

ALMA MATER STUDIORUM - UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

DOTTORATO DI RICERCA IN INGEGNERIA EDILE - ARCHITETTURA
CICLO XXV

SETTORE CONCORSUALE DI AFFERENZA: 08/D1 - PROGETTAZIONE ARCHITETTONICA
SETTORE SCIENTIFICO-DISCIPLINARE: ICAR/ 14 - COMPOSIZIONE ARCHITETTONICA E URBANA

TESI:

ARCHITETTURA E VERITÀ

Emil Steffann architetto di chiese

PRESENTATA DA
DOTT. ARCH. TINUCCIO GRISI

COORDINATORE DOTTORATO
PROF. ING. ROBERTO MINGUCCI

RELATORE
PROF. ING. GIORGIO PRADERIO

ARCHITETTURA E VERITÀ

Emil Steffann architetto di chiese

TESI DI DOTTORATO

IN INGEGNERIA EDILE - ARCHITETTURA

CICLO XXV – 2010/2012

CON LA TESTIMONIANZA DEL

PROF. DIPL. ING. GISBERTH M. HÜLSMANN - BONN

CONSULENZA SCIENTIFICA

PROF. DIPL. ING. MANFRED SUNDERMANN - MÜNSTER

IN COLLABORAZIONE CON

ISTITUTO DI CULTURA GERMANICA / GOETHE ZENTRUM - BOLOGNA

pp. 128 + XCVI

*Sono grato a Mons. Giancarlo Santi
per aver incoraggiato e sostenuto questa ricerca*

*Grazie a sacerdoti, religiosi e parrochiani
che mi hanno cordialmente accolto in Germania*

REFERENZE ICONOGRAFICHE

TUTTE LE FOTO DELLE TAVOLE DI T. GRISI,

ECCETTO:

PRIMA AL CENTRO DI TAV. 1 – FOTO DI WILLY HORSCH

PRIMA IN ALTO DI TAV. 6 – FOTO DI ELKE WETZIG

PRIMA DI TAV. 10 – FOTO DI ALEXANDER OSTROVSKY

SECONDA DI TAV. 10 – FOTO STUTTGARTER LUFTBILD ELSÄSSER / LWL-MEDIENZENTRUM FÜR WESTFALEN

SECONDA NELLA COLONNA DESTRA DI TAV. 22 – FOTO DRTOM

AEROFOTO DA GOOGLE MAPS E BING MAPS

LE FIGURE NEL TESTO SONO TRATTE DALLE OPERE CITATE IN NOTA E DALLE PUBBLICAZIONI PARROCCHIALI
O SONO DELL'AUTORE, SALVO DIVERSA INDICAZIONE NELL'INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

RENDERING: ANGELO D'APOLITO



Emil Hoffmann

1899-1968

INTRODUZIONE

Architettura dello spazio santo..... p. 9
Istantanee

Sommario..... p. 18

RACCONTO E TAVOLE FOTOGRAFICHE

Un altro giorno in paradiso..... p. 25

1. *St. Laurentius*, Colonia-Lindenthal
2. *St. Walburga*, Porta Vestfalica

Lo sconosciuto..... p. 33

3. *St. Konrad*, Duisburg-Fahrn
4. *St. Bonifatius*, Krefeld-Stahldorf

Stat crux dum volvitur orbis..... p. 41

5. *Zum heiligen Kreuz*, Dorsten
6. *Franziskanerkirche St. Marien*, Colonia
7. *Herz-Jesu*, Essen-Altenessen
8. *Schmerzreiche Mutter*, Düsseldorf-Flehe
9. *St. Bonifatius*, Dortmund-Mitte
10. *St. Paulus Dom*, Münster

Fuori del tempo.....p. 49

11. *St. Maria vom Frieden*, Dormagen-Nord
12. *St. Matthias*, Euskirchen
13. *St. Hedwig*, Bayreuth
14. *Christuskönig*, Oeffingen
15. *St. Bonifatius*, Essen-Huttrop
16. *St. Hildegard*, Bonn-Rüngsdorf

Ecclesia e domus.....p. 57

17. *St. Johannes*, Merkstein
18. *St. Maria in den Benden*, Düsseldorf-Wersten
19. *St. Augustinus*, Düsseldorf-Eller
20. *Heilig Geist*, Mülheim an der Ruhr-Holthause

Dello spirituale sensibile..... p. 65

21. *St. Bonifatius*, Lubecca

22. *St. Elisabeth*, Opladen

23. *St. Martinus*, Moers-Repelen

24. *St. Laurentius*, Monaco-Gern

Cartoline..... p. 73

25. *St. Cyriakus*, Bruchhausen im Sauerland

26. *St. Nikolaus*, Langenhorst bei Velbert

27. *St. Mariä Himmelfahrt*, Alfter-Oedekoven

28. *Abtei Maria Heimsuchung*, Kall-Steinfeld

29. *St. Remaclus*, Cochem-Cond

30. *St. Bartholomäus*, Pressig-Rothenkirchen

31. *Kartause Marienau*, Seibrantz

Composizione liturgica..... p. 81

32. *St. Johannes*, Dorsten

33. *St. Hedwig*, Colonia-Höhenhaus

34. *Heilig-Geist-Krankenhaus Kapelle*, Colonia-Longerich

35. *St. Martin*, Dornbirn

36. *Kloster St. Katharina von Siena*, Düsseldorf-Angermund

Patrimonio Steffann..... p. 89

37. *St. Konrad*, Marl-Hüls

38. *St. Helena*, Bonn

39. *St. Elisabeth*, Essen-Frohnhausen

Cronologia..... p. 97

Aerofoto

Deutsche Zusammenfassung..... p. 100

SINTESI ARCHITETTURALE

Chiesa e centro parrocchiale di
San Giacomo Apostolo in Ferrara p. 107

Progetto

Riferimenti bibliografici..... p. 115

Indice delle illustrazioni..... p. 124

Indice di nomi, luoghi e opere citati..... p. 126

INTRODUZIONE

*Il sogno è senza fine, la veglia senza inizio,
né l'uno né l'altra si congiungono.
Solo la parola dialettica li pone in rapporto
in vista di una verità.*

Maurice Blanchot,

L'écriture du désastre

Architettura dello spazio santo

In un abbacinante dipinto del 1891¹ (fig. 1) GIOVANNI SEGANTINI colora una figura femminile intessuta da una luce di platino al suo zenith, in un paesaggio che essa pare sovrastare, mentre guarda seriamente a un *altrove*, posto oltre quel luogo naturale. L'ambiente vibra di una realtà solo coloristica, proiettato verso una metamorfosi delle cose dove la materia si spiritualizza e la bellezza si libra nel vuoto: è la creazione di un mondo che può nascere ovunque, senza imitazione o rappresentazione, bensì nel passaggio attraverso le forme e verso la forma desiderata.

Similmente, la concezione di questa ricerca nasce dal desiderio di approssimarsi alla conoscenza delle condizioni d'essere oggettive di un fenomeno (nel nostro caso l'architettura degli edifici per il culto cristiano) piuttosto che analizzarne, soggettivamente, funzioni e meccanismi: questo spazio oggettuale è un luogo a noi esterno, capace di *autorappresentarsi* tramite un ciclo di modificazioni discontinue le quali, nell'immanenza formale, ne custodiscono la memoria dei significati e preannunciano una compiutezza futura attraverso l'unità del *saper-fare* e del *voler-esprimere* al meglio una figura significativa.

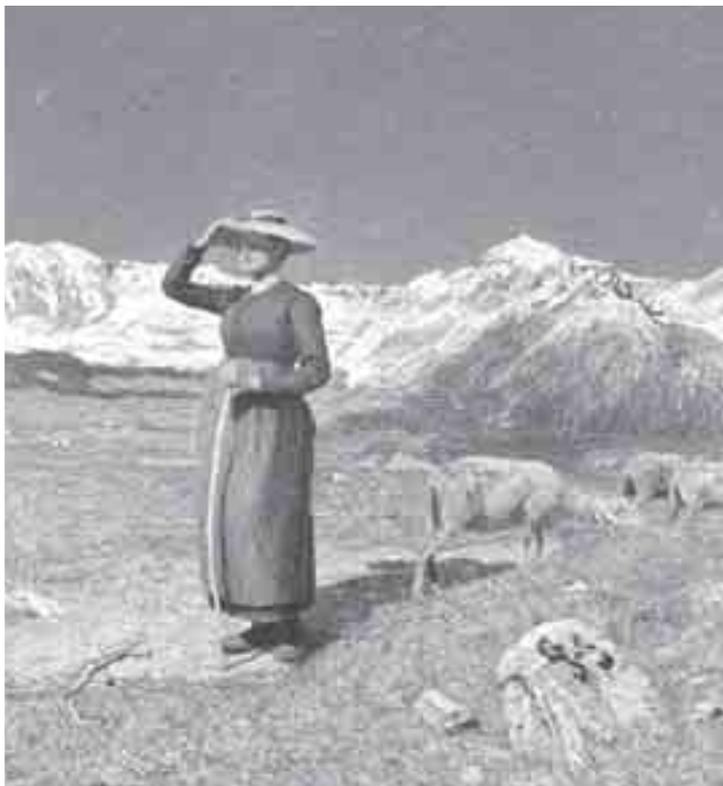


fig. 1

Leggendo le celebri righe di ADOLF LOOS: "Se in un bosco troviamo un tumulo, lungo sei piedi e largo tre, disposto con la pala a forma di piramide, ci facciamo seri e qualcosa dice dentro di noi: qui è sepolto qualcuno. Questa è architettura"², ci s'imbatte nell'identificazione tra architettura e sacralità, poiché veramente sacro è un luogo di sepoltura: "*Loca sacra ea sunt quae divino cultui fideliumve sepulturae deputantur dedicatione vel benedictione*"³. È però il Canone stesso a indicare come degni di sacralità, oltre ai sepolcri, i luoghi cultuali e, conseguentemente, le chiese che la dedizione al culto divino, di libero e pubblico esercizio, rende appunto "*aedes sacra*"⁴. Cristianamente sacri sono quindi tanto il luogo della memoria, della preghiera e meditazione personali, quanto lo spazio comunitario dell'azione liturgica nel quale la sacralità non s'impone come stato di separazione, ma è forma di mediazione e irraggiamento che mette il fedele in contatto con Dio per via sacramentale: avviene che sia la presenza di Cristo attraverso il sacramento del suo corpo, l'Eucaristia, a rendere l'assemblea radunata luogo sacro cristiano. Il culto cristiano si realizza primariamente attraverso segni sacramentali e non con rituali sacri. La vera sacralità è comunione che viene trasmessa attraverso Cristo.

1 *Mezzogiorno sulle Alpi*, St. Moritz, Segantini Museum.

2 Adolf LOOS, *Trotzdem*, 1930 (tr. it. in *Parole nel vuoto*, Milano, Adelphi, 1972, 3a ed. 1982, p. 255).

3 *Codex Iuri Canonici*, Can. 1205.

4 *id.*, Can. 1214.

“La comunione si realizza con lui stesso perciò unisce tra loro le persone. La parola *communio* ha in sé anche la dimensione sacramentale che appare chiaramente in PAOLO: *Il calice della benedizione che noi benediciamo non è forse comunione con il sangue di Cristo? E il pane che noi spezziamo non è forse comunione con il corpo di Cristo? Poiché c'è un solo pane noi, pur essendo molti, siamo un corpo solo.* Nell'Eucaristia Cristo, presente nel pane e nel vino, nel dono sempre nuovo di sé, edifica la Chiesa come suo corpo e ci unisce per mezzo del suo corpo risorto al Dio uno e trino e tra di noi. L'Eucaristia avviene in un luogo specifico e tuttavia è sempre universale perché esiste un unico Cristo e solo un corpo di Cristo.”⁵ La progettazione dell'edificio-chiesa si rivela così necessaria “nel riprendere le trame di una disseminazione vissuta e feconda di testimonianza e di luoghi di attesa, nel riconoscere luoghi canonicamente identificati come sedi di culto liturgicamente definiti che rispondano anche a intrinseche condizioni spaziali: con una dimensione assembleare idonea, con un dispositivo gerarchico funzionale, con un orientamento simbolico, una contestualizzazione storica e una idonea figurazione (verticalità, illuminazione, ridondanze, radicalità...), infine con una spazialità che predisponga il soggetto umano ... a porsi una domanda, a riflettere sulla presenza (l'Alterità), ad aprirsi all'incontro”⁶.

1 Cor 10, 16-17

Non vi sono al riguardo modelli fissi o schemi immutabili, piuttosto esistono *possibilità* che il progetto concretizza; lo stesso SAN CARLO BORROMEO arriva a sostenere che, al di là di indicazioni e dettami circoscritti, “la chiesa potrà essere realizzata nel modo prescritto dall'architetto stesso”⁷. Rimane alla base della progettazione il concetto di realizzabilità, scevro da utopie e pura speculazione, capace di innescare un processo in divenire, legato a una finalità aperta che ne è limite e scopo, ma non mera derivazione funzionale. Lo spazio liturgico deve esprimere comunanza e connessione e, per questo motivo, distaccarsi da una vacua ripetizione tipologica per radunare, sulla terra e sotto il cielo, gli elementi della composizione quali oggetti di conoscenza e comprensione dell'ambiente celebrativo. Elementi primi indipendenti e interconnessi sono ciò che l'architetto di chiese può offrire alla comunità ispirata che lo interpella e alla quale va ricordato, vivificandolo, ancora una volta il messaggio paolino: *santo è il tempio di Dio, che siete voi.*

1Cor 3,17

Tra immanenza e trascendenza si colloca il passaggio dal sacro al santo, ovvero dalla ricerca di un'identità legata al luogo mitico-epifanico alla forma aperta e confidente dello spazio di contatto con il sovrasensibile. La contingenza religioso-architettonica cristiana non stabilisce l'opposizione tra sacro e profano, e tra questi e l'ambito secolare, ma un provvisorio e discontinuo collocarsi verso un mondo più vero: l'orazione in *spirito e verità* “fa emergere il senso etico come l'ultima intelligibilità tanto dell'umano che del cosmico”, ma “non intende manifestare la purezza delle intenzioni”, quanto piuttosto l'oggettiva e rivelatrice natura delle cose⁸. Ciò comporta lo sviluppo delle proprietà peculiari di un'architettura che si ponga come luogo di riunione santificante e, insieme, di tensione trascendente, nella quale l'essenza radicale dello spazio comunichi attraverso il simbolismo delle cose e sia capace di radicarsi nella località, esprimendo il senso universale del corpo mistico. La sacralità che si esprime nell'azione sacramentale trova il suo *compimento non-finito* nella totalità del luogo celebrativo: solo la strutturazione liturgica dello spazio che stimola la partecipazione intersoggettiva tramite la distinzione/relazione dell'assemblea rispetto ai luoghi liturgici, crea un riparo possibile per la comunità credente. L'approccio analitico sotteso a questa visione progettuale privilegia l'intreccio storia-*design* rispetto al formalismo di derivazione strutturalista, propendendo per una concezione “che porti a conoscere un oggetto esterno...piuttosto che gli arcani della disciplina stessa”.

Gv 4, 23-24

5 Joseph RATZINGER, “Die große Gottesidee 'Kirche' ist keine Schwärmerei”, in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 22/12/2000, p. 46.

6 Gioia LANZI e Giorgio PRADERIO, “Il mistero dello spazio sacro”, in AA.VV., *Chiese, città, comunità*, Bologna, SAIE, 1996, p. 66.

7 Caroli BORROMEI, *Instructionum fabricae et supellectilis ecclesiasticae. Libri II*, 1577, 5 (tr. it., Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2000, p. 15).

8 Emmanuel LÉVINAS, *Du sacré au saint. Cinq nouvelles lectures talmudiques*, Paris, Les Éditions du Minuit, 1977, pp. 10 e 118.

Lo sguardo diretto all'opera la allontana da ogni descrizione "come un oggetto linguistico chiuso, autosufficiente assoluto" e affronta, cercando una risposta, il problema della sua verità. L'analisi dei meri meccanismi interni o dei rimandi allusivi, piuttosto che la negazione della capacità rappresentativa dell'opera "si basano sull'idea che una rottura radicale separa l'io e il mondo, in altre parole che non esiste un mondo comune" cosicché "è il mondo esterno, il mondo comune a me e agli altri, a essere negato e svalutato" ⁹. Vi è invece la necessità, nel nostro caso, di un riferimento primario per sottrarre la dimensione dello spazio liturgico agli stilismi contemplativi e renderla organica al sistema simbolico della celebrazione, attraverso una manifestazione iconografica che "porta l'opera a contatto con la quotidianità, a una relazione tattile, quasi percepita, con l'osservatore" il quale, ora sì, potrebbe davvero "scoprire la verità", risvegliando la "memoria della vita" e non fidando sulla sua "imitazione figurativa" ¹⁰. Questa scelta implica lo studio delle opere fondamentali piuttosto che l'elaborazione una teoria estrinseca, il ricercare, non un metodo espressivo, ma la comprensione dell'autenticità dei significati esposti, per basarsi sull'elaborazione di un'estetica teologica piuttosto che essere fondamento di una *teologia estetica*.

Va notato che, pur nella concordanza su questo aspetto qualificante, possono generarsi anche posizioni equivocate, come di chi partendo da eguali presupposti e affermando, a ragione, che "l'architettura liturgica deve essere capace di divenire organica al gruppo di simboli che costituiscono il rito", adduce poi al solo, presunto, "classicismo" la capacità dell'architettura stessa di "apportare significato", in virtù del fatto ch'esso offrirebbe a una chiesa "il vantaggio di essere riconoscibile come un importante luogo dove accadono cose importanti" e questo perché "dei pilastri di acciaio a vista...non possono caricarsi dello stesso significato, della stessa identità sacramentale, che possiede una colonna costruita con proprietà" ¹¹.



fig. II

Reificare nel puro visibilismo di forme decorative poste a imitazione degli ordini classici (reiterate inevitabilmente in forma caricaturale, poiché estrapolate come da un catalogo scevro di un'autentica corrispondenza materica e percettiva, fig. II) che si considerano, per definizione, in armonia con l'ontologia cristiana, le proprietà sacramentali dell'architettura liturgica nulla ha in comune con il "linguaggio delle cose", laddove l'espressione deve definire "un'esperienza in cui il contenuto oggettivo e il suo modo di apparire si fondono completamente". Il fondamento costitutivo della bellezza infatti, "non è una singola, eminente proprietà di un oggetto, ma è qualcosa che emerge, qualcosa che accade"; in questa significazione ermeneutica il percepito è autentica "emanazione dell'originale" e "ogni immagine forte è un evento ontologico, che codetermina il valore d'essere del rappresentato" in uno scambio reciproco in cui il visibile può "rappresentare legittimamente" l'invisibile ¹². Solamente in tale contesto "la dipendenza da un precedente assicura a un edificio leggibilità culturale e impedisce a un artista o a un architetto, di imporre un progetto personale altamente idiosincratico" ¹³, poiché sono la mediazione e la contemporanea retrocessione dell'artefice rispetto all'origine ad "assicurare l'autenticità di questa rappresentazione", non la supposta incorruttibilità di un lessico. La forza rivelatrice della figurazione architettonica "non è perciò la conferma dei propri pregiudizi, ma un rendere visibile, l'esplorazione di una qualità dell'ordine visivo la quale, formulata sensibilmente e impressa nella materia dell'immagine, di là da ogni offuscamento e casualità, porta alla luce l'evidenza...solo allora l'opera d'arte non è autosufficiente e l'apertura verso l'altro, verso la realtà, deviene una sua peculiarità" ¹⁴.

9 Tzvetan TODOROV, *La letteratura en péril*, Paris, Flammarion, 2007 (tr. it. *La letteratura in pericolo*, Milano, Garzanti, 2008, passim.).

10 Anthony VIDLER, *Warked space. Art, architecture and anxiety in modern culture*, Cambridge, Massachusetts Institute of Technology, 2000 (tr. it. *La deformazione dello spazio. Arte, architettura e disagio nella cultura moderna*, Milano, Postmedia, 2009, p. 123).

11 Denis McNAMARA, "Liturgical Architecture and the Classical Tradition: a balthasarian approach", in *Communio*, n. 32, Spring 2005, pp. 141 e 147. Si veda anche: AA.VV., *Riconquistare lo spazio sacro*, Roma, Il bosco e la nave, 1999.

12 Gottfried BOEHM, *La svolta iconica*, Roma, Meltemi, 2009, pp. 146-147 e 154.

13 Denis McNAMARA, *id.*, pp. 146

14 Gottfried BOEHM, *id.*, pp. 157 e 164-165.

Diversi possono essere gli approdi che determinano la significanza dello spazio celebrativo: portiamo come esempio l'organicismo strutturale e il luminismo sensoriale dell'ambiente trattato quale *oggettualità scavata* di SIGURD LEWERENTZ che ricerca la massima prossimità tra i celebranti attraverso la simultaneità di spazio e oggetti e, per contrasto, pur nell'uguale profondità progettuale, la ricerca dell'ordine, la depurazione formale basata sul senso della collocazione delle cose negli ambienti liturgici di DOM HANS VAN DER LAAN: geometria plastica creata dalla scelta e dal disegno di un arredo celebrativo rigorosamente, ma non metafisicamente, composto nello spazio. Ancora, la composizione architettonica può imprimere alla materia una vera tensione spirituale, dove l'immagine lacera il concetto, in un ambiente orientato e solcato da figure: è il mondo aperto a Dio delle grandi costruzioni di RUDOLF SCHWARZ che brulica dell'intima ripetizione di disponibilità delle chiese di EMIL STEFFANN. E', infine, l'idea di una costruzione oscillante, autosimilare e rammemorante che si carica di tensione evolvendo verso una forma interrotta: il suo *esser-ci* dovrebbe apparire come un luogo rovesciato che rinvia all'altrove: si è condotti a recingerlo, circondarlo, prima di accorgersi che il suo provvisorio assemblaggio murario delimita un interno srotolato solo di passaggio. Tra i progetti da me curati, mi permetto di ricordare il minuscolo spazio ecclesiale creato a Cremona per le oblate di Nostra Signora del Sacro Cuore di Gesù (fig. III): un allestimento ispirato dalle azioni celebrative che ha i suoi baricentri nei luoghi numinosi della Parola e dell'Eucaristia, mentre la relazione temporale tra anima e cosmo, sorgente dalla preghiera comune, segue la via indicata dal Crocifisso il quale, oltre se

stesso, rimanda al Padre. La piccola assemblea trova il suo spazio disponendosi ai lati dell'altare, non quale semplice uditorio, ma come membra di un solo corpo in preghiera, come indicano le sedute che si uniscono incurvandosi; essa involucra, seguendolo, il sacerdote-presidente e non si chiude, ma origina una nuova forma aperta, mentre lo sguardo si dirige oltre ognuno dei presenti e pone tutti coloro che pregano all'interno dell'umanità orante.



fig. III

Il *Gestalter*-architetto, in ultima istanza, forse solo *lascia* essere una forma spiritualmente autonoma; una figura aperta che si genera per interpenetrazione, compressione ed enfasi di *parole oranti* lasciate come in sospensione a trasfigurarsi, a scapito del loro presunto senso empirico, nella lingua della Rivelazione. Lo "spazio abitato dallo Spirito è lo spazio sacro" in cui le cose delineano gli accadimenti e parimenti ne sono attraversate, per cui la creazione "permette alla cosa, che non ha (ancora) trovato il suo *topos*, di incarnarsi nello spazio, di divenire spazio". La realtà di uno spazio che abbraccia indistintamente e rifiuta la parcellizzazione specialistica si richiama alla radice della parola, al latino *spatium* che "significa giacere aperti, manifesti", al sanscrito *akasa*, "spazio libero o aperto, vacuo...ciò che permette alle cose di manifestarsi" nel movimento: il luogo, appunto, della rivelazione¹⁵. Questa sorta di "svuotamento" che libera l'oggettiva rappresentazione sacramentale, si oppone alla "vaga descrizione di un'atmosfera spaziale" il cui "orientamento contenutistico" non risponde "alla preoccupazione primaria per una fede viva e creativa nella forma e nella prassi", entro la quale l'ambiente celebrativo possa "essere riconquistato nella sua tradizionale apertura e complessa pluralità".¹⁶

La forma artistica sacramentale non è espressione di un generico intuito soggettivo, ma espressione valida oggettivamente come sorgere di un buono il quale conduce a esperire la verità che appare sotto forma di bellezza: la *Gestalt cristica* rimanda sempre a uno sviluppo ulteriore e, contemporaneamente, riporta in sé ciò che è stato, cosicché la materia spirituale crea

15 Raimon PANIKKAR, "Lo spazio sacro è lo spazio reale", in Maria Antonietta Crippa e Joan Bassegoda Nonell (a cura di), *Gaudi. Spazio e segni del sacro*, Milano, Jaca Book, 2002, pp. 59-67.

16 Friedhelm MENNEKES, "Zur Sakralität der Leere", in *Kunst und Kirche*, n. 3, 2002, pp. 159-164.

un flusso di coscienza rammemorante proiettato, escatologicamente, aldilà. Un'estetica della verità "è possibile perché esiste negli uomini la capacità di rappresentare simbolicamente il divino e di farne il centro della propria esperienza"; nello specifico, "solo nel messaggio cristiano le ragioni del passato si rivelano le medesime del futuro, la radice ultima e prima di qualunque cultura umana nello spazio e nel tempo". Così, senza paradossi, "l'avanguardia, la vera avanguardia, è cristiana, e ogni fenomeno artistico di qualche rilievo, nel cristianesimo, è stato avanguardia" e non per aver delineato un semplice valore iconico, bensì essendo "testimonianza di ciò da cui l'icona proviene e che essa silenziosamente ricorda aspettando il momento in cui andrà a ricongiungersi con il principio che l'ha fatta produrre". Il percepito rimanda verso l'invisibile, cosicché l'opera "converge con la fede che esprime" attraverso una "riproduzione simbolica che non potrebbe avvenire se in essa non si producesse, e ri-producesse, l'evento reale che riproduce" ¹⁷. Con la vista schiusa da questa essenzialità, possiamo guardare a un progetto del segno architettonico non più svilito nell'autosufficienza del formalismo (tanto del tipo *idolotrico* - reificante, come già notato, la sacralità nello *stile* - quanto di carattere ingegnosamente *gestuale* - perlopiù allegorico - fino a quello rigorista-funzionale), ma aristotelicamente capace di accogliere ed elaborare una materia in permanente trasmutazione, non per meccanica composizione e ricomposizione di stati, quanto piuttosto per via dell'assorbimento di qualità che la condurranno a esprimere una tensione trascendente. La metamorfosi percettiva dello spazio, come coscienza del sé nel sistema simbolico oggettivo della celebrazione, può accadere "cambiando le qualità, non la materia, togliendo alcune qualità da un certa materia data e sostituendole con altre" in quanto "proprio perché è in contatto con tutte le posizioni nell'universo mediante una catena di materia interposta, un corpo può trovare la via verso il luogo dove le sue qualità naturali sono pienamente realizzate." ¹⁸

La CONFERENZA EPISCOPALE ITALIANA ha emanato una *Nota pastorale* sulla progettazione delle nuove chiese e una, successiva, sull'adeguamento delle chiese esistenti dove si sostiene che "il dato permanente e originario della tradizione cristiana considera l'assemblea come matrice irrinunciabile di ogni ulteriore definizione spaziale, momento generatore e unificante dello spazio in vista dell'azione culturale" ¹⁹. E' quindi, la chiesa, una costruzione che deve originare, e qui torniamo alle parole di san Paolo, il suo essere segno attraverso l'espressione del senso comunitario; la chiesa è indicata come "casa del popolo celebrante", luogo dove si manifesta l'alleanza tra Dio e la Comunità attraverso l'azione salvifica di Gesù espressa dalla liturgia. E ancora: "Per natura e tradizione lo spazio interno della chiesa è dunque studiato per esprimere e favorire in tutto la comunione dell'assemblea, che è il soggetto celebrante. L'ambiente interno, dal quale deve sempre partire la progettazione, sarà orientato verso il centro dell'azione liturgica e scandito secondo una dinamica che parte dall'atrio, si sviluppa nell'aula e conclude nel presbiterio, quali spazi articolati ma non separati" ²⁰.

Un'architettura dello spazio santo deve di conseguenza ammettere diversi gradi di approccio e di percezione nell'ambito personale e comunitario, riconducibili all'essenza architettonica in sé e alla strategia d'insediamento, per poter schiudere la sua ricchezza escatologica conformemente al fatto che "tutti noi siamo la Chiesa di Dio e tale costituzione ecclesiologica è contenuta radicalmente nello statuto iconico dell'antropologia cristiana" ²¹. E l'aggregato celebrativo-pastorale, nella sua presenza territoriale, altresì si svelerà allora come assemblaggio policentrico e reticolare, per rivelare il suo contenuto e assumere un ruolo identitario nel crocevia urbano della religiosità, come "scambiatore" che concorre "a coagulare un insieme articolato nel quale l'edificio chiesa è, a un tempo, 'immerso' e dal quale emerge come riferimento", senza che ci si proponga "accanitamente di mimetizzare con ogni sorta di 'superfetazione'... il prodotto" ²².

17 Giuseppe FORNARI, *La bellezza e il nulla. L'antropologia cristiana di Leonardo da Vinci*, Genova-Milano, Marietti 1820, 2005, pp. 328-333 e 380-382.

18 Thomas S. KUHN, "What are scientific revolution?", in L. Krüger et al. (a cura di), *The probabilistic revolution*, Cambridge, The Mit Press, 1987 (tr. it. *Le rivoluzioni scientifiche*, Bologna, il Mulino, 2008, pp. 32-37).

19 CONFERENZA EPISCOPALE ITALIANA – COMMISSIONE EPISCOPALE PER LA LITURGIA, *L'adeguamento delle chiese secondo la riforma liturgica. Nota pastorale*, Roma, 1996, 12.

20 CONFERENZA EPISCOPALE ITALIANA – COMMISSIONE EPISCOPALE PER LA LITURGIA, *La progettazione di nuove chiese. Nota pastorale*, Roma, 1993, 7.

21 Crispino VALENZIANO, *Architetti di chiese*, Bologna, EDB, 2005, p. 52.

22 Giorgio TREBBI, "Il complesso parrocchiale oggi: appunti per un approccio al progetto", in AA.VV., *Chiese, città, comunità*, cit., p. 23.

Se dal punto di vista teologico “il problema si pone in questi termini: come fare sì che le chiese siano non generiche architetture ma strumenti attivi di tradizione, cioè, a loro modo, contribuiscano a comunicare la fede della Chiesa in forme tali da proporre nei linguaggi di oggi un messaggio dotato di una lunga storia”, ne deriva che “l’architettura è la vera maestra”; essa “in concreto, è il fatto decisivo, qualunque sia il presupposto, la scuola, e la teoria alla quale si fa riferimento”, perciò “va conosciuta a fondo e studiata incessantemente nelle sue molteplici valenze, comprese quelle rituali”²³. La ricerca pone quindi al suo centro lo studio dell’opera architettonica di EMIL STEFFANN (1899-1968) caso emblematico di progettazione e costruzione di edifici per il culto cristiano in grado di raffigurare concretamente i principi fondativi liturgici, estetici e morfologici individuati quale campo di apertura dell’indagine, nonché di concatenarsi all’appendice progettuale del lavoro. In considerazione del particolare settore d’interesse, nel quadro del più grande insieme della composizione architettonica e urbana, è sembrato idoneo unificare le proposizioni teoriche all’interno del racconto monografico dell’architettura di Steffann la cui produzione realizzata consta, nel breve arco temporale che va dal 1950 al 1968, del ragguardevole numero di trentanove edifici per il rito cattolico. L’architettura di Steffann, profondamente ispirata dallo spirito religioso, legata a figure primigenie che plasmano lo *stare-insieme* della comunità nella prerogativa corporea della materia, dove la presenza liturgica e monumentale si esprime nel silenzio e nella disponibilità di uno spazio circoscritto dai muri e direzionato dalla luce, concorre a definire nell’oggettivo amore per il vero la percezione estetico-teologica e la poetica formativa che connaturano, a nostro parere, progetto e segno della chiesa. Ne deriva un’immagine abitabile capace di realizzare, ogni volta e di nuovo, senso e significato universali nella sua immanenza materiale e costruttiva. In queste architetture, paradigmaticamente, si verifica “in modo omogeneo e coerente, una sintesi fra tecnica e forma architettonica” rendendosi evidente “l’unitarietà fra scelte materiche, tecnica costruttiva, individuazione formale e intenzione espressiva, nelle correlazioni con le esigenze funzionali delle diverse attività liturgiche e con i significati simbolici e culturali dello spazio sacro”²⁴.

La ricerca concretizza il primo (in Italia come in Germania) studio monografico completo di questo corpus architettonico e, a tal fine, oltre alla traduzione (a cura dell’ISTITUTO DI CULTURA GERMANICA di Bologna) delle fonti documentarie²⁵, si è proceduto a una ricognizione diretta delle opere di Steffann condotta attraverso un viaggio-studio in diversi tempi, durante il quale si sono presi contatti con i testimoni locali, in particolare il prof. GISBERTH HÜLSMANN, architetto e studioso, continuatore della poetica steffanniana (fig. IV). Il lavoro si fregia della consulenza del prof. MANFRED SUNDERMANN,



fig. IV

direttore del *Dessauer Institut für Baugestaltung*, primo a dar corpo scientifico agli studi su Steffann e che, nel 2008, con l’invito a tenere la relazione: “*Handlung ist alles, Form nichts*”: *Gedanken über Romano Guardini und Emil Steffann*, alla Facoltà di architettura della Hochschule Anhalt²⁶, aprì la strada a questa nuova (ma contigua) ricerca la quale ha trovato nell’alveo tracciato dall’équipe del prof. GIORGIO PRADERIO l’ideale collocazione.

23 Giancarlo SANTI, *Architettura e teologia. La Chiesa committente di architettura*, Trapani, Il pozzo di Giacobbe, 2011, pp. 76 e 82.

24 Adolfo C. DELL’ACQUA, “Caratteri ambientali e riferimenti tipologici nell’architettura religiosa”, in AA.VV., *Chiese, città, comunità*, cit., p. 197.

25 Ringrazio il dr. WALTER ZAHNER per la preziosa collaborazione alla ricerca bibliografica.

26 Pubblicata in: Tino GRISI, “*Handlung ist alles, Form ist nichts.*” *Die Wandlung des Raumes: Romano Guardini und Emil Steffann zum 40. Todesjahr / “L’azione è tutto. La forma è nulla.”* *Tributo a Romano Guardini ed Emil Steffann a 40 anni dalla morte*, Dessau-Rosslau, Dessauer Institut für Baugestaltung, 2009. L’interesse per la figura di Steffann nasce dagli studi condotti, a partire dal 2002-2003, all’interno del MASTER DI II LIVELLO IN PROGETTAZIONE E ADEGUAMENTO DI CHIESE della Sapienza – Università di Roma, per il conseguimento, sotto la direzione del prof. GIUSEPPE MONGELLI, e la successiva collaborazione didattica, con il coordinamento di STEFANO MAVILIO e GIAMPIERO LILLI.

Ne è derivata una narrazione non conseguente a un ordine cronologico o di presupposta importanza delle opere, bensì che ricerca ed evidenzia corrispondenze tra nodi di una rete ideativa la quale, con diversi gradi di finitezza, in punti non sempre omogenei del tempo e dello spazio, denota un'esperienza autentica del comporre e del costruire. Il racconto individua gli *oggetti* architettonici, ne discute la consistenza aprendosi a riferimenti *altri* (in particolare il pensiero ecclesiologico-liturgico di ROMANO GUARDINI e quello estetico-teologico di HANS URS VON BALTHASAR) in grado di illuminarne la genesi e la manifestazione, li lega infine in sequenze analogiche; lo scritto, integrato a piè pagina da riferimenti bibliografici e osservazioni, è intessuto da figure (disegni originali, schemi interpretativi, immagini d'epoca) che ne facilitano l'immediatezza percettiva e reca, a margine, l'annotazione del contenuto e il rimando alle Scritture e ai classici. Una serie di tavole fotografiche originali a colori fuori testo, parte ineludibile e integrante della ricerca, testimonia dello stato attuale dei luoghi, connotando ulteriormente l'aspetto info-rappresentativo della loro composizione architettonica.

In chiusura, la sintesi architeturale vuole essere uno strumento di verifica e progetto, quindi di trasposizione futura, correlato all'elaborazione documentaria; il tema compositivo della chiesa è svolto in concomitanza con l'invito a partecipare alla VI edizione del Concorso per il progetto-pilota di un nuovo complesso parrocchiale indetto dalla Conferenza Episcopale Italiana, relativo, in questo caso, alla diocesi di Ferrara-Comacchio e alla città di Ferrara; l'*expertise* liturgica è redatta dal prof. ALBERT GERHARDS, direttore del *Seminar für Liturgiewissenschaft* della Facoltà teologica cattolica dell'Università di Bonn, eminente studioso del rapporto fra celebrazione spazio e arte ²⁷.

Se è vero che "analizzando le opere di un architetto per cercare di comprenderlo, ne diventiamo allievi" ²⁸, lo studio analitico delle opere di Steffann è qui volto a riflettersi in una *poetica* intesa come *modo di formare*, dove fonti e riferimenti sono considerati quale antidoto alla pura espressività, poiché "l'uomo non trova senza dover cercare, e non può cercare se non tentando, ma nel tentare figura e inventa, sì che ciò che *trova* lo ha, propriamente *inventato*" ²⁹ (fig. V). Viene esposto, di conseguenza, un processo formativo con i mezzi propri dell'architettura e, in sintesi, si prova a compilare un piccolo, bensì pregnante *trattato* sull'edificazione degli spazi per il culto cristiano.



fig. V

27 Scopo dichiarato del concorso è incaricare architetti di elevata competenza, considerando come la progettazione di edifici che si propongono come segni ecclesiali significativi richieda d'essere accurata e completa, anche per quanto riguarda le opere d'arte, gli arredi e gli spazi esterni e quindi necessariamente caratterizzata dalla collaborazione tra committenti, progettisti, artisti, liturgisti e teologi. Non si intende così ricercare modelli architettonici, né promuovere linguaggi particolari, quanto piuttosto suggerire un metodo di lavoro e di ricerca.

28 Manfred SUNDERMANN, "Il silenzio entro le mura. Emil Steffann (1899-1968) e la sua scuola", in AA.VV., *Architettura e spazio sacro nella modernità*, Biennale di Venezia, Milano, Abitare Segesta, 1992, p. 155.

29 Luigi PAREYSON, *Estetica. Teoria della formatività*, Milano, Bompiani, 1988, p. 61.

L'interesse di questa ricerca "non è rivolto a un 'ricordo' *retrospettivo*, bensì a una 'ripetizione' *in avanti*"; l'estetica sacramentale trasmuta il sogno che compone l'immagine attraverso i sensi, in *epifania* architettonica, luogo in cui si "dà testimonianza dell'evento del significato (è già qui) in quanto avvento ancora da venire (*non è ancora qui*)", cioè "si ricorda un momento di salvezza anticipando, al tempo stesso, un futuro"³⁰. Il sogno irrompe nel tempo lineare attraverso la materia: "l'ora (*Jetzt*) della conoscibilità è l'attimo del risveglio"³¹ dove, "in contatto con la 'pietra viva'", la persona "diventa un 'fiotto di luce', un partecipante al sacro, alla 'transustanziazione'".

Si tratta di abbandonare "l'ispirazione a un'estetica pura, trascendentale, per un'arte delle cose ordinarie, un'arte in grado di riconoscere 'le tracce' come gesti vivi dell'assoluto" e che "enfatizza la 'presenza reale' immediata, piuttosto che la rappresentazione leggibile", non quindi compendio di forme "mimetiche del mondo visibile e conosciuto", bensì *percezione* di "segni mistici dirompenti dell'invisibile nel visibile"³². Sono l'opposizione e il bilanciamento di queste polarità a dare testimonianza della *verità* quale "archetipo vivente e vivificante" e "forma formante" sempre viva "nel 'luogo' o 'Regno' di dove essa si è calata nella mente dell'artefice"³³ per via spirituale. Conseguenza di questa *giustizia oggettiva* è che "la continuità, nel soggetto, fra materia sensibile e spirito, corrisponde alla forza immediata dell'oggetto, nella sua profondità spirituale, di manifestarsi sensibilmente" (fig. VI), poiché laddove "la verità non la si produce anzitutto creandola, ma la si riconosce; solo allora si fa posto alla creatività"³⁴.

1Cor 2, 11

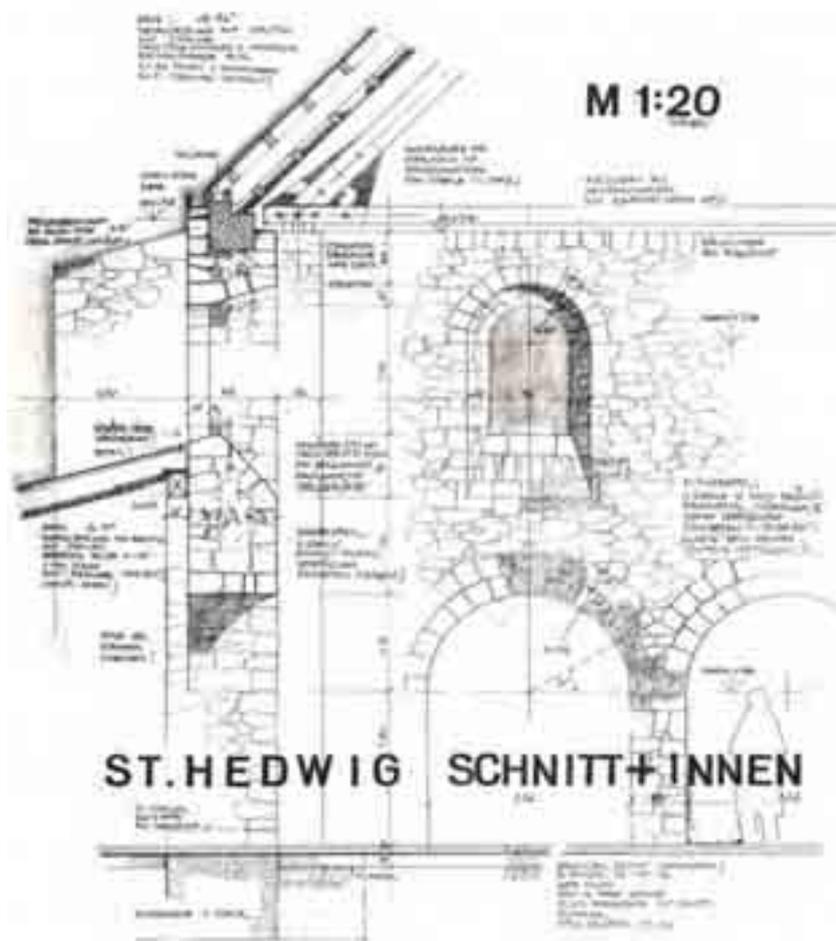


fig. VI

30 Richard KEARNEY, *Anatheism. Returning to God after God*, New York, Columbia University Press, 2010 (tr. it. *Ana-teismo. Tornare a Dio dopo Dio*, Roma, Fazi Editore, 2012, pp. 8 e 142).

31 Walter BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, 1927-1940 (tr. it. *Parigi capitale del XIX secolo*, Torino, Einaudi, 1986, p. 631).

32 Richard KEARNEY, *id.*, tr. it., pp. 146-163.

33 Elémire ZOLLA, *Le meraviglie della natura. Introduzione all'alchimia*, Padova, Marsilio, 1975, ed. CDE, 1991, p. 483.

34 Hans Urs von BALTHASAR, *Reform aus dem Ursprung*, Freiburg i. Br., Johannes Verlag Einsiedeln, 1970 (tr. it. *Romano Guardini. Riforma dalle origini*, Milano, Jaca Book, 2000, p. 46).



2



TAVOLA I

1 Dominikus Böhm, *St. Engelbert*, Colonia-Riehl, 1930-32

2 Le Corbusier, *St. Marie de la Tourette*, Eveux-sur-Arbresle, 1957-60

3 Rudolf Schwarz, *St. Maria Königin*, Saarbrücken, 1954-61



4



5



6

4 Karl Moser, *Antoniuskirche*, Basilea, 1927

5 Rudolf Schwarz, *St. Anna*, Düren, 1951-56

6 Emil Steffann, *St. Remaclus*, Cochem-Cond, 1955-68

Ho molto apprezzato il modo in cui, nella sua tesi, Tino Grisi riflette sull'opera di Emil Steffann quale architetto di chiese. I contenuti, i pensieri e le interpretazioni riguardo gli edifici costruiti da Steffann mi hanno profondamente impressionato e sono un convincente commento alle sue architetture. Ho anche apprezzato la concisione dei capitoli e i loro titoli; essi sono strettamente connessi alla vita e all'opera di Emil Steffann come momenti di un'esistenza che Grisi ha sentito ancora vitale e che l'ha toccato nel visitare, documentare e raccogliere il materiale per la sua ricerca. Così sono sorpreso dalla sua profonda comprensione dell'arte di Steffann e questo significa molto per un architetto italiano che è riuscito a offrirci un'intensa e concentrata sinossi del lavoro di questo progettista di chiese, dimostrando come si tratti di un importante contributo all'architettura moderna nella Germania del dopoguerra e, non ultimo, di un patrimonio europeo.

In occasione della sua ultima visita in Germania, nell'agosto 2012, Tino Grisi ha presentato la bozza della sua tesi al Professor Gisberth Hülsmann e a me. Insieme abbiamo discusso ogni capitolo e la completezza della documentazione ha molto impressionato sia me che Hülsmann. L'interazione del materiale documentario - piante, disegni, immagini e relazioni - presenta e genera un'immediata comprensione, affrontando un esempio unico di architettura sacra europea in una maniera assai sensibile e adeguata.



Münster, 05.11.2012

Mons Arch Giancarlo Santi
via San Paolino, 20 20142 Milano

Per il suo lavoro di dottorato Tino Grisi ha tracciato un itinerario originale che, giustamente, dà la priorità al e mette in primo piano il pensiero del progettista e lo rintraccia poi nelle sue opere. Questa mi sembra una scelta particolare che, a mio parere, è molto valida perché corrispondente all'itinerario creativo e alla *mens* di Emil Steffann.

Ho letto il testo che mi è stato consegnato e illustrato da Grisi stesso ed esprimo il mio totale apprezzamento per questo che è da considerare il primo lavoro organico in lingua italiana riguardante un vero maestro dell'architettura sacra in Europa ancora poco noto in Italia e solo per frammenti.

La ricerca è stata sviluppata con coerenza e rigore rispetto all'impostazione e manifesta una padronanza non comune di una materia complessa e dibattuta come l'architettura sacra. Ricerca e uso delle fonti eccellente. Scrittura densa e chiara. Ampia documentazione d'immagini basata su una meticolosa campagna fotografica condotta dall'autore. Documentazione iconografica di carattere storico completa ed esauriente. Eccellente anche la relazione tra testo e documenti. Efficace per chiarezza e sobrietà l'impaginazione.



Milano, 5 novembre 2012

tags: [architettura della chiesa](#) [composizione](#) [hülsmann, gisberth](#) [liturgia](#) [presenza](#) [sacramentale](#) [sacro](#) [santo](#) [steffann, emil](#) [verità](#)

Un altro giorno in paradiso

La *composizione di una festa religiosa* dell'architetto tedesco EMIL STEFFANN (1899-1968) per il Corpus Domini a Lubeca (1932) costituisce un'architettura senza edificio, una chiesa costruita con pietre vive in cui è l'azione a generare lo spazio. Steffann mette in atto quell'architettura al *grado zero* che sorge dagli eventi, non dalla loro esclusiva rappresentazione e si forma, tra chiesa e strada, un'unità percorribile quale è rappresentata, per esempio, nella pianta di Roma di GIOVAN BATTISTA NOLLI (1748). La geometria spaziale ripetuta e integrata all'impianto viario genera una narrazione architettonica e la *sacralizzazione* della topografia urbana nel modo del sistema stazionario della città di Colonia; similmente la mappa del BEATO DI LIÉBANA (VIII sec.) illustra la diffusione planetaria della fede cristiana e raffigura la pianta del paradiso terrestre, contemporaneamente luogo in cui l'uomo ha vissuto nel passato, giustificazione del presente e preannuncio del futuro. Steffann stesso integra la pianta del paradiso alla topografia sacra di *St. Laurentius* a Colonia (1960-62) in un segno compositivo basilico, posto in comunicazione con la città: qui è la silente eloquenza di muri in mattoni a ruotare attorno al baricentro vuoto e lo spazio interno ha come caratteristica peculiare il *raccoglimento*. Nell'architettura liturgica di Steffann l'area sacra è *luogo santo*, cioè stato di comunione e mediazione sensibile verso il *Dio-con-noi*, corrispondente al criterio *de-spazializzante* simbolico proprio del rito. In *St. Walburga* a Porta Vestfalica (1965-70) il *Paradies* è una *zona di comunicazione*, luogo/soglia posto a determinare la distribuzione del movimento verso il quadrato della chiesa. Quest'ultimo si arrotonda negli angoli, riportando alla memoria l'anello processionale di Lubeca; è ora il calcare sbizzato a formare il *continuum* plastico che protegge la circolarità aperta dell'assemblea di pietre vive, dove si riassume un gesto fondativo autentico e universale: il costruire come se si trattasse per la prima volta di architettura.

tags: [assemblea](#) [azione](#) [città](#) [de-spazializzazione](#) [grado zero](#) [paradiso](#) [raccoglimento](#) [sacralizzazione](#) [soglia](#) [topogenesi](#)

Lo sconosciuto

Per la storiografia architettonica Steffann è in pratica uno sconosciuto; puntiformi sono state le occasioni di discussione, debole è la diffusione fuori della Germania. Questo è forse accaduto poiché nelle sue costruzioni l'ispirazione alla matrice spirituale della persona scioglie l'espressività dell'architettura in combinazioni plastiche e spaziali al servizio della preghiera: ciò rimane incomprensibile a uno sguardo ignaro dell'autoappartenenza della persona nella fede che non è nulla di formale, bensì il contenuto più alto. La riflessione legittima la concretezza delle opere attraverso la continuità spirituale quale origine operante; potremmo titolare la storia di Steffann come *ministerium architectonicum* che presuppone un canone universale e la disposizione all'evento reale dell'epifania sacra, mentre si rivolge e affida alla comunità immanente nel *lasciar-essere* qualcosa, senza aggiungere ciò che non è necessario. *Povertà* è un termine svelato da Steffann in modo singolare, come fondamento capace di sostenere cose grandi: le sue chiese offrono un riparo possibile ai credenti per l'adeguatezza e l'autenticità della costruzione, in riferimento al senso profondo dell'esperienza religiosa e all'imperfezione e provvisorietà dell'esistenza umana. Il primo progetto per una chiesa a Schlutup (1938) dimostra la volontà di inserire un edificio di apparente elementarità nell'ordine cosmico, allo scopo di identificare i significati esistenziali con il luogo grazie ai caratteri portanti del costruito. La concezione è ricreata nella chiesa di *St. Konrad* (1952-53) in Duisburg dove si esprime compiutamente un costruire come riflettersi del vero attraverso la luce, spiritualmente riconquistato nella sua tradizionale apertura. Nella *chiesa-fienile* di Boust (1942) si attua una promessa abitativa: il sostrato generativo è la crescita lenta dell'idea e, se la disposizione spaziale è apparentemente riferita a una funzione, il suo virtuale legarsi alla liturgia determina una forma di *accoglienza a-funzionale*, cioè non un luogo *in funzione di*, ma luogo *in sé*. Così il centro parrocchiale di *St. Bonifatius* a Krefeld (1957-59) si sviluppa attorno a vuoto, caratterizzandosi per l'essenzialità plastica dei corpi di fabbrica e la vibrante direzionalità dello spazio, coniugata alla dinamica verticale di un'originale sezione di copertura: attraverso un'architettura nata dalla relazione con i processi vitali, Steffann procede in analogia a una struttura originaria tramite la materia plasmata dallo spirito.

tags: [a-funzionalità](#) [abitare](#) [analogia](#) [luce](#) [luogo](#) [persona](#) [povertà](#) [riflessione](#) [spirito](#) [vuoto](#)

Stat crux dum volvitur orbis

Stat crux dum volvitur orbis sono le parole incise sulla pietra di fondazione della chiesa delle Orsoline di Dorsten rinata dopo i bombardamenti. La parete in arenaria dorata, dove è contenuta, forma una soglia che rappresenta un potente *memento* della distruzione; la chiesa della Santa Croce (1957-61) ci parla come un *baluardo* riconquistato al Signore nel corpo di una *tenda* protettiva dell'incontro salvifico. Steffann aveva iniziato il suo lavoro post-bellico nel 1950 a Colonia con la ricomposizione della *Franziskanerkirche* (1950-52), legando la costruzione al riciclo delle macerie, con la volontà di utilizzare una materia costante che cambia, non per mutazione di forma, bensì assorbendo qualità diverse; l'atto di ricucitura si estende alla scala spaziale e urbana, con una serie di giustapposizioni basate sulla ripetizione del modulo a capanna. Nella chiesa del Sacro Cuore a Essen (1958-63) Steffann ingloba la superstite torre campanaria dell'edificio colpito dalla guerra in una narrazione architettonica cui fondamento è la topografia del luogo dedicato al culto; a Düsseldorf attua il mantenimento del disegno assiale della *Mater Dolorosa* (1960-64) ricreando un'ampia navata centrale. Tra il 1940 e il 1945 crollò il legame che conduceva nel passato delle città tedesche; Steffann aveva già sperimentato il peso decisionale della guerra nel progetto Schlutup II (1938) dove propone una chiesa sotterranea come rifugio per l'anima e il corpo. *St. Bonifatius* a Dortmund fu incenerita nel 1944: Steffann la riedifica (1952-58) attraverso un sistema compositivo capace di rovesciare l'anonimo guscio protettivo in una luminosa, unica eppur articolata, foderata celebrativa. Nel ricostruire il Duomo di Münster (1952-55) infine, compie un passo ulteriore sul terreno della ricomposizione materica e spirituale, conducendo la committenza a decidere per la chiesa come chiesa: instaura un complesso rapporto con la pianta a doppia croce della cattedrale, recuperandola in rapporto a condizioni urbane ed esigenze celebrative della contemporaneità. Egli riconosce una *felix culpa* nella possibilità di ricostruire nel senso necessario per il nostro tempo, comprendendo che dalla più profonda dannazione germina la speranza.

tags: [colpa](#) [dialettica](#) [germania](#) [guerra](#) [materia](#) [memento](#) [ricomposizione](#) [ricostruzione](#) [rifugio](#) [rovina](#)

Fuori del tempo

St. Maria vom Frieden a Dormagen (1961-63) sintetizza il carattere *francescano* di Steffann; il corpo principale della chiesa è un'unica aula lasciata in mattoni a vista che ricorda le chiese minori duecentesche italiane. L'Italia è per lui terra di riflessione esistenziale: qui egli abbraccia la Chiesa cattolica e studia un'architettura dove la presenza liturgica e monumentale è silenzio che si esprime nello spazio circondato dai muri. Steffann realizza con *St. Matthias* a Euskirchen (1962-67) una figura perfetta della religiosità mendicante, dove la profondità contemplativa si offre allo spirito sempre rinnovato della liturgia. Nella sua disposizione narrativa e sequenziale degli ambienti le *figure costruttive* sono intese come elementi primi del pensiero immaginativo, per cui il fatto religioso, culturale e artistico tende a essere evasione dall'asservimento del tempo. Alla sintesi Steffann arriva lavorando sul materiale naturale come *materia spirituale* che da un orizzonte intemporale agisce nella contemporaneità, quale nuovo *immaginare* ciò che ogni costruzione era. In *St. Hedwig* a Bayreuth (1958-60) l'impostazione rigorosa del centro parrocchiale è contestata dalla rotazione di un'ala, così da creare una tensione direzionale che conduce all'interno dell'area sacra. A Oeffingen Steffann realizza in foggia di chiesa doppia la parrocchiale di Cristo Re (1964-68); la dilatazione spaziale della copertura, più che mai opera come custodia del popolo riunito e orientato verso l'altare. Avviene in Steffann come sia la *variazione* di elementi *convenzionali* il mezzo della nuova creazione di una forma oggettiva. *St. Bonifatius* a Essen (1958-61) varia il tema della pianta basilicale con quadriportico; la parte atriale cinge la terminazione orientale e l'interno si rivela una suggestiva sala da preghiera scandita da fughe d'archi. *St. Hildegard* a Bonn-Rüngsdorf (1957-62) sintetizza un edificio a pianta centrale, vuoto carico di attesa, circoscritto da una struttura piena che lo radica con naturalezza al terreno. Così la narrazione compositiva è in grado di accogliere materiali mentali vasti e significativi, scomponendo l'inintellegibile in parti più intelleggibili.

tags: [archetipo](#) [convenzione](#) [francescano](#) [italia](#) [mimesis](#) [narrazione](#) [storicismo](#) [oggettività](#) [plastica](#) [variazione](#)

Ecclesia e domus

Il progetto per il centro parrocchiale di *St. Anna* a Berlino-Lichterfelde (con Rudolf Schwarz, 1936) è la fondazione di un luogo come casa comune: la comunione dell'aula liturgica e del centro pastorale definisce il senso di una casa di Dio cristiana come presenza e diaconia nel contesto della città. Steffann elabora con Schwarz anche il progetto della chiesa parrocchiale *Zum heiligen Franz* per Colonia-Am Bilderstöckchen (1948) la cui impostazione è interamente ripresa in *St. Johannes* a Merkstein (1959-62), associando a un'aula liturgica longitudinale absidata un corpo claustrale attorno a un cortile a cielo aperto. I modi familiari a Steffann della composizione invariante e riproducibile di *immagini prime*, divaricano rispetto al percorso di Schwarz il quale si impegna nell'invenzione di una lingua propria per l'architettura liturgica, come divenire di una figura abitabile posta nel mondo su una soglia aperta al trascendente. A Düsseldorf, in *St. Maria in den Benden* (1955-59) un solido continuo in mattoni si schiude nel punto di ingresso, dove inizia una progressione spaziale diretta al luogo assembleare illuminato attraverso la corte interna; la comunità si riconosce racchiusa tra i muri e unita sotto lo stesso tetto: un campo di possibilità la attende, non la richiesta di una precisa attività. Steffann non rinuncia comunque a sottolineare l'alterità dello spazio chiesastico; ciò differenzia la sua proposta da quelle successive delle *maisons d'Église* d'area franco-belga. Il centro della parrocchia di *St. Augustinus* (Düsseldorf, 1960-69) si raccoglie attorno a un nucleo vetrato che anima lo spazio dove l'assemblea è distribuita in due navate perpendicolari, convergenti verso lo spazio angolare dell'altare. Nel complesso parrocchiale *Heilig Geist* a Mülheim an der Ruhr (1965-68) il tema della connessione tra gli ambienti è realizzato attraverso una sovrapposizione di campiture spaziali, mentre la "casa" comunitaria diviene "villaggio" orientato nel cosmo. Conciliare i segni dell'essenzialità e dell'elevazione nella ricerca del senso di appartenenza comunitaria si rivela la premessa necessaria di un nuovo dove l'abitare potrà ancora fondarsi sui cuori umani.

