

a cura della Pontificia Accademia dei Virtuosi al Pantheon

Promosso dal  
Dicastero  
per la Cultura  
e l'educazione

**PREMIO  
DELLE  
PONTIFICIE  
ACCADEMIE  
2022**

[www.cultura.va](http://www.cultura.va)

[www.accademiavirtuosi.it](http://www.accademiavirtuosi.it)

## Premio Pontificie Accademie 2022

Promosso dal Dicastero per la Cultura e  
l'Educazione

per l'anno 2022, a cura della Pontificia Accademia  
dei Virtuosi al Pantheon

### Comitato di valutazione dei progetti:

Arch. *Pio Baldi*, Accademia dei Virtuosi al  
Pantheon; Rev. Fr. *Serge-Thomas Bonino*, O.P.  
Accademia di S. Tomaso d'Aquino;

*Stefano M. Cecchin*, ofm, Accademia Mariana  
Internazionale; Prof. *Ivano Dionigi*, Accademia  
Latinitatis; Rev. Mons. *Pasquale Iacobone*,  
Cultorum Martyrum; Dott. *Maurizio Sannibale*,  
Accademia Romana di Archeologia; M. *Antonio  
Staglianò*, Accademia di Teologia.

Pontificia Accademia dei Virtuosi al Pantheon:

Pio Baldi, Presidente

Consiglio di Presidenza: M. Marco Frisina, assistente  
spirituale; Guglielmo de' Giovanni Centelles,  
Consigliere; Andrea Moro, Consigliere; Paolo Marazzi,  
Consigliere; Sandro Sanna, Consigliere

Alice Militello, Responsabile collezione e attività  
culturali

# INDICE

Presentazione, Pio Baldi

## PROGETTI VINCITORI

*VESTE*, Studio OPPS (architettura)

*La Nuova Chiesa di San Tommaso a Pontedera*, Federica Frino (architettura)

## MENZIONE DI MERITO

*Arcate 2020*, Friedrich Andreoni (arti visive)

*Pier Luigi Nervi e lo Spazio Sacro*, Angela Benfante (architettura)

*L'area archeologica sotto la Basilica di S. Giovanni in Laterano: storia, restauro e musealizzazione*, Olimpia di Biase (architettura)

*Chiesa e complesso parrocchiale San Giovanni XXIII Mezzocammino - Roma*, Claudio Fanfoni (architettura)

## *Presentazione*

Il tema di questo concorso pontificio è su un argomento molto caro all'Accademia dei Virtuosi al Pantheon: mettere in evidenza come la spiritualità e l'umanesimo della Chiesa Cattolica possono essere perfettamente rappresentate attraverso la espressione delle arti contemporanee.

L'arte e l'architettura contemporanee si possono infatti coniugare perfettamente con l'umanesimo della spiritualità religiosa e materializzarsi in forma poetica ed evocativa all'interno della creatività di oggi. Questo attraverso una narrazione evocativa che, come tutta l'arte contemporanea, non rappresenta, ma suggerisce, non descrive, ma provoca, non illustra, ma induce.

E la Chiesa Cattolica è stata, nei secoli, colei che con le sue committenze ha creato l'arte di tutte le epoche: e reciprocamente i principali artisti di ogni tempo hanno creato le forme e le rappresentazioni della liturgia ecclesiale. Giotto nella Basilica di Assisi e nella Cappella degli Scrovegni a Padova ha formato la pittura medioevale, Donatello, Brunelleschi, Masaccio hanno posto le basi dell'arte del Rinascimento, Michelangelo e Raffaello sono stati gli artefici dell'Umanesimo, Bernini, Borromini e Pietro da Cortona hanno rappresentato l'arte barocca, Valadier e Canova sono stati gli apripista dell'Illuminismo neoclassico e via così. Molti di questi erano Accademici Virtuosi, la gran parte delle loro committenze proveniva dalla Chiesa Cattolica.

Poi qualcosa si incrina, c'è un allontanamento, una frizione: l'arte diventa puntinista, impressionista, informale e sembra non soddisfare più le richieste di rappresentazione iconografica e di identificazione immediata della liturgia ecclesiale.

Ci sono stati numerosi tentativi di riavvicinamento, tra essi è significativa la lettera agli artisti in cui Papa Giovanni Paolo II diceva: "Nessuno meglio di voi, artisti, geniali costruttori di bellezza può intuire il pathos con cui Dio, all'alba della creazione, guardò all'opera delle sue mani". Eppure ancora oggi è difficile vedere corrispondenza tra la architettura religiosa e le espressioni figurative liturgiche con i paradigmi comunicativi della contemporaneità.

La progettazione con aderenza al linguaggio contemporaneo è comunque problematica, se ancora oggi si vedono costruire chiese di aspetto neo-gotico, neo-romanico, neorinascimentale, neo-ottocentesco per attaccamento nostalgico di alcune comunità religiose alle espressioni figurative di un tempo tramontato.

Il tema del concorso che stiamo qui presentando vuole cercare di contribuire a comporre queste divergenze, offrendo ai partecipanti tre diverse ipotesi:

**A.Architettura Sacra**

**B.Arte Sacra**

**C.Musica Sacra**

Nel complesso, sono state presentate 34 domande, contenenti progetti e/o contributi critici relativi alle tre diverse discipline indicate. Tra di esse è risultata vincitrice quella presentata da Studio OPPS, *Veste 21*, consistente nell'adeguamento dello spazio liturgico della Cappella della Fondazione SS. Francesco D'Assisi e Caterina da Siena, con la seguente motivazione:

*"Il progetto si innesta con consapevolezza contemporanea su un contesto già connotato, valorizzandone e riutilizzando determinate caratteristiche e alcuni tratti latenti del manufatto esistente; stabilendo in maniera coerente una connessione tra sotto e sopra, tra ambiente ipogeo e suolo, tra spazio sacro e spazio secolare".*

Il secondo premio è stato conferito all'architetta Federica Frino, per la proposta della nuova Chiesa di San Tommaso a Pontedera, con la seguente motivazione:

*"Il progetto trae spunto dalle caratteristiche topografiche esistenti e, riprendendo le assialità del luogo, inserisce su di esse un edificio coerente in pianta con il tracciato topografico, completato da elementi innovativi sulla sezione per dare luce alla parte absidale della costruzione".*

Si segnala, infine, che sono risultate degne di menzione, tra le altre, anche le proposte di: Friedrich Andreoni (arte); Angela Benfante (architettura); Olimpia Di Biase (architettura); Claudio Fantoni (architettura).

L'Accademia può ritenersi soddisfatta del numero di proposte ricevute e dell'attenzione da parte di architetti e artisti, in alcuni casi appena laureati o dottorati, anche a fronte dell'assenza di budget. Ad ogni modo, attraverso la scelta dei temi proposti per questa edizione, è stato interessante osservare come i giovani di diversa formazione si siano confrontati con un argomento complesso e tutt'ora aperto come quello della definizione dello spazio sacro, degli arredamenti liturgici e dell'arte pensata per ambienti religiosi. I concorsi continuano a rappresentare un momento importante di arricchimento del proprio percorso formativo e professionale.

*Pio Baldi*



# STUDIO OPPS > 1°

*Francesco Polci*

*Antonio Salvi*

*Paola Chiriatti*

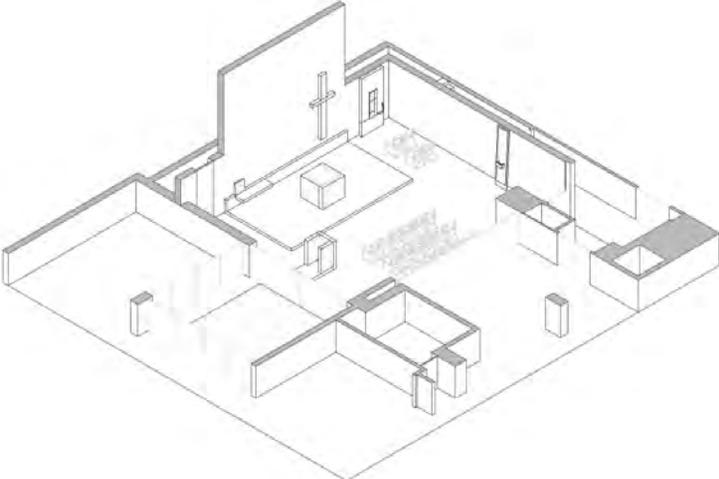
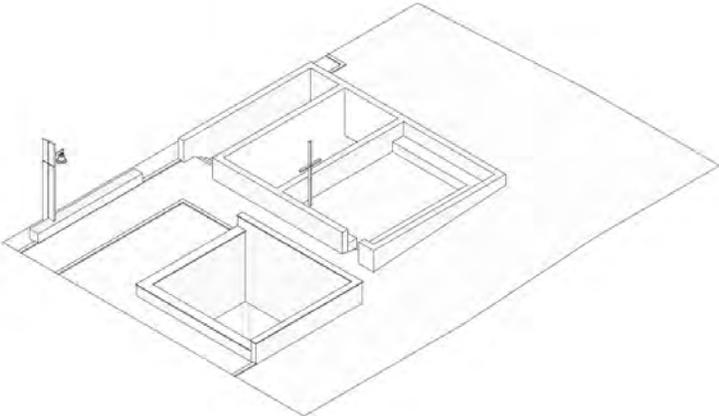
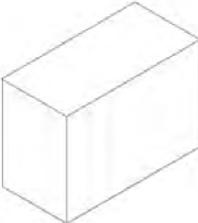
## VESTE

### LUMEN CHRISTI

Il lavoro è stato pensato originariamente per il concorso di idee indetto dalla Fondazione di religione Santi Francesco d'Assisi e Caterina da Siena, che aveva come tema la progettazione dell'allestimento di un adeguato spazio liturgico della cappella del centro servizi della Fondazione.

#### *L'allestimento nel suo complesso*

Il progetto prende le mosse dalle contingenze date: le scelte fondanti sono state compiute immaginando di portare a compimento alcuni caratteri e alcuni tratti latenti nel manufatto esistente. Da qui discende la volontà di stabilire una connessione tra sotto e sopra, tra ambiente ipogeo e suolo, tra spazio santo e spazio feriale. Il volume regolare di un parallelepipedo in vetro opalino emerge dal piano di campagna come proiezione dell'area presbiteriale, costituendosi come la quinta di un nuovo giardino il cui perimetro ricalca la sala di preghiera sottostante. Il giardino, cinto da un basso muro che alloggia una panca, è segnato da una esile croce e si offre come luogo per la preghiera e l'incontro; per morfologia e posizione dialoga con il vicino patio ribassato, l'ingresso principale del centro servizi e le cime dei pini a occidente. Sul bordo del camminamento che guida l'ospite dai parcheggi verso la rampa della scala esterna è stata innalzata una vela di metallo brunito al fine di sostenere il ceppo di una campana.



La Cappella, attraverso la modulazione delle altezze dei soffitti, è organizzata secondo due navi laterali e uno spazio centrale ma è la luce naturale lo strumento che la orienta, la ordina, la vivifica. Al mattino dal prisma di cristallo cola una luce calda e soffusa che bagna il crocifisso sul muro absidale allargandosi sull'altare e sull'intero presbiterio; al crepuscolo il prisma diviene una lanterna, ben scorgibile nella vasta corte del complesso. Una seconda fonte di luce è stata ottenuta inserendo una lunga finestra sul fianco a meridione in modo da irraggiare il lato dell'evangelo su cui insiste il monumento dell'ambone. Il ridotto repertorio di forme e materie presenti nella costruzione e nel suo ornamento enfatizza, per contrasto, la ricchezza delle molte lingue che articolano la «preghiera corale della Chiesa»: musica, gestualità, odore, tatto, percezione, parola.





### *Caratteri liturgici e celebrativi*

La riflessione-progetto sull'architettura culturale è ricerca paziente sulle ispirazioni che hanno animato la tradizione - un esercizio di rammemorazione attiva. Nel caso di specie l'indagine trova radice nel rinnovamento della Lex orandi promossa dal concilio Vaticano II - centralità dell'altare, rapporto intenso tra la "forma vivente" dell'assemblea e i poli della celebrazione. Il tempio cristiano è il luogo concreto determinato dalle modalità del culto e a queste deve la sua species e il suo ordinamento, secondo l'endiadi ordo celebrandi e ratio aedificandi. Pur all'interno di un perimetro di dimensioni contenute si riconoscono luoghi salienti la cui tramatura sollecita l'azione liturgica: il volume centrale accoglie i fedeli e termina in un'abside connotata dalla luce naturale; l'area presbiteriale è definita da una piattaforma rettangolare in travertino (rialzata con un solo gradino, comunque un'ascesa) su cui primeggia il sobrio volume dell'altare in pietra naturale (piccolo come piccolo fu l'altare di Agostino a Ippona) disposto versus populum; quando sarà avvolto dagli antependia il suo carattere di mensa di festa sarà inequivoco.

L'ambone è una "torre" isolata e protesa verso l'ekklesia che ascolta; la sua collocazione è tale da favorire una dinamicità nella celebrazione senza compromettere l'unità e la limpida gerarchia tra le parti. L'impianto planimetrico che distingue due navi minori permette che la custodia eucaristica possa godere di una sua individuata e riconoscibile spazialità, visibile da ogni punto dell'invaso e idonea alla devozione privata o di pochi fedeli; il cilindro allungato di una fiaccola, a gloria del Signore, si stacca dal fondo in pietra adiacente al presbiterio. Una lastra di travertino finemente lavorata è appoggiata alla parete nei pressi dell'ingresso: il bacile aggettante dell'acqua benedetta diviene discreto sigillo della soglia (e in ciò immagine dello stesso fonte battesimale).

### *Caratteri artistici e formali*

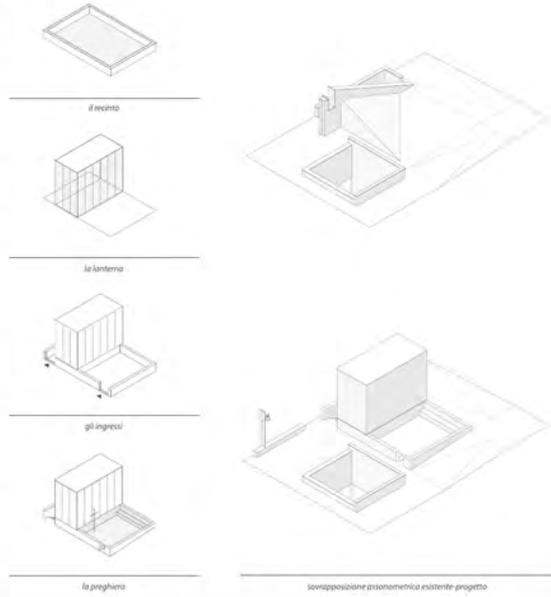
Come indicato sovente negli studi di liturgia gli interventi d'arte sono stati interpretati sotto plurimi aspetti. Numerose sono infatti le esigenze a cui offrire soluzione: da esigenze funzionali alla vita del rito alla necessità di bellezza quale espressione degna della grandezza del Mistero; da una esigenza di aderenza alla comunità di riferimento alla necessità di combinare chiarezza e intensificazione dei segni. Il tutto nella continuità e nella corrispondenza delle scelte dei codici al fine di un'armonia - coaptatio - complessiva. Liturgia è scientia vocis, gesto, movimento, azione tra luoghi precipui; da qui la possibilità di intendere le diverse opere come tappe di un medesimo cammino dove la reciproca coerenza e concordia ne diviene la manifesta testimonianza (Sacramentum caritatis). La riduzione e la rarefazione delle apparecchiature di decoro - a ogni livello di scala dell'opus manuum - sono l'analogo del valore intimo del silenzio, l'intervallo dove anche l'accadimento più marginale conquista forza ed espressione. Su alcuni santi segni: un grande crocifisso in legno di castagno - composto da assi irregolari acidate e patinate a cera d'api - occupa, in piena luce, la superficie absidale; assieme all'altare sono i perni focali che danno direzione all'aula - al contempo punti di convergenza e punti di irradiazione.

**LUMEN CHRISTI.** Il progetto origina dalle condizioni e dalle contingenze date: le scelte fondanti sono state compiute immaginando di portare a compimento alcuni caratteri, alcuni tratti latenti nel manufatto esistente. Da qui discende la volontà di stabilire una connessione tra sotto e sopra, tra ambiente ipogeo e suolo, tra spazio santo e spazio feriale.

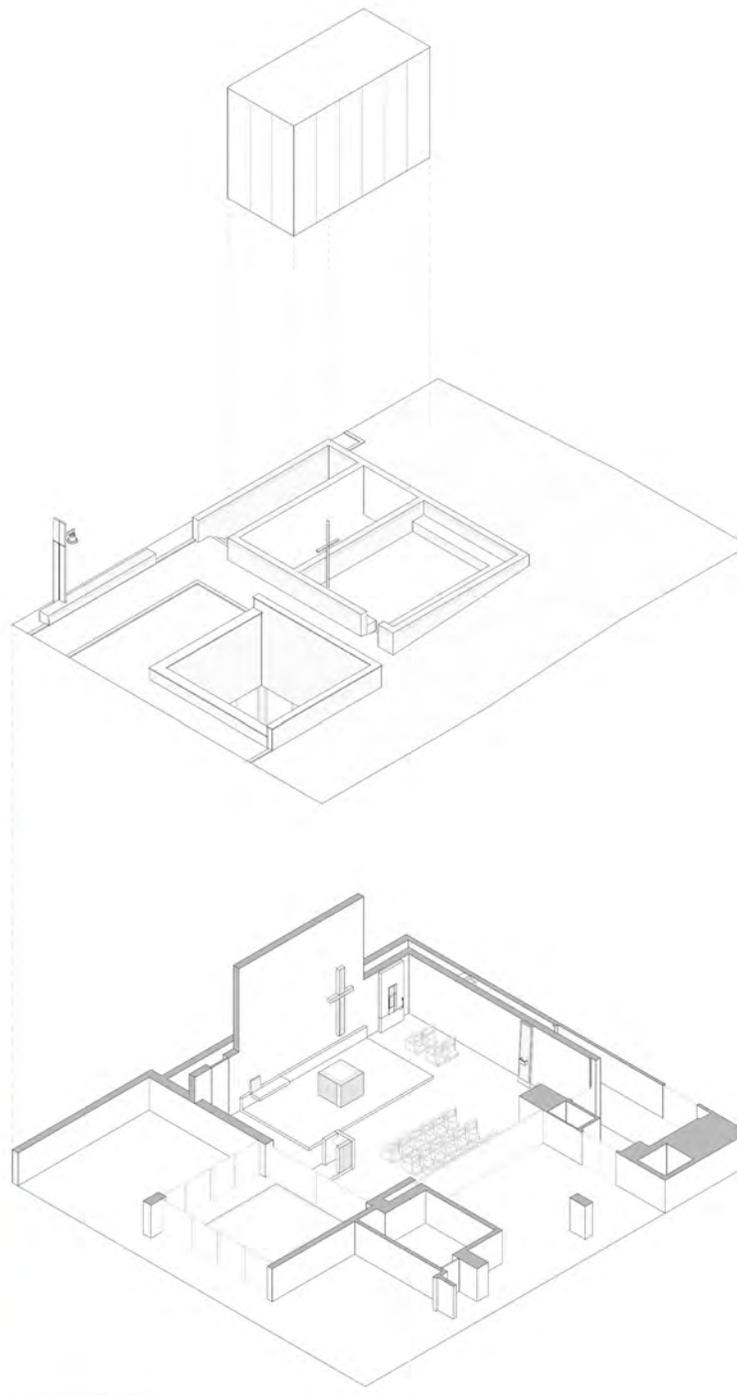
Il volume regolare di un parallelepipedo in vetro satinato emerge dal piano di Campagna come proiezione dell'area presbiteriale, costituendosi come la quinta di un nuovo giardino il cui perimetro ricadica la sala di preghiera sottostante. Il giardino, cinto da un basso muro che alloggia una panca, è segnato da una esile croce e si offre come luogo per la preghiera e l'incontro; per morfologia e posizione dialoga con il vicino patio ribassato. L'ingresso principale del Centro servizi e le cime dei pini ad occidente. Sul bordo del camminamento che guida l'ospite dai parcheggi verso la rampa della scala esterna è stata innalzata una vela di metallo brunito al fine di sostenere il ceppo di una campana.

