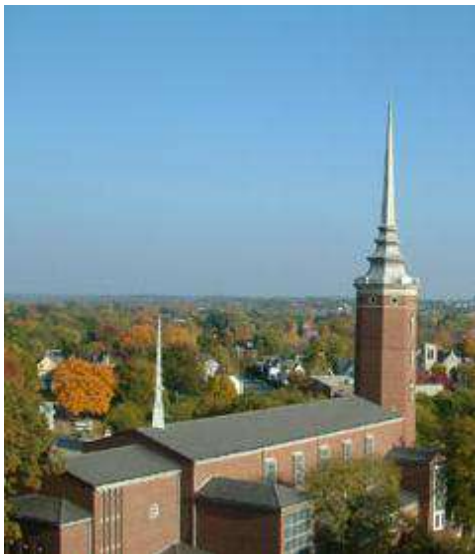


Figura 253 Weaver Chapel



Figura 254 Vetrata facciata principale



Figura 255 Torre Weaver Chapel

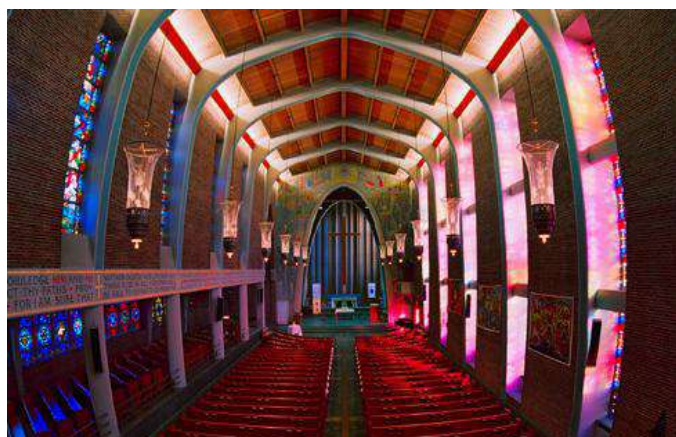


Figura 256 Interno della Weaver chapel

5.4.38. CADET CHAPEL

Building 600, New York

Arch. Cram, Goodbue e Ferguson

1906-1910

Utilizzata da:

- Protestanti

DESCRIZIONE EDIFICIO

La cappella è costruita all'interno del Campus Universitario della *West Point University Military Academy*, più precisamente sulla collina dietro a Washington Hall. Questa è la collina più alta del Campus e l'edificio è diventato uno dei progetti meglio conosciuti del Campus e del luogo. Esso è, infatti, il primo esempio di edificio costruito con tutti i fattori a suo favore: materiali, composizione, costruzione, luogo, verde e decorazioni. Questo per manifestare le mete spirituali dell'Accademia. La cappella è stata costruita in stile Gotico ed è ricca di dettagli ornamentali, molti dei quali inerenti alla vita militare. L'architetto ha voluto dare una "nuova vita" allo stile gotico ed alle sue forme utilizzando tecniche di costruzione moderne, pochi materiali ed ornamenti stravaganti e costruendo in piccola scala. Goodbue costruisce un edificio a pianta cruciforme, al di sopra dell'incrocio si alza una torre campanaria quadrata in stile inglese; fiancheggiando il portale del nartece troviamo due torri esagonali. Mentre le torri sono tipici ornamenti Goodbue aggiunge al disegno dei parapetti merlati. La merlatura continua anche lungo la parete del soffitto. Queste aggiunte servivano per rendere l'edificio più consono allo stile militare. I materiali utilizzati sono quelli tradizionali: granito scuro per le pareti e capriate in acciaio per sorreggere il soffitto a volta. L'interno della cappella vede la presenza di vetri colorati alle finestre, un altare ricavato da un unico pezzo di marmo, un organo a canne e numerose decorazioni parietali. Vengono utilizzati materiali diversi in base ai singoli luoghi, il nartece viene costruito in cemento, la navata ed il transetto in granito, ardesia e lastre di pietra di cava per il presbiterio. In questo modo la scuola ha potuto godere di una meravigliosa Cappella collocata in un fantastico luogo del Campus e arricchita di dettagli all'interno che la rendono spettacolare in tutto il suo insieme.

UTILIZZO

La cappella non è pubblica quindi viene utilizzata esclusivamente dagli alunni del Campus. Vi si celebrano tutte le funzioni previste dalla religione protestante.

RESPONSABILI

Pastore Matt Pawlikowsky

FOTO



Figura 257 Foto aeree – Posizione del Campus e della Cadet chapel al suo interno



Figura 258 Foto – Cadet Cappella e dettaglio della navata

5.4.39. SEABEE CHAPEL

Camp Parks, Livermore , California

Arch. Bruce Goff

1944 – 1945

Utilizzata da :

- può essere utilizzata da qualsiasi gruppo religioso

DESCRIZIONE EDIFICIO

La cappella era costruita all'interno dell'accademia e base militare di Camp Parks. Successivamente è stata smontata e trasferita in una comunità di San Lorenzo. La cappella interconfessionale è uno dei progetti più interessanti realizzati da Goff. Completata negli ultimi giorni della guerra, la cappella è interamente costruita

con elementi prefabbricati e materiali bellici in collaborazione con il landscape designer Ernest Thalmann e con lo scultore Herring M. Coe. Due “elefanti” del modello prefabbricato tubolare Quonset , di metri 13x32, sono allineati uno dopo l’altro in modo da formare un corpo tubolare a cannocchiale , in cui si interseca un altro Quonset più piccolo contenente l’ufficio di assistenza. Le massicce lastre di mattoni, oltre a segnalare visualmente l’altare ed il passaggio dalla cappella alla biblioteca, contengono gli impianti di condizionamento e riscaldamento. L’organismo della cappella riceve luce dall’alto tramite un nastro trasparente continuo, snodando il proprio spazio in sequenze arcane, dal narcece prospiciente una piscina al moderno “transetto”. Uffici, sacrestie, biblioteca, servizi, e giardino integrano il complesso.

UTILIZZO

La cappella non è destinata ad una confessione precisa pertanto è usata da varie confessioni.

Nel 1947 la Seabee Chapel venne acquistata da una comunità di San Lorenzo, dove venne ricostruita dopo essere stata smontata insieme alla base.

FOTO

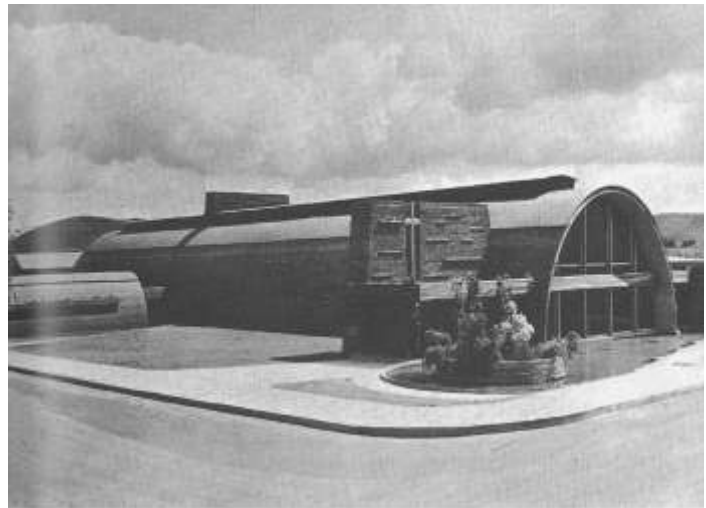
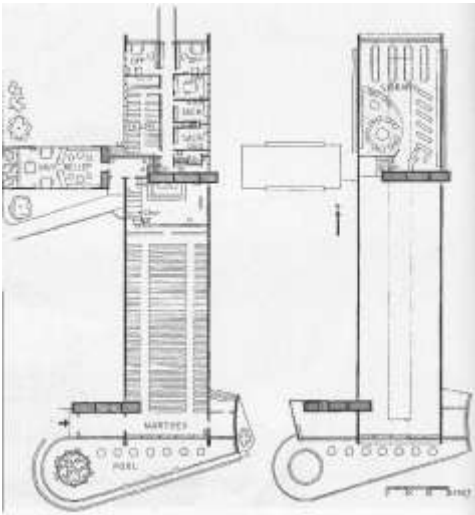
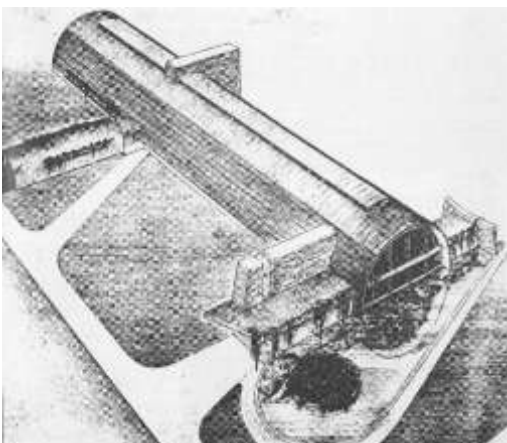


Figura 259 **Camp Parks, Seabee Chapel - Planimetria e fotografie dell’edificio**



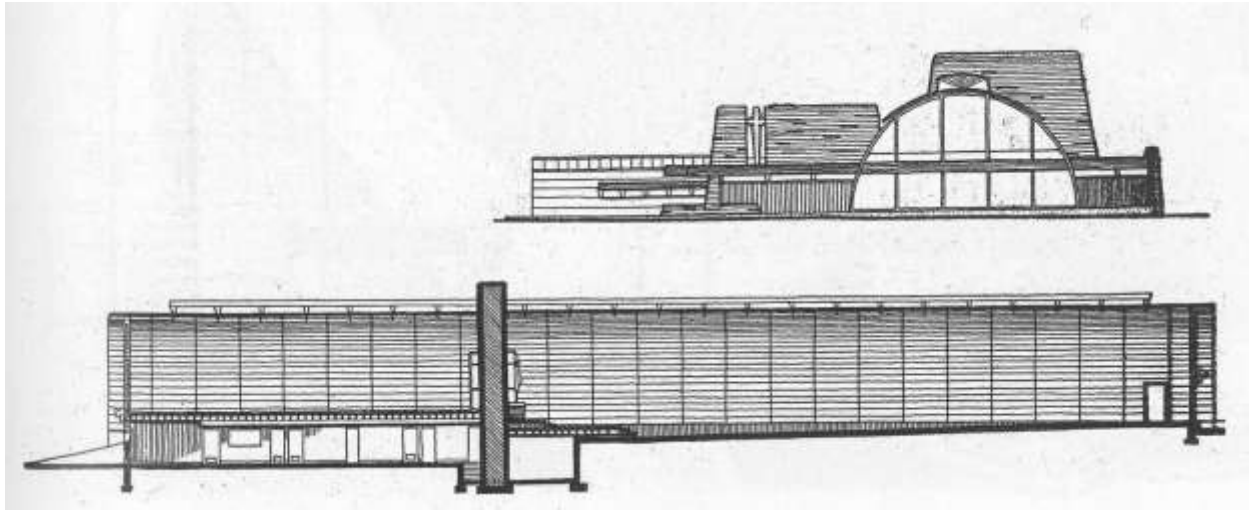


Figura 260 Foto e disegni Seabee Chapel– Prospettiva , sezioni e fotografia esterna edificio