tags: [casa](#) [centro parrocchiale](#) [comunione](#) [comunità](#) [cortile](#) [diaconia](#) [domus ecclesiae](#) [maison d'Église](#) [orientamento](#) [schwarz, rudolf](#)

Dello spirituale sensibile

Nel *St. Bonifatius* a Lubeca (1951-52), prima nuova chiesa da lui realizzata, Steffann ricava una costruzione spaziale *passante* dove l'azione liturgica si dispiega lungo un cammino racchiuso dalla volta parabolica; l'abside appare sospinto nella direzione della preghiera, mentre il taglio vitreo è un'immagine sensibile di ciò che sta oltre la dimora provvisoria di una comunità di passaggio. Steffann era convinto che il riconoscimento significativo del senso sia attuato attraverso l'esperienza sensibile: la percezione è mezzo di comprensione della verità del mondo e di apprendimento di un modo di formare basato sulla natura delle cose. L'uomo esercitando la tecnica partecipa ai modi del disvelamento produttivo, fondando una nuova struttura dove la pienezza del significato è raggiunta nella metamorfosi della materia proiettata verso qualcosa che verrà. In *St. Elisabeth* a Opladen (1950-58) la figura architettonica si rivela nella composizione polare di involucro e struttura; il complesso ecclesiale crea un comparto urbano e l'edificio appare veramente come non-finito e intessuto dalla trama dello spirito: il creatore non impone la sua opera, bensì propone la sua disponibilità a *lasciar* essere ciò che si rivela. *St. Martinus* a Repelen (1959-62) è un elementare tracciato iconico dove la necessità non è mai detta, ma praticata nel dosare e misurare la costruzione dinamica dell'involucro. Steffann indica una forma originaria come azione materiale dello spirito sulle cose, possibilità di accettare l'instabilità dell'esistenza senza cadere nel relativismo; nell'esperienza vitale la forma si fa luogo dell'incontro tra Dio e l'uomo laddove i sensi umani diventano spirituali e la verità assume identità reale, sotto l'aspetto di formazioni ricorsive oggettive, nella sua inabitazione comunicativa con la bellezza. La testimonianza cristiana è spazio interno aperto e la manifestazione storico-escatologica di Cristo legittima l'estetica teologica come analogia di misura, forma e splendore del cielo. Nella parrocchia di *St. Laurentius* a Monaco di Baviera (1952-57) Steffann riesce a creare un luogo privilegiato di celebrazione, dove l'espressività dei materiali si scioglie ovunque in combinazioni al servizio della preghiera: una progressione invitante conduce nella chiesa, dove colpisce il senso di distensione e larghezza e lo spazio dell'altare è presenza che orienta l'abbraccio dell'assemblea circostante: l'intero ambiente viene percepito come un *santuario* nel quale la partecipazione al banchetto eucaristico non è un asciutto concetto teologico, ma realtà vissuta.

tags: [costruzione](#) [disvelamento](#) [escatologia](#) [estetica teologica](#) [immagine](#) [poiesis](#) [provvisorietà](#) [sensi](#) [senso](#) [tecnica](#)

Cartoline

La progettazione spaziale di *St. Cyriakus* a Bruchhausen (1967-71) conferma questa chiesa come un insieme instabile e asimmetrico, dove la sembianza vernacolare si accosta alla nettezza del disegno volumetrico in una narrazione francescana di passaggi e percorsi. La sua più minuta chiesa, *St. Nikolaus* a Velbert-Langenhorst (1953-55), sostanzia uno dei pensieri centrali di Steffann per il quale non dovrebbe esistere un costruire auto-referenziale che non prenda in considerazione la circostanza in cui viene eretta la chiesa. Nel punto nodale del villaggio di Oedekoven troviamo la mole forgiata nell'arenaria rosso-grigia della chiesa di *St. Mariä Himmelfahrt* (1953-56), ulteriore versione di chiesa campestre con calotta absidale curvata a tutto tondo, animata dalla direzionalità luminosa del rosone e dalla frastagliata carpenteria del tetto. La chiesa abbaziale *Maria Heimsuchung* delle suore benedettine di Steinfeld (1957-59) è la combinazione di due ambienti, il coro voltato e la navata con travatura a vista che si giustappengono all'esterno come semplice ripetizione scalare e rivelano all'interno un proporzionato e pulsante insieme simbolico. Sulla Mosella, a Cochem, la chiesa di *St. Remaclus* (1955-68) è una grande mole in pietra giallo-bruna che con la sua disposizione cruciforme (unica tra le chiese di Steffann) costruisce un solido legame tra le due direzioni della via d'acqua e della strada che l'attraversa. A Rothenkirchen Steffann amplia la chiesa esistente di *St. Bartholomäus* (1963-65): l'innesto della nuova aula festiva fa sì che l'edificio assuma una pianta a elle imperniata sul campanile. Pur in una semplice espansione, si realizza il naturale accomodamento reciproco tra le porzioni edificate, senza comportare nessun indebolimento o negazione delle singole parti. La piccola città monastica di Marienau (1962-64) si dispone ai piedi delle Alpi bavaresi come una composizione di recinti circondata dai boschi; chi vi si accosta non scorge che una teoria orizzontale di muri gialli e bianchi, coperti dal ritmato ripetersi delle coperture a capanna. Marienau si rivela un vero e proprio *landmark*, un nuovo luogo che crea linee di tensione lungo le quali si evidenziano e ricompongono le differenze dei frammenti costruttivi e il singolo elemento basilico è ciò che determina l'insieme e non l'inverso.

tags: [ampliamento](#) [certosa](#) [chiesa campestre](#) [genius loci](#) [grazia](#) [landmark](#) [paesaggio](#) [ricorsività](#) [similarità](#) [vernacolo](#)

Composizione liturgica

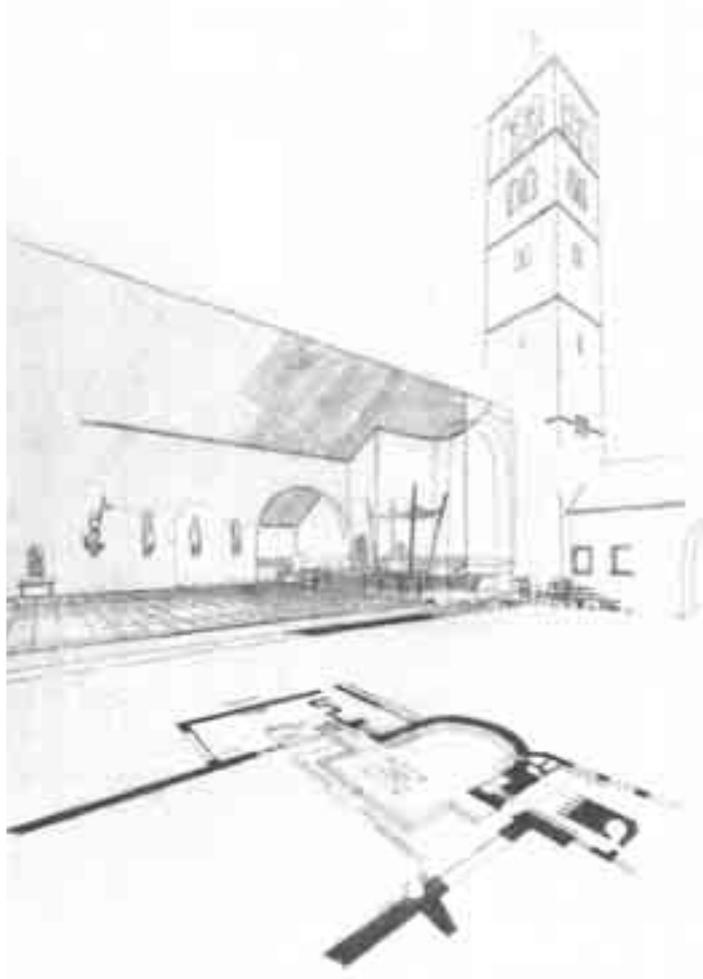
Le proprietà che ROMANO GUARDINI indica come costitutive della preghiera liturgica sono: la riunione santificante e la tensione trascendente, la rivelazione dell'essenza esistenziale e l'orientamento della personalità locale verso la comunità universale. Lo spazio è inteso come il luogo dove la comunità si forma e l'architettura liturgica, come spazio sacramentale, deve manifestare la Chiesa come insieme di pietre viventi ed esprimere simbolicamente realtà soprannaturali. *St. Johannes* a Dorsten (1953-60) ci offre la percezione sensibile di un vuoto *disponibile* e *direzionato*, dove la chiusura a tutta abside racchiude la celebrazione in un'immanenza reale espressa con elementarità. Determinante è non il *che cosa*, bensì il *come* attraverso cui la persona sperimenta la verità dell'essere manifestata sotto forma di *bellezza*; questa, in quanto essenza oggettiva, utilizza il fenomeno come involucro di quanto è necessariamente più velato. *St. Hedwig* a Colonia (1964-68) è uno scrigno di sensibilità che ci colpisce per la calma, la densità, la luminosità soffusa che lo caratterizzano; Steffann plasma uno spazio aperto e congiunto all'atteggiamento di preghiera dell'assemblea. La cappella dell'ospedale Santo Spirito a Colonia (1955-59) è un dado sormontato da una corona di luce naturale; vi è in questa costruzione, dove si depotenzia al massimo grado la dimensione espressiva, la capacità di contenere il dato inespresso nell'accostarsi di tutte parti autonomamente al segno liturgico dell'altare. La chiesa del convento delle suore Domenicane di Angermund (1967-69) esprime il desiderio di realizzare e percepire, per tramite dell'architettura, il significato proprio dell'azione liturgica visibile; l'unica trave del tetto il quale, a mo' di chiglia, grava con levità sui muri, segna una diagonale unente il raggio assembleare all'altare e al luogo della Parola. I luoghi celebrativi sono soglie liminari al vuoto posto dall'attesa; orientano gli stati di moto e di quiete come granuli di simbolizzazione reale posti in un interspazio erratico. Nell'adeguamento liturgico della chiesa di *St. Martin* a Dorbim (1966-69) Steffann procede in modo che lo spazio si riveli *il corpo visibile di una comunità cristiana raccolta intorno all'altare*: attua così una connessione tra forma direzionata e disposizione circostante, componendo nella chiesa storica la latente, nuova architettura del celebrare.

tags: [adeguamento liturgico](#) [bellezza](#) [cappella](#) [composizione](#) [disponibilità](#) [guardini, romano](#) [inespresso](#) [liturgia](#) [movimento](#) [spazio granulare](#)

Patrimonio Steffann

Nel 2009 la chiesa di *St. Clemens* a Duisburg (1958-61) è stata demolita; si trattava di uno spazio regolare e sottodeterminato, simile a un grande padiglione, che avrebbe potuto prestarsi a parzializzazione e riuso. A Marl la chiesa di *St. Konrad* (1954-57) è stata la prima in Germania destinata alla funzione di cinerario, conservando l'architettura presente e vincolandone l'uso a un processo di continuità spirituale. *St. Helena* a Bonn (1959-61), insolita chiesa urbana portata a sbalzo da plastici *pilotis*, non è più destinata al culto e sperimenta un'esistenza come crocevia di dialogo tra il culto cristiano e la cultura contemporanea; la presenza strutturale dell'altare ha determinato l'impossibilità di una totale riduzione allo stato profano. Nel 2003 la Conferenza episcopale tedesca ha pubblicato un documento sui criteri da applicare nella dismissione e nel riuso delle chiese cattoliche; nel caso specifico delle opere di Emil Steffann, eccettuati i singoli casi citati, tutte le chiese risultano aperte al culto, conservate nei caratteri costruttivi e salde negli ambiti locali; il loro contenuto plasmante, valevole oltre l'involucro, riesce a togliere quella rigidità che è d'impedimento alla vitalità. Alla morte di Steffann rimase in sospeso il progetto per il centro comunitario di Senne I (1966); ciò che lo distingue è il desiderio di lasciare ampie porzioni indeterminate e libere per ulteriori sviluppi d'uso e comportamentali. La figurazione planimetrica delinea la strutturazione dei luoghi celebrativi e insieme mostra la loro *aleatorietà* attraverso la densità variabile del *non-spazio*. *St. Elisabeth* a Essen-Frohnhausen (1952-59) è permeata di spiritualità orientale nel circoscrivere uno spazio ecumenico che ci ricorda come *tutti siano una sola cosa*. Steffann riteneva la proposta per il rinnovo della basilica romana di Santo Stefano Rotondo (1964-66) il più grande compito della sua vita; lo spazio non viene rigidamente regolato e l'assemblea è un'insieme *circumstantes* che desidera rappresentare lo spazio come un'*offerta*, nella comunione confessionale cristiana; tutta l'azione va intesa come movimento rivolto all'apertura centrale e non concluso dalla sua fissità. La sua epigrafe è: *dobbiamo lasciare spazio al futuro per compiti che non conosciamo ancora, non possiamo ancora conoscere e non dobbiamo ancora conoscere*.

tags: [chiese-cinerario](#) [contenuto](#) [cultura](#) [demolizione](#) [ecumenismo](#) [futuro](#) [indeterminatezza](#) [riuso](#) [rinnovo](#) [vocazione](#)



ST. BONIFATIUS IN DORTMUND

RACCONTO E TAVOLE FOTOGRAFICHE

*Ego in hoc natus sum et ad hoc veni in mundum,
ut testimonium perhibeam veritati;
omnis, qui est ex veritate, audit meam vocem.*

Ioannes 18,37

*...e credete che il moderno compositore
fabbrica sopra li fondamenti della verità.*

Claudio Monteverdi,

Quinto libro de madrigali a cinque voci

*Raccontare una storia vuol dire: è questa
la storia importante. Vuol dire ridurre
l'estensione e la simultaneità del tutto
a qualcosa di lineare, a un tragitto.*

Susan Sontag,

At the Same Time

Un altro giorno in paradiso

Il 26 maggio 1932 una piccola, crescente comunità della diaspora cattolica in terra luterana si univa celebrando la solennità del Corpus Domini (*Fronleichnam*) nella Parade di Lubecca, di fronte alla chiesa del Sacro Cuore di Gesù. La scena rituale accade nella strada, l'aperto urbano dove la centralità dell'apparato festivo d'altare e baldacchino orienta e attualizza un luogo di comunicazione con il trascendente; quadrata, incardinata alle direzioni cosmiche, è la mensa e il telo lineare, sorretto da colonnine rese tortili dal decoro arboreo, la protegge come estrudendola verso l'alto. Il Sacramento, dopo aver lasciato la chiesa, procede visibilmente tra ali di bambini che spargono petali di fiori e intonano cori, condotto lungo un percorso assiale ad accostarsi verso ogni lato dell'altare, dove sosta per le letture del Vangelo, circondato dai ministranti. Nello spazio libero un secondo, più ampio, anello processionale formato dai fedeli, in cui inizio e fine coincidono, delimita come un "muro vivente" (*lebendige Mauer*) la sfera sacra (fig. 1).

*Processione del
Corpus Domini,
Lübeck, 1932*

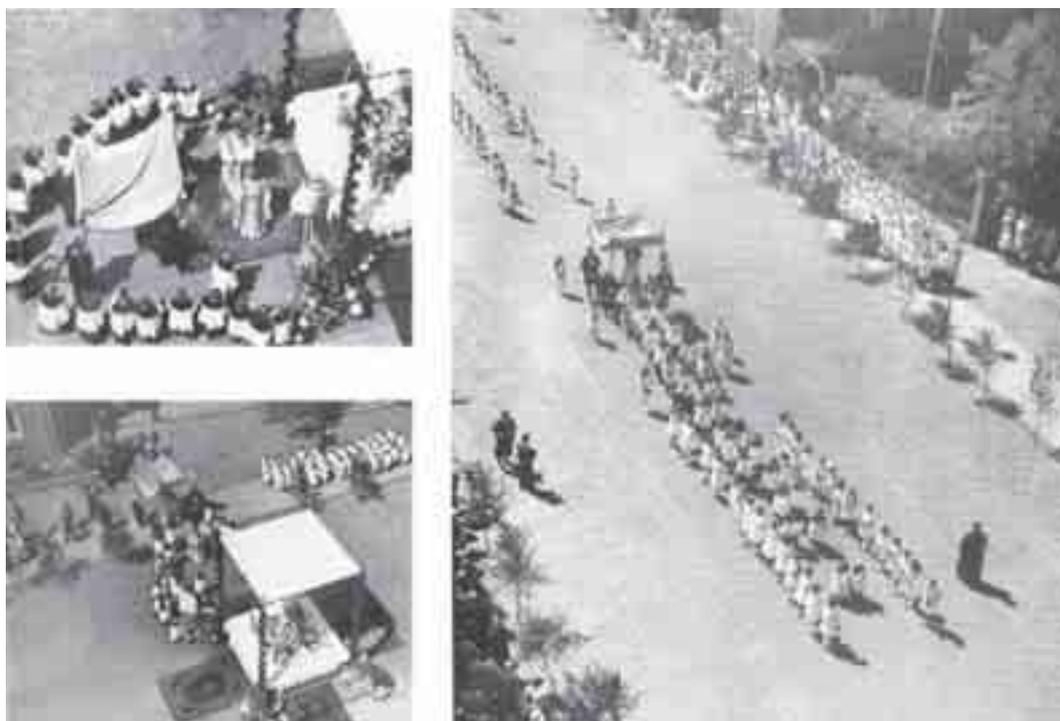


fig. 1

Questo particolare esempio di "composizione di una festa religiosa" ¹ quale riprogettazione della tradizionale processione cattolica, fu concepito dall'architetto tedesco EMIL STEFFANN (nato a Bethel, presso Bielefeld in Vestfalia il 31 gennaio 1899, morto a Bad Godesberg, Renania Settentrionale, il 23 luglio 1968) e può essere considerato il capostipite di una straordinaria lista a venire di opere liturgiche diffuse in tutta la Germania, dal paesaggio alpestre bavarese fino alla costa baltica. Steffann rappresenta, nell'architettura di chiese del '900, la ricerca paziente di un linguaggio di semplice, bensì acuta vibrazione e la sua traduzione in spazi finiti, materici, ma in cui, possiamo dire, "l'eternità entra nel tempo", così come la Chiesa che vi trova riparo è "contro il mondo esteriore e l'attualità" e a favore di quelle "forme dell'umano che sono aperte all'essenziale: la singola personalità e l'umanità" ².

1 Emil STEFFANN, "Ein Beispiel religiöser Festgestaltung", in Conrad LIENHARDT (a cura di), *Emil Steffann (1899-1968). Werk Theorie Wirkung*, Regensburg, Schnell und Steiner, 1999, pp. 13-14.

2 Romano GUARDINI, *Vom Sinne der Kirche. Fünf Vorträge*, 1922 (tr. it. *Il senso della Chiesa*, Brescia, Morcelliana, 2007, pp. 69 e 71).

Intimamente sottratte a ogni tipo d'invasione terrena e, in egual misura, apertamente disponibili a connotare il territorio, queste costruzioni ³ trovano origine, nel progetto coreografico redatto per Lubecca (fig. 2), in un'architettura senza edificio, una chiesa costruita con "pietre vive" in cui è l'azione a generare lo spazio e "l'accento è interamente posto sull'unione spirituale dei presenti, nella quale la comunità forma il 'Corpus Christi', il tempio vivo di Dio, una casa spirituale" ⁴.

1Pt 2,5

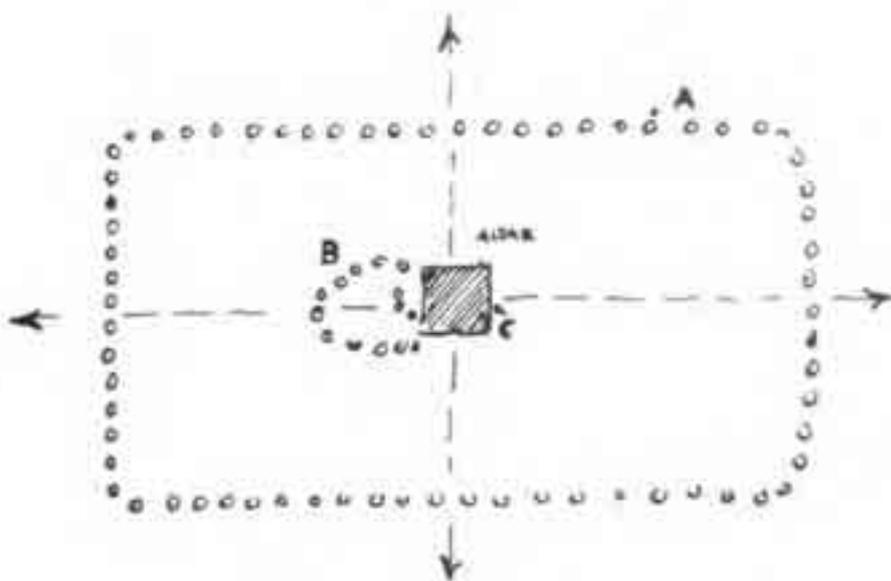


fig. 2

Nel disegno, una nuova espressività si basa sulla scoperta di una forma latente nella tradizionale disposizione di quattro singoli altari presso un incrocio stradale; l'unico apparato, quale punto simbolico nodale, li racchiude in una superiore unità (*höheren Einheit*) celebrativa, mentre attorno si ricrea l'antica azione comune dei *circumstantes* radunati attorno alla mensa. "Chiesa è - per Steffann - rimanere, ascoltare, vedere, andare, mangiare" ⁵; elenca delle azioni, non parla di stilemi, rappresentazioni, atmosfere, e con ciò egli singolarmente sposa, con fedeltà alla figurazione originaria del luogo cristiano, la gestualità celebrativa a quanto è stato definito, parafrasando l'analisi linguistico-semiologica di ROLAND BARTHES (1915-1980), "grado zero" della composizione architettonica. La scena rituale è infatti "luogo di com-posizione" poiché in essa si rende possibile l'aggregazione simbolica reale di una figura "in cui i partecipanti si integrano essi stessi come segni" ⁶. Steffann mostra come *lasciar-essere* una forma spiritualmente autonoma ricreata senza l'aggiunta di effetti tali da non trovare in essa una presenza necessaria; dispone cioè gli elementi come segni i quali appaiono "là dove si dispiega il

3 Considerando le nuove edificazioni e gli ampliamenti/ricostruzioni di chiese, esse comprendono, in ordine cronologico, i seguenti quaranta edifici: *St. Marien*, Colonia, 1950-58; *St. Elisabeth*, Opladen, 1950-58; *St. Bonifatius*, Lubecca, 1951-52; *St. Konrad*, Duisburg, 1952-53; *St. Paulus Dom*, Münster, 1952-55; *St. Elisabeth*, Essen, 1952-59; *St. Laurentius*, Monaco di Baviera, 1952-57; *St. Bonifatius*, Dortmund, 1952-58; *St. Nikolaus*, Langenhorst, 1953-54; *St. Mariä Himmelfahrt*, Oedekoven, 1953-56; *St. Johannes*, Dorsten, 1953-60; *St. Konrad*, Marl, 1954-57; *St. Maria in den Benden*, Düsseldorf-Wersten, 1955-59; *Cappella dell'ospedale Heilig-Geist*, Colonia, 1955-59; *St. Remaclus*, Cochem, 1955-68; *St. Bonifatius*, Krefeld, 1957-59; *Abbazia Maria Heimsuchung*, Steinfeld, 1957-59; *Zum heiligen Kreuz*, Dorsten, 1957-61; *St. Hildegard*, Bonn-Rüngsdorf, 1957-62; *St. Hedwig*, Bayreuth, 1958-60; *St. Bonifatius*, Essen, 1958-61; *St. Clemens*, Duisburg, 1958-61 (demolita nel 2009); *Herz-Jesu*, Altenessen, 1958-63; *St. Helena*, Bonn, 1959-61; *St. Martinus*, Repelen, 1959-62; *St. Johannes*, Merkstein, 1959-62; *St. Laurentius*, Colonia, 1960-62; *Mater Dolorosa*, Düsseldorf-Flehe, 1960-64; *St. Augustinus*, Düsseldorf-Eller, 1960-69; *St. Maria vom Frieden*, Dormagen, 1961-63; *Certosa di Marienau*, Seibranz, 1962-64; *St. Matthias*, Euskirchen, 1962-67; *St. Bartholomäus*, Rothenkirchen, 1963-64; *Christuskönig*, Oeffingen, 1964-68; *St. Hedwig*, Colonia, 1964-68; *Heilig Geist*, Mülheim an der Ruhr, 1965-68; *St. Walburga*, Porta Vestfalica, 1965-70; *St. Martin*, Dornbirn, 1966-69 (in Austria, adeguamento liturgico); *Convento St. Katharina von Siena*, Angermund, 1967-69; *St. Cyriacus*, Bruchhausen, 1967-71.

4 Burkhard NEUNHEUSER, *Storia della liturgia per epoche culturali*, Roma, CLV, 1999, pp. 59-60.

5 Cit. in: Gisberth HÜLSMANN (a cura di), *Emil Steffann*, Bielefeld, Selbsverlag d. Bielefelder Kunstthalle, 1981, 3a ed., Bonn, 1984, p. 50.

6 Jean-Hyves HAMELINE, *Une poétique du rituel*, Paris, Éditions du Cerf, 1997 (tr. it. *L'accordo rituale. Pratiche e poetiche della liturgia*, Milano, Glossa, 2009, p. 50).

dispositivo significante della 'cosa rituale' in quanto tale", per cui la spiritualità è "qualità immanente alla composizione che essa mette semplicemente in atto" ⁷. L'utilizzo stesso del termine *Ring* (anello circolare) nella descrizione posturale dei partecipanti, astrae dalla sua rappresentazione grafica in foggia di rettangolo (a sua volta simbolizzazione dell'effettiva disposizione sul compresso tracciato urbano, fig. 3), poiché non intende fissare un dispositivo formale, bensì rammemorare l'*ideal-tipica* assemblea dei circostanti custodita nell'evento in atto.

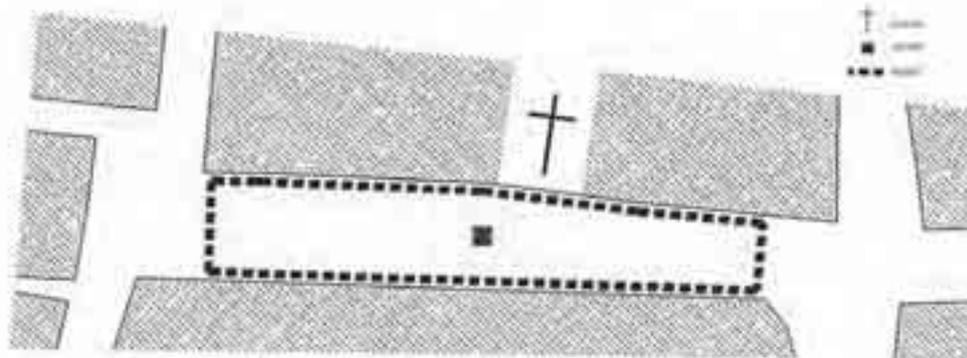


fig. 3

L'incontro rinnovato e ripetuto rimanda alla memoria non di una specifica costruzione formale, quanto piuttosto "di uno stato – di qualcosa che è esistito, anzi di qualcosa che venne compiuto, che venne fatto: di un'azione" ⁸ e genera quell'architettura al "grado zero" partecipata nel gesto siccome "sgorga dagli eventi e non dalla loro mera rappresentazione" ⁹. Barthes spiega come la *lingua* costituisca un'area di possibilità, un'orizzontalità astratta sulla quale si innesta la "dimensione verticale e solitaria" dello *stile* personale: tra le due trova posto la *scrittura* come "rapporto tra creazione poetica e società", dimensione "morale" della costruzione. Questa può basarsi su un'economia di rapporti per cui le parti "assumono carattere particolare nell'insieme" in un gesto unitivo di comunicazione, oppure abbandonarne la funzionalità innata in un'autonomia distruttiva di ogni "verità". Una diversa soluzione è pertanto quella di "creare una scrittura bianca, sciolta da ogni schiavitù a un ordine manifesto", superando commentari e solipsismi in uno "stile dell'assenza che è quasi un'assenza ideale dello stile". Si tratta di un ricorso alla strumentalità basica attraverso la rinuncia "all'eleganza o all'ornamentazione" facendo uso di un "linguaggio reale" capace di esprimere un'universalità concreta, "non più mistica o nominale", in cui l'espressione è riconciliata con l'uomo e la creazione può, non solo proporsi "la salvezza di una coscienza", ma *in primis*, e torniamo così al tema architettonico di Steffann, "fondare un'azione" ¹⁰.

Grado zero

La contingenza religioso-architettonica cristiana stabilisce un provvisorio e discontinuo collocarsi verso un mondo più vero e non intende manifestare la purezza delle intenzioni quanto piuttosto l'oggettiva e rivelatrice natura delle cose; l'anello processionale di Lubeca attua, nella sua espressione vivente del "grado zero", una *topogenesi* sacralizzante, non nel modo della separazione/taglio, bensì della conformità/vantaggio rispetto alla santità dei soggetti che formano la Chiesa ¹¹. Non si tratta, in sintesi, per Steffann di creare un contesto formale per il rito, bensì di fare esperienza autentica di uno sfondo simbolico con la capacità *de-spazializzante* di condurre a una senso universale, sciogliendo "completamente il luogo in una relazione tra persone" e indicando "una lontananza verso la quale i credenti si sentano tutti, a dispetto della fissità dei loro edifici, incamminati" ¹².

Fil 3,20

7 id., pp. 131 e 135.

8 Joseph RYKWERT, *On Adam's House in Paradise*, 1972 (tr. it. *La casa di Adamo in Paradiso*, Milano, Adelphi, 1972, 3a ed., 2005, p. 16).

9 Bruno ZEVI, *Il manifesto di Modena. Paesaggistica e grado zero della scrittura architettonica*, Venezia, Canal, 1998, p. 31.

10 Roland BARTHES, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Editions du Seuil, 1953 (tr. it. *Il grado zero della scrittura*, Milano, Lercici editori, 1960, 2a ed., 1966, *passim*).

11 cfr. Crispino VALENZIANO, *Architetti di chiese*, Bologna, EDB, 2005, p. 52.

12 Giovanni FERRARO, *Il libro dei luoghi*, Milano, Jaca Book, 2001, pp. 220 e 213.

Lo stesso edificio parrocchiale, la chiesa del Sacro Cuore da dove la processione prende origine e termina, forma un'unità percorribile con lo spazio stradale, a sottolinearne l'integrazione aperta con il mondo. Questa continuità d'uso pubblico tra il reticolo urbano e gli interni chiesastici è pienamente raffigurata, per esempio, nella cartografia settecentesca, dove l'abbandono del vedutismo e il raffinarsi della grafia *poché* su base catastale permette una chiara indicazione visuale dell'alternarsi di pieni e vuoti nella città. Già nella carta di Milano di MARC'ANTONIO DAL RE (1734, fig. 4a) s'assiste all'inserimento delle piante del Duomo e di altre venti chiese in prosecuzione del fondo bianco delle vie e in contrasto con il tratteggio nero degli isolati¹³. È poi nella pianta di Roma di GIOVAN BATTISTA NOLLI (1748, fig. 4b) che la sistematica rappresentazione in chiaro degli spazi aperti fa delle chiese i capisaldi di una "maglia della percorribilità" in cui il contesto pubblico si presenta nella sua realtà di fluido *continuum*¹⁴.



figg. 4a - 4b

Ancor più concretamente in epoca medievale e diffusamente in Europa, sull'esempio della liturgia stazionale romana messa in atto processionalmente di chiesa in chiesa, gli edifici ecclesiali cittadini venivano riuniti dal rito itinerante in unità ideale (*Kirchenfamilie*) dove "l'unica liturgia fu celebrata nella molteplicità dei luoghi"¹⁵. Il vero e proprio sistema stazionale della città di Colonia (fig. 5) rivela un principio di duplicazione simbolica e connessione degli spazi avente come suo fine l'"attualizzazione del mistero": duplicare uno spazio di valore simbolico non costituiva una mera operazione formale, bensì ha significato replicare le condizioni attuative di un'azione, con particolare riguardo alla percezione che di esse ha il fedele¹⁶.

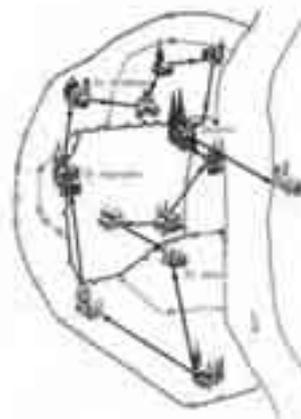


fig. 5

13 v. Lucio GAMBI e Maria Cristina GOZZOLI, *Milano*, "Le città nella storia d'Italia", Roma-Bari, Laterza, 1982, pp. 112-123.

14 cfr. Italo INSOLERA, *Roma. Immagini e realtà dal X al XX secolo*, "Le città nella storia d'Italia", Roma-Bari, Laterza, 1980, 5a ed., 1996, pp. 289-318.

15 Andreas ODENTHAL, "More romano". Le chiese nella storia della città: il caso di Colonia", in AA.VV., *Chiesa e città. Atti del VII Convegno liturgico internazionale di Bose*, Magnano, Edizioni Qiqajon, 2010, pp. 66.

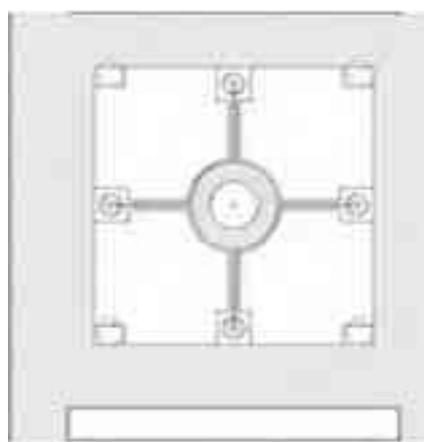
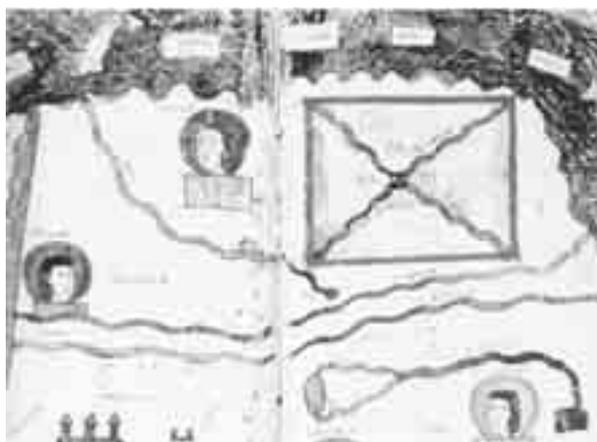
16 v. Renata SALVARANI, *La fortuna del S. Sepolcro nel Medioevo. Spazio, liturgia, architettura*, Milano, Jaca Book, 2008.

La geometria spaziale ripetuta e integrata all'impianto urbano forma una narrazione architettonica capace di far ripercorrere la storia fondativa della Salvezza, determinando una "sacralizzazione della topografia cittadina"; infatti, "tramite le reliquie della Croce o quelle del santo Sepolcro, viene istituito un nesso con la passione e la resurrezione di Gesù e, contemporaneamente, con Gerusalemme in quanto sede di questi eventi"¹⁷. Le porte di Colonia, poste ognuna sotto la protezione di un apostolo, ancora una volta, più che secare e racchiudere, hanno il significato di un'apertura all'ecumene cristiano solcato dal messaggio evangelico. E se la cartografia moderna raffigura i passaggi e lo scambio

Mc 16,15

tra chiesa-edificio e città, quella dei secoli proto-cristiani è un vero e proprio atto di contemplazione dell'evangelizzazione planetaria: si può vedere così, tra le altre, la mappa del BEATO DI LIÉBANA (Asturie, VIII sec.) illustrare "lo stabilirsi sulla terra della Chiesa" e "la diffusione della fede nello spazio terrestre, attraverso la predicazione dei dodici apostoli". L'esegesi apocalittica posta alla base del disegno, simultaneamente racchiude la visione del presente con l'avvenire della seconda venuta di Cristo, la Pentecoste terrena presente ogni giorno senza confini di luogo e l'attesa escatologica di *nuovi cieli e una terra nuova*, relazionandoli all'accadimento passato, scaturigine della necessaria redenzione umana. La mappa infatti, all'interno del suo modello significativo del mondo, raffigura la pianta del paradiso terrestre (fig. 6a), luogo in cui l'uomo è stato, ma insieme giustificazione del presente e preannuncio del futuro: in un semplice confine rettangolare sono tracciate le due diagonali e un punto baricentrico; ogni semiretta ondulata rappresenta uno dei fiumi del paradiso terrestre, fluenti dall'unica sorgente e diretti ai quattro corni: "Il diagramma geometrico con i quattro fiumi rafforza l'idea della diffusione del cristianesimo sulla terra. Il Beato stesso paragona i quattro fiumi sorgenti da un'unica fonte ai quattro evangeli sgorgati dalla bocca del Cristo; sia i fiumi che la parola di Dio danno vita al mondo"¹⁸.

2Pt 3,13



figg. 6a - 6b

A sua volta Steffann - con GISBERTH HÜLSMANN (n. 1935) e JOSEF LORENZ - tra il 1960 e il '62 integra la pianta del paradiso (*Paradies*) alla topografia sacra del complesso parrocchiale di *St. Laurentius* a Colonia (figg. 6b, 8; tav. 1): un luogo quadrato, a cielo aperto, si schiude fra il volume della chiesa e l'ala degli spazi pastorali; al centro una fontana circolare, l'acqua si raduna nel piccolo bacino anulare, scorre nei quattro solchi incisi nella pavimentazione fin nelle conche di raccolta, al punto medio di ciascun lato e in corrispondenza dei doccioni che vi lasciano cadere l'acqua piovana; agli angoli vigilano quattro verdi arbusti, mentre, tutt'attorno, un fine acciottolato riporta, come fossili impressi, stilizzazioni di foglie e figure geometriche. Lo spazio è liberamente fruibile, sorta di sagrato interno per un edificio posto sul fronte strada, filtrato solo da uno spesso setto libero. Si conferma qui, con il diagramma edenico riportato nella sua essenza di giardino d'acqua, all'interno della poetica di Steffann, la capacità di apporre un segno compositivo basilico, posto in comunicazione con la città e oltremodo come *registrato*, quale presenza vitale, affianco al suo sistema di relazioni sacrali, tanto quanto la pianta del paradiso sul

*St. Laurentius,
Köln-Lindenthal,
1960-62*

17 Andreas ODENTHAL, "More romano". *Le chiese nella storia della città: il caso di Colonia*, cit., pp. 69 e 71.

18 v. Alessandro SCAFI, *Mapping Paradise. A History of Heaven on Earth*, Chicago, The University of Chicago Press, 2006, pp. 104-116.

peregrinare terrestre degli apostoli nella mappa del Beato di Liébana. E per quanto nella processione di Lubecca erano le "pietre vive" a radunarsi presso il nucleo mediano, a Colonia è la silente eloquenza di muri in mattoni a ruotare attorno al vuoto baricentrico; lo scabro volume pressoché cubico della chiesa è solamente inciso su tre lati da una feritoia vitrea posta molto in alto, appena sotto il cornicione in cemento grezzo ove si va a perdere la larga commessura del laterizio di recupero (fig. 7) ¹⁹.

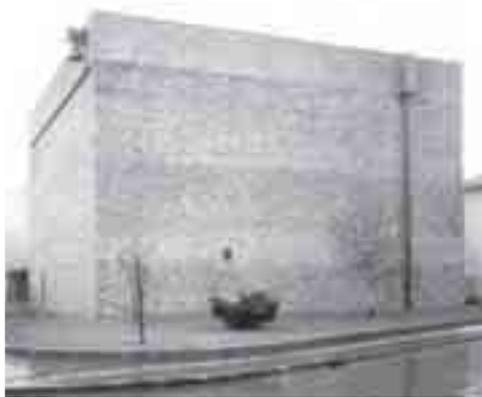


fig. 7

L'azione rituale (oltre a un minuto spiraglio contemplativo traguardante verso la mensa) lega il *Paradies* all'aula liturgica: durante la veglia pasquale il cero, acceso nei pressi della sorgente, raggiunge processionalmente la chiesa, nell'attesa per cui, al tremolio della luce, dall'oscurità affiorano e si scoprono i lineamenti dello spazio. L'ingresso richiede una pausa, un arresto nel movimento di separazione dall'aperto verso una realtà oggettivamente condivisa, fattasi *luogo transizionale* tra individuo e comunità di persone ²⁰; l'architettura si presta in tal modo "ad accogliere e a riattivare ciò che in noi resta irriducibilmente 'sacrale': cioè le nostre esperienze fondanti" ²¹. Lo spazio interno (fig. 9) ha come caratteristica peculiare il *raccoglimento*, generato da una consistenza superficiale corposa e stabile, una disposizione centripeta capace di determinare la presenza disponibile dei fedeli nel rivolgersi attivamente verso l'altare e, non ultima, una verticalità semi-oscuro infranta dal taglio orizzontale di una luce che nel ciel s'informa. L'intensità della composizione attorno all'altare è suggellata, sotto il fondale murario, dal luogo della presidenza (*Präsidium*) e della Parola (*Wort*) modellato a gradinata come un antico *synthronon*, completando, senza inficiare le differenziazioni ministeriali, la postura dei *circumstantes* ²².



fig. 8



fig. 9

Purg. XVII, 17

19 Tale impatto materico è oggi attenuato dal rivestimento in piombo degli spessori di copertura.

20 Nel pensiero di DONALD WOODS WINNICOTT (1896-1971) lo spazio transizionale è ciò che viene sia costruito in modo soggettivo che percepito oggettivamente. L'esperienza transizionale permette lo spostamento non traumatico del soggetto verso una realtà oggettiva condivisa dove sviluppare una capacità d'esistere, conservando il nucleo del potenziale soggettivo. Lo spazio transizionale è perciò quello potenziale tra individuo e ambiente che consente di sviluppare un'autonomia riflessiva personale e percepire il senso della propria vita nel mondo. In termini di composizione liturgica possiamo raffigurarlo in quel passaggio triplicemente diretto il quale porta dal soggetto verso il proprio sé, verso i suoi simili convenuti e alla volta della rivelazione/percezione del "volto" di Dio.

21 Jean-Hyves HAMELINE, *Une poétique du rituel*, tr. it., cit., p. 79.

22 Il posizionamento del *synthronon* non venne in origine autorizzato e solo dopo l'avvio della riforma liturgica seguita al Concilio Vaticano II furono collocate le sedute a parete attualmente in uso; in seguito, l'area presbiterale è stata ulteriormente modificata con il livellamento su un solo ripiano, la messa in posizione di un piccolo ambone avanzato e di una colonna per il tabernacolo, in corrispondenza dell'unica finestrella rivolta a oriente. Sulla composizione del santuario si vedano: "Eine neue katholische Pfarrei in Köln: St. Laurentius", in *das Münster*, n. 16, 1963, pp. 181-184 e "Liturgische Orte", in *Baumeister*, n. 3, 1965, p. 250. L'edificio è stato insignito del *Kölner Architekturpreis* nel 1961.

Mantenendosi così “aperte le fonti dell'essere umano e del costruire”²³, ecco come nell'architettura liturgica di Steffann “il luogo sacro è il luogo santo”²⁴, cioè stato confidente di comunione e mediazione sensibile verso il Dio-con-noi; esso aderisce radicalmente al criterio de-spazializzante, simbolico, quindi e non ripiegato sull'operatività funzionale, proprio del rito, in un'immanenza spirituale per cui è “impossibile entrare” nel “luogo rituale senza diventare figura significante”²⁵. Il grande lampadario circolare (*Radleuchter*), sospeso fra altare e assemblea, appare come il segno denotante di questa fondazione perenne dell'alleanza religiosa.

Ap 21,3

Esso riappare, sotto forma di una costellazione scintillante, così come il volume cubico secato dal nastro finestrato orizzontale e il paradiso, nella parrocchia della diaspora di *St. Walburga* a Porta Vestfalica (progettata tra il 1965 e il '67, condotta a compimento da Hülsmann, dopo la morte di Steffann, tra il 1968 e il '70; tav. 2, fig. 10).

Il *Paradies* ci attende, nella gola sul fiume Weser da dove le legioni di Varo mossero per dissolversi in Teutoburgo, al termine di un'ascesa lungo il clivo che separa la strada dal sito della chiesa; si tratta di uno spazio stavolta coperto, dove l'alveo della sorgente è spiritualizzato dall'irraggiamento luminoso di una singola apertura zenitale e il cui innesto nella



*St. Walburga,
Porta Westfalica,
1965-70*

fig. 10



figg. 11a-11b

composizione degli ambienti determina la rotazione dell'aula festiva per catturare le direzioni dell'orientamento cosmico (*Himmelsrichtungen*). Ciò determina un perfetto esempio di “zona di comunicazione”, tanto importante, per Steffann, poiché “in quest'area non si è ancora entrati all'interno; da questa posizione si può guardare cosa sta succedendo e riflettere sulla propria partecipazione”²⁶. Fa parte di un sistema di luoghi/soglia, dotati ognuno di un proprio valore topologico, posti a determinare, in questo caso, l'avvicinamento, l'arresto e la distribuzione del movimento fra la manica lunga della casa parrocchiale, lo snodo organico della cappella feriale, il quadrato della chiesa.

23 v. Günther ROMBOLD, “Quellen menschlichen Seins und Bauens offenhalten”, in Gisberth HÜLSMANN (a cura di), *Emil Steffann*, cit., pp. 10-13.

24 Friedhelm MENNEKES, “Chiesa di Dio e città degli uomini: sfide per il futuro. L'esempio di St. Peter a Colonia”, in AA.VV., *Chiesa e città*, cit., p. 201.

25 Jean-Hyves HAMELINE, *Une poétique du rituel*, tr. it., cit., p. 135.

26 v. Herbert MUCK, “Zonen der Kommunikation in den Raumfolgen Steffanns”, in Conrad LIENHARDT (a cura di), *Emil Steffann (1899-1968). Werk Theorie Wirkung*, cit., pp. 21-24.

Quest'ultimo, meno aspro di quanto sia a Colonia, si arrotonda negli angoli, riportando alla memoria il disegno dell'anello processionale di Lubecca: sono ora le pietre sbazzate di calcare ocra e bruno ²⁷ a formare il *continuum* plastico protettivo della *circularità aperta* ²⁸, attratta dalla roccia composta dell'altare, di un'assemblea di "pietre vive" che la compiutezza del *synthronon*, prossimo al luogo della Parola, interfaccia e dischiude. Riconosciamo ancora una volta il disegno entro cui il legame di senso tra prima ideazione e tarda costruzione di Steffann affiora e si svela; attraverso corrispondenze e ricorsività compositive, esso si riassume alfine nel gesto fondativo, autentico e universale, del "costruire come se si trattasse per la prima volta di architettura" ²⁹ (fig. 12).



fig. 12

27 La muratura in pietra calcarea della Bassa Sassonia è tessuta a larghi giunti irregolari ed è concepita come un manto avvolgente dei volumi, contrappuntato da inserti, pilastri e bordi in cemento a vista con finitura scabra negli interni, (eccessivamente, ci pare) liscia all'esterno.

28 I posti per i fedeli, previsti e realizzati su panche per tre lati attorno alla mensa, sono stati in seguito disposti a tre quarti di cerchio, utilizzando sedie collegate tra loro (cfr. figg. 11a e 11b; si veda: "Zwei Gemeindezentren in der Diaspora", in *Bauwelt*, n. 19, 1977, pp. 634-636).

29 Manfred SUNDERMANN, "La reconstruction des murs. Emil Steffann architecte 1899-1968", in *Archives d'architecture moderne*, n. 21, 1981, p. 60.



TAVOLA 1
St. Laurentius, Colonia-Lindenthal

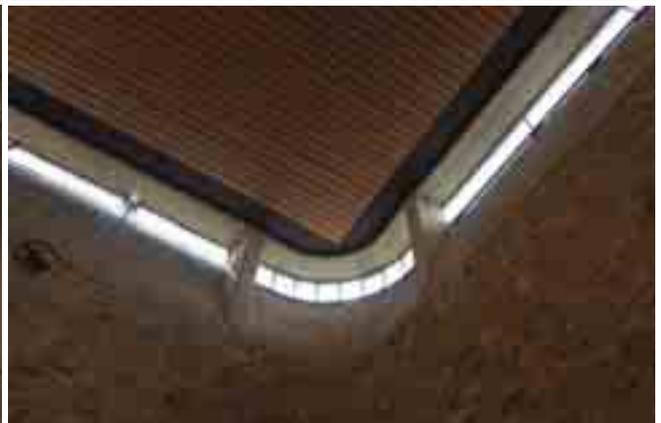
St. Laurentius, Colonia-Lindenthal
1960-62





TAVOLA 2
St. Walburga, Porta Vestfalica

St. Walburga, Porta Vestfalica
1965-70



Lo sconosciuto

Una fotografia del 10 luglio 1958 (fig. 13) ritrae Emil Steffann nel cantiere della chiesa parrocchiale di St. Bonifatius a Krefeld, durante la *Richtfest* per il compimento dei lavori di copertura. In realtà, il cielo sopra il gruppo di persone inscritto dal ritrattista nell'arcata d'ingresso è ancora aperto, solcato da esili travetti lignei, e attrae i loro sguardi; l'architetto appare in primo piano, ma defilato sulla destra, verso il muro grezzo di mattoni, nasconde dietro di sé la moglie Jutta: viene il sospetto sia lui, così moderato e periferico, lo "sconosciuto" (*Unbekannte*) e non colui che come tale è indicato dalla didascalia, imponente e attento al centro dell'inquadratura, tra KARL OTTO LÜFKENS (n. 1931), collaboratore di Steffann in quest'opera e il locale pastore WILHELM MERTENS.



fig. 13

Di fatto, per la storiografia architettonica e la cultura del progetto Steffann è uno sconosciuto; la critica si è piuttosto ritratta che esercitata sulla sua opera, puntiformi sono state le occasioni di discussione, debole ne è la diffusione fuori dei confini tedeschi; nella stessa Germania pochi sono gli autori i quali hanno approfondito il suo ruolo culturale e il tema delle sue chiese.³⁰

³⁰ Il nome di Steffann è assente dalle principali opere sull'architettura del XX secolo; compare in una breve voce del *Dizionario Skira dell'architettura del Novecento* (2000). Gli scritti stessi di Steffann sono sintetici e sporadici, mentre riviste come *Baumeister*, *Bauwelt*, *das Münster* hanno pubblicato con continuità negli anni Cinquanta e Sessanta alcune chiese da lui realizzate; l'austriaca *Christliche Kunstblätter* gli ha dedicato un'ampia sezione nel 1965 e un numero commemorativo nel 1969. Il fascicolo del maggio 1979 di *Bauwelt* segna l'inizio di una stagione più recente di studi, su impulso di MANFRED SUNDERMANN e GIBBERTH HÜLSMANN, che ha prodotto, in particolare, la mostra di Bielefeld nel 1981, con l'uscita del libro *Emil Steffann* e, nel centenario della nascita (1999), un'esposizione a Linz con il catalogo a cura di CONRAD LIENHARDT. Il saggio di Sundermann, "Il silenzio entro le mura. Emil Steffann e la sua scuola" compare in *Architettura e spazio sacro nella modernità* della Biennale di Venezia (1992) e dal 1986 una collezione di oltre 5000 documenti progettuali è custodita nel Deutsches Architektur Museum di Francoforte. Dissertazioni accademiche sono state pubblicate, in ambito teologico e storico, da JOHANNES HEIMBACH presso l'università di Münster (1995) e SUSANNE GREXA all'università di Marburgo (1996). La cerchia di studi francofona ha per prima veicolato l'opera di Steffann, comparsa in copertina sui numeri 1-2/1957 e 3-4/1959 de *L'art sacré* e ricorrente nelle analisi sullo spazio liturgico di FRÉDÉRIC DEBUYST. In Italia, per approfondimento, si distinguono ADRIANO CORNOLDI (1995) e GIANLUCA FREDIANI (1997); per un *excursus* si vedano il lavoro di MAURIZIO ABETI (2001) e il contributo di ANTONIO MARCHESI (2011). Per i prodromi del nostro studio: "*Handlung ist alles, Form ist nichts.*" *Die Wandlung des Raumes: Romano Guardini und Emil Steffann zum 40. Todesjahr*, Dessauer Institut für Baugestaltung, 2009, ripubblicato nel 2010 negli Atti del 6° Convegno internazionale di Venezia su architettura arte e liturgia.

Con tutta probabilità questo è accaduto, e ancora accade, poiché Emil Steffann è un uomo spirituale: per lui l'uomo è infatti tale "soltanto in quanto persona, per quanto viene penetrato dallo spirito che risuona attraverso di lui"; non un compimento formale perciò, "ma la permeabilità, dunque il contrario di quello che di solito si intende per persona, è il senso originale e proprio della parola". Lo spirito "rende persona"³¹. In quanto tale egli "possiede un'altezza e una libertà" basate sulla convinzione profonda del costruire per la fede che di riflesso "lo sottraggono a qualsiasi giudizio che non parta dalla fede" stessa³².

1Cor 2, 15

Nelle costruzioni di Steffann, l'ispirazione alla matrice spirituale della persona scioglie l'espressività dell'architettura in combinazioni plastiche e spaziali al servizio della preghiera: ciò rimarrebbe incomprensibile a uno sguardo distolto dal "nesso con l'esistenza semplice che egli visse e rappresentò"³³. Il tema del "personalismo" concerne il riconoscimento di un'interiorità in contrasto con l'enfasi esteriore, accogliente come possibile un'autoappartenenza dialettica della persona, tra moto di donazione e trattenimento in sé, per via di una comunione vitale opposta alla dissoluzione di massa. Essere persona "significa anzitutto appartenenza nel qualitativo" e "solo l'essere spirituale e l'atto spirituale – seppur incarnati in *forma corporis* – rendono possibile il costituirsi della persona, tramite quel sottrarsi verso l' 'interno' e verso il 'superiore', di contro a ogni elemento 'esterno' e 'inferiore'." Come avvertito da Steffann, l'autoappartenenza della persona nella fede, "non è nulla di formale, ma il più alto contenuto"³⁴. L'interiorità spirituale supera l'assimilazione storica e socio-biologica poiché non rappresenta un'imposizione ideale o quantitativa, piuttosto è presenza originaria. L'ordinamento più ampio delle personalità potrà dunque attuarsi solo attraverso un processo che "è oggettivo-globale, ma insieme soggettivo-individuale", cioè "accede all'essere singolo, ma dev'essere a un tempo prodotto da esso", per cui "il singolo-personale deve inserirlo nella sua interiorità, nella sua peculiarità e da lì farlo emanare all'esterno liberamente come ordine proprio"³⁵. In sintesi, l'ordine si relaziona alla persona a partire da un'autenticità oggettiva, ma non intrusiva perché riconoscente della specificità d'ognuno.

Personalismo

Annota Steffann nel 1947: "Aspettiamo la forma vincolante che si pone davanti alla nostra anima, il punto di partenza per il nuovo inizio...L'inizio parte dall'interno."³⁶ Il tempo dell'attesa e della riflessione interiore è presupposto dell'attività costruttiva rivolta all'esterno, ne delimita la realizzabilità, non solo come percezione sensibile, altrettanto quale azione formante chiara e riproducibile che si/ci avvicina agli altri. "Costruire - ha ancora scritto nel 1932 - è soltanto eseguire visibilmente delle decisioni prese precedentemente nella vita spirituale"³⁷. La fase progettuale, per così dire, *pre-compositiva*, fondata sulla riflessione, legittima in tal modo la concretezza delle opere attraverso la continuità spirituale, perché la corrispondenza materiale di quest'ultima non sia fatto di mera durata fisica ed esperienza vissuta (*Erlebnis*), ma "origine operante"³⁸ la quale fa sì che quando c'imbattiamo nell'oggetto, tramite lui "la riconosciamo, la chiamiamo, ed essa viene liberata"³⁹. La comprensione della presenza ministeriale come servizio, disposizione all'autoespressione oggettiva nell'esperienza autentica (*Erfahrung*) del costruire, potrebbe condurre a titolare la storia architettonica di Emil Steffann come: *ministerium architectonicum*, cui presupposto sono un canone universale e la disposizione all'evento reale dell'epifania sacra, nel mentre si rivolge e affida alla comunità immanente.

Ministerium
architectonicum

31 Emil STEFFANN, "Discorso per il conferimento della laurea *honoris causa* alla Technische Hochschule Darmstadt", 16 giugno 1964, in Conrad LIENHARDT (a cura di), *Emil Steffann (1899-1968). Werk Theorie Wirkung*, cit., p. 126.

32 Romano GUARDINI, *Vom Sinne der Kirche. Fünf Vorträge*, tr. it., cit., p. 83.

33 Herbert MUCK, "Mythologien", in *Bauwelt*, n. 19, 1979, p. 771, anche in Conrad LIENHARDT (a cura di), *Emil Steffann (1899-1968). Werk Theorie Wirkung*, cit., p. 28.

34 Romano GUARDINI, "Über Sozialwissenschaft und Ordnung unter Personen", *Die Schildgenossen*, n. 6, 1926, pp. 125-150 (tr. it. *Persona e personalità*, Brescia, Morcelliana, 2006, nota 11, pp. 31-33).

35 id., tr. it., pp. 66-67.