L'intervento prende le mosse dalla possibilità di smontare la trave in acciaio esistente in favore del nuovo impianto quadrangolare che, innestandosi sul corpo scale connesso allo spazio ipogeo, rettifica e ordina i percorsi in superficie.

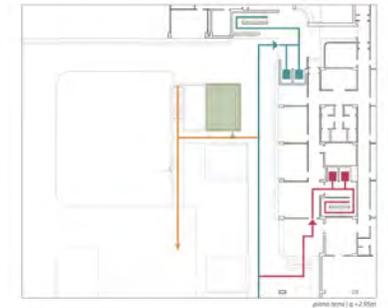
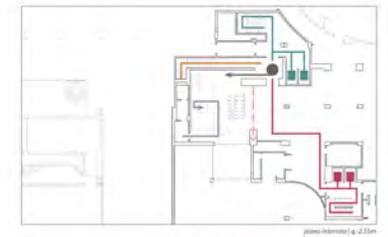
La Cappella, attraverso la modulazione delle altezze dei soffitti, è organizzata secondo due navi laterali e uno spazio centrale ma è la luce naturale lo strumento che la orienta, la ordina, la vivifica. Il ridotto repertorio di forme e materie presenti nella costruzione e nel suo ornamento esaltizza, per contrasto, la ricchezza delle molte lingue che articolano la «preghiera corale della Chiesa»: musica, gestualità, odore, tatto, percezione, parola.



vista esterna alla Cappella: la volumetria della lanterna si propone come fulcro del progetto, instaurando un dialogo con le permeazioni in mattoni e la nuova torre Campanaria.

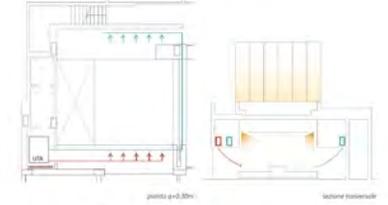


egidio assonometrico del complesso



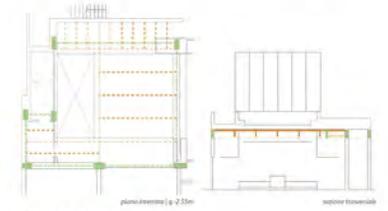
**scemi di percorsi e accessi**

- Ingresso principale
- Ingressi (percorso secondario)
- Ingresso diretto
- uscita d'emergenza
- giardino di raccoglimento
- accesso alla cappella
- percorso del cantiere
- parco fienale sottostante



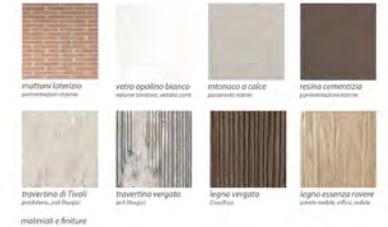
**scemi del principio impiantistico**

- UTA installata in vano tecnico a q. +0.30m
- percorso di mandata aria
- percorso di ripresa aria
- illuminazione artificiale della cappella
- illuminazione artificiale della lanterna
- quasi esterni (installata a q. 0.33m)



**schema del principio strutturale**

- orditura primaria
- orditura secondaria





sezione a-a' | scala 1:50 | i volumi ribassati gerarchizzano gli spazi ed enfatizzano il dialogo fra le due fonti di luce naturale



sezione b-b' | scala 1:50 | l'assemblea può dilatarsi verso il foyer grazie all'apertura del diaframma ligneo scorrevole



visto interno alla Cappella | il grande volume in vetro opalino sovrasta il presbitero e illumina l'assemblea



piano q. -2,55 | scala 1:50 | 1, litrio di ingresso; 2, foyer; 3, ingresso cappella feriale; 4, assemblea; 5, presbitero; 6, sagrestia; 7, servizi igienici  
A, Acquasanta; B, Santi Francesco e Caterina; C, stazioni per Via Crucis; D, Tabernacolo; E, Crocifisso; F, Altare; G, Sede del celebrante; H, Ambone; L, immagine della Vergine Maria



Crocifisso | nove



Altare | nove, piano



Altare | nove, piano



Ambone | nove, piano



Ambone | nove, piano

I poli liturgici | scala 1:30. La riduzione e la rinefazione delle apparecchiature di deciso, a ogni livello di scala dell'opus manus, sono l'anelito del valore stesso del silenzio. Un grande crocifisso in legno di castagno composto da assi irregolari acidate e patinate a cura d'api occupa, in piena luce, la superficie abside. L'altare per geometria e rispetto fu fatto di vigole prelevate i tabliche che tracciano il fuso cospice di trionfo sacramentale la mensa e l'ara, fagione e il sacrificio. Analoga logica formale nel disegno dell'ambone: un primo scavo poggiato su un piano sovrappeso di travertino ai cui interno una lamina di ottone lucido funge da letto.

L'altare per geometria e aspetto ha lati di uguale potenza; i solchi che incrinano il suo corpo di travertino rammentano la mensa e l'ara, l'agape e il sacrificio. Analoga logica formale e materica nel disegno della custodia eucaristica e dell'ambone, quest'ultimo un prisma scavato poggiato su un piano sopraelevato di travertino al cui interno una lamina di ottone lucido funge da leggio. Una figura della Beata Vergine Maria ad affresco su tavola (unico inserto con tracce di colore in colloquio con il colore degli abiti del celebrante, dei suoi ministri e dei paramenti dell'altare) e due sculture litoidi incassate nella muratura evocanti i Santi Francesco e Caterina completano il programma iconografico approntato.

### *Funzionalità e accessibilità*

Il progetto non modifica i percorsi e le modalità di accesso alla Cappella ora sussistenti, così come inalterate risultano le superfici dei locali strettamente serventi la zona cultuale - nel loro insieme sistemate sul margine del lotto a ovest, alle spalle dell'area presbiteriale. L'intervento più consistente sta nella demolizione della trave in acciaio esistente e del conseguente solaio triangolare a favore del nuovo impianto quadrangolare. Innestandosi a partire dal corpo scale che conduce allo spazio ipogeo, il progetto permette di rettificare e ordinare i percorsi in superficie e al tempo stesso di configurare la lanterna come fulcro centrale della grande corte del Centro Servizi.

Nello spazio ipogeo l'apertura della parete che separa l'aula di preghiera dal foyer della sala convegni permette occasionalmente un'estensione dello spazio celebrativo così come indicato dalle linee di indirizzo; le porte scorrevoli saranno opache con finitura realizzata in legno di rovere (con caratteristiche REI) tali da accordarsi agli elementi di arredo e salvaguardare un grado di intimità e raccoglimento all'aula durante il suo ordinario impiego. Come descritto, la rimozione del vano di uno dei nastri guardaroba, oltre che implementare la superficie disponibile, ha permesso di introdurre un'ampia finestra in vetro opalino per garantire una morbida trasmissione luminosa eliminando un'inopportuna trasparenza sul patio interno.





## CARTE STORICHE E IMMAGINI AEREE DI LA BORRA



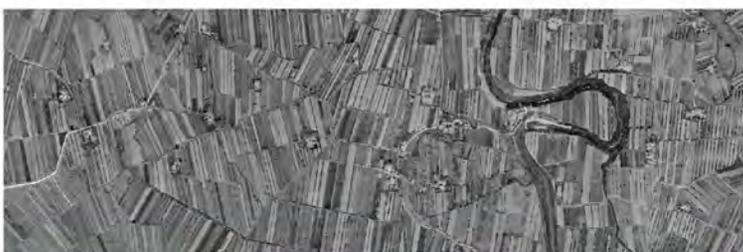
2016



2007



1996

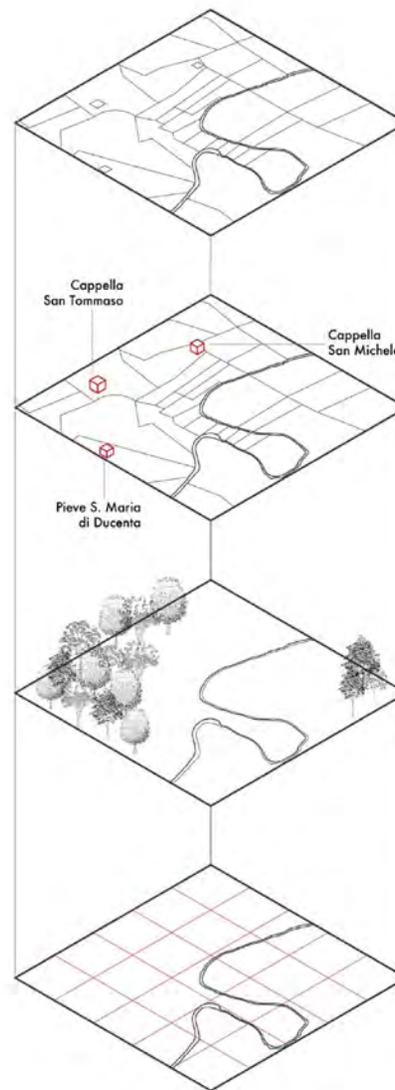


1954



1830

## STRATIFICAZIONE DI GESTA E MEMORIA



### XV secolo

La Cappella di San Michele e quella di San Tommaso vennero trovate in rovina in occasione della visita pastorale nel 1436. Nel 1591 i ruderi delle chiese vennero profanati e demoliti e il vescovo Carlo Antonio dal Pozzo ordinò il trasferimento dei titoli ad un altare della propositura di Pontedera; questo accadde per San Michele, ma non per San Tommaso, condannandola così ad un lento oblio nella memoria collettiva.

### IX secolo

La Cappella di San Michele viene menzionata per la prima volta nelle proprietà dell'arcivescovato pisano nel 1099 ed è localizzabile grazie all'affiorare dal terreno di conchi di verrucano e frammenti di ardesia. Anche della Chiesa di San Tommaso si hanno attestazioni a partire dal XII sec. e anch'essa appartiene all'arcivescovato pisano. La Pieve di S. Maria di Ducenta (809 d.C.) è sotto alla diocesi di Lucca.

### IV secolo

La pianura circostante il fiume Era è ricoperta da boschi e paludi, scompare così la traccia del passaggio romano. I longobardi battezzarono la zona Terra Valda o Terra Walda, il nome in germanico ha il significato di terra boscosa.

### 40 a.C.

I veterani di Ottaviano fondano una colonia romana. Gli agrimensori suddividono il territorio tracciando sul terreno un reticolo ortogonale (centuriatione).

# FEDERICA FRINO > 2°

## LA NUOVA CHIESA DI SAN TOMMASO A PONTEDERA

“Non avvicinarti! Togliti i sandali dai piedi, perché il luogo sul quale tu stai è una terra santa!”.

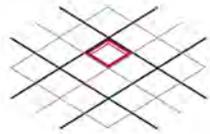
(Es 3,5)

L'uomo è sempre tentato di voler possedere e padroneggiare qualsiasi cosa; infatti, pestare con i sandali un terreno significa rivendicarne la proprietà. La distanza richiesta da Dio fa sì che Mosè riconosca l'alterità perché solo a questo punto è possibile un autentico atteggiamento di ascolto. Il sacro, quindi anche i luoghi e lo spazio fisico e naturale, è insito nella creazione come poeticamente descritto all'inizio della Bibbia. Questa citazione ripresa dall'Esodo sintetizza al meglio l'approccio con il quale ho affrontato il tema.

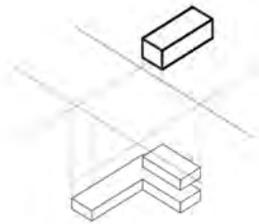
La ricerca storica preliminare è stata una lettura profonda del luogo che ha avuto come fine quello di riscoprire la memoria, promuovendo una «coscienza di luogo» e risvegliando così un senso di appartenenza.

Il segno che per primo ha caratterizzato il territorio oggetto della proposta di intervento è la centuriazione romana, il tessuto ortogonale entro cui ordinare tutto, ed è proprio a partire da esso che si strutturano gli spazi della nuova chiesa. Il momento dello scavo è da intendersi come atto di disoccupare lo spazio, sottrarre materia tangibile per sostituirla con la memoria, di per sé intangibile se non oggettivata in qualcosa.

## PRINCIPIO COMPOSITIVO



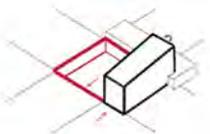
RETICOLO  
ORTOGONALE



SOVRAPPOSIZIONE



VOLUMI



ASCESA, DISCESA  
E TORSIONE



PROGETTO

## DAL RITO ALLA FORMA



### Movimenti liturgici

- Offertorio
- Liturgia eucaristica
- Liturgia della parola



### Percorso pasquale e battesimale

- Battesimale
- Pasquale



### Percorso sacramentale e devozionale

- Matrimonio/funerale
- Penitenza
- Via Crucis

Così come il “segno”, anche il vuoto ha da sempre rappresentato un principio architettonico che potrebbe definirsi di carattere compositivo, laddove l’assenza di materia si riempie di significato architettonico.

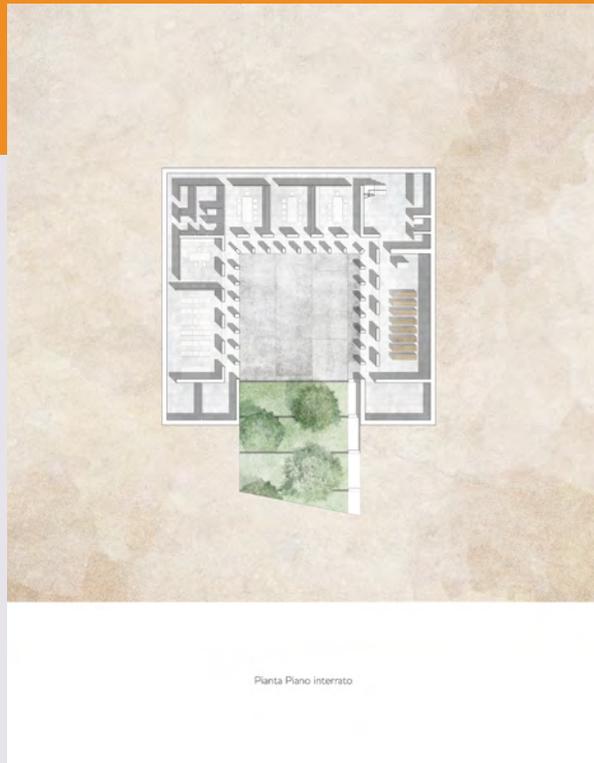
Sono queste le ragioni che hanno portato alla decisione di intitolare la chiesa a San Tommaso, non tanto in quanto apostolo che rappresenta la necessità per l’uomo di ricercare il segno per spiegare un vuoto, ma perché a lui era intitolata un’antica cappella che sorgeva nello stesso luogo ma della quale si è persa la memoria. Un vuoto, una perdita di memoria culturale e storica di tutta una comunità.



La frazione La Borra, oggi, è un luogo privo di carattere, intendo dire che non è riconoscibile, è caratterizzata solo dalla sua orizzontalità uniforme, piatta ed è priva di architetture capaci di riconoscere il luogo ed a riconoscersi nel luogo. Come troppe parti d'Italia è un territorio indistinto, amorfo, che confonde e rende incerti, senza punti di riferimento. Per questo ho voluto creare una forte relazione tra massa e assenza. Accostando un significato di pienezza a ciò che è generalmente considerato vacuo, il vuoto diventa concetto formante. Il vuoto viene ad essere presenza di un'assenza come luogo di appartamento spirituale, come memoria. A differenza delle aree urbane densamente edificate queste aree sono particolarmente interessanti perché aprono ad una riflessione su alcuni temi cruciali in ambito urbano e configurano nuove possibili declinazioni.

Sulla base di questa riflessione il periferico non è un "oggetto" spaziale collocato geograficamente lontano dal centro, ma luogo in attesa di testimoniare il passato e ricco di potenzialità ancora da svelare. Il terzo gesto è stato dettato dalla contemplazione del paesaggio che ha determinato la composizione dell'intero complesso. Il progetto è prevalentemente ipogeo e lascia fuori terra solo gli elementi più significativi: l'aula liturgica, il campanile e la casa canonica che si affacciano su una corte ribassata, cardine di tutta la composizione. Su di esso, infatti, si affacciano tutte le aule destinate ad attività di catechismo, l'ufficio parrocchiale, la sala riunioni e la cappella feriale posta in corrispondenza della chiesa.

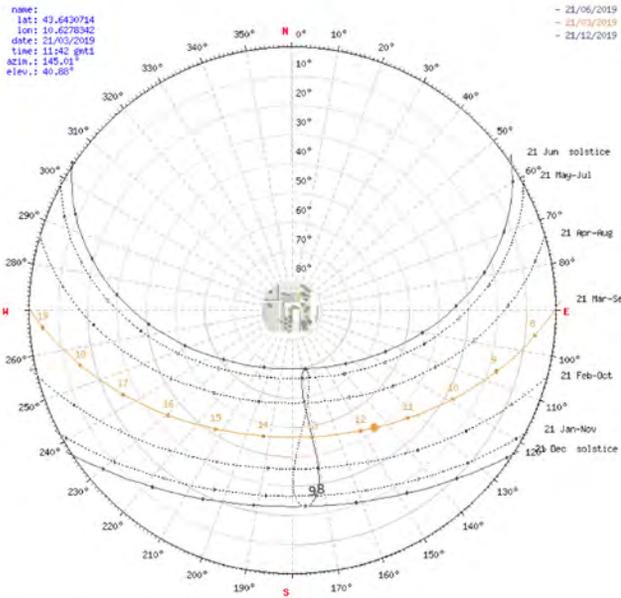




L'aver spinto il centro di tutto il complesso verso il basso consente, da un lato, di conservare uno spazio libero, ma non vuoto, e dall'altro permette la relazione diretta tra il sagrato della chiesa e il chiostro che diviene fruibile per eventuali celebrazioni all'aperto grazie alla gradinata esterna.