5.4.40. CRYSTAL CHAPEL

Parrington Oval 660, Norman, Oklahoma

Arch. Bruce Goff

1949

Utilizzata da :

-può essere utilizzata da qualsiasi gruppo religioso

DESCRIZIONE EDIFICIO

La cappella era progettata su committenza dell'Università dell'Oklahoma a Norman che poi dovette rinunciare all'impresa per il venire meno del finanziamento. Al suo posto nel 1953 venne costruita la classica Jones Chapel per volontà di un altro finanziamento privato. La cappella è uno dei più suggestivi progetti irrealizzati di Goff, pensata per ospitare varie fedi ha una struttura cellulare a diamante, da cui parte la spirale acuta di una torre alta sessanta metri, contenuta da un involucro a base triangolare di alluminio, vetro e granito rosa. Al centro dello spazio sacro, contornato da banchi per 300 fedeli, dal pulpito al coro, una semplice vasca d'acqua capta i riflessi della luce provenienti dalle pareti trasparenti, o li emette di notte con un illuminazione subacquea. Priva di convenzionali simboli religiosi, la cappella è integrata da un centro studentesco con biblioteca , ristorante ed aule per conferenze e seminari.

UTILIZZO

La cappella non era progettata per l'uso da parte di una confessione precisa pertanto presentava uno spazio utilizzabile da studenti di varie confessioni.

DISEGNI

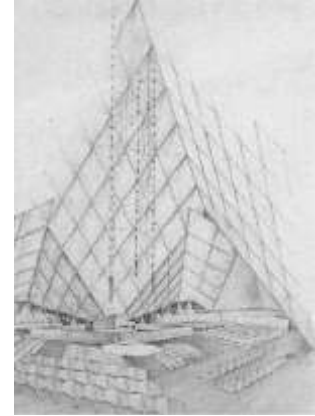
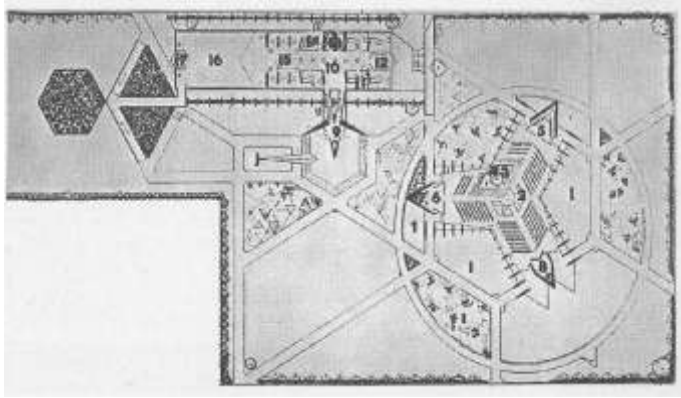


Figura 261 **Planimetria e prospettiva dell'interno della Crystal Chapel**

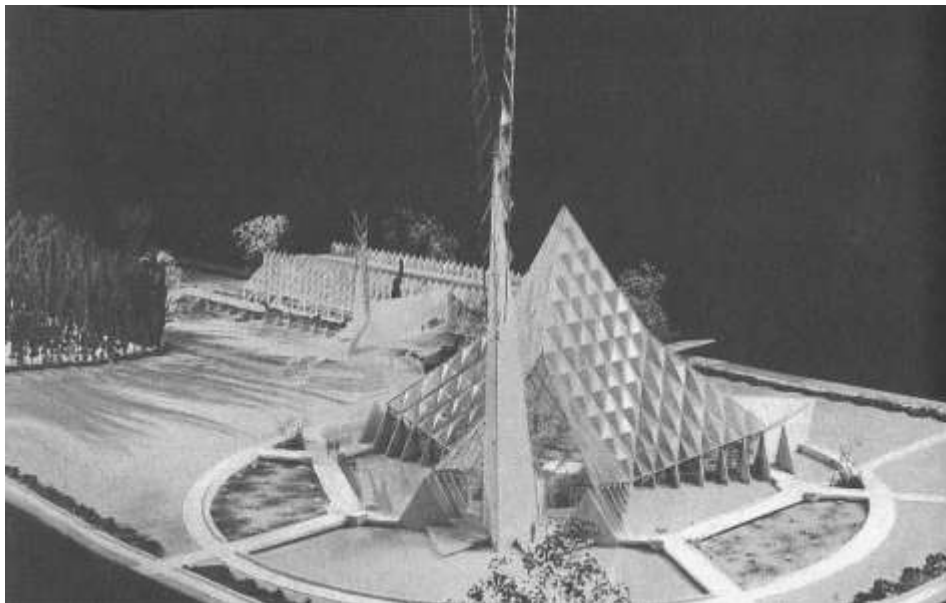
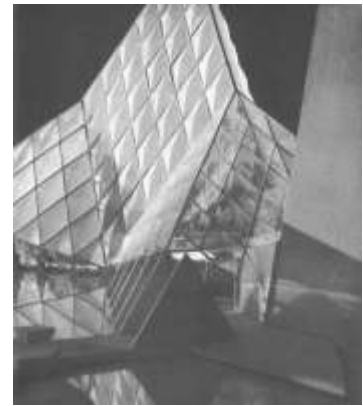


Figura 262 **Crystal Chapel - interno del modello, dettaglio dell'incastro dei vetri, vista generale**

5.5. Allegato 5

5.5.1. Lina Bo Bardi, Centro Culturale e sportivo Pompéia, Sao Paulo, 1977

Questo centro del tempo libero è un complesso di edifici multifunzionali: palestre, piscina, spazi per esposizioni, biblioteca, atelier per pittura, teatro, ristorante, bar, e grande soggiorno con specchio d'acqua.

Tutto questo era pensato per i dipendenti del terziario della zona.

L'edificio conteneva un'antica fabbrica, una volta ricolma di barili di petrolio e poi abbandonata per molto tempo, formata da una successione razionale di padiglioni con tetto a capriata e mattoni, secondo i progetti inglesi di inizio della Rivoluzione Industriale. Lina Bo Bardi ha ristrutturato questi edifici attribuendo a essi nuovi usi. In alcuni scritti d'epoca racconta di avere trovato «una fabbrica con una struttura bellissima, architettonicamente importante e originale». Prima del progetto ha fatto diverse visite alla fabbrica dove ha visto i bambini giocare a pallone insieme alle loro madri ed anziani, notando tra l'altro un piccolo teatro di marionette. Ha quindi operato alcune modifiche minime necessarie perché l'edificio continuasse a essere un contenitore della gioia del popolo. Ha pertanto progettato una architettura povera, minimale, con ridotti mezzi economici ma piena di significati per il popolo lavoratore, dato che l'architettura povera è ben altra cosa rispetto alla povertà dell'architettura. Lo spazio è ridotto a causa di un preesistente condotto relativo a una lunga fogna che ha reso parzialmente non edificabile una parte dell'area, ma l'architetto ha potuto progettare due edifici di uguale altezza. A sinistra uno di cinque piani con piscina e alcune palestre (due per ogni piano); a destra uno di undici piani con sale da ballo, pedana per arti marziali, spogliatoio, bar. Ambedue sono forme pure, minimali, senza ornamenti, di calcestruzzo vivo. In contrasto con la forma quadrata dell'edificio ha disegnato finestre a forma di ameba che rendono possibile una ventilazione incrociata. Ma il problema era come progettare la comunicazione fra loro: ha quindi costruito passerelle aeree anche di cemento vivo. La progettista ha tratto grande profitto dalle difficoltà: sulla lunga fogna, sapientemente, ha pensato un lungo e sfruttabile deck-solarium con specchio d'acqua e cascatella.

All'interno le grandi capriate in una successione di portici di cemento armato. Sentiamo l'immensità dello spazio, che è usato come fosse un materiale di costruzione, in uno stile spoglio che lascia visibile i diversi impianti. In questi capannoni si sviluppano alcune esposizioni, spettacoli musicali, corsi di pittura, di ceramica, di fotografia, ma anche uno spazio teatrale con 1200 posti, ristorante, birreria, un grande soggiorno con specchio d'acqua, una stufa pensile, biblioteca e amministrazione. Si tratta di un'opera di prima qualità: alla maniera dei grandi architetti, Bo Bardi ha esercitato un controllo totale disegnando tutto: dagli edifici ai mobili, dalle sedie fino alle divise dei dipendenti.