36 Cit. in: Gisberth HÜLSMANN (a cura di), *Emil Steffann*, cit., p. 27

37 Cit. in: Gisberth HÜLSMANN, "Die 'ersten Bilder' der Architektur", id., p. 6.

38 cfr. Manfred SUNDERMANN, "Gegenüber der Wirklichkeit", id., pp. 128-129.

39 Marcel PROUST, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 1971 (tr. it., *Contro Sainte-Beuve*, Torino, Einaudi, 1991).

Si tratta di stabilire un rapporto veritiero tra discesa divina e ascesa umana, paragonabile alla catarsi che si rivela agl'occhi del personaggio tolstoiano del *Padre Sergio* (in fuga dall'ipoteca continuamente fatta gravare dalle ambizioni mondane sopra la sua ambigua vocazione religiosa) di fronte alla dedizione ingenua e vibrante della ritrovata amica d'infanzia, Pàscegnka: "Quello che dovevo essere e non sono stato. Io vivevo per gli uomini col pretesto di vivere per Dio; lei viveva per Dio, credendo di vivere per gli uomini." ⁴⁰ Così le chiese di Steffann sono testimoni di una verità posta prima dell'atto creativo, per cui il soggetto-progettista non si serve a propria discrezione dell'opera, piuttosto offre l'espressione oggettiva di una realtà trascendente tale da poter essere riconosciuta e condivisa dagli altri, in un esperire il quale è insieme finito e intemporale. Le immagini, intese come elementi primi, archetipici del pensiero immaginativo, compaiono, allo stesso modo che nell'azione liturgica, come contributi al senso "di purificazione, di riscatto, di illuminazione" ⁴¹. Sono figure elementari dell'esistenza umana posta in mediazione con il divino, catture "dello spazio illimitato nella piccola cornice di un dipinto" ⁴², dove un'intima ripetizione di disponibilità "mostra come contributi essenziali consistano non tanto nel fare, quanto piuttosto nell'intendere dove vi è qualcosa da fare", oppure dove la vera attività si attua "nel lasciar-essere qualcosa, senza aggiungere ciò che non è necessario" ⁴³.

Mt 23,12

Dal 1949, con la scelta della libera professione, e fino alla morte, Steffann visse a Mehlem, sulla Im Rosenberg, piccola strada avvolta attorno a un'altura sul Reno, nella sua semplice abitazione prefabbricata in legno d'impronta scandinava, un volume allungato su due piani dipinto in rosso sangue di bue all'esterno e in bianco/grigio sulle pareti interne (fig. 14), "dove abitava così come offriva agli altri" ⁴⁴; casa di famiglia, atelier e il giardino con gli animali domestici uniti alla sua camera/studio, un ascetico vano coi lati dell'egual misura di appena un metro e 90 centimetri dentro cui riposava e disegnava prima di iniziare il dialogo, quasi sempre interiore, fatto di cenni ed espressioni più che di parole, con i collaboratori chiamati a dividerne i progetti. "Se la dimora è l'uomo, ciò si verifica qui", annota il direttore de *L'arte sacré* in visita all'architetto le cui opere, egli scrive, "meglio s'accordano con le preoccupazioni e le ricerche attuali" ⁴⁵.

Casa a
Bonn-Mehlem,
1949



fig. 14

L'atteggiamento ascetico può essere forse inteso come la semplice maschera di un'ovvia "normalità"? O piuttosto esige nell'osservatore la sua comprensione quale "rinuncia consapevole a possibilità raggiungibili a favore della concretizzazione di valori"? La produzione architettonica di Steffann è distacco critico dalla civilizzazione moderna, ma ciò va inteso come "critica costruita e quindi propria dell'azione e dell'alternativa" ⁴⁶; in questo senso, povertà è un termine svelatoci da Steffann in modo singolare e quanto mai attuale: "Mi pare - dice - che la povertà non debba essere solo sofferenza, bensì un compito che ci impone il nostro tempo...Si fa in tutto il mondo e in grande stile il tentativo di abolire la povertà come male in sé, definitivamente e per sempre, poiché si conosce la povertà soltanto come insufficienza e mancanza. Se riconoscessimo e potessimo ammettere, qual è la nostra vera situazione, troveremmo in essa quel fondamento capace di sostenere cose grandi" ⁴⁷.

40 Lev TOLSTOJ, *Omeu Cepzuï*, 1911 (tr. it. *Padre Sergio*, Sant'Arcangelo di Romagna, Rusconi, 2004, p. 100)

41 Romano GUARDINI, *Über das Wesen des Kunstwerks*, 1947 (tr. it. *L'opera d'arte*, Brescia, Morcelliana, 1998, p. 25)

42 Simone WEIL, *Cahiers III*, Paris, Plon, 1974 (tr. it. *Quaderni III*, Milano, Adelphi, 1988, n. 91).

43 Herbert MUCK, "Mythologien", cit.

44 ibid.

45 P. CAPELLADES, "Emil Steffann", ne *L'art sacré*, n. 3-4, 1959, p. 11; sull'abitazione e la vita di Steffann v. anche il ricordo di una delle tre figlie: Barbara DECKER STEFFANN, "Mein Vater Emil Steffann", in AA.VV., *50 Jahre St. Bonifatius*, Katholischen Pfarrgemeinde St. Bonifatius, Lübeck, 2002, pp. 12-13.

46 Ulrich WEISNER, "Asketische Architektur als Herausforderung", in G. HÜLSMANN (a cura di), *Emil Steffann*, cit., p. 21.

47 Emil STEFFANN, "Materialgerechtigkeit und Materialechtheit im Kirchbau", 1963, in Conrad LIENHARDT (a cura di), *Emil Steffann (1899-1968). Werk Theorie Wirkung*, cit., p. 58.

Povert  potrebbe essere scambiata per semplicit  retorica, linearismo essenziale o mera economia dei mezzi: ci  farebbe venir meno la comprensione della capacit  comunicativa e significativa, nonch  della base spirituale, da porre sempre in relazione con l'opera di Steffann. Povert , a scapito del suo presunto senso empirico,   quindi, nella sua prassi progettuale, disponibilit  e sintesi, dono intrinseco alla necessit ; "la dimensione etica dell'architettura come costruire per l'uomo, la comunit  e il suo agire nello spazio ha per lui la precedenza sul formalismo estetico. L'azione   tutto, la forma   nulla"⁴⁸. Il costruire evolve cos  dall'ambito strumentale per divenire forma dell'esistenza; la valenza significativa di un edificio non   un sovrappi  a esso estraneo, bens  ne   l'intima essenza costituente; davvero si concretizza in Steffann il motto heideggeriano per cui "solo se abbiamo la capacit  di abitare possiamo costruire".

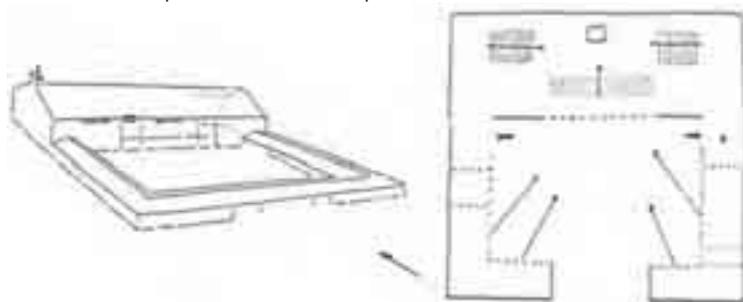


fig. 15

Le sue chiese offrono un riparo possibile alla comunit  credente per l'adeguatezza e l'autenticit  della costruzione in riferimento al senso profondo dell'esperienza religiosa e all'imperfezione e provvisoriet  dell'esistenza umana (fig. 15). Queste architetture "imprimono il loro segno sull'abitare, portandolo alla sua essenza e dando ricetta a questa essenza"; come osservato in precedenza, la riflessione sullo spirito originario ritrova nel concreto l'operativit  stessa del significato il quale "nato esso stesso dall'abitare, usa ancora dei suoi strumenti e delle sue impalcature come di cose"⁴⁹.

Il primo progetto per una chiesa a Schlutup, sobborgo di Lubeca, del 1938 (fig. 16) dimostra la volont  di inserire un edificio di apparente elementarit  nell'ordine cosmico oggettivo, allo scopo di identificare i significati esistenziali con il luogo, grazie ai caratteri portanti della costruzione. Determinando "le localit  e le vie in virt  delle quali uno spazio si ordina e si dispone"⁵⁰, Steffann intende risvegliare "il senso del legame al luogo dello spirito umano e il suo significato simbolico in un mondo privo di orientamento e senza luogo". La luce suscita le assialit  che si incrociano nell'aula quadrangolare e genera le opposizioni polari (quiete-movimento, notte-giorno, freddo-caldo) tra le quali si compone l'azione liturgica: la grande finestra arcuata serve a collocare la chiesa nel cosmo, secondo un orientamento "con la stella polare che nella notte indica all'uomo la direzione invisibile"⁵¹.



Schlutup I,
1938

fig. 16

48 Johannes HEIMBACH, "Emil Steffann – Biographische Notizen", in Conrad LIENHARDT (a cura di), *Emil Steffann (1899-1968)*. *Werk Theorie Wirkung*, cit., p. 10.

49 Martin HEIDEGGER, *Vortr ge und Aufs tze*, Pfullingen, Verlag Günther Neske, 1954 (tr. it. *Saggi e discorsi*, Milano, Mursia, 1985, pp. 106-107).

50 id., tr. it., p. 103.

51 Emil STEFFANN, *Erl uterung des Entwurfs Schlutup I*, cit. in Susanne GREXA, "Notkirchen":  ber Improvisation und Beschr nkung als gestalterische Prinzipien zur Typologie der 'Notkirchen'", in Conrad LIENHARDT (a cura di), *Emil Steffann (1899-1968)*. *Werk Theorie Wirkung*, cit., pp. 32-33.

Entrambi gli assi si intersecano in un unico spazio ove si genera una direzionalità cruciforme, senza sia necessario far assumere ad esso la determinata forma di una croce: "di conseguenza, gli spazi ricevono la loro essenza non dallo spazio, ma da luoghi" ⁵² (fig. 17).

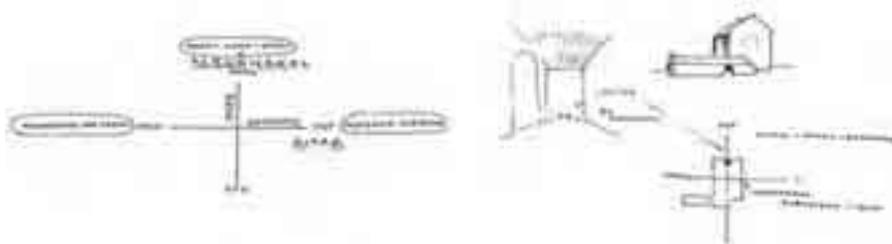
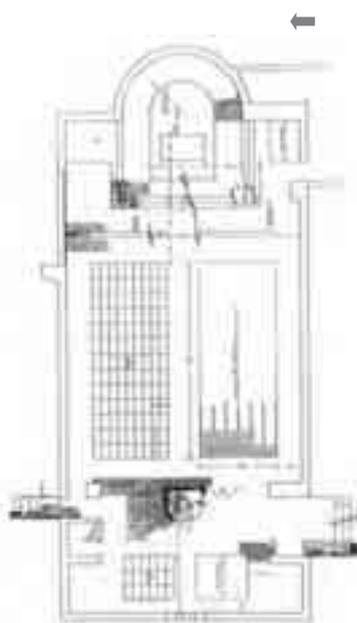


fig. 17

L'ordine del *santo spazio* si rintraccia in un triplice orientamento: dalla luce della Parola a penetrare la tenebra; verso la presenza di Cristo nell'altare; dell'anima rivolta dal basso alla benedizione dell'altissimo ⁵³. Possiamo far coincidere le tre direzioni ai momenti dell'azione liturgica: *annuncio-preghiera-comunione*; ai luoghi che li rappresentano e ai relativi atteggiamenti della comunità: *ascolto-apertura-attesa*. A ciò corrisponde un ambiente libero e accogliente all'interno del quale è l'evento-Gesù a riunire, come in una costellazione, segni e persone. L'edificio-chiesa proposto da Steffann non reifica una sacralità emotiva o formale, bensì invero uno stato d'intercessione e contatto: esso accoglie i fedeli nel suo radicamento alla località e contemporaneamente li rinvia "al suo centro eccentrico" ⁵⁴, ovvero "all'esterno, all'altrove, ai veri luoghi, finali ed eterni, del destino di ciascuno" ⁵⁵.

La concezione plasmata dallo spirito di Schlutup I è ricreata, un quindicennio più tardi, nella chiesa di *Sf. Konrad* in Duisburg (1952-53, con WOLFRAM NOESKE, fig. 18, tav. 3). Il risveglio compositivo di elementi già messi alla prova in precedenti progetti, è da leggere, nell'opera di Steffann, come "garanzia della sua autenticità". Divenendo strumento per la "ricostruzione di tutte le sensazioni in mezzo alle quali essa è sopravvissuta", esso salvaguarda le qualità comunicative di un costruzione in cui "tutto è stato tratto dall'esperienza e dalla vita", senza "sostituire il lampo della lucidità" e "le circostanze in cui si è prodotto" ⁵⁶ con la retorica superficiale del contingente quale "mezzo di manipolazione psicologica" o "reagente per i processi di socializzazione" ⁵⁷. A Duisburg l'uniforme stesura di mattoni crea un *continuum* materico tra muri e pavimento, fronti esterni e ambiente interno, rotto solo dalla soffittatura lignea delle due falde di copertura, posata in lieve distacco dalle pareti e passante sopra l'arcata maggiore che divide la navata da atrio e sovrastante cantoria. Il grande rosone in facciata (una facciata la quale, come si vedrà in altre opere, si ritrae dalla porta poiché pura somiglianza e preparazione "a vivere la figura...ad abitarla" ⁵⁸) segna la direzione luminosa verso l'altare, condensata e frammista, nel polo del fonte battesimale, alla luce laterale proveniente dall'ingresso.



*St. Konrad,
Duisburg-Fahrn,
1952-53*

fig. 18

52 Martin HEIDEGGER, *Vorträge und Aufsätze*, tr. it., cit. p. 103.

53 Romano GUARDINI, *Von heiligen Zeichen*, 1922 (tr. it. *I santi segni*, Brescia, Morcelliana, 1930, 8a ed., 2000, pp. 189-190).

54 Albert GERHARDS, "Liturgia come incontro con Cristo: conseguenze per lo spazio liturgico", in AA.VV., *L'ambone. Tavola della parola di Dio. Atti del III Convegno liturgico internazionale di Bose*, Magnano, Edizioni Qiqajon, 2006, p. 234.

55 Giovanni FERRARO, *Il libro dei luoghi*, cit., p. 213.

56 Marcel PROUST, *Cahiers 57-58*, in Franco RELLA (a cura di), *Bellezza e verità*, Milano, Feltrinelli, 1990, pp. 171 e 191.

57 Herbert MUCK, "Zonen der Kommunikation in den Raumfolgen Steffanns", cit., p. 23.

58 Julia KRISTEVA, *Visions capitales*, Paris, Editions de la Réunion, 1998 (tr. it. *La testa senza il corpo. Il viso e l'invisibile nell'immaginario dell'Occidente*, Roma, Donzelli, 2009, p. 81).

La seconda intersezione luministica avviene con la finestra arcuata posta sul lato nord, al limitare del presbiterio, in linea con l'ambone e un arco minore cieco adducante alla sacrestia; l'abside (variazione maggiore rispetto al disegno di Schlutup che origina la caratteristica rastremazione curvilinea del tetto poi ripresa in esempi successivi) racchiude in un orizzonte spirituale la mensa eucaristica, dolcemente rialzata nell'unico spazio di fronte ai fedeli (fig. 19)⁵⁹. Si esprime al fine compiutamente, nella chiesa di St. Konrad, un costruire come "dar-luogo", apertura al "riflettersi del Vero per mezzo della Luce" il quale finisce col "coincidere con la stessa luce, esserne un raggio"⁶⁰; esso non è modulato come forma descrittiva o apparenza contenutistica, bensì spiritualmente "riconquistato nella sua tradizionale apertura"⁶¹.



fig. 19

Ancora prima, nel 1942, durante l'occupazione tedesca della Francia, Steffann si era trovato a Boust, in Lorena, membro di una *task force* di progettisti arruolati per studiare, sotto la direzione di RUDOLF SCHWARZ (1897-1961)⁶², la ricostruzione edile e urbanistica delle località semidistrutte dai combattimenti. Il Nostro progettò case coloniche ed edifici rurali, come un fienile collettivo dietro il quale riuscì però a celare, a scapito delle limitazioni imposte dal nazismo alle costruzioni religiose, un'architettura chiesastica.



figg. 20a - 20b

Quanto Steffann realizza a Boust (figg. 20a/b) è una *promessa abitativa*: l'edificio, seppur concretamente fu per un certo tempo utilizzato come magazzino agricolo, senza volutamente esserlo, e mai come lo spazio celebrativo che poteva essere⁶³, nascondeva la promessa di una chiesa costruita, anche se nulla d'appariscente poteva far pensare ad essa⁶⁴. Il suo sostrato generativo è la "crescita molto lenta dell'idea che sta alla base della tradizione" e svela "le possibilità sopite nell'idea stessa"⁶⁵; se la disposizione spaziale è apparentemente riferita a una funzione, il suo virtuale e virtuoso legarsi alla liturgia determina una forma di *accoglienza a-funzionale*, cioè non tanto un luogo *in funzione di*, ma luogo *in sé*, corrispondente alla creazione di una figura connotata da "funzioni seconde"⁶⁶ le quali eludono, o non possiedono, un'utilità primaria.

Scheunenkirche,
Boust,
1942

59 Gli originali vetri satinati sono stati sostituiti nel 1989 da vetrate colorate opera di EGON STRATMAN, contrastanti con l'essenzialità luministica intesa da Steffann. Sul progetto della chiesa si veda *das Münster*, n. 10, 1957, pp. 269-270.

60 Massimo CACCIARI, "Res aedificatoria. Il 'classico' di Mies van der Rohe", in *Casabella*, n. 629, 1995, p. 6.

61 Friedhelm MENNEKES, "Chiesa di Dio e città degli uomini: sfide per il futuro. L'esempio di St. Peter a Colonia", cit., p. 208.

62 L'interazione fra Schwarz e Steffann sarà oggetto di analisi in un capitolo successivo.

63 Dopo la guerra il fienile fu assegnato a un privato a titolo di risarcimento di danni; alla comunità restò la "sacrestia" annessa. Una parte fu distrutta per lasciar posto a un'abitazione; per la costruzione di una nuova chiesa si preferì, dopo lunga discussione, un'altra posizione. All'inizio di questo secolo, minacciando di rovinare, la *Scheunenkirche* è stata demolita e solo alcuni frammenti continuano a sopravvivere. Sull'opera di Steffann in Lorena si veda: Ulrich HÖNS, "Un nuovo vernacolare per la Lorena. E. Steffann e la ricostruzione di Boust", in *Casabella*, n. 567, 1990, p. 55.

64 Solo segno di una possibile connotazione sacrale è il frammento di una chiave di volta dell'antica cappella di St.-Antoine - l'Agnello - incastonato e dissimulato nel colmo del tetto (v. fig. 20a).

65 Emil STEFFANN, "Besinnung", in *Baukunst und Werkform*, n. 3, 1957.

66 cfr. Umberto ECO, *La struttura assente*, Milano, Bompiani, 1968, ed. 1980, pp. 207-210.

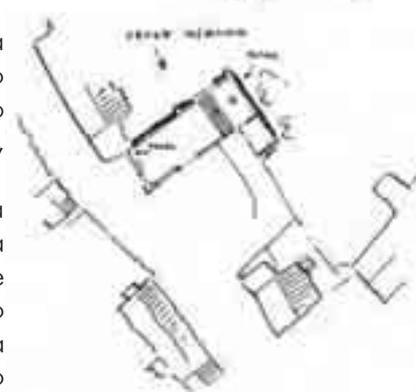
Essa fornisce un riparo senza che ciò sia il suo fine: consente, attraverso il rapporto di autoappartenenza oggettiva, l'esistere di uno spazio "come segno di se stesso vale a dire della propria condizione architettonica" il cui significato "contiene il luogo in cui è stata e quello in cui sta andando"⁶⁷.

Il contrafforte angolare, la finestra ad arco replicata in falso sui due lati maggiori, l'asimmetria longitudinale della copertura in un rapporto 2:1 allusivo della modulazione ambientale in aula per i fedeli e spazio dell'altare, sono contrappunti figurativi di un involucro del vuoto fatto di macerie riciclate. Steffann dispone la chiesa sul territorio come luogo disponibile alla preghiera dopo aver intravisto il vuoto in cui inserirla (fig. 21); l'alone della rovina assume come la forma di una mancanza, "una punteggiatura esclamativa...moltiplicata intorno alla scomparsa del punto fermo che dovrebbe stare alla sua base. Questi segni sono lo splendore dell'assenza percepita emotivamente, l'assenza significativa". Si crea una zona aperta, fonte di una percezione significativa della chiesa-fienile e centro rinnovato per la comunità locale; all'interno (fig. 22) l'inversione direzionale conduce verso la profondità misterica dell'altare, polo di attrazione e dilatazione che riunisce, nel vuoto, azione e forma: "questo luogo è vuoto perché non può accogliere nessun'altra cosa...è riempito dal posto della cosa"⁶⁸.

La "Notkirche" lorenese riappare nel dopoguerra in Renania, a Krefeld, da dove era partito il nostro itinerario attorno alla persona Steffann. Il centro parrocchiale di *St. Bonifatius* (1957-59, figg. 23-24, tav. 4) si sviluppa lungo un cortile aperto; la chiesa col suo tetto asimmetrico e l'arco della finestra poggiata all'ipertrofico contrafforte a scarpa si staglia sul fondo, tra un'ala porticata e il braccio della nave minore e della sacrestia; sul lato opposto, lo slittamento del *Kindergarten* rispetto alla casa canonica genera l'accesso dal quartiere al sagrato interno, luogo di riunione, raccoglimento e celebrazione pasquale. Anche la parete di testa del transetto scivola verso strada, liberando l'arco delle campane. Si accede allo spazio liturgico da ovest, per un portale a tutto sesto, e si è nel punto più basso dello spiovente maggiore, dove è collocato il fonte battesimale; la vista si apre verso oriente per tutta la lunghezza della navata, con l'ascesa del tetto che poi ancora ricade oltre il santuario. Il rosso mattone s'imbianca del tutto all'interno e fa da compressione luminosa ai nastri in pietra del pavimento e ligneo del soffitto, diffondendo i raggi solari in arrivo dalla grande finestra meridionale e la luce diafana di cinque aperture minori poste a nord;



fig. 21



*St. Bonifatius,
Krefeld-Stahldorf,
1957-59*

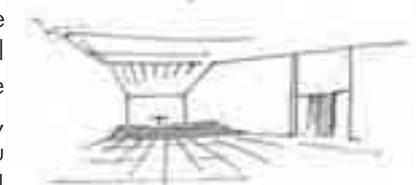


fig. 22

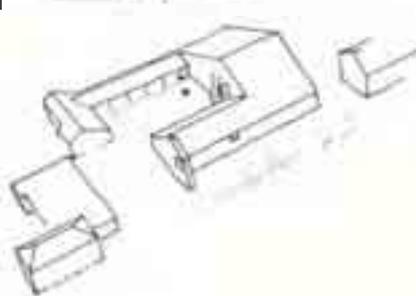


fig. 23

67 Peter EISENMAN, *La fine del classico e altri scritti*, Venezia, CLUVA, 1987, pp. 52 e 185.

68 Tiziano SCARPA, "Teoria delle aureole", in *Cos'è questo fracasso? Alfabeto e intemperanze*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 160 e 162.

l'arco aperto verso la cappella laterale e la cantoria fa del fronte sud una replica interna del prospetto principale di Boust, così come il suo lato verso corte è il calco della parete nord-ovest della chiesa-fienile.

“La povertà non può forse essere bella?” chiese retoricamente Steffann al pastore Mertens, di fronte all'ingresso, prima del completamento dei lavori; e le immagini d'epoca (figg. 25 a-b-c-d), in cui emergono nitidamente la rilevanza del vuoto chiesastico e la sua dislocazione

nell'area urbana sorgente ⁶⁹, ci restituiscono l'essenzialità plastica del disegno dei corpi di fabbrica e la vibrante direzionalità dello spazio, coniugata con la dinamica verticale di una sezione di copertura del tutto originale. Ripetiamo, ciò che qui si esprime come povertà è, in analogia al modello di SAN FRANCESCO che accompagna Steffann nel cammino del suo operare, “pienezza di esperienza, libertà dal superfluo, e non mancanza-di-possesso”; povertà “significa aprirsi alla relazione col necessario – liberarsi di tutto ciò che non è necessario, e perciò *non mancare di nulla*”. Il senso profondo della spoliazione formale “è piuttosto l'idea che collega povertà a *kénosis*”, cioè allo svuotamento di Sé con cui il Signore “ha lasciato essere il mondo” ⁷⁰. Attraverso un'architettura nata dalla relazione con i processi vitali, Steffann articola segni fondamentali senza bisogno di ricercare motivi aggiuntivi; l'azione costruttiva è richiamo alla struttura originaria, e come tale, nella visione estetico-teologica che la sorregge (su cui ritorneremo più avanti nel testo), agisce percettivamente e in modo diretto per via analogica, riconducendo il simbolo all'inerenza con la materia plasmata dallo spirito.



fig. 24

Kenosi

Fil 2, 5-9



figg. 25a - 25b
25c - 25d



⁶⁹ Gli ambienti chiesastici tendono nel tempo a “ingolfarsi” di presenze eterogenee, frutto di apporti personali di sacerdoti e fedeli, associati alle modifiche all'apparato liturgico e decorativo. In questo caso, variazioni sono intervenute soprattutto nell'area presbiterale che è stata abbassata di un gradino, con mutamenti all'altare e dell'ambone, nonché invasa da un ingombrante organo installato nel 1978. Per le notizie su questa chiesa: *Sf. Bonifatius Krefeld-Stahldorf*, Regensburg, Schnell und Steiner, 2000 e *Baumeister*, n. 3, 1965, p. 248.

⁷⁰ Massimo CACCIARI, *Doppio ritratto. San Francesco in Dante e Giotto*, Milano, Adelphi, 2012, pp. 62-69.



TAVOLA 3
St. Konrad, Duisburg-Fahrn

St. Konrad, Duisburg-Fahrn
1952-53





TAVOLA 4
St. Bonifatius, Krefeld-Stahldorf

St. Bonifatius, Krefeld-Stahldorf
1957-59



Stat crux dum volvitur orbis

Il pomeriggio del 22 marzo 1945, quarantasette giorni prima della resa del Reich, centoventi aerei del Bomber Command alleato sganciano, in appena dieci minuti, tremilatrecento ordigni, distruggendo 331 dei suoi 387 edifici e trasformando il raccolto nucleo urbano della cittadina di Dorsten, Vestfalia, in centoundicimila metri cubi di macerie. Il bombardamento fa 400 morti; crollano la chiesa settecentesca delle Orsoline e la loro scuola, osteggiata e chiusa dai nazisti, trasformata in ospedale di guerra. Nell'estate del 1941 la Madre superiora, MARIA BRÜNING, aveva confortato allievi e sorelle sulla via di un incerto futuro, ricordando loro il motto di san Bruno: *Stat crux dum volvitur orbis*, "la croce di Cristo è il punto fermo, in mezzo ai mutamenti e agli sconvolgimenti del mondo"⁷¹. Nel 1958 le stesse parole vengono incise sulla pietra di fondazione (fig. 26) della rinata chiesa "*Zum heiligen Kreuz*" (tav. 5) progettata, insieme alla ricostruzione del chiostro, da Emil Steffann.



fig. 26

La *Grundstein* è intessuta nella parete rettangolare in arenaria dorata che, in forma di facciata, come un setto indipendente si sovrappone e sovrasta il corpo della chiesa, replicandosi, all'opposto, nella terminazione del coro quale *parentesi* segnaletica e protettiva del luogo liturgico. Il muro è la soglia posta a creare uno spazio di comunicazione, arretrando dal fronte stradale e lasciando apparire appena alle sue spalle la porta incisa nel profilo laterizio della chiesa; un moncone di trave, alta e sottile, disegna un altro atmosferico portale nell'ancorarsi all'attiguo edificio della scuola. Più che mai in questo caso "la soglia deve esser distinta molto nettamente dal confine"; *Schwelle* (soglia) "è una zona" e nella sua etimologia (*schwellen*, gonfiarsi) "sono compresi mutamento, passaggio, maree"⁷². L'eloquio silente di questa composizione, priva di allusività o vacui simbolismi, sorta tutta all'interno del processo di stesura materica, è un'originale "messa in forma del volto dello spirito"⁷³ la quale rappresenta, ai nostri occhi, un potente *memento* della distruzione, non semplice ricerca conoscitiva del tragico passato appena trascorso, bensì sua irruzione improvvisa nel risveglio delle coscienze.

"Zum heiligen Kreuz",
Dorsten,
1957-61

71 BENEDETTO XVI, *Omelia per la celebrazione dei Vespri nella chiesa della Certosa di Serra San Bruno*, 9 ottobre 2011.

72 Walter BENJAMIN, *Das Passagen-Werk, 1927-1940* (tr. it. *Parigi capitale del XIX secolo*, Torino, Einaudi, 1986, p.641).

73 cfr. Stefano VELOTTI, *Adolf Loos. Lo stile del paradossso*, De Donato, Bari-Roma, 1988, pp. 78-85.

“Non è che il passato getti la sua luce sul presente o il presente la sua luce sul passato, ma immagine è ciò in cui quel che è stato si unisce fulmineamente con l'ora (*Jetzt*) in una costellazione”; la figura cioè non ricomponi, ma manifesta le differenze, in uno “stato d'arresto” (*Stillstand*) in cui “la verità è carica di tempo fino a frantumarsi”⁷⁴. La ripetizione (su piani slittati) e il cambiamento (materico) degli elementi inseriscono la dimensione temporale nell'interstizio tra l'urbano e la chiesa; creano un senso di attesa, imponendo la riflessione sulla vita ordinaria come esistenza inautentica, dove chi è *normale* costruisce i propri piccoli muri, mentre, anno dopo anno, si alza una muraglia sempre più alta verso gli *altri*. L'improvviso senso di separazione riporta a quanti furono consegnati a un regime senza Dio, Colui il quale sembrava aver abbandonato il suo altare e rigettato il suo santuario, consegnando in balia del nemico le mura delle sue fortezze. Porta in sé anche il momento di purificazione e conversione quale epitaffio e autentico memoriale: un drappo che rivela nascondendo. Qui le persone possono aprire e purificare il proprio cuore, a partire dal ricordo di chi ha sofferto e sperare nella grazia della riconciliazione per tutti: *non ti vendicherai e non serberai rancore contro i figli del tuo popolo, ma amerai il tuo prossimo come te stesso*.

Lam 2, 7

Le 19, 18

Per le Orsoline di Dorsten Steffann porta “alla nostra attenzione l'immagine perché faccia trasalire in noi quel qualcosa di incognito che, meglio predisposti, potremmo forse cogliere”⁷⁵; e ciò appunto accade quando “la grazia si ripresenta dopo che l'anima ha attraversato l'infinito”⁷⁶. La chiesa della Santa Croce ci parla come un *baluardo* riconquistato al Signore nel corpo essenziale di una *tenda* protettiva dell'incontro salvifico (fig. 27). L'ingresso conduce al “paradiso”: ritroviamo il *luogo di mezzo* aperto da terse finestre ad arco verso il giardino claustrale, mentre tre arcate tese in verticale lo separano dalla navata. In quest'ultima si entra, al solito, lateralmente, con un cambio direzionale che rivolge il fedele all'altare e al crocifisso sospeso, nel modo stesso in cui Dio è rivolto verso di noi, in un luogo liminare, marcato da un arco a tutto sesto dai piedritti divaricati, *termine aperto* verso il coro delle monache e acquatica carenatura che riporta anch'essa al ristabilirsi dell'alleanza tra Dio e gli uomini, per cui *non sarà più distrutto nessun vivente dalle acque del diluvio, né più il diluvio devasterà la terra*.



fig. 27

Gen 9, 11

Una doppia fila di piccole finestre arcuate occupa la levigata parete nord dell'aula, mentre ancora la pietra caratterizza i setti trasversali i quali schiudono e modulano lo spazio liturgico; le due falde del soffitto, in doghe di legno chiaro, sempre appaiono levitare sulla muratura e incrociano l'ultima incisione luminosa nella vetrata laterale del coro, le cui posizione e incidenza ricordano i tratti caratteristici delle terminazioni absidali delle molte, importanti chiese anteguerra di DOMINIKUS BÖHM (1880-1955). Dal setto dorato di facciata filtra solo la tenue luce di un piccolo rosone puntinato, quasi schizzato a mano, in una coordinata indefinibile della soglia.

Steffann iniziò il suo lavoro post-bellico nel 1950 a Colonia, in seguito all'incarico per la ricostruzione della chiesa e del convento dei francescani sulla Hulrichgasse. La guerra aerea aveva colto la città renana il 30 maggio 1942 con un attacco di mille bombardieri causa di 480 morti e 5000 feriti, “ma ci vollero i 261 attacchi successivi per ottenere l'annientamento del 95 per cento del centro storico...ancora trentaquattro mesi, fino al 2 marzo 1945, data che avrebbe segnato la 'fine di Colonia' ”⁷⁷.

74 Walter BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, cit., tr. it., pp. 598-599.

75 Marcel PROUST, *Cahiers 57-58*, in Franco RELLA (a cura di), *Bellezza e verità*, cit., p. 186.

76 Heinrich von KLEIST, *Über das Marionettentheater*, 1810.

77 Jörg FRIEDRICH, *Der Brand*, München, Ullstein Heyne List, 2002 (tr. it. *La Germania bombardata. La popolazione tedesca sotto gli attacchi alleati 1940-1945*, Milano, Mondadori, 2005, p. 75).

Nel fulcro della cristianità tedesca rovina, bruciando, un patrimonio costruito in diciannove secoli; vengono distrutti o irreparabilmente lesionati più di tre quarti delle chiese cattoliche: solo il Duomo "cupo, annerito e solitario, s'innalza tra un cumulo di macerie, con una ferita di mattone rosso vivo sul fianco che sembra sanguinare al crepuscolo" ⁷⁸ (fig. 28).

Il progetto di ricomposizione, con una nuova ala e il campanile, della *Franziskanerkirche St. Marien* (1950-58, fig. 29a, tav. 6) comporta per Steffann legare la sua costruzione al riciclo dell'enorme massa di macerie, processo attraverso il quale la distruzione poteva essere resa parte di un nuovo contesto, convogliando la materia in nuove configurazioni. Steffann considerava i detriti "un materiale ideale per la costruzione, pieno di impulsi per la



*St. Marien,
Köln,
1950-58*

fig. 28

nostra fantasia, da non disperdere per le loro qualità sbadatamente disprezzate e utilizzati per far nascere cose nuove le quali non tacciano le ferite che ci sono state inferte" ⁷⁹. Questo atteggiamento può essere interpretato come volontà di utilizzare una materia costante che cambia, non per mutazione di forma, bensì assorbendo via via qualità diverse e orientandosi verso una compiuta realizzazione ⁸⁰; in ciò, come sempre, egli "apporta un senso, perché i significati sono intrinseci alle cose stesse" ⁸¹.

Alcuni disegni di Steffann (fig. 29b) rendono icasticamente lo stato di rovina: "Travi arrugginite spuntano dalle macerie come ruote di prua di navi affondate da tempo. Pilastrini stretti un metro, che un destino dotato di senso artistico ha reciso da gruppi di case distrutte, si innalzano da mucchi bianchi di vasche da bagno in pezzi o da grigie montagne di sassi, mattoni sbriciolati, termosifoni bruciati" ⁸². Al tempo stesso ne delineano il riuso, unendo la congerie eterogenea di parti laterizie, inerti e ferrose in una nuova, eloquente tessitura muraria. L'atto di ricucitura si estende fino alla scala spaziale e

urbana; l'allargamento pianificato della sede stradale è lo spunto per comprimere e ruotare, pressoché ad angolo retto, l'originario vano longitudinale tripartito della costruzione neogotica (sopravvissuto ai crolli nella terminazione del coro) attraverso una serie di giustapposizioni basate sulla ripetizione del modulo a capanna.



figg. 29a - 29b

78 Stig DAGERMAN, *Tysk Höst!*, Stockholm, Norstedt, 1947 (tr. it. *Autunno tedesco. Viaggio tra le rovine del Reich millenario*, Torino, Lindau, 2007, pp. 23-24).

79 cit. in Herbert MUCK, "Mythologien", cit., p. 768/25.

80 L'assunto è mutuato dalla fisica di Aristotele; si vedano: Thomas S. KUHN, "What are scientific revolution?", in Krüger, L. et al. (a cura di), *The probabilistic revolution*, Cambridge, The Mit Press, 1987 (tr. it. *Le rivoluzioni scientifiche*, Bologna, il Mulino, 2008) e Jean BRUN, *Aristotele et le Lycée*, Paris, Presse Universitaire de France, 7a ed., 1992 (tr. it. *Aristotele*, Milano, Xenia Edizioni, 1997).

81 Manfred SUNDERMANN, "Il silenzio entro le mura. Emil Steffann (1899-1968) e la sua scuola", in AA.VV., *Architettura e spazio sacro nella modernità*, Biennale di Venezia, Milano, Abitare Segesta, 1992, p. 159.

82 Stig DAGERMAN, *Tysk Höst!*, cit., tr. it., pp. 24-25.

L'altare (fig. 30) si viene così a trovare nell'angolo sud-orientale, rivolto nelle due direzioni del coro dei monaci e della navata per i fedeli, composto su un articolato podio in pietra liscia che ingloba l'ambone⁸³ e contrasta con la grezza matericità delle arcate in mattoni e del tetto la cui struttura lignea e metallica è lasciata a vista. Verso strada un basso pronao marca l'ingresso e la cappella penitenziale forma un'estensione laterale dell'aula, sormontata dalla cantoria aperta da un ritaglio a semicerchio (fig. 31a). La chiesa bi-assiale è un incunabolo luminoso ricco di finestre fiorite tra le superstiti nervature e disegnate ad arco o tutto tondo nei muri rinati; i filamenti luminosi della corona sospesa sopra l'altare simbolizzano la trama dello spirito e sottolineano il luogo della mensa come soglia tra terra e mondo celeste (fig. 31b). Il rosone e il campanile secato emergono all'esterno come gli accenti figurativi di una nuova costruzione trapunta di memorie la cui ricostruzione non è unicamente materica, bensì, per necessità, anche *ricomposizione spirituale*, poiché "ogni distruzione materiale è preceduta da una spirituale" e "la ricostruzione di un'architettura distrutta dovrebbe iniziare dalla riconquista dei suoi presupposti spirituali che sono da rinvenire nel costruito distrutto stesso"⁸⁴.



fig. 30



figg. 31a - 31b

Nel caso della chiesa del Sacro Cuore a Essen (1958-63, con FRIEDRICH OTT e Karl Otto Lüfkens, figg. 32 a-b, tav. 7)⁸⁵, Steffann ingloba la superstite torre campanaria dell'edificio storicista colpito dalla guerra in una narrazione architettonica cui fondamento è la topografia sacrale del luogo dedicato al culto e inizio l'ingresso nella cappella penitenziale e del Santissimo, quasi ripetizione in scala della chiesa originaria che ne ripete orientamento e terminazione absidata. Il vero e proprio spazio ecclesiale trinavato muta, invece, in un'aula trasversale dove l'assemblea si raccoglie su tre lati attorno all'isola baricentrica dell'altare, sotto la smisurata protezione della *Radleuchter*. I muri del campanile come s'incuneano, sotto forma di rinvenute paraste, nella parete ove si apre l'arco del battistero ricavato alla sua base; l'unica profonda copertura, appena accostata

Herz Jesu,
Essen-Altenessen,
1958-63



figg. 32a - 32b

83 Il luogo della Parola è stato in seguito rimosso per far posto a un nuovo posizionamento del tabernacolo; è oggi sostituito, nella parte opposta dal presbiterio, da un semplice leggio.

84 Manfred SUNDERMANN, "Gegenüber der Wirklichkeit", in Gisberth HÜLSMANN (a cura di), *Emil Steffann*, cit., p. 129. La questione della distruzione materiale come conseguenza di quella morale è ripresa alla fine del capitolo. Sulla chiesa si veda anche: Anton HENZE, "Der Kirchenbaumeister Emil Steffann", cit. pp. 265-266.

85 v. *Baumeister*, n. 3, 1965, p. 246-247.

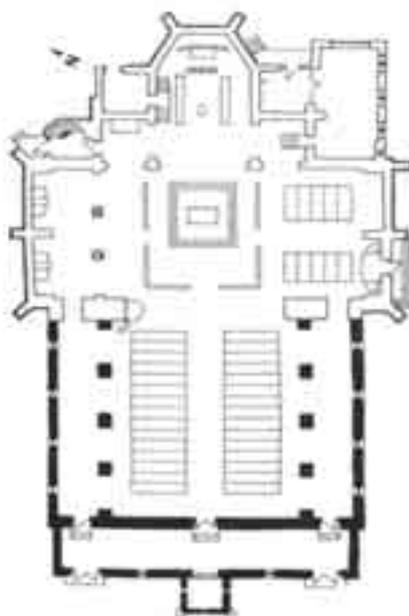
alla torre, appare segno di un consapevole senso di temporaneità che si accentua in una dimensione muraria non-finita, sorgente dal terreno, fatta di risalti, speroni e aperture appena abbozzate, dov'è l'accostamento del nuovo, più che il segno superstite, ad apparire lacerto di sopravvivenza⁸⁶.

A Düsseldorf-Flehe, la conservazione dell'intera tribuna absidale, fino al transetto, della chiesa dei primi del '900 *Mater Dolorosa* (1960-64, con HEINZ BIENEFELD -1926-95-, fig. 33, tav. 8) induce invece al mantenimento del disegno assiale longitudinale, ricreando un'ampia navata centrale affiancata, oltre le nude arcate, da due navatelle laterali, laddove sussisteva un più contratto e curioso schema a due navi con colonne centrali. L'altare è portato dall'abside all'incrocio tra i bracci della chiesa e il pulpito tardo-barocco viene posto sulla linea di connessione della riconfigurazione spaziale. Nartece e battistero sporgente precedono

l'accesso allo spazio liturgico, concorrendo a una composizione volumetrica rastremata e coronata da frontoni lineari, tendente, in questo caso, a una sobria compiutezza monumentale nella continuità dell'involucro laterizio, dove è la tonalità del mattone a distinguere il succedersi delle parti d'epoca diversa⁸⁷.

"Ogni città tedesca era stata distrutta almeno una volta, ma mai tutte contemporaneamente. Ecco cosa accadde tra il 1940 e il 1945: crollò il ponte che conduceva nel paesaggio del passato, ora per sempre perduto"⁸⁸. In un tale immane contesto, "l'ideale del vero, racchiuso in una sobrietà che per ampi tratti, almeno, è totalmente priva di pretese"⁸⁹, si rivela come l'unica legittimazione per chi, come Emil Steffann, si dedica alla ricostruzione e lascia comprendere come possa essere stata attuata in Germania, dopo la seconda guerra mondiale, "l'attività di edificazione religiosa più fervida di tutti i tempi"⁹⁰: nel solo territorio dell'arcidiocesi di Colonia, nel 1956 risultavano già edificate o ricostruite 367 chiese⁹¹.

Steffann aveva già sperimentato il peso decisionale della guerra nell'evoluzione del progetto per Schlutup (1938, v. capitolo precedente) la cui seconda versione (fig. 34) aggira e, in un certo senso, estremizza l'obbligo di annettere un rifugio antiaereo, proponendo una chiesa catacombale, del tutto interrata se non per la presenza del campanile/portale; la pretesa di funzionalizzarne lo spazio in dipendenza dell'attesa bellica, viene confutata confermando *in toto* la chiesa come "rifugio per l'anima e il corpo di ognuno", trincerato nel paesaggio e delineato internamente da una volta ribassata che custodisce l'altare⁹².



Schmerzreiche Mutter, Düsseldorf-Flehe, 1960-63

fig. 33



Schlutup II, 1938

fig. 34

86 Il complesso ha subito nel tempo modifiche volumetriche e superficiali: è stato inserito in aderenza un edificio parrocchiale che ha comportato l'alterazione di tutto il lato ovest e il cambiamento della posizione degli ingressi; il nitido interno dell'aula liturgica è stato invaso da decorazioni pittoriche astratte parietali e a soffitto.

87 Il fonte è stato spostato nella navata di destra; è in previsione l'abbassamento di due gradini della quota dell'altare.

88 Jörg FRIEDRICH, *Der Brand*, cit., tr. it., p. 155.

89 Winfried G. SEBALD, *Luftkrieg und Literatur*, 2001 (tr. it. *Storia naturale della distruzione*, Milano, Adelphi, 2004, 3a ed., 2010, p. 59).

90 Josef RÜENAUVER, "Costruzione di chiese nella diocesi di Colonia 1945-1995: passato e futuro", in *Dal Reno al Tevere. Le chiese della nuova Germania: la diocesi di Colonia*, Roma, Editoriale Ecclesia, 1995, p. 10

91 Willy WEYRES, *Neue Kirchen im Erzbistum Köln 1945-1956*, Düsseldorf, Im Verlag L. Schwann, 1957, p. 11.

92 v. Emil STEFFANN, "Notkirchen", in *das Münster*, n. 4, 1951, pp. 97-98.

Sotto la tempesta di fuoco anche i bunker servivano a poco. Durante la campagna della Ruhr del 1943, 34.000 tonnellate di bombe furono sganciate da 18.500 aerei: ci si ritrovava in luoghi dove "è tutto in fiamme e la pavimentazione di pietra un forno"; scappando "dai rifugi molte persone rimasero intrappolate nell'asfalto reso molle dal calore e furono uccise dai frammenti incandescenti che cadevano dall'alto...l'80 per cento della superficie abitata era distrutto"⁹³.

Il centro di Dortmund poteva già definirsi distrutto nel 1944; nella notte tra il 22 e il 23 maggio la chiesa di *St. Bonifatius* (1910) fu ridotta in cenere (fig. 35): bruciava la torre nord, bruciato l'altare e tutta la navata centrale, fiamme all'interno delle piccole torri occidentali e in quella sud-est. Le bombe devastarono ancora il 12 marzo 1945, un mese avanti l'ingresso degli americani in città, radendo del tutto al suolo le abitazioni all'intorno, mentre la comunità parrocchiale formata, prima della guerra, da quasi 10.000 membri, se ne ritrovava solo 500. Steffann, incaricato dalla congregazione degli Oratoriani di ricostruire la chiesa intitolata all'apostolo delle genti germaniche (1952-58, con NIKOLAUS ROSINY (1926-2011) e Wolfram Noeske, figg. 36, 37 e 38, tav. 9), benché, in un certo qual modo, mimi la costruzione diroccata nel mantenimento delle torri come capisaldi topografici e della tessitura muraria a grosse pietre sbazzate, dispiega un sistema compositivo capace di rovesciare l'anonimo guscio protettivo in una luminosa, unica eppur articolata, foderata celebrativa (fig. 39). Posando quattro vetrate ad arco in relazione all'emicilindro dell'abside crea un complesso direzionato dalla luce in cui l'aula festiva s'innesta al braccio feriale e confina osmoticamente con l'oratorio del Sacramento (figg. 40 e 41).



fig. 35



fig. 36

*St. Bonifatius,
Dortmund-Mitte,
1952-58*



fig. 37

fig. 38



fig. 39

93 Jörg FRIEDRICH, *Der Brand*, cit., tr. it., pp. 8-11.



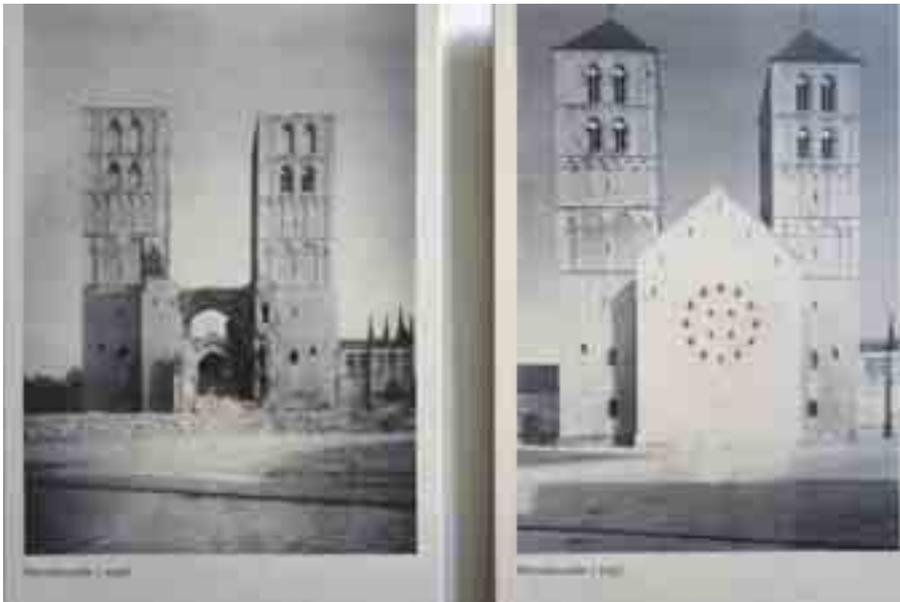
fig. 40

Il ricetto laterale d'ingresso introduce a questa combinazione di tre luoghi liturgici posti sotto un unico solenne tetto, scura coltre in pino brasiliano, retta nascostamente da capriate metalliche reticolari, che disegna la geometria cuspidata delle pareti brillantemente imbiancate. La luce satinata del fronte ovest spinge verso l'abside e individua l'asse bipolare fonte battesimale-altare; la mensa eucaristica si colloca all'intersezione con la finestra meridionale che indica l'arcata di collegamento con il transetto feriale dove una terza finestra riprende la luce dell'atrio. L'ultima presa luminosa agisce nella cappella nord-est e filtra verso il tabernacolo, isolato in una posizione-ponte tra gli spazi celebrativi ⁹⁴.



fig. 41

Contrariamente a quanto si può pensare, ma come si è già scritto in precedenza, il culmine delle incursioni aeree alleate sulla Germania si ebbe proprio negli ultimi quattro mesi di belligeranza; il 30 marzo 1945 "la radio inglese disse che Münster era stata completamente spianata perché si era rifiutata di capitolare", ma la cattedrale di San Paolo era già caduta sotto l'attacco americano del 10 ottobre 1943 il quale aveva preso il suo ingresso occidentale come punto di riferimento per l'incursione sulla città; l'anno dopo, il 30 settembre, "un centro perfetto riuscì a fare a pezzi la struttura in muratura spessa alcuni metri e a far crollare il portale" ⁹⁵ (fig. 42a).



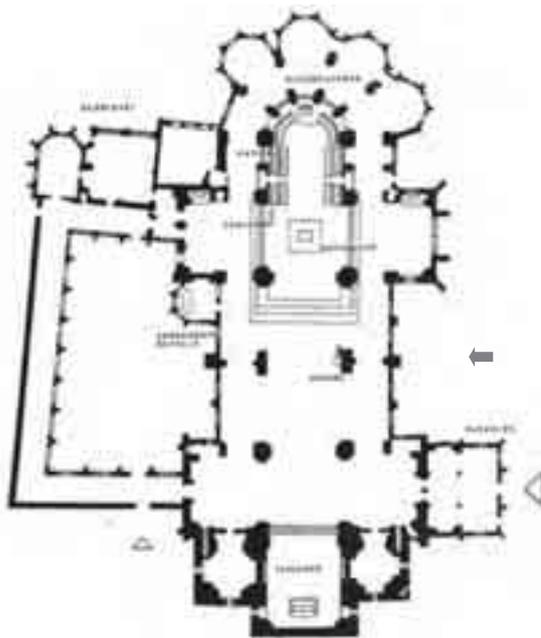
figg. 42a - 42b

⁹⁴ Sulla chiesa si vedano: Anton HENZE, "Der Kirchenbaumeister Emil Steffann", cit., pp. 266-267; *Baumeister*, n. 3, 1965, p. 243; Inge WOLF, "Sakrale Orte – Kirchenbauten von Emil Steffann (1899-1968)", in *DAM Jahrbuch. Architektur in Deutschland*, Frankfurt, Prestel, 2003, pp. 177-180.

⁹⁵ Jörg FRIEDRICH, *Der Brand*, cit., tr. it., pp. 139 e 200. Il bombardamento colpì senza remore proprio la sede episcopale di colui che con più determinazione si batteva in patria contro la barbarie nazionalsocialista, il beato CLEMENS AUGUST VON GALEN (1878-1946), passato alla storia come il "Leone di Münster".

Nel ricostruire e ordinare il Duomo di Münster, Steffann (1952-55, con FRITZ THOMA, figg. 42b e 43, tav. 10) compì un passo ulteriore sul terreno della ricomposizione materica e spirituale, conducendo la committenza a decidere, non senza sollevare vivaci polemiche, per la “chiesa come chiesa” e non, deduttivamente, per la “chiesa come monumento”, a favore quindi della tradizione e contro il mero storicismo. Il progetto non ripropone il pedissequo rifacimento del perduto portale ovest, ma instaura un complesso rapporto con la pianta a doppia croce della cattedrale, recuperando, in rapporto alle condizioni urbane e alle esigenze celebrative della contemporaneità, la valenza spaziale dei due transetti: l'occidentale, richiuso e protetto dalla frenesia mondana da un essenziale coro, fiocamente trapunto degli occhi del rosone, si riconnette all'atrio del *Paradies* che conduce alla navata dal lato meridionale; il braccio orientale goticamente illuminato, si apre, con l'eliminazione della fittizia tripartizione provocata dalle cancellate laterali del coro, e accoglie nel proprio baricentro, sotto la crociera, l'altare cui si rivolgono, dalla navata e dal transetto, il popolo e, dall'abside, la cattedra episcopale, posta tra gli scranni capitolari.

Scrivono Steffann: “Poiché nella costruzione di chiese non si tratta *in primis* di questioni di gusto o estetiche, ma importa la verità, noi non dovremmo riconoscere un senso nella deplorabile distruzione del portone occidentale anziché rimpiangere l'antico stato e magari riconoscere una *felix culpa* nella *chance* di poter ricostruire questa parete nel senso necessario per il nostro tempo?”⁹⁶ Chiarissimo qui appare il “capovolgimento dalla negazione alla positività”, il trovare nella sofferenza la via per la libertà, avvertendo come “fra l'uomo e Dio non ci sia collaborazione nella grazia se prima non c'è stata nella sofferenza”, come “senza la sofferenza il male rimanga irredento e la gioia inaccessibile”⁹⁷. Andava compreso, in Germania, “che fummo proprio noi a provocare la distruzione delle città nella quali vivevamo allora”⁹⁸ a causa delle immani torture inflitte dai tedeschi ai popoli d'Europa⁹⁹; ma anche chiedersi, come il lavoro architettonico ricostruttivo di Steffann fa: “E se al paradosso artistico per cui dall'edificio totale nasce l'espressione in quanto lamento corrispondesse il paradosso religioso che dalla più profonda dannazione, sia pure con lieve interrogativo, germina la speranza? Sarebbe la speranza al di là della disperazione, la trascendenza della disperazione...quasi un lume nella notte”¹⁰⁰.



St. Paulus Dom,
Münster,
1953-55

fig. 43

96 Emil STEFFANN, “Wiederaufbau des Domes von Münster”, in Conrad LIENHARDT (a cura di), *Emil Steffann (1899-1968). Werk Theorie Wirkung*, cit., tr. it., pp. 59-60. Si vedano anche: Anton HENZE, “Die Neuordnung des Domes zu Münster”, in *Christliche Kunstblätter*, n. 104, 1966, pp. 60-61 e “Die Wälscheibe”, in *der Spiegel*, n. 51, 1955, pp. 46-48.

97 Luigi PAREYSON, *Filosofia della libertà*, Genova, Il Melangolo, 1991, p. 33.

98 Winfried G. SEBALD, *Luftkrieg und Literatur*, cit., tr. it., p. 103.

99 La distruzione morale operata dal nazismo aveva pesanti riscontri, nell'immediato dopoguerra, in un diffuso atteggiamento di apatia e nichilismo dei tedeschi al confronto con la tragicità di quanto era accaduto (si veda Hannah ARENDT, *Besuch in Deutschland. Die Nachwirkungen des Naziregimes*, 1950; tr. it. *Ritorno in Germania*, Roma, Donzelli, 1996). Dobbiamo forse interpretare il fervore ricostruttivo delle chiese come il tentativo di riportare alla verità e alla tradizione chi era stato sviato da un totalitarismo senza fondamento alcuno, già così denunciato dalla Chiesa nel 1937 con la lettera enciclica di papa PIO XI, *Mit brennender Sorge*.

100 Thomas MANN, *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde*, 1947, (tr. it. *Doctor Faustus. La vita del compositore tedesco Adrian Leverkühn narrata da un amico*, Milano, Mondadori, 1949, ed. 1996, p. 557).