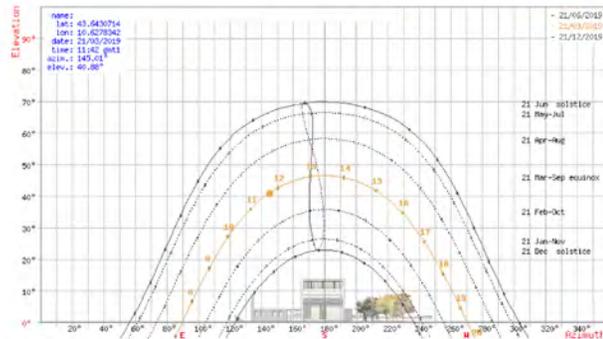
Grande importanza, nel percorso progettuale, ha avuto la riappropriazione naturale del paesaggio costruito avvenuta intorno al IV secolo. Una suggestione che il progetto restituisce con l'ingresso della natura nello spazio costruito dell'architettura. La sacralità suscitata dal paesaggio prosegue nell'architettura che vive indissolubilmente con il suo contesto. Il corpo della chiesa è stato invece rialzato rispetto al piano di campagna per fare in modo che si generi un moto di ascesa sia a livello fisico in quanto il piano inclinato costituisce il sagrato, sia per dare continuità al volume stesso della chiesa. L'edificio-chiesa diventa così un perno ancorato a terra, ma che continua a legare anche la dimensione spirituale grazie alla luce diffusa della vetrata in corrispondenza dell'altare. La torsione della parte absidale della copertura è fortemente legata al tema dell'infinito e del trascendentale, rappresentando un percorso ascendente verso Dio.

# STUDIO DELLA LUCE



Per lo studio della posizione solare ho considerato l'elevazione media annua del sole per l'anno 2019. Gli orari studiati, invece sono quelli in cui si concentrano il picco di fruitori dell'edificio, ovvero le 11.00 per la messa festiva, le 18.00 per la messa feriale e le 17.00 per le attività di catechismo e riunione.

ora	Elevazione	Azimut
8:00:00	6.44°	95.99°
9:00:00	17.08°	106.82°
10:00:00	27.09°	118.9°
11:00:00	35.89°	133.2°
12:00:00	42.62°	150.57°
13:00:00	46.22°	171.03°
15:00:00	41.69°	212.73°
17:00:00	25.51°	243.42°
18:00:00	15.37°	255.25°



Studio della luce: Carta del sole e grafico cartesiano

# STUDIO DELLE SUPERFICI VETRATE

**Suono e colore**  
  
**Ritmo e ripetizione**  
  
**Spartito de La Pastorale Beethoven (61° Sinfonia)**  
  
**Partizione superfici vetrate e infissi**

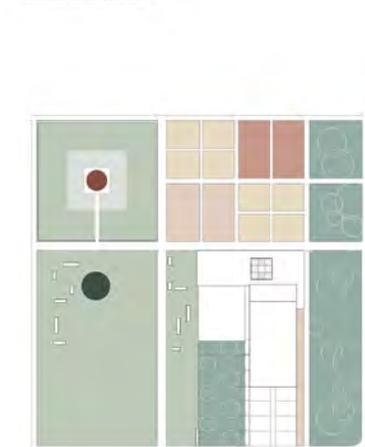
# LA MUSICA

L'obiettivo di questo studio di composizione che fonde colore, luce, geometria, materiali e complessità delle relazioni spaziali, è considerare tutti gli elementi parti che compongono l'architettura in uno spartito unico come se non fossero categorie eterogenee. Il fine ultimo è la creazione di uno spazio solido, ma non fisso. Estremamente dinamico e vitale, proprio come la liturgia. Il compiacimento estetico non è fine a se stesso, Dato che non è stato scelto in base al gusto, ma al significato. La decorazione vuol significare spostamento, è un invito a percepire l'architettura in ogni sua parte attraversandola e stimolando un approccio sensoriale del visitatore. "Più espressione del sentimento che descrizione". Con queste parole Beethoven specifica la spartitura della Sesta Sinfonia, volendo puntualizzare sul fatto che la musica non deve "descrivere", ma deve "esprimere" dei sentimenti.



**QUOTA 0**  
 Elementi di sotto rasatura  
 Stile  
 Floor  
  
**QUOTA 0-1**  
 Elementi di sottopavimento e fondo  
 Stile  
 Contrasto Pagine Zebra  
 Colore: Pagine Zebra da 0.35 (R)  
 Piano promissivo  
 Colore: Opaco 100  
 0.175, Nero 0.215, Grigio Scuro 0.100-0.100  
 Stile  
 Contrasto Pagine Zebra  
 Colore: Pagine Zebra da 0.35 (R)  
 Elementi di sotto rasatura  
 Stile  
 Floor

# PARCO DELLA CONTEMPLAZIONE



Dopo un'attenta analisi degli elementi principali elencati nella Nota Pastorale<sup>1</sup> i criteri progettuali rispondono ad una domanda centrale: cos'è la chiesa? La chiesa è il luogo dove si celebra l'Eucarestia. L'edificio chiesa non è un contenitore di oggetti, né ha bisogno di simbolismi aggiunti, ma è spazio generato dal movimento prodotto dalla relazione articolata attorno ai poli celebrativi. Lo spazio per la liturgia, infatti, è stato configurato tramite l'azione progettuale solo in forma di scrittura spaziale del rito. La celebrazione, invece, come un pellegrinaggio del fedele verso l'infinito.

In questo caso l'architettura vuol sottolineare una condizione di attesa, di trascendenza, dove passato e presente convergono verso memorie ancestrali. La Nuova Chiesa di San Tommaso vuol essere un luogo in cui l'uomo possa prendere contatto con ciò che era, con ciò che è e con ciò che è diverso da sé. La Nuova Chiesa di San Tommaso a Pontedera è un luogo che attende e invita a perdersi dentro la natura, ad ascoltare il silenzio e a fermarsi per rievocare la nostalgia dell'armonia perduta nel giardino dell'Eden.



*Arcate, 2020*

(Installazione porto di Tricase - profili di ferro  
Dimensioni: (466 x 270 cm)

**FRIEDRICH**

**ANDREONI > MERITO**

**ARCATE, 2020**

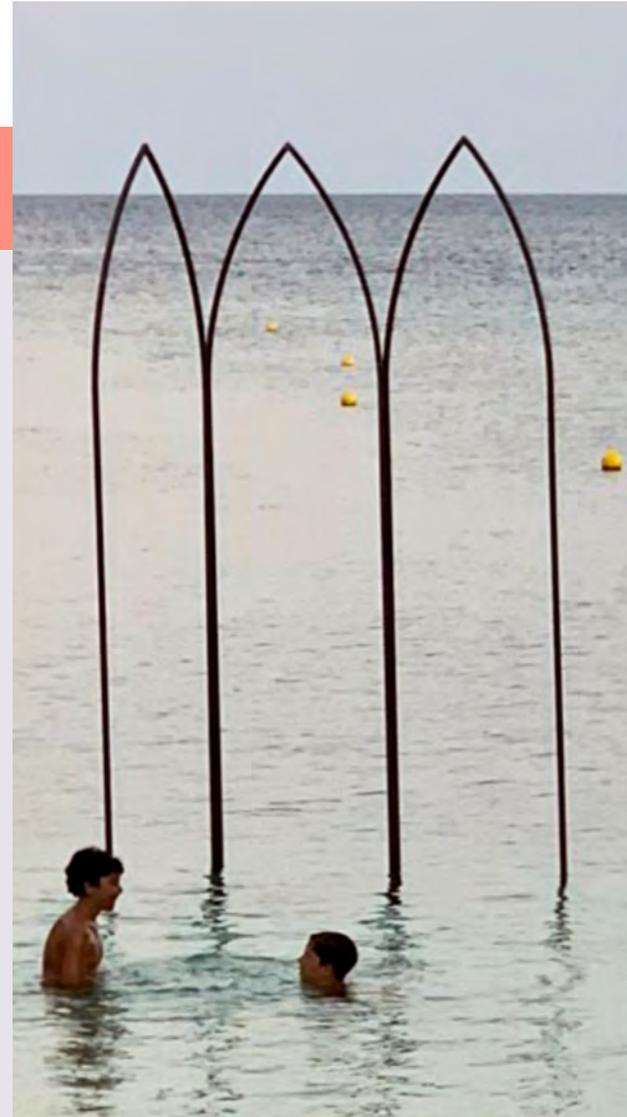
La ricerca multidisciplinare dell'artista, tra gesto, spazio e suono sembra trovare in questo lavoro perfetta armonia. L'opera *Arcate*, sospesa tra terra e acqua, dialoga e si interroga sulla spazialità dei due mondi, conducendo lo sguardo alla scoperta di un'altra realtà dietro la realtà. È un ponte arcuato teso nella muta corrispondenza tra visibile e invisibile. L'esile scultura promette l'avventura visiva di un attraversamento, un varcare la soglia per andare verso un'orizzonte sempre diverso a seconda del nostro punto di osservazione.



La tensione medievale e l'accento gotico recuperano la dimensione sacrale e spirituale col cielo: un movimento d'ascensione, una verticalità che si piega alla distesa dell'orizzonte. È nella ripetizione dell'arcata che ritroviamo non solo il gesto replicato nello spazio, ma la ricerca di un pattern che ritorna, un canto che nasce dal luogo stesso: il respiro regolare delle onde. *Arcate* è il gesto nello spazio dell'artista, che dell'ascolto all'ambiente circostante fa il suo campo d'indagine, plasmando spazi nuovi e producendo, in chi guarda, un cambio di percezione del reale.

*Alessandra Costantiello*









**ANGELA**

**PIER LUIGI NERVI E LO SPAZIO SACRO**

**BENFANTE > MERITO**

L'architettura di Nervi si è [...] sempre più orientata verso la forma costruttiva più semplice, quella che riproduce intatta nella realtà la purezza grafica del progetto e che si pone come una mera designazione di limite: la copertura. [...] Nelle opere più recenti [...] la ricerca si fa più sottile, mira veramente a creare per mezzo della «copertura» una condizione ambientale più umana, a dare allo spazio, non soltanto una definizione dimensionale, ma una vibrante sostanza atmosferica e luminosa. [...] Si spiega così la continua varietà delle tessiture strutturali di quest'architettura: una varietà che tende a riprodurre nella forma le infinite possibilità di rifrazione e diffrazione dei raggi luminosi, a sviluppare tutta la casistica dei rapporti tra quantità e qualità luminosa. Lo stesso problema del limite, del totale risolversi dell'architettura nel principio elementare della copertura, non si configura più come problema del limite e del rapporto tra spazio interno e spazio esterno, ma tra luce interna ed esterna, tra luce graduata o costruita e luce indefinita. (ARGAN 1955, pp. 27-32)



Con queste parole Argan descrive nel 1955 l'opera dell'ingegner Pier Luigi Nervi cogliendo la qualità spaziale dell'architettura di Nervi, fondata sulla percezione dello spazio e la sua fenomenologia. Unici elementi che lo definiscono sono la struttura e la luce. Luce naturale che rappresenta l'elemento fondamentale nella definizione della espressività dello spazio come frutto della corretta progettazione.

L'Architettura Sacra rappresenta una piccola parte nella vasta produzione dell'ingegnere se confrontata con quella delle opere di architettura civile, sportiva ed espositiva; ma questo non esclude un forte interesse per questa tematica che lo coinvolge largamente soprattutto nell'ambito del dibattito intorno alla riforma del Concilio Vaticano II che modifica profondamente la concezione liturgica e spaziale dell'architettura sacra. Negli spazi sacri di Nervi la luce naturale assume un ruolo ancor più significativo. Si evidenzia l'importanza della condizione fenomenologica dello spazio, definita in particolar modo dalla condizione luminosa.

Nervi a tal proposito, nel saggio intitolato Problemi dell'Architettura Sacra, pubblicato in «Fede e Arte» n. 4 nel 1965 afferma:

La costruzione di un tempio pone problemi completamente diversi, e più seri, e più gravi, di quelli posti da qualsiasi altro edificio, sia dal punto di vista astratto, connesso alla sua incomparabile finalità spirituale, sia da quello puramente materiale. Nessun edificio deve infatti, come il tempio, avere una ben definita espressività, creare un ambiente, e, per di più, un ambiente che induca coloro che in esso si trovano ai sentimenti e pensieri più alti fra tutti quelli che possono commuovere gli uomini: i sentimenti e i pensieri di Dio. Il raggiungimento di questo risultato è la vera funzione del tempio, e quale altra, fra le tante funzionalità che costituiscono la ragione d'essere di un'opera edile, è a questo paragonabile? (NERVI 1965, pp. 444-445)

La modifica liturgica introdotta dal Concilio Vaticano II nel 1965 conduce ad ampia riflessione sul tema dell'Architettura Sacra coinvolgendo teologi, studiosi, architetti, ingegneri e artisti; tra questi vi è Pier Luigi Nervi che, al pari dei suoi più illustri colleghi, affronta la complessità del tema con grande interesse esprimendo dubbi e difficoltà. L'edificio di culto, infatti, più di ogni altro, richiede una forte espressività in grado di elevare lo spirito umano verso Dio, andando al di là dei meri aspetti funzionali e tecnici e coinvolgendo la percezione fenomenologica dello spazio che, secondo Nervi, deve essere capace di suscitare la sensazione mistica.

Definire un ambiente in grado di elevare l'animo e coinvolgere i fedeli alla partecipazione delle funzioni religiose rappresenta un'opera che si fonda sulla spiritualità, allontanandosi dai limiti del razziocino e della razionalità: la sensazione mistica si esprime con il sentimento della commozione, commozione che la maggior parte delle grandi opere del passato sono in grado di suscitare. Egli ha modo di riflettere sul tema dell'Architettura Sacra durante il Convegno "Architettura e Liturgia" tenutosi ad Assisi nel 1965, dove afferma: "Posso dire così, da profano, che le manifestazioni che per adesso abbiamo potuto conoscere della nuova liturgia mi hanno profondamente commosso; non ho mai sentito una Messa con tanta devozione come dal giorno in cui c'è stato questo cambiamento che ha portato alla compartecipazione dei fedeli al misterioso sacrificio che è l'essenza stessa della nostra religione. E debbo dire che questa emozione è diventata incontenibile questa mattina, alla Messa nella vostra meravigliosa chiesetta<sup>1</sup>.

[...] E mentre mi ha tanto commosso, ha finito per sconvolgere tutto ciò che pensavo di aver compreso nei riguardi di una costruzione di una chiesa.

Questa mattina mi domandavo: perché questa piccola chiesa è così bella? In sostanza non ha niente, [...] forse è l'atmosfera dei fedeli che dà questa sensazione; devo dire che non mi sono mai commosso così profondamente. [...] Gli aspetti e le architetture più disparate raggiungono lo stesso risultato. Si è commossi in una cattedrale gotica, si è commossi in S. Pietro, si è commossi in questa vostra chiesetta più che in tutte le altre. Dov'è la sostanza di questa commozione? (NERVI, CIAMPANI 1965, pp. 104-105)

<sup>1</sup> Nervi si riferisce alla piccola Chiesa della Cittadella di Assisi.



Chiesa della Cittadella di Assisi

Le nuove norme liturgiche, introdotte dal Concilio Vaticano II, modificano profondamente il rapporto tra Chiesa e comunità consentendo la partecipazione diretta dei fedeli alle funzioni religiose: la messa è recitata nelle varie lingue (non più in latino) e la **differente disposizione dell'altare permette al sacerdote di rivolgersi verso i fedeli durante la celebrazione.** Nervi accoglie positivamente le modifiche apportate dal Concilio e partecipa attivamente al dibattito che in quegli anni vede una fiorente produzione architettonica.<sup>2</sup> Queste modifiche<sup>3</sup>, come osserva Gresleri restituiscono dignità e coscienza ai fedeli che possono partecipare in maniera attiva alle celebrazioni: “le indicazioni conciliari aiutano a ricostruire una semanticità ai contenuti liturgici attraverso una riqualficata gerarchia di valori e di significati, ma certamente lasciano ancora insoluta, o meglio aperta, la soluzione architettonica, ma ancor prima espressiva della “nuova chiesa”.(INDUSTRIA 1968 p. 168)

2 Sono molti gli architetti che si adoperano per dare risposta al problema della nuova chiesa. Basta ricordare la chiesa di Carlo Scarpa e Edoardo Gellner per Corte di Cadore, le Chiese di Raffaello Fagnoni a Roma, Gesù Divin Lavoratore, e a Cagliari, San Domenico, quella di Favini ad Ivrea, la Chiesa dell'Autostrada di Giovanni Michelucci e l'invito a progettare in Italia rivolto a molti architetti internazionali come Le Corbusier e Alvar Aalto.

3 Le modifiche liturgiche si inseriscono all'interno del dibattito avviato già negli anni precedenti che aveva visto l'incontro di teologi, architetti e ingegneri per una riflessione intorno all'architettura sacra. Nel settembre 1955 si svolge a Bologna, su iniziativa del vescovo Lercaro il Congresso nazionale di Architettura Sacra. Nell'aprile 1965 si svolge ad Assisi, successivamente l'emanazione della riforma liturgica del Marzo 1965, un convegno per discutere il delicato tema dell'architettura sacra.

In questa nuova chiesa, varia lo spirito che deve informare il luogo di culto come spazio collettivo di celebrazione della parola di Dio; la cerimonia diventa occasione di partecipazione attiva e contatto reale tra fedele e officiante e tra fedele e spirito, nella centralità del rito eucaristico.