Figura 263 **Vista del complesso nel 1945**



Figura 264 **Immagine d'epoca**



Figura 265 **Immagine d'epoca**



Figura 266 **Vista del complesso ai giorni nostri**



Figura 267 **Vista di una passerella**



Figura 268 **Ingresso sala espositiva**



Figura 269 **Particolare dell'ingresso**



Figura 270 **Particolare tubi areazione**



Figura 271 **L'ingresso ad uno dei capannoni**

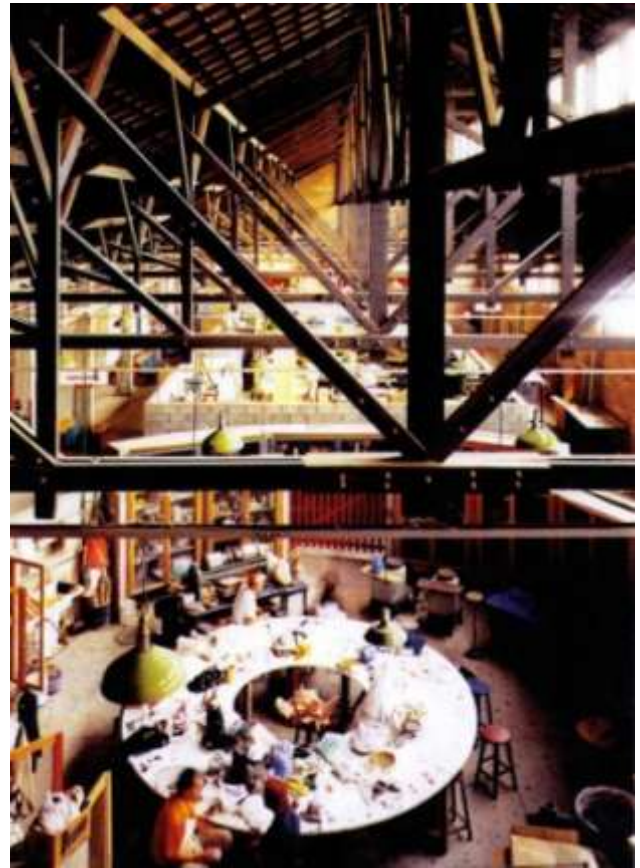


Figura 272 **Particolare dell'interno delle capriate**



Figura 273 **Particolare dei vassoi**



Figura 274 **Particolare dell'interno**

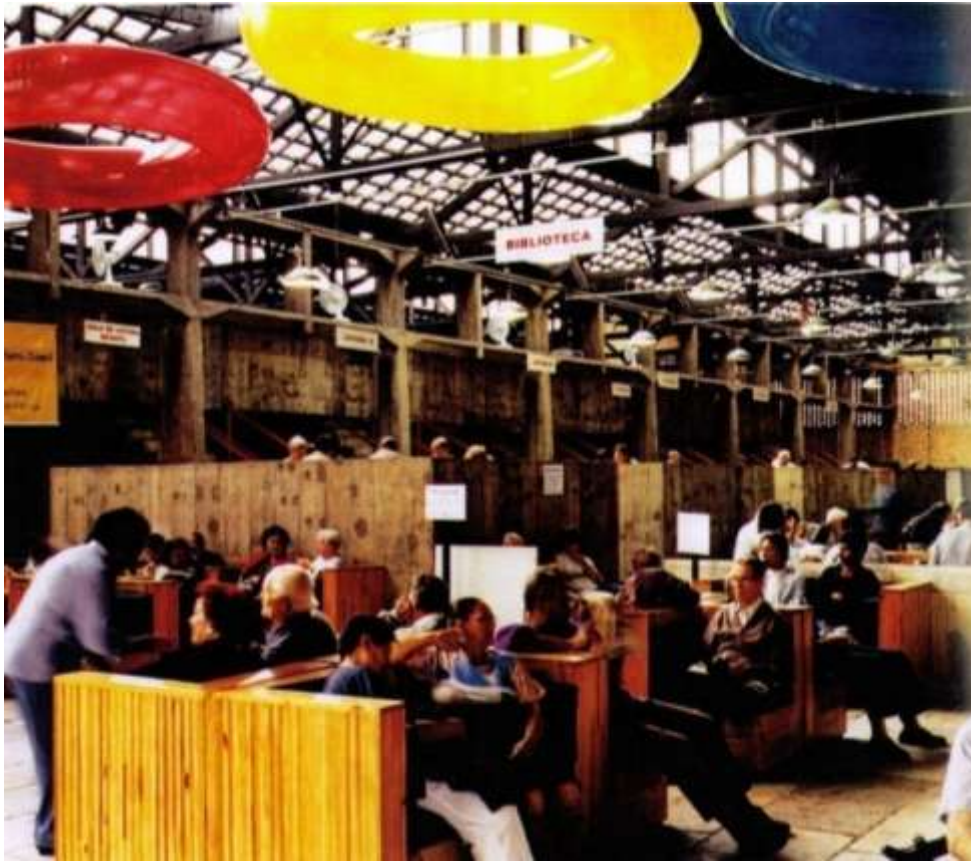


Figura 275 **La biblioteca**



Figura 276 **I laboratori**



Figura 277 **La costruzione dei vassoi**



Figura 278 **Spazio destinato alla lettura**



Figura 279 **Spazio destinato alla lettura**



Figura 280 **I laboratori**



Figura 281 **I laboratori**



Figura 282 Il teatro

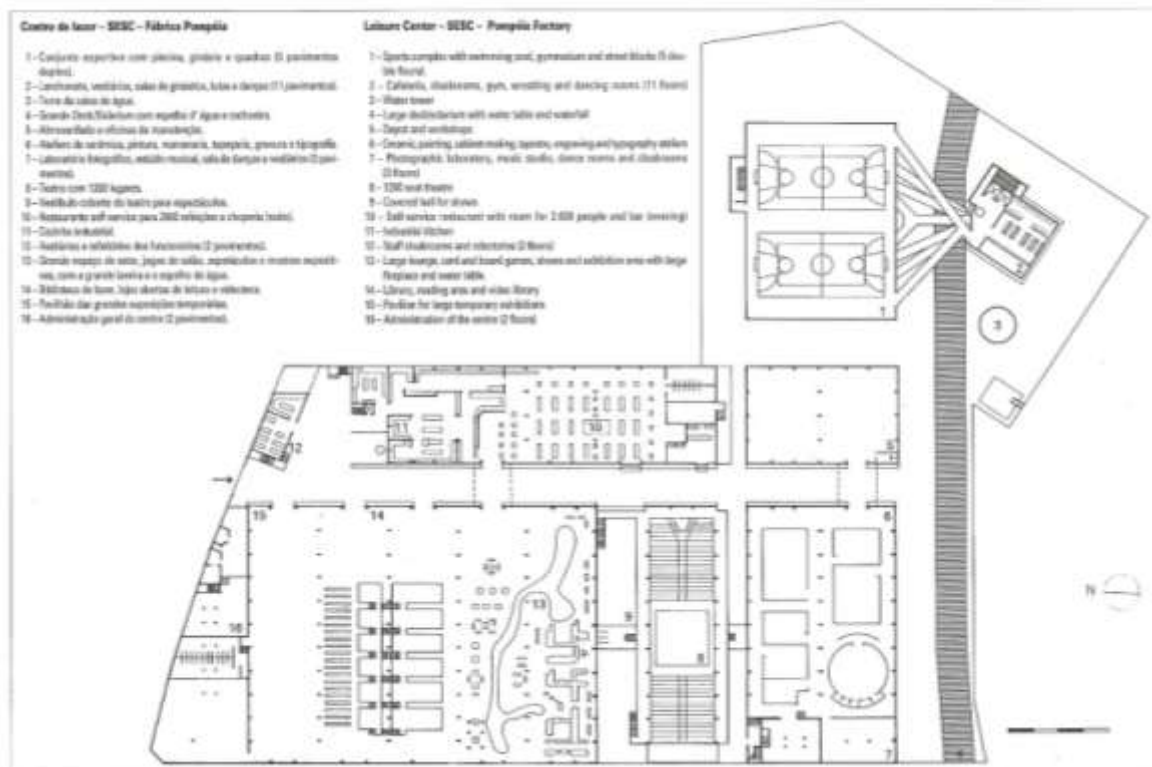


Figura 283 Pianta del complesso



Figura 284 Prospetto sulla strada interna



Figura 285 Particolare sezione capannoni

5.5.2. Rem Koolhaas, The McCormick Campus Center, Chicago, Usa, 2003

Il McCormick Tribune Campus Center è il primo edificio realizzato negli ultimi 25 anni nell'area dell'IIT, *sancta sanctorum* dell'architettura moderna progettato a partire dal 1956 da Mies Van der Rohe e soprattutto saluta la prima pietra negli States per Rem Koolhaas e il suo *Office for Metropolitan Architecture (OMA)*. Vincitore del concorso indetto nel 1997, a cui partecipavano architetti come Peter Eisenmann e Zaha Hadid, Koolhaas non ha avuto vita facile per imporre le sue scelte all'opinione pubblica americana, preoccupata che lo sbarco di questo "eretico realista" della civiltà metropolitana potesse perturbare, con il suo potenziale garantito di provocazione, il valore e l'identità delle preesistenze di Mies. Eppure proprio dall'America è partito idealmente il suo percorso teorico: nel 1978 l'*enfant prodige*, poco più che trentenne, pubblicò *Delirious New York*, manifesto della cultura della congestione urbana come moltiplicazione di stimoli, esaltando Manhattan e la sua *pratica dell'elenco*, fatta di spontanee e libere addizioni funzionali, contro la sterile pianificazione urbanistica che in Europa nel dopoguerra aveva manifestato tutti gli esiti del proprio fallimento. Inoltre Koolhaas non ha mai nascosto la sua predilezione per Mies, per quella sua "tettonica della scomparsa, della dissolvenza e del galleggiamento" che si articola in trasparenze. La *strategia dell'inclusione* con cui è stata quindi inglobata nel progetto di Koolhaas la Commons Building di Mies genera forse conflitto ma non certo indifferenza, poiché corrisponde a un'esigenza di confronto dialettico con il grande maestro del Modern Style.

In realtà con questo progetto - costato 48 milioni di dollari - l'architetto di Rotterdam ha saputo sfruttare al meglio uno spazio di risulta, lacerato e marginalizzato dal tracciato della ferrovia sopraelevata, proclamando apertamente la sua predilezione per le reti di interconnessione come fattore unificante imprescindibile della civiltà urbana. Un apparente ostacolo insormontabile è stato spavalidamente trasformato nell'elemento progettuale vincente intubando il tratto della Transit Authority's Green Line, che attraversa il lotto, con uno spettacolare tubo ovale lungo 161 metri in acciaio inossidabile che abbassando il tono dei decibels a livelli

ampiamente tollerabili ha consentito di ri-urbanizzare il vuoto sottostante. Il tubo si appoggia direttamente, come su un cuscino, sul tetto in cemento del nuovo campus, concepito come un edificio introverso, alto un solo piano e con una superficie complessiva di 10.000 mq. Schermato da pareti di vetro, il complesso si presenta compatto e rivela solo a chi vi entra il suo reticolo complesso di funzioni (mensa universitaria, auditorium, laboratori, libreria, coffee bar, centro ricreativo). Come nel progetto per la Biblioteca di Francia (1989) le relazioni spaziali e i collegamenti si rivelano nei tagli, nelle sottrazioni di volume scavate nell'omogeneità apparente: anche i percorsi preesistenti, i tragitti di spostamento degli studenti nel tempo, sono diventati segni di un progetto che fa della traccia e dell'articolazione per nodi di scambio la propria strategia formale.