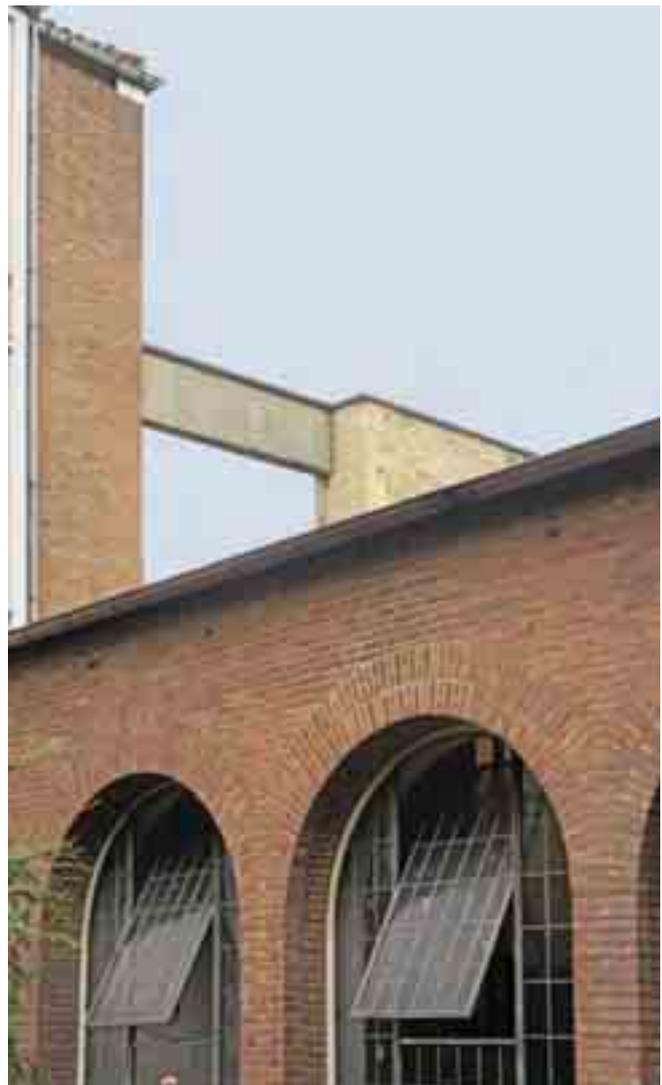
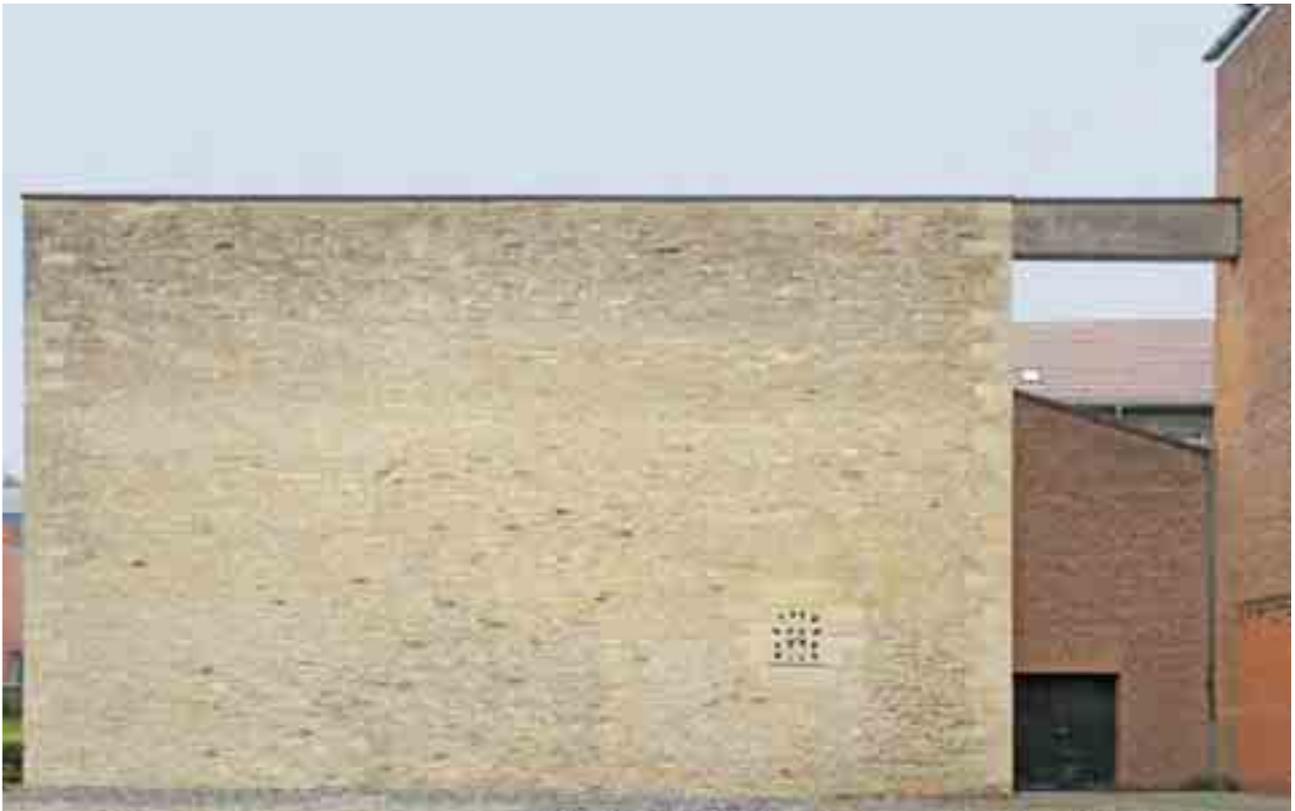


TAVOLA 5

"zum heiligen Kreuz", Dorsten

"zum heiligen Kreuz", Dorsten
1957-61

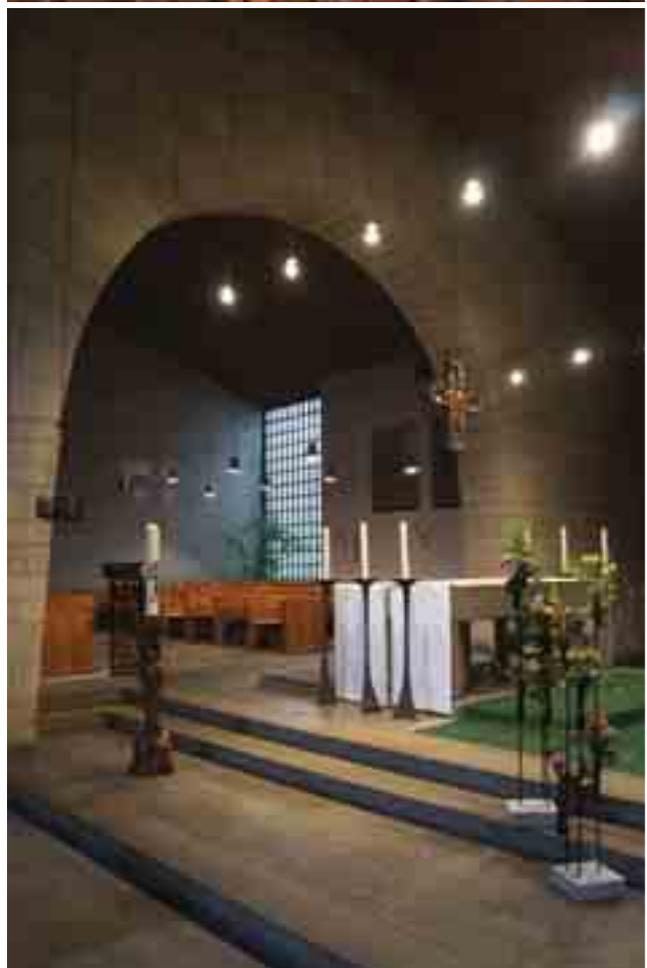




TAVOLA 6

Franziskanerkirche St. Marien, Colonia



Franziskanerkirche St. Marien, Colonia
1950-58



TAVOLA 7
Herz Jesu, Essen-Altenessen

Herz Jesu, Essen-Altenessen
1958-63





TAVOLA 8
Schmerzreiche Mutter,
Düsseldorf-Flehe

Schmerzreiche Mutter, Düsseldorf-Flehe
1960-64



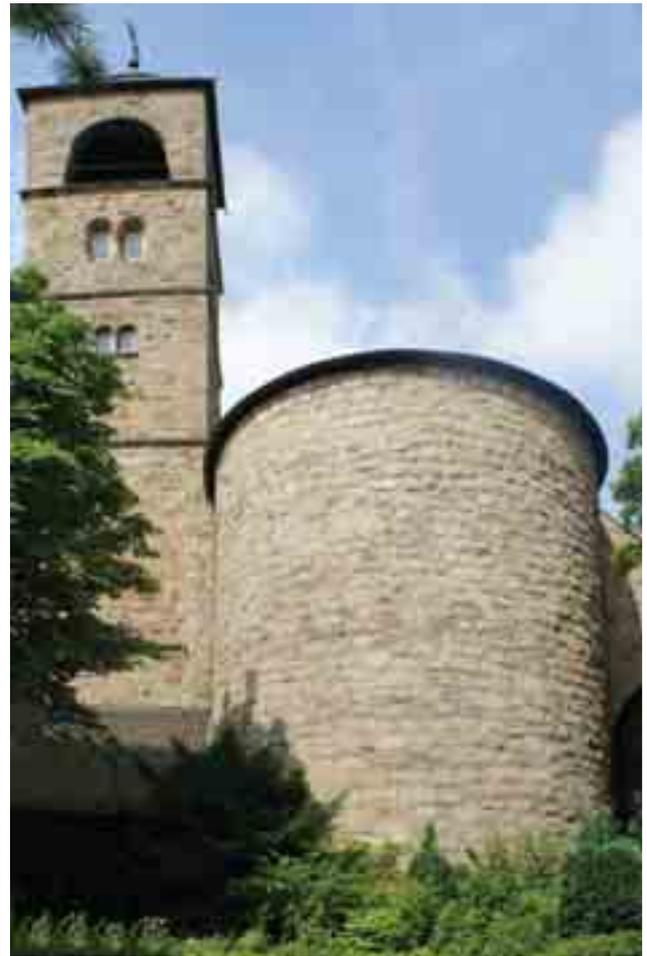


TAVOLA 9

St. Bonifatius, Dortmund-Mitte

St. Bonifatius, Dortmund-Mitte
1952-58



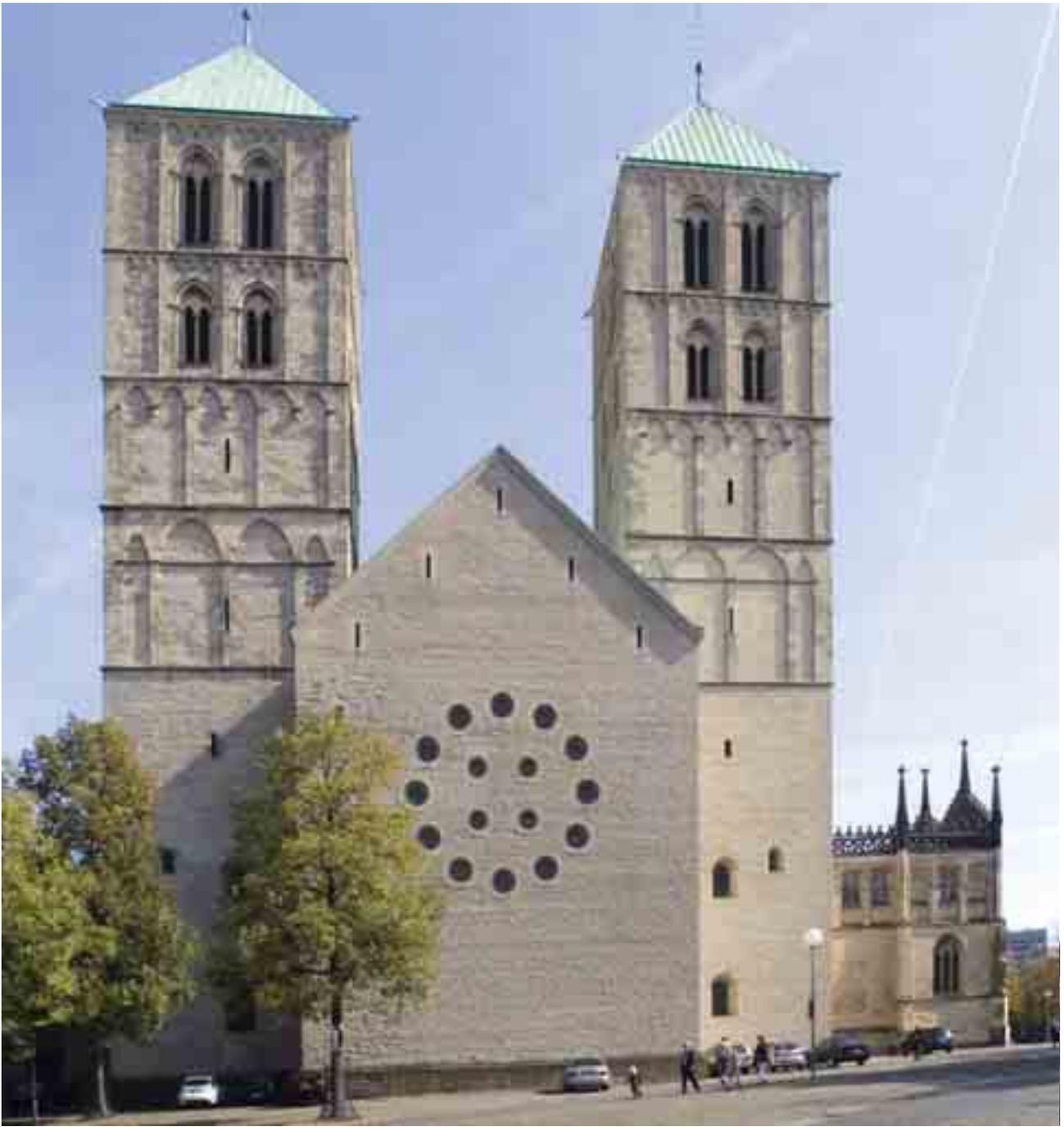


TAVOLA 10
St. Paulus Dom, Münster

St. Paulus Dom, Münster
1952-55



Fuori del tempo

Autunno 1963: nel paesaggio spoglio di una cittadina renana appena a nord di Colonia (fig. 44) s'intravedono alcune basse costruzioni senza pretese, passanti sembrano muoversi con tranquillità e due automobili il cui tempo è inesorabilmente segnato dalla carrozzeria tondeggiante, sostano sulla strada, brulla come un tracciamento in corso d'opera; domina la scena il profilo di un edificio maggiore, senza discussioni una chiesa, sicuramente d'un'altra epoca, col suo tetto a capanna, la finestra ad arco al centro della facciata tenuta da due contrafforti e quella robusta torre cuspidata, indipendente, ma unita al corpo principale dalle ali di un chiostro. Eppure si nota come l'apice del campanile sia scoperto, s'intravede ancora la struttura e del materiale da cantiere è ammonticchiato alla meglio al piede dei muri; la chiesa infatti è in costruzione dal settembre dell'anno prima e sarà dedicata al culto l'8 dicembre: Emil Steffann l'ha progettata nel 1961 per la nuova parrocchia di santa Maria della Pace a Dormagen.



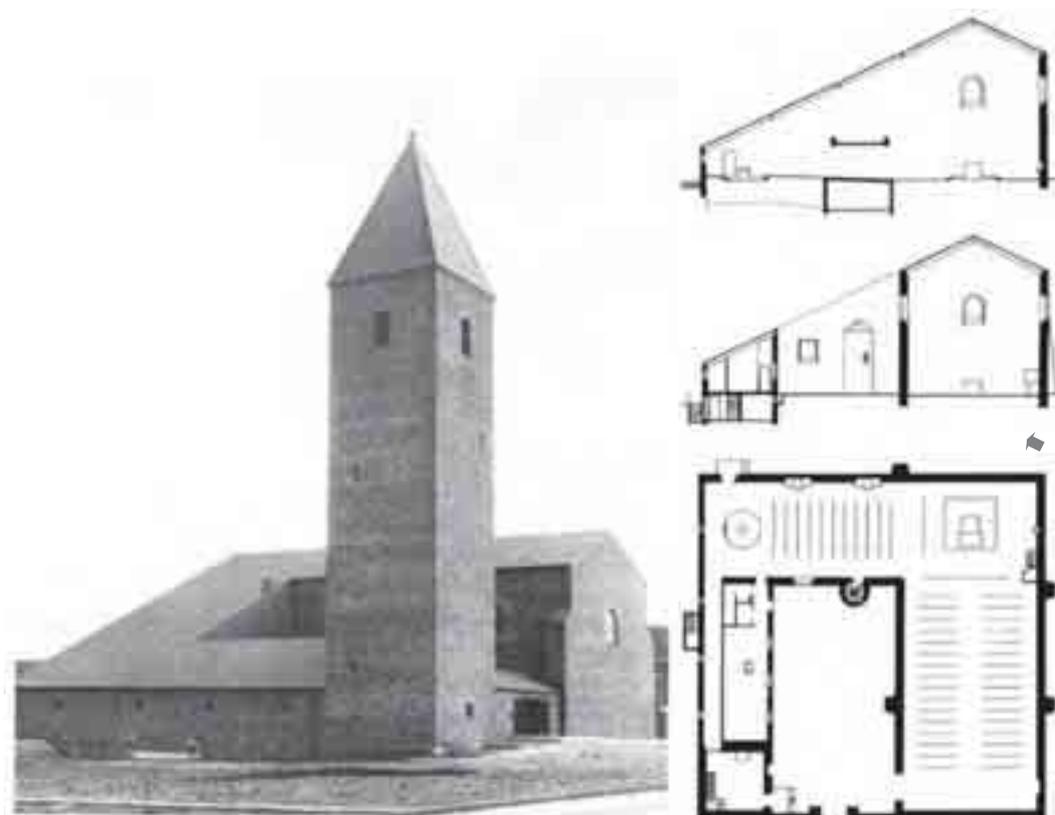
fig. 44

St. Maria vom Frieden (1961-63, con PAUL G. HOPMANN, figg. 45a e 45b, tav. 11) ben sintetizza il carattere *francescano* di molto costruire di Steffann; il corpo principale della chiesa è un'unica, austera aula lasciata in mattoni a vista anche all'interno, coperta da un tetto a capanna foderato di bianco e non può che ricordare le chiese minori duecentesche dell'Italia centrale, a una sola navata e copertura lignea, dove si manifestava l'originaria sobrietà restrittiva dell'ordine mendicante. Steffann introduce un elemento dissonante con il braccio settentrionale, determinando a perpendicolo una seconda navata, convergente verso l'altare e raccordata all'ala della sacrestia, laddove essa si spinge verso il campanile; qui, sotto l'abbassamento della falda, trova posto il fonte battesimale, in un'assialità bi-polare con la mensa eucaristica che ricorda, in sezione, l'impostazione spaziale di Krefeld. Il "ponte" della cantoria appare all'improvviso, come un drastico taglio cementizio, e ricomponne linearmente la continuità dell'aula principale.

St. Maria vom Frieden, Dormagen-Nord 1961-63

La luce qui a Dormagen è un flusso fotonico che attraversa in continuità la parte superiore di tutte le murature aperta dalla sequenza regolare di finestre ad arco dai vetri chiari piombati¹⁰¹; così anche tutto l'edificio si articola in un *continuum* nel quale i volumi si rincorrono a spirale, generando una seconda asimmetrica facciata nella terminazione orientale e richiudendosi nel basso portico d'ingresso che conduce, a sinistra, alla torre e a destra nella chiesa, avendo avanti a sé l'aperto del *Paradies*, ancora destinato alla consacrazione dell'acqua battesimale e all'accensione del fuoco pasquale.

101 Nel 1994 è stato inserito un fregio pittorico a livello dei davanzali delle finestre, opera di JESSEN THOMAS.



figg. 45a - 45b

Nel 1926, VII centenario della morte di Francesco, Steffann aveva trascorso un intero anno ad Assisi, impegnandosi come stuccatore e scultore. L'Italia è per lui terra di studio, ispirazione e riflessione esistenziale: qui avviene una doppia conversione, religiosa quanto artistica. Dopo essere stato educato dalla famiglia nella confessione calvinista ¹⁰², egli abbraccia la Chiesa cattolica, dove riconosce l'approdo naturale della comunità cristiana e sa di poter proporre la propria nativa tensione all'essenzialità incondizionata; in più decide definitivamente di dedicarsi alla composizione architettonica: "il riconoscimento che la scultura e l'architettura non sono separate, ma si condizionano a vicenda", afferma, "è la scoperta che mi condusse a studiare l'architettura" ¹⁰³.

Il soggiorno ad Assisi diventa così "un avvenimento chiave per tutta la vita e il lavoro futuro di Steffann: la realtà architettonica di robuste e ripide murature, le strutture ben proporzionate delle pareti di case e chiese, diventano 'immagini interiori' (*inneren Bildern*) influenti su tutti i suoi edifici per tutta la vita". A ciò si associano "le massime di vita di san Francesco, la sua modestia e il rapporto sensuale con la creazione", un modello spirituale che ne determina il percorso esistenziale ¹⁰⁴. Steffann accoglie "il mondo primigenio, antecedente l'inizio del pensiero figurativo" nella rappresentazione di una forma nata dallo "stare-insieme" realizzato, non con il "rifugiarsi in illusioni insincere, stravaganti e soggettive del mondo celeste", ma nel corpo della materia, dove la presenza liturgica e monumentale è "il silenzio che si esprime nello spazio circondato dai muri" ¹⁰⁵.

102 Emil era il quinto figlio del medico Paul Steffann e di sua moglie Gertrud; dal lato paterno la famiglia derivava da ugonotti osservanti dell'Alsazia, mentre la stirpe della madre era di commercianti amburghesi.

103 Tra gli anni Dieci e i Venti Steffann aveva lavorato nella classe di scultura del prof. PERATHONER, già frequentata nel periodo scolastico, seguendo il docente per tre anni alla Scuola di arti applicate di Berlino-Charlottenburg; anche i rapporti con lo scultore espressionista ERNST BARLACH (1870-1938) sono probabilmente decisivi per l'avvicinamento all'arte plastica. In seguito (dal 1928) porta a compimento i suoi studi con il prof. MÜNCH nella Scuola di architettura di Lubecca (stimolato pure da un incontro diretto con WALTER GROPIUS) cui segue il tirocinio presso la direzione dei lavori pubblici della città anseatica. "Questa formazione non conforme all'abitudine scolastica, molteplice e da autodidatta - dirà poi Steffann - sembrava all'inizio essere dispersiva, finché non mi resi conto che proprio questo percorso era fondamentale per salvaguardare la mia crescita dall'unilateralità specialistica e consentirmi di vedere e giudicare i grandi campi della vita del nostro tempo, tecnica e arte, nella loro particolarità e nella loro connessione."

104 Johannes HEIMBACH, "Emil Steffann - Biographische Notizen", cit., p. 10.

105 Herbert MUCK, "Mythologien", cit., p. 768/25.

In Germania, Steffann realizza per l'ordine francescano, oltre alla ricostruzione della chiesa di Colonia, il convento di Euskirchen e l'annessa parrocchiale di *St. Matthias* (1962-67, con Gisberth Hülsmann, fig. 46, tav. 12). Lo spazio liturgico quadrangolare si appoggia al lato nord del chiostro e la leggera rotazione della casa canonica, prolungamento dell'ala occidentale, genera il trasparente vestibolo, coperto da una profonda falda del tetto riflesso poi sui passaggi conventuali interni. Lo scostamento dei due corpi a capanna in arenaria rosso-grigia (*Grauwache*), con il fronte maggiore dilatato lateralmente nella cappella battesimale, schiude la piazza dalla quale si accede al complesso e sottolinea l'inedita composizione di una chiesa parrocchiale additiva dell'eremo francescano. L'interno, cui fa da soglia una doppia porta inscritta in un arco di pietra levigata, è una figura perfetta della religiosità mendicante, in cui la profondità contemplativa si offre allo spirito sempre rinnovato della liturgia. Un ambiente scabro, recinto dall'accatastamento dei massi è provvisoriamente riparato dalle travature lignee; due sole finestre laterali a rettangolo e un taglio verticale nella parete di fondo scavano in profondità e irrorano di luce lo spessore murario. La mensa, appena rialzata, crea il vuoto attorno a sé, facendo gravitare all'intorno la tribuna dell'ambone e la colonna del tabernacolo, mentre la cappella battesimale è un grottino voltato, come tratto da uno scavo nel fondo roccioso ¹⁰⁶. Negli ambienti claustrali, raccolti attorno al giardino centrale, prevale invece il chiarore dell'intonaco, sotto capriate in legno scuro rette da capitelli trapezoidali; anche i volumi del livello superiore si alleggeriscono in una trama reticolare bicolore.



*St. Matthias,
Euskirchen,
1962-67*

fig. 46

Nella plasticità e nella concatenazione spaziale degli edifici di Steffann troviamo il nesso con la disposizione narrativa e sequenziale degli ambienti, per cui la chiesa “è spesso, e in modo estroso, orientata in modo diverso rispetto all'allineamento prevalente; si distingue per l'arretramento dal fronte stradale, l'anteposizione di un atrio, l'aggiunta di rampe e sporgenze dalle quali si raggiunge il portale come attraverso zone di preparazione” ¹⁰⁷. Leggiamo, nella composizione, caratterizzazioni tipiche quali il recinto, i contrafforti, le coperture a tetto, soprattutto gli archi a tutto sesto, ma sarebbe fuorviante interpretare queste presenze quali reminiscenze storiciste; queste *figure costruttive* sono intese come elementi primi, archetipici del pensiero immaginativo nei quali determinati contenuti del retaggio individuale entrano in congiunzione, nella memoria, con quelli del passato collettivo. La ridondanza espressiva è sostituita dall'essenzialità comunicativa dei segni del “sollevare, caricare, accogliere e intrecciare” ¹⁰⁸. Si potrebbe, problematicamente, parlare di un atteggiamento in verità *anti-storico* di Steffann, nel senso per cui “il fatto spirituale, culturale, artistico” tende in lui a essere “evasione dall'asservimento al tempo, un passaggio dell'uomo dal fango degli istinti e della pigrizia su un altro piano, fuori del tempo, su un piano divino, assolutamente privo di storia” ¹⁰⁹.

¹⁰⁶ La finestra e il taglio sul fronte d'ingresso sono stati invece coperti dal ridondante organo installato nel 1987 sull'esile cantoria a trama lignea. Il fonte è ora collocato nella navata, in asse con l'altare. Va aggiunto che il paramento esterno è stato rifatto con un eccesso di sporgenza dei conci, originariamente a raso come si può vedere tuttora nell'atrio.

¹⁰⁷ Herbert MUCK, “Zonen der Kommunikation in den Raumfolgen Steffanns”, cit., p. 21.

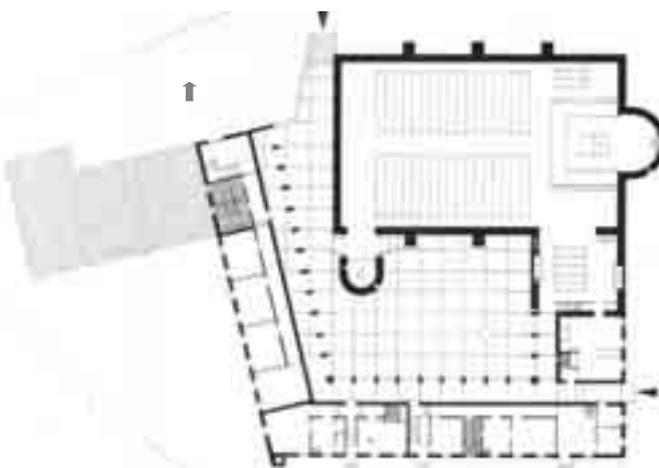
¹⁰⁸ Herbert MUCK, “Mythologien”, cit., p. 770/26.

¹⁰⁹ Hermann HESSE, *Das Glasperlenspiel. Versuch einer Lebensbeschreibung des Magister Ludi Josef Knecht samt Knechts hinterlassenen Schriften*, Zürich, Fretz+Wasmuth Verlag, 1943 (tr. it. *Il giuoco delle perle di vetro. Saggio biografico sul Magister Ludi Josef Knecht pubblicato insieme con i suoi scritti postumi*, Milano, Mondadori, 1955, ed. 1979, p. 287).

Le sue chiese possano “parlare solo in relazione alle idee e come rappresentazione di idee appartenenti a un mondo che va compreso”¹¹⁰, aldilà di congetture formaliste o funzionaliste; si verifica, nella maggior parte dei casi, una ricorsività di forme simili ripetute e aggregate nel senso di una *μίμησις* che “non significa tentativo di 'raddoppiare' l'idea, ma attivo-immaginario porsi al suo servizio per rappresentarla-manifestarla”. La sintesi cui Steffann arriva lavorando sul materiale naturale come *materia spirituale*, elemento formativo di una significazione autentica che da un orizzonte intemporale agisce nella contemporaneità, è “nuovo 'immaginare'” quanto “ogni costruzione era”. Queste *costruzioni-composizioni* “sono perfettamente determinate nei loro metra e insieme perfettamente aperte”, poiché “il loro spirito 'trasfigura' ogni elemento che sembra bloccarle”, consentendo di procedere “anche oltre i loro apparenti confini”. Si conferma come il costruire un'architettura dello spazio santo in modo adeguato e sensato sia servizio di canoni universali i quali “proprio per la loro universalità, e non malgrado essa, non possono definirsi in forme chiuse, non possono formalizzarsi”¹¹¹. La riflessione del progettista si autoesprime in una modalità oggettiva rispetto alla quale “al vedere esterno, nel tempo, si articola in noi un vedere interno 'al di fuori' dello scorrere temporale, più esattamente: un vedere rammemorante”; non si tratta di immaginazione come pura fantasia espressiva o rincorsa del *πάθος* sacrale, bensì della capacità di “metterci di fronte il passato ovvero di mostrare assieme passato e futuro nel presente, vale a dire di farceli vedere insieme” in una struttura la quale, nella nettezza dei tratti e in un *ἔπος* narrativo di nobile semplicità, “allude e guida a un ulteriore sviluppo nel tempo, alla visione contemporanea di ciò che è assente”¹¹².

Nel complesso parrocchiale di *St. Hedwig* a Bayreuth (1958-60, con WALTER SCHILLING, figg. 47 e 48, tav. 13) Steffann plasma questa figura evocativa di uno spirito primario legato alle necessità a venire¹¹³. L'intero sistema degli spazi celebrativi e pastorali è riunito attorno a una corte disposta a

rappresentare il luogo di transizione tra il suolo stradale, situato a una quota inferiore, e la chiesa. L'impostazione rigorosa e orientata è apertamente contestata dalla rotazione del lato ovest, sottratto al parallelismo con il fronte a capanna dell'aula liturgica in modo da creare una tensione direzionale che conduce all'interno dell'area sacra. Un basso porticato in legno e pietra viva cinge il corpo alto della chiesa e si avvicina alla nicchia del battistero dove è ricavato un doppio ingresso, a sottolineare il passaggio sacramentale e il passo d'inclusione nella Chiesa; il fonte è ribassato e irradiato da una feritoia luminosa (fig. 49)¹¹⁴.



*St. Hedwig,
Bayreuth,
1958-60*

fig. 47

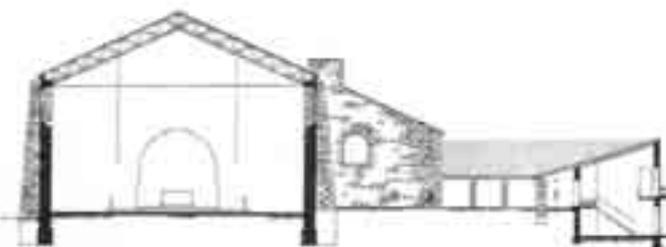


fig. 48

110 Herbert MUCK, “Zonen der Kommunikation in den Raumfolgen Steffanns”, cit., p. 24.

111 Massimo CACCIARI, “Res aedificatoria. Il ‘classico’ di Mies van der Rohe”, cit., pp. 4-6-7.

112 Gottfried BOEHM, *La svolta iconica*, Roma, Meltemi, 2009, pp. 253-254.

113 Sulla realizzazione si veda: “Pfarrzentrum St. Hedwig in Bayreuth”, in *Baumeister*, n. 12, 1961, pp. 1204-1207.

114 Attualmente è in uso un fonte supplementare collocato in prossimità dell'arco d'accesso all'aula, nei pressi dell'ingombrante organo inserito negli anni Ottanta in sostituzione di quello originariamente posto sulla cantoria.

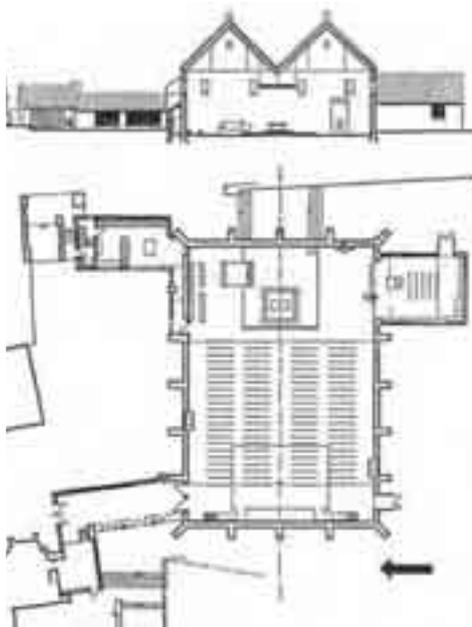


La navata è un terso vuoto poliedrico dominato dalla tonalità grigia e gialla del calcare della Svizzera Francone; il sormonto del tetto, rivestito in brune doghe lignee, lascia aperto un profondo spiraglio al sommo delle murature e taglia il filo superiore delle finestre a tutto vetro aperte su entrambi i lati lunghi, sempre a marcare un senso di chiusura effimera e di non-finito dell'ossatura parietale. L'altare, fulcro direzionale dello spazio, è collocato al limitare di una nicchia absidale dove si dispongono le sedute ministeriali (ideale prolungamento della panca posta a correre lungo tutto il perimetro interno) e che emerge all'esterno come un emicilindrico volume autonomo; gli fa da sfondo la facciata orientale, dissimmetricamente inglobante la nave laterale, posta a completare lo spazio ecclesiale assieme all'affaccio della cantoria.

fig. 49

Tutti i volumi del centro sono reintegrati dal movimento delle falde di copertura e dalla stesura continua delle pareti in pietra; la materia riduce all'essenza l'apporto figurativo dei singoli elementi curvi, lineari e inclinati e si prolunga nell'alta verticale della torre campanaria isolata ¹¹⁵.

A Oeffingen, nei pressi di Stoccarda, Steffann realizzò (1964-68, con Gisberth Hülsmann, figg. 50, tav. 14) in foggia di chiesa doppia la parrocchiale intitolata a Cristo Re ¹¹⁶. Lo spazio per l'edificio è ricavato su di un pendio e l'approccio avviene dal basso, salendo verso l'originale torre gotica, inglobata nella vecchia chiesa ottocentesca e ora proposta come luogo dell'iniziazione cristiana, collegato alla nuova costruzione attraverso la manica dell'atrio (fig. 51) ¹¹⁷. Il corpo principale bicuspidato in pietra è scandito in campate e segnato agl'angoli da una sequela di contrafforti rettangolari, mentre cresce in adiacenza la cappella laterale, mantenendo la propria autonomia volumetrica. All'interno le due coppie di falde attraversano la navata per tutta la sua lunghezza, reggendosi l'un l'altra secondo una schema strutturale a tre cerniere e tenendo in sospensione i vassoi metallici della cantoria, nei pressi dell'ingresso, e del ciborio che illumina la mensa; questa emerge dal pavimento a larga tessitura cementizia sopra un podio in pietra poi prolungato lateralmente dalla vasta tribuna della Parola. La dilatazione spaziale della copertura, più che mai opera come custodia del popolo riunito e orientato verso l'altare; le pareti interne della muratura a sacco si fanno diafane e si alleggeriscono in piani tassellati da una luce puntiforme ¹¹⁸.



Christuskönig,
Oeffingen,
1964-68

fig. 50



fig. 51

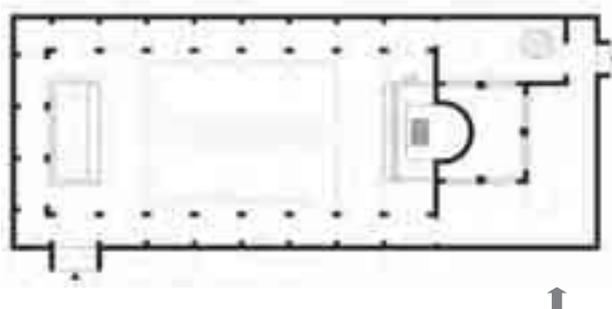
¹¹⁵ Il calcare (utilizzato in vece dell'arenaria tipica di Bayreuth) è caratterizzato da numerose visibili inclusioni fossili di ammoniti, anche di grandi dimensioni, la cui estemporanea presenza concorre all'auraticità dell'architettura.

¹¹⁶ Il profilo ricorda, per esempio, quello tardo-gotico (con ampi rifacimenti moderni) dell'Incoronata a Milano.

¹¹⁷ La navata della precedente chiesa è stato demolita nel 1976; oggi si utilizza un fonte collocato nell'area presbiterale.

¹¹⁸ Su questo edificio si veda: Gisberth HÜLSMANN, "Bauten der letzten Jahre", in *Christliche Kunstblätter*, n. 3, 1969, pp. 68-69.

Affiora un modo di comporre rivolto a elementi *convenzionali* piuttosto che a un fraseggio espressivo; la lingua, come abbiamo già visto a proposito del *grado zero*, non cerca la propria libertà nella retorica del linguaggio, bensì è la retorica stessa a liberarsi dal dominio soggettivo e con ciò "infine la parvenza dell'arte è eliminata, l'arte elimina sempre la parvenza dell'arte". La libertà risiedente nell'essenza spirituale della persona, "riconosce se stessa assai presto nei legami, si attua nella subordinazione, in una legge, in una regola, in una costruzione, un sistema: si attua, ma non per questo cessa di essere libertà". Così avviene in Steffann come sia la *variazione*, "una cosa arcaica", a diventare "il mezzo della spontanea nuova creazione della forma": la libertà così intesa "diventa il principio d'una economia universale" che nulla lascia "di fortuito ed evolve fino all'estrema molteplicità da materiali identici conservati". Il presente si rivela nel comporsi di "forme progressive e regressive a un tempo" le quali non più esprimono l'interesse al "fatto psicologico", ma perseguono il legame obbligatorio con il "fatto oggettivo"¹¹⁹.



figg. 52a - 52b

Chiamato dalla comunità di Essen-Huttrop a progettare e costruire una nuova chiesa in sostituzione di quella in uso, risalente agli anni Venti, Steffann porta a compimento in *St. Bonifatius* (1958-61, con Karl Otto Lüfkens, fig. 52 a/b, tav. 15) una imponente variazione sul tema della pianta basilicale con quadriportico. Si tratta dell'edificio culturale di Steffann con il maggiore sviluppo in lunghezza (oltre 60 metri nel complesso, 45 la navata), seppur eretto in una compressa depressione a lato dell'ampia Moltkestrasse; per ragioni di orientamento la chiesa rivolge alla strada l'abside, inserito in un convenzionale fronte a capanna emerso marcatamente da una poco elevata costruzione anulare. La parte atriale del complesso cinge quindi la terminazione orientale della "basilica", mentre l'ingresso principale si trova lungo il fianco sud; il "quadriportico" contiene la cappella

St. Bonifatius,
Essen-Huttrop,
1958-61

battesimale (con accesso proprio), la sacrestia e spazi serventi affacciati da archi vetriati alla corte interna, dominata dalla convessità absidale. L'interno si rivela una suggestiva sala da preghiera scandita da fughe d'archi aperti verso l'ambulacro che corre su tre lati e si raccorda con l'avancorpo ai fianchi del presbiterio. Lo spazio, intessuto di mattoni rossi posati a larghi giunti, si compone per addizioni ripetute della campata ad arco intervallata da pilastri a scarpa e sormontata dalla finestre, mentre una teoria di arcate minori frazona, di traverso, il percorso periferico; si ripete l'usuale secca terminazione superiore della parete all'innesto delle falde di copertura, scandite da un disegno ligneo a spina di pesce.

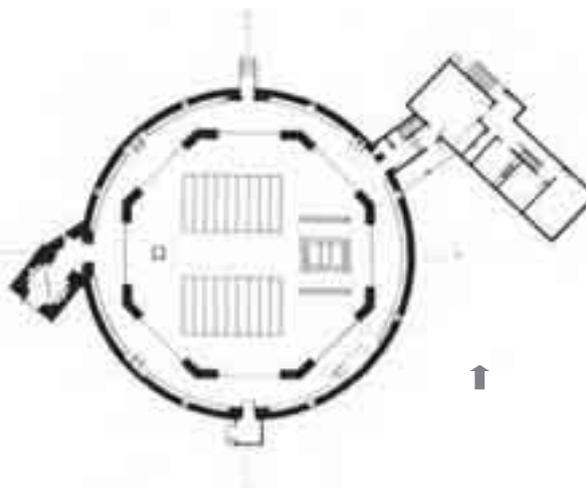


fig. 53

119 Thomas MANN, *Doktor Faustus*, cit., tr. it., *passim*.

L'“oggettività polifonica” degli elementi costruttivi conduce, senza soluzione di continuità, alla grande parete est scavata dall'arco a piedritti divergenti, di fronte al quale si trova il podio dell'altare (fig. 53) illuminato da una curiosa finestra bucherellata ¹²⁰; di converso, la cantoria forma un “terrazzo” per il coro e l'organo che sostengono la piena partecipazione dell'assemblea.

In opposizione tipologica, con *St. Hildegard* a Bonn-Rüngsdorf (1957-62, con Heinz Bienefeld e Gisberth Hülsmann, fig. 54, tav. 16) Steffann sintetizza un edificio a pianta centrale, dove l'ambulacro corre lungo un basamento murario circolare, cui si sovrappone il tamburo ottagonoo fondato sulle arcate che delimitano lo spazio celebrativo. L'ingresso avviene da sotto il campanile innestato, secondo la direzione d'accesso, all'asse est-ovest; l'allestimento è bi-polare con l'assemblea disposta tra il fonte battesimale e l'altare, panche in muratura sono costruite a ridosso della parete curvilinea. La sacrestia e la canonica si dispongono in un'altra appendice volumetrica, nuovamente ruotata verso la strada a nord-est ¹²¹.



*St. Hildegard,
Bonn-Rüngsdorf,
1957-62*

fig. 54

L'architettura a geometria sovrapposta (culminante nel nodo simbolico vitale della pigna dorata posta nel vertice di copertura, fig. 55) appare memore dei templi paleocristiani; i sintagmi convenzionali sono però composti, in variazione spaziale e materica, secondo un originale moto di raccoglimento verso una centralità spirituale la quale non è esornazione geometrica, ma, ancora, vuoto carico di attesa, circoscritto da una struttura piena, naturale radicamento alla località.



fig. 55

¹²⁰ L'altare è stato sostituito e abbassato di un gradino nel 1971 all'interno di una più generale riforma del presbiterio che ha comportato la collocazione di un piccolo ambone avanzato sul lato destro e della colonna-tabernacolo a cavallo del muretto di sinistra. La finestra trapuntata è un disegno “di getto” di Steffann per significare come i raggi filtrati siano ciò che riusciamo a percepire della luce piena dell'*oltranza*.

¹²¹ L'edificio è stato oggetto di completi interventi di conservazione e rinnovo nel 2009; l'altare è stato ribassato di un gradino. Dal 2005 gli spazi accessori sono sede di un convento di suore clarisse francescane (*Kloster St. Hildegard*).

Steffann si recava spesso nel cantiere, prossimo alla casa-atelier di Mehlem, e lì, quasi nascostamente, provava a plasmare, arrotondando con le dita, i bordi a fresco dei piedritti, i cui misterici capitelli segnano le congiunzioni angolari. Il gesto rimanda ai pensieri di Assisi, alla scoperta del legame fondante tra scultura e architettura (poi continuamente ricercato nelle sue esperienze di viaggio, fig. 56), al disincanto verso una realtà dove fa "più presa il presente vivente che non il trapassato, in apparenza ritenuto, ma in realtà risciacquatura comaresca"; ne consegue la comprensione per cui solo la prosa, elencando e narrando, è "in grado di accogliere materiali mentali vasti e significativi", scomponendo "l'inintellegibile in parti più intellegibili"¹²².

fig. 56



¹²² Arno SCHMIDT, *Aus dem Leben eines Fauns*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1973, (tr. it. *Dalla vita di un fauno*, S. Maria C. V., Lavieri, 2006, pp. 65 e 46).



TAVOLA 11
St. Maria vom Frieden, Dormagen-Nord

St. Maria vom Frieden, Dormagen-Nord
1961-63





TAVOLA 12
St. Matthias, Euskirchen

St. Marthias, Euskirchen, 1962-67

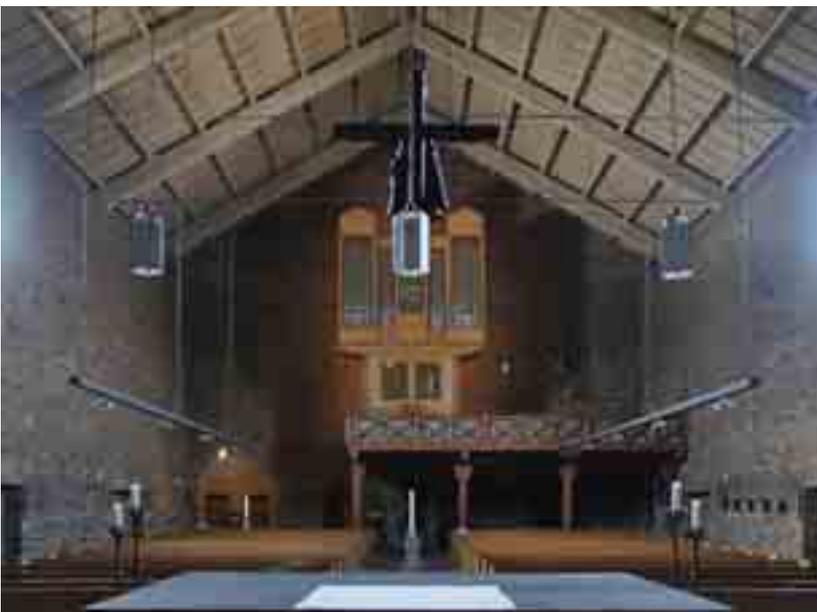
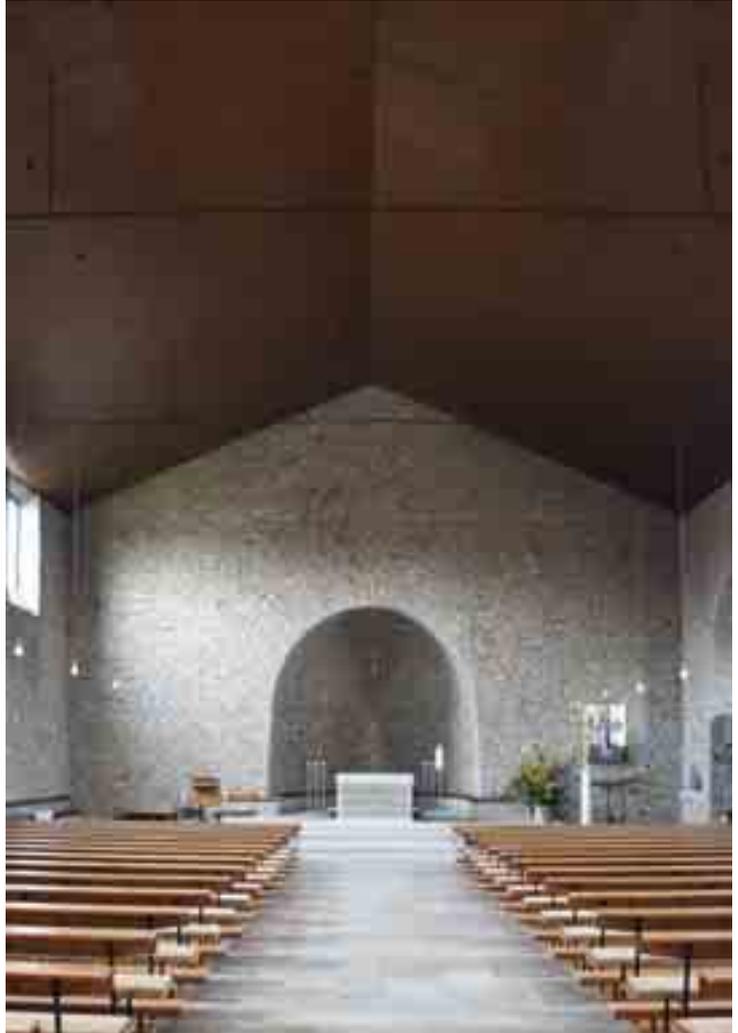




TAVOLA 13
St. Hedwig, Bayreuth



St. Hedwig, Bayreuth,
1958-60



TAVOLA 14
Christuskönig, Oeffingen

Christuskönig, Oeffingen
1964-68



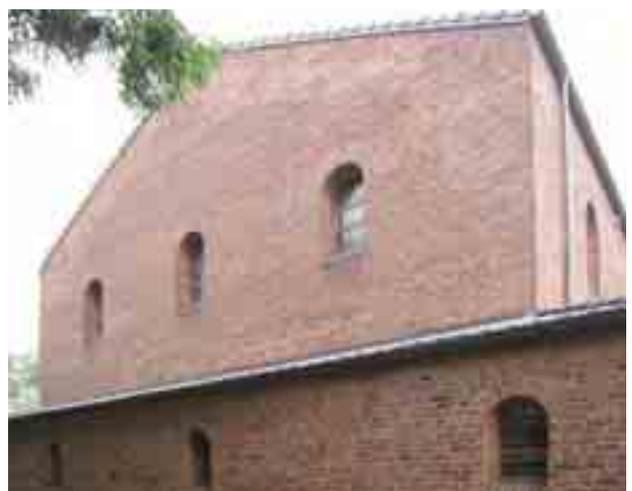
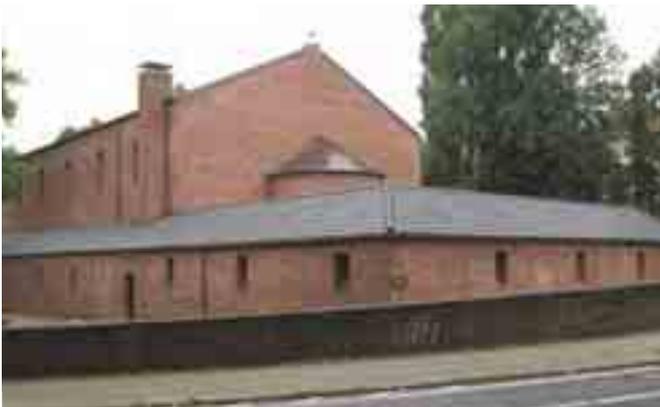


TAVOLA 15
St. Bonifatius, Essen-Huttrop

St. Bonifatius, Essen-Huttrop
1958-61



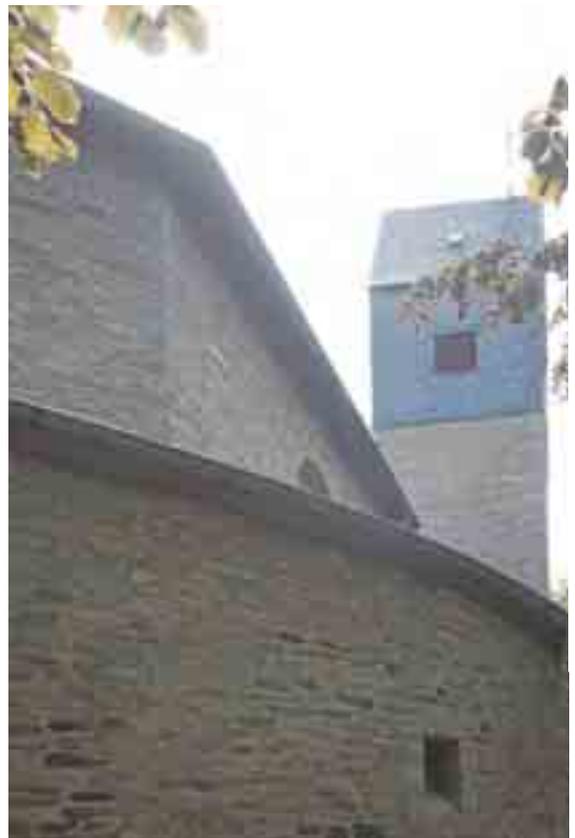


TAVOLA 16
St. Hildegard, Bonn-Rüngsdorf

St. Hildegard, Bonn-Rüngsdorf
1957-62



Ecclesia e domus

Nei primi anni Sessanta del '900 lo studioso americano G E KIDDER SMITH (1913-1997) documenta con ammirevole acribia critica e fotografica la fioritura architettonica delle nuove chiese nei Paesi d'Europa; la sua pubblicazione ¹²³ illustra sessanta edifici realizzati in dodici nazioni dopo la fine della seconda guerra mondiale, con opere, tra gli altri, di Böhm, CELSING, FISAC, GRESLERI, LE CORBUSIER, LEWERENTZ, QUARONI, Schwarz e, non ultimo, Emil Steffann del quale compare la chiesa di Santa Maria dei Prati, alla periferia di Düsseldorf, dove, sotto un unico ampio tetto, sono riuniti aula liturgica, asilo d'infanzia, locali e residenze parrocchiali (fig. 57) ¹²⁴.



fig. 57

L'architettura ecclesiale di Steffann è stata sovente associata alla figurazione *domestica*, edificio per il culto che "già esternamente si inserisce tra gli edifici quasi come una casa maggiore" ¹²⁵, oppure "una semplice 'casa della Chiesa' (*Haus der Kirche*) con tetto a due falde" ¹²⁶. Possiamo distinguere tre forme del rapporto tra abitazione e luogo celebrativo:

- il richiamo a un'immagine primitiva, visto però realizzarsi in Steffann non nella mera riproposta ideale (la chiesa a forma di casa), bensì tramite la composizione di elementi-primi costruttivi, figure di un agire *in fieri*, piuttosto che di una compiutezza formale;

- la ricerca di un riparo, ovvero la chiesa può trovare rifugio *nella casa*, quando "durante l'emergenza della persecuzione, se non si vuole provocare un movimento clandestino, è necessario ricercare una forma che avvolga l'autentico carattere ecclesiastico dell'edificio con un manto d'utilità" ¹²⁷: Steffann si trovò ad affrontare una

123 G E KIDDER SMITH, *The new churches of Europe*, New York-Chicago-San Francisco, Holt Rinehart and Winston, 1963.

124 L'edificio è pubblicato in: *das Münster*, n. 10, 1957, p. 270; *L'Art sacré*, n. 3-4, 1959, pp. 16-19; *Bauen+Wohnen*, n. 5, 1961, pp. 172-173.

125 Günther ROMBOLD, "Quellen menschlichen Seins und Bauens offenhalten", cit., p. 10.

126 Susanne GREXA, "Notkirchen": über Improvisation und Beschränkung als gestalterische Prinzipien zur Typologie der "Notkirchen", cit., p. 32.

127 Emil STEFFANN, "Notkirchen", in *das Münster*, n. 4, 1951, p. 97.

tale emergenza durante il periodo nazista, lasciandone testimonianza nel progetto e nella realizzazione di spazi celebrativi all'interno di case d'abitazione a Travemünde (1938) e Mölln (1941) ¹²⁸;

– la formazione di un luogo comunionale, come casa comune sul modello delle *domus ecclesiae* (case della Chiesa/della comunità) proto-cristiane, messe a disposizione “per le celebrazioni liturgiche, la trasmissione della fede e dell’educazione cristiana, l’esperienza della fraternità, dell’accoglienza e della carità”; in questo modo i credenti cristiani si incontrano in una casa che da semplice abitazione privata evolve in ambito via via sempre più pubblico e riferimento stabile per la riunione dei battezzati ¹²⁹: da οἶκος, a πάροικος, dalla residenza familiare al soggiornare (transitorio) della comunità.

La traslitterazione architettonica più vicina a quest'ultima condivisione di accenti tra casa e chiesa è, nell'opera di Steffann, il progetto per il centro parrocchiale di *St. Anna* a Berlino-Lichterfelde (figg. 58, 59, 60) steso a quattro mani con Rudolf Schwarz (1936) ¹³⁰.

*St. Anna,
Berlin-Lichterfelde,
1936*



fig. 58

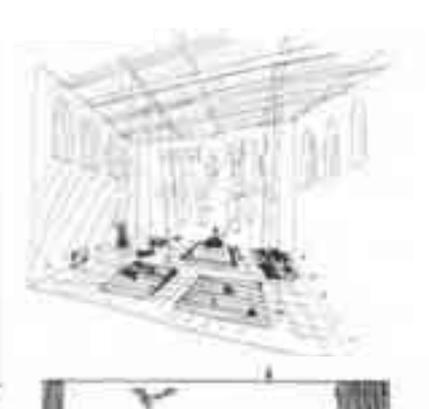


fig. 59

Nel memorandum di accompagnamento alla proposta ¹³¹ la considerazione per cui la chiesa non rappresenta più un manufatto urbano dominante nella *Großstadt* d'oggi, apre la strada al pensiero di un oltrepassamento spirituale dell'anonimato cittadino che si fonda sulla contrapposizione tra misura e massa (*Maß gegen Masse*), portando la spiritualità cristiana ad aprire un varco nella metropoli senz'anima. Più avanti, Steffann scriverà: “Il luogo della celebrazione cristiana dovrebbe ridiventare, prima di tutto, uno spazio interiore. Ciò che una fede comune gli dava anticamente come protezione e silenzio nel mezzo della vita pubblica, deve oggi provvederlo da se stesso.” ¹³² In entrambi gli scritti viene richiamata l'antica presenza degli *atria*,

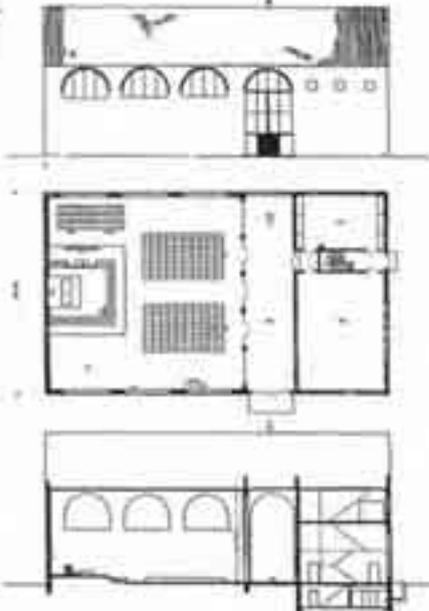


fig. 60

128 Il regime impose l'a-confessionalità nella vita pubblica e attuò una massiccia propaganda anti-cristiana. Le scuole cattoliche vennero trasformate in scuole tedesche nazionalsocialiste, chiuse le associazioni principali, confiscati conventi e proibiti pellegrinaggi, esercizi spirituali e processioni. Dal giugno 1941 fu soppressa la stampa cattolica, furono abolite le festività religiose e chiuse le scuole materne parrocchiali. Il piano quadriennale del 1937 impedì la costruzione di edifici con costo superiore ai 60mila marchi, proibendo l'utilizzo del ferro e, di conseguenza, la costruzione di chiese (cfr. Susanne GREXA, “Notkirchen”: über Improvisation und Beschränkung als gestalterische Prinzipien zur Typologie der 'Notkirchen'”, cit., p. 29).