Si modifica il concetto liturgico e implicitamente la spazialità dell'architettura. Il rapporto tra credente e Chiesa si avvicina, l'intimità e il coinvolgimento della comunità alla religione diventano una prerogativa. La nuova norma apre una riflessione sulla definizione dello spazio liturgico coerente con la nuova concezione spirituale. A tal proposito Leonardo Mosso nel 1968 osserva:

si inserisce il problema della trasformazione evolutiva del luogo di culto, come concetto e quindi anche come organismo architettonico: non più inteso come legato ad una certa ipotetica e statica situazione urbanistico-sociale e religiosa, ma come centro focale di piccole e grandi comunità ecclesiali [...] il problema della progettazione di un luogo di culto, [...] non può più essere posto come un fatto individuale dell'architetto né come un fatto simbolistico-informativo isolato dal contesto territoriale e sociale [...] ma come un intervento sulla struttura della cultura del territorio. (INDUSTRIA 1968 p.169)

Tutto ciò conduce alla modifica dello spazio sacro nella sua concezione, non più atto a definire una separazione bensì ad abbracciare, accogliere e unire i fedeli intorno all'altare, principale cuore della chiesa. L'architettura religiosa, secondo Nervi, deve attuare un processo di semplificazione, eliminando tutti quegli elementi decorativi che si allontanano dall'austerità che la chiesa dovrebbe avere.

Queste necessarie modifiche planimetriche e architettoniche, per Nervi, non rendono più possibile rivolgersi alle soluzioni dell'architettura del passato, poiché una chiesa a croce latina o greca non sarebbe più adatta ad esprimere la nuova concezione liturgica. Diventa quindi essenziale ricercare una nuova architettura fondata sulla conformazione dello spazio, sul carattere, sul linguaggio e sul tipo. La ricerca deve condurre alla definizione di uno spazio funzionale dove tutti possano udire, vedere e sedersi ma al contempo un ambiente severo, strutturalmente comprensibile e che volge l'attenzione ai fuochi liturgici; uno spazio pervaso da una luce moderata e con poche immagini, immediatamente comprensibili.

Il rapporto tra edificio e contesto in senso lato rappresenta una questione centrale che, in questo momento più di prima, diventa significativo nel risolvere la relazione che intercorre tra comunità e parrocchia. La composizione spaziale fatta di relazioni tra vuoti e pieni della città, la collocazione stessa della Chiesa rispetto all'insediamento, acquistano una maggiore valenza come luogo di accoglienza e rifugio. Il problema del simbolo e del tipo riflette l'importanza della riconoscibilità dell'edificio sacro, secondo Nervi l'analisi delle architetture del passato può servire per individuare le costanti da mantenere nella rilettura in chiave moderna. Vi sono, infatti, degli elementi della composizione architettonica che attraverso la forma, nel tempo assunta come tradizione, inducono immediatamente al riconoscimento di un edificio religioso predisponendo l'animo alla religiosità. La ridefinizione della moderna Chiesa, secondo Nervi, è necessaria, senza però cadere nel formalismo.



L'attento studio delle architetture del passato induce Nervi ad osservare come queste siano influenzate dalla necessità e dalla volontà di definire grandi spazi liberi sfruttando al massimo le tecniche costruttive conosciute. Dalla elementare tecnica costruttiva Romanica basata sulle spesse masse murarie, che non permetteva la realizzazione di grandi luci, si passa alla sapienza costruttiva Gotica, basata su esili strutture di alta resistenza in grado di realizzare ampie e alte coperture, per tornare, con il Rinascimento, alla tecnica di grandi masse murarie, formate da materiali poveri e derivata dagli schemi basilicali dei Romani fondati sull'arco e sulla volta. Nel passato si raggiungeva una verità costruttiva, spesso lasciata come evidenza muraria (Romanico e Gotico), che definiva il carattere dell'architettura, pervenendo spontaneamente all'austerità e severità necessaria per un ambiente religioso. Ma, come osserva Nervi, tutti questi fattori, costruttivi e tecnici, non sono sufficienti per il raggiungimento della sensazione mistica che le Chiese del passato esprimono.

Intervengono altri fattori ad influenzare la percezione del fedele e suscitare in lui la commozione come: "quantità e colore della luce filtrata attraverso le meravigliose vetrate". (NERVI 1965, p.4 47) Secondo Nervi, questa qualità architettonica non è più ripetibile.

Le parole pronunciate da H. Schmidt al convegno di Assisi del 1965 riassumono l'idea di spazio sacro a cui Nervi tenterà di dar forma nei progetti e nelle realizzazioni di quegli anni:

L'incarnazione di Dio redentore nell'uomo miserevole è simboleggiata dall'edificio sacro che, al pari di una tenda, ricopre l'uomo con la misericordia divina [...] il silenzio interno rimane sempre per gli uomini di tutti i tempi l'elemento più favorevole al contatto con Dio, presente nel raccoglimento e nella solitudine. [...] Se un uomo entra in una chiesa deve essere toccato dalla presenza divina senza volerlo, inconsciamente, da sé: appena varca la soglia di una chiesa, l'uomo deve sentire di mettere piede in un luogo sacro. [...] chiamiamo sacramentalità naturale dello spazio sacro questa impressione religiosa, vaga e spontanea, perché qui il Dio nascosto quasi si manifesta nella materia e incontra realmente, sebbene misticamente e oscuramente, l'uomo aperto alla bellezza." (CIAMPANI 1955 p. 86)

Nervi individua nella condizione luminosa e nella perfezione della realizzazione i fattori che concorrono alla commozione, indispensabili nella progettazione delle moderne chiese. La sincerità costruttiva che con il Gotico raggiunge la sua massima espressione non è più sufficiente come non lo sono più i quadri e le pitture, lo spazio di grandi dimensioni, le decorazioni, l'abbondanza di materiali pregiati: niente di tutto ciò è più ripetibile per la definizione di un'architettura emozionante. Bisogna invece affidare il ruolo mistico alla spazialità nella sua percezione luminosa e costruttiva.

Le conoscenze della tecnica, raggiunte a metà del '900, permettono la realizzazione di un'infinità di strutture e conformazioni spaziali che, diversamente dal passato, non potevano influenzarne l'organizzazione. Le dimensioni di una chiesa contemporanea non rappresenta più, come nel passato, un problema tecnico ed espressivo al contempo, infatti, la tecnica consente la

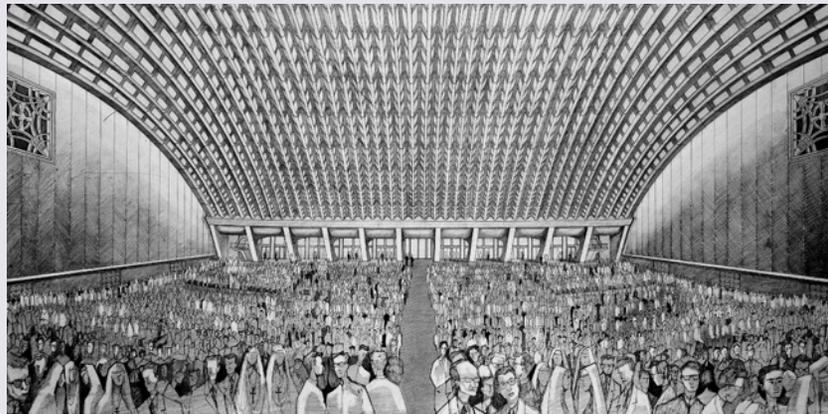
realizzazione di strutture in cemento armato di luci molto più ampie di quelle necessarie per uno spazio di culto. Secondo Nervi, il progresso raggiunto dalla tecnica, per l'architettura sacra come

anche per tutti gli altri campi, se mal utilizzato, costituisce occasione di povertà espressiva.

L'espressività strutturale decade a favore della libertà strutturale-compositiva che può condurre ad un pessimo risultato, spesso, del tutto arbitrario. A tal proposito Nervi afferma:

Il nuovo ordinamento liturgico, per quello che ho compreso, dà per la chiesa funzionalità abbastanza precise. Queste funzionalità però possono anche esser pericolose, perché quando si dice: "si deve vedere bene, si deve sentire bene", si è portati inconsapevolmente agli edifici nei quali si vede e si sente bene; ma sono i cinematografi! C'è il pericolo di lasciarsi trascinare verso pareti antiacustiche, verso forme o disposizioni di posti, che sono entrate nella nostra mente come caratteristiche dei luoghi di spettacolo e possono deviare dalla severità e solennità del tempio. In sostanza mi pare si possa dire che la guida strutturale, per la troppa efficienza della tecnica di oggi rispetto alle dimensioni del tempio, ha perduto di valore, anche se è sempre una protezione contro il pericolo dell'arbitrario.

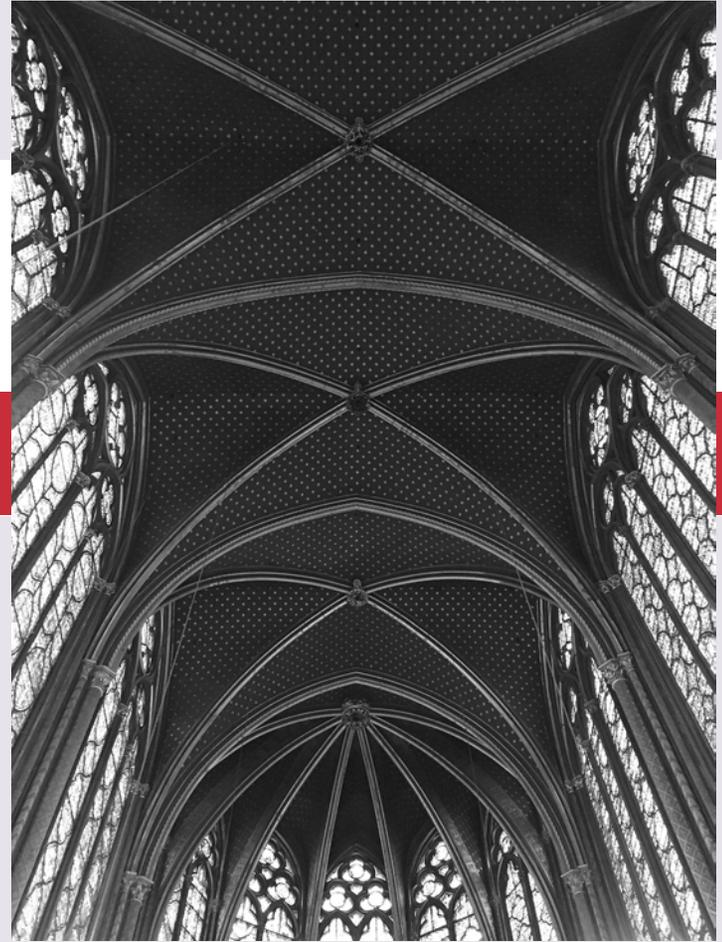
Le soluzioni costruttive, che erano verità strutturali per la pietra e il mattone, lo sono molto meno per il cemento armato e il ferro, che ritrovano la verità in dimensioni molte volte maggiori. Sono nate nuove esigenze funzionali; ma queste, se interpretate troppo strettamente, possono portare a una suddivisione del tempo in vari ambienti [...] che possono ridurre la “casa del popolo di Dio” a un freddo insieme di umane funzioni. Il progettista che si avvicina a questo così difficile e affascinante problema resta quindi con la sua sola fede, con la coscienza di dover fare, e il desiderio di fare, un ambiente che almeno non ostacoli il sorgere della vera Chiesa e che è data dalla funzione della anima del celebrante e dei fedeli. (CIAMPANI 1965, p. 105)



È lo spazio, governato dalla geometria e la sua fenomenologia, che interessa Nervi come estrema sintesi del perfetto accordo tra arte e tecnica, spazio che nelle sue sequenze è in grado di generare emozioni. La ricerca di essenzialità e perfetta aderenza alle leggi della natura lo conduce ad una sempre maggiore identificazione dell'architettura con la struttura, elemento che sostiene e definisce lo spazio al contempo. Giulio Carlo Argan riassume l'architettura di Nervi come composta da struttura e luce: è il rapporto tra struttura, spazio e luce naturale a definire quell'equilibrio armonico in grado di suscitare emozione, allo stesso modo delle grandi architetture del passato.

A tal proposito egli afferma: “L’Etica della coerenza fra struttura e forma non sta a fondamento di una mia presunta Estetica, ma della mia Poetica. C’è una bella differenza. Una Estetica, cioè una costruzione filosofica originale che aspiri a una validità generale, è completamente estranea alla mia produzione e alla mia personalità. Esiste invece, credo, una mia Poetica, e questa è incarnata nelle opere.”(ARGAN 1955, pp.13-14)

Egli tende al raggiungimento del perfetto accordo tra strumenti a disposizione, tecniche costruttive e espressività nella definizione di uno spazio in grado di commuovere dove proporzioni, misure, materiali, forme e condizione luminosa sono definiti in armonia, per un’architettura durevole nei secoli, attitudine che caratterizzava l’architettura Gotica in grado di accordare tecnica ed espressività. E, come osserva Argan:



“Poiché ciò che si chiama spazio non è altro che un insieme di esperienze fisiche espresse per mezzo di forme, è evidente che ogni ipotesi formale è anche un’ipotesi o un’intuizione spaziale e che essa mira sempre a superare una determinata, acquisita nozione dello spazio». (ARGAN 1955, pp.13-14)

Ma come considera Schmidt:

L'uomo non è posto in uno spazio a lui estraneo, dove non si sente a suo agio o che gli è indifferente, ma, come gli animali, egli è strutturato nello spazio. [...] l'uomo inoltre è strutturato nello spazio secondo la propria natura umana. Egli è il dominatore dello spazio, [...] come lo conferma la vita quotidiana, nella quale l'uomo è il grande artefice di ogni possibile progetto. Poiché l'uomo è un essere spirituale, egli scorge dappertutto nello spazio materiale qualcosa di spirituale o riesce a trasmettere alla materia il suo spirito, così da trascendere la limitatezza dello spazio e trovare nel recinto spaziale uno sbocco liberatore della sua piena libertà spirituale. (CIAMPANI 1965, pp.85-86)

Lo spazio si informa intorno all'uomo che in quello spazio deve essere in grado di provare delle sensazioni, sensazioni espresse dalle caratteristiche proprie dello spazio: forma geometrica, dimensione, proporzioni, struttura, quantità e tipo di luce naturale.



Nervi, come noto, prima di essere un progettista è costruttore, ed esprime, durante tutta la sua carriera, una forte natura pratica sintetizzata nel rapporto tra scienza e arte, tecnica e architettura.

Egli spiega attraverso la musica il forte rapporto che, secondo lui, intercorre e deve intercorrere tra tecnica edilizia e architettura, scienza e arte, progetto e costruzione. Come in un complesso musicale dove ogni strumento, guidato dal direttore d'orchestra, compie la sua parte nell'armonia generale così, in campo architettonico, tutti gli aspetti progettuali e costruttivi concorrono all'armonia dell'opera:

È evidente che la tecnica e il metodo mentale che ad essa conduce non sono sufficienti alla creazione architettonica, ma è altrettanto evidente che, senza la tecnica realizzatrice, qualsiasi concezione architettonica è altrettanto inesistente quanto una poesia pensata ma non formulata. Non basta. La tecnica offre una fonte quasi illimitata di possibilità statiche, costruttive e funzionali le quali, impresse di per sé possono, se vivificate da sensibilità compositiva, da armonia di proporzioni e cura dei particolari, diventare eloquenti espressioni architettoniche. (NERVI, COSENZA et al. 1955, p. 7)

La conoscenza degli strumenti e delle tecniche a disposizione in rapido e continuo progresso, permettono la realizzazione di molteplici configurazioni spaziali architettoniche raggiungendo risultati precedentemente inimmaginabili.



L'architettura va ben al di là della pura tecnica (o scienza) che altro non è che un mero strumento a servizio dell'arte, espressione della sensibilità e dell'intuito del progettista. L'approccio progettuale e metodologico di Nervi nasce dal presupposto per cui il problema estetico confluisce nell'architettura tecnica, considerando le questioni legate e inseparabili come naturale conseguenza di una corretta progettazione. Non potrebbe esistere l'architettura senza la tecnica realizzatrice ma allo stesso tempo la tecnica non avrebbe alcun senso se priva della concezione architettonica. La forma è il fine ultimo raggiunto a termine della progettazione e non punto di partenza, fondante è la ricerca di una spazialità fenomenologica definita dalla struttura. Nel passato, osserva Nervi, le architetture erano manifestazione di una lunga esperienza maturata nel tempo da parte di alcune figure particolarmente dotate intellettualmente ed espressivamente, il che rendeva le grandi opere del passato manifestazione di intelligenza, abilità, tecnica e superiorità tanto da elevarsi al livello dell'arte:

Le grandi opere costruttive del passato e tra queste più di ogni altra le cattedrali gotiche, esprimono nel loro insieme e nei loro particolari la superiore intelligenza, la quasi miracolosa sensibilità statica, l'appena immaginabile somma di esperienze e di abilità esecutiva che richiesero ai loro ideatori e costruttori. In queste opere tutti i problemi del costruire sono fusi in una sintesi perfetta nella quale non è più possibile separare l'ispirazione artistica dal pensiero tecnico che, maturato attraverso intuizioni e meditazioni di eccelse intelligenze, raggiunge la nobiltà dell'arte. [...] Penso che l'umanità non sarà mai più capace di ripetere il miracolo tecnico-architettonico delle grandi chiese gotiche. (NERVI, COSENZA et al.1955, p. 9)

Una nuova concezione spaziale e una nuova concezione strutturale-costruttiva si sviluppano contemporaneamente. Indiscutibile è il fatto che la soluzione tecnica porta alla definizione di spazi di grande capacità espressiva, completamente differente da quelle raggiungibili precedentemente.



Con l'architettura Gotica la finestra come elemento isolato del muro scompare, il vuoto prevale sul pieno e l'involucro si riduce ad elementi puntuali e esili. La parete si dissolve e si smaterializza per far permeare all'interno dello spazio la quantità maggiore possibile di luce; luce diffusa, uniforme e vibrante attraverso le vetrate colorate. Il limite tra interno e esterno diventa sempre più impercettibile, la parete si scompone in struttura e luce. La soluzione tecnica nasce come soluzione ad un'esigenza spaziale ovvero quella di definire uno ambiente fortemente verticale dove la luce penetri il più possibile. La muratura piena dei romani e del romanico non rappresenta più la soluzione tecnica adatta alla definizione di uno spazio di questo tipo.

Come osserva Luigi Moretti lo stretto rapporto tra struttura e luce che definisce lo spazio è l'essenza dell'architettura medioevale:

Lo spazio-luce delle cattedrali gotiche, quali è visibile soprattutto in Charters, che è l'unica rimasta con le sue 148 vetrate autentiche nella condizione luministica originale, è qualcosa di veramente sovraumano. Le tre e le cinque navate sono, al piano di calpestio, quasi oscure, e tutto l'illuminismo si scende e scoppia nel <<clair étage>>. Ma quale luce! Luce ultramontana colorata, violetta, blu profondo, rosso cupo, che proviene da tutti i punti del <<clair étage>>, da tutti i punti di fondale delle navate e degli ambulacri. La luce colorata che porta in mezzo agli spazi violente immagine di Santi, di mostri, di allucinanti scomparti geometrici.