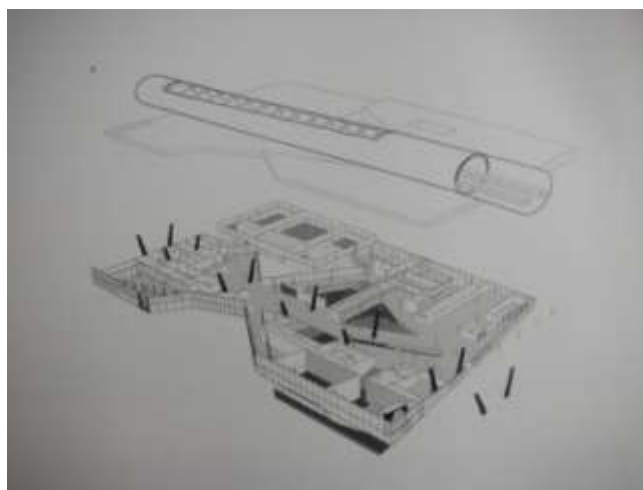


Figura 286 **La parte della Green Line intubata**



Figura 287 **Tubo in acciaio inossidabile che passa sopra gli edifici del campus**

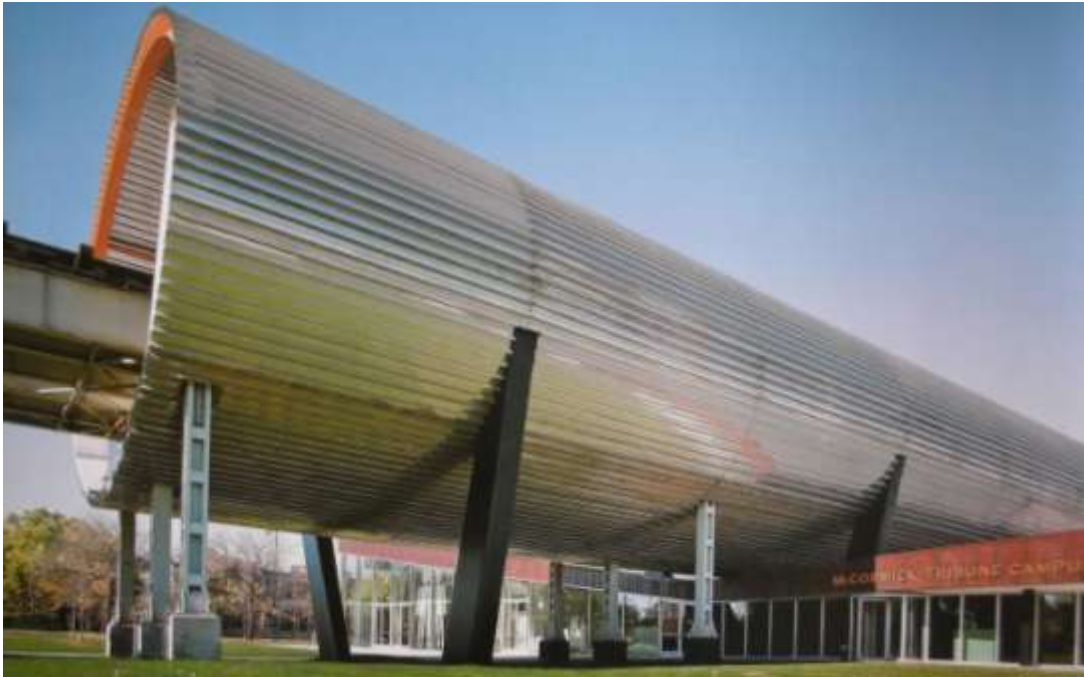


Figura 288 **Tubo ovale in acciaio inossidabile lungo 161 m**



Figura 289 **Particolare del tubo ovale in acciaio inossidabile**

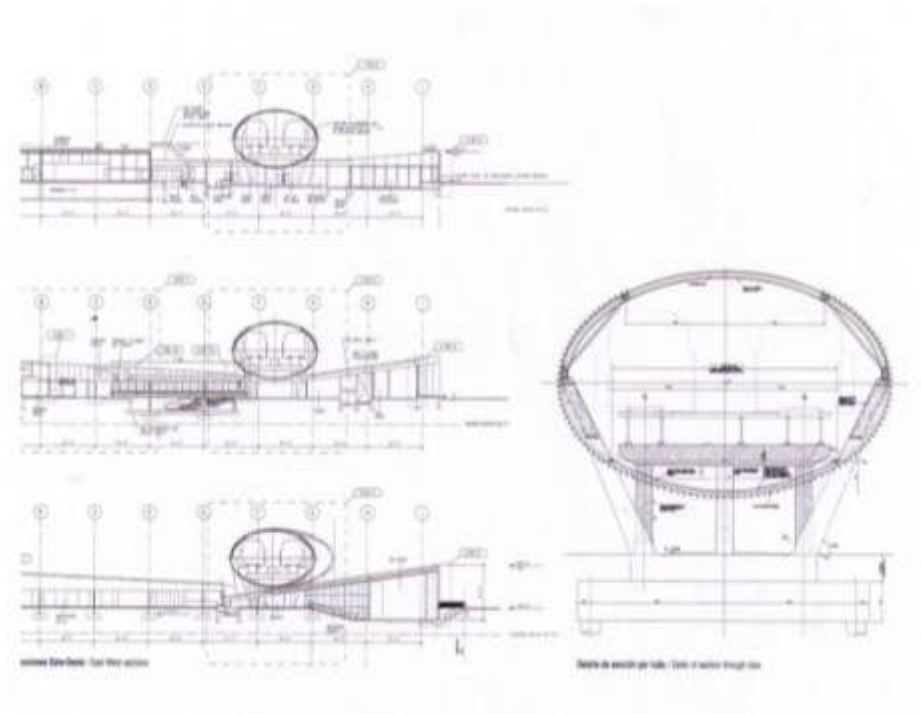
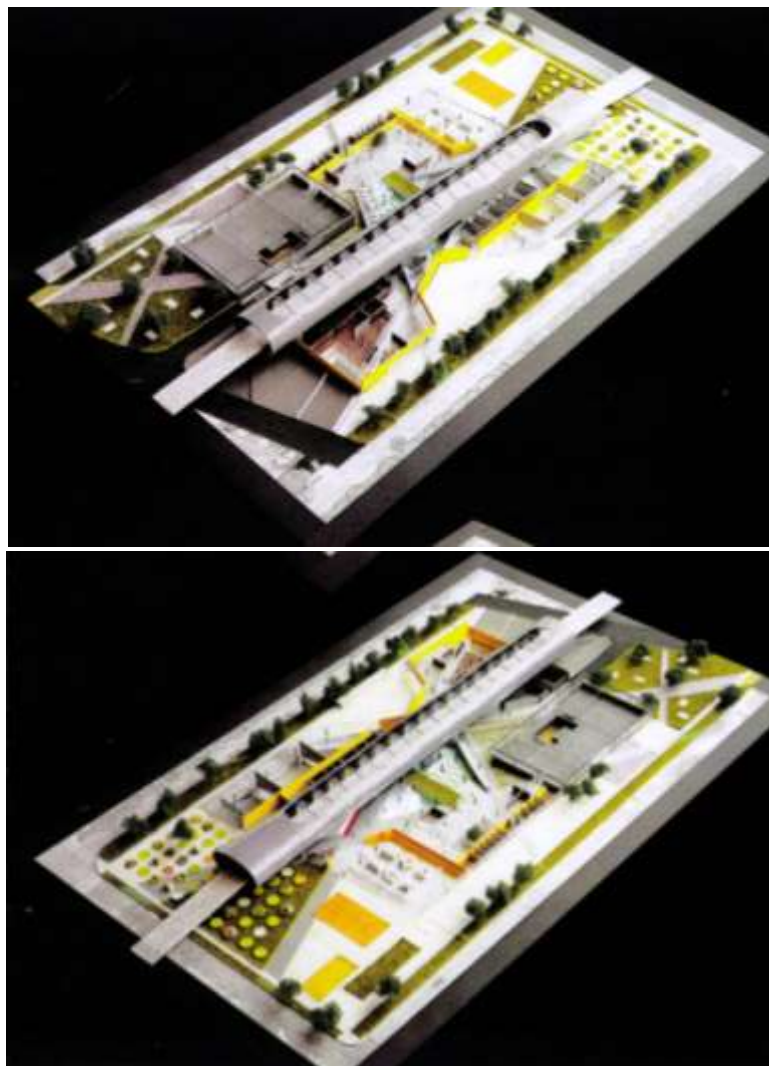


Figura 290 Sezioni



5.5.3. Steven Holl, Four Houses and Chapel, Port Ludlow, Usa, 1991-92

Questo intervento, di cui è stato realizzato solamente il progetto, comprende l'elaborazione di una nuova piazza, due ali di portico e una cappella. La cappella assolve ad una duplice funzione: da una parte è un luogo sacro, che ospita la preghiera individuale e le funzioni sacre della comunità, dall'altra è un luogo di incontro per i cittadini, che qui possono svolgere riunioni o assistere a eventi culturali. La cappella è costituita da due volumi affiancati, di altezze differenti: il primo, è costituito da un parallelepipedo non rettangolo, mentre il secondo, è formato da metà di un cilindro ed è di altezza maggiore.