129 v. Erio CASTELLUCCI, “La Chiesa domestica dai Padri al Vaticano II”, in Rinaldo FABRIS ed Erio CASTELLUCCI (a cura di), *Chiesa domestica. La Chiesa-famiglia nella dinamica della missione italiana*, Cinisello B., San Paolo, 2009, pp. 129-214.

130 v. Helmut HEMPEL, “Bauliche Besonderheiten ausgewählter Kirchenbauten”, in Conrad LIENHARDT (a cura di), *Emil Steffann (1899-1968). Werk Theorie Wirkung*, cit., p. 99.

131 Rudolf SCHWARZ, “Liturgie und Kirchenbau. Denkschrift aus Anlass des Neubaus der Sankt-Annen-Kirche in Berlin-Lichterfelde (1936)”, in *Konturen. Rothenfelser Burgbrief*, n. 02, 2004, pp. 6-16.

132 Emil STEFFANN in *Die Schildgenossen*, n. 4-5, 1938 (cit. in Frédéric DEBUYST, *Chiese. Arte, architettura, liturgia dal 1920 al 2000*, Cinisello B., Silvana Editoriale, 2003, p. 71).

i luoghi-filtro tra l'animazione esterna della vie e il percorso mistagogico nell'interno ecclesiale. Così, nel progetto di Berlino l'ambiente trasversale dell'endonartece, strumento spaziale della misura spirituale, "crea una situazione di 'soglia' la quale, da un lato rappresenta un invito a entrare e, al tempo stesso, definisce il senso di una casa di Dio cristiana"; l'edificio intende cioè manifestare "la presenza esplicita e l'implicita diaconia dei cristiani nel contesto della città", a partire dalla considerazione per cui "l'agire della Chiesa non si esaurisce affatto nella liturgia" e ciò, di conseguenza, ne plasma la testimonianza "nel senso di una teologia della comunione"¹³³. L'Eucaristia, infatti, "è più di un semplice atto di culto": lo spezzare il pane rappresenta di per sé "un'immagine di comunione, dell'unire attraverso la condivisione": il gesto è, nel significato più ampio, "un'immagine dell'ospitalità di Dio", cosicché il sacramento diviene, appunto, *diaconia*, "servizio e dono nella vita quotidiana"¹³⁴. La considerazione del prossimo nell'azione di culto è condizione essenziale per la sua verità ed efficacia e lo spazio ecclesiale costituisce un "segno del trascendente come pure una specie di luogo di ricerca in sé, anche per quanti non appartengono alla Chiesa"; non recinto isolato quindi, bensì *radura muraria* che si presenta "come invito rivolto a tutti a entrare in uno spazio di triplice incontro: l'incontro con se stessi, con gli altri e, infine con Dio"¹³⁵. Il plenarismo ambientale e il determinismo liturgico applicati agli interni chiesastici comportano perciò il rischio che "importanti settori della vita ecclesiale perdano valore"; non trovando un luogo dove esprimersi "si atrofizzano", mentre "gli uomini non possono più come un tempo trattenerli, passeggiare e incontrarsi"¹³⁶. Nel casa della Chiesa, quanto è profano può trovare invece posto nella sua significanza religiosa cristiana, in quanto "a favore" del tempio (*profanum*), "a vantaggio" della santità del tempio vivente che è l'*ecclesia*, "casa, non dove abita Dio, ma che Dio edifica"¹³⁷: *εσκηνωσεν εν ημιν, la sua tenda in mezzo a noi*.

Mt 9, 10-13

Gv 1,14

S. Anna è la traccia di uno sviluppo mai giunto ad appropriato compimento: la ricerca sul costruire la chiesa non come risoluzione tecnica o funzionale, ma quale "porre dinanzi a Dio grandi forme comunitarie"¹³⁸ si dilata qui dallo spazio liturgico all'insieme dei diversi ambiti pastorali e di servizio, in un'economia di tipi e programmi connessi all'interno della casa comune che, seppur assuma i caratteri morfologici, anche modesti, di un'abitazione, non perde la sua identità sacrale nel fissare in immagini "più forti, più reali e più precise" di qualsiasi concetto¹³⁹ le sue fonti ecclesiologiche. La comunione di *due corpi in uno*, del riquadro dell'aula liturgica - spazio celebrativo scevro da simulazioni domestiche, delimitato sul fondo da una parete cieca e illuminato invece lateralmente da finestre a tutto sesto aperte sotto un cassettonato ligneo, dove l'altare è interamente circondabile e la disposizione dell'assemblea è per blocchi disposti liberamente di fronte e su un lato della mensa, per cui è la superficie, proporzionalmente molto ampia, mantenuta vuota a caratterizzarne vieppiù l'*apertura* – e del parallelepipedo del corpo pastorale – sacrestia, sala parrocchiale, ufficio e appartamenti – per via dell'atrio - sviluppato come attraversamento solcato da arcate a tutt'altezza, luogo dell'arrivare, salutare, riunirsi e poi congedarsi, dove l'inserimento sacramentale del fonte battesimale trasmuta il fare socializzante nell'ingresso che schiude la porta dell'*una Chiesa* - rimanda alla *vis unitiva ecclesiale* (*κατηήολον*), implicando come "la situazione teologica dell'uomo non può essere ridotta a forma, non si riesce a venire a capo, e appunto tale insolubilità è qui posta espressamente come compito del costruire", con la sola certezza che "il senso sacro proprio di ogni costruzione di chiese, da nulla sostituibile e con null'altro commutabile, è la chiesa viva"¹⁴⁰.

Gn 2, 24

133 Albert GERHARDS, "La liturgia. Diaconia per la città degli uomini", in AA.VV., *Chiesa e città*, cit., *passim*.

134 BENEDETTO XVI, "La condivisione del pane come fondamento della carità cristiana", in *Corriere della sera*, 11/02/2012, p. 58.

135 Albert GERHARDS, id., p. 102.

136 Manfred SUNDERMANN, "Culto e chiesa dopo il 1945", in *Dal Reno al Tevere. Le chiese della nuova Germania: la diocesi di Colonia*, cit., pp. 24-25.

137 Crispino VALENZIANO, *Architetti di chiese*, cit., pp. 52-55.

138 Rudolf SCHWARZ, *Vom Bau der Kirche*, Heidelberg, Verlag Lambert Schneider, 1947 (tr. it. *Costruire la chiesa. Il senso liturgico nell'architettura sacra*, Brescia, Morcelliana, 1999, p. 80).

139 Rudolf SCHWARZ, "Das Haus des Christen", *Die Schildgenossen*, n. 19, 1940, p. 6.

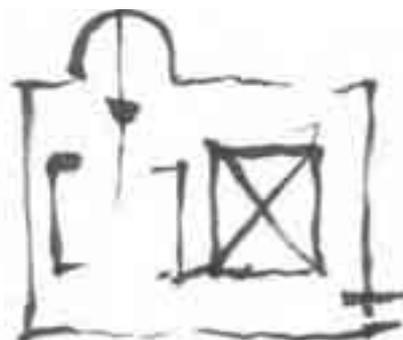
140 Rudolf SCHWARZ, *Vom Bau der Kirche*, cit., tr. it., pp. 110 e 230.

Tra le righe di uno scritto del '29 di Rudolf Schwarz troviamo forse la sintesi più calzante per l'architettura di Steffann: "C'è un costruire semplicemente fedele alle cose e dà loro ragione"¹⁴¹.

Nei fatti, la conoscenza tra loro è databile al 1931, quando Steffann visita la nuovissima chiesa del *St. Fronleichnam* (Corpus Domini) ad Aquisgrana, portata a compimento da Schwarz l'anno prima: "Tramite questo incontro si sviluppa un legame fra i due durato per trent'anni; diventano compagni di viaggio nella ricerca di una nuova architettura per gli edifici ecclesiali. Schwarz introduce Steffann nel cerchio di persone radunate attorno a Romano Guardini nel castello di Rothenfels, quel 'circolo di studio sull'arte cristiana' nel quale si rifletteva sulla costruzione di chiese ispirata dal movimento liturgico."¹⁴² Schwarz, seppur di appena due anni più anziano di Steffann, ha una funzione di mentore¹⁴³ e coscienza critica che si palesa in toni preoccupati alla vigilia del secondo conflitto mondiale: "del resto – scrive al collega - sono sinceramente preoccupato per lei. Per favore non interpreti malevolmente il fatto per cui, secondo me, non dovrebbe considerare la costruzione di chiese come la sua professione. Anche su questo punto ho imparato a pensare passionatamente. Verrà un tempo nel quale questo alto compito della nostra professione probabilmente non sarà più possibile. Tratteremo di cose più elementari e magari ci domanderemo se il cristianesimo esisterà ancora. Ciò significherà che da lì non si trarrà più il pane quotidiano. E neanche la fede ci aiuta in un tale martirio. E' invece importante che persone come lei rimangano. Mi deve credere, nessuno sarebbe più felice di me qualora lei avesse successo in questo campo via via più ristretto. O si dovrebbe forse emigrare, ma io personalmente non lo vorrei fare."¹⁴⁴

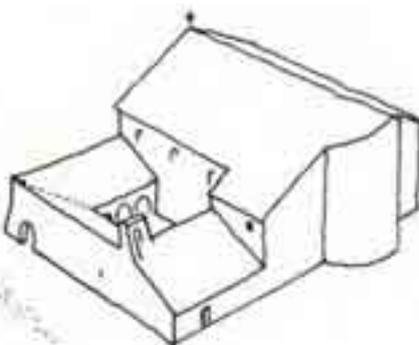
Nessun dei due lasciò la Germania e, per paradosso, il tragico ribaltamento della guerra fece sì che il disperato vaticinio di Schwarz si risolvesse, invece, per i due, nel divenire tra i maggiori protagonisti della situazione più favorevole della storia all'erezione di chiese. Fu ancora Schwarz a chiamare Steffann a Colonia alla fine degli anni Quaranta, dopo l'internamento in Francia e il lavoro abortito al piano di risanamento e conservazione per il centro di Lubecca, dal quale già prevedeva di escludere il traffico dei veicoli a motore. A Colonia assume l'incarico di direttore delle opere di urbanizzazione dell'Arcidiocesi ed elabora un secondo progetto comune con Schwarz: la chiesa parrocchiale *Zum heiligen Franz* per il quartiere *Am Bilderstöckchen* (1948, non realizzato).

Lo schizzo di Gisberth Hülsmann (fig. 61) mostra la composizione dell'edificio in cui si associa a un'aula liturgica longitudinale absidata un corpo claustrale i cui tre lati determinano, assieme al fianco della chiesa, un cortile a cielo aperto. Una delle ali perpendicolari alla navata funziona come atrio, l'altra, prossima allo spazio dell'altare, come coro; il terzo passaggio conduce, inglobandola, alla sacrestia. L'impostazione è interamente ripresa dieci anni dopo nella chiesa parrocchiale di *St. Johannes* a Merkstein, appena fuori Aquisgrana (1959-62, figg. 62, 63 e 64, tav. 17) dove il volume maggiore si erge parallelo alla strada, alle spalle dell'avancorpo, destando un'immagine di compressione e slittamento dei piani parietali tutti in mattoni a vista, secati dalle coperture inclinate. La *prora* absidale a tutta altezza, in cui si ripete la caratteristica rastremazione curvilinea del tetto, domina plasticamente lo scorcio, mentre il piccolo campanile a vela è come sospinto in direzione opposta, verso l'arco d'ingresso, affiancato dallo sperone murario angolare.



*Zum heiligen Franz,
Köln-Bilderstöckchen,
1948*

fig. 61



*St. Johannes,
Merkstein,
1959-62*

fig. 62

141 cit. in Manfred SUNDERMANN, "Sinngerechtes Bauen", in Gisberth HÜLSMANN (a cura di), *Emil Steffann*, cit., p. 9.

142 Johannes HEIMBACH, "Emil Steffann - Biographische Notizen", cit., p. 11.

143 "Non bisogna però fare mistero che, in considerazione delle loro personalità e delle loro opere, i due, per così dire, non si sono mai dati del tu. Steffann descrive in questo modo il suo rapporto con Schwarz: 'Lui era il mio vero insegnante...Abbiamo sempre dialogato, lui come maestro e io come allievo, perlopiù, comunque, senza parlare fra di noi.'" (ibid., p. 12)

144 cit. in Susanne GREXA, "'Notkirchen': über Improvisation und Beschränkung als gestalterische Prinzipien zur Typologie der 'Notkirchen'", cit., p. 37.



fig. 63

I lati della corte sono solcati da arcate che illuminano la manica dell'atrio, il braccio trasversale della sacrestia e la cappella battesimale, prolungamento della navatella del coro, verso cui fa filtro la custodia eucaristica. La chiesa è un largo spazio unico dominato dallo scabro contrasto dei materiali: imbiancatura a calce sul laterizio dei muri, pietra rossastra sul pavimento, legno scuro che corre sulla tolda del soffitto e ancora blocchi segati in pietra grigia a comporre il presbiterio. Una cantoria su mensole e paletti lignei appena sbazzati regge l'organo che inquadra la finestra maggiore ad arco della facciata ovest. Il resto della luce affluisce dai vetri in alto, sui lati lunghi; un'unica finestrella fora la parete curva a est. Il senso della relazione tra le parti riunite nell'edificio è qui dato dalla concatenazione di luoghi aperti murati, custodi di un vuoto arioso e racchiusi nella loro identità ancestrale, ma sempre in grado di "ripartire verso il mondo".¹⁴⁵



fig. 64

Il fatto per cui Steffann porti da solo a conclusione questo progetto comune, nei modi che gli sono consoni della composizione invariante e riproducibile di *immagini prime* "elementi della forma architettonica originale e primaria – come parete e soglia, casa e porta – e della naturale misura umana nel materiale", testimoni della "prima comunanza indispensabile con tutta l'architettura"¹⁴⁶, segna l'inevitabile divaricazione con l'esperienza di Schwarz il quale si impegnerà nell'invenzione di una lingua propria per l'architettura liturgica, percorso accidentato e quasi titanico, nella sua inevitabile propensione al fraintendimento e all'incomprensione. Le chiese schwarziane, come figura (*Gleichnis*) significativa rimandante a *qualcos'altro*, vogliono essere disponibilità reale di "immagini veritiere" (*wirklichen Bilder*) quali forme dello *stare-insieme* della comunità orante la quale le percorre e le ricrea, ogni volta, come "immagini abitabili" (*bewohnbare Bilder*)¹⁴⁷. Alla crescita lenta dell'idea di Steffann, si oppone in Schwarz il *divenire attraverso l'opera* che, trascendendo i dati meramente realizzativi, incarna l'essenza plasmata e fatta nuova di un luogo per la liturgia dove, univocamente, si stabilisce lo spazio che le è proprio. Egli propende per una vigorosa ricerca di immagini radicali le quali, consce del passaggio transeunte della grazia divina, si palesano per null'altro ciò che sono: "monumento che offre spazio alla vita"¹⁴⁸. L'architettura è ricondotta all'essere *chiesa* attraverso la sua esposizione in quanto figura abitabile posta su un confine divenuto passaggio e trasfigurazione (*Welt vor der Schwelle*, mondo sulla soglia), dove "la religione si rivela originariamente nell'essere e nel divenire, nell'immagine e nell'azione, non in concetti astratti e in sottili esercizi di logica"¹⁴⁹.

Gv 17, 16-18

145 v. *Baumeister*, n. 3, 1965, p. 249.

146 Gisberth HÜLSMANN, "Die 'ersten Bilder' der Architektur", cit., p. 6.

147 Rudolf SCHWARZ, *Kirchenbau. Welt vor der Schwelle*, Heidelberg, F. H. Kerle Verlag, 1960, pp. 219-220.

148 Rudolf SCHWARZ, *Vom Bau der Kirche*, cit., tr. it., p. 221.

149 Romano GUARDINI, *Vom Sinn der Kirche. Fünf Vorträge*, cit., tr. it., p. 28.

La solenne prospettiva chiesastica di Schwarz, in cui "muri e volte guardano come da una lontananza intemporale giù all'azione"¹⁵⁰ è convertita in Steffann a *totalità articolata* in cui oggetti e azioni si corrispondono attraverso la soluzione dell'intervallo, uno *spaziamento* il quale lascia risuonare il Verbo e ci fa dimorare "in quelle parole che sono una rivelazione di ciò che siamo realmente e non il risultato di ciò che 'vogliamo' dire"¹⁵¹. *St. Maria in den Benden* (1955-59, con Nikolaus Rosiny e Karl Otto Lüfkens, figg. 65a/b, 66a/b, tav. 18), vista a inizio capitolo, si presenta con muri esterni privi di finestre e il richiamo simbolico è riassunto nell'unica campana appesa alla parete e nella croce al colmo del tetto, esile eppure manifestamente fuori scala; il solido continuo in mattoni si schiude solo nel punto di ingresso dal quale inizia una progressione spaziale diretta al luogo assembleare, generosamente illuminato attraverso la corte interna.

Lc 5, 3

*St. Maria
in den Benden,
Düsseldorf-Wersten,
1955-59*



figg. 65a - 65b



figg. 66a - 66b

Posto nel cuore di un nuovo quartiere di piccole abitazioni in linea, l'insieme prismatico del centro comunitario si ritrae dall'incrocio stradale, creandosi attorno un ampio margine verde e pavimentato, invito ad avvicinarsi ed esplorare l'edificio. Il percorso al suo interno è un moto a spirale, determinato dai cambi direzionali imposti dall'innestarsi dell'ingresso all'atrio (con il "pozzo" del fonte battesimale) e dal confluire nella grande aula di preghiera per poi rivolgersi ai corpi parrocchiali e scolastici, perimetro dello spazio baricentrico a cielo aperto. Distanziamento, compressione e apertura sono i gesti architettonici che fondano sulla presenza dell'altare – al centro della distesa curvatura absidale, troncata dalla discesa del grande *baldachino* di copertura¹⁵² - un allestimento concepito per incoraggiare il contatto sacramentale con la comunità convocata attorno; ciò accade senza costrizioni formali, nella dialettica tra vuoto e massa muraria, con il solo filtro della vetrata che può scorrere verticalmente per dilatare la chiesa nel cortile, raffigurante "l'Aperto, disponibile all'incontro fortuito, il desiderio di stare insieme...ciò che non è ancora stato istituito"¹⁵³.

150 Rudolf SCHWARZ, *Vom Bau der Kirche*, cit., tr. it., p. 216.

151 Raimon PANIKKAR, "Lo spazio sacro è lo spazio reale", in M. Antonietta Crippa & Joan Bassegoda Nonell (a cura di), *Gaudí. Spazio e segni del sacro*, Milano, Jaca Book, 2002, p. 65.

152 La mensa eucaristica è stata in seguito traslata in avanti, sull'ampia pedana delimitata da parapetti in ferro; il podio originario è stato abbassato divenendo il luogo della presidenza e della Parola (v. *das Münster*, n. 13, 1960, pp. 12-13).

153 Christian DEVILLERS, "L'Indian Institute of Management ad Ahmedabad di Louis Kahn", *Casabella*, n. 571, 1990, p. 53.

L'edificio come generatore di spazio, ancora una volta rifiuta la forma "fine a se stessa che non 'coincide con la vita'". La comunità, in assenza di un determinismo preconcepito dei dati ambientali, "viene come rimandata a sé e alle proprie capacità", attraverso una successione spaziale dove "le persone si trovano a vivere un'esperienza in comune, già preparate dal percorso di accostamento e accesso, purificate dalla decisione di entrare, pronte per l'immagine ordinata" dell'aula liturgica. L'assemblea "si riconosce racchiusa tra i muri e unita sotto lo stesso tetto", in una relazione con l'architettura nascente dal silenzio, da "ciò che non è ancora stato pronunciato": un campo di possibilità la attende "piuttosto che la richiesta di una precisa attività"¹⁵⁴. A ciò si associa comunque sempre la sottolineatura dell'alterità dello spazio chiesastico, un certo qual *brutalismo* il quale differenzia la proposta di Steffann da quelle successive delle *maisons d'Église* d'area franco-belga, in cui modestia di mezzi e proporzioni, afflato naturalista e commistione funzionale si rivelano spesso strumenti di una composizione più pittoresca che intensamente spirituale (fig. 67). Steffann sapeva, invece, "che la vicinanza e il senso di sicurezza i quali si manifestano in spazi raccolti potrebbero generare una falsa intimità e un senso di rilassatezza, perciò conferiva alle sue chiese un carattere anche scabro, posto a rendere difficile un'ingenua percezione dell'essere cristiani"¹⁵⁵.



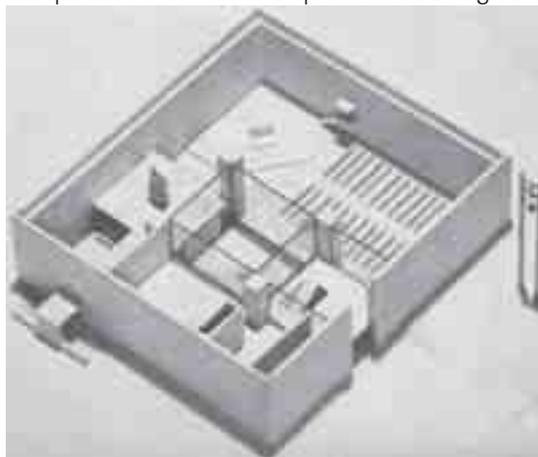
Maisons d'Église

fig. 67

Il centro della parrocchia di *St. Augustinus*, sempre nell'espansione meridionale di Düsseldorf (1960-69, con Nikolaus Rosiny, figg. 68a/b, tav. 19) è un austero e quasi anonimo parallelepipedo orizzontale in muratura a vista, posato su un piano ribassato rispetto alla strada di grande traffico, dove solo la porta a doppio battente sormontata dall'incastonatura d'una croce segnala lo schiudersi di uno spazio protetto e irradiato da un chiostro luminoso. L'edificio, infatti, si raccoglie internamente attorno a un nucleo vetrato, innestato tra quattro grandi pilastri, il quale anima lo spazio dove l'assemblea è distribuita in due navate perpendicolari di differente dimensione, convergenti verso lo spazio angolare dell'altare. Si tratta di un luogo in cui l'ambiente liturgico si misura con l'alto che vi *piove dentro*: la luce perde ogni valenza di chiaro-scuro per assumere gli accenti di un'eterea distribuzione pulviscolare che permette la visione incrociata dello spazio chiesastico anulare e della superiore *domus* parrocchiale, con sala della comunità, piccolo ostello e una biblioteca¹⁵⁶. In opposto alla ricerca di aperture ubiquie, Steffann ha qui eretto un edificio quale deciso segno di passaggio verso il mondo superiore.

St. Augustinus, Düsseldorf-Eller, 1960-69

Purg. XVII, 25



figg. 68a - 68b

154 Herbert MUCK, "Zonen der Kommunikation in den Raumfolgen Steffanns", cit., p. 23.

155 Günther ROMBOLD, "Quellen menschlichen Seins und Bauens offenhalten", cit., p. 13.

156 La prima versione del progetto (v. *Bauen+Wohnen*, cit., p. 175) accentuava la diagonalità dell'altare e prevedeva una maggior compartimentazione degli ambienti, con l'accesso alle stanze di servizio coincidente con l'ingresso della chiesa e la collocazione del fonte al termine della navata minore, tagliata di netto dalla cantoria (come a Dormagen). La versione definitiva ha reso continua la percorribilità del piano terreno, creando il percorso della via crucis tra il chiostro e la sacrestia; il fonte è collocato nell'atrio, tra la porta e la parete vetrata.



fig. 69

Nel complesso parrocchiale dello Spirito Santo a Mülheim an der Ruhr (1965-68, con Gisberth Hülsmann, figg. 69, 70 e 71, tav. 20)¹⁵⁷, infine, il tema della connessione tra gli ambienti si realizza attraverso la sovrapposizione di campiture spaziali, mentre la "casa" comunitaria diviene "villaggio", ricorsività simile di singoli edifici concatenati lungo il lotto¹⁵⁸. Il prisma cieco crociato di S. Maria dei Prati è riproposto a scala ridotta, con il cortile di nuovo luogo di passaggio, cintato sui lati e aperto verso l'alto; in più uno slittamento del colmo del tetto all'interno dell'aula ne rende incerto il confine che una gradinata continua a L e una lunga vetrata sotto muro apribile marciano in modo discontinuo, per cui l'usuale suddivisione in zone non avviene sul margine, ma per ibridazione di aree: il cuore liturgico si raggiunge allora soltanto per indirizzo progressivo della percezione e graduale interpenetrazione dei piani, senza mutamento del loro materiale costituente. Il pavimento in pietra lavica sorgente dal varco d'ingresso, diviso in due campi diseguali da un largo pilastro sporgente di cemento, prosegue da fuori a scendere verso l'interno e risale ai piedi dell'altare; le pareti in mattoni collocano la fabbrica in relazione all'orientamento cosmico, svincolata dal corso trafficato della strada, radunano i *circumstantes* su tre lati attorno alla mensa¹⁵⁹ e piegano la piccola ala con fonte battesimale e cappella feriale.



fig. 70

Heilig Geist, Mülheim an der Ruhr-Holthaus, 1965-68



Inusuale per Steffann e intensamente plastica è la tecnica costruttiva del tetto la quale si serve di un sottile telaio strutturale in calcestruzzo armato che si basa ed è contenuto, quasi arbitrariamente, nello spazio ecclesiale, reggendo una fitta trama di travi lignee trattate in bianco come l'impiantito superiore. La struttura è in realtà memore di una piccola, ultima, opera di Rudolf Schwarz, la chiesa di *St. Christophorus* a Colonia-Niehl (1958-59, fig. 72) dove, più che altrove, il maestro riesce a conciliare, nella stessa *figura* di chiesa, i segni dell'essenzialità e dell'elevazione attraverso la ricerca del senso di appartenenza comunitaria. La premessa necessaria dell'intenzione spirituale consente ancora il dialogo "inesprimibile" tra i due, nel sostenere un nuovo dove "le case saranno ancora fondate sui cuori umani"¹⁶⁰.

fig. 71

fig. 72

157 v. Gisberth HÜLSMANN, "Bauten der letzten Jahre", cit.; Helmut HEMPEL, "Bauliche Besonderheiten ausgewählter Kirchenbauten", cit.

158 Il complesso è stato completato nel 1985 con l'erezione del campanile in foggia di torre circolare isolata, ispirato ai ricordi di viaggio irlandesi di Steffann.

159 Pure in mattoni è costruito il podio della presidenza, includendo in forma compiuta il luogo della Parola.

160 Joseph HUDNUT, "La casa post-moderna", in *Metron*, n. 3, 1945, p. 23.



TAVOLA 17
St. Johannes, Merkstein

St. Johannes, Merkstein
1959-62





TAVOLA 18
St. Maria in den Benden,
Düsseldorf-Wersten

St. Maria in den Benden, Düsseldorf-Wersten
1955-59

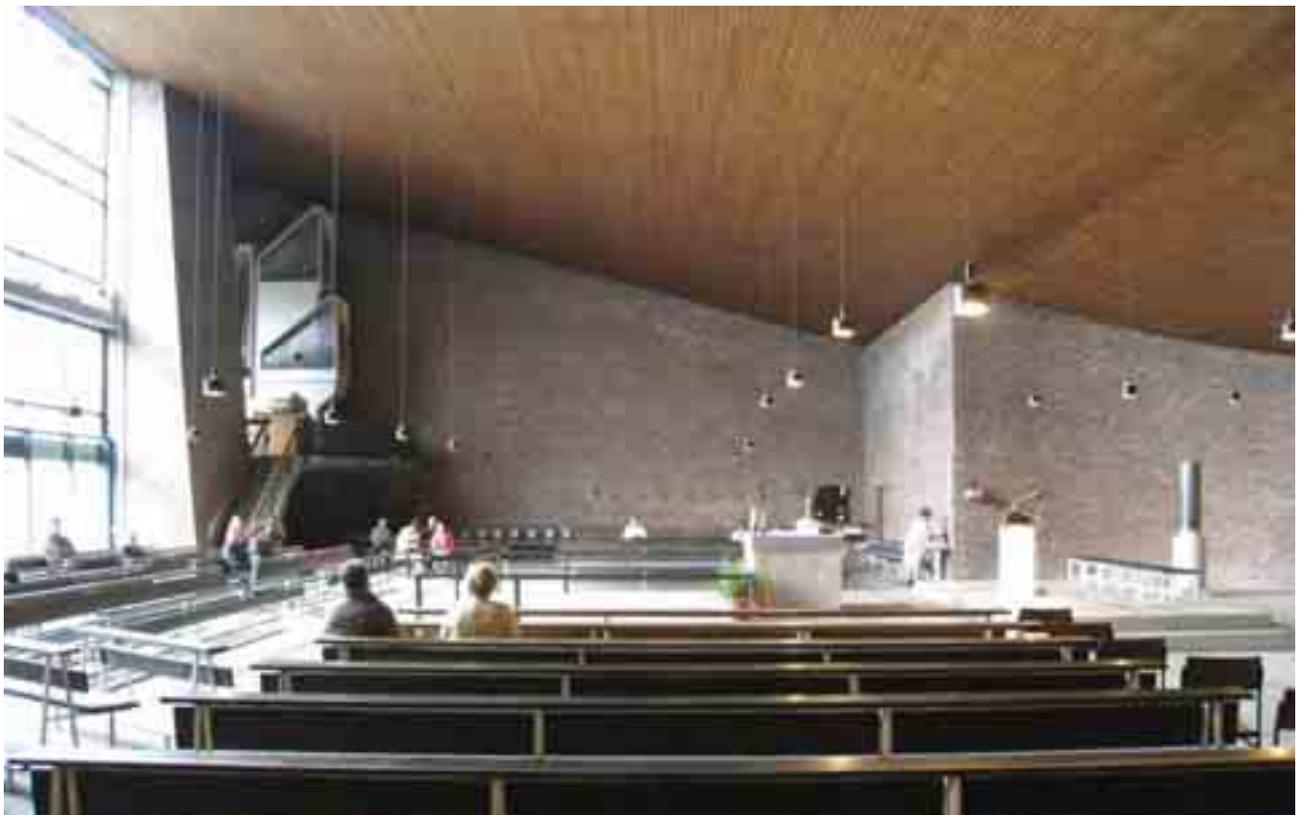




TAVOLA 19
St. Augustinus, Düsseldorf-Eller

St. Augustinus, Düsseldorf-Eller
1960-69

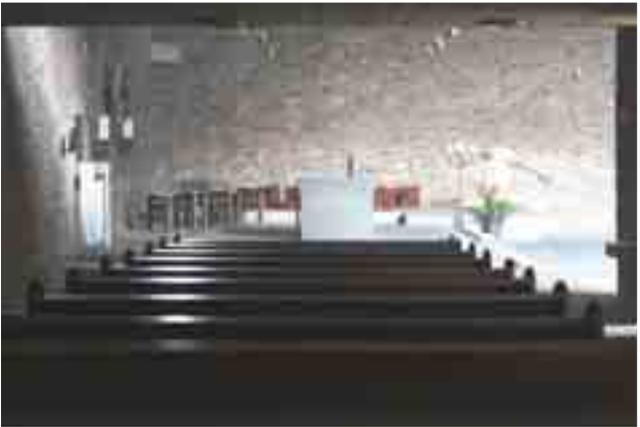




TAVOLA 20
Heilig Geist, Mülheim an der Ruhr-Holthause

Heilig Geist, Mülheim an der Ruhr-Holthause
1965-68



Dello spirituale sensibile

Gli scatti del 1952 (fig. 73) mostrano le fasi costruttive di *St. Bonifatius* a Lubecca, la prima, completamente nuova, chiesa realizzata da Emil Steffann, in ideale continuità con il lavoro iniziato negli anni '30 per la comunità cattolica anseatica. Nel progetto viene messa a frutto l'esperienza del metodo statico ideato da ERICH TRAUTSCH (1904-1985) per la ricostruzione delle volte della *Marienkirche*, formate da corpi cavi ricavati dal riciclo delle macerie e disposti in guisa di catenaria. Steffann ne ricava una costruzione spaziale "passante" (*Durch-Raum*), luogo in cui l'azione liturgica si dispiega lungo un cammino racchiuso dalla volta parabolica e la Chiesa pellegrina, rispondente all'annuncio divino, è invitata a dirigere cuore e occhi verso la meta ulteriore.

*St. Bonifatius,
Lübeck,
1951-52*



fig. 73

La parte frontale dell'edificio "a tutta copertura" (figg. 74a/b, tav. 21) ¹⁶¹ rende esplicita questa chiamata nei lievi piegamenti delle pareti d'ingresso, mentre la terminazione absidale manifesta l'idea originaria della definizione spaziale per via dell'involucro autoportante accampato nel paesaggio, simbolizzando l'aura del sovrasensibile nella traccia luminosa che stacca la parete dal guscio e la incurva significativamente in due direzioni. La vetrata chiara a occidente propaga superiormente la luce lungo la parabola continua, rapprendendola in basso attorno al fonte battesimale, posto sotto la cantoria; nel vuoto plastico ricavato dalla volta, l'assemblea si dispone in due file verso il "monte" dell'altare, coronato dalla disposizione scalettata dei candelabri. La calotta tesa dell'abside appare come un diaframma che si erge in totale autonomia: contiene l'interno celebrativo e appare pronto quasi a farsi più in là, sospinto nella direzione della preghiera, mentre il taglio vitreo rappresenta, nella sua figura luminosa visibile, un'immagine sensibile di ciò che sta *oltre* la dimora provvisoria di una comunità di passaggio (fig. 75) ¹⁶².



figg. 74a - 74b

161 v. *Bauwelt*, n. 48, 1954, p. 947; Anton HENZE, "Der Kirchenbaumeister Emil Steffann", cit., pp. 268-270; Gisberth HÜLSMANN, "Bauliche Besonderheiten ausgewählter Kirchenbauten (2)", in Conrad LIENHARDT (a cura di), *Emil Steffann...*, cit., p. 119; Inge WOLF, "Sakrale Orte – Kirchenbauten von Emil Steffann (1899-1968)", cit., pp. 176-183.

162 Il presbiterio è stato rinnovato nel 1971 togliendo i due gradini superiori e collocando un nuovo altare con le colonne della Parola e del tabernacolo. La chiesa a copertura parabolica ha antecedenti nell'America Latina dei primi anni '40 (*Purísima Concepción* a Monterrey di ENRIQUE DE LA MORA, chiesa a Pampulha di OSCAR NIEMEYER) mentre il dettaglio della volta distaccata anticipa una soluzione di LOUIS KAHN (Museo Kimbell, Fort Worth, 1967-72). L'asola luminosa, prima chiara, è stato sostituita da un decoro blu; nei disegni originali appaiono ipotesi coloristiche con l'immagine di Dio Padre, dei segni zodiacali e della colomba effigie dello Spirito Santo.

Steffann "era convinto che il legame dell'uomo con le sue radici spirituali presuppone il richiamo alle origini sensuali di una creatura capace di esprimersi simbolicamente e in unione con la natura" ¹⁶³; è posta così in essere, all'interno del senso, una correlazione tra un significato biologico-percettivo e uno ermeneutico-valutativo. Il rimando tra i due sta nel comprendere come il pieno riconoscimento significativo del senso sia attuato attraverso l'esperienza sensibile: "Il significato ampio della parola 'senso' sta perciò nella sperimentazione/ conoscenza della realtà nel suo essere autentica la quale ci porta a ottenere la capacità spirituale di avere accesso all'essenza delle cose, poiché riconosciamo tale realtà come la loro verità." A ciò si riferiscono le proprietà di giustizia e adeguatezza del costruire che Steffann ci indica come "disponibilità ad affrontare genuinamente la realtà delle cose attraverso i sensi, di esporli al reale senza condizionamenti, poiché la verità si manifesta soltanto nella realtà appresa nell'immediato". La percezione sensibile è mezzo di comprensione della verità del mondo e di apprendimento di un modo di formare basato sulla natura delle cose; di conseguenza "costruire in maniera adeguata al senso significa assumere una duplice responsabilità, da un lato quella personale nella realizzazione del sé attraverso la percezione, dall'altro quella universale dell'uomo creatore nei confronti della natura" ¹⁶⁴.



fig. 75

Se la tecnica è "provocazione", in quanto pretesa di accumulo e sfruttamento che impone all'uomo di rivolgersi alla natura solo in termini di "impiegabilità", questa imposizione non fa che mascherare l'autentico modo produttivo (*ποίησις*) poiché, provocando furiosamente all'impiego, distoglie dall'ambito del *far-apparire*. Nasconde cioè, essenzialmente, "il disvelare come tale e con esso ciò in cui la disvelatezza, cioè la verità accade". Per il soggetto provocato della tecnica, l'oggetto si dissolve nella generalità astratta del "fondo", quantità resa prontamente disponibile al mero utilizzo e aliena allo *spirito* ¹⁶⁵; "tuttavia anche lo spirito è 'generale', ma di una generalità vivente, cioè a dire esso coglie l'oggetto nella sua vita". La visione spirituale trascende l'unicità dell'oggetto collocandolo all'interno della "manifestazione dell'agente universale" e certo percepisce "anche il singolare in ciò che esso ha di impenetrabile, ma ne vede nello stesso tempo i legami con l'insieme" ¹⁶⁶. Allo stesso modo l'uomo, pur indotto all'impiego, non assume mai egli stesso la pura forma di "fondo"; esercitando la tecnica egli compartecipa pur sempre ai modi del disvelamento e questa "salvaguardia" concessagli, ovvero ciò che lo "invia nel disvelamento in questo o in quel modo, è come tale ciò che salva" e fa sì che il soggetto "guardi alla dignità suprema della sua essenza e vi ritorni" per custodire l'essenza stessa della verità ¹⁶⁷. L'uomo può così "porre il suo vivo punto di partenza" proprio "là, dove nasce il nuovo evento"; fondando una "nuova struttura" (*Bild*) la quale "non ha le sue radici nel sapere, ma nell'essere", crea ciò che si compone e legittima a partire da un principio interiore (*gebildet*) ¹⁶⁸. La pienezza del significato è raggiunta nella metamorfosi della materia che si schiude in una promessa; qui va ravvisato il carattere religioso della creazione artistica, poiché "ogni autentica opera d'arte è essenzialmente 'escatologica' e proietta il mondo al di là, verso qualcosa che verrà" ¹⁶⁹. Alla costruzione "in avanti" del mondo e alla domanda sul suo destino "si può solo rispondere con una speranza trascendente e una responsabilità immanente, assunta con coraggio" ¹⁷⁰.

Tecnica

163 Gisberth HÜLSMANN, "Die 'ersten Bilder' der Architektur", cit., p. 6.

164 Manfred SUNDERMANN, "Sinngerechtes Bauen", cit., p. 8.

165 Martin HEIDEGGER, *Vorträge und Aufsätze*, cit., tr. it., pp. 9-14.

166 Romano GUARDINI, *Briefe vom Comer See*, Mainz, Matthias Grünewald Verlag, 1927 (tr. it. *Lettere dal lago di Como. La tecnica e l'uomo*, Brescia, Morcelliana, 1959, 3a ed. 2001, p. 29).

167 Martin HEIDEGGER, *Vorträge und Aufsätze*, cit., tr. it., pp. 13-25.

168 Romano GUARDINI, *Briefe vom Comer See*, cit., tr. it., pp. 100-103.

169 Romano GUARDINI, *Über das Wesen des Kunstwerks*, cit., tr. it., p. 49.

170 Hans Urs von BALTHASAR, *Reform aus dem Ursprung*, Freiburg i. Br., Johannes Verlag Einsiedeln, 1970 (tr. it. *Romano Guardini. Riforma dalle origini*, Milano, Jaca Book, 2000, p. 116).

Osservando la tettonica e l'urbanistica della chiesa di *St. Elisabeth* a Opladen (1950-58, con Friedrich Ott, figg. 76 e 77, tav. 22) percepiamo una costruzione esperienziale dell'agire liturgico, dove la figura architettonica si rivela nella composizione polare di involucro e struttura, corrispondendo alla "forza immediata dell'oggetto, nella sua profondità spirituale, di manifestarsi sensibilmente"¹⁷¹.

*St. Elisabeth,
Opladen,
1950-58*

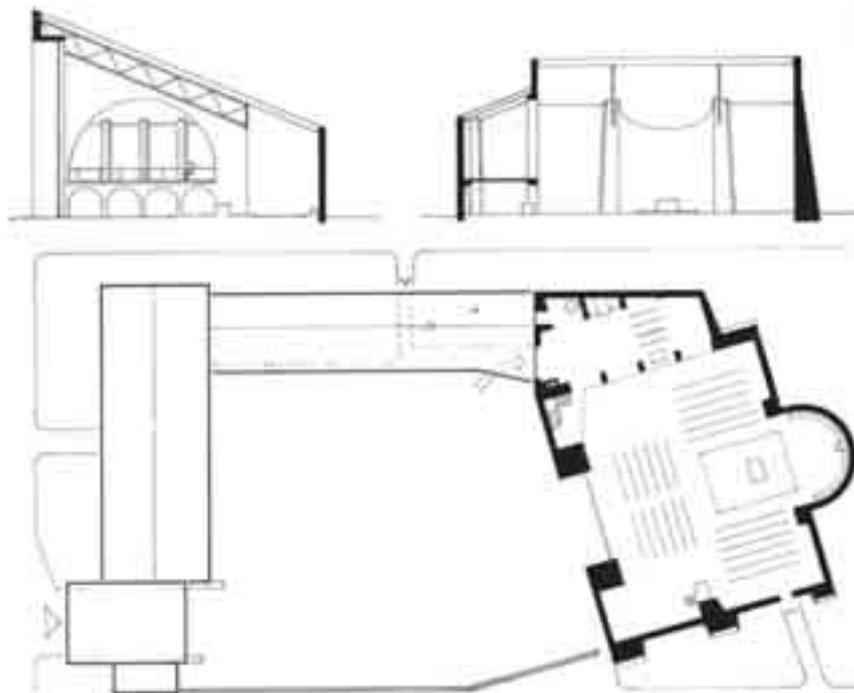


fig. 76

Influenzato dalla terza versione del progetto per Schlutup (1946, fig.78), così come dai ripetuti studi di Dominikus Böhm sul tema della facciata con grande arco centrale, il complesso ecclesiale crea un comparto urbano tracciato tra costruzioni esistenti e future, inoltrandosi nella profondità nel lotto secondo una giacitura *altra* rispetto alle case d'abitazione circostanti. L'apparenza monolitica della chiesa non è mai marcatamente percepibile dalla strada, bensì è franta dai corpi bassi all'intorno e distanziata da un giardino e dal cortile, raggiungibile per l'allungato ingresso turrito che forma l'arco delle campane (fig. 79)¹⁷².

*Schlutup III,
1946*



fig. 77

171 id., p. 46

172 v. "3 katholische Kirchen in Rheinland", in *Bauwelt*, n. 25, 1960, pp. 715-716. Di Böhm si vedano i progetti per la *Messopferkirche (Lumen Christi, 1922, con MARTIN WEBER)*, *St. Petrus Canisius* a Offenbach (1925) e la *Frauenfriedenskirche* a Francoforte (1927, con Rudolf Schwarz), nonché le realizzazioni di *St. Kamillus* a Moenchengladbach e *Christus König* a Leverkusen del 1928; anche l'ingresso con le campane appare nel progetto per il centro parrocchiale di Bruehl (1951).

L'edificio (fig. 80) appare all'esterno veramente come non-finito e intessuto dalla trama dello spirito, una creazione plastica in cui risuonano i baluardi inferiori del convento di Assisi, così come gli antri termali di Roma. A Opladen "si esprime in modo significativo un'essenzializzazione dei presupposti costruttivi non valutabile in base a normali principi statici"¹⁷³; i quattro piloni centrali, la linea dei tre contrafforti da una parte e l'insieme parietale a doppio ordine d'archi, dall'altra, scorporano la funzione statica dall'ammattionato monolitico, in realtà semplice riempimento teso tra le verticali e tagliato a raso dall'evanescente copertura, ricorsività inclinata della pianta, esposta al sole nascente. L'unica gigantesca apertura ad arco, trattenuta all'interno dello spessore dei piloni, si ribalta nella curvatura compressa dell'abside, seguendo la vertiginosa discesa del soffitto che solo all'interno si comprende sostenuto da due imponenti travi reticolari le quali, nella loro chiara e asciutta dimensione tecnologica, fanno da contrappunto all'umbratile plastica muraria.

"La finestra monumentale è metafisicamente segno di apertura, scambio, raccordo con il sovrasensibile"¹⁷⁴; l'accesso avviene di norma dal portico laterale, comportando il passaggio nell'ambiente basso della cappella, con la nicchia del fonte battesimale, e il cambio di direzione che immette nel grande spazio liturgico, prima solo intravisto tra le arcate del matroneo. Ancora, la compressione della fascia mediana che delimita lo spazio dell'altare, determinando l'acuta, incombente sproporzione della vetrata, contrasta con la distensione dell'arco al piano superiore, rivelante, in profondità, un'altra serie di speroni murari, mentre dalla parte opposta il contrafforte mediano penetra lo spazio, destinato a ospitare il luogo della Parola¹⁷⁵.

La pavimentazione in pietrame a tessitura incerta sulla quale si dispongono i tre lati dell'assemblea (fig. 81) risulta ancora un segno distintivo dello stile di un lavoro *ininterrotto*, dove l'autentico creatore di forme "non impone la sua opera, bensì propone la sua disponibilità a lasciar essere ciò che si rivela, per impegnarsi pienamente in esso e con esso"¹⁷⁶.



fig. 78



fig. 79

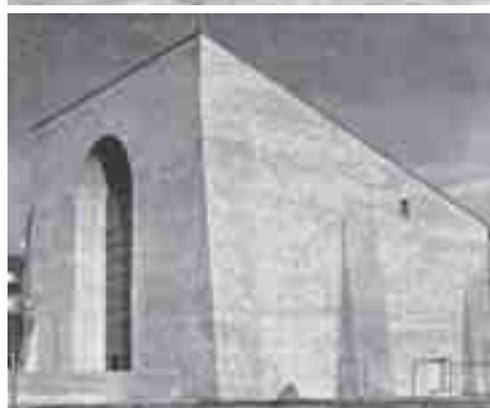


fig. 80



fig. 81

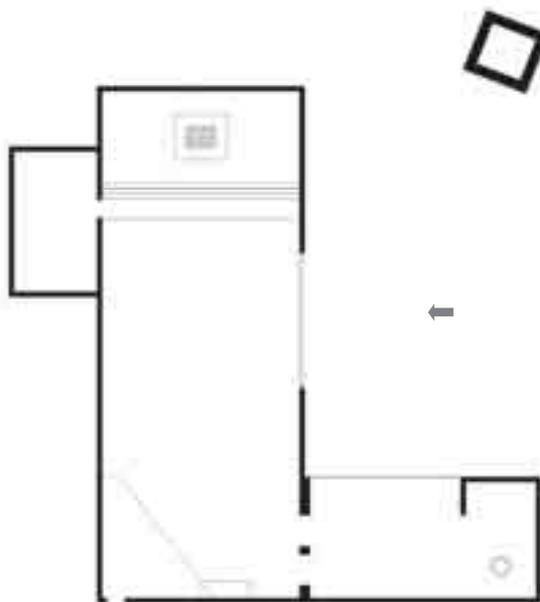
173 Helmut HEMPEL, "Bauliche Besonderheiten ausgewählter Kirchenbauten", cit., p. 102.

174 *ibid.*; si tratta del serramento in legno più grande d'Europa, con un'altezza di m 16,50 e una larghezza di 8,50; il vetro colorato all'interno è stato aggiunto nel 1992.

175 L'ambone non è stato realizzato. Con il passaggio alla celebrazione *versus populum* la posizione della predella dell'altare è stata invertita; non più utilizzata (*sic*) è la seduta presbiterale a *syntronon* disposta lungo l'abside.

176 Fabrizio GUALCO, *Bellezza e mistero. La proposta estetico-teologica di H. U. v. Balthasar*, Genova, Colors, 2000, p.142.

A Repelen, Steffann costruisce una chiesa del tutto diversa (*St. Martinus*, 1959-62, con Gisberth Hülsmann, fig. 82, tav. 23). La "presenza di un'esperienza religiosa" s'inscrive qui in un elementare "tracciato visibile", iconica "economia" dell'immagine" che permette la transizione tra il mondo sensibile e l'ulteriorità celeste, assumendo un "significato radicale di 'svuotamento'" ¹⁷⁷. Il volume orizzontale dell'aula liturgica - sorta di parallelepipedo *shoe-box hall* innestata dalla tersa galleria d'ingresso, cui fa da inusuale contrappunto un ciclopico campanile che spunta, ruotando, da un incasso nel terreno - è per questo, in realtà, spazio senza spazio, dove il sostrato misterico "non viene messo 'provvisoriamente tra parentesi'", piuttosto viene fortemente esplicitato, ma non "come parola di risposta a una domanda sollevata", bensì "nella 'indifferenza' primaria dell'ecce *ancilla*" ¹⁷⁸. Ciò significa che la scena rituale non è figlia di un'intenzione motivante: la necessità che dovrebbe "conciliare per forza il *pulchrum* e la funzione preliminarmente concettualizzata", non è mai detta, piuttosto è praticata nel "dosare, misurare, quel che di per sé non è misurabile: un passo, un gesto della mano, il rapporto fra un oggetto e la sua tenuta" ¹⁷⁹.



*St. Martinus,
Moers-Repelen,
1959-62*

fig. 82

La misurazione dell'oggettualità del muro, in particolare, attesta la percezione del fatto che "a monte della prova dei nostri sensi, le cose sarebbero già sensibili in se stesse: per differenziazione qualitativa delle loro proprietà 'elementari' e per il fatto stesso della potenza di una sensibilizzazione 'interattiva'" ¹⁸⁰; Steffann inserisce nella parete sud una tessitura in formelle di vetro che all'esterno ne commenta l'infinita linearità con un arresto plastico e coloristico che la innerva di spessore e ombra, mentre internamente ne viene trasformata, senza soluzione di continuità, in schermo traslucido, per cui "la vetrata nel muro è come un affinamento della sensibilità del muro" ¹⁸¹. La costruzione dinamica dell'involucro, oltre la ripetuta metamorfosi del rovescio imbiancato, si rivela nel confondersi incerto dei mattoni a vari gradi di cottura, dove l'asciutto giallo biscotto vira fino alle protuberanze laviche del coke ed è sostenuta da un tappeto pavimentale continuo che si inerpicia a scatti ritmici verso l'altare, mentre la fuga di capriate sembra poggiarsi aldilà, in un vacuo recesso.

La trascendenza, quindi, si afferma "proprio nell'opera concreta e particolare"; Steffann indica nell'adeguatezza costruttiva (consapevole della inadeguatezza e temporaneità dei suoi obiettivi primari) una forma originaria, stimolando una risposta analogica che non appaia però semplice metafora di un contenuto spirituale, bensì "azione materiale" dello spirito sulle cose. Se una misura è falsa, infatti, "non risuona in nessun'altra; non ne avvertiamo la proporzione, la coincidenza con altre forme", ma se il soggetto "si identifica con diverse misure di sé", trovatelo si "auto-aliena in quelle misure e con quelle, non essendo più se stesso, misura il mondo, tutto l'essere". Il tentativo di edificare teologicamente e oggettivamente un'estetica in grado di emanciparsi dall'espressività momentanea e di maniera, si rivela ontologicamente nella possibilità "di concepire il disordine del mondo e accettarne l'instabilità senza cadere nel relativismo e rinunciare a parlare della 'realtà'" ¹⁸².

¹⁷⁷ Julia KRISTEVA, *Visions capitales*, cit., pp. 54-69.

¹⁷⁸ Hans Urs von BALTHASAR, *Herrlichkeit. Eine theologische Ästhetik*, Bd. I, *Schau der Gestalt*, Freiburg i. Br., Johannes Verlag Einsiedeln, 1961 (tr. it. *Gloria. Una estetica teologica*, vol. 1, *La percezione della forma*, Milano, Jaca Book, 1971, pp. 420-421).

¹⁷⁹ Jean-Hyves HAMELINE, *Une poétique du rituel*, cit., p. 109.

¹⁸⁰ *id.*, p. 150.

¹⁸¹ *ibid.*

¹⁸² Brunella AN TOMARINI, "La percezione della forma. Trascendenza e finitezza in H. U. von Balthasar", in *Aesthetica Preprint*, n. 71, agosto 2004, passim.

Le immagini si devono quindi rendere “significative e intelleggibili per se stesse”¹⁸³, colte all'interno del “crescente lasciarsi formare dalla stessa forma archetipa” dove appare come l'elevazione della creatura “avenga mediante una discesa previa, un abbassamento di Dio, una compenetrazione della natura a opera della grazia” (SG 73-95): la natura cioè viene *in-formata* per mezzo della grazia, trasfigurandosi, solo allora, in *materia*. Il soggetto è “fornito di un compito nuovo: d'essere lo spazio in cui la verità delle cose viene a se stessa”, senza avvertimento, gettandosi confusamente nell'aperto: infatti “per quanto gli spazi interiori del soggetto possano sembrare echeggianti dentro di lui, essi restano vuoti e sterili, se non vengono popolati dalle cose e non acquistano forma nel lavoro ad esse”, rendendolo in grado di giungere “attraverso l'espressione all'autoespressione” (WW 70-75). La libertà dell'uomo è posta così di fronte a un “oggettivismo radicale” attraverso il quale, “uscendo da sé e rinunciando a ogni evidenza propria, si consegna all'origine che gli sta aperta dinanzi, per grazia”. L'esperienza vitale “non è uno stato, ma un evento (*Erfahrung*)”, dove al *sensazionale* si oppone “la serietà suprema di una *sensatio* della bellezza divina” e la forma si fa luogo dell'incontro tra Dio e l'uomo (SG 198-217). L'atto d'incontro è reso possibile laddove i sensi umani “diventano 'spirituali' e la fede, per essere umana, diventa 'sensibile'”; si ha allora *composizione di luogo* come “rappresentazione sensibile e immaginativa del mistero da meditare” (SG 337-363).

Perché l'immagine sia dunque luogo reale di una “*manducatio spiritualis*” va evitata “l'impressione che si tratti semplicemente di una bellezza funzionale, che consiste e brilla soltanto nelle *relazioni* tra punti in sé misteriosi e invisibili”, facendo balenare dietro l'oggettiva natura delle cose una purezza magico-sacrale; l'evidenza centrale deve bensì essere “la percezione della forma oggettiva di Dio in Gesù Cristo, che non è 'creduta', ma 'vista'” (SG 186-87). La verità ha nella *situazione* il suo “abbigliamento temporale” e “colui che si sforza di afferrare la verità nella sua concretezza storica eviterà di applicare all'ogni-volta-adesso di un'epoca criteri sovratemporal, al punto che l'individuazione della verità in essa epoca appaia ormai soltanto come un aspetto casuale e giustapposto”. Piuttosto, l'unica verità assume identità reale sotto l'aspetto di formazioni ricorsive, riconosciute nella loro manifestazione storica, le quali “oggettivamente possiedono una misura analogica con le forme che le precorrono e costituiscono una presenza reale e non un linguaggio”¹⁸⁴. Inoltre, quanto conquistato per sé “garantisce anche ad altri la possibilità di farsi un'immagine vera e giusta” e ciò “lo si deve alla reciproca inabitazione della verità e della bellezza, mediante cui l'apertura dell'essere è da sempre anche comunicazione, e la comunicazione a sua volta significa da sempre valore”: ogni qualvolta “il conoscente guarda intorno a sé come da un centro, si estende l'orizzonte dell'infinito”, poiché “le creature sono le une per le altre velate nella loro ultima verità, ma tutte insieme sono svelate davanti a Dio” (WW 197-270).

Gv 14,9

La forma essenziale sorgente “da e nel fondamento ricettivo della materia” quale, come si è già osservato, *Gebilde* (immagine formata), non si dà nel suo isolamento, bensì “ogni immagine si delinea sullo sfondo di altre, si imprime e si esprime in un mondo, nella sua forma interna rivela la sua con-formità e la sua potenza creativa capace di formare un mondo attorno a sé”. Così l'avvenimento si fa presente e “costringe all'atto” (SG 365-389). L'immagine pur canonica e conclusa della rivelazione, mantiene bensì un carattere di apertura storica “a una penetrazione e a una comprensione sempre più profonde”, per cui la riuscita dell'opera sta nel raggiungimento di “una forma oggettiva propria”, di “un senso separabile dall'agente” il quale ha “saputo cogliere e concretizzare in una forma simbolica adeguata, grandi connessioni oggettive del mondo che rimangono nascoste ai piccoli spiriti”. Verità e stile si rivelano in “altezza e profondità”, non quando si “recita una rappresentazione estetica”, ma nell'unione dei “due poli che debbono essere uniti: il Signore che si dà e la comunità che ha fame di lui” (SG 517-557).

183 In questa sezione si farà costante riferimento a due scritti basilari di Hans Urs von BALTHASAR: *Herrlichkeit. Eine theologische Ästhetik*, Bd. I, *Schau der Gestalt*, cit. - di seguito indicato nel testo con SG - e: *Theologik*, Bd. I, *Wahrheit der Welt*, Freiburg i. Br., Johannes Verlag Einsiedeln, 1985 (tr. it. *Teologica*, vol. 1, *Verità del mondo*, Milano, Jaca Book, 1987, 2a ed., 2010) - indicato con WW. Il rimando delle pagine è all'edizione italiana.