Non c'è più niente di uno spazio architettonico nel senso tradizionale. La stessa struttura sembra scomparire, sembra un aggricciamento della luce, un addensamento d'ombra della luce medesima. Si crea una luce che è sull'orlo di una tenebra magica, che assorbe materia uomini e cose, e le pareti scompaiono e tutta la chiesa non è che spacio-luce.

È evidente che nella formulazione dell'architettura gotica l'algoritmo costruttivo e l'algoritmo illuministico entrando in una reazione a catena hanno generato il miracolo delle cattedrali. (MORETTI 1962)

**Nell'architettura Gotica tutto ciò che definisce lo spazio è struttura, non vi è decorazione in eccesso, non vi è finzione; allo stesso modo, l'architettura nerviana è caratterizzata da ritmo, luce e ombra definiti dalla struttura. L'architettura Gotica compie una smaterializzazione della muratura a favore di una frammentazione dell'involucro fino a ridurlo ad elementi puntiformi nella ricerca di una condizione luminosa uniforme e diffusa. L'attitudine strutturale nerviana si lega strettamente all'architettura Gotica per affinità costruttiva di singoli elementi che, una volta assemblati insieme, definiscono la stabilità totale della struttura. La condizione luminosa delle opere nerviane e in particolare negli spazi sacri non è quasi mai diretta ed incidente bensì indiretta e diffusa: il raggio luminoso viene schermato e riflesso all'interno dello spazio in maniera uniforme generando un gradiente costante durante l'arco della giornata.**

Argan paragona l'attitudine progettuale di Nervi a quella di Borromini e di Guarini basata sulla configurazione dello spazio nella sua tridimensionalità e percettività:

lo spazio non è pensato come una realtà circostante, con una propria configurazione formale fissa, ma come una esperienza che si compie; e la chiarezza della definizione spaziale dipende dal metodo col quale l'esperienza si compie[...] E volendo poi assolutamente ricorrere ad esempi storici, l'architettura di Nervi può in qualche modo ricollegarsi da un lato, per il problema della «copertura» come forma spaziale autonoma o determinazione del limite, alle ricerche brunelleschiane per 'autosostegno costruttivo della cupola di S.Maria del Fiore, e dall'altro per la determinazione di liberi sistemi strutturali, a talune tarde ed elaboratissime soluzioni barocche, segnatamente del Borromini e del Guarini. E sono due riferimenti storici che segnano, si può dire, la prima affermazione e l'ultima, estrema, paradossale interpretazione della «classica» razionalità della forma architettonica. E' infatti quanto mai significativo che gli schemi-base dell'architettura di Nervi siano, quasi sempre, il capannone e la cupola, cioè uno schema a prospettiva longitudinale ed uno schema a prospettiva centrale. (ARGAN 1955)

L'affinità di metodo con Guarini è evidente, a tal proposito è interessante la descrizione che Moretti fa della sua opera, riconducibile in toto all'opera nerviana:

Il Guarini, dopo i grandi della Rinascenza, è stato l'architetto che ha sentito gli spazi con la maggiore veemenza e chiarezza. Spazi da lui conquistati attraverso una elaborazione lenta di mondi puramente geometrici, governati da una logica lirica sorprendente. Il giuoco delle stereometrie guariniane è sempre straordinariamente aderente al grande giuoco costruttivo; le intersezioni dei volumi, coincidono con le linee di forza necessarie a sostenerli. [...] il sistema spaziale del Guarini è così unitario ed assoluto, ogni punto è così legato all'altro in senso formale e in senso costruttivo, che le sue fabbriche sembrano non possano soffrire rovina: se una cupola crolla l'intero edificio si annienta. (MORETTI 1952)

Come l'architettura Gotica, Nervi definisce e ricerca un nuovo rapporto tra spazio e luce reso possibile da una nuova concezione strutturale. La luce insieme alla struttura definisce lo spazio e l'essenza dell'architettura sopperendo così a qualsiasi necessità decorativa. Come osserva Argan nell'opera di Nervi: "lo spazio non è pensato come una realtà circostante, con una propria configurazione formale fissa, ma come una esperienza che si compie; e la chiarezza della definizione spaziale dipende dal metodo col quale l'esperienza si compie". (ARGAN 1955, p.10)

Ogni opera di Nervi, costruita o non, nasce da un'idea di spazio dove il progetto ha lo scopo di tradurre un'idea in disegno. Lo spazio è spesso unitario e l'unitarietà è data dalla ripetizione dell'elemento strutturale che è sia sostegno che decoro; il rapporto tra la struttura e la luce, opportunamente calibrata, insieme all'uso sapiente dei materiali informa lo spazio.

Materia e ritmo si legano strettamente alla misura e alla proporzione, strumenti in cui Nervi ripone molta attenzione per definire lo spazio nel suo insieme percettivo perché sia in grado di suscitare emozioni. L'insegnamento accolto dal passato, la comprensione profonda e la trasposizione al presente, libero da ogni linguaggio o citazionismo gli permette di realizzare opere semplici, essenziali, comunicative e potenti al pari delle architetture del passato. A guidarlo è il corretto utilizzo degli strumenti a disposizione, la perfetta aderenza alle leggi della natura e la qualità spaziale dell'architettura. Tecnica ed architettura rappresentano un'unica entità ovvero il progetto. La forma è il risultato di una ricerca e non il punto di partenza.

Come osserva Moretti:

I moderni sembra abbiano dimenticato le leggi delle sequenze dei volumi interni. Essi debbono riconquistare lo spazio come elemento sensibile, vivo, e non per estrapolazione fiduciosa da simboli grafici. Quali errori l'architettura moderna abbia commesso ignorando gli spazi nella loro concretezza si può ormai giudicare dal vero [...] Il Rinascimento ebbe come ideale spazi interni che per forma e densità di luce dessero quel senso di felice rapimento, di contemplazione, che solo il mondo delle strutture conchiuse, attratte da ogni elemento contingente, può consentire. Il fuoco della ricerca si pose sulle famose piante centrali i cui spazi simmetrici, indifferenziati e imperturbabili, soddisfacevano, quali organismi cristallini, essenziali, alla dialettica dei puri rapporti. (MORETTI 1952)

La condizione luminosa nella definizione dello spazio rappresenta, nella storia, un elemento fondativo dell'architettura. Allo stesso modo nell'opera nerviana l'illuminazione rappresenta un elemento indispensabile nella progettazione sempre in stretto rapporto con struttura e spazio e in particolar modo per lo spazio sacro. La luce diffusa ed uniforme sospende il tempo di cui non è possibile comprenderne il trascorrere; la sensazione è quella di un'architettura eterea definita da coperture decorate dalla struttura stessa e dalla luce naturale in grado di emozionare.

## **BIBLIOGRAFIA**

ARGAN Giulio Carlo, Pier Luigi Nervi, Architetti del Movimento Moderno, Milano, Il Balcone, vol.11, 1955

CIAMPANI Pina (a cura di), Architettura e Liturgia, Atti del convegno di Assisi: 22-24 Aprile 1965, Edizioni pro civitate christiana, Assisi, 1965

NERVI Pier Luigi, Problemi dell'Architettura Sacra, in «Fede e Arte», n. 4, 1965

INDUSTRIA DEI MARMI VICENTINI S.P.A. VICENZA, sezione Architettura e Urbanistica della Pro Civitate Cristiana di Assisi, Pietra che vive, Assisi,1968

NERVI Pier Luigi, COSENZA Luigi, MARESCOTTI Franco, LEVI-MONTALCINI Gino, QUARONI Ludovico, ASTENGO Giovanni, Architettura d'oggi, collezione del Vieusseux, Vallecchi editore, Firenze, 1955

MORETTI Luigi, spazi-luce nell'architettura religiosa, in "Spazio", estratti, 30 aprile 1962

MORETTI Luigi, strutture e sequenze di spazi, in Spazio, n. 7, dicembre 1952-Aprile 1953.

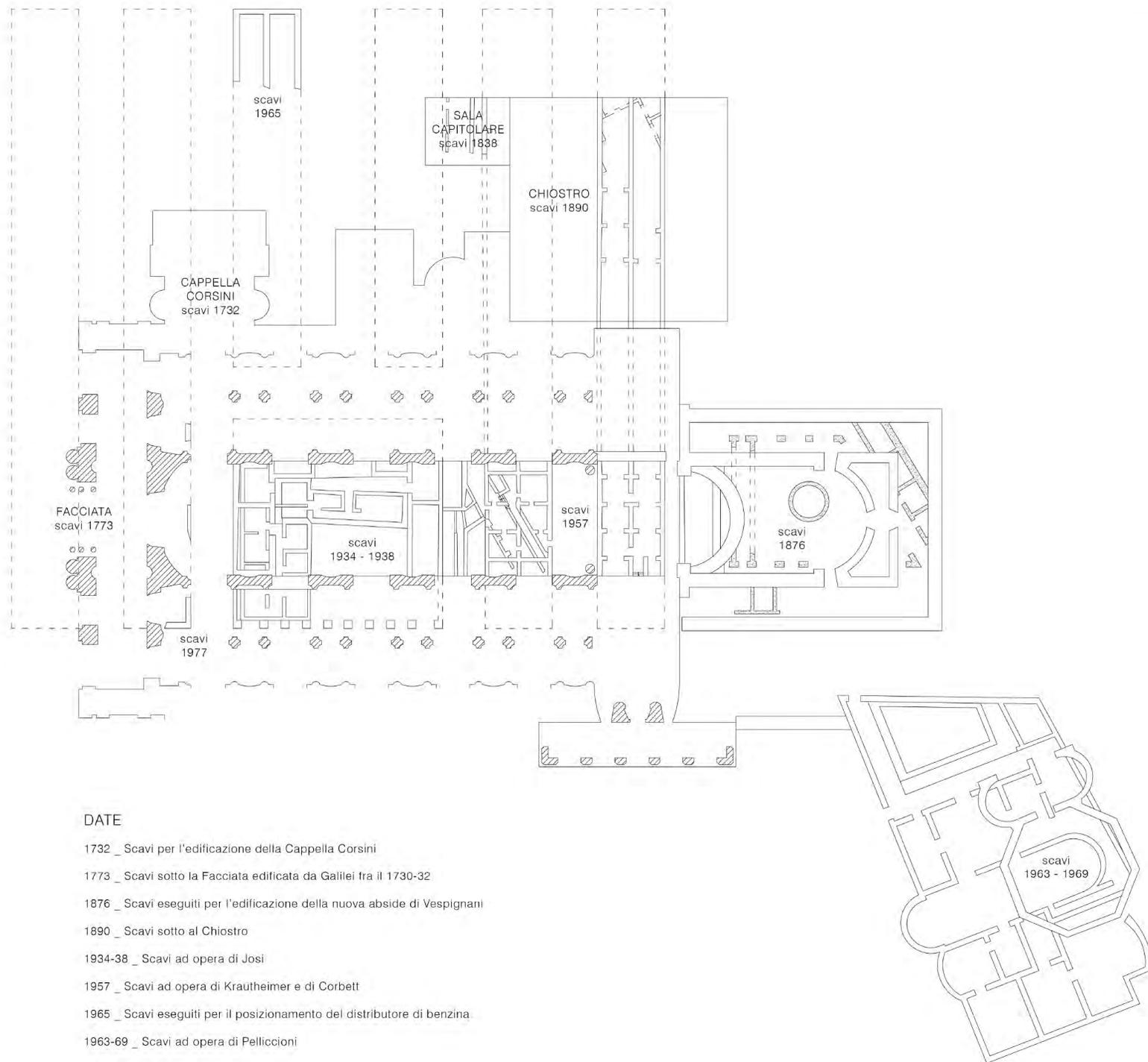


Fig. 1: Pianta della basilica lateranense con sovrapposizione delle tracce dei resti archeologici e indicazione delle campagne di scavo

# OLIMPIA DI BIASE > MERITO

L'AREA ARCHEOLOGICA SOTTO LA  
BASILICA DI S. GIOVANNI IN LATERANO:  
STORIA, RESTAURO E MUSEALIZZAZIONE

*Conoscenza e consistenza di una parte degli scavi sotto la basilica lateranense*

Gli ambienti sottostanti la Basilica di San Giovanni in Laterano conservano i resti di antichi edifici precedenti la fabbrica costantiniana. A seguito degli scavi condotti a partire dalla fine dell'Ottocento, infatti, è emersa progressivamente una stratificazione archeologica che ha permesso di ripercorrere le vicende edilizie dell'area (Fig. 1).

I primi importanti rinvenimenti si hanno in concomitanza con la volontà di demolire l'antica abside costantiniana della basilica per costruirne una più ampia, preceduta da un presbiterio<sup>1</sup>.

Successivamente, dal 1934 al 1938, si indaga nell'area sottostante la navata centrale. Qui Enrico Josi riporta alla luce i resti databili al II sec. della caserma dei Cavalieri Scelti, guardia del corpo dell'imperatore, le fondazioni della basilica costantiniana e alcuni reperti particolarmente importanti.

<sup>1</sup> L'abside ottocentesca viene edificata su progetto di Busiri-Vici redatto a partire dal 1870. L'opera viene portata a compimento, con modifiche semplificative, da Vespignani per volere di papa Leone XIII.

Fra il 1963 e il 1969, poi, Pelliccioni porta avanti una campagna di scavi sotto l'edificio battesimale scoprendo delle strutture termali di epoca severiana<sup>2</sup>.

Tutti i ruderi degli edifici rinvenuti, per maggior chiarezza, possono essere raggruppabili in quattro fasi principali (Fig. 2).

La fase originaria comprende le tracce di due domus romane: una databile al I sec. a.C.<sup>3</sup> e l'altra al I sec.<sup>4</sup>. I resti di quest'ultima non appaiono perfettamente integrati a quelli della prima, probabilmente si tratta di un ampliamento successivo o di una nuova domus.

2 PELLICCIONI 1973.

3 Con l'analisi delle murature è stato possibile osservare che i lacerti appartenenti a questa costruzione sono in opera quasi reticolata, la cui datazione è stata collocata al I sec. a.C. attraverso il confronto con paramenti simili; in particolare la tessitura in oggetto risulta estremamente rassomigliante alla muratura del mausoleo di Augusto (55-50 a.C.). Il rinvenimento di frammenti di intonaci di età augustea, inoltre, e altri paragonabili agli intonaci della Casa di Livia (75- 50 a.C.) sul Palatino, avvalorano l'ipotesi che si tratti di una domus databile intorno al 60 a.C.

4 Il campione di muratura analizzato è in opera laterizia paragonabile al paramento dell'anfiteatro Flavio (69-96).

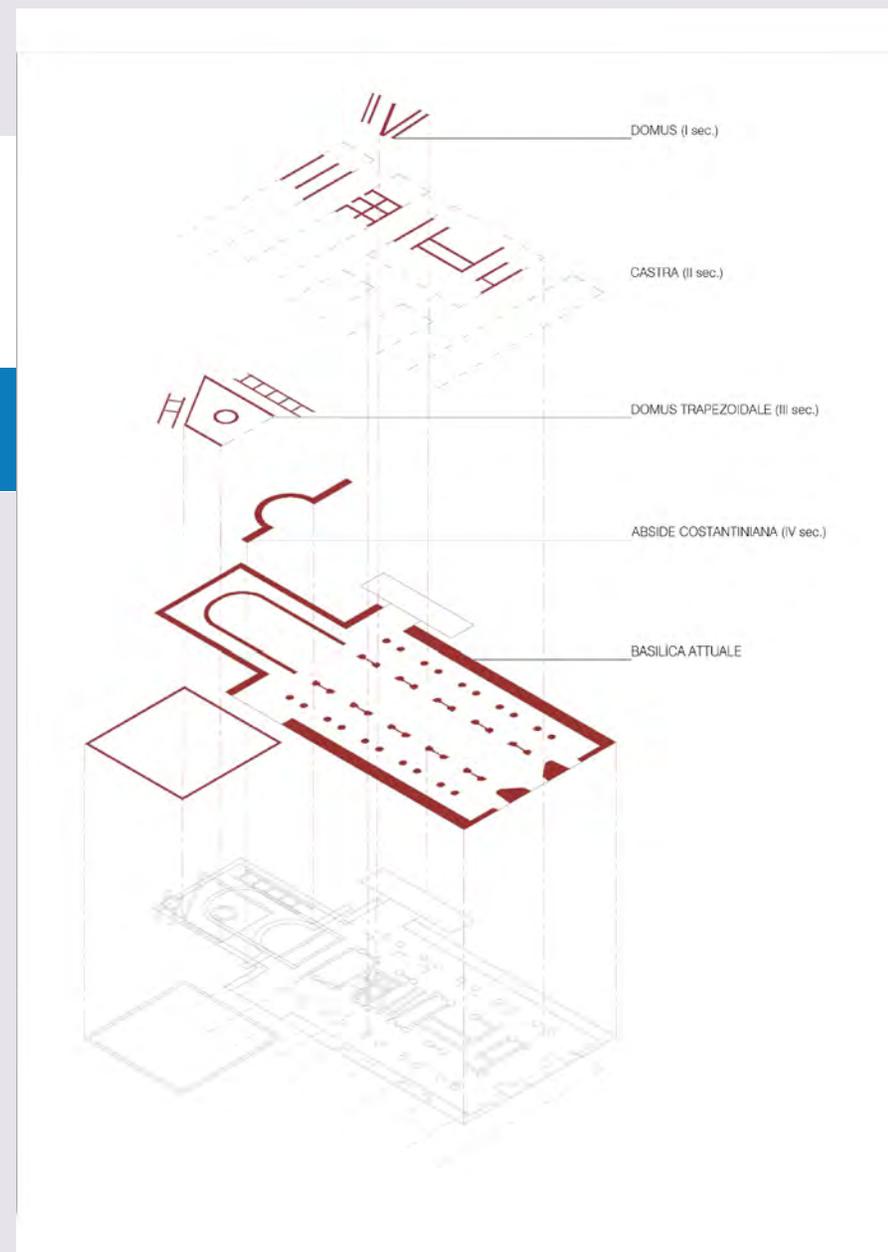


Fig. 2: Stratificazione dei resti rinvenuti in relazione alla basilica attuale

Il secondo periodo edificatorio si colloca fra II e III sec. e comprende i resti dei Castra Nova Equitum Singularium<sup>5</sup>, mentre il terzo momento costruttivo comprende murature di IV e V sec. che costituiscono la prima Basilica fatta innalzare da Costantino<sup>6</sup>.

La quarta fase è quella ottocentesca, testimoniata da documentazione cartografica e fotografica dell'epoca<sup>7</sup>. Essa vede contestualmente la distruzione dell'abside e gli scavi per la costruzione della nuova che portano alle prime scoperte, fra cui la 'domus trapezoidale'<sup>8</sup>.