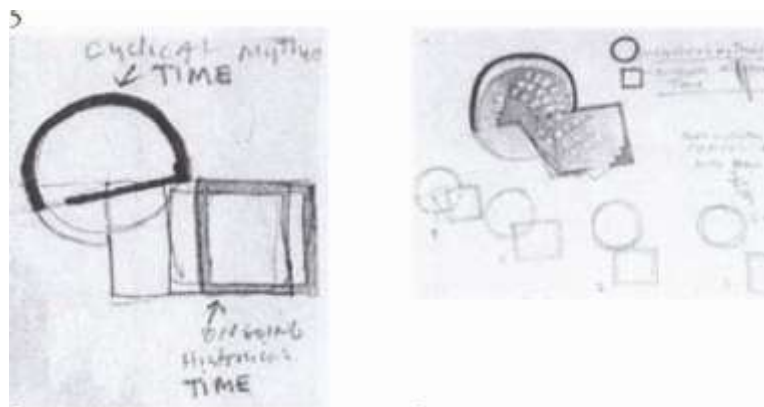


Figura 291 Schizzi di studio



Figura 292 Pianta

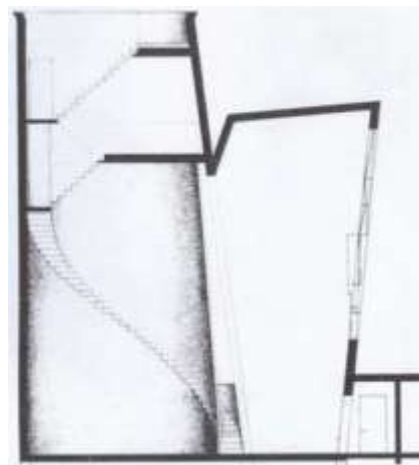


Figura 293 Sezione

5.5.4. Ottokar Uhl, Chiesa di San Giuda Taddeo nel quartiere di Neureut, Karlsruhe, 1980-1989

E' necessario dare menzione di merito all'architetto austriaco Ottokar Uhl per l'impegno di vita profuso nello studio dello spazio liturgico, sulla scia dei grandi maestri del movimento liturgico del secolo scorso.

Le sue realizzazioni sono un esempio di intensa ricerca in ordine alla partecipazione dell'assemblea all'azione liturgica secondo i dettami del Concilio Vaticano II. In esse si esplicita quella tensione spirituale capace di rendere con trasparenza e con forza la verità dei momenti celebrativi, favorendo con modi essenziali e riconoscibili la partecipazione viva e percepibile al "mistero cristiano della salvezza".

In questa chiesa l'architetto approfondisce il concetto di pianta aperta e di uno spazio per la comunità disposto trasversalmente intorno ad una pedana centrale a forma di T. La proposta di modificare l'immagine spaziale in relazione alla celebrazione liturgica raramente è stata applicata nonostante questa possibilità offrisse opportunità di adattamento alle varie forme aggregative della comunità.

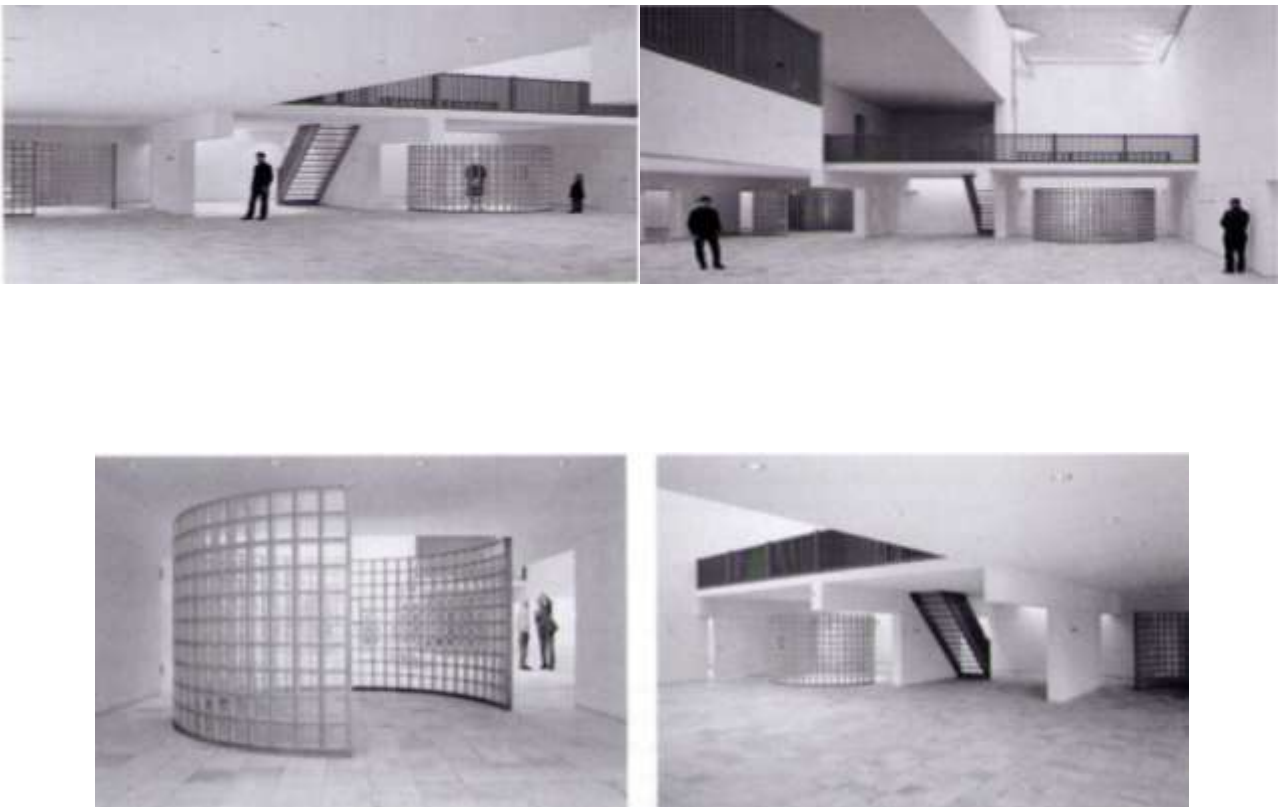


Figura 294 Viste dell'interno

5.5.5. Vittoriano Viganò, Mollificio bresciano, San Felice del Benaco, 1968-81

Nell'ampliare lo stabilimento del Mollificio bresciano (1968-1981), situato in una valle nei pressi del lago di Garda, Viganò è sensibile all'impatto ambientale di un grande impianto industriale: costruisce il grande edificio affossandolo in una conca, in modo da lasciare il piano della copertura alla stessa quota del terreno circostante. Inoltre, smaterializza il puro volume attraverso l'applicazione di una complessa rete di brise-soleil applicati alla struttura metallica, creando una zona di transizione tra interno ed esterno.



Figura 295 **Viste**

ELABORATI GRAFICI

Tavola 1– L'AREA DI PROGETTO: LA BOVISA

Tavola 2 – RILIEVO DELL'EDIFICIO 1:200 E PLANIVOLUMETRICO DI PROGETTO 1:500

Tavola 3 – PIANTA PIANO TERRA E PROSPETTO INGRESSO SUD 1:200

Tavola 4 – PIANTA PIANO PREIMO E PROSPETTO SUD 1:200

Tavola 5 – PIANTA PIANO SECONDO E PROSPETTO NORD 1:200

Tavola 6 – PROSPETTI E SEZIONI 1:200

Tavola 7 – I LABORATORI 1:50

Tavola 8 – I LABORATORI 1:50

Tavola 9 – I LABORATORI 1:50

Tavola 10 – TEATRO E FORESTERIA 1:50

Tavola 11 – TEATRO E FORESTERIA 1:50

Tavola 12 – TEATRO E FORESTERIA 1:50

Tavola 13 – CONFIGURAZIONE SPAZIALE DELLE CAPPELLE 1:200

Tavola 14 – PARTICOLARE CAPPELLA CRISTIANA 1:20

Tavola 15 – PARTICOLARE CAPPELLA CRISTIANA 1:20

ELENCO IMMAGINI

Figura 1	Fabbriche del polo industriale Bovisa.....	11
Figura 2	Fratelli Branca, panoramica 1910	11
Figura 3	Fratelli Branca, furgone consegne.....	11
Figura 4	Moretti Tende e Ceretti & Tanfani.....	12
Figura 5	Ingresso Ceretti & Tanfani.....	12
Figura 6	Panoramica dal cavalcavia Bacula	12
Figura 7	Schizzo parco ex scalo Farini.....	12
Figura 8	Viale principale edifici AEM	12
Figura 9	Gasometri	12
Figura 10	Edificio dell'AEM e gasometri	13
Figura 11	Gasometri.....	13
Figura 12	Stazione Bovisa e stabilimento ex Sirio	13
Figura 13	Edificio della Moretti	13
Figura 14	Armenia Films, scorcio anni '70.....	13
Figura 15	ingresso politecnico	17
Figura 16	cortile facoltà di architettura	17
Figura 17	Facoltà di design e biblioteca.....	17
Figura 18	progetto Euro Milano per il Politecnico.....	18
Figura 19	progetto Euro Milano per il Politecnico.....	18
Figura 20	Triennale Bovisa	20
Figura 21	Pianta Triennale Bovisa	20
Figura 22	Base B	20
Figura 23	istituto Mario Negri.....	21
Figura 24	Telelombardia	22
Figura 25	Museo del Presente	24
Figura 26	Progetto Nuova Brera.....	24
Figura 27	Minareto della Moschea di Samarra	34
Figura 28	Minareto della Moschea di Medina.....	34
Figura 29	Cupola Moschea della Rocca di Gerusalemme.....	34