184 Brunella AN TOMARINI, “La percezione della forma. Trascendenza e finitezza in H. U. von Balthasar”, cit., p. 73.

Razionalismo e mistica idealista falliscono "perché entrambi non conoscono in ultima analisi l'essenza della verità in quanto rivelazione apparente dell'essere non apparente", per cui essa "può essere trovata soltanto in un centro sospeso tra apparizione e apparente". Il significato "che si esprime nell'immagine non può essere identico all'immagine", piuttosto "postula, per la sua realizzazione, una superficie che appare, dove una profondità che non appare si indica e si esprime". La capacità espressiva "non si rivolge primariamente al pensiero concettuale, ma al pensiero intuitivo che legge la forma", per cui il primo "entra nei suoi diritti quando il secondo ha compiuto la sua funzione". Se nel confronto filosofico tra essere e fenomeno il mistero ha luogo solamente nell'area dell'incomprensibilità e dell'impenetrabilità, qui "ora esso appare come qualità della rivelazione trasparente" e tuttavia "rimane mistero perché è qualcosa di essenzialmente divino" il quale in noi "si compie anzitutto in forme simboliche", non semplici schemi rappresentativi, bensì segni sacramentali "della nuova vita che Cristo ha guadagnato per noi"¹⁸⁵. In questo senso la "purezza astratta genera fastidio e tristezza esistenziale"; non solo "i segni dell'essere che si manifesta devono essere insieme letti e sorvolati", ma "la realtà della verità e dell'essere si annuncia non soltanto in ciò che le immagini ne possono riflettere, ma non meno anche nella loro irrealtà e caducità" (WW 141-149). La testimonianza cristiana non è semplicemente l'asserzione per cui "le cose stanno così", ma "spazio interno aperto, nel quale si manifesta l'esistente"; è la manifestazione storica dell'ἔσχατον Cristo a legittimare il discorso estetico-teologico ed ecco perché se "il mondo nella sua totalità è, per la concezione mitica del mondo, una teofania sacra", per il cristiano "esso lo è escatologicamente": la nuova Gerusalemme, infatti, "non sale dalla terra al cielo", ma *scende dal cielo, da Dio* e la "geometria della sua bellezza è 'uranometria': misura, forma e splendore del cielo" dove le cose vecchie sono passate e nuove ne sono nate". (SG 579-642).

Mt 11,27

Ap 21,10

2Cor 5,17

La concezione estetica di un'opera che esiste in quanto *rivela* si sposa con l'assidua ricerca, condotta da Steffann, della verità dei significati esposti e afferma la necessità di un riferimento primario per rendere lo spazio liturgico organico al sistema simbolico della celebrazione. Nella chiesa parrocchiale per gli Oratoriani di *St. Laurentius* a Monaco di Baviera (1952-57, con SIEGFRIED ÖSTREICHER, fig. 83, tav. 24) se ne evidenzia la massima sintesi architettonica, materializzata in una trasparente iconicità capace di delineare significato, contenuto spazio-temporale, espansione cosmica in contrasto a cosmesi superficiale, deriva esistenziale, vuota proliferazione formale. In un'atmosfera di grande respiro luministico Steffann, con la regia liturgica di HEINRICH KAHLEFELD (1903-1980)¹⁸⁶, riesce a creare un luogo privilegiato di celebrazione, dove l'espressività dei materiali si scioglie ovunque in combinazioni al servizio della preghiera.

St. Laurentius,
München-Gern,
1952-57



fig. 83

¹⁸⁵ Odo CASEL, *Das christliche Kultmysterium*, Regensburg, Verlag Friedrich Pustet, 1932, 4a ed., 1960 (tr. it. *Il mistero del culto cristiano*, Roma, Borla, 1985, pp. 38 e 44).

¹⁸⁶ Membro della congregazione dell'Oratorio, compagno di strada ed epigono di Romano Guardini nella riflessioni sulla forma liturgica, egli ha seguito Steffann nella realizzazione di un corrispondente spazio architettonico; riferisce come "già anni prima Rudolf Schwarz aveva richiamato la nostra attenzione su Emil Steffann. Una prima lettera che accennava alle nostre idee sul modo di costruire la chiesa provocò una sua reazione vivace e positiva. Successivamente ci incontrammo cercando di raggiungere insieme un'idea degna di essere realizzata nello scambio fra architetto e committente, fra chi ha la capacità di pensare gli spazi e chi ha il compito di indicare cosa deve avvenire e come in tali spazi. Per più di anno abbiamo parlato e abbozzato cosa intendevamo e solo in seguito si è passati a disegnare il progetto". Da parte sua Steffann aggiunge: "Kahlefeld ha scritto delle idee teologiche fondamentali per questa chiesa, circostanza felice poiché raramente un teologo fornisce indicazioni costruttive chiare all'architetto, a parte la quantità dei posti a sedere." (Günther ROMBOLD, "Quellen menschlichen Seins und Bauens offenhalten", cit., p. 11; Emil STEFFANN, "Materialgerechtigkeit und Materialechtheit im Kirchbau", cit., p. 56)

Il progetto ¹⁸⁷ risponde a un articolato programma edilizio il quale prevedeva alloggi per gli Oratoriani, spazi dedicati ai giovani, biblioteca parrocchiale, sala conferenze e si colloca interamente nel verde di una conca compresa fra due strade parallele e resa accessibile da scabri sentieri tracciati con moto organico. Il desiderio di articolare i volumi in una narrazione continua (con equivalenze di scala e trattamento materico) che racchiude su tre lati il vuoto accogliente del cortile alberato, porta Steffann a non imporre, pur nella perfetta assialità cosmica, il ricorrente orientamento ad est dell'abside che si fa invece, come gli altri fronti, sfondo di una progressione invitante, lungo la quale i lati della chiesa si mostrano svincolati dal loro valore di posizione tettonica, come rosseggianti quinte che raccolgono e dirigono il passo e l'occhio del fedele in cammino verso il cuore del luogo celebrativo. La parete sud, caricata dal fuori misura della croce metallica, tenuta in equilibrio da quattro contrafforti inclinati, assume il ruolo della "facciata" rimandante all'ingresso posto "dietro l'angolo", sotto una pensilina di esile trama metallica agganciata alla manica della sacrestia; solo il triangolo di finestre arcuate ne fa intuire invece la lateralità, destinata a filtrare la luce del mezzogiorno. Un'altra fuga di finestre corre nell'attico orientale e arriva al campanile a vela sbucato in contropendenza dal muro a nord.

Si viene condotti nella chiesa, dai sentieri, dal corridoio, dall'arco, ma, ancora una volta, non si entra nello spazio principale, ma in una navata parallela che si apre all'improvviso verso destra e conduce all'altare dell'adorazione eucaristica ¹⁸⁸, appena illuminata da rade mattonelle vitree murate nel fianco sud. L'altare del sacrificio sta invece, aldilà di una teoria d'archi a tutto sesto, sotto il soffitto a due falde rivestito in doghe d'abete disposte a spina di pesce e inaspettatamente dipinte in verde-azzurro, sollevate sul bianco calce dei muri i quali si dispongono a prospetti interni, incisi da sottili incassature tonde, oppure dilatati da zeppe triangolari. Avanzando tra i banchi disposti in tre gruppi, dirimpetto e ai lati della mensa, colpisce il senso di distensione e larghezza della parete di fondo, occupata per più di un terzo dalla curva estroflessa dell'abside, che dilata trasversalmente lo spazio della chiesa; la luce piove cospicua da un triplo orizzonte e asseconda la composizione nello spazio dell'agire liturgico, individuando nell'incrocio baricentrico il luogo dove la verità si manifesta sotto forma di bellezza. Dalla conca absidale, dove sono la seduta dei presbiteri e il luogo della Parola ¹⁸⁹, parte un podio scampanato, proteso verso il centro; per via dell'uniformità materica tutto lo spazio dell'altare è presenza la quale unisce e non delimita, poiché orienta l'abbraccio avvolgente dell'assemblea circostante e l'intero ambiente viene così percepito come un santuario, dove si ricrea la figura archetipica della comunità del banchetto eucaristico.

In questa costruzione aperta all'esistente e fedele all'essenza, dove la metamorfosi architettonica della materia è analoga all'agire creativo dello spirito e si dispone all'avvenimento, "la forma del culto diventa chiara e trasparente, non in senso razionalistico-pedagogico, bensì in modo rispettoso e simbolico. La cena come segno della presenza di Dio che si dona e ci invita a partecipare qui non è solo un asciutto concetto teologico, ma una realtà vissuta" (fig. 84) ¹⁹⁰.



fig. 84

187 v. *Baumeister*, n. 3, 1965, pp. 244-245; Inge WOLF, "Sakrale Orte – Kirchenbauten von Emil Steffann (1899-1968)", cit., pp. 179-181.

188 Dall'atrio si ha accesso anche al fonte battesimale, inizialmente collocato di fronte all'ingresso e poi situato nel 1962 in sede propria, in un antro voltato e absidato che fuoriesce perpendicolarmente dal corpo della chiesa, su progetto dallo stesso Steffann.

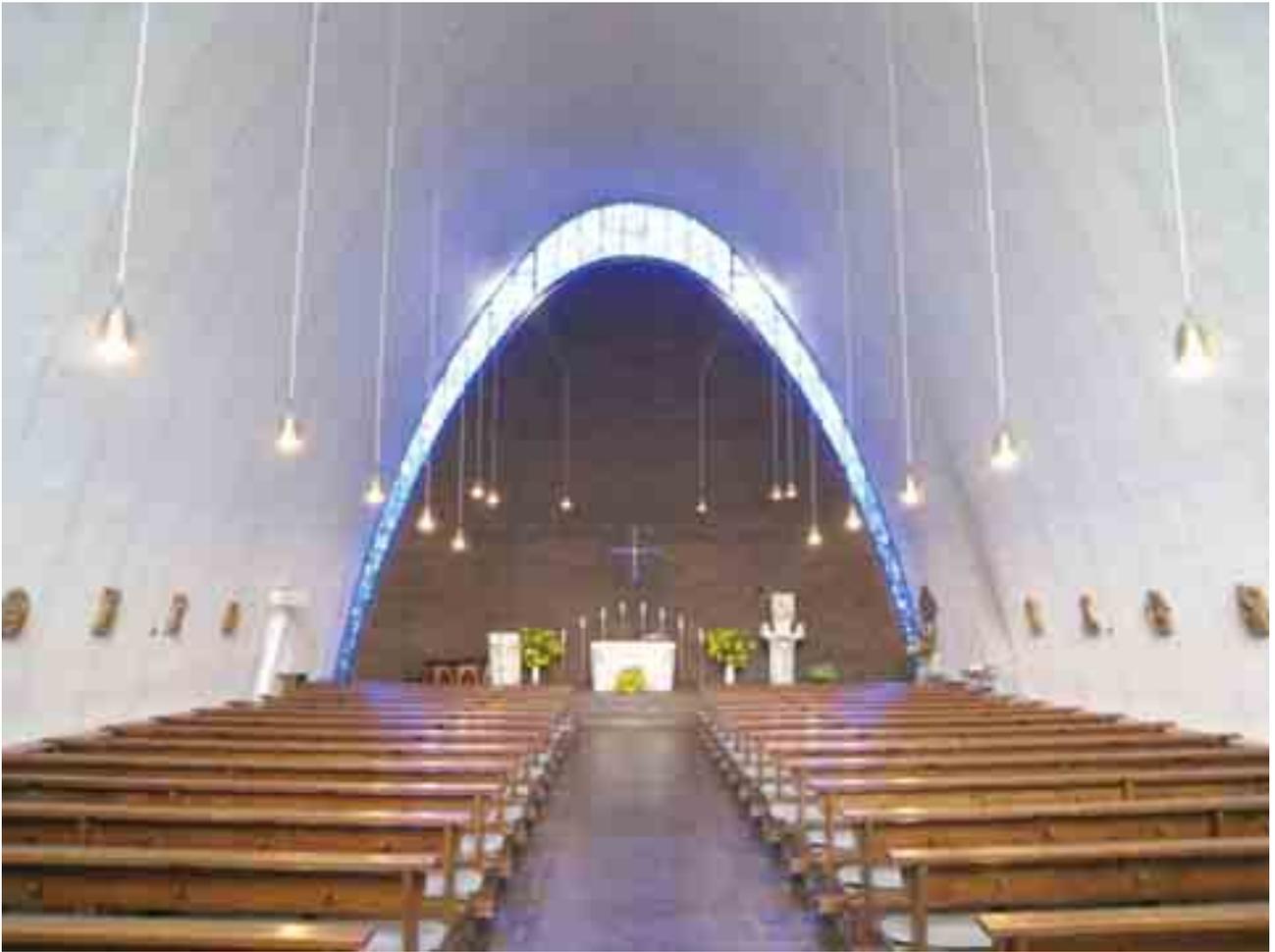
189 Il disegno originale prevedeva una tribuna rialzata posta all'angolo tra muro rettilineo e conca, in continuità con la panca che segue la curvatura absidale. L'introduzione di una seduta presbiterale come rialzo della parte terminale del podio ha comportato l'abbandono di questa soluzione e l'utilizzo, invece, di un leggìo alle spalle dell'altare.

190 Günther ROMBOLD, "Quellen menschlichen Seins und Bauens offenhalten", cit., p. 11.



TAVOLA 21
St. Bonifatius, Lubecca

St. Bonifatius, Lubecca
1951-52



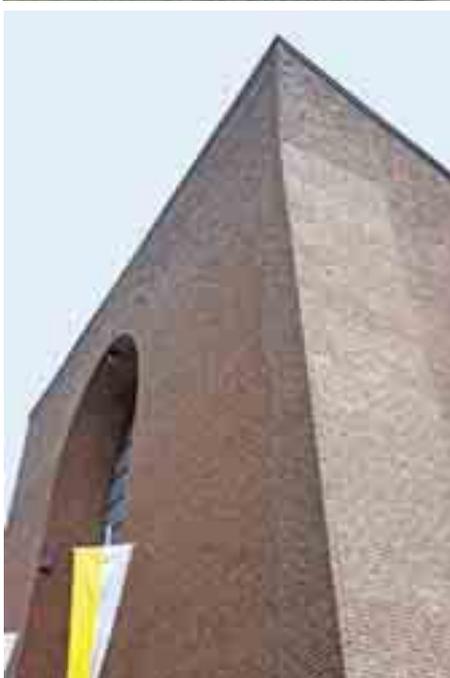


TAVOLA 22
St. Elisabeth, Opladen

St. Elisabeth, Opladen
1950-58

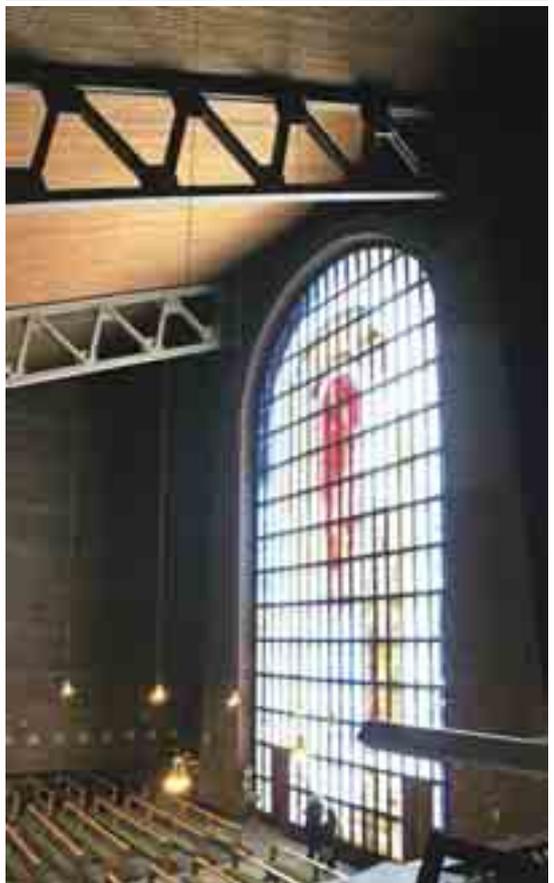
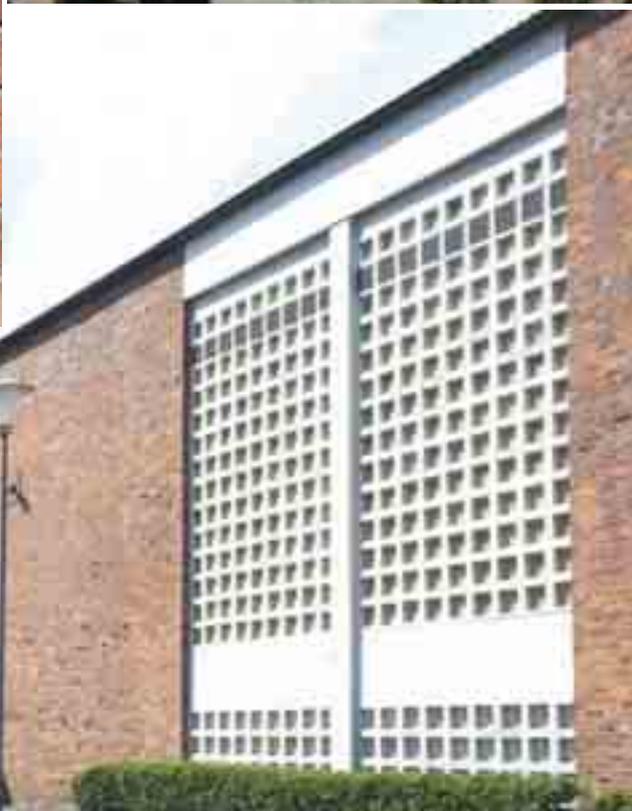


Tavola 23

St. Martinus, Moers-Repelen



St. Martinus, Moers-Repelen
1959-61





TAVOLA 24
St. Laurentius, Monaco-Gern



St. Laurentius, Monaco-Gern
1952-57

Cartoline

Dalla Sauerland. - Raggiungendo il margine orientale del massiccio boschivo della Sauerland, a nord-est di Colonia, si arriva nella piccola piana abitata di Bruchhausen dopo aver aggirato l'ultima collina rocciosa (fig. 85). La strada corre al piede dei terrazzamenti costruiti, nel frammezzo dei quali è eretta da poco più di quarant'anni la chiesa parrocchiale di St. Cyriakus, commissionata a Steffann dalla comunità locale in sostituzione dell'esistente edificio per il culto (1967-71, con Gisberth Hülsmann, fig. 86, tav. 25). La costruzione poggia sul primo terrazzo e vi pone una cappella feriale voltata e absidata; l'aula festiva è da lì raggiungibile per via di una stretta rampa di scale che sfocia a lato dell'assemblea. All'esterno, invece, due generose scalinate cingono le pareti di roccia incerta ovest e sud



St. Cyriakus,
Bruchhausen,
1967-71

fig. 85

per raggiungere le porte della chiesa a livello del secondo ciglio; sul lato settentrionale la pianta si rastrema per accogliere a perpendicolo la passerella coperta di congiunzione col campanile, conservato (così come una bifora in facciata) nell'originale base a patio ogivato, sormontata però da una nuova, elevata cuspide. Qui un'ennesima rampa sale alla terza quota stradale, da dove si percepiscono la muta parete orientale e il richiamo verticale fra la torre e la guglia posta al colmo del tetto. La progettazione spaziale conferma questa chiesa come un insieme instabile e asimmetrico, dove la sembianza vernacolare si accosta alla nettezza del disegno volumetrico in una narrazione francescana di passaggi e percorsi; l'interno anche si rivela una commistione inusuale di aula trapezia e tronco trasversale, pienamente chiaroscurato dal disegno ligneo del tetto e dove la luce arriva radente, sui muri imbiancati, dalle profonde strombature delle finestre. Il popolo si raduna fittamente attorno alla pietra scolpita dell'altare: essa poggia su un elegante tappeto nero che va rialzarsi contro la parete di fondo a formare il *syntronon* con la mensa della Parola ed è completamente sormontato da una smisurata corona di luce in tondino metallico. Nella sua articolata connessione tettonica, come nella connaturata disposizione paesistica, St. Cyriakus è palesemente una costruzione che sa "legare gli avvenimenti ai luoghi"; costruisce "per gli uomini" una dimora alla scala che è loro propria e, accompagnandoli in un percorso di trascendenza, si fa "testimone di un'epoca vitale".¹⁹¹

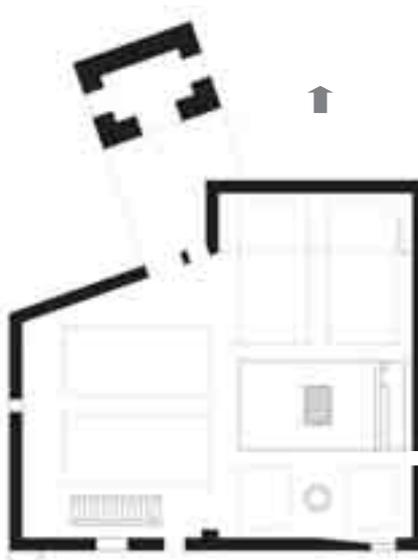
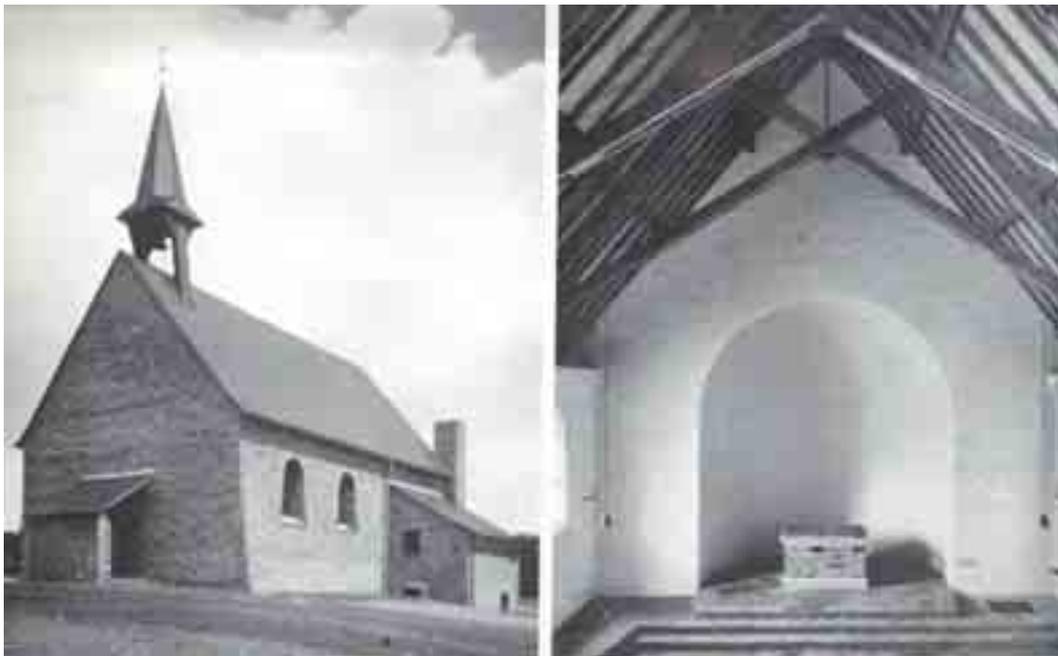


fig. 86

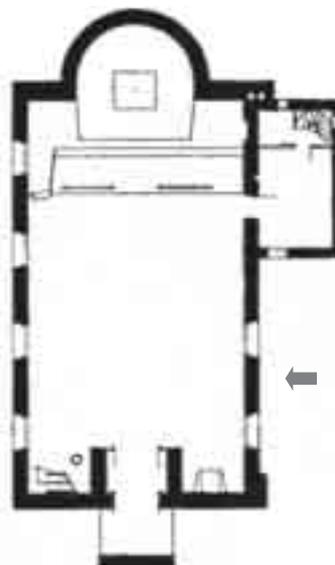
191 Manfred SUNDERMANN, "La reconstruction de murs", cit., p. 63.



figg. 87a – 87b

Dal Bergisches Land. - A sud del fiume Ruhr, inizia a Velbert la lunga striscia di territorio del Berg; sopra la città, il sobborgo di Langenhorst avvia case isolate in una serie di vie concentriche, deviando da una delle quali ci si trova in un prato appena rialzato dove sorge la più minuta chiesa di Steffann: St. Nikolaus (1953-55, figg. 87 a/b e 88, tav. 26). Dopo un primo progetto a pianta quadrangolare con piccola abside e ingresso laterale, venne scelta una soluzione a disegno allungato in cui il catino absidale incurva gran parte della parete orientale; si mantiene l'alto tetto cuspidato retto da un intreccio di travature lignee che si estendono nell'esile ossatura della guglia campanaria.

Questa cappella di campagna sostanzia di nuovo uno dei pensieri centrali di Steffann per cui "ogni costruzione adeguata e genuina presuppone una conoscenza della materia e la sua elaborazione secondo i criteri del buon artigianato"; non dovrebbe esistere perciò un costruire auto-referenziale il quale "non prenda in considerazione la circostanza nella quale viene eretta la chiesa" e cioè "il lotto edificabile con i suoi dintorni, così come il ruolo interno ed esterno della comunità nel luogo ad essa destinato". Nell'ambiente rurale egli preferisce "materiali che lì sono da sempre di casa", considerando come il nuovo disegno potrà riuscire "quanto più ci si adegua al circostante senza stravaganze, senza voler essere appariscenti, e quindi tanto meno emerge la domanda su chi sia l'architetto"¹⁹². La pietra si combina a larghi intervalli di malta in un insieme compatto in cui l'unica dissonanza è il contrafforte del muro meridionale, cenno di dilatazione della facciata cieca¹⁹³; il tetto appare come una sottile lamina appena sporgente in gronda e ininterrotta dal più basso cono di copertura dell'abside, mentre le generose finestre scampanate si ripetono con regolarità sui due lati lunghi (tranne dove si addossa la sacrestia). La porta è riparata da un setto staccato che ne indica la centralità pur deviando il passo di chi si appresta a entrare. L'interno silente si anima del luore delle pareti e si rivolge in alto, alla selva di travi lasciate del colore naturale; il presbiterio è rialzato da tre ruvidi gradini, con l'altare collocato nello spazio curvilineo e l'ambone portato in avanti, su una lingua che sovrasta gli scalini sotto l'ultima finestra a nord¹⁹⁴.



St. Nikolaus,
Langenhorst
bei Velbert,
1953-55

fig. 88

192 Emil STEFFANN, "Materialgerechtheit un Materialechtheit im Kirchbau", cit., p. 56.

193 Il fronte d'ingresso è stato in seguito improvvidamente rivestito da scandole plumbee.

194 L'adeguamento dell'area presbiterale ha portato all'eliminazione della predella dell'altare e a un suo leggero avanzamento; il podio della Parola si è ribaltato sul lato opposto, rimanendo però inutilizzato.



fig. 89

Dalla Renania. - Le strade che delimitano il villaggio di Oedekoven, una manciata di chilometri a ovest di Bonn, formano un disegno a farfalla nel cui punto nodale, su un terreno aperto verso le prime colline dell'Eifel, troviamo il volume cuspidato e forgiato nella classica arenaria rosso-grigia della chiesa di Santa Maria Assunta (1953-56, con Friedrich Ott, figg. 89, 90 a/b, tav. 27). Una lanterna avvolta dal fogliame, all'inizio del declivio che conduce all'insieme parrocchiale, sembra fornire, come il lampione nel bosco di Narnia, la suggestione a proseguire oltre e scoprire questa ulteriore versione di chiesa campestre, quasi gemella dell'oratorio di Langenhorst, ma persino più quieta nella proporzioni, con una calotta absidale curvata a tutto tondo, quanto maggiormente animata dalla direzionalità luminosa del rosone e dalla frastagliata carpenteria imbiancata del tetto che appare quasi un agitarsi di puntelli provvisori. Curioso è il disegno della cantoria, retta da cilindri in pietra rastremati in testa e innestati da esili tubulari metallici che abbracciano le travi maestre sbalzate a mensola sotto una ringhiera fiammeggiante ¹⁹⁵. La chiesa ha una porta centrale e un ricetto d'ingresso laterale che si annuncia sporgendo dal filo di facciata; il fonte battesimale è custodito in un antro circolare ribassato; il previsto ambone avanzato non è stato in origine compiuto e ora ve n'è inserito uno in pietra lavica, sporgente dalla predella dell'altare. ¹⁹⁶

St. Mariä
Himmelfahrt,
Alfter-Oedekoven,
1953-56



figg. 90a - 90b

195 L'organo inserito nel 1974 appare assai invasivo e arriva a coprire parte della finestra tonda che, assieme alle aperture sui fianchi, forma un pregevole ciclo decorativo su vetro opera di HANS LÜNEBURG (1904-1990).

196 v. *das Münster*, n. 13, 1960, pp. 42-43.

Dall'Eifel. - Un crinale delle verdi colline dell'Eifel, a sud di Euskirchen, prossimo al confine tedesco-belga, è da un millennio santificato alla vita monastica. Nel 1954 sei suore benedettine si trasferirono a Steinfeld, accanto all'antico monastero premostratense (oggi retto dall'ordine Salvatoriano) con la sua turrata basilica romanica, per fondare una nuova comunità conventuale; il piccolo complesso abbaziale della Visitazione è opera di Emil



fig. 91

Steffann (1957-59, con Friedrich Ott, figg. 91, 92 e 93, tav. 28) che agì in stretta consonanza con la prima madre superiora, SCHOLASTIKA ARNOLDS, particolarmente attenta alla comprensione teologica dello spazio chiesastico, così come alle esigenze della vita e della preghiera monastiche. L'edificio lineare intonato a due livelli con grande tetto a due falde è costruito in tangenza a una manica di connessione con la prima abitazione scelta dalle monache ("Haus Albermann")¹⁹⁷ e pressoché si scontra con la chiesa in pietra a vista la cui giacitura vira seccamente per disporsi lungo l'asse est-ovest: è una torsione che già conosciamo nell'architettura di Steffann, un modo improvviso di disporsi lungo le direzioni cosmiche il quale genera sorprendenti transizioni che densificano la composizione volumetrica senza la necessità di introdurre orpelli o interludi e dove solo l'essenza trova, con decisione, forma. Lo stesso spazio liturgico è combinazione di due ambienti, il coro claustrale voltato e la navata a granaio che da esso si estrude, giustapponendosi all'esterno, semplice ripetizione scalare.

Abtei
Maria Heimsuchung,
Kall-Steinfeld,
1957-59

Sommessamente la chiesa rivela il suo fondamento simbolico e disegna la transizione tra il cielo e la terra nel richiamo apocalittico alla Gerusalemme futura; il reticolo incerto della pietra che pavimenta il cammino interno al convento sfocia e si espande nell'aula doppia secata dall'arco mediano dell'altare, soglia tra la terrestre travatura a capanna della nave e il celestiale tutto sesto che spinge a dilatarsi lo spazio corale a banchi contrapposti, mentre dodici finestre irradiano di luce tutto il perimetro. Ha scritto Steffann: "E' giusto, addirittura necessario, farsi un'immagine ideale, ma questa dovrebbe rimanere aperta per essere vera, piuttosto che suscitare un'impressione ingannevole di compiutezza...Ciò presuppone una rappresentazione abbozzata che l'osservatore può completare in un'immagine...questa apertura dell'immagine non si lascia chiudere, non si può e non si deve toglierla dal progetto come se la vita stessa si irrigidisse nella stabilità di un'architettura estetica." Lo spazio scandito e contrappuntato di Steinfeld non appare così come estetizzata rappresentazione metaforica, bensì è figura proporzionata e pulsante, circondata da muri dalla tattilità non-finita e si conferma quale possibilità di soddisfare "esigenze vere in un minuzioso e accurato lavoro e farle diventare nel tempo un insieme vivente"¹⁹⁸.

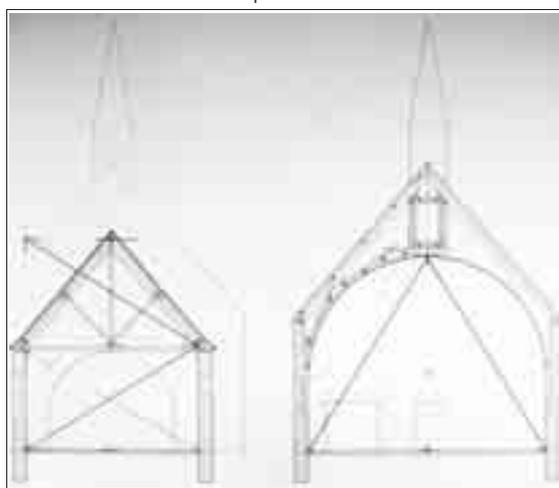
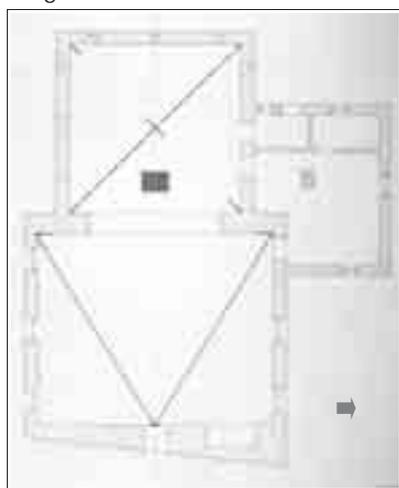


fig. 92

fig. 93

197 Questa porzione è stata poi ampliata con nuovi ambienti di servizio tra il 1982 e l'86 da Gisberth Hülsmann.

198 Emil STEFFANN, "Wider das Trugbild 'Architektur'", in Gisberth HÜLSMANN (a cura di), *Emil Steffann*, cit., pp. 78-79.



fig. 94

Dalla Mosella. - La chiesa nuova di Cochem (1955-68, con Heinz Bienefeld, figg. 94, 95 e 96, tav. 29) spicca sulla riva destra del fiume che scorre lento fra Treviri e Coblenza, in un'alternanza di insenature scavate dentro ripide gole ricoperte di vigneti; la mole in pietra giallo-bruna è anch'essa contrappunto al maniero situato su un'altura della riva opposta, una testa di ponte che con la sua disposizione cruciforme (unica nel vasto repertorio delle chiese di Steffann) costruisce un solido legame tra le due direzioni della via d'acqua e della strada che l'attraversa, unificandole poi nell'acuta dimensione verticale, smisurata al confronto delle abitazioni raggruppate tutt'attorno.

St. Remaclus
Cochem-Cond,
1955-68

L'edificio è fondato a ridosso del pendio, su un baluardo murario lungo il quale ci s'inerpica per ben quarantasette gradini, raggiungendo terrazze e sentieri che si diramano verso l'ingresso della chiesa, la sagrestia e la canonica (disegnata quest'ultima da Gisberth Hülsmann) e consentono di guardare dall'alto, attraverso il fiume, alla città e al castello. Il materico scatto verso l'alto del volume - dove s'incrociano i corpi a capanna traforati dai rosoni, sormontanti dalla guglia campanaria e accompagnati dalla castrense torretta cilindrica del vano scala - diviene, all'interno, calmo rincorrersi di bianche arcate che scaricano su robusti pilastri angolari, chiuse con solai lignei a vista, dove si scopre la dimensione finora nascosta della calotta absidale dalla quale si protende, verso il centro, il lungo podio dell'altare. I bracci della croce si rivelano anch'essi nel loro effettivo disegno trapezoidale, in cui l'apertura inclinata conduce la luce incidente dei rosoni verso la mensa e permette il raccoglimento dell'assemblea dei fedeli in tre blocchi circostanti, mentre il banco della presidenza riprende la perfetta forma del *syntronon* curvato nell'abside. La scala conduce in basso, nella cripta solcata da pilastri e crociere, luogo del battesimo e dell'adorazione eucaristica.¹⁹⁹

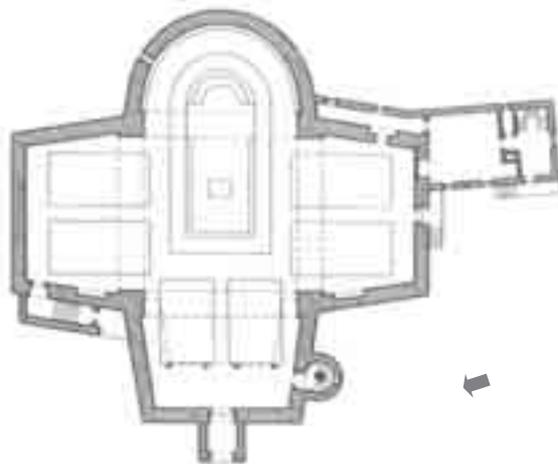


fig. 95

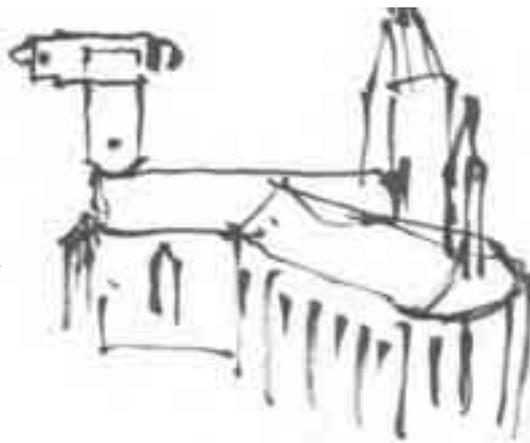
fig. 96

¹⁹⁹ La prima versione del progetto prevedeva una disposizione assembleare arcuata lungo la direzione nord-sud e uno spazio quadrato dell'altare posto nell'abside; il vano scala era sostituito da due rampe interne nel braccio ovest.



fig. 97

Dalla Franconia. - Il paesaggio dell'Alta Franconia, nel nord della Baviera, alterna alture boschive a vallate coltivate dove si raccolgono i centri abitati; in uno di questi, Rothenkirchen, nel municipio di Pressig, Steffann si è trovato ad ampliare la chiesa esistente di San Bartolomeo (1963-65, con Gisberth Hülsmann, figg. 97 e 98, tav. 30) di origine secentesca, a navata unica con massiccia torre campanaria ad ovest e abside quadrangolare rivolto a oriente, accessibile da una piazzetta rialzata rispetto al centro del paese. L'innesto della nuova aula festiva avviene a perpendicolo, di modo che l'edificio ampliato assume una pianta in foggia



St. Bartholomäus,
Pressig-
Rothenkirchen,
1963-64

di elle imperniata sul campanile; la nave aggiunta corre verso nord, chiudendosi in una terminazione semi-esagonale per tutta l'altezza delimitata dalla cassettonato piano, mentre l'arcata di collegamento con lo spazio esistente affaccia sull'antica cantoria, al di sotto della quale si entra in chiesa. Un corpo laterale minore ospita fonte battesimale e custodia eucaristica e tutto l'abbraccio absidale è destinato al podio presbiterale; Steffann riprende il motivo di finestre arcuate esistenti, distribuendo le fonti luminose sulla parte superiore dei muri laterali e in un unico affaccio centrale. All'esterno il nuovo corpo è annunciato dalla sottile guglia impressa sul colmo del tetto a triangolare con la morbida calotta della torre e la banderuola a forma d'angelo infitta sull'abside primitiva. Anche in questo minimo esempio della sua etica costruttiva Steffann non tralascia di far "sentire immediatamente a ogni fruitore, come uomo, in quanto singolo individuo ed essere sociale, che il terreno sul quale poggia e il luogo nel quale si trova, il materiale con cui si edifica, sono stati presi seriamente in considerazione" e "sono utilizzati e sviluppati nelle loro possibilità" secondo "la legge della correttezza e dell'adeguatezza di un costruire che segue i processi biologici". Ecco come, pur in una semplice espansione, si realizza il naturale accomodamento reciproco tra le porzioni edificate senza comportare "nessun indebolimento o negazione delle singole parti, garantendo invece uno sviluppo e un'esistenza soddisfacente a ciascuna"²⁰⁰.

fig. 98

200 Ulrich WEISNER, "Asketische Architektur als Herausforderung", cit. , p. 19.



fig. 99

Dall'Allgäu. - La "piccola città monastica" di Marienau (1962-64, con Gisberth Hülsmann, figg. 99 e 100, tav. 31) si dispone ai piedi delle Alpi bavaresi come una composizione di recinti anulari circondata dai boschi e imperniata sul nodo centrale del luogo per il culto; chi vi si accosta non scorge che una teoria orizzontale di muri gialli, coperti dal ritmato ripetersi del rosso delle coperture a capanna, su cui si eleva il biancore della chiesa col baricentrico campanile ligneo, mentre le tre cappelle minori si dispongono, quasi come baluardi, alle terminazioni angolari. Gli spazi che scandiscono la vita comune dei Certosini, come la sala capitolare, la biblioteca, il refettorio si allineano lungo il chiostro piccolo e ventitre celle per i Padri, divise da giardini interni, perimetrano invece il grande (60 x 100 m) chiostro che ha al suo cuore il cimitero; la corte e la costruzione per i Fratelli scivolano verso nord, ruotando liberamente in connessione con i laboratori del convento. Concepito nella propensione di Steffann a materializzare l'idea costitutiva di povertà, potenziato dalla norma esperienziale della regola certosina, il progetto di Marienau si rivela, pur nella profonda interiorizzazione dello spazio, un vero e proprio *landmark*, gesto territoriale che articola nel paesaggio un insieme ricorsivo e autosimile di segni architettonici.

*Kartause Marienau,
Seibranz,
1962-64*

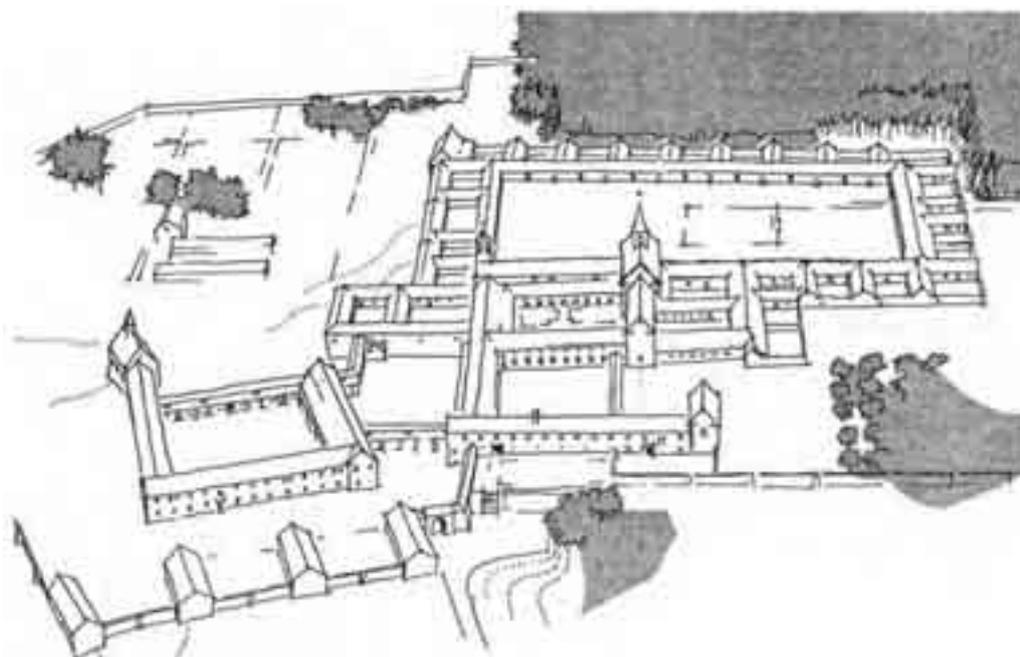


fig. 100

Steffann si trova, in certo qual modo, a tener conto di “un sistema di valori del tutto inattuale” dove è imperativo “evitare l’influenza della moda, senza per questo cadere nello storicismo”. Ecco dunque avvenire come il singolo elemento basilico, la cella come *cellula* architettonica, sia ciò che “determina l’insieme e non l’inverso”, attingendo al “carattere proprio dell’ordine anacoretico”²⁰¹. Gisberth Hülsmann che con questo lavoro, di cui è primariamente responsabile, inizia la sua feconda collaborazione col maestro, sottolinea come l’impostazione seriale delle scelte progettuali abbia consentito di elaborare un repertorio costruttivo dove “tutte le variazioni rimangono possibili nel loro accordo funzionale con una carpenteria, un chiostro, un cubicolo o la grande chiesa”, senza che vi siano enfasi o distinzioni se non in quanto dettato dalle proporzioni e dall’allestimento²⁰². Nella limpidezza del paesaggio si schiude in verità un “nuovo luogo” il quale, più che sollecitare un utopico *genius loci*, crea linee di tensione lungo cui si evidenziano e ricompongono le differenze dei frammenti costruttivi. Le addizioni dei corpi si susseguono, anche nella pianta “a cannocchiale” della chiesa monastica (fig. 101), senza effettiva concatenazione per cui si genera non “un movimento di *come back*, di *flash back*, di *feed back*, un movimento insomma di ripetizione, bensì un processo in ‘ana-’, un processo di analisi, di anamnesi, di anagogia e di anamorfosi che elabora un ‘oblio iniziale’” di ciò che rimane irriducibile alla mera presenza²⁰³.

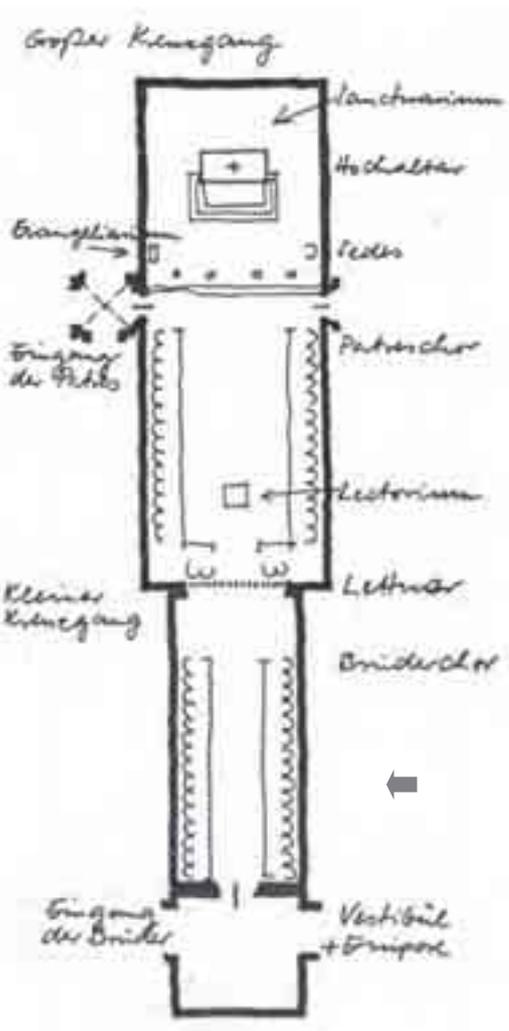


fig. 101

Le componenti che si contemplan e si scorciono “non sono identiche, ma simili a se stesse” e quindi di nuovo osserviamo nell’architettura di Steffann “una trasformazione delle proprietà materico-costruttive attraverso “una similarità formale e una ricorsività processuale”²⁰⁴. L’insieme discontinuo di slarghi ambienti percorsi, plasmato attraverso l’analogia e la modificazione, più che riferirsi a una nozione di valore originario del sito assume sempre, a propria premessa, la percezione estetico-teologica per cui “la bellezza che è dall’altra parte del cielo è qui, visibile” poiché esiste “un movimento discendente che non è gravità, che è amore”²⁰⁵. La grazia reggente tale costruire “è la legge del moto discendente” la quale, quand’anche lo palesi ancorato alla terra, lo fa sommamente esistere come “radicato nell’assenza di luogo”²⁰⁶. Nessuna apparizione cioè, neppure quella posta a ricercare l’armonia con l’intorno nel libero manifestarsi dell’essenza costruttiva, “chiarisce e fonda se stessa, ma rimanda al fondamento che appare” e, a sua volta, “vuole se stesso solo nell’apparizione”. L’intercorrente, in luce e misura, tra i due aspetti è “quanto di più manifesto e misterioso c’è al tempo stesso: essere come grazia, gratuità, bellezza, amore”²⁰⁷.

201 Emil STEFFANN, cit. in Manfred SUNDERMANN, “Bedeutung und Wirkung Steffanscher Bauten – Zur Kontinuität lebendigen Bauens”, in *Bauwelt*, n. 19, 1979, p. 787.

202 *Zodiaque*, n. 169, 1991, pp. 4-6.

203 Jean-François LYOTARD, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Editions Galilée, 1986 (tr. it. *Il postmoderno spiegato ai bambini*, Milano, Feltrinelli, 1987, p. 91).

204 Peter EISENMAN, *La fine del classico e altri scritti*, cit., p. 182.

205 Simone WEIL, *Quaderni III*, Milano, Adelphi, 1988, n. 121.

206 Simone WEIL, *La Pesanteur et la Grâce*, 1948 (tr. it. *L’ombra e la grazia*, Milano, Rusconi, 1985, 2a ed. 1991, pp. 18 e 51).

207 Hans Urs von BALTHASAR, *Herrlichkeit. Eine theologische Ästhetik*, Bd. I, *Schau der Gestalt*, cit., tr. it., p. 574.

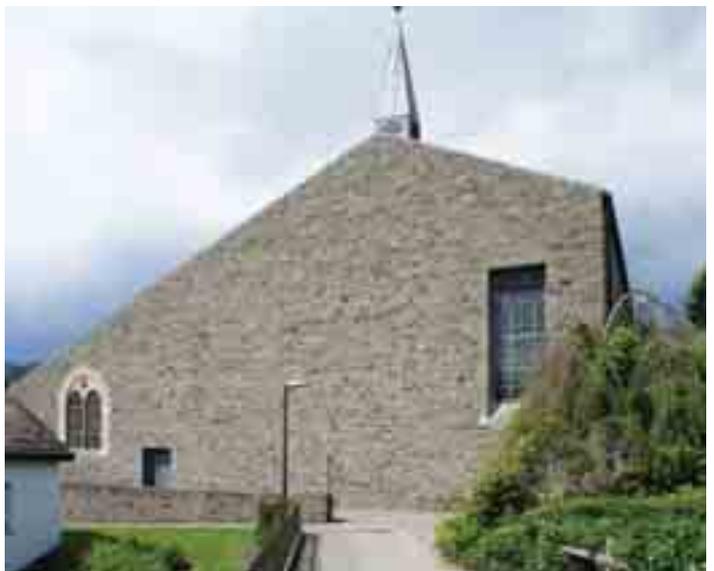


TAVOLA 25
St. Cyriacus, Bruchhausen im Sauerland

St. Cyriakus, Bruchhausen im Sauerland
1967-71





TAVOLA 26

St. Nikolaus, Langenhorst bei Velbert

St. Nikolaus, Langenhorst bei Velbert
1953-54





TAVOLA 27

St. Mariä Himmelfahrt, Alfter-Oedekoven

St. Mariä Himmelfahrt, Alfter-Oedekoven
1953-56

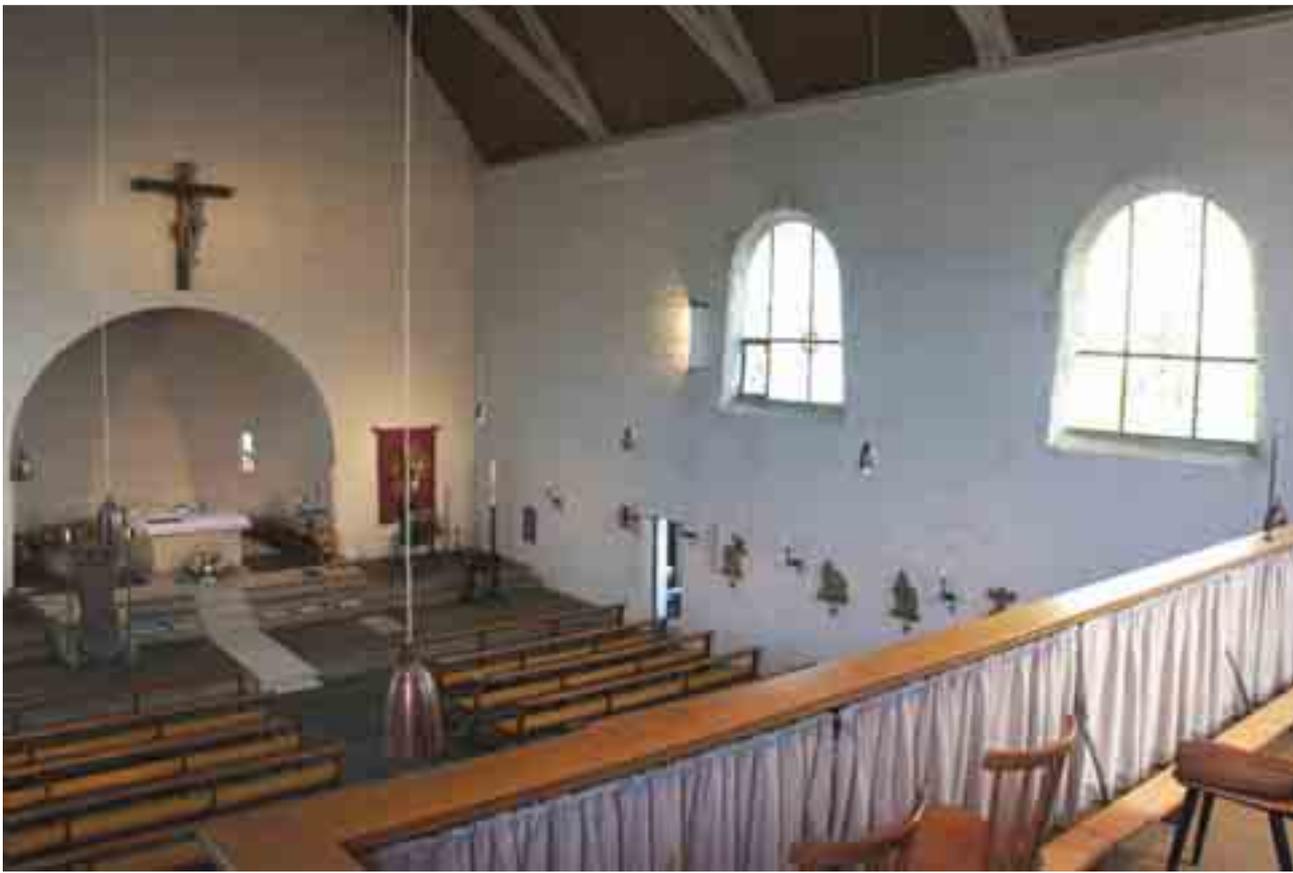
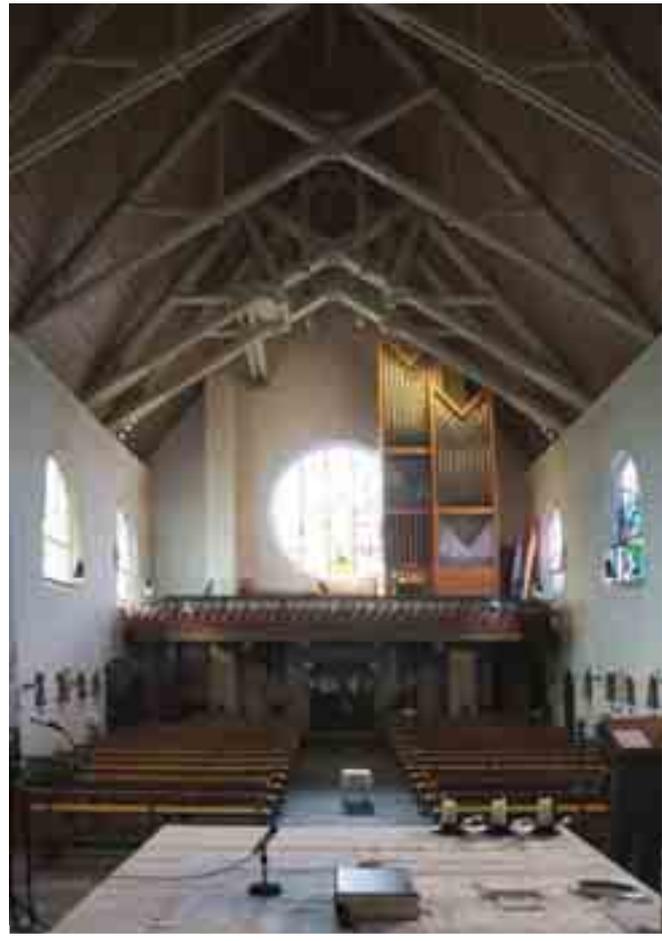




TAVOLA 28
Abtei Maria Heimsuchung, Kall-Steinfeld

Abtei Maria Heimsuchung, Kall-Steinfeld
1957-59





TAVOLA 29
St. Remaclus, Cochem-Cond

St. Remaclus, Cochem-Cond
1955-68





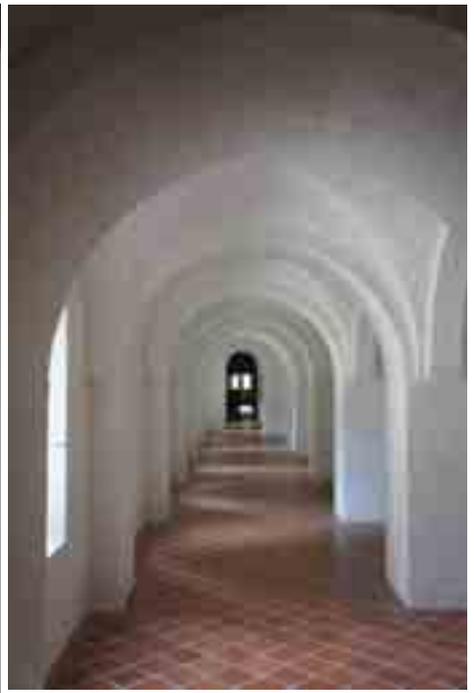
TAVOLA 30
St. Bartholomäus, Pressig-Rothenkirchen

St. Bartholomäus, Pressig-Rothenkirchen
1963-64





TAVOLA 31
Kartause Marienau, Seibranz



Kartause Marienau, Seibranz
1962-64

Composizione liturgica

Si è pensato limitatamente a Steffann come architetto di chiese centralizzate, alieno alla profondità longitudinale dell'ambiente celebrativo. Abbiamo già avuto modo, nei capitoli precedenti, di soffermarci su tutt'altro variegato approccio costruttivo che, se sublima nelle aule liturgiche quadrangolari l'aspetto più efficace della riunione circostante alla mensa eucaristica, è significativamente capace di orientare la disposizione e la preghiera dei fedeli lungo una spazialità condotta all'altare. Le immagini colte nel 1960 al termine dei lavori d'erezione della chiesa parrocchiale di *St. Johannes* a Dorsten (fig. 102) ci offrono la percezione sensibile di un vuoto *disponibile* e *direzionato*, dove la chiusura a tutta abside spontaneamente racchiude la celebrazione in un'immanenza reale espressa con elementarità, in cui l'agire non è meramente fisico, ma si espande per sfere invisibili in modo tale che lo spazio di comunione diventi teatro dell'azione liturgica e, andando oltre, ne indichi una trascendenza cosmica.