Si evidenziano a terra, con un cambio di pavimentazione, le tracce delle murature della Domus e le sostruzioni per la nuova abside vengono posate direttamente sui mosaici di quest'ultima. Nel XX sec. molte delle pareti dei corridoi sotterranei vengono predisposte come base di ancoraggio dei reperti rinvenuti durante le diverse campagne di scavo.

Lo stato degli ambienti sotto la basilica lateranense, dunque, si configura come un palinsesto articolato di più epoche storiche sovrapposte e intrecciate fra loro.

L'accesso ad essi è situato a ovest, nel corpo posteriore del complesso dietro all'abside ottocentesca.

5 Di seguito Castra. Nuovo accampamento militare della guardia imperiale di cavalleria inaugurato nel 197 da Settimio Severo e costituito da sei strigae (costruzioni per camerate, dormitori) con orientamento nord-sud e dai principia (insieme degli edifici militari che costituivano, in epoca romana, il quartier generale del castrum).

6 Terminus post quem: 312, battaglia di Ponte Milvio. Costantino sconfigge Massenzio e fa radere al suolo l'accampamento degli Equites che avevano combattuto per l'avversario. Per costruzione della basilica paleocristiana lateranense ci si limita a radere al suolo ciò che emerge dal livello stradale, lasciando pressoché intatto ciò che è ubicato al di sotto del piano di calpestio. Viene sfruttato, inoltre, quello che è il muro di contenimento più ad ovest del Castrum, addossando a questo l'abside originaria.

7 BUSIRI-VICI 1868.

8 Scoperta con i lavori iniziati nel 1876 (BUSIRI-VICI 1868; STEVENSON 1877; KRAUTHEIMER et al. 1977; MORBIDELLI 2010), chiamata così perché disposta attorno a un cortile porticato di forma trapezoidale con una grande vasca circolare al centro di cui restano solamente le tracce a terra. È stata edificata nel III sec. dopo l'accampamento militare; probabilmente serviva quest'ultimo come valetudinarium (ospedale). Dal tempo dell'imperatore Augusto, infatti, gli ospedali militari venivano costruiti all'interno o in prossimità di ciascun castrum (SPINOLA 2017).

L'accesso ad essi è situato a ovest, nel corpo posteriore del complesso dietro all'abside ottocentesca.

Attraverso una rampa di scale si scende di livello in uno dei due corridoi sottostanti il deambulatorio absidale: la 'galleria dei reperti marmorei'<sup>9</sup> (Fig. 3). Questa presenta un intonaco e un rivestimento pavimentale a base cementizia che hanno causato ingenti problemi di degrado<sup>10</sup>.

Da essa si accede allo spazio sotto al presbiterio dove sono state mantenute le sostruzioni della demolita abside costantiniana di IV sec. su cui si distinguono le tracce degli archi rampanti che sostenevano il deambulatorio leoniano<sup>11</sup>.

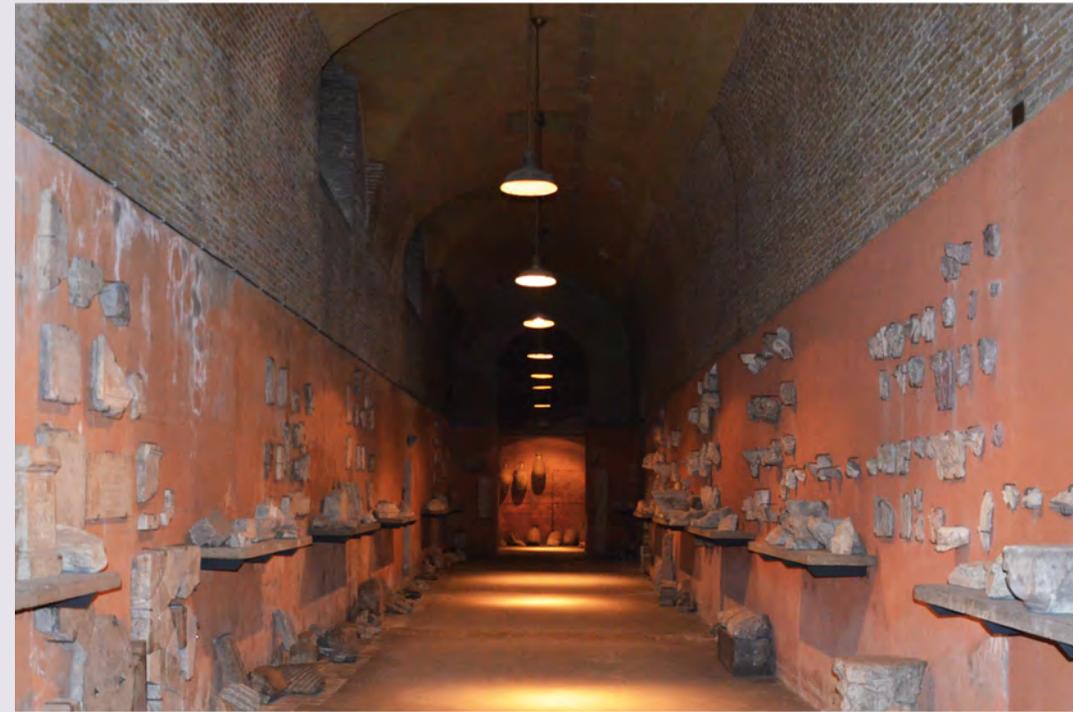


Fig. 3: Stato di fatto della galleria 'dei reperti marmorei'

<sup>9</sup> La denominazione degli ambienti è stata data dall'autrice in base alle caratteristiche peculiari degli stessi. In questo caso la galleria è detta 'dei reperti marmorei' in quanto conserva, caoticamente e senza datazioni, frammenti di lastre di marmo fissati alle pareti, poggiati a terra o su mensole.

<sup>10</sup> A seguito dell'uso di materiali a base cementizia, non compatibili con l'architettura storica in oggetto, si sono verificati diffusi fenomeni di efflorescenze saline sulle superfici murarie e sui mosaici a terra. Va specificato che l'intervento incongruo non è imputabile all'incompetenza degli operatori dell'epoca, bensì alle conoscenze del periodo che ignoravano i limiti d'uso della malta cementizia, ritenendola, invece, un materiale moderno e innovativo adatto a ogni scopo edilizio.

<sup>11</sup> Nel V sec. papa Leone Magno fa realizzare intorno all'abside un deambulatorio poggiante su archi rampanti che in parte scaricavano sulle sostruzioni dell'abside costantiniana (MORBIDELLI 2010).

In posizione simmetrica rispetto all'asse della basilica si trova un secondo corridoio: la 'galleria degli intonaci'<sup>12</sup>, la quale conserva lacerti d'intonaco dipinto e l'imposta d'arcata<sup>13</sup> che ha permesso di ricavare il probabile raggio degli archi che separavano le colonne delle navate laterali<sup>14</sup>.

Le indagini archeologiche sono state portate avanti scavando un varco attraverso le sostruzioni dell'abside paleocristiana e, mediante rampe per il collegamento verticale dei diversi dislivelli calpestabili, si giunge in quelli che erano gli ambienti seminterrati dei Castra Nova Equitum Singularium<sup>15</sup>, i quali presentano pareti in laterizio o in opera listata<sup>16</sup> e pavimentazioni in terra battuta (Fig. 4). Proseguendo attraverso la 'galleria dei bolli'<sup>17</sup> si giunge negli spazi che conservano i resti della domus che occupavano l'area prima della costruzione dei Castra, i cui lacerti murari supportano brani di affreschi di inizio II sec. consolidati anch'essi con malta cementizia<sup>18</sup>.

12 Denominazione data dall'autrice in quanto la galleria conserva lastre di malta cementizia di dimensioni 40x60x7 cm circa, nelle quali sono annegati frammenti di intonaco ritrovati durante gli scavi a opera di Josi fra il 1934 e il 1938. Non c'è stato alcun tentativo di ricomposizione o catalogazione, i frammenti sono stati raggruppati per armonia di colore e disegni. I più antichi dovrebbero risalire all'epoca augustea in quanto paragonabili agli intonaci della casa di Livia (75-50 a.C.).

13 Uno dei reperti più importanti rinvenuti negli scavi eseguiti negli anni '30 del Novecento.

14 JOSI et al. 1957, p. 84.

15 KRAUTHEIMER et al. 1977.

16 È interessante sottolineare come la tecnica costruttiva utilizzata vari a seconda della destinazione d'uso dell'ambiente ipogeo: nella striga più a ovest vengono utilizzati solamente laterizi, con archi per controventare e permettere il passaggio; questo perché l'ambiente era utilizzato probabilmente come magazzino. Nella striga successiva i muri perimetrali sono sempre in laterizio, ma quelli interni (muro di spina e setti di controvento) sono in opera listata, quindi realizzati con materiale di minor pregio perché gli ambienti erano completamente riempiti di terra. Non a caso essi contengono i resti delle domus preesistenti, la cui demolizione sarebbe stata un dispendio inutile di tempo e denaro.

17 Denominazione data dall'autrice in quanto la galleria conserva sulle pareti frammenti di laterizio rinvenuti durante gli scavi riportanti dei bolli stampati in superficie.

18 Gli interventi di consolidamento degli intonaci affrescati sono stati realizzati, anche in questo caso, senza una piena consapevolezza in materia di compatibilità dei materiali e in maniera evidentemente provvisoria e imprecisa. Malte cementizie sono state applicate per far aderire le parti di intonaco staccate e per fissare i bordi più esterni degli affreschi al supporto murario. Lo strato cementizio è diventato una barriera, impedendo la naturale traspirazione della muratura e provocando efflorescenze e rigonfiamenti dell'intonaco a causa della presenza di sali.

Negli stessi locali è possibile riconoscere anche le fondazioni corrispondenti al corpo longitudinale dell'aula basilicale costantiniana<sup>19</sup>. Nell'ambiente successivo è conservato un passaggio delle acque fognarie, nonché l'antico livello pavimentato del cortile dell'accampamento che fungeva da 'piazza d'armi' per le esercitazioni militari. Proseguendo, con ulteriori variazioni di quota, si accede alla 'sala del capitello'<sup>20</sup>.

In questa stanza<sup>21</sup> è conservato un altro reperto importante: un capitello ionico capovolto usato per un'incisione dedicatoria degli equites<sup>22</sup>.

Lo scavo lungo la navata centrale della basilica prosegue fino alla facciata principale presentando altri resti riguardanti principalmente le domus suburbane. Questi ambienti ipogei attualmente non sono in condizioni di sicurezza tali da poter essere indagati e visitati, pertanto la proposta di restauro e musealizzazione ha compreso solamente gli spazi precedentemente descritti.

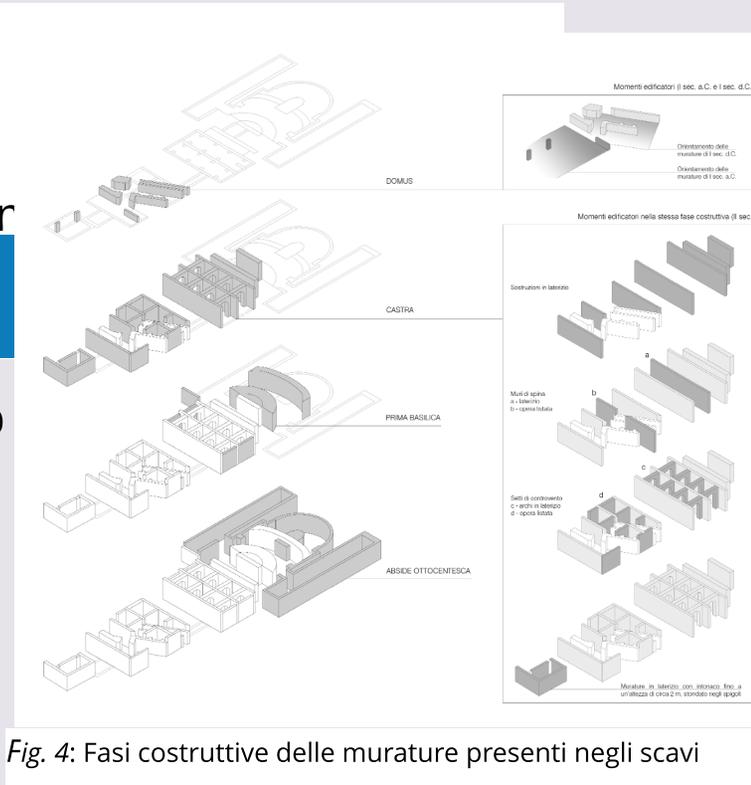


Fig. 4: Fasi costruttive delle murature presenti negli scavi

19 Il campione relativo all'analisi delle murature, databile fra il 306 e il 337, presenta un paramento in opera laterizia paragonabile alla seconda fase della Basilica di Massenzio; la malta in epoca costantiniana, inoltre, è più grassa e ben setacciata.

20 Denominazione data dall'autrice per la presenza del capitello con incisione dedicatoria (infra).

21 Nel III secolo, in corrispondenza del Praetorium (alloggio del comandante dell'accampamento) viene scavata una stanza che presenta un rivestimento d'intonaco in cocciopesto fino a un'altezza da terra di 2 m circa, stondato negli spigoli. La copertura dell'ambiente è una volta a botte in opera cementizia gettata su laterizi sesquipedali e bipedali. Questo lascia supporre che il vano ipogeo probabilmente era una cisterna di raccolta delle acque che alimentava il quartier generale.

22 L'iscrizione identifica l'edificio con la Schola Curatorum degli Equites Singulares dedicata a Rufino et Laterano co(n)s(ulibus) il 1 gennaio 197, terminus ante quem per la costruzione dei Castra (JOSI 1934, p. 15).

## *Restauro e musealizzazione: principi teorici, interventi conservativi e proposte espositive*

L'organizzazione attuale degli scavi è il risultato di una serie di sistemazioni predisposte a seguito delle varie campagne di indagini archeologiche portate avanti a partire dal XIX sec.

Essa si caratterizza per collocazioni precarie dei reperti rinvenuti e per provvisori assetti 'conservativi'. Attraverso lo studio delle fonti dirette e indirette è stata acquisita una compiuta conoscenza dei luoghi che ha permesso l'elaborazione di un consapevole progetto di conservazione e, dunque, musealizzazione.

La linea operativa scelta intende il restauro come un momento teorico-operativo profondamente qualificato dall'istanza storica<sup>23</sup>, che persegue l'intento conservativo-espositivo mediante una progettazione declinata secondo il minimo intervento<sup>24</sup> e il linguaggio contemporaneo matericoformale, tentando di coniugare il 'valore d'uso' con il 'valore dell'antico'<sup>25</sup>. Il progetto espositivo, dunque, si configura come il risultato di una sintesi derivante dalla lettura critica delle fonti documentali<sup>26</sup>, ovvero come un processo induttivo dell'opera stessa per cui l'inserimento del nuovo è funzionale all'antico in termini di immagine, conservazione, fruizione.

23 La prassi adottata per il restauro e la musealizzazione degli scavi in oggetto è la sintesi critica della più recente teoria del restauro architettonico. Cesare Brandi definisce il restauro come il "momento metodologico del riconoscimento dell'opera d'arte, nella sua consistenza fisica e nella sua duplice polarità estetica e storica, in vista della sua trasmissione al futuro" (BRANDI 1977, p. 6). In ambito archeologico appare fondamentale farsi guidare prevalentemente dall'istanza storico-conoscitiva ed essere maggiormente orientati verso un approccio critico-conservativo (CARBONARA 1997). È opportuno specificare, però, che il suddetto orientamento viene preferito considerando l'opera in oggetto, dunque richiamando anche il concetto annoniano del 'caso per caso' (ANNONI 1946).

24 CARBONARA 1997.

25 Il 'valore d'uso' impone di soddisfare le esigenze pratiche dell'uomo. Esso contrasta con il 'valore dell'antico' nel momento in cui sia impossibile utilizzare il monumento (RIEGL 1903). Il compito dell'architetto restauratore, dunque, è valutare 'caso per caso' la modalità di azione per conservare la testimonianza storica senza tralasciare l'intento fruitivodivulgativo della stessa perseguendo anche il 'valore educativo' del monumento (DVOŘÁK 1916).

26 Intese come fonti indirette (letteratura edita e documenti archivistici), nonché come binomio "architettura-documento" (fonte diretta: testimonianza materiale del passato che si deve saper leggere, e interpretare, come un documento).

La proposta di restauro e allestimento degli scavi si inserisce nell'offerta museale di un itinerario espositivo guidato dell'intero complesso lateranense, la cui progettazione si basa sui principi di economicità, fattibilità, conservazione e cronografia lateranense.

La visita parte e si sviluppa negli ambienti ipogei della basilica, continua sotto al Battistero e prosegue alla quota del livello stradale per poi concludersi nel museo del tesoro di S. Giovanni in Laterano (Fig. 5).

Il progetto di conservazione e di allestimento museale, invece, riguarda strettamente gli scavi sottostanti la basilica precedentemente illustrati. La scelta è quella di mantenere l'assetto consolidato degli scavi riordinando cronologicamente i reperti e migliorandolo ai fini della conservazione e della fruibilità. Il percorso elaborato segue la successione diacronica degli avvenimenti e delle edificazioni nell'area in oggetto ed è stato pensato per gruppi ristretti di persone con accompagnatore. L'analisi del degrado, inoltre, ha reso possibile la definizione delle operazioni necessarie per la salvaguardia e la valorizzazione dei resti archeologici. I problemi di conservazione principali sono dovuti agli interventi incongrui eseguiti nella seconda metà del XX secolo. Per il restauro degli affreschi si suggeriscono interventi di preconsolidamento per l'asportazione della malta cementizia e test di pulitura prima delle operazioni di consolidamento; per le gallerie 'dei reperti marmorei' e 'degli intonaci' si propone la rimozione dell'intonaco e del pavimento a base cementizia, la stesura di un nuovo rivestimento parietale compatibile con la muratura storica che riprenda la colorazione attuale<sup>27</sup> e la messa in opera di un pavimento in cocchiopesto con additivi per richiamare la stessa pigmentazione delle pareti e per mettere in evidenza le tracce delle murature e dei mosaici della 'domus trapezoidale', nonché per evidenziare la fase temporale degli scavi di XIX secolo.

<sup>27</sup> Si suggerisce il mantenimento delle colorazioni attuali in quanto l'assetto espositivo risulta consolidato essendo in opera da molti anni, dunque un cambio di colorazione potrebbe risultare come uno stravolgimento dei luoghi.