Figura 30 Cupola della Moschea di Isfahan (Persia).....	35
Figura 31 La cupola del mausoleo di Jalaluddin Rumi.....	35
Figura 32 Moschea Isfahan (Persia).....	35
Figura 33 .Mihrab della Moschea di Damasco	36
Figura 34 Mihrab della moschea di Cordoba	36
Figura 35 Mihrab della moschea di Gerusalemme	36
Figura 36 Il minbar della Grande Moschea di Damasco	37
Figura 37 La ex fabbrica Massey Ferguson.....	53
Figura 38 La rampa elicoidale	53
Figura 39 Particolare della facciata	53
Figura 40 Particolare della facciata	53
Figura 41 Particolare della rampa.....	53
Figura 42 L'ingresso attuale all'area	54
Figura 43 Vista dell'area di progetto.....	54
Figura 44 Le facciate dei capannoni	54
Figura 45 Particolare della facciata	54
Figura 46 Le coperture a falde dei capannoni	54
Figura 47 Il retro dei capannoni	54
Figura 48 Vista dal cielo la Grande Moschea di Damasco i cui edifici costeggiano l'antico temenos	59
Figura 49 Il Portico sul cortile.....	60
Figura 50 Il cortile della Grande Moschea	61
Figura 51 Alcuni scorci dello splendido Cortile della Grande Moschea.....	62
Figura 52 Particolari della moschea	63
Figura 53 Pianta Basilica di Damasco.....	64
Figura 54 Pianta Grande Moschea Omayyadi	64
Figura 55 Il Portico originario	66
Figura 56 L'edicola del Tesoro	66
Figura 57 La facciata del Frontone.....	67
Figura 58 I mosaici.....	67
Figura 59 La Cupola dell'Aquila.....	68
Figura 60 Architettura immaginarie	69

Figura 61	Maestosità della sala di preghiera	70
Figura 62	Portico a due livelli	70
Figura 63	Il Sancta Sanctorum	72
Figura 64	Particolari dell'interno del Sanctorum	73
Figura 65	Pianta Moschea Cordova.....	75
Figura 66	Arcate moschea Cordova	77
Figura 67	Il Mihrab di Cordova.....	78
Figura 68	La copertura sovrastante la maksura di Cordova	79
Figura 69	Decorazioni della Moschea di Cordova	81
Figura 70	porte laterali e finestre Moschea di Cordova	82
Figura 71	Capitelli Moschea Cordova.....	83
Figura 72	Visuali della Cattedrale di Cordova	85
Figura 73	Il progetto della Moschea di Roma	88
Figura 74	Piante delle Moschea di Roma.....	90
Figura 75	Scorci dell'interno della Moschea di Roma	91
Figura 76	Altre piante e particolari della Moschea di Roma.....	92
Figura 77	Le “linee eco” così come definite dalla scuola portoghese	94
Figura 78	La moschea di Roma.....	94
Figura 79	Particolari della Mosche di Roma	95
Figura 80	Vista e vista aerea della moschea di Hassan II.....	96
Figura 81	Vista della Moschea di Hassan II dalla grande piazza antistante.....	97
Figura 82	Particolare del minareto splendidamente decorato in stile andaluso.....	97
Figura 83	I porticati della Moschea di Hassan II.....	98
Figura 84	Scorci della Moschea di Hassan II	98
Figura 85	Esterno della Moschea di Hassan II.....	99
Figura 86	Interni della Moschea di Hassan II.....	100
Figura 87	Lo spazio di preghiera	100
Figura 88	Le fontane sotto la moschea.....	100
Figura 89	Particolari del soffitto ligneo finemente intagliato.....	101
Figura 90	Vista interna della moschea, il cui pavimento in vetro permette di vedere i bagni posti sotto alla moschea stessa.....	101

Figura 91	<i>Schizzi per Vom Bau der Kirche</i>	119
Figura92	<i>ST. Froneichnam, Aachen-Rothen Erde</i>	120
Figura 93	<i>S. Anna, Duren</i>	121
Figura94	<i>S. Anna, Duren</i>	122
Figura 95	<i>In alto, S. Andreas,Essen; in basso S. Antonius, Essen</i>	123
Figura 96	<i>S. Maria Konigin</i>	124
Figura 97	<i>St. Micheal, Francoforte sul Meno</i>	125
Figura 98	<i>Quaroni, Chiesa Francavilla a Mare</i>	130
Figura 99	<i>Mappe e interni della chiesa Borgo La Martella</i>	131
Figura 100	<i>Chiesa parrocchia per il Borgo La Martella, planimetrie e interni</i>	132
Figura 101	<i>Chiesa Parrocchiale Borgo La Martella, interni</i>	133
Figura 102	<i>Chiesa di Corte di Cadore</i>	137
Figura 103	<i>prospetti S. Maria del Cadore</i>	138
Figura 104	<i>prospetti, interni e dettagli S. Maria del Cadore</i>	139
Figura 105	<i>Schizzi S. Maria del Cadore</i>	140
Figura 106	<i>Dettagli e interni S. Maria del Cadore</i>	141
Figura 107	<i>Disegni e interni della chiesa di S. Maria del Cadore</i>	142
Figura 108	<i>Interni S. Maria del Cadore</i>	143
Figura 109	<i>Schizzi e dettagli di S. Maria del Cadore</i>	144
Figura 110	<i>Gerusalemme celeste</i>	153
Figura 111	<i>La Moschea di Omar</i>	153
Figura 112	<i>Altneuschule di Praga</i>	154
Figura 113	<i>Scuola Spagnola</i>	154
Figura 114	<i>Mole Antonelliana</i>	155
Figura 115	<i>Sinagoga di Casale Monferrato. Edificata nel 1595. Interno</i>	155
Figura 116	<i>Ghetto di Venezia</i>	155
Figura 117	<i>Mendelsohn Loggia dei tre patriarchi Tilsit (1925-26) Pianta e Prospetti</i>	156
Figura 118	<i>Mendelsohn Park Synagogue Cleveland,Ohio. (1947-53) Sinagoga</i>	156
Figura 119	<i>Mendelsohn Park Synagogue Cleveland,Ohio. (1947-53) Aula della sinagoga</i>	156
Figura 120	<i>Mendelsohn Park Synagogue Cleveland,Ohio. (1947-53) Sinagoga, esterno</i>	157
Figura 121	<i>Tempio Maggiore. RomaConcorso di primo grado per il Tempio israelitico</i>	157

Figura 122 Sinagoga di Dresda, sezioni e immagini	158
Figura 123 Pareti esterne e dettagli sinagoga di Dresda.....	159
Figura 124 Deambulatorio sinagoga di Dresda	159
Figura 125 Vista e tenda del deambulatorio e sezione della Sinagoga di Dresda.....	160
Figura 126 Vista dell'interno del fulcro liturgico.....	160
Figura 127 Schizzi di studio Sinagoga Cymbalista	161
Figura 128 Schizzi di Studio Sinagoga Cymbalista	161
Figura 129 Sinagoga Cymbalista Pianta piano terra e Pianta livello copertura.....	161
Figura 130 Sezione sinagoga Cymbalista.....	162
Figura 131 Modello Sinagoga Cymbalista	162
Figura 132 Viste esterne della Sinagoga Cymbalista	163
Figura 133 Atrio d'ingresso Sinagoga Cymbalista.....	164
Figura 134 Auditorium Sinagoga Cymbalista	164
Figura 135 Spazio di preghiera della Sinagoga Cymbalista.....	165
Figura 136 Vista interna del soffitto della Sinagoga Cymbalista	165
Figura 137 Foto aerea – posizione del campus della Brandeis University	168
Figura 138 Foto aeree – Posizione delle tre cappelle all'interno del campus Brandeis University.....	168
Figura 139 Disegni e Progetto di Saarinen e masterplan attuale del campus Brandeis University	168
Figura 140 Berlin e Bethlehem Chapel	169
Figura 141 Armadio Torah Berlin Chapel.....	169
Figura 142 Crocifisso a parete Bethlehem Chapel	169
Figura 143 Foto aeree – Posizione del campus e della cappella St. Ignatius al suo interno.....	172
Figura 144 Disegni – Schizzo concettuale e planimetria Cappella St. Ignatius	172
Figura 145 Vista dall'ingresso e vista laterale della Cappella St. Ignatius.....	172
Figura 146 Bottiglie di luce e porte di ingresso di legno della Cappella St. Ignatius.....	173
Figura 147 Ingresso della Cappella St. Ignatius ed effetto interno delle bottiglie di luce	173
Figura 148 Foto – Sala centrale di preghiera della Cappella St. Ignatius.....	174
Figura 149 Foto aerea – Posizione del campus e della Uov cappella al suo interno	175
Figura 150 Mappa, fotografia della Uov cappella sia esterna che interna.....	175
Figura 151 Foto aeree – Memorial Church: posizione del campus e della cappella al suo interno.....	177
Figura 152 Foto – Cappella vista sia all'esterno che all'interno, dettaglio delle finestre.....	177

Figura 153	Foto aeree – Catholic Chapel: posizione del campus e della cappella al suo interno	178
Figura 154	Foto – Catholic Chapel, rapporto tra la cappella e il fiume Hadston	179
Figura 155	Foto aeree – Posizione del campus e della Jewish chapel al suo interno	180
Figura 156	Foto – Jewish Chapel	180
Figura 157	Foto aerea e mappa del campus di Princeton	182
Figura 158	Fotografie dell'interno della Princeton University chapel, fotografie dell'interno	183
Figura 159	Foto aerea e mappa del campus della Duke University	184
Figura 160	Fotografie dell'esterno della Duke University Chapel , fotografie dell'interno	185
Figura 161	Foto aerea e mappa del campus della Glasgow University	187
Figura 162	Fotografie dell'esterno della Glasgow University chapel, fotografie dell'interno.....	187
Figura 163	Foto aerea e mappa del campus di Howard.....	189
Figura 164	Fotografie dell'esterno della A. Rankin Memorial Chapel, fotografie dell'interno.....	189
Figura 165	Foto aerea e mappa del campus della Valparaiso University.....	191
Figura 166	Fotografie dell'esterno della chapel of resurrection, fotografie dell'interno	191
Figura 167	Foto aerea e mappa del campus della Concordia University	193
Figura 168	Fotografie dell'esterno della Graebner Memorial chapel, fotografie dell'esterno	193
Figura 169	Foto aerea e mappa del Auburun campus	194
Figura 170	Fotografia dell'esterno della Auburun chapel, piante degli interni	194
Figura 171	Foto aerea e mappa del campus della Dominica University	196
Figura 172	Fotografie dell'interno della Rosary Chapel	196
Figura 173	Foto aerea e mappa del campus della Syracuse University.....	197
Figura 174	Fotografie dell'esterno della Hendricks Chapel, fotografie dell'esterno	198
Figura 175	Foto aerea e mappa del campus della University of Chicago	199
Figura 176	Fotografie dell'esterno della Rockefeller Memorial chapel, fotografie dell'interno	199
Figura 177	Foto aerea e mappa del campus dell'University of Mryland	200
Figura 178	Fotografie dell'esterno della Memorial Chapel, fotografie dell'interno	201
Figura 179	Mappa del campus della Concordia Theological Seminary.....	202
Figura 180	Fotografie dell'esterno della cappella Kramer, fotografie dell'interno.....	203
Figura 181	Foto aerea e mappa dello Stephens college.....	204
Figura 183	Vista Aerea dell'hebrew Union College	206
Figura 184	Cortile Hebrew Union C.ge.....	206