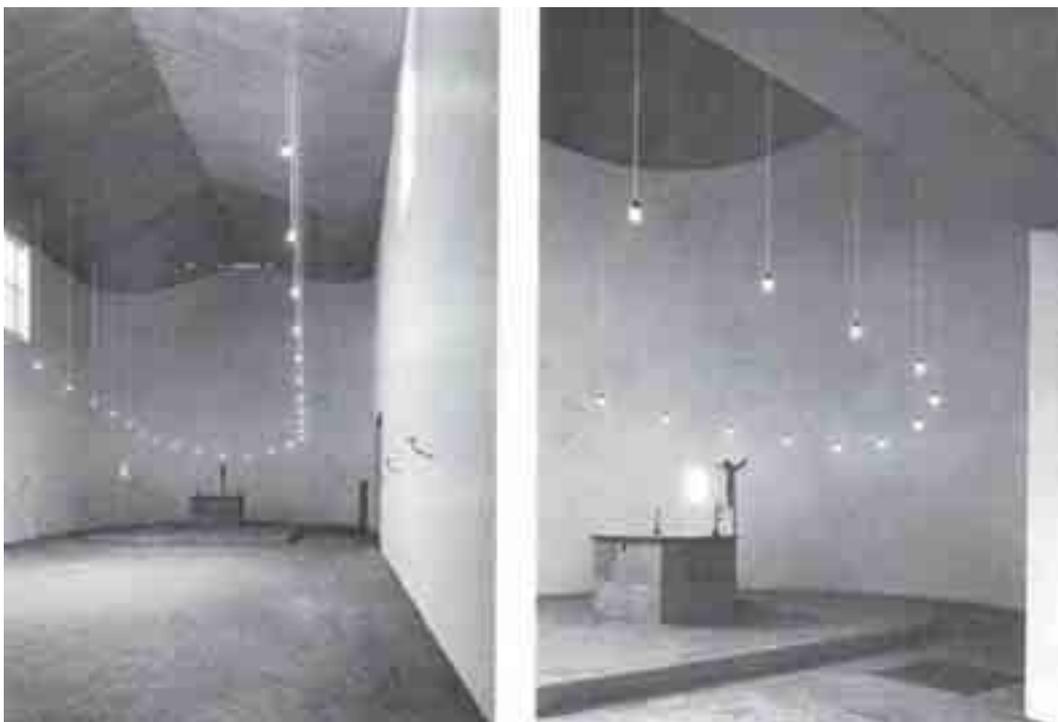


fig. 102

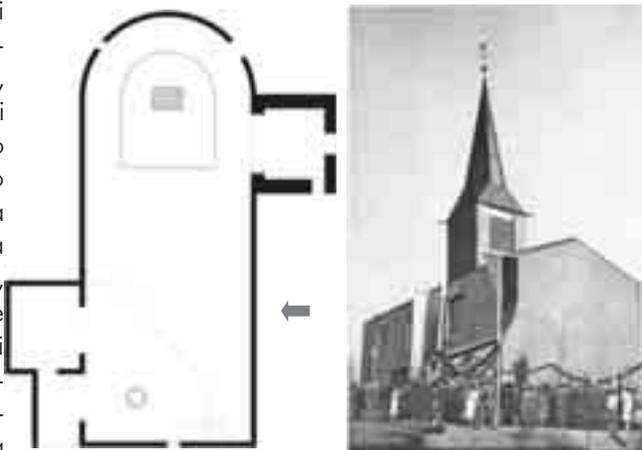
In una lettera del 1964, inviata in occasione del 3° Convegno liturgico di Magonza ²⁰⁸, ROMANO GUARDINI (1885-1968) scrive come nell'azione liturgica stia "l'uomo come totalità, spirito e corpo", perciò "l'agire esterno stesso è 'preghiera', atto religioso; i tempi, i luoghi, le cose coinvolte nel processo, non sono 'decorazioni' estrinseche, bensì elementi dell'atto complessivo e dovrebbero essere realizzati come tali". Le proprietà che egli indica come costitutive della preghiera liturgica sono: la riunione santificante e la tensione trascendente, la rivelazione dell'essenza esistenziale e l'orientamento della personalità locale verso la comunità universale. Lo spazio è allora inteso come il luogo dove la comunità si forma e l'architettura liturgica, come spazio sacramentale, deve manifestare la Chiesa come insieme di pietre viventi ed esprimere simbolicamente realtà soprannaturali. Il simbolismo reale è immediatamente legato all'azione ed espresso in forma elementare perché, "il 'significato' non viene giustapposto col dirlo o col pensarlo, ma realizzato nell'atto medesimo"; quindi "il senso interiore è contemplato nella realtà esterna" e non per il motivo aggiunto di una pedagogica spiegazione, bensì perché, nell'immediatezza, "l'azione simbolica viene 'fatta' da chi la esercita come atto liturgico ed è 'letta' in un atto analogo da chi lo percepisce".

Romano
Guardini

208 "L'atto di culto e il compito attuale della formazione liturgica - *Una lettera*", in Romano GUARDINI, *Formazione liturgica*, Brescia, Morcelliana, 2008, pp. 27-36.

Ecco allora che il credente deve progressivamente dilatare "il proprio lo orante" secondo "un atteggiamento consapevole" il quale "non implica sensazioni da conventicola, bensì la conoscenza della totalità universale della Chiesa"; è questo "lavoro" a risvegliare "la coscienza di quell'io che nella liturgia parla al Dio infinito" ²⁰⁹. Si tratta di considerazioni particolarmente ricche di conseguenze per il linguaggio architettonico proprio di Emil Steffann: l'accento, come si è già notato, "non cade sull'esperienza vissuta come tale, bensì sul suo contenuto, sul suo oggetto"; come la celebrazione liturgica non deve esprimere semplici stati d'animo, ma in essa conta "il fatto che essenze, esigenze, connessioni in sé sussistenti, vengono colte", così anche l'architettura può raggiungere una "auto espressione oggettiva" attraverso "un calarsi nell'essenza della cosa attraverso tutte le ondate dei sentimenti" ²¹⁰. L'edificio di Dorsten, contemporaneo della chiesa lì costruita per le Orsoline, (1953-60, con Wolfram Noeske e Friedrich Ott, figg. 103 a/b, tav. 32) custodisce, in questo senso, una porzione di spazio tra un fronte cieco, il cui piano di secatura rappresenta una delle infinite, possibili sezioni atmosferiche e un avvolgimento continuo semicircolare, prolunga e unione dei due muri laterali paralleli finestrati; un corpo basso laterale segna il vestibolo d'ingresso il quale dà accesso all'aula verso il fonte battesimale, sotto la piattaforma sghemba dell'organo, librata come un vassoio legato all'esile scala di servizio; un braccio laterale si apre tra le massicce pareti basamentali della torre campanaria parallelepipedica che solletica il cielo con una tesa guglia di copertura. Lo spazio dell'altare è un podio rialzato di un solo gradino e occupa largamente la porzione di testa della chiesa, mentre al di sopra si prolunga la plastica carena del tetto a due falde, morbidamente segnato dalla curvatura absidale; vi è appesa una figurazione brillante di lampade a sospensione che appaiono descrivere, in sintesi luminosa, tutto l'interno liturgico come luogo dove ogni azione non è *utile* in sé, ma è piuttosto un *fare* la cui vera funzione si attua nell'allontanamento dallo scopo e nell'approssimarsi al senso. ²¹¹

St. Johannes,
Dorsten,
1953-60



figg. 103a - 103b

209 Romano GUARDINI, *Liturgische Bildung*, cit. (tr. it., passim.). Esula dai compiti di questo studio soffermarsi sulla potente figura di pensatore cattolico di Guardini le cui illuminazioni sono preziose referenze sparse in tutto il testo e hanno accompagnato i concreti sviluppi dell'architettura liturgica, fin dalle riunioni religiose comunitarie del castello di Rothenfels, negli anni '20 del Novecento. Ci limitiamo a riportare un scelta di passi a lui dedicati da un altro faro del pensiero teologico ed estetico cristiano, HANS URS VON BALTHASAR (1905-1988), che ne tracciano un sintetico profilo intellettuale: "I principi originari di Guardini stanno nella fenomenologia...La verità è un risultato di opposizione polare, in cui talvolta può prevalere la rinuncia del soggetto nel dare valore a se stesso, perché l'oggetto guadagni spazio, e talaltra può prevalere lo sforzo di applicazione del soggetto al di fuori di se stesso, nell'oggetto, nel tu, per guadagnare in comprensione. La continuità, nel soggetto, fra materia sensibile e spirito, corrisponde alla forza immediata dell'oggetto, nella sua profondità spirituale, di manifestarsi sensibilmente...Problemi che sono sospesi nell'astratto vengono condotti da Guardini a reggersi nel concreto, e il concreto, per lui, è per definizione l'unità dagli opposti...Sul paradosso che le cose (e io stesso) sono precostituite in modo così brutale e reale...e tuttavia, avendo il loro significato fondamentale in una sfera di bene e di vero, ricadano per forza nell'affermativo, si accende sempre di nuovo il 'religioso'. Esso vive di questa ambiguità; che si estenda dappertutto attraverso tutte le cose il limite del nulla, che questo nulla non possa motivarle nel loro significato e che queste perciò, come il non-assoluto, debbano avere le radici in un assoluto, che si autoillumina, che si giustifica, che è sufficiente...Quando Guardini guarda il mondo nella luce cristiana, due cose si mostrano insieme: il mondo...nei suoi ambiti articolati della realtà è creato per la grazia, contiene perciò dappertutto 'luoghi di attesa, manifestazioni di corrispondenza, predisposizioni alla vera grazia'. Tuttavia questa è il totalmente diverso, è ciò che proviene dalla libertà di Dio, che non va preteso, che non va decifrato, che non solo continua i progetti e li completa, ma stabilisce un inizio radicalmente nuovo...Questa legge non fa assolutamente della grazia 'un elemento essenziale dell'uomo', 'ma non appena 'uomo' viene a significare l'essere che Dio ha inteso in modo definitivo, quando lo ha creato, è chiaro che esso si realizza solo per la grazia...L'uomo 'naturale' non esiste. E' un'astrazione'...il significato ultimo del mondo viene determinato storicamente da Dio, non è 'niente di compiuto', bensì un avvio verso il significato ultimo dell'universo, verso la nuova creazione escatologica del Cristo risorto." (*Reform aus dem Ursprung*, cit., tr. it., passim.)

210 Romano GUARDINI, *id.* (tr. it., pp. 118-120).

211 La chiesa ha subito nel tempo alcune rilevanti trasformazioni: colorazione delle finestre (dal 1966), sostituzione e rialzo dell'altare, collocazione di fonte, ambone e tabernacolo in presbiterio (1982), chiusura del braccio laterale con una parete vetrata e nuova illuminazione che, seppure ispirata all'originaria, si carica di effetti disturbanti (2009).

Nel pensiero di Guardini, è fondamentale l'accadere liturgico non ciò che esso suppostamente significa. L'interrogativo basilare per il *gestalter* è: come il gesto possa trasformarsi in atto religioso e se l'uomo contemporaneo ne sia capace. Un atteggiamento di *cura* verso lo spazio e le cose permette che i lineamenti dei luoghi e degli oggetti, involucri dai segni sacramentali, rivelino la loro propria origine: per tale motivo, necessariamente, l'uomo "non faccia violenza alle cose, ma piuttosto, rivelando se stesso in esse, dischiuda contemporaneamente la loro essenza più profonda". Un modo di formare rispettoso della natura oggettiva rappresenta un'ulteriore affermazione della verità del mondo: "è come se noi percepissimo l'essenza delle cose nella sua pienezza proprio nel momento in cui esse si trasformano in segni della ricchezza soprannaturale dello spirito" ²¹².

Priva di retorica, "in modo del tutto semplice" questa azione ci parla e, insieme, parla "con la verità" e ci induce "al dialogo con la verità" ²¹³ dove, nella tensione simbolica fra attrazione spirituale e distacco verso il compiacimento formale, trova dimora il Verbo: non nella bella apparenza, né tanto meno nella materia in se stessa, ma nella *necessarietà* di cose che parlino confortate dalla luce. C'è uno spazio nell'opera nel quale le cose e l'uomo appaiono come aperti e contigui; determinante è non il *che cosa*, bensì il *come* conducente la persona a sperimentare la verità dell'essere manifestata sotto forma di *bellezza*. Ancora una volta ci si inoltra in un pensiero estetico che s'interroga sul rivelarsi dell'inesprimibile nell'apparenza, perché se accade che "nessuna opera d'arte può sembrare del tutto libera e viva senza diventare pura apparenza", ciò non può avvenire attraverso "mera bellezza, mera armonia, che inonda e pervade il caos", determinando una sembianza vivificante. S'impone un "arresto" il quale "fissa il movimento e interrompe l'armonia": esso è "l'inespresso" il quale argina il continuo brulicare della forma ed eterna la sua vibrazione. Ovvero, quando "il bello deve render conto di se stesso" allora "appare come interrotto, e riceve l'eternità del suo valore in virtù di quell'interruzione" misterica che, quantunque non separi l'apparenza dall'essenza, "vieta loro però di mescolarsi". La misura, il distanziamento, la luce spezzano, nell'apparenza, quanto è "eredità del caos: la totalità falsa, aberrante - la totalità assoluta" e così vien meno ogni storicismo, ogni espressionismo e determinismo "per far posto a una forza priva di espressione pur entro la ricchezza dei mezzi artistici" in un "frammento del vero mondo". La rivelazione è in verità un apparire che si spegne, proprio instaurando un "rapporto necessario" con l'inespresso, poiché "il bello, pur non essendo in sé apparenza, cessa di essere essenzialmente bello quando l'apparenza lo abbandona". Legge fondamentale della bellezza è che "essa appare come tale solo in ciò che è velato": in quanto essenza oggettiva utilizza infatti il fenomeno come involucro "di ciò che è necessariamente più velato" in quanto "né l'involucro, né l'oggetto velato è il bello, ma l'oggetto nel suo involucro". Come già annotato in precedenza, il disvelamento solo funzionale, mirante a un preambolo concettuale della bellezza, rappresenta una resa infinita all'inappariscenza; l'apparenza, al contrario, "è proprio questo: non l'involucro superfluo di cose in se stesse, ma quello necessario di cose per noi" ²¹⁴.

Inespresso

Sembra riecheggiare qui il poeta amato e studiato da Guardini, RAINER MARIA RILKE:

*Forse noi siamo qui per dire: casa
 ponte, fontana, porta, brocca, albero da frutti, finestra,
 al più: colonna, torre...Ma per dire, comprendilo bene
 oh, per dirle le cose così, che a quel modo, esse stesse,
 nell'intimo,
 mai intendevano d'essere.* ²¹⁵

○ ancora, il desiderio di portare le cose a esprimere la loro essenza, di dare corpo alla luce che è celata nella loro anima espresso da VINCENT VAN GOGH in una lettera dell'aprile 1885 al fratello Theo, dove osserva che la cosa più bella è "dipingere un'oscurità che malgrado ciò ha una sua luce"; e nel quadro *I mangiatori di patate* (fig. 104a) egli pare scoprire, con i tocchi brillanti del pennello, proprio quella luminosità interna alle cose che vince il buio attraverso la loro scorza ²¹⁶.

²¹² *id.* (tr. it., pp. 88-90).

²¹³ BENEDETTO XVI, *Discorso ai partecipanti al Convegno della Fondazione "Romano Guardini" di Berlino*, 29 ottobre 2010.

²¹⁴ Walter BENJAMIN, "Goethes Wahlverwandtschaften", in *Neue Deutsche Beiträge*, II, 1924-25 (tr. it. "Le affinità elettive", in *Angelus novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 1962, pp. 163-243).

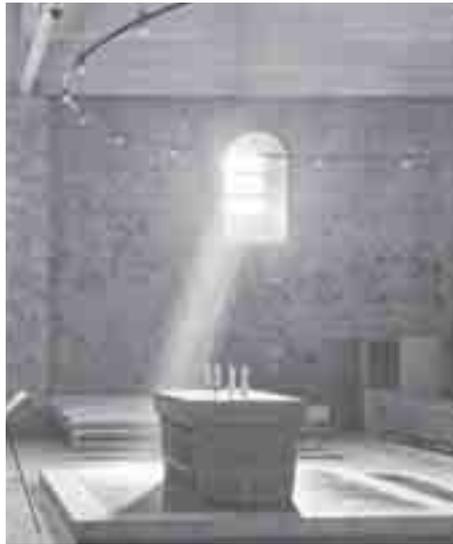
²¹⁵ *Elegie duinesi*, IX, 31-35.

²¹⁶ cfr. Franco RELLA, *Limina. Il pensiero e le cose*, Milano, Feltrinelli, 1987, pp. 104-107.



Niente è ciò che appare, tutto è ciò che è.

St. Hedwig a Colonia (1964-68, con Gisberth Hülsmann e Josef Lorenz, figg. 104b e 105, tav. 33) è uno scrigno di sensibilità che ci colpisce per la calma, la densità, la luminosità soffusa che caratterizzano il suo spazio per la celebrazione ²¹⁷. L'uso della pietra, anche di recupero, la forma unitaria e all'apparenza veramente inattuale testimoniano dell'arresto espressivo e temporale che fissa il raccoglimento della comunità attorno a un altare profondamente avanzato verso il suo cuore e la protegge con la trama sottile e drammaticamente acuta del tetto ligneo. Mentre gli edifici del centro parrocchiale si dispongono linearmente, creando passaggi e cortili aperti, il corpo chiesastico ruota decisamente verso est, affacciandosi su strada da un piano ribassato e si collega alla trama edificata interna attraverso l'asta di atrio, cappella feriale e sacrestia. Una sequenza di arcate schiude lo spazio quadrato dell'aula i cui muri sono trapassati dai contrafforti – i quali, due per lato, sorreggono l'incastellatura piramidale - e attraversati dalla luce pulviscolare che cala dalla teoria di finestre ad arco. L'apparenza involucrante è tale come "cornice simbolica" e "desiderata semplicità", impedimento al sorgere, nella disposizione liturgica, di "quella irrequietezza che rende tante chiese insopportabili". Steffann attualizza l'esperienza religiosa e la sua rappresentazione "allontanandosi dalla messa in scena, dal modernismo, dalla tecnologia e dalle chiacchiere simboliche"; distaccandosi da una concezione di chiese che "chiamano a raccolta in un angolo o conducono all'alto, in un orientamento che è solo delle volte e degli occhi e lascia gli uomini perplessi e passivi" egli era ben lontano dal voler immiserire "in nome del culto e della sua rappresentazione" l'architettura "a strumento di sguardi, sentimenti e pensieri". In St. Hedwig l'architetto plasma invece "lo spazio come condizione", aperto e congiunto all'atteggiamento di preghiera dell'assemblea. ²¹⁸



figg. 104a - 104b

Es 3,14

St. Hedwig,
Köln-Höhenhaus,
1964-68

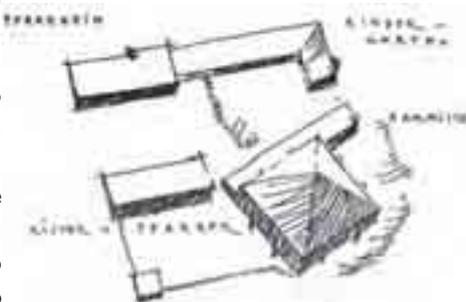
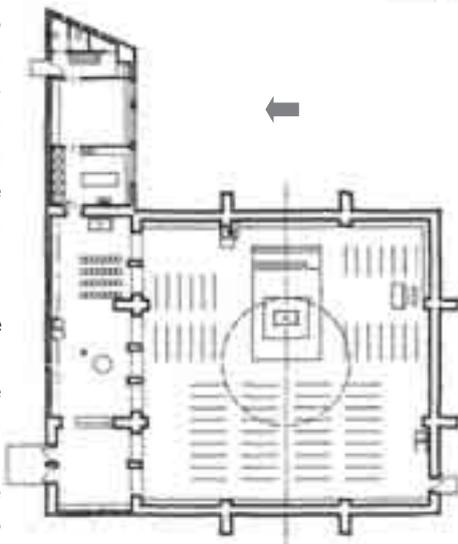


fig. 105



217 v. Gisberth HÜLSMANN, "Bauten der letzten Jahre", cit. Il fonte previsto nel "nartece" è stato spostato nell'aula; del progetto esiste una versione antecedente, databile al 1963, pubblicata in *Christliche Kunstblätter* 103, 1965, p. 81.

218 Herbert MUCK, "Mythologien", cit., p. 28.

Sempre a Colonia, Steffann realizza gli spazi conventuali per le suore Camilliane dell'ospedale Santo Spirito; la cappella (1955-59, con Nikolaus Rosiny e Hermann Schorn figg. 106 e 107, tav. 34)²¹⁹ è un dado sormontato da una corona di luce naturale estrusa oltre la copertura piana, doppiamente connesso al convento e agl'ambiti di cura²²⁰.

Heilig-Geist-Krankenhaus Kapelle, Köln-Longerich, 1955-59



fig. 106

Le particolari condizioni di fruizione liturgica del luogo inducono il progetto a suddividere l'ambiente in due sezioni di cui una rappresenta la corsia di accesso e transito di sorelle e infermi, ampiamente ribassata dalla cantoria superiore, e l'altra si conforma come spazio plenario equamente distribuito tra area presbiterale e un'assemblea scandita con minuzia topografica in isolati di banchi illuminati da coppie di lampioni ad accensione separata, in funzione della liturgia delle ore. L'anello in cemento del grande lucernario sembra reggersi a stento sugli angoli della muratura piena, tanto che pare lecito chiamare in soccorso quattro, all'apparenza improvvisati, puntelli metallici i quali da terra sfilano oltre la balconata, simmetrizzando nel "capitello" a punta di matita e piastra d'appoggio la loro base a pavimento. Vi è in questa costruzione, dove si depotenzia al massimo grado la dimensione espressiva, la capacità proprio di contenere quel dato inespresso nell'accostarsi di tutte parti autonomamente al segno liturgico dell'altare. La sottolineatura posta dal pensiero guardiniano sulla

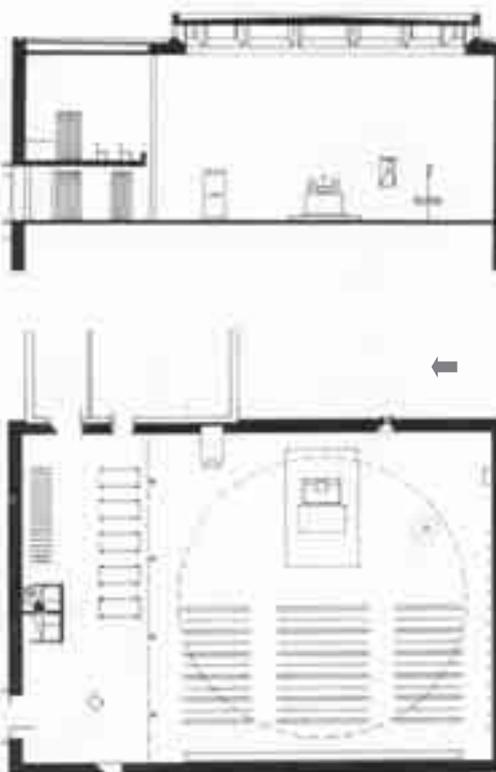


fig. 107

oggettività a scapito della *suggestione* si riflette sulla formazione dell'architettura religiosa di Emil Steffann poiché anch'egli parte da un'idea di liturgia come forma di realtà e si accosta alle cose, non con intenti evocativi di una non meglio identificata sacralità, bensì registrando una vera tensione spirituale, seppur in "un quadro in cui le varie parti non paiono celare più intenzioni che se si trattasse della descrizione di un tramonto"²²¹: il gesto significativo è altresì una occasione capace di rivelare la sua essenza e solo come tale siamo in grado di accoglierlo nella sua intensità.

219 v. *das Münster*, n. 13, 1960, p.28; *Bauwelt*, n. 25, 1960, p. 714; *Bauen+Wohnen*, n. 5, 1961, p. 174.

220 Il Nostro aveva già allestito uno spazio celebrativo destinato ai degenti per l'ospedale Sud di Lubecca nel 1946, in tal caso ricavato all'interno di una preesistente palestra, dove la collocazione di un altare baricentrico su un podio rialzato di due gradini era accompagnato da una disposizione dei fedeli su sedute perimetrali contro muro in modo da lasciare libero lo spazio interno per gli infermi. Rilevante era l'utilizzo di residuati bellici resi parte del nuovo contesto secondo il principio dell'assorbimento di nuove qualità materiche (v. Emil STEFFANN, "Notkirchen", cit.)

221 Marcel PROUST, "Da aggiungere a Flaubert", in *Contro Sainte-Beuve*, cit., p. 101.

I luoghi celebrativi sono soglie liminari al vuoto posto dall'attesa. Orientano gli stati di moto e di quiete quali granuli di simbolizzazione reale posti in un interspazio erratico ²³¹. Per effetto di ciò l'assemblea è là dove c'è l'azione.

Chiamato all'adeguamento liturgico della chiesa parrocchiale di *St. Martin* a Dornbirn, nel Vorarlberg austriaco (1966-69, con Gisberth Hülsmann, figg. 112 e 113, tav. 35), Steffann procede in modo che lo spazio si riveli il corpo visibile di una comunità cristiana raccolta intorno all'altare. L'assialità della costruzione neoclassica (aperta al culto nel 1857), concepita come un'unica sala voltata verso la quale il presbiterio s'affaccia come da un boccascena, viene, attraverso il nuovo allestimento celebrativo, campita in una serie di unità spaziali che ha inizio con il filtro semi-urbano del pronao; prosegue con il basso passaggio inclinato sotto la cantoria; arriva nell'aula suddivisa in due schiere contrapposte di banchi e una piana centrale dove si collocano, in opposizione, fonte battesimale e altare; ingloba infine il vano absidato al cui margine gradonato stanno l'ambone e la sede presidenziale e all'interno i posti per i coristi. Si attua così una connessione tra forma direzionata e disposizione circostante: la successione polare con la centralità d'attesa (*Erwartungsraum*) che essa crea corrisponde al bisogno d'accoglienza, senza tuttavia auto-referenziare la comunità, bensì involucrano un luogo di rimando (*Verweisraum*) a "Dio che vuol prendere dimora tra i suoi", costruendo lo spazio dove l'esperienza personale si apre all'incontro con il trascendente (*Erfahrungsraum*) ²³². La risoluzione finale artistico-monumentale opera di HERBERT ALBRECHT (n. 1927), seppur appaia lontana dai canoni steffanniani, crea una vigorosa distinzione materica e interpreta con efficacia la successione di emergenze e livelli, componendo nella chiesa storica la latente, nuova architettura del celebrare.

St. Martin, Dornbirn, 1966-69

fig. 112

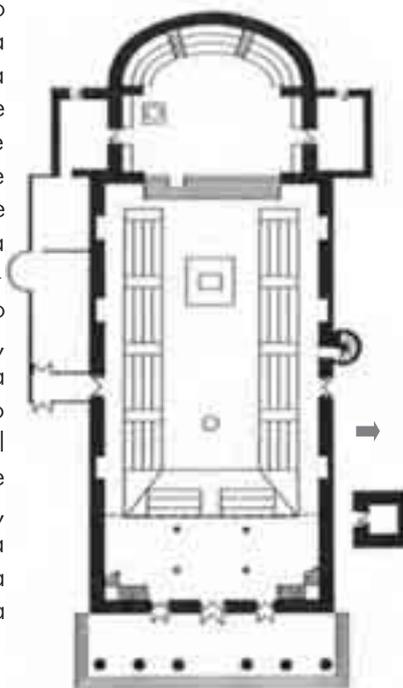


fig. 113



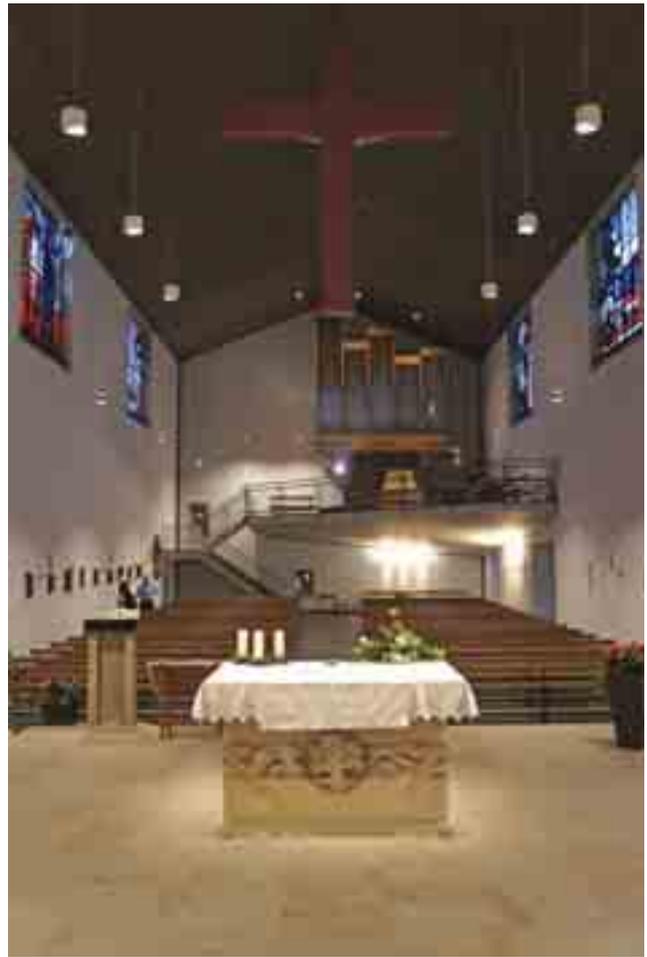
231 Trasliamo qui, in estrema sintesi, l'idea di "spazio granulare" esposta in Yona FRIEDMAN, *L'ordre compliqué et autres fragments*, Paris, Editions de l'éclat, 2008 (tr. it., *L'ordine complicato. Come costruire un'immagine*, Macerata, Quodlibet, 2011, pp. 43-72).

232 Si veda: Albert GERHARDS (a cura di), *In der Mitte der Versammlung. Liturgische Feierräume*, Trier, Deutsches Liturgisches Institut, 1999.



TAVOLA 32
St. Johannes,
Dorsten

St. Johannes, Dorsten
1953-60



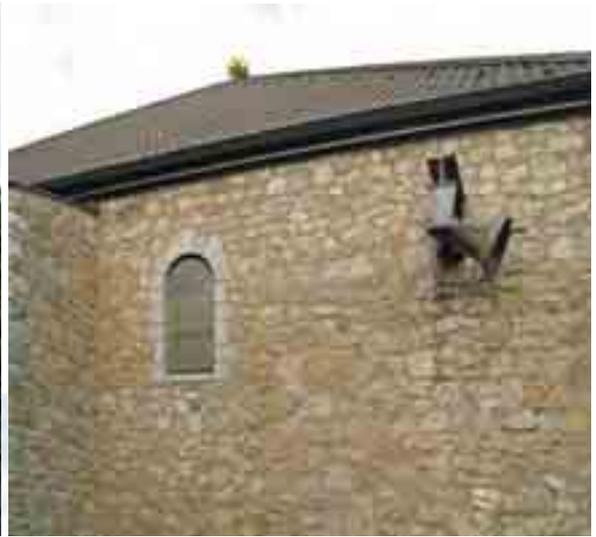


TAVOLA 33
St. Hedwig, Colonia-Höhenhaus

St. Hedwig,
Colonia-Höhenhaus
1964-68

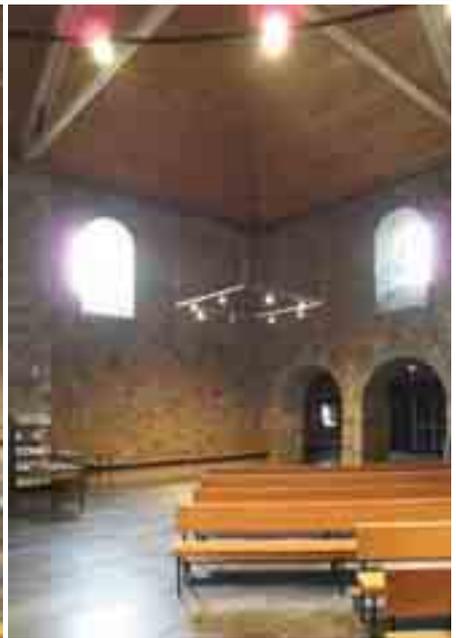




TAVOLA 34

Heilig-Geist-Krankenhaus Kapelle, Colonia-Longerich, 1955-59



TAVOLA 35
St. Martin, Dornbirn, 1966-69

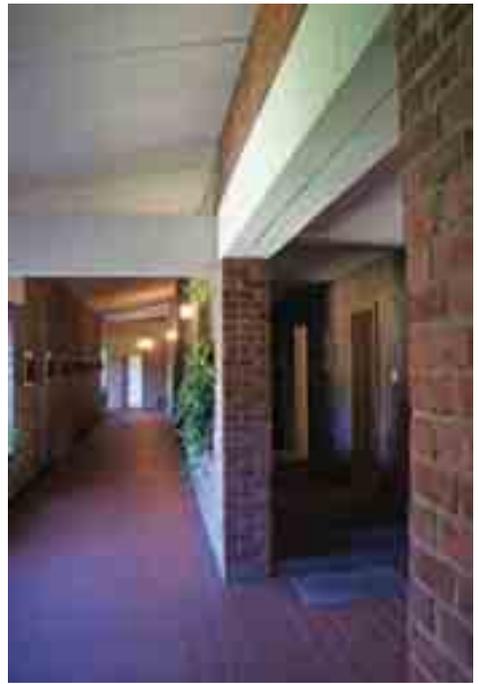


TAVOLA 36
Kloster St. Katharina von Siena, Düsseldorf-Angermund

Kloster St. Katharina von Siena, Düsseldorf-Angermund
1967-69



Patrimonio Steffann

Nel 2009 la parrocchiale di *St. Clemens* a Duisburg, progettata e costruita da Emil Steffann con Nikolaus Rosiny tra il 1958 e il '61 (figg. 114, 115 e 116), è stata demolita per far posto a una casa di riposo gestita (*sic!*) dalla *Caritas*. Si tratta dell'unico caso di repentina fine fra le trentanove architetture per il culto cattolico edificate nel secolo scorso in Germania su disegno di Steffann e dei suoi collaboratori, dall'inizio degli anni Cinquanta alla fine dei Sessanta.

*St. Clemens,
Duisburg-Kaßlerfeld,
1958-61*



fig. 114

Non si è trovata, forse nemmeno cercata, la maniera d'inserire l'aula liturgica nel nuovo contesto; eppure era questo, all'interno della produzione architettonica di Emil Steffann, proprio l'edificio forse meno caratterizzata dal punto di vista chiesastico, col suo scarno volume rettangolo, cui si accodavano in serie gli ambiti parrocchiali, aperto su uno spiazzo naturale e chiuso dalle pieghe d'una copertura in travi di calcestruzzo precompresso, finemente appoggiate ai muri per lasciar filtrare fiotti di luce naturale; all'interno, da una parte un massiccio matroneo che protegge l'ingresso e il fonte battesimale e dall'altra la libera articolazione di una pedana presbiterale, attorno all'altare e di fronte all'assemblea disposta su tre blocchi di panche²³³.

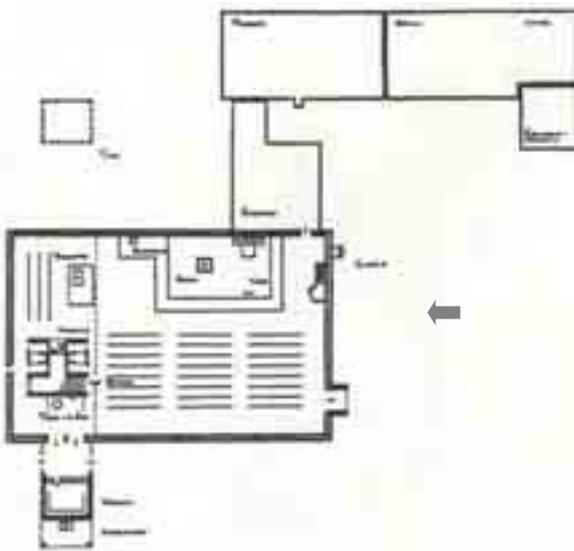


fig. 115

Uno spazio, dunque, regolare e sottodeterminato, simile a un grande padiglione, che poteva prestarsi a parzializzazione e riuso, ma, per ipotesi e paradosso, proprio per questo è finito in disgrazia, inerme nella sua mancanza di figurazione di fronte all'atto distruttivo, rivelatosi privo di quegli scrupoli riguardo la permanenza del luogo sacro che avevano contraddistinto invece, sessant'anni prima, il dibattito sulla conservazione delle chiese distrutte dalla guerra.



fig. 116

233 v. *Christliche Kunstblätter*, n. 103, 1965, pp. 83-85.

All'opposto, a Marl, località appena a nord di Dortmund, la chiesa di *St. Konrad* (1954-57, con Wolfram Noeske e Nikolaus Rosiny, figg. 117 e 118, tav. 37) è stata, nel 2006, la prima in Germania destinata alla nuova funzione di cinerario ²³⁴, pur continuando a garantire a tutti l'opportunità di pregare al suo interno ²³⁵. *St. Konrad* fu realizzata insieme al centro parrocchiale e all'asilo d'infanzia in seguito all'espansione post-bellica della comunità di Marl-Hüls, incrementata dalla richiesta di manodopera proveniente dall'industria chimica e mineraria; negli anni Sessanta vi si registrava una presenza alla messa domenicale di oltre settecento fedeli. L'edificio possiede qualità determinanti dell'architettura chiesastica di Steffann, come la semplice, ma progressiva strutturazione spaziale, la coerenza costruttiva e l'adeguatezza dei materiali impiegati; un'aula quadrangolare è racchiusa da muri in mattoni rossi, mentre una finestratura a nastro spicca lungo tutte le quattro pareti e corre immediatamente sotto le falde, rivestite in legno, di un tetto il quale pare librarsi sull'esile appoggio delle capriate metalliche ²³⁶. L'ingresso è situato in una piccola ala di collegamento tra la chiesa e la torre campanaria che sorge lievemente staccata dall'edificio principale e racchiude, in una camera interna, il fonte battesimale. Lo spazio dell'altare appare sopraelevato e raccolto dal lieve incurvarsi dello sporto murario della parete di fondo; una piccola cappella è separata dallo spazio principale da un'apertura ad arco ribassato.

*St. Konrad,
Marl-Hüls,
1954-57*



fig. 117

Sul finire degli anni Settanta l'avvio della trasformazione sociale ed etnica della popolazione locale e il conseguente, progressivo decrescere del numero dei fedeli praticanti ha determinato un processo di semplificazione per cui nel 2003 si è proceduto all'accorpamento delle tre parrocchie del territorio in un'unica comunità; l'8 gennaio 2006 si è svolta a *St. Konrad* l'ultima celebrazione eucaristica, ma la chiesa non è stata completamente secolarizzata, in virtù della scelta di conservarla quale luogo spirituale, rendendola atta alla riposizione delle urne cinerarie. Il progetto di adeguamento degli architetti PFEIFFER, ELLERMANN e PRECKEL,

ispirato dal versetto evangelico: *Nella casa del Padre mio vi sono molti posti*, ha delineato il cinerario quale minuta accoglienza all'interno della più grande *domus*, rispettando nella povertà dell'intervento, quel carattere di necessità e di fiducia nel futuro proprio del pensiero architettonico di Steffann. Due blocchi in basalto bifacciali, destinati a contenere trecento urne dietro semplici iscrizioni individuate da una croce, si ergono nella semi-oscurità dell'aula e con la loro dislocazione a U recingono plasticamente l'area commemorativa, situata nella parte di navata prossima all'ingresso; suscitano la viva percezione del cambiamento, senza però occultare la presenza della mensa e dello spazio destinato all'assemblea che si riunisce per le esequie. In prossimità dell'altare una lastra a pavimento individua la sepoltura comune in cui è prevista la riposizione delle ceneri dopo quindici anni di riposo nel colombario; due camere mortuarie sono state allestite nell'ex-sacrestia. Il "cimitero" d'urne di *St. Konrad* a Marl considera e conserva dunque l'architettura presente, vincolandone l'uso a quel processo di continuità spirituale, riscoperto ogni volta dall'esperienza autentica di uno spazio di libero accesso quotidiano, nell'accogliimento e nella confidenza con l'ultimo riposo dei cristiani di ogni confessione.

Gv 14,1



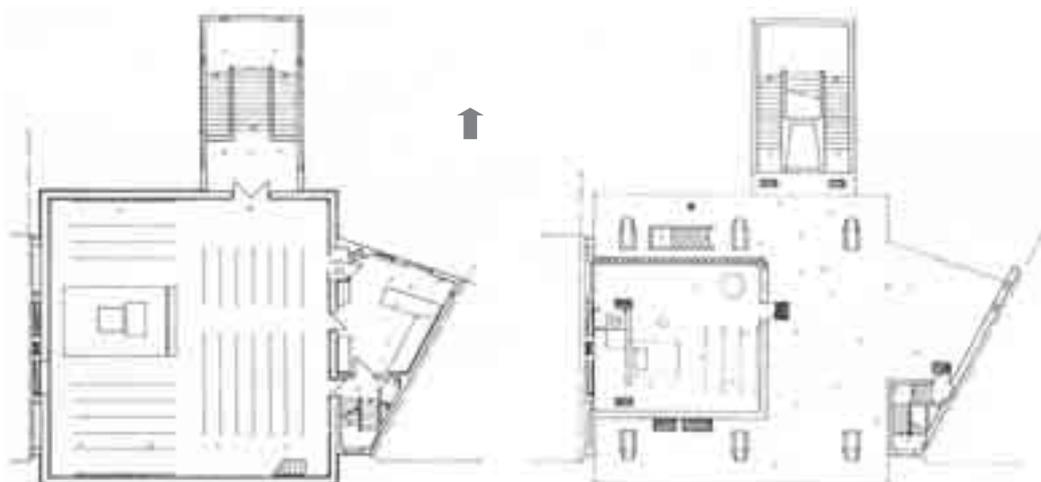
fig. 118

234 Sulla trasformazione delle chiese nella regione del Nord Reno-Vestfalia si veda il volume collettivo *Kirchen im Wandel*, Düsseldorf- Münster, 2010; in particolare su *St. Konrad* le pp. 74-75.

235 Riprendiamo qui quanto anticipato nel nostro: "Lo spazio delle ceneri. Sulle chiese-cinerario", in Luigi BARTOLOMEI (a cura di), *Evoluzioni contemporanee nell'architettura funeraria*, Bologna, CSO, 2012, pp. 47-52.

236 L'originario tamponamento trasparente delle aperture è stato nel tempo sostituito da un (eccessivamente squillante) insieme di vetri colorati, opera del maestro decoratore MAX INGRAND.

fig. 119



St. Helena a Bonn (1959-61, con Nikolaus Rosiny, figg. 119 e 120, tav. 38) è un'altra costruzione estremamente singolare e problematica. Ci troviamo di fronte a un'insolita chiesa urbana, riquadro d'ardesia inserito nella cortina stradale tra facciate di foggia eclettica, portata a sbalzo da plastici *pilotis* trapezoidali che risucchiano la via nel vuoto ombroso dell'androne. Ancora la rappresentazione si spegne e affiora l'alterità consapevole della presenza di Dio tra di noi; sulla facciata muta risuona la campana: *dov'è la stanza in cui posso mangiare la Pasqua con i miei discepoli?* La statua di sant'Elena con la vera croce, tra le rampe della scala, *vi mostrerà una sala al piano superiore, grande e addobbata; là è preparato uno spazio che riunisce la comunità, secondo le parole di Rosiny, in "un'intensità molto esigente"*²³⁷. Intreccio di laterizi forati, nastro luminoso che sconfinava nell'aria, nodi metallici tridimensionali in copertura, pavimento in mattonelle e un marmoreo altare piantato su un cuneo che fora il piano e si fonda giù, come una colonna nella cappella al piano stradale.

St. Helena,
Bonn,
1959-61

Lc 22, 11-12



fig. 120

Lo scandaglio spirituale che questo insieme richiede per rendere reale "la gloria vera e propria della Chiesa" non è stato retto a lungo: nel 2003, la parrocchia, con una popolazione contratta e una ridottissima frequenza alle messe, è stata riunita alla comunità originaria intitolata a Maria e l'aula maggiore rialzata non è più destinata al culto, mentre le celebrazioni liturgiche proseguono solo nella cappella feriale al pianterreno, allestita per piccoli gruppi di preghiera. Ora *St. Helena* sperimenta un'esistenza come *crocevia* (*Kreuzung*), ovvero "spazio di dialogo tra il culto cristiano e la cultura contemporanea" nato con gli obiettivi di ospitare momenti d'incontro ed eventi artistici e finanziare il mantenimento dell'edificio²³⁸.

L'ineludibile presenza dell'altare quale strutturale, irremovibile pietra di fondazione ha determinato il fatto che fosse in pratica impossibile una riduzione allo stato profano dello spazio; esso invece mantiene attiva la sua matrice sacrale e in modo, semmai, ancor più icastico, dopo la rimozione delle panche e l'evidenza baricentrica conferita dallo spirare delle nuove azioni attorno alla predella in legno d'abete su cui s'eleva il monolite candido della mensa. La chiesa permane, aperta a diversi riti, nella memoria del *culto* e nell'espressione vitale della *cultura*, raffigurando sempre un interno spirituale dove ancora la persone ricercano e attuano la premesse e gli sviluppi della loro vita nel mondo.

237 *Bauwelt*, n. 6, 1963, p. 165.

238 v. *Kirchen im Wandel*, cit., pp. 92-93.

Circa diecimila sono le chiese, tra cattoliche ed evangeliche, costruite in Germania dopo la fine della II guerra mondiale, mentre il totale supera le 40mila unità; fin dalla fine del secolo scorso ci si è iniziati a interrogare in ragione della diminuzione del numero dei praticanti e delle risorse finanziarie, del consolidamento delle comunità parrocchiali all'interno di unità più ampie²³⁹, se fosse immaginabile – e quanto razionalmente – conservare, nel futuro, tutti gli edifici per il culto. Nel 2003 la Conferenza episcopale tedesca ha pubblicato un documento sui possibili criteri decisionali da applicare nella dismissione e nel riuso delle chiese cattoliche²⁴⁰. Partendo dalla considerazione per cui l'abbandono o il differente utilizzo degli spazi ecclesiali non rappresenta, di per sé, storicamente, una questione nuova, il testo si basa sulla volontà di suscitare una seria riflessione sulle conseguenze, per la comunità, derivanti dalla perdita della propria chiesa; “non sono solo i cattolici a perdere un luogo d'incontro; per tutti gli abitanti di una città o di un villaggio viene meno un riferimento specifico, allorché una chiesa o una cappella scompaiono definitivamente”, per cui è importante soprattutto dimostrare come “senza dubbio la demolizione debba ritenersi l'ultima delle possibilità da prendere in considerazione”, lasciando un lasso di tempo idoneo, tra l'eventuale chiusura dell'edificio e la decisione finale sul suo futuro, all'effettiva valutazione, da parte di un comitato *ad hoc*, del suo recupero e rinnovo, confermandone la proprietà alla parrocchia o procedendo alla sua cessione²⁴¹. Si tratta di un processo nel pieno della sua fase evolutiva il quale ha però già interessato circa duecento edifici, in maggior parte realizzati negli ultimi sessant'anni; di fatto, specie in ambito cattolico, difficilmente si riscontrano casi di totale conversione di spazi ecclesiastici a funzioni del tutto mondane e prevalgono esempi di *parzializzazione* dell'uso liturgico oppure di *mediazione* trasformativa, dove permane un utilizzo di matrice spirituale comunitaria o comunque una funzionalità assistenziale o culturale legata all'istituzione religiosa²⁴². Nel caso specifico del patrimonio chiesastico opera di Emil Steffann, eccettuati i singoli casi visti alle pagine precedenti, tutte le chiese risultano aperte al culto, ottimamente conservate nei caratteri costruttivi e salde negli ambiti comunitari locali, anche quando hanno perso la titolarità parrocchiale (e perlopiù questa circostanza si è attuata negli ultimi anni) oppure abbiano subito particolari episodi d'abbandono, come la partenza dei Francescani da Colonia ed Euskirchen. Riteniamo non sia estraneo a questo valore di permanenza quanto permea la maestria costruttiva di Steffann, l'intenzione, cioè, di “trasporre l'azione in libertà e valore, fare spazio alle azioni, svilupparle”, in una concezione dove “è lo spazio che determina il rapporto tra azione e forma” perché, distanziandole, “si frappone tra loro, le separa, permettendone la distinzione” in un vuoto positivo che “va ben oltre la forma che lo delimita, risvegliando a nuova vita pensieri e sentimenti”. È il “contenuto plasmante” valevole oltre l'involucro, a togliere quella rigidità che “è d'impedimento a tutto ciò che è vivo”²⁴³. Questi edifici, come altri di mirabili appassionati e poco celebrati progettisti del XX secolo, sono vivi perché colmi di vita cristiana ed è necessario affermare come sia “giunta l'ora di coglierne più compiutamente l'alta qualità e l'esigenza liturgica e architettonica atemporale”, se non intendiamo “assistere impotenti alla distruzione di un'intera epoca costruttiva”.²⁴⁴



fig. 121

239 Gran parte delle parrocchie create dopo il conflitto attraverso una suddivisione eccessivamente minuta del territorio urbano, soprattutto nella Germania centrale e nord-occidentale, sono state accorpate in unità pastorali, con il conseguente declassamento di molte edifici a chiese succursali e la drastica limitazione del loro effettivo utilizzo.

240 *Umnutzung von Kirchen. Beurteilungskriterien und Entscheidungshilfen*, Bonn, Sekretariat der Deutschen Bischofskonferenz, 2003.

241 Walter ZAHNER, “De nouvelles vocations pour les églises: une première expérience de la Conférence des évêques catholiques allemands”, in Lucie K. MORRISSET et al. (a cura di), *Quel avenir pour quelles églises?*, Montreal, Presse de l'Université du Québec, 2006, pp. 499-510.

242 Si veda: Walter ZAHNER e Karin BERKEMANN (a cura di), *Schätze! Kirchen des 20. Jahrhunderts*, München, DG, 2007.

243 Manfred SUNDERMANN, “Vollenden und Improvisieren”, in Tino GRISI, “*Handlung ist alles, Form ist nichts*”. *Die Wandlung des Raumes: Romano Guardini und Emil Steffann zum 40. Todesjahr*, Dessau-Rosslau, Dessauer Institut für Baugestaltung, 2009, pp 7-8.

244 Karl Josef BOLLENBECK, “La progettazione delle chiese nella Renania-Vestfalia dal 1945 al 1995 illustrata sull'esempio dell'Arcidiocesi di Colonia”, in AA.VV., *Chiese, città, comunità*, Bologna, SAIE, 1996, p. 163.

fig. 122



Alla morte di Steffann, tragica conseguenza di un investimento stradale avvenuto appena fuori della casa di Mehlem, rimase, tra altri, in sospeso il progetto per il centro comunitario cattolico di Senne I, alla periferia della sua città natale di Bielefeld in Vestfalia, lungo il versante sud-ovest della foresta di Teutoburgo (1966, con Gisberth Hülsmann, fig. 122 e 123)²⁴⁵.

Senne I,
1966

Gli edifici: la chiesa quadrangolare; il *kindergarten*, la canonica e la sala parrocchiale come blocchi lineari, si orientano al solito lungo gli assi cardinali, rincorrendosi attorno al nucleo aperto di una vasta piazza, uniti a terra da passaggi coperti. La chiesa a tetto piano ha una sezione appena più alta del contesto monolivello, sormontata da una corona circolare di finestrate a nastro: la proiezione nell'aula del quadrato circoscritto, identificato agli angoli da quattro colonne, disegna lo spazio liturgico festivo con tre lati assembleari, l'altare baricentrico e il *syntrnon* per la Parola e i presbiteri. A lato si sviluppano longitudinalmente l'adorazione eucaristica e la celebrazione feriale rivolte al tabernacolo, mentre l'angolo nord-est è occupato dalla rotonda del fonte battesimale, prossimo al doppio portale d'ingresso. Ciò che distingue questo progetto, facendone una sorta di summa e stilizzazione dei temi di connessione prossemica e costruttiva con la celebrazione liturgica e l'attività pastorale affrontati in tutte le costruzioni chiesastiche di Steffann, oltre alla pressoché spontanea *auto-generazione* dell'architettura attorno alle linee e ai campi d'azione, è il desiderio di lasciare ampie porzioni indeterminate e libere per ulteriori sviluppi d'uso e comportamentali. La sostanza duale di uno spazio dove i poli stazionali sono relazionati e destati dagli impulsi attivi che attraversano il vuoto intercluso, ci permette, come già accennato, di identificarne l'effettiva discontinuità, dove "ogni punto è separato dal suo intorno, è indipendente e si possono isolare gli eventi che lo riguardano" proprio perché esiste una sorta di "conduttività tra granuli continui" dove lo spazio si costruisce nel tempo dell'azione²⁴⁶. La figurazione planimetrica di Senne delinea la forte strutturazione dispositiva dei luoghi celebrativi e insieme mostra la loro *aleatorietà* attraverso la densità variabile del "non-spazio" che "non significa altro se non quel raccogliere e custodire il passato e il futuro *nel presente*" di un'opera le cui capacità di sintesi realizzano "costellazioni temporali nelle quali il passato sopravvive, il futuro è immaginabile ed entrambi possono diventare visibili nel presente dell'immagine".²⁴⁷

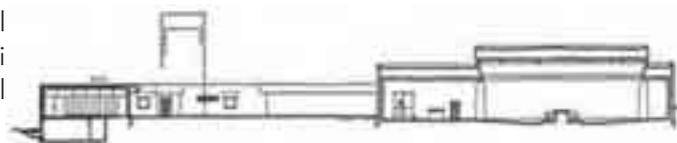


fig. 123

245 v. *Christliche Kunstblätter*, n. 106, 1969, pp. 66-67. Il complesso è stato poi realizzato da Hülsmann negli anni Settanta, secondo una diversificata conformazione (*Bauwelt*, n. 19, 1977, pp. 636-638).

246 Yona FRIEDMAN, *L'ordre compliqué et autres fragments*, cit., tr. it., pp. 65 e 83.

247 Gottfried BOEHM, *La svolta iconica*, cit., pp. 255 e 258.

St. Elisabeth a Essen-Frohnhausen (1952-59, con Wolfram Noeske e Nikolaus Rosiny, fig. 124 e 125, tav. 39) rappresenta un'altra caratterizzazione dell'eredità di Emil Steffann, legata all'apertura ecumenica.

La costruzione ci richiama ai casi già illustrati di chiese riedificate inglobandone i resti sopravvissuti ai bombardamenti. L'edificio originario, aperto nel 1911 (la parrocchia ha appena celebrato i cento anni della sua erezione) su progetto di CARL MORITZ (1863-1944), fu semidistrutto tra il 1943 e il '44; rimaneva la corposa torre absidale neo-romanica cui Steffann avvicina una costruzione scomposta, nella pianta come nella sezione, in vani circostanti l'aula liturgica, forma di dilatazione dello spazio centrale in un percorso anulare che sfocia nella cappella feriale a est e si origina in un

esiguo corridoio d'ingresso, avvolto attorno allo squillante cilindro del battistero, nell'angolo sud-occidentale. La massa monumentale dell'edificio chiesastico ricostruito assume un aspetto di concrezione temporale, dove i volumi si aggregano organicamente, richiamandosi nella continuità materica e nel lento accumularsi dell'archetipo costruttivo che definisce l'acuto ergersi del tetto così come il morbido descriversi delle curve. La *porta stretta* implica per il fedele quasi un involontario *farsi piccolo* per entrare nel luogo dell'incontro col Signore e la chiara, udibile, presenza dell'acqua rende di nuovo consapevole l'essere battezzati nella verità che *se uno non nasce da acqua e da Spirito, non può entrare nel regno di Dio*.

Il pastore PAUL HENRICH, che accompagnò Steffann lungo l'iter del progetto, negli anni della guerra si era preso cura dei prigionieri russi e attraverso questo atto di pietà umana aveva incontrato la liturgia ortodossa, dandosi poi il compito di mantenerne un richiamo nella ricostruzione della chiesa di Frohnhausen. Scopriamo così che l'interno di *St. Elisabeth* è permeato di spiritualità orientale nel circoscrivere uno spazio ecumenico che ci ricorda come *tutti siano una sola cosa affinché il mondo creda che tu mi hai mandato*; Steffann nella sua ricostruzione su una



pianta completamente nuova che abbraccia naturalmente la sopravvivenza storica, in cui ripete i gesti candidi dell'arco, dello sperone, della finestra arcuata e del muro secato sotto il tetto ligneo a spina di pesce, non ha che architettonicamente implementato la figura basilare della Chiesa, rendendo chiaro ciò che essa è, come esercizio di fede e di senso.

L'aggiunta successiva di una pergola in forma d'iconostasi, come "catena" del grande arco absidale accogliente lo spazio sopraelevato dell'altare, è un ulteriore tentativo di illustrare la vicinanza a Dio, rappresentando l'evento di salvezza alla preghiera contemplativa²⁴⁸.

248 *St. Elisabeth* è l'unica chiesa cattolica tedesca che contenga al suo interno un repertorio iconico ortodosso. L'iconostasi fu collocata nel 1964.



St. Elisabeth, Essen-Frohnhausen, 1952-59

fig. 124

Gv 3, 5

Gv 17,21

fig. 125

Apertura temporale e disponibilità celebrativa si vedono coniugate nell'unico progetto italiano di Steffann: la proposta, redatta con l'architetto svizzero HERMANN BAUR (1894-1980), per il rinnovo della basilica romana di Santo Stefano Rotondo al monte Celio (1964-66). Nikolaus Rosiny, nell'elogio funebre di Steffann, scrive che egli ha considerato questa occasione come "il più grande compito della sua vita", un tentativo di esprimere nel modo più chiaro il rapporto di conservazione e continuità con la sostanza della tradizione e il rispetto per la libertà dell'uomo²⁴⁹.