Le pavimentazioni degli ambienti, infatti, saranno caratterizzate da colorazioni differenti in base al periodo storico di appartenenza<sup>28</sup>: ad ogni epoca corrisponderà una gradazione cromatica per permettere al fruitore di comprendere la cronologia dei dati archeologici (Fig. 6).

Le gallerie dei 'reperti marmorei', degli 'intonaci' e dei 'bolli' sono contraddistinte da un'ingente quantità di resti esposti in maniera disordinata e fissati alle pareti con ganci in metallo grezzo che non assicurano la tutela dell'oggetto. Per l'ancoraggio parietale si propongono perni in tre taglie differenti per adattarsi alle diverse dimensioni degli oggetti da sostenere, con inserti in neoprene a contatto col reperto e realizzati nelle parti a vista in acciaio inox brunito, materiale scelto per il linguaggio materico dell'intera sistemazione museografica. L'allestimento sarà infatti caratterizzato anche da pannelli con testi descrittivi o attrezzati per retroproiezioni, supporti basamentali per ritrovamenti più importanti<sup>29</sup> e rampe per il collegamento verticale dei diversi livelli di quota, tutti elementi progettati in acciaio inox brunito con impiego di tecnologie semplici, ripetibili e compatibili con le strutture storiche. I pannelli si adatteranno alle varie dimensioni degli alloggiamenti: la struttura fissa sarà costituita da cavi in acciaio bloccati a terra e a soffitto e da un telaio di dimensioni variabili che, a seconda dei casi, supporterà un telo in PVC ignifugo per le retroproiezioni<sup>30</sup> o un pannello descrittivo con luce integrata. I basamenti, caratterizzati da un disegno essenziale di forma parallelepipedica, saranno posizionati con l'obiettivo di presentare i reperti secondo il nuovo progetto di allestimento: nello specifico, il capitello ionico capovolto resterà esposto nella stanza dove attualmente è conservato, ma sarà collocato al centro della stessa per permettere una visione a tuttotondo; per tale ragione sarà installato anche un dissuasore di avvicinamento, integrato con un sistema di illuminazione a luce radente orientata da sinistra per facilitare la lettura dell'incisione dedicatoria.

28 Negli ambienti dei Castra e in quelli che conservano le domus di I sec. a.C. e I sec. le pavimentazioni sono in terra battuta. La scelta è quella di conservarla e di aggiungere additivi coloranti compatibili.

29 Essi sono: il capitello con l'incisione dedicatoria e l'imposta dell'arcata della basilica paleocristiana.

30 La retroproiezione è stata scelta in quanto permette di celare agli occhi dei visitatori gli elementi necessari a questa tecnologia audiovisiva, inoltre offre il vantaggio per cui il fascio di proiezione non interferisce con l'osservatore o con altri oggetti collocati tra questi e lo schermo.

L'imposta dell'arco, invece, sarà esposta su un basamento posizionato nell'ambiente in cui si conservano i resti delle fondazioni dell'abside costantiniana per richiamare l'attenzione dell'osservatore sulla medesima fase costruttiva. Le scale saranno riprogettate in acciaio con illuminazione integrata mantenendo il volume di quelle esistenti<sup>31</sup>: i montanti verticali, elementi cavi per permettere il passaggio dei fili dell'elettrificazione, sosterranno un corrimano disegnato in base ai principi ergonomici e adatto a contenere una luce direzionata sui gradini (Fig. 7).

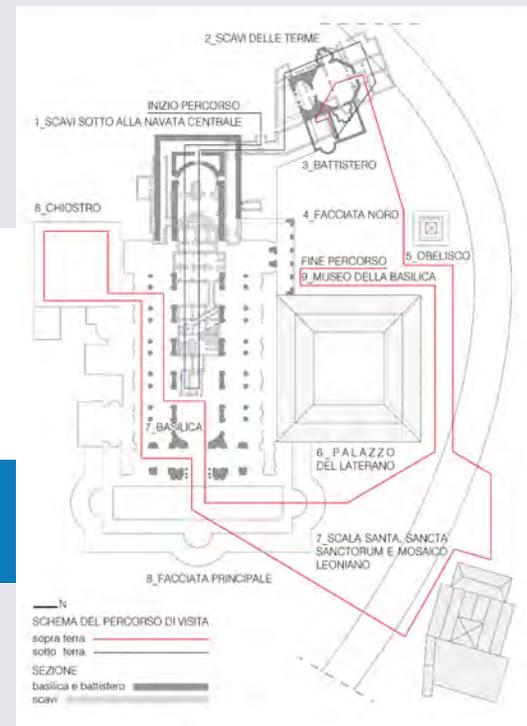


Fig. 5: Schema del percorso di visita del complesso lateranense

La fotometria attuale delle luci nelle gallerie dei 'reperti marmorei', degli 'intonaci' e dei 'bolli' è direzionata a terra, mentre i reperti sono esposti sulle pareti e non risultano, dunque, illuminati in maniera corretta. La scelta è quella di mantenere il passo degli apparecchi illuminanti, ma di riprogettarli in modo che la fotometria possa dirigersi correttamente sugli oggetti secondo la tecnica wall-washing<sup>32</sup>.

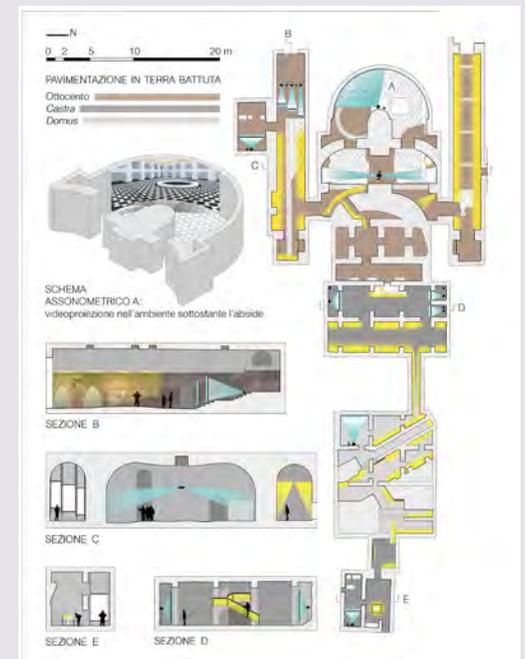


Fig. 6: Schema del progetto museografico e illuminotecnico degli scavi

31 I collegamenti verticali attualmente sono realizzati in muratura e non sono illuminati correttamente per garantire la sicurezza dei fruitori.

32 Il wall-washing è una tecnica di illuminazione generalmente usata su superfici lisce per mettere in evidenza gli oggetti posizionati su di esse. Gli apparecchi sono di norma montati nella parte alta dell'ambiente e posizionati a una distanza tale da ottenere un angolo abbastanza ampio tra la sorgente luminosa e la parete.



Fig. 7: Rendering della scala in acciaio inox brunito



Fig. 8: Fotoinserimento schematico della corretta illuminazione per i lacerti di affresco

Luci direzionate saranno posizionate in maniera tale da mettere in evidenza emergenze singolari come gli intonaci di II sec. sui lacerti murari (Fig. 8), il canale fognario e la traccia dell'arco rampante che sosteneva il deambulatorio leoniano. Sistemi di illuminazione radente verranno collocati per far risaltare la stratificazione delle fondazioni della prima basilica<sup>33</sup> e le murature che sostengono le volte a crociera degli ambienti interrati delle strigae, in cui la profondità dell'architettura viene evidenziata e scandita tramite gli arconi trasversali di controvento che risultano

in ombra. Il percorso multimediale degli scavi è stato elaborato per trattare cronologicamente la storia del Laterano prima dell'edificazione della basilica paleocristiana: il visitatore ripercorrerà le fasi evolutive dei luoghi attraverso filmati, schermi interattivi e pannelli esplicativi.

33 Resti visibili all'estremità est della galleria 'degli intonaci'.

Nell'ambiente sottostante il catino absidale una prima videoproiezione su muratura<sup>34</sup> illustrerà la storia degli scavi dall'Ottocento al Novecento, per meglio comprendere la provenienza dei vari reperti esposti. In un ambiente attiguo alla galleria 'degli intonaci', un filmato retroproiettato ripercorrerà le fasi storiche dell'area lateranense e, successivamente, tre pannelli per retroproiezioni illustreranno la successione diacronica delle quattro basiliche. Saranno chiariti così tutti gli aspetti generali e propedeutici alla comprensione dell'intero percorso museale. Negli ambienti dei Castra, poi, all'estremità sud della striga più a ovest, verranno proiettati video esplicativi<sup>35</sup> della struttura e del funzionamento dell'accampamento militare del II sec. All'estremità opposta dello stesso ambiente, altri due pannelli retroproiettati approfondiranno la battaglia di ponte Milvio del 312 e la motivazione costruttiva della prima basilica (Fig. 9). Nell'ambiente che conserva i resti dell'abside originaria, infine, verrà trasmessa una proiezione con la ricostruzione tridimensionale della basilica paleocristiana. Una videoproiezione su parete nell'ambiente sottostante l'abside attuale tratterà l'epilogo dell'abside originaria, illustrando l'intervento ottocentesco, la successiva demolizione, l'epoca degli scavi e il ritrovamento dei lacerti murari e musivi della 'domus trapezoidale'. L'itinerario di visita continua dirigendosi negli spazi inferiori al battistero originariamente adibiti a funzioni termali. Dalla cappella battisteriale di San Venanzio, tramite esistenti tagli pavimentali circoscritti da parapetti, sono visibili i mosaici originari delle terme. Questo passaggio esistente permette di considerare una connessione spaziale fra il livello ipogeo e quello stradale senza stravolgere lo stato dei luoghi. Giunti alla quota del battistero tramite un collegamento verticale, dunque, la visita prosegue per tutto il complesso lateranense<sup>36</sup>.

34 Per evitare l'inserimento di troppi pannelli in PVC, le videoproiezioni sfruttano la buona tessitura muraria che determina una discreta omogeneità della superficie sulla quale viene trasmesso il video. Questa metodologia risulta essere, oltre che economica, anche di forte impatto sul visitatore.

35 Alle estremità delle strigae sono presenti delle nicchie che vengono sfruttate per l'alloggiamento dei pannelli, nonché per celare le apparecchiature necessarie alla retroproiezione.

Questo passaggio esistente permette di considerare una connessione spaziale fra il livello ipogeo e quello stradale senza stravolgere lo stato dei luoghi. Giunti alla quota del battistero tramite un collegamento verticale, dunque, la visita prosegue per tutto il complesso lateranense<sup>36</sup>.



Fig. 10: Fotoinserimento dei pannelli per retroproiezioni nelle nicchie nord della prima striga a ovest dei *Castra*

36 Veduto il Battistero, la visita guidata prosegue con le opere commissionate a Fontana da Sisto V: la facciata del transetto 'restaurata' da Pio IV e Pio V alla quale l'architetto aggiunge un portico sotto la Loggia di Benedizione, l'obelisco egizio innalzato per la sistemazione di piazza San Giovanni in Laterano a seguito dei rinnovamenti voluti dal pontefice urbanista, il nuovo palazzo del Laterano costruito in sostituzione di quello medievale e il complesso antistante nel quale l'architetto assembla la Scala Santa, il Sancta Sanctorum e il mosaico del Triclino Leoniano. Entrando nella basilica, si passa nel chiostro del XIII secolo, per poi tornare alla successione cronologica del percorso con i lavori di 'restauro' eseguiti da Borromini dal 1646 fino al Giubileo del 1650 (ROCA DE AMICIS 1995) per volere di Innocenzo X. Il percorso prosegue con la facciata principale realizzata fra il 1730 e il 1735 su progetto di Galilei, per concludersi nel museo.

## Referenze bibliografiche

ANNONI 1946: A. Annoni, *Scienza ed arte del restauro architettonico*, Edizioni Artistiche Framar, Milano 1946.

BRANDI 1977: C. Brandi, *Teoria del restauro*, Einaudi, Torino 1977.

BRANDT 2012: O. Brandt, *Battisteri oltre la pianta. Gli alzati di nove battisteri paleocristiani in Italia*, Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, Città del Vaticano 2012.

BRANDT, GUIDOBALDI 2008: O. Brandt, F. Guidobaldi, *Il Battistero Lateranense: nuove interpretazioni delle fasi strutturali*, in «Rivista di Archeologia Cristiana», LXXXIV, 2008, pp. 189-282.

BRUSCHI 1994: A. Bruschi, *Principi, metodi, strumenti e procedimenti storiografici* in F. Colonna, S. Costantini (a cura di), *Principi e metodi della storia dell'architettura e l'eredità della scuola romana*, Centro Stampa Ateneo, Roma 1994, pp. 9-16.

BUSIRI-VICI 1868: A. Busiri-Vici, *Progetti del nuovo coro, presbiterio e dipendenze dell'Arcibasilica Lateranense. Grandi lavori sinora eseguiti. Scoperta dell'antica casa dei Laterani. Rilievi dell'Abside e Portico Leoniano. Restauro dell'Abside Costantiniana. Suo trasferimento meccanico e conservazione*, Tipografia Tiberina, Roma 1868.

CARBONARA 1997: G. Carbonara, *Avvicinamento al restauro. Teoria, storia, monumenti*, Liguori, Napoli 1997.

COLINI 1944: A. M. Colini, *Storia e topografia del Celio nell'antichità*, Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia. Memorie VII, Tipografia poliglotta vaticana, Città del Vaticano 1944.

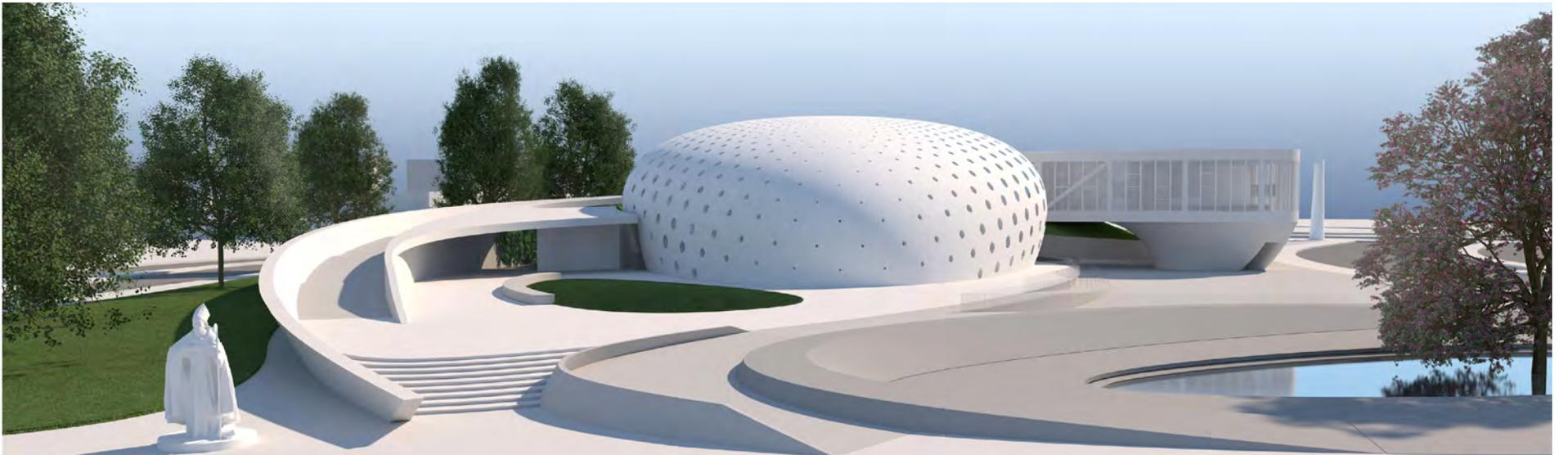
DVOŘÁK 1916: M. Dvořák, *Catechismo per la tutela dei monumenti*, 1916.

HAYNES et al. 2012: I. Haynes, P. Liverani, S. Piro, G. Spinola, *Archaeological Fieldwork Reports: The Lateran Project*, in «PBSR», LXXX, 2012, pp. 369-371.

HAYNES et al. 2016: I. Haynes, P. Liverani, I. Peverett, G. Spinola, A. Turner, *The Lateran Project: Interim Report for the 2015–16 Season (Rome)*, in «PBSR», LXXXIV, 2016, pp. 311-316.

HAYNES et al. 2018: I. Haynes, P. Liverani, T. Ravasi, S. Kay, I. Peverett, *The Lateran Project: Interim Report for the 2017–18 Season (Rome)*, in «PBSR», LXXXVI, 2018, pp. 320-325.

- JOSI 1934, E. Josi, Scoperte nella Basilica costantiniana al Laterano, Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, Roma 1934.
- JOSI et al. 1957: E. Josi, R. Krautheimer, S. Corbett, Nota Lateranensi, «Rivista di archeologia cristiana», 33, 1957, pp. 79-98.
- KRAUTHEIMER 1977: R. Krautheimer, S. Corbett, A. K. Frazer, Corpus Basilicarum Christianarum Romae, Le basiliche paleocristiane a Roma (sec. IV-IX), Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, Città del Vaticano 1977.
- LIVERANI 1998: P. Liverani, Laterano 1. Scavi sotto la Basilica di San Giovanni in Laterano. I materiali, Musei Vaticani, Città del Vaticano 1998.
- LIVERANI et al. 2020: P. Liverani, A. Ippoliti, o. Di Biase, Gli scavi sotto la Basilica di San Giovanni in Laterano: conoscenza, restauro e musealizzazione, in «Restauro Archeologico», 1, 2020, pp. 4-17.
- LOLLI 1886: A. Lolli, La Basilica Lateranense e la nuova abside, «Rassegna Italiana», V, 1886, p. 325.
- MERCURELLI 1939: C. Mercurelli, Scavi sotto la Basilica Lateranense, «Palladio», 3, 1939, pp. 184-186.
- MIARELLI MARIANI 1999: G. Miarelli Mariani, Un restauro che profuma di calce, in S. Boscarino (a cura di), Sul restauro architettonico, FrancoAngeli, Milano 1999, pp. 7-23.
- MORBIDELLI 2010: M. Morbidelli, L'abside di S. Giovanni in Laterano. Una vicenda controversa, Viella, Roma 2010.
- PELLICCIONI 1973: G. Pelliccioni, Le nuove scoperte sulle origini del Battistero lateranense, Città del Vaticano, Tipografia Poliglotta Vaticana 1973.
- RIEGL 1903: A. Riegl, Il culto moderno dei monumenti, la sua essenza e il suo sviluppo, 1903.
- SPINOLA 2017: G. Spinola, Nuove ipotesi per l'area sotto la basilica lateranense: la villa suburbana e il possibile valetudinarium dei Castra Nova Equitum Singularium, in «Bollettino dei monumenti musei a gallerie pontificie», 35, 2017, pp. 61-92.
- STEVENSON 1877: E. Stevenson, Scoperte di antichi edifizii al Laterano, «Annali dell'Istituto di Corrispondenza archeologica», pp. 332-384.