Figura 185 Cortile interno del Campus dell'hebrew Union College	206
Figura 186 Murstein Synagogue, interno	207
Figura 187 Murstein Synagogue, interno	207
Figura 188 Vista aerea dell'Illinois Istitute of Technology	208
Figura 189 Mappa del Campus dell'Illinois Istitute of Technology.....	209
Figura 190 Pianta St. Savior's Chapel	209
Figura 191 Facciata St. Savior's Chapel	209
Figura 192 Schizzo a matita St. Savior's Chapel	209
Figura 193 Ingresso St. Savior's Chapel	209
Figura 194 Altare St. Savior's Chapel.....	210
Figura 195 Vista aerea dell'Hebrew Union College Figura 196 Finestra dell'Hebrew Un.....	211
Figura 197 Vista aerea e Mappa del Chapman University Campus	213
Figura 198 Pianta ed esterno del Fish Interfaith Center	213
Figura 199 Wallace All Faiths Chapel ed altare	213
Figura 200 Wilkinson Founders Chapel e Giardino dei Sensi nel Chapman University Campus	214
Figura 201 Columbarium, Vessillo Islamico e Vessillo Ebraico del Chapman University Campus	214
Figura 202 Vista aerea Bryant University	215
Figura 203 Mappa Campus della Bryant Un.	215
Figura 204 Bryant University Center	215
Figura 205 Bryant University Center	215
Figura 206 Foto aerea – Posizione del campus di Cambridge e della cappella al suo interno	217
Figura 207 Disegni – Planivolumetrico e planimetria della Kresge chapel	218
Figura 208 Foto – Auditorium e Kresge chapel	218
Figura 209 Foto – Kresge chapel, vista dall'esterno e percorso vetrato di ingresso	219
Figura 210 Foto – Organo, altare con scultura metallica, leggio, parapetto curvilineo e sedute.....	220
Figura 211 Planimetria edificio e vista campus Istituto tecnico di Bandung dalla strada principale	221
Figura 212 Foto – Interno della moschea di Salman e portico	222
Figura 213 Planimetria del campus della Jondishapur University e planimetria della Moschea	223
Figura 214 Foto e disegno – esterno della Moschea Jondishapur e sezione.....	223
Figura 215 Planimetria della Moschea dell'Università del petrolio e dei minerali e fotografia esterno	225
Figura 216 Interno della Moschea dell'Università del petrolio e dei minerali e dettaglio del soffitto.....	225

Figura 217	Planimetria della Moschea della Bu Ali Sina University e sezione	227
Figura 218	Foto – Plastico della moschea della Bu Ali Sina University.....	227
Figura 219	Planimetria della Moschea dell’Università di Kerman e sezione.....	228
Figura 220	Esterno Moschea dell’Un. di Kerman, interno zona abluzioni, dettaglio del decoro.....	229
Figura 221	Assonometria sala preghiera, foto moschea Un. Indonesia, interno sala di preghiera.....	230
Figura 222	Sezione della Moschea dell’Università dell’Arkansas.....	231
Figura 223	Foto – particolare della Fontana Un. Arkansas, vista dell’edificio dall’esterno	231
Figura 224	Vista aereaMappa Campus della Cornell University	232
Figura 225	Facciata sud Sage Chapel	233
Figura 226	Facciata nord Sage Chapel.....	233
Figura 227	Soffitto navata principale Sage Chapel	233
Figura 228	Vetrata Sage Chapel.....	233
Figura 229	Mosaici Sage Chapel	233
Figura 230	Cripta Sage Chapel.....	233
Figura 231	Organo e rosone della Sage Chapel.....	234
Figura 232	Mappa Ein Kerem Campus	235
Figura 233	Abbell Synagogue	235
Figura 234	Pianta dell’Abbell Synagogue	236
Figura 235	Interno Abbel synagogue	236
Figura 236	Scultura di Jacob Agam Abbel Synagogue	236
Figura 237	Vetrate di Marc Chagall.....	236
Figura 238	Vetrate a sud e a ovest dell’Abbel Synagogue.....	236
Figura 239	Vetrate a nord dell’Abbel Synagogue	236
Figura 240	Mappa del Givat Ram Campus	237
Figura 241	Israel Goldstein Synagogue.....	237
Figura 242	Givat Ram Campus	238
Figura 243	Israel Goldstein Sinagoga	238
Figura 244	Fronte Monte Scopus Campus	239
Figura 245	Vista Aerea Monte Scopus Campus.....	239
Figura 246	Mappa Monte Scopus Campus.....	240
Figura 247	Hecht Synagogue vista da sud ovest	240

Figura 248	Hecht Synagogue vista da ovest	240
Figura 249	Leggio e finestra panoramica	240
Figura 250	Hecht Synagogue , interno	241
Figura 251	Aula per la preghiera nella Hect Synagogue.....	241
Figura 252	Vista aerea del Campus of Wittemberg University.....	243
Figura 253	Weaver Chapel	243
Figura 254	Vetrata facciata principale.....	243
Figura 255	Torre Weaver Chapel	243
Figura 256	Interno della Weaver chapel.....	243
Figura 257	Foto aeree – Posizione del Campus e della Cadet chapel al suo interno.....	245
Figura 258	Foto – Cadet Cappella e dettaglio della navata	245
Figura 259	Camp Parks, Seabee Chapel - Planimetria e fotografie dell’edificio	246
Figura 260	Foto e disegni Seabee Chapel– Prospettiva , sezioni e fotografia esterna edificio	247
Figura 261	Planimetria e prospettiva dell’interno della Crystal Chapel.....	248
Figura 262	Crystal Chapel - interno del modello, dettaglio dell’incastro dei vetri, vista generale	248
Figura 263	Vista del complesso nel 1945.....	250
Figura 264	Immagine d'epoca	250
Figura 265	Immagine d'epoca	250
Figura 266	Vista del complesso ai giorni nostri	251
Figura 267	Vista di una passerella	251
Figura 268	Ingresso sala espositiva.....	251
Figura 269	Particolare dell’ingresso	251
Figura 270	Particolare tubi areazione.....	251
Figura 271	L’ingresso ad uno dei capannoni	252
Figura 272	Particolare dell’interno delle capriate	252
Figura 273	Particolare dei vassoi	252
Figura 274	Particolare dell’interno.....	252
Figura 275	La biblioteca.....	253
Figura 276	I laboratori.....	253
Figura 277	La costruzione dei vassoi	254
Figura 278	Spazio destinato alla lettura	254

Figura 279 Spazio destinato alla lettura	254
Figura 280 I laboratori	254
Figura 281 I laboratori.....	254
Figura 282 Il teatro	255
Figura 283 Pianta del complesso	255
Figura 284 Prospetto sulla strada interna	255
Figura 285 Particolare sezione capannoni	256
Figura 286 La parte della Green Line intubata.....	257
Figura 287 Tubo in acciaio inossidabile che passa sopra gli edifici del campus.....	257
Figura 288 Tubo ovale in acciaio inossidabile lungo 161 m	258
Figura 289 Particolare del tubo ovale in acciaio inossidabile	258
Figura 290 Sezioni.....	259
Figura 291 Schizzi di studio	260
Figura 292 Pianta	260
Figura 293 Sezione	260
Figura 294 Viste dell'interno.....	261
Figura 295 Viste	262

BIBLIOGRAFIA

Pierluigi Serraino, *Eero Saarinen 1910-1961: espressionista strutturale*, Taschen, Koln 2006

Antonio Roman, *Eero Saarinen, an architecture of multiplicity*, L. King, London 2002

Steven Holl, *Intertwining: selected project, 1989-1995*, New York : Princeton Architectural Press, New York 1996

Wilson Richard Guy- Butler Sara, *University of Virginia*, New York : Princeton Architectural Press, New York 1999

Richard Joncas- David J. Neuman- Paul V. Turner, *Stanford University* , New York : Princeton Architectural Press, New York 1999

Rod Miller, West Point Military Academy, New York : Princeton Architectural Press, New York 2002

Pauline Saliga- Mary Woolever, *The architecture of Bruce Goff: 1904-1982*, New York: Prestel, Munich 1995

Holod, Renata-Khan, Hasan-Uddin, *The Mosque and the modern world*, London: Thames and Hudson, London 1997

Emilio Pizzi, *Mario Botta*, Zanichelli, Bologna 1991

Mario Botta, *Mario Botta: the Cymbalista Synagogue and Jewish heritage center: Tel Aviv University*, Skira, Milano 2001

B. Wermer, *Mies Van Der Rohe: IIT Campus*, Birkhauser, Basilea, Boston, Berlino, 2002

Sylvie Forestier, *Chagall, opera monumentale: le vetrate*, Jaca Book, 1995

Francesca Castria Marchetti, *Marc Chagall*, Electa, Milano 2000

Marc Chagall, *La mia vita*, traduzione di Massimo Mauri, SE Milano 1998

Alessandra Coppa, *La moschea di Roma di Paolo Portoghesi* , Federico Motta Editore, 2003

Vittorio Gigliotti & Sami Mousawi, *Natura e architettura: la moschea di Roma e altre opere recenti di Paolo Portoghesi* Roma, Palazzo Ruspoli 6-28 maggio 1993. - Milano : Fabbri, Catalogo della Mostra. Dipartimento di architettura e analisi della città, Università degli studi di Roma La Sapienza.

Denti Giovanni, *Società, religioni, architetture. Condizioni materiali e funzione delle ideologie* , Firenze, Alinea Editrice, 1986

Ludovico Micara, prefazione di Ludovico Quaroni, *Architetture e spazi dell'Islam. Le istituzioni collettive e la vita urbana* , Roma, Carucci, 1985

John D.Hoag, *Architettura islamica* , Milano, Electa, 1973

Khaled-Fouad, *La città e il sacro*, Milano, Libri Scheiwiller, 1994

Gerhard J.Bellinger, *Enciclopedia delle religioni*, Milano, Garzanti, 1989

Panikkar Raimon, *L'incontro indispensabile: dialogo delle religioni*, Milano, Jaka Book, 2001

Acura di Antonio Piva, *La città multi-etnica: lo spazio sacro*, Venezia, Marsilio, 1996

David Watkin, *Storia dell'architettura*, Bologna, Zanichelli, 1990

Istituto Geografico De Agostini, *Enciclopedia universale dell'arte*, Novara, 1982

N. Pevsner, J. Flemin e H. Honour, *Dizionario di architettura*, Torino, Einaudi, 1996

Steven J. Scholoeider, *L'architettura del Corpo Mistico, progettare chiese secondo il Concilio Vaticano II*, Palermo, l'Epos, 2005.

Virginio Sanson, *L'edificio cristiano, architettura e liturgia*, Padova, Edizioni Messaggero, 2004

La chiesa: lo spazio interno. Ludovico Quaroni, Casabella 1955, n°208

Ernesto N. Rogers, *Il metodo di Le Corbusier e la forma della "Chapelle de Ronchamp"*., Casabella 1955, n°207

Giulio Carlo Argan, *Dibattito su alcuni argomenti morali dell'architettura.*, Casabella 1956 n°209

Gio Ponti, *Invito a Ronchamp.*, Domus 1956 n°3231

Giuliano Gresleri, Glauco Gresleri, *Le Corbusier : il programma liturgico*, Bologna, Compositori, 2001.

Adriano Cornoldi, *L'architettura dell'edificio sacro* , Roma, Officina, 2000.

Mircea Eliade, *Il sacro e il profano*, Torino, Bollati Boringhieri, 1984.

Sergio Pace e Luca Reinerio, *Architetture per la liturgia : opere di Gabetti e Isola*, Milano, Skira, 2005.

Roberto Gabetti, *Chiese per il nostro tempo : come costruirle, come rinnovarle*, Leumann, Rivoli, Elledici, 2000.

Ivan Margolius, *Church of the Sacred Heart : Joze Plecnik*, Londra, Phaidon, 1995

a cura di Paola Gennaro, *Architettura e spazio sacro nella modernità*, Milano : Abitare Segesta Cataloghi, 1992, Catalogo relativo alla Biennale di Venezia - 4 dicembre 1992 - 6 gennaio 1993, cit. pag. 133-140.

Peter Krečič, *Plecnick: lettura delle forme*, Milano, Jaca book, 1993.

Joze Plecnik : architetto, 1872-1957, Milano, Palazzo della Permanente, 13 settembre - 23 ottobre, 1988.

Wolfgang Peht, Hilde Strohl, *Rudolf Schwarz* (1897-1961), Milano Electa, 2000.

a cura di Roberto Masiero e Franco De Faveri, *Costruire la chiesa : il senso liturgico nell'architettura sacra* Rudolf Schwarz ; Brescia, Morcelliana, 1999.

T. Scalesse, *Architettura sacra in Germania 1945-1962*, , in AA.VV., Quarta Biennale, pp.265 295.

Casabella 640-641, 1994, p. 240-246

Adriano Cornoldi, *L'architettura dell'edificio sacro* , Roma, Officina, 2000.

Pippo Ciorra, *Ludovico Quaroni 1911-1987*, Milano, Electa, 1989.

Mauro Saito, *La chiesa di Quaroni a la Martella, restauro di un'architettura contemporanea*, Roma, Clear, 1991

Abitare 462, giugno/june 2006, pp. 149-155, *Borca di Cadore, villaggio ENI. Chiesa di Edoardo Gellner e Carlo Scarpa*, Elena Franzoia.

Casabella 683, novembre 2000, p. 85

Edoardo Gellner e Franco Mancuso, *Carlo Scarpa e Edoardo Gellner, La chiesa di Corte di Cadore*, Milano,Electa, 2000.

Francesco dal Co, *Carlo Scarpa e il Lieber Meister americano*, *Casabella* 640-641, dicembre 1996/gennaio 1997

Franco Mancuso, "*Carlo Scarpa e Edoardo Gellner. La vicenda della costruzione della Chiesa di Corte di Cadore*", *Casabella* 640-641, dicembre 1996/gennaio 1997

a cura di Gianni Ascarelli, *Tempio Maggiore*, fotografie di Massimo Listri , Comunità ebraica di Roma. Torino, U. Allemandi, 2004.

a cura di Claudia De Benedetti, *La Sinagoga degli argenti : arte e spiritualità ebraica a Casale Monferrato*, traduzione inglese di Adriana Ottolenghi e Edvige Tosetti. Torino, Pluriverso, 1996.

a cura di Mauro Volpiano, *La Mole Antonelliana : da sinagoga a museo nazionale dell'indipendenza italiana 1862-1903*, Torino : Città di Torino Archivio storico, 2004.

Giovanni Denti, *Società, religioni, architetture : condizioni materiali e funzione delle ideologie*, Firenze, Alinea, 1986.

Sinagoga a Dresda, Detail, 2004 Settembre., v.44, n.9, p.960-961.

Wandel Hoefler Lorch + Hirsch: sinagoga, Dresda, Germania 2001, Casabella, 2002 Maggio, v.66, n.700, p.70-77

Giorgio Fiorese , *Per uno Hub della conoscenza con arte & scienza declinate nel fare (prima ipotesi di collocazione a Milano Bovisa)* a cura del Dipartimento di Progettazione dell'Architettura Politecnico di Milano; 2008 Maggioli editore

a cura di V.E.Parsi, E.M.Tacchi *Quarto Oggiaro, Bovisa, Dergano prospettive di riqualificazione della periferia di Milano* Franco Angeli editore

M.Bottero, A.Cattaneo, C.Fontana *Rinnovamento urbano a Bovisa* a cura del Dipartimento di Disegno Industriale e Tecnologia dell'Architettura , Politecnico di Milano; editore Arti Grafiche Stefano Pinelli

V. Erba, M. Molon, C. Morandi, *Bovisa una riqualificazione possibile* a cura del Dipartimento di Progettazione dell'Architettura e dell'AEM S.p.a Milano; 2004 edizioni Unicopli

Francesca Cognetti, *Bovisa in una goccia- nuovi equilibri per un quartiere in trasformazione* Polpress 2007

Maurizio Cucchi, *la traversata di Milano*, Mondadori 2007

G.Fiorese, M.Deimichei, *Milano zona sette Bovisa-Dergano*, Ici Stampa, Milano

E.Olmi, *Ragazzo di Bovisa*, Comunia editrice, Milano

Euromilano, *Nuova Bovisa: una proposta per la grande Milano*, L'Arca Edizioni-Euromilano 2001 Milano

Comune di Milano-Urban Center, *Conoscere Milano: la Bovisa che cambia*, AIM Milano

Ottokar Uhl, *Werk Theorie Perspektiven*, Schnell & Steiner 2000

Kenneth Frampton, *Steven Holl architetto*, Documenti di Architettura, Electa, Milano 2002

«Domus», n° 896, 2006

«Domus», n° 898, 2006

«El Croquis», n°78

André Vainer e Marcelo Carvalho Ferraz, *Cidadela da Liberdade*, SESC Pompeia, Sao Paulo Sesc Pompeia ;
Istituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1999

Rem Koolhaas, *El Croquis 131/32: Rem Koolhaas-OMA*

Vittoriano Viganò, *A come architettura*, catalogo dell'esposizione (Milano, 21-31 maggio 1991), Electa,
Milano 1992

SITOGRAFIA

<http://maps.google.it/maps>

<http://lts.brandeis.edu/research/archives-speccoll/exhibits/building/Chapels.html>

<http://www.brandeis.edu/ces/socialevents/chapels.html>

<http://www.brandeis.edu/studentlife/Chaplaincy/christianity.html>

<http://www.brandeis.edu/studentlife/Chaplaincy/judaism.html>

<http://www.brandeis.edu/studentlife/Chaplaincy/islam.html>

<http://maps.google.it/maps>

http://figure-ground.com/mit_chapel/0001/

http://it.wikipedia.org/wiki/Massachusetts_Institute_of_Technology

http://en.wikipedia.org/wiki/MIT_Chapel

<http://www.galinsky.com/buildings/mitchapel>

www.stevenholl.com

www.archidose.org

www.architectour.net

www.edilone.it/Steven-Holl_progettisti_y_38.html

www2.seattleu.edu/missionministry/chapel

www.seattleu.edu

www.virginia.edu

www.virginia.edu/newcomb/facilities/chapel.html

www.stanford.edu

en.wikipedia.org/wiki/Stanford_University

en.wikipedia.org/wiki/Stanford_Memorial_Church

www.usma.edu

www.beth-elsa.org/be_s0709.htm

www.usma.edu/Chaplain/cadetchapel.htm
en.wikipedia.org/wiki/Bruce_Goff
www.seabee.navy.mil/index.cfm/7220/40626
www.ou.edu
en.wikipedia.org/wiki/University_of_Oklahoma
www.chapman.edu
www.tau.ac.il
www.usa.archiseek.com/illinois/chicago/iit/church_lge.html
www.iit.edu
www.huji.ac.il
www.cs.huji.ac.il
www.passia.org
www.sapere.it
www.jewishsightseeing.com
www.jewishmag.com
travel.webshots.com
gallery.tourism.gov.il
www.hadassah.org.il
www.jewishpress.com
www.huc.edu
www.curw.cornell.edu/sage.html
www.cornell.edu
commons.wikimedia.org
www.wittenberg.edu
www.bryant.edu
www.stateuniversity.com
www.princeton.edu
www.duke.edu.com
www.glasgow.edu
www.howard.edu

www.valpa.edu

www.csp.edu

www.syr.edu

www.uchicago.edu

www.umc.edu

www.ctsfw.edu

www.sephens.edu

www.auburn.edu

www.dom.edu

www.blizbovisa.com

www.cantierbovisa.it

www.euromilano.com

www.triennalebovisa.it