# CLAUDIO FANFONI > MERITO

CHIESA E COMPLESSO  
PARROCCHIALE SAN GIOVANNI XXIII  
MEZZOCAMMINO - ROMA

## *Il Progetto*

Questo è il risultato di un lavoro accademico presentato e discusso in seduta di laurea magistrale nella facoltà di Architettura La Sapienza di Roma. L'obiettivo di questa tesi di laurea è stato quello di proporre un progetto architettonico della Chiesa e annesso complesso parrocchiale S. Giovanni XXIII che rispondesse alle direttive ed agli spunti offerti nelle quattro costituzioni del Concilio Vaticano II.

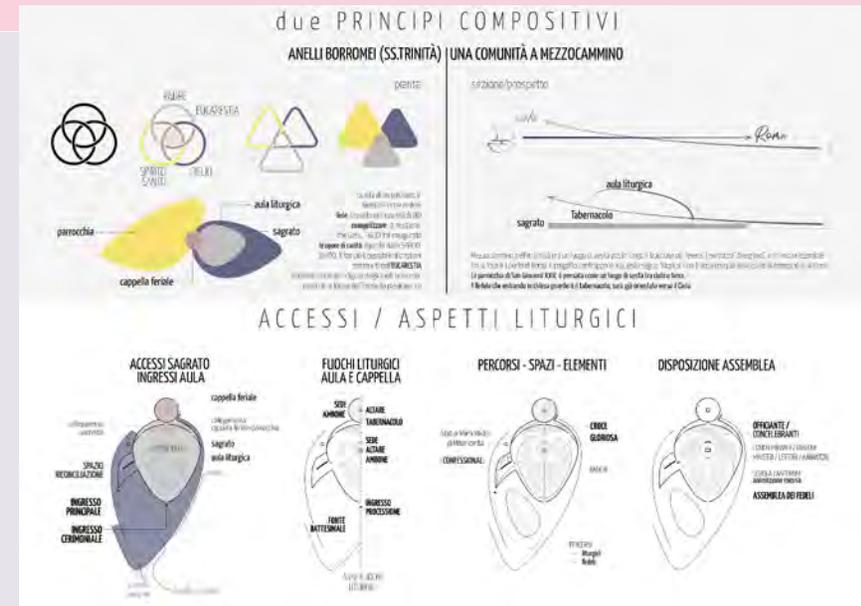
## *Il Contesto*

Il territorio è stato a lungo sottoposto ad un vincolo di non edificabilità, la cui rimozione ha dato il via alla costruzione di un nuovo comprensorio alla fine degli anni '90. Non sono presenti testimonianze architettoniche di rilevanza storica. La standardizzazione formale dell'abitato circostante fornisce un punto di contrasto con il complesso di San Giovanni XXIII. Il linguaggio formale scelto è un omaggio alle linee curve ispirate dalla natura, un organismo senza barriere che invita il fedele a esplorarlo.

La pianta è ispirata dal concetto degli anelli borromei; la struttura è suddivisa in 3 aree:

- l'aula liturgica: centro vero e proprio della fede; una cupola moderna che risalta nel paesaggio urbano
- il sagrato: luogo di avvicinamento alla fede; che ricorda il cortile dei gentili del Tempio di Gerusalemme; uno spazio di transizione-evangelizzazione che porta all'ingresso principale dell'aula, che invita il fedele ad avvicinarsi gradualmente al mistero che vi è celebrato
- la parrocchia: luogo delle opere dello Spirito Santo; un volume trasparente sospeso rivestito da un velario in metallo traforato, in cui si svolgono le attività.

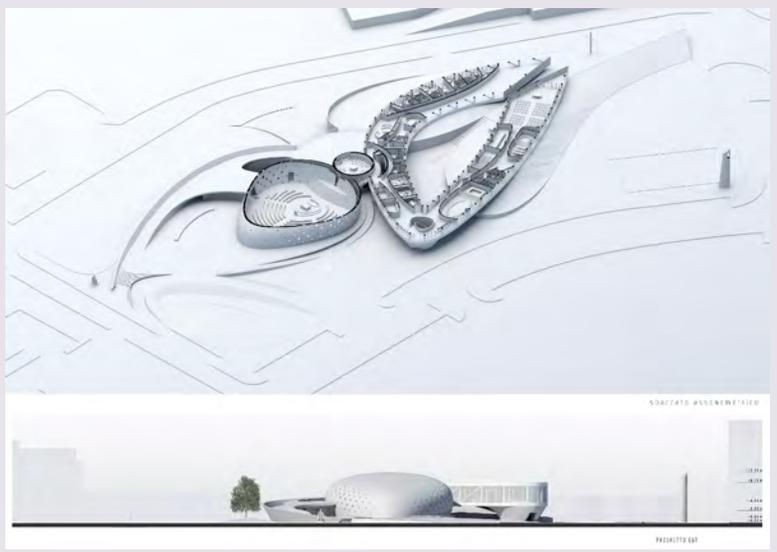
A differenza degli anelli Borromei, che sviluppano un legame di unione paritario, in questo progetto le aree sono unite simbolicamente da una quarta entità che costituisce il perno di tutta la vita cristiana del singolo e della comunità: l'Eucarestia. Il complesso infatti è organizzato intorno al volume cilindrico della cappella feriale in cui viene riposto il Santissimo Sacramento (Eucarestia Fonte e Culmine).

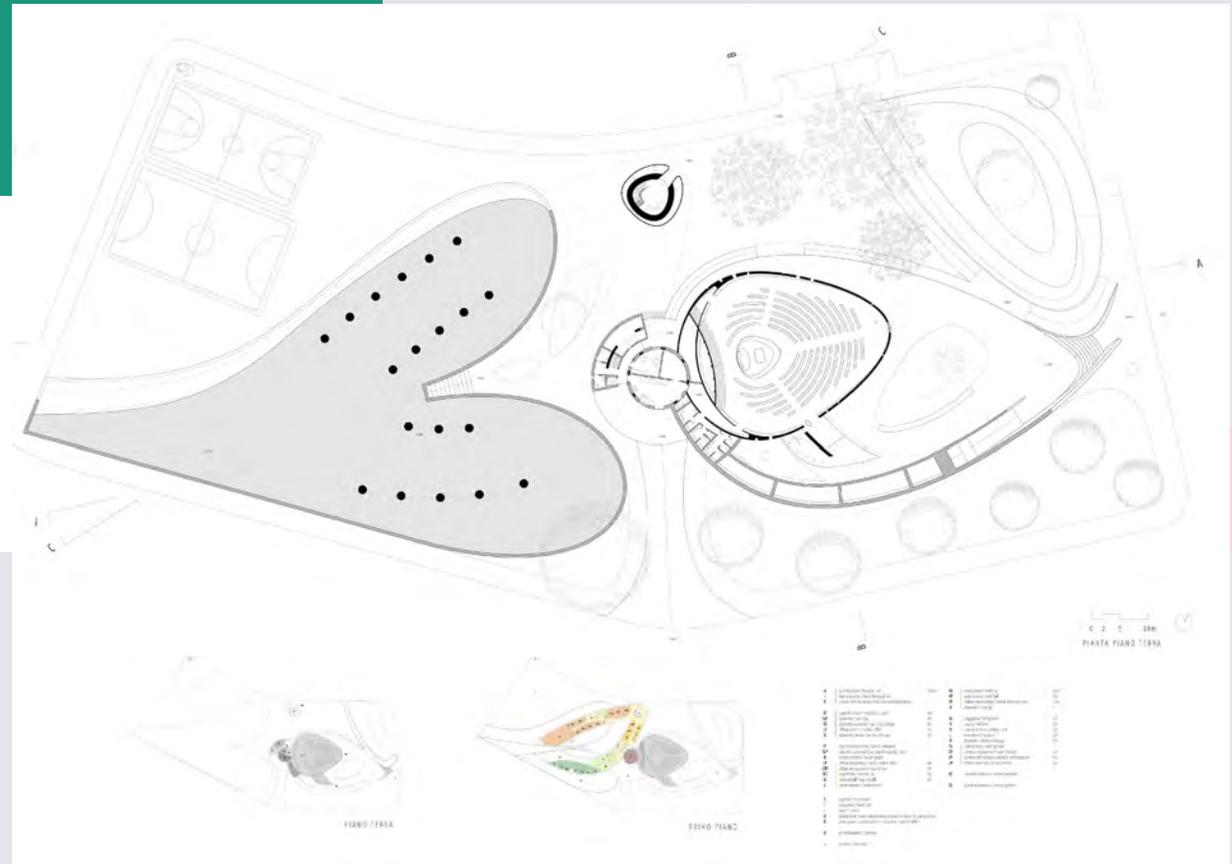




La sezione trae ispirazione dal genius loci ; gli ambienti sono organizzati su quote crescenti, dando verticalità al complesso, dando una tensione verso il Cielo. Il nome del quartiere Mezzocammino deriva dalla storica stazione di sosta che veniva utilizzata ai tempi dell'impero romano: le merci che dal porto di Traiano dovevano raggiungere la città venivano trainate per mezzo di funi, dal bestiame lungo il fiume. Il viaggio durava due giorni e in questo luogo ci si trovava a metà percorso e si faceva una sosta.

L'aula è poggiata su un basamento e si astrae dal contesto, tutto il complesso diventa un luogo di sosta spirituale che esprime l'eterno cammino della Chiesa sempre a metà strada tra la terra e il cielo.

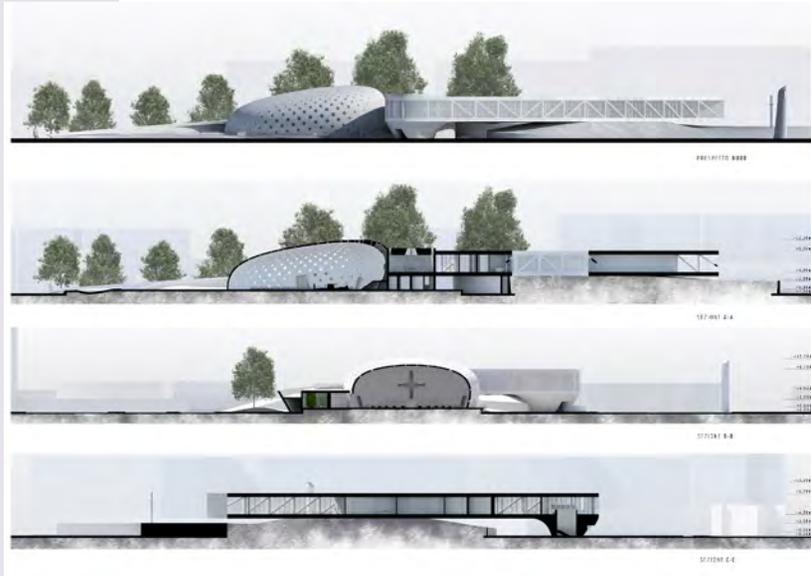




La sezione trae ispirazione dal genius loci; gli ambienti sono organizzati su quote crescenti, dando verticalità al complesso, dando una tensione verso il Cielo. Il nome del quartiere Mezzocammino deriva dalla storica stazione di sosta che veniva utilizzata ai tempi dell'impero romano: le merci che dal porto di Traiano dovevano raggiungere la città venivano trainate per mezzo di funi, dal bestiame lungo il fiume. Il viaggio durava due giorni ed in questo luogo ci si trovava a metà percorso e si faceva una sosta.

L'aula è poggiata su un basamento e si astrae dal contesto, tutto il complesso diventa un luogo di sosta spirituale che esprime l'eterno cammino della Chiesa sempre a metà strada tra la terra e il cielo.

LE RICERCHE EFFETTUATE SUI DOCUMENTI DEL CONCILIO VATICANO II HANNO ISPIRATO ALCUNE SCELTE PROGETTUALI:



### *L'actuosa Participatio*

La forma dell'aula è disegnata per esprimere plasticamente questo concetto: l'assemblea è organizzata inglobando il presbiterio per sottolineare con forza che la messa non è un atto del solo celebrante ai quali i fedeli assistono passivamente, ma è un'unica azione partecipata.

### *Dei Verbum*

La Costituzione Dei Verbum presenta la Sacra Scrittura come un pane da porgere; l'ambone perciò si trova al limite del presbiterio, davanti all'altare, proteso verso l'assemblea. Esso si trova a pochi passi dalle prime file dei fedeli per sottolineare che la parola di Dio è in mezzo al popolo come le tavole dell'alleanza che Dio diede a Mosè e che accompagnavano il popolo.

## *l'Eucaristia fonte e culmine*

Oltre alla centralità dell'altare nell'aula liturgica, la centralità dell'Eucarestia in questo progetto è sottolineata dalla collocazione della cappella feriale al centro dell'intero complesso parrocchiale, come fosse un perno.

Tale cappella, inoltre:

- non contiene arredi fissi; questo affinché possa essere organizzata in modo dinamico e sempre diverso a seconda del tipo di preghiera (o del gruppo di preghiera) che vi si svolge
- ha una parete che, aprendosi verso l'esterno e spostando i fuochi liturgici, la trasforma nel presbiterio di un'assemblea che si riunisce all'esterno.

## *La Croce Gloriosa*

Le norme della Conferenza Episcopale Italiana esigono che vi sia un crocifisso ben visibile; la parete di fondo è stata modellata dandole la forma di una croce. Essa, inoltre, è "attraversabile" e da essa si accede alla cappella feriale.

La croce rappresenta tutto ciò che nella vita ci si presenta come sofferenza. Cristo sulla croce, sceglie di condividere fino in fondo tutto ciò che appartiene alla realtà umana e risorgendo apre un cammino verso il cielo. Così Dio ha trasfigurato la sofferenza rendendola "attraversabile" mediante la fede. Al centro della Croce si trova il tabernacolo posto tra la cappella feriale e l'aula liturgica.



## PARTE TECNICA

Il complesso è realizzato in 3 modalità costruttive:

- L'aula, un guscio in calcestruzzo armato, è realizzato in situ, con casseforme di ultima generazione che consentono la realizzazione anche delle aperture. La struttura è armata con barre di acciaio
- La parrocchia è una struttura reticolare in acciaio, a ponte, con una larghezza massima di 12 metri. La scelta di questa tipologia costruttiva consente la massima fruibilità degli spazi interni, nella previsione di un riassetto interno al cambiare delle esigenze. La struttura sospesa consente di sfruttare lo spazio sottostante per le attività parrocchiali estive
- Il cilindro della cappella feriale è realizzato con un sistema puntiforme in cls armato e solai misti acciaio-cls.

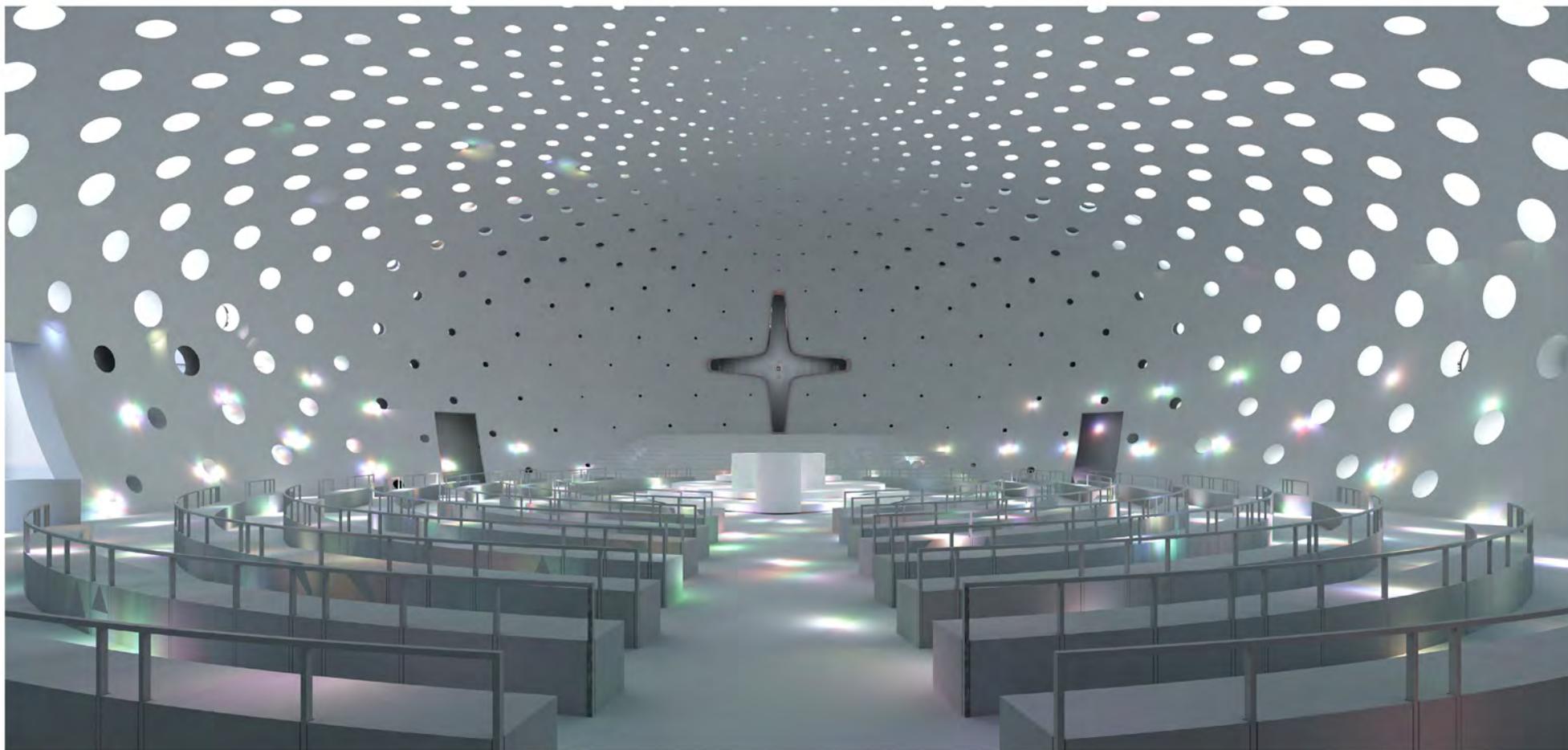


INTERNO - ESTERNO: chiusa e aperta

CAPPELLA FERIALE



PARROCCHIA



I'AULA LITURGICA



INGRESSO PRINCIPALE AULA



PENITENZIALE/CONFESSINALI



CROCE ESTERNA

**Progetto grafico ed editoriale a cura della Pontificia Accademia dei Virtuosi al Pantheon**

**[www.accademiavirtuosi.it](http://www.accademiavirtuosi.it)**