All'inizio degli anni Sessanta l'enigmatica chiesa circolare intitolata al Protomartire, eretta da papa SIMPLICIO nel V secolo sull'altura prospiciente il Colosseo, riconfigurata sotto NICCOLÒ V da BERNANDO ROSSELLINO tra il 1452 e il '54, si trovava pressoché abbandonata; nel 1963, in coincidenza dei primi saggi di restauro della basilica, nasce, su iniziativa del sacerdote ungherese GIUSEPPE JUHAR²⁵⁰, il *Centrum internationale pro renovatione S. Stephani Rotundi* che nel giugno 1964 organizza a Roma un convegno di studi, con relazioni, tra gli altri, di Heinrich Kahlefeld

sulla celebrazione eucaristica e la forma spaziale di Santo Stefano Rotondo in rapporto alle disposizioni liturgiche del Concilio Vaticano II (allora in corso e che nel dicembre dell'anno prima aveva promulgato la costituzione sulla Sacra Liturgia) e di Baur, sul possibile rinnovamento della chiesa alla luce delle realizzazioni dall'architettura sacra contemporanea²⁵¹. All'iniziativa segue l'incarico allo stesso Baur e a Steffann (presente al dibattito) di redigere le proposte di restauro e adeguamento dello spazio celebrativo allo scopo di "fare di esso un luogo di convergenza del movimento ecumenico"²⁵². Dopo la presentazione in prima istanza dei due architetti a Monaco di Baviera l'8 dicembre, la sintesi progettuale viene discussa a Roma il 26 aprile 1965 (appena dopo la conclusione del convegno su architettura e liturgia promosso ad Assisi da *Pro Civitate Christiana*): l'elaborazione a navate concentriche di Baur (fig. 126) accoglie la sovrapposizione tra forma crociata e ripartizione anulare concepita da Steffann (fig. 127).

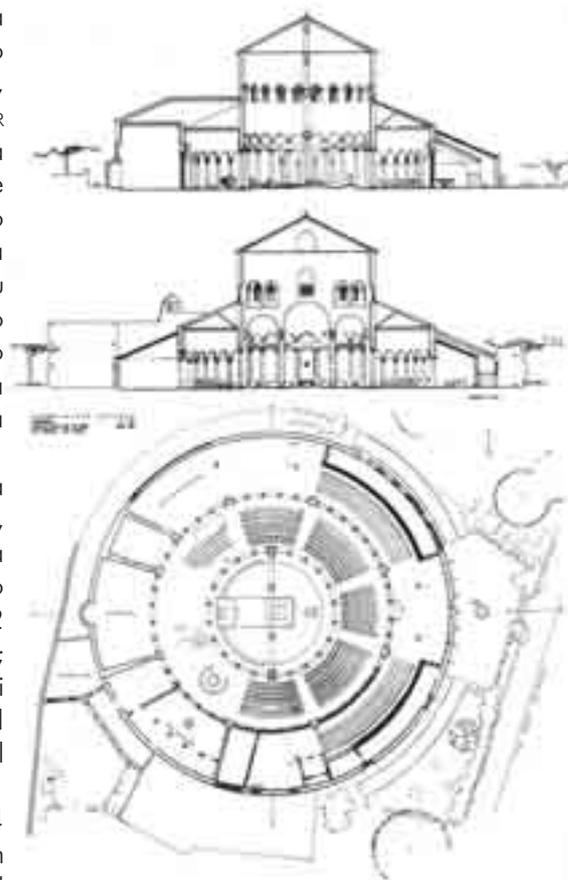


fig. 126

S. Stefano Rotondo, Roma, 1964-66

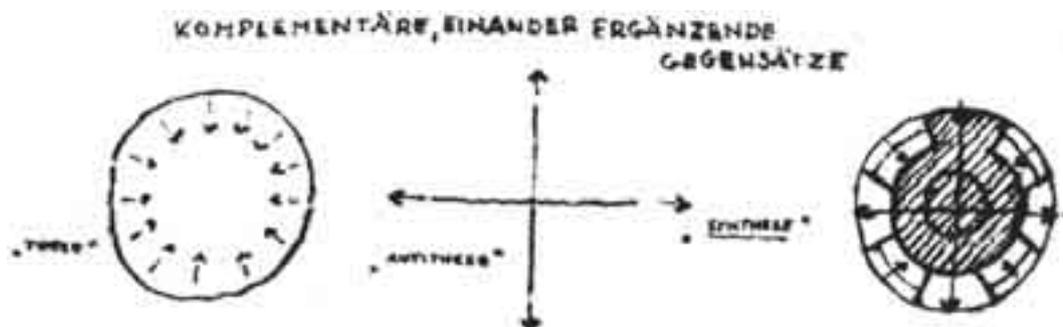


fig. 127

249 Nikolaus ROSINY, "Gedenken an Emil Steffann 1899-1968", in *Bauwelt*, n. 34, 1968, p. 1052 (anche in *das Münster*, n. 21, 1968, p. 291).

250 Santo Stefano Rotondo è proprietà del *Pontificium Collegium Germanicum et Hungaricum*. Dal 1946 al 1975 fu la chiesa titolare del cardinale JÓZSEF MINDSZENTY, arcivescovo di Esztergom e primate d'Ungheria; dal 1985 è la chiesa titolare del cardinale FRIEDRICH WETTER, arcivescovo emerito di Monaco e Freising.

251 v. Pina CIAMPANI, "Santo Stefano Rotondo la chiesa del Concilio?", in *Rocca*, n. 12, 1964, pp. 18-20.

252 Valerio VIGORELLI, "Problemi di restauro. A proposito di S. Stefano Rotondo", in *Arte Cristiana*, n. 9, 1965, p. 288.

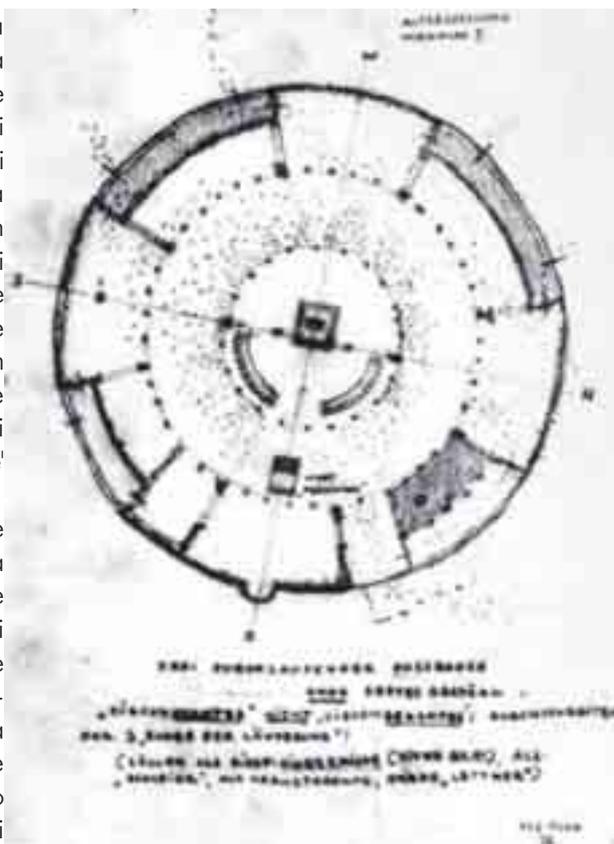
Ciò che il progetto persegue, aldilà della problematica ricostruzione di una ideale figura originaria dell'edificio ²⁵³, è l'interazione polare della successione di ambulacri circolari con i passaggi radiali tra il muro perimetrale e i colonnati. "La chiesa vuole essere attraversata da un cerchio all'altro e i cerchi sono segni della purificazione" scrive Steffann ²⁵⁴ e sottolinea soprattutto "la differenziazione significativa delle zone curvilinee in interne ed esterne e il ruolo delle colonne che, lungi dall'essere considerate ostacoli visivi, assumono il ruolo di 'velo' o 'pontile' oppure di 'perugi in cui infilarsi'" ²⁵⁵.

Lo spazio non viene rigidamente regolato e l'assemblea è addirittura rappresentata simile a un insieme pulviscolare di fedeli *circumstantes* i quali desiderano raffigurare lo spazio come un'offerta, nella comunione confessionale cristiana. Al cuore del raduno, la mensa è collocata presso i tre archi che solcano la parete diametrale, al di sotto del tamburo centrale, oltre la quale si trovano invece le sedute presbiterali e l'ambone. Tutto l'allestimento liturgico è inteso come mobile (fig. 128).

La dialettica ecumenica che fonda questo progetto non può risolversi nel mero, "unilaterale monologo di un principio formale", ma è raffigurabile solo attraverso un'immagine "polifonica". Ancor più, la tentazione di fondare in Santo Stefano Rotondo una moderna versione di chiesa cristocentrica ²⁵⁶ "sarebbe stata un fatale fraintendimento del compito assegnato"; tutta l'azione va intesa come movimento all'interno dello spazio rivolto all'apertura centrale e non conchiuso dalla sua fissità.

È così un'epigrafe profetica quella che Emil Steffann ci lascia per il progetto del luogo dell'incontro, quale indicatore spirituale e icona del cammino cristiano:

Dobbiamo lasciare spazio al futuro per compiti che non conosciamo ancora, non possiamo ancora conoscere e non dobbiamo ancora conoscere. ²⁵⁷



253 La proposta sollevò contrasti in riferimento proprio al tema "ricostruttivo" della forma proto-cristiana della basilica, per la quale esistono solo riferimenti ipotetici, e alla scarsa considerazione dell'apporto rinascimentale. Si vedano: *Bollettino Italia Nostra*, n. 49, 1966; Bruno Zevi, "Un prete inventa il paleocristiano", in *Cronache di architettura*, vol. 11, Bari-Roma, Laterza, 1979, pp. 23-25. Di fatto l'attività del comitato per il rinnovo della chiesa presto si arresta e cade nell'oblio; Santo Stefano Rotondo sarà riaperto al culto solo nel 1990.

254 Emil STEFFANN, "S. Stefano Rotondo als Kirche der Begegnung", in *Christliche Kunstblätter*, n. 104, 1966, p. 62.

255 Herbert MUCK, "Zonen der Kommunikation in den Raumfolgen Steffanns", cit., p. 22.

256 Il cristocentrismo nell'arte liturgica si ispira al pensiero di JOHANNES VAN ACKEN che con l'opera *Christozentrische Kirchenkunst* (1923) aveva propugnato una convergenza esclusiva dello spazio chiesastico sull'altare.

257 Emil STEFFANN, id.



TAVOLA 37
St. Konrad, Marl-Hüls

St. Konrad, Marl-Hüls
1954-57



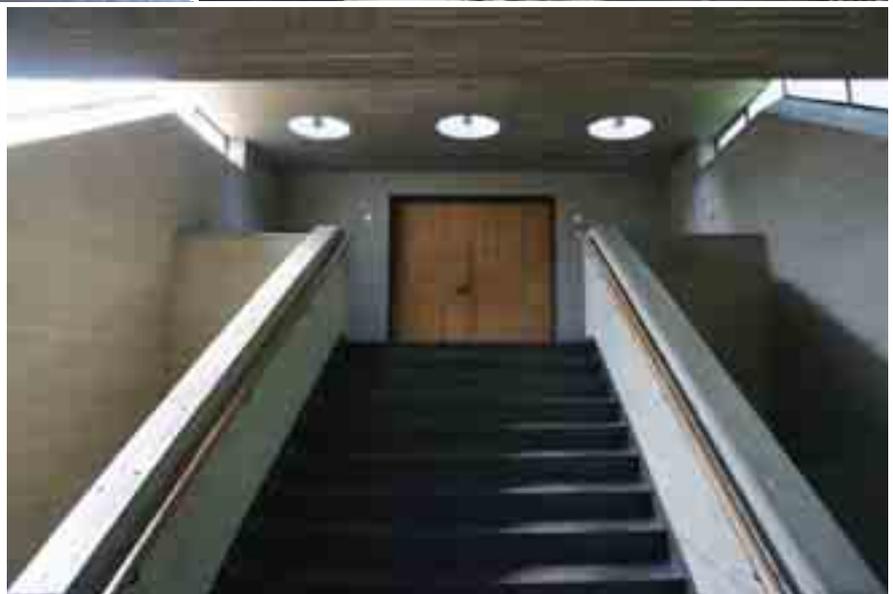
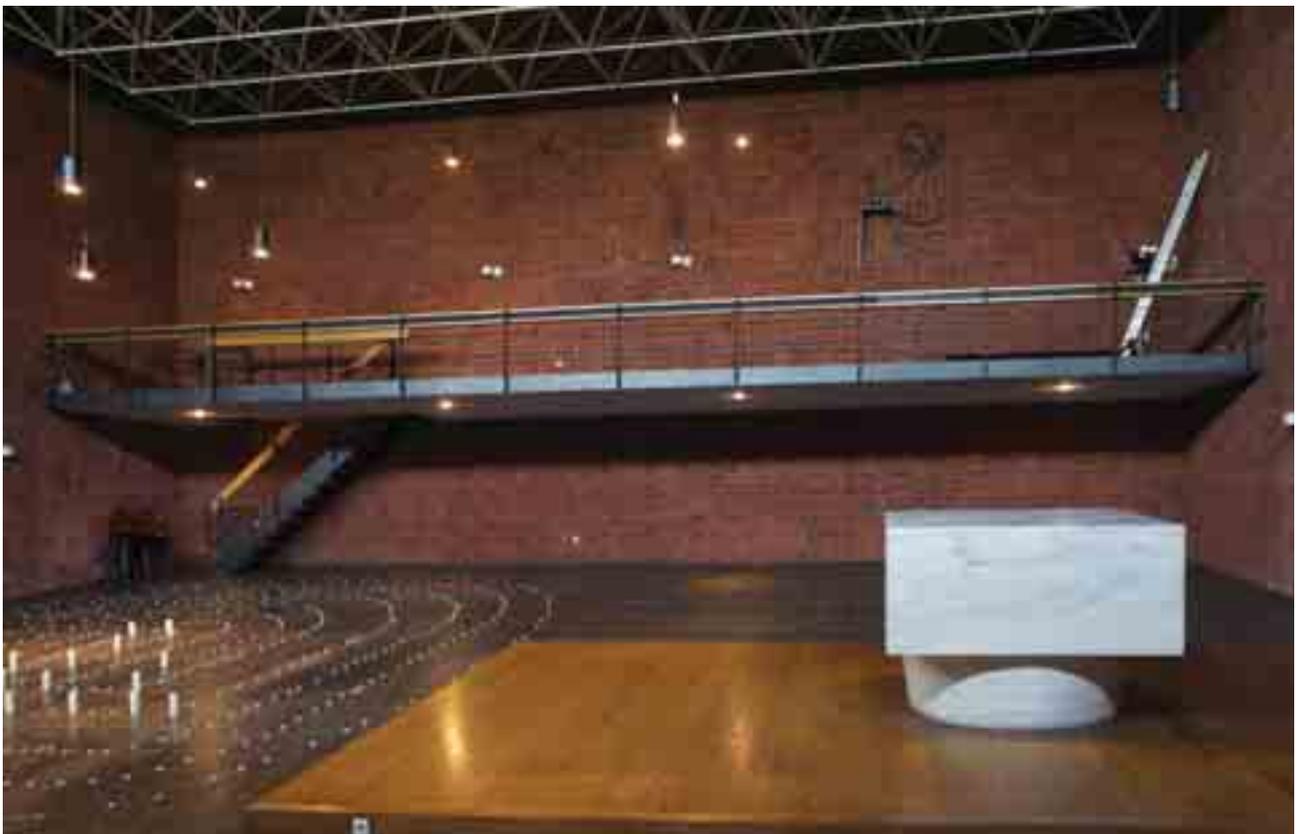


TAVOLA 38
St. Helena, Bonn

St. Helena, Bonn
1959-61



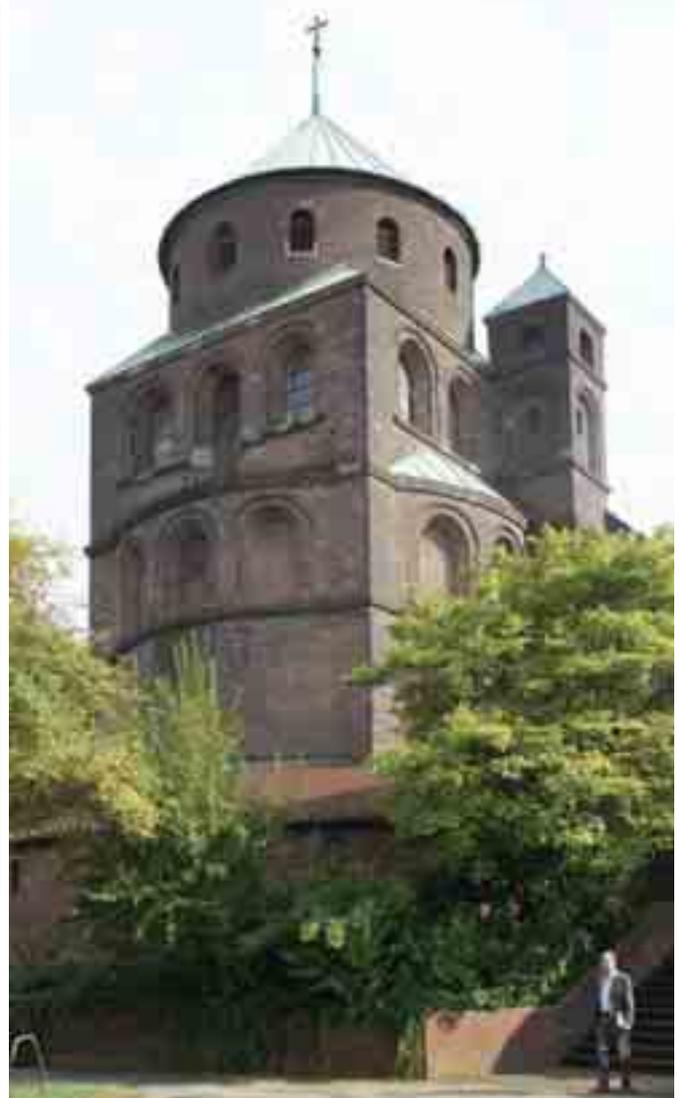


TAVOLA 39
St. Elisabeth, Essen-Frohnhausen

St. Elisabeth, Essen-Frohnhausen

1952-59



1899

Emil Steffann nasce a Bethel (Bielefeld, Vestfalia) da una famiglia di fede protestante.

1917-18

Consegue il diploma di maturità e viene chiamato alle armi nella I guerra mondiale.

1918-21

Collabora alla classe di scultura del prof. Perathoner a Bielefeld e Berlino. Fa seguito un periodo (fino al 1927) da praticante autodidatta in atelier, officine e cantieri.

1922

Costruisce una casa per la madre e le sorelle (il padre era morto nel 1916) a Lubecca.

1926

Viaggio ad Assisi e conversione al cattolicesimo.

1927-28

Segue un corso di studi privato con il prof. Münch, della Scuola di architettura di Lubecca, e lavora a piccoli complessi abitativi rurali e spazi liturgici a Lubecca e in Vestfalia.

1931-36

Incontro ad Aquisgrana e collaborazione a Berlino con Rudolf Schwarz.

1932

Disegno della processione del Corpus Domini a Lubecca.

1933-41

Si occupa di lavori edilizi per le comunità della diaspora cattolica in terra protestante, allestendo cappelle nella fabbrica del pesce di Schlutup e in abitazioni private a Travemünde e Mölln; collabora alla rivista di cultura religiosa *Die Schildgenossen*.

1941-44

Dopo il matrimonio con Jutta Lützow (dalla quale avrà tre figlie) è richiamato in servizio nella II guerra mondiale e distaccato alla pianificazione e ricostruzione della Lorena occupata.

1944-46

Internamento in Francia con la famiglia.

1946-47

Lavora presso le opere pubbliche di Lubecca, dove segue la ricostruzione della chiesa di Santa Caterina e redige un piano di risanamento e conservazione del centro urbano; cura l'allestimento d'una cappella per l'ospedale Sud della città.

1947-49

Assume la direzione delle opere di urbanizzazione presso l'arcidiocesi di Colonia; si stabilisce a Mehlem presso Bonn.

1950-68

Svolge la libera professione di architetto redigendo oltre cento progetti di chiese, conventi ed edilizia sociale. Nel 1964 è insignito della laurea *honoris causa* dalla Technischen Hochschule di Darmstadt; nello stesso anno riceve il premio per l'architettura del *land* Nord Reno-Vestfalia e nel 1965 la *Grosse Bundesverdienstkreuz*.

1968

Steffann muore a Bad Godesberg per le conseguenze di un incidente stradale.

1970-71

Gli ultimi lavori sono portati a termine sotto la direzione di Gisberth Hülsmann.

AEROFOTO



AF1

Franziskanerkirche St. Marien, Köln, 1950-58 (ricostruzione)



St. Elisabeth, Opladen, 1950-58



St. Paulus Dom, Münster, 1952-55 (ricostruzione e adeguamento)



St. Konrad, Duisburg-Fahrn, 1952-53



St. Elisabeth, Essen-Frohnhausen, 1952-59 (ricostruzione)





St. Nikolaus, Velbert-Langenhorst, 1953-54



St. Johannes, Dorsten, 1953-60



St. Bonifatius, Dortmund, 1952-58 (ricostruzione)



St. Mariä Himmelfahrt, Alfter-Oedekoven, 1953-56

St. Konrad, Marl-Hüls, 1954-57



AF2



St. Maria in den Benden, Düsseldorf-Wersten, 1955-59



Heilig-Geist-Krankenhaus Kapelle, Köln-Longerich, 1955-59



St. Remaclus, Cochem-Cond, 1955-68



St. Bonifatius, Krefeld-Stahldorf, 1957-59



Abtei Maria Heimsuchung, Kall-Steinfeld, 1957-59



zum heiligen Kreuz, Dorsten, 1957-61



AF3

St. Bonifatius, Essen-Huttrop, 1958-61



St. Hildegard, Bonn-Rüngsdorf, 1957-62

St. Hedwig, Bayreuth, 1958-60

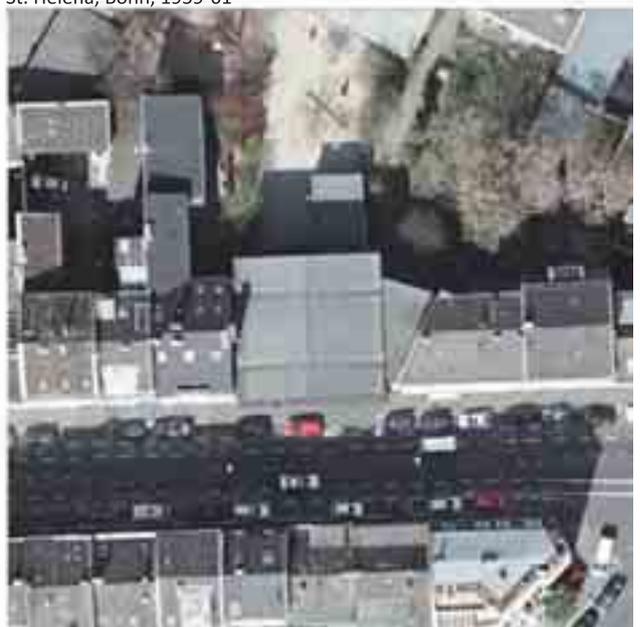


Herz-Jesu, Essen-Altenessen, 1958-63 (ricostruzione)



St. Clemens, Duisburg-Kaßlerfeld, 1958-61 (demolita 2009)

St. Helena, Bonn, 1959-61





St. Martinus, Moers-Repelen, 1959-61



St. Johannes, Merkstein, 1959-62



St. Laurentius, Köln-Lindenthal, 1960-62



Smerzreiche Mutter, Düsseldorf-Flehe, 1960-64 (ricostruzione)



St. Augustinus, Düsseldorf-Eller, 1960-69



St. Maria vom Frieden, Dormagen-Nord, 1961-63

AF4



Kartause Marienau, Seibranz, 1962-64



St. Matthias, Euskirchen, 1962-67

St. Bartholomäus, Pressig-Rothenkirchen, 1963-64 (ampliamento)



Christuskönig, Oeffingen, 1964-68



St. Hedwig, Köln-Höhenhaus, 1964-68



Heilig Geist, Mülheim an der Ruhr, 1965-68





Kloster St. Katharina von Siena, Düsseldorf-Angermund, 1967-69

St. Walburga, Porta Westfälica, 1965-70



St. Martin, Dornbirn, 1966-69 (adeguamento)



St. Cyriacus, Bruchhausen im Sauerland, 1967-71



ST. REMACLUS IN COCHEM

Noch ein Tag im Paradies

Die von EMIL STEFFANN (1899-1968) inszenierte *Fronleichnamspzession* in Lübeck (1932) bildet Raum und Kirche aus Handlungen. Steffann spricht in diesem Zusammenhang von einer „aus lebendigen Steinen errichtete Kirche“. Er realisiert Architektur als Ereignis und Geschehen. In Lübeck bilden Kirche und Straße während der Fronleichnamspzession eine lebendige Einheit, wie sie vielleicht auf ähnliche Weise auf dem Stadtplan Roms von GIOVANNI BATTISTA NOLLI (1748) deutlich wird. Die räumliche Geometrie der Liturgie, wiederholt und in den Straßenverlauf integriert, kreiert eine architektonische Erzählung und wie in der Abfolge der Stationskirchen in Köln die Sakralisierung der Stadttopographie; auf ähnliche Weise illustriert die Karte des BEATUS VON LIÉBANA (8. Jahrhundert) die planetenartige Verbreitung des christlichen Glaubens und stellt das irdische Paradies als den Ort dar, wo der Mensch in der Vergangenheit gelebt hat, gleichzeitig die Gegenwart gerechtfertigt und die Zukunft ankündigt wird. Steffann integriert den Grundriss des Paradieses in die heilige Topographie der Kirche *St. Laurentius* in Köln (1960-62) als ein zugrundeliegendes strukturelles Zeichen, das in Beziehung zur Stadt gesetzt wird; hier umschließt die schweigsame Beredsamkeit der Ziegelmauer den leeren Schwerpunkt. Die innere Sammlung ist das besondere Merkmal des Innenraums. In der liturgischen Architektur von Emil Steffann ist der Sakralbereich ein heiliger Ort, der einen Zustand der Kommunion und der sinnlichen Verbindung zu Gott bedeutet. Das entspricht den Kriterien einer symbolischen Dekonstruktion von Raum durch das Ritus. In der Kirche *St. Walburga* an der Porta Westfalica (1965-70) ist das Paradies ein Ort der Kommunikation und Schwelle in den quaderförmigen Kirchenraum, der in den Ecken abgerundet ist und so den Prozessionsrundgang von Lübeck in Erinnerung bringt. Es sind hier die grob behauenen Bruchsteine, die wie ein plastisches Kontinuum die Gemeinde aus lebendigen Steinen in einem offenen Rund umschließen. Bauen äußert sich hier im ursprünglichen Sinne als grundlegende, authentische und universale Gebärde einer *ersten Architektur*.

Der Unbekannte

Für die Geschichtsschreibung der Architektur ist Steffann praktisch ein Unbekannter; nur gelegentlich war sein Schaffen Gegenstand von Diskussionen, außerhalb von Deutschland ist sein Name kaum bekannt. Das liegt vermutlich daran, dass durch seine geistige Inspiration sich die Architektur in dem Gebet dienende, plastische und räumliche Verbindungen ausdrückt und auflöst: Das bleibt unverständlich für einen Betrachter, der den Glauben der betreffenden Person nicht kennt – und dies ist keine formaler Aspekt, sondern vielmehr der Inhalt seiner Bauauffassung.

Die Reflektion über einen wirksamen Ursprung ermöglicht durch geistige Kontinuität die Konkretheit der Werke; die Geschichte von Steffann könnte man als *ministerium architectonicum* bezeichnen, was einen universellen Kanon und die eigene Disposition gegenüber dem realen Ereignis der heiligen Epiphanie voraussetzt, während es der Gemeinde überantwortet wird, das nicht hinzuzufügen, was nicht notwendig ist und sein zu lassen. Armut ist ein von Steffann auf besondere Weise enthülltes Wort, das für ihn ein tragkräftiges Fundament für Großes bedeutet: Seine Kirchen bieten den Gläubigen Schutz und verweisen auf die religiöse Erfahrung, die Unvollkommenheit und Vorläufigkeit der menschlichen Existenz. Das erste Projekt für eine *Kirche in Schlutup* (1938) zeigt ein Gebäude von scheinbar elementarer Einfachheit, eingebunden in die kosmische Ordnung mit der Absicht, seine existenziellen Bedeutungen und Merkmale an den Ort zu binden.

Das gleiche Konzept übernimmt er für die Kirche *St. Konrad* (1952-53) in Duisburg, wo sich auf vollkommene Weise ein Bauen als Reflex des Wahren in dem durch die traditionellen Wandöffnungen fallenden Licht geistig manifestiert. In der *Scheunenkirche* von Boust (1942) erfüllt sich ein Wohnversprechen: Grundlage der Raumdisposition ist die langsam wachsende Idee, anstatt auf eine Funktion sich auf den Ort zu beziehen und diesen virtuell an die Liturgie zu binden. Das Pfarrzentrum von *St. Bonifatius* in Krefeld (1957-59) entwickelt in gleicher Art und Weise einen leeren Raum und durch die plastischen Bauteile wie durch die schwingende Ausrichtung des Raums in Verbindung mit der dynamischen Vertikalität einer originellen Bedachung eine direkte Beziehung zum Leben. Steffann baut Architektur aus der ursprünglichen Struktur und dem Geist der Materie.

Stat crux dum volvitur orbis

Diese Worte sind in den Grundstein der nach der Bombardierung wiedererrichteten Ursulinenkirche in Dorsten eingemeißelt. Die Wand, in der der Grundstein eingelassen ist, besteht aus vergoldetem Sandstein und bildet eine Schwelle, ein eindringliches *memento* der Zerstörung; die Kirche „Zum Heiligen Kreuz“ (1957-61) wirkt wie ein zurückgewonnenes Bollwerk im Innern eines schützenden Zelt des Heilsgeschehens.

Seine Nachkriegstätigkeit beginnt Steffann 1950 in Köln mit dem Wiederaufbau der *Franziskanerkirche* (1950-58). Dort baut er wie in Boust mit Trümmersteinen, um mit diesem Material den räumlichen und städtischen Kontext im großen Maßstab wiederherzustellen, und erreicht dies durch Aneinanderreihen, Abwandeln und Wiederholen des Baumotivs der Hütte. Den erhalten gebliebenen Glockenturm des kriegszerstörten Gebäudes der *Herz-Jesus-Kirche* in Essen (1958-63) fügt Steffann in die Topographie des dem Kult geweihten Ortes als eine architektonische Erzählung ein. In Düsseldorf bewahrt er die Längsachse der Kirche *Schmerzreiche Mutter* (1960-64) durch ein weiträumiges Mittelschiff. In den Jahren von 1940 bis 1945 werden die deutschen Städte zerstört, verlieren Geschichte und Bezug zur Vergangenheit; diese Folge des Krieges drückt sich bei Steffann schon im Projekt *Schlutup II* (1938) aus, wo er eine unterirdische Kirche als Zufluchtsort für Seele und Leib entwirft.

St. Bonifatius in Dortmund wird 1944 dem Erdboden gleichgemacht: Steffann errichtet die Kirche (1952-58) wieder mittels eines Systems, das die anonyme, schützende Schale in eine einzige helle, gegliederte und festliche Hülle zu verwandelt. Schließlich geht er beim Wiederaufbau des *St. Paulus Domes* in Münster (1952-55) und auf dem Terrain der materiellen, geistigen Restauration noch einen Schritt weiter, wenn er den Auftraggeber über die „Kirche als Kirche“ entscheiden lässt: Durch das Verknüpfen zeitgemäßer Ansprüche mit den städtebaulichen Gegebenheiten schafft er einen komplexen Bezug zum doppelten Kreuz des Grundrisses der Kathedrale. Ihm bedeutet die Möglichkeit, so wieder aufzubauen, wie es für unsere Epoche notwendig erscheint, eine *felix culpa* im Bewusstsein, dass aus der tiefsten Verdammnis neue Hoffnung entsteht.

Zeitlos

St. Maria vom Frieden in Dormagen (1961-63) ist Ausdruck des franziskanischen Charakters von Steffann; die Kirche, eine Halle mit sichtbar gelassenen Backsteinen erinnert an kleine, italienische Kirchen aus dem 13. Jahrhunderts. Italien ist für Steffann Ort existenzielle Reflektion; hier bekehrt er sich zum katholischen Glauben und beginnt seine Arbeit an einer Bauweise aufzunehmen, in der die liturgische und monumentale Erscheinung ein Schweigen vermittelt, das sich in dem von Mauern umgebenen Raum vergegenwärtigt. Mit *St. Matthias* in Euskirchen (1962-67) realisiert Steffann einen im Geist des Bettlerordens perfekten Bau, dessen kontemplative Tiefe sich in der Liturgie erneuert. Die Raumschnitte wirken wie das Baugesüge eines imaginären Gedankengebäudes, das sich vom Joch des religiösen, kulturellen und künstlerischen Ausdrucks befreien will. Steffann schafft diese Synthese, weil er das natürliche Material als geistige Materie wertet, bearbeitet und das, was ein Bauwerk ist, als Gegenwart eines zeitlosen Hintergrundes versteht.

In *St. Hedwig* in Bayreuth (1958-60) wird die strenge Formgebung des Pfarrzentrums durch die Rotationsbewegung eines Flügelbaus gestört, die eine richtungsweisende Spannung verursacht und ins Innere des Sakralbereichs führt. In Oeffingen baut Steffann die Pfarrkirche *Christus König* (1964-68) in Gestalt einer Doppelkirche; das weit ausgedehnte Dach bietet der versammelten und dem Altar zugewandte Gemeinde Schutz und Geborgenheit. Steffann bildet durch das Variieren konventioneller Elemente neue objektive Bauformen. In *St. Bonifatius*, Essen (1958-61), führt er das Thema der basilikalen Anlage mit vierseitigem Portikus durch; das Atrium umgibt den östlichen Abschluss und das Innere enthüllt sich als ein suggestiver Betsaal, skandiert durch eine Abfolge von Bögen. *St. Hildegard* in Bonn-Rüngsdorf (1957-62) ist ein Zentralbau, ein leeres Innen voller Erwartung, umgeben von einer durchgängigen Struktur, die den Raum auf natürliche Weise an den Boden bindet. Die gestaltende Erzählung vermag dann zahlreiche und bedeutende mentale Materialien aufzunehmen, wenn sie das Nichtintelligible in intelligiblere Teile zerlegt.

Ecclesia und Domus

Mit dem Projekt für das Pfarrzentrum *St. Anna* in Berlin-Lichterfelde (in Zusammenarbeit mit RUDOLF SCHWARZ, 1936) sollte ein Ort geschaffen werden, der die räumliche Zuordnung von Liturgie und Seelsorge im Gotteshaus zugleich als Präsenz und Diakonie im Stadtbereich vermittelt. Zusammen mit Schwarz entwirft Steffann auch die Pfarrkirche *Zum heiligen Franz* in Köln-Am Bilderstöckchen (1948), deren Anlage er in Gänze für die Kirche *St. Johannes* in Merksteil (1959-62) übernimmt und an den länglichen liturgischen Saal mit Apsis einen offenen Kreuzgang anfügt. Die Gewohnheit Steffanns, ursprüngliche Bilder zu variieren und wieder zu verwenden, unterscheidet ihn von seinem Kollegen Schwarz, der eine eigene, liturgische Architektur entwickelt und diese als eine zum Transzendentalen hin offene Schwelle versteht.

Das durchgehende Mauerwerk öffnet sich zum Eingangsbereich der Kirche *St. Maria in den Benden* (1955-59) in Düsseldorf. Von dort führt der Weg in den vom Innenhof erleuchteten Gemeinderaum. Hier von Mauern umgeben wird die Gemeinde unter einem Dach vereint, kann sich, nicht auf genau bestimmte Tätigkeiten festgelegt, entwickeln und der Vielfalt Raum geben. Steffanns Sache ist es nicht, das Anderssein des Kirchenraumes herauszustreichen, und das unterscheidet seine Pläne von denen der späteren *maisons d'Église* im wallonischen Belgien. Das Pfarrzentrum der Kirche *St. Augustinus* (Düsseldorf, 1960-69) legt sich um einen gläsernen Kern, der zwei perpendikular angelegte Flügelbauten belebt, die zum Altar hin konvergieren und in denen sich die Gemeinde versammelt. Die Räume im Pfarrzentrum *Heilig Geist* in Mülheim an der Ruhr (1965-68) werden durch Überlappen verbunden und das Haus der Gemeinde erscheint hier als ein Dorf im Kosmos. Die Frage nach dem Sinn von Gemeinde und Zugehörigkeit ist für Emil Steffann im Bemühen, essentielle und erhöhende Zeichen in Einklang zu bringen, eine notwendige Prämisse für ein auf des Menschen Herz verweisendes und angewiesenes Bauen.

Vom erfahrbaren Spirituellen

Das parabolische, gewölbeartige Tragwerk von *St. Bonifatius* in Lübeck (1951-52), die erste der von Steffann neu erbauten Kirchen, überwölbt feierlich den liturgischen Weg des Gebetes in Richtung Apsis. Dort aufgefangen und gehalten verweist die Wand aus Glas, die Apsis und Halle verbindet, die Gemeinde auf das Jenseitige ihrer provisorischen Bleibe. Steffann war überzeugt, dass wir über unsere Sinne fühlen, wahrnehmen, Welt erfahren und erleben. Wahr- und Annehmen der sinnlich erfahrbaren Welt sind sein die Natur der Dinge berücksichtigendes Gestaltungsmittel, das es zu erlernen und zu vermitteln gilt; denn im angemessenen Einsatz technischer Möglichkeiten nimmt und hat ein Mensch produktiv Anteil am Enthüllen neuer Strukturen und Bedeutungen von Materie und ihren Verwandlungen.

In *St. Elisabeth* in Opladen (1950-58) bildet die Kirche in Gestalt von Hülle und Struktur ein neues städtisches Element: Das Gebäude richtet sich mit seinem großen Torbogen und Fenster auf die Stadt und wirkt wie vom Geiste durchwoben. Der Baumeister gewährt den Dingen Raum, sich zu enthüllen, und oktroyiert seinem Werk nichts auf. In der Kirche *St. Martinus* in Repelen (1959-62) wirkt die dynamische Konstruktion der Hülle elementar, bildhaft und nicht notwendigerweise als Technik. Bauen heißt für Steffann, aus dem Geist und der Bedeutung der Materie Dinge zu schaffen und ihre Vergänglichkeit anzuerkennen, ohne einem vordergründigen Relativismus zu verfallen. Erst in der lebendigen Erfahrung stiftet der Bau dort, wo die menschlichen Sinne sich vergeistigen, einen Ort der Begegnung von Gott und Mensch als Wahrheit einer erlebten Identität.

Das christliche Zeugnis ist innerer offener Raum und die historisch-eschatologische Offenbarung Christi legitimiert die theologische Ästhetik als Analogie von Maß, Form und Glanz des Himmels. In der Pfarrkirche *St. Laurentius* in München (1952-57) gelingt es Steffann, einen privilegierten Raum für die liturgische Feier zu schaffen, in dem die Ausdruckskraft des Materials ganz im Dienste des Gebets auflöst wird: Ein Weg lädt ein und führt in die Kirche, deren weitausgedehnter Raum mit seinen Werken beeindruckt und im Altarbereich den Ort vergegenwärtigt, zu dem sich die Gemeinde hin orientiert. Der Kirchenraum wirkt wie ein Sanktuarium, in dem die Teilnahme an der Eucharistie kein trockener theologischer Begriff ist, sondern erlebte Wirklichkeit.

Ansichtskarten

Die genau gezeichneten Pläne für *St. Cyriakus* in Bruchhausen (1967-71) zeigen eine asymmetrische Form, die in franziskanischer Einfachheit von der Pilgerschaft erzählt und sich mit dem Ort verbindet. Mit der Kleinsten seiner gebauten Kirchen, *St. Nikolaus* in Velbert-Langenhorst (1953-55), verwirklicht Steffann einen seiner zentralen Gedanken, nämlich den, dass Bauen heißt, einen Ort zu schaffen und ihm gerecht zu werden. Die Kirche *St. Maria Himmelfahrt* (1953-56) steht im Knotenpunkt der Ortschaft Ödekoven und entspricht dieser Bauauffassung Emil Steffanns. Sie ist mit ihren rotgrauen Sandsteinmauern, der gewölbten Apsis, der großen, lichten Rosette und dem gezackten Balkenwerk der Decke ein weiteres Beispiel für sein Bauen auf dem Lande.

Die Abteikirche *Mariä Heimsuchung* der Benediktinerinnen in Steinfeld (1957-59) ist eine Kombination aus zwei Räumen, dem gewölbten Chor und dem Kirchenschiff mit sichtbaren Balken, die an der Außenseite stufenartig nebeneinander gestellt sind und im Inneren ein gut proportioniertes, pulsierendes und symbolisches Ganzes zur Geltung bringen. Die Kirche *St. Remaclus* in Cochem an der Mosel (1955-68) ist ein großes Bauwerk aus gelbbraunem Stein, das mit seiner kreuzförmigen Anlage (als einzige unter den Kirchen Steffanns) den Verlauf des Flusses mit dem Verlauf der den Fluss über eine Brücke querenden Straße verknüpft. In Rothenkirchen erweitert Steffann die schon bestehende Kirche von *St. Bartholomäus* (1963-65): Durch den Anbau des neuen Festsaaus erhält das Gebäude einen L-förmigen Grundriss, der vom Glockenturm ausgeht und wie selbstverständlich zwischen den einzelnen Bauteilen vermittelt, ohne dass einzelne Elemente geschwächt oder zurückgedrängt werden.

Das Kartäuserkloster *Marienau* (1962-64) ist von Wäldern umgeben und erscheint wie eine Klosterstadt aus eingefriedeten Räumen in die Landschaft am Fuße der bayerischen Alpen hineinkomponiert; wer sich ihr nähert, wird nur einer Reihe von horizontalen weißen bzw. gelben Mauern mit einer für Hütten typischen Bedachung gewahr. Marienau erweist sich als eine wahrhaftige *Landmark* und ein Ort von Spannungslinien, auf denen sich die Baufragmente unterschiedlich ergänzen und zeigen. Das einzelne Bauelement bestimmt das Ganze und nicht umgekehrt.

Liturgische Gestaltung

Als grundlegende Eigenschaften des liturgischen Gebets nennt ROMANO GUARDINI folgende: Die heiligmachende Versammlung und die transzendente Spannung, die Enthüllung des existenziellen Wesens und die Ausrichtung der lokalen Persönlichkeit auf die universale Gemeinde hin. Wo Gemeinde sich versammelt, da ist ein sakramentaler Raum und ein liturgischer Ort der Offenbarung, der mit seiner Architektur aus lebendigen Steinen symbolisch übernatürliche Welten vorstellt.

In der Kirche *St. Johannes* in Dorsten (1953-60) ist die Leere und Freiheit des auf die Apsis ausgerichteten Raumes und die reale Immanenz seiner Liturgie zu fühlen. Entscheidend ist nicht *was*, sondern *wie* der Mensch die Wahrheit des Seins erfährt, die sich in der Schönheit manifestiert; letztere, soweit sie als objektives Wesen gelten darf, verhüllt sich. *St. Hedwig* in Köln (1964-68) ist ein Schrein von Sensibilität, der uns durch seine Ruhe, die Dichte und die gedämpfte Helligkeit berührt; Steffann schafft einen offenen, dem Gebet der Gemeinde dienenden Raum. Der Würfel der *Heilig-Geist-Krankenhaus Kapelle* in Köln (1955-59) wird von einem Kranz aus natürlichem Licht gekrönt, er birgt in sich die Stille des Unausgesprochenen und verbindet als Raum alle Dinge in sich mit dem Altar als Mitte und liturgisches Zeichen.

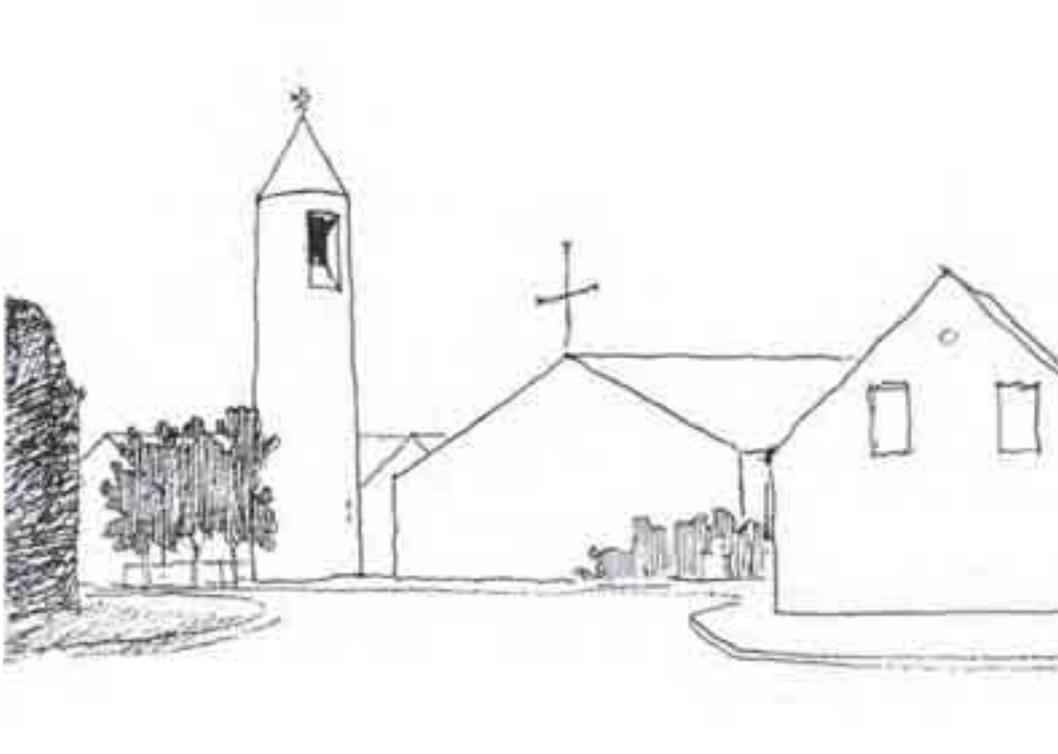
Die Kirche des *Dominikanerinnenklosters* in Angermund (1967-69) zeugt mit ihrer Architektur von der eigentlichen Bedeutung der liturgischen Handlung und ihrem Vollzug; der einzige Dachbalken, der wie der Bootskiel leicht auf den Mauern ruht, verläuft diagonal über der Altarinsel und schafft zwischen den Orten der liturgischen Feier einen imaginären Raum der Erwartung. Mit der Anpassung der Kirche *St. Martin* in Dornbirn (1966-69) an die Liturgiereform deutet Steffann den Raum als sichtbaren Leib einer um den Altar versammelten christlichen Gemeinde und fügt die Architektur der neuen Liturgie behutsam in die historische Kirche ein.

Das Erbe Steffanns

Die Kirche *St. Clemens* in Duisburg (1958-61) wurde im Jahre 2009 abgerissen; es handelte sich um einen regelmäßigen, pavillonartigen Raum mit undefinierter Bestimmung, den man hätte aufteilen und wiederverwenden können. *St. Konrad* in Marl (1954-57) ist die erste Kirche in Deutschland, in der ein Kolumbarium eingerichtet wurde, was ermöglichte, ihre Architektur und geistliche Aufgabe zu erhalten. *St. Helena* in Bonn (1959-61), eine ungewöhnliche, über plastische *Pilotis* errichtete Stadtkirche, ist entweiht und soll künftig Aufgaben von Kirche und zeitgenössischer Kultur übernehmen, weil der massive Altar eine rein profane Verwendung verunmöglicht.

Die Deutsche Bischofskonferenz hat im Jahre 2003 ein Dokument der Kriterien veröffentlicht, die bei der Umwidmung und Umnutzung katholischer Kirchen zu beachten sind. Das gilt insbesondere für die Bauten von Emil Steffann: Von den genannten Beispielen abgesehen dienen alle Kirchen weiterhin dem Gottesdienst, ihr Baucharakter blieb erhalten, weil sie mit ihrer Umgebung fest verwurzelt sind und ihre vitale Bedeutung sie vor jedem harten Eingriff in ihrer Substanz bis jetzt hat bewahren können. Im Gemeindezentrum in *Senne I* (1966), nach dem Tod Emil Steffanns von Gisberth Hülsmann fertiggestellt, sind große Teile des Kirchenraums unbestimmt für spätere Entwicklungen freigehalten worden. Die Versammlung um den Ort der liturgischen Feier und die Ungewissheit der variablen Dichte des *Nicht-Raums* charakterisieren dieses Projekt. *St. Elisabeth* in Essen-Frohnhausen (1952-59) ist von einer östlichen Spiritualität durchdrungen, der ökumenische Raum in der Kirche abgrenzt und erinnert uns *alle* daran, dass wir *eins* sind.

Für Emil Steffann war die Erneuerung der römischen Basilika *Santo Stefano Rotondo* (1964-66) die größte Herausforderung seines Lebens; sein Vorschlag ist es, den Raum und die Gemeinde als ein Miteinander von *circumstantes* zu verstehen und als eine Opfergabe in Gestalt der christlichen Kommunion darzustellen. Die Handlung wird zu einer auf die Mitte ausgerichteten, sich öffnenden Bewegung gemäß seines Gedankens und Wahlspruchs: *Wir müssen der Zukunft Raum lassen für Aufgaben, die wir noch nicht kennen, nicht kennen können, nicht kennen dürfen!*

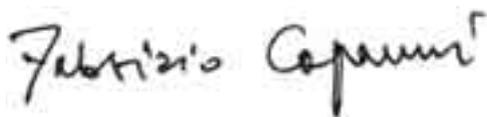


HEILIG GEIST IN MÜLHEIM AN DER RUHR

Mons. Fabrizio Capanni
via di Porta Angelica, 63 00193 Roma

Ho conosciuto Tino Grisi al primo Master in Progettazione e adeguamento di chiese della Sapienza di Roma - in cui lui era l'alunno e io il professore - ove egli giungeva con una solida formazione che gli conferiva sicurezza di giudizio e di critica. Il corso era mirato a integrare le abilità progettuali già possedute con lo studio di alcune discipline teologiche - in primo luogo l'ecclesiologia, la liturgia e l'iconografia cristiana - concorrenti a formare un architetto in grado di aprirsi all'essenza dell'edificio per il culto ancor prima di progettarlo. Forse egli allora non sospettava nemmeno che tali insegnamenti avrebbero impresso una svolta nella sua cultura e lo avrebbero portato ad approfondire personalmente i temi trattati nelle lezioni, fino ad acquisirne una conoscenza peculiare certamente prossima a quella dei suoi docenti d'allora. In seguito, con letture specifiche e frequenti sopralluoghi in Germania, Grisi ha concentrato particolarmente la propria attenzione sui principali architetti di chiese del Novecento di area tedesca, Rudolf Schwarz ed Emil Steffann - e di conseguenza sull'opera teorica del loro comune ispiratore Romano Guardini, uno dei più amati teologi del Movimento liturgico - tanto che stiamo ora leggendo la prima monografia completa su Steffann, frutto del dottorato di ricerca compiuto all'Università di Bologna.

Conclude questo lavoro accademico la recentissima proposta per il complesso parrocchiale di San Giacomo Apostolo in Ferrara dove, alla cura delle forme, all'attenzione nella scelta dei materiali, al gusto del colore, Grisi ha saputo integrare perfettamente le proprie conoscenze sullo svolgimento del rito cristiano e il ruolo dei singoli poli liturgici. Questa architettura non è pura ricerca spaziale, bensì vero luogo abitabile dalla comunità credente e, insieme, dalle presenze simboliche, dove il lavoro del progettista si integra a quello degli artisti non solo attraverso le tecniche canoniche della scultura, pittura e dell'arte vetraria, ma anche con incursioni in più audaci forme espressive, quali la video-arte.



Roma, 18 ottobre 2012

VERIFICA ARCHITETTURALE

*Come infatti lo spirito cristiano si raccoglie all'interiorità, così l'edificio diviene il luogo,
da tutti i lati in sé delimitato, per la riunione della comunità cristiana...
ma la devozione del cuore cristiano è al tempo un'elevazione oltre il finito...
L'architettura acquista con ciò, quale suo significato indipendente dalla semplice rispondenza,
l'elevazione all'infinito, e questo significato essa si sente spinta a esprimerlo
con forme spaziali architettoniche.*

Georg Wilhelm Friedrich Hegel,
Estetica

*Il Mondo, vaso spirituale, non può essere modellato. Chi lo modella lo distrugge...
Per questo il santo rifugge dall'eccesso, rifugge dallo sperpero, rifugge dal fasto.*

Lao Tzu,
Tao Te Ching, XXIX

*La città dell'homo faber rischia sempre di scambiare le sue istituzioni per il fuoco segreto
senza il quale le città non si fondano né le ruote delle macchine vengono messe in moto;
e nel difendere le istituzioni, senza accorgersene, può lasciar spegnere il fuoco.*

Italo Calvino,
La giornata d'uno scrutatore

Chiesa e centro parrocchiale di San Giacomo Apostolo in Ferrara ¹

Rapporto con
l'ambiente urbano

Il lotto destinato alla costruzione del NUOVO COMPLESSO PARROCCHIALE DI SAN GIACOMO APOSTOLO IN FERRARA si trova nel quadrante sud-ovest della città, appena fuori dall'anello murario storico e prossimo all'incrocio tra il ramo del Po di Volano e la linea ferroviaria, in un comparto moderatamente edificato nel quale si prolunga la pianura circostante (figg. A e B). La via Arginone, verso cui il terreno e l'edificio attualmente in uso affacciano, corre rettilinea in parallelo al corso d'acqua, a partire dal fondo cieco in fregio ai binari (a oriente) fino a perdersi nella campagna (verso ovest); un'imponente rotatoria in costruzione produrrà il collegamento diretto della strada con la sponda opposta e le arterie di scorrimento, per via anche di un nuovo ponte già varato. L'intersezione in quota comporta conseguentemente una variazione altimetrica della carreggiata che si appoggerà a una muraglia stradale costruita, come una barriera invalicabile, lungo il lato superiore del lotto, con un'altezza fino a 3 metri sopra il piano di campagna; al piede del muro, verso il terreno in oggetto, è prevista una pista ciclabile, mentre superiormente, lungo la strada, vi sarà l'inserimento del marciapiede. Il lotto, cinto per tre lati da sveltanti alberature in pioppi cipressini, confina a sud e ovest con i terreni limitrofi, a est con una strada interna il cui sedime è attualmente privo di adeguata definizione. Le costruzioni circostanti sono perlopiù case di civile abitazione a due piani di modesta entità le quali costituiscono una sorta di borgo raggruppato lungo la via Arginone; sullo sfondo appaiono le sagome dei siti industriali dismessi e di nuove elevazioni ricreativo-commerciali di corvivo linguaggio architettonico.



fig. A



fig. B

Data questa premessa, la strategia insediativa proposta per il complesso parrocchiale si fonda sull'assestamento della spiccata caratteristica di *enclosure* del lotto a disposizione, quale quieto e dimensionato luogo di approdo, dove la nuova costruzione si pone come punto focale e simbolico della comunità che qui stabilisce il suo centro. La limitazione posta dagli alberi e dalla trasformazione stradale diviene strumento contenitivo dello spazio, consentendo al tempo stesso la rivelazione di ciò che si trova al di là. La giacitura proposta per l'edificio si distanzia nella norma dalla costruzione esistente (riconvertibile interamente a scuola materna) e raccoglie le direttrici angolari da nord, predisponendosi al ridisegno della carreggiata orientale e ai nuovi possibili sviluppi urbani a sud. Il percorso verso, da e attraverso il nuovo complesso che non termina, ma si perde nel verde, evita di secare il lotto in comparti statici, piuttosto ne fa una *càlamita direzionale*, assumendo la grande lezione che ci viene dalla pianificazione rossettiana di Ferrara, prima città moderna d'Europa. La costruzione crea quindi il senso dell'identità spaziale interna intersecandola in una tensione spaziale con quanto è percepito al di fuori.

¹ Si riporta qui la relazione illustrativa del progetto presentato al 6. Concorso-pilota CEI (Diocesi di Ferrara-Comacchio) cui l'autore è stato invitato nel 2011, scandita secondo le argomentazioni previste dal bando. Alcuni passaggi riprendono stralci del testo su Emil Steffann per sottolineare la continuità operativa tra le parti della ricerca. Ringrazio Mons. GIUSEPPE RUSSO, direttore del Servizio nazionale per l'edilizia di culto, della feconda opportunità concessami.

Le proprietà costitutive della preghiera liturgica sono: la riunione santificante e la tensione trascendente, la rivelazione dell'essenza esistenziale e l'orientamento della personalità locale verso la comunità universale. Lo spazio è allora inteso come il luogo dove la comunità si forma e l'architettura liturgica, come spazio sacramentale, deve manifestare la Chiesa come insieme di pietre viventi ed esprimere simbolicamente realtà sovrasensibili. La misura, il distanziamento, la luce spezzano così quanto può essere eredità del caos per far posto a una forza priva di eccessi (pur entro la ricchezza dei mezzi artistici messi in atto) racchiusa in un frammento del vero mondo: l'uso della pietra, le sottolineature angolari, la forma unitaria testimoniano come di un arresto espressivo e temporale che fissa il raccoglimento della comunità. Il progetto attualizza l'esperienza religiosa e la sua rappresentazione allontanandosi dalla messinscena tecnologica o simbolica, distaccandosi da una concezione di chiese che paiono chiamare tutti a raccolta in un settore determinato o condurre genericamente verso l'alto, con il risultato di lasciare i fedeli perplessi e passivi.

Qui si parte invece da un'idea di liturgia come forma di realtà e ci si accosta alle cose, non con intenti evocativi di una non meglio identificata sacralità, bensì registrando una vera tensione spirituale. L'architettura liturgica è posta come evidenza che solo attraverso l'azione rituale comune una comunità visibile di uomini può manifestare la sua unità interiore e la sua concordia al servizio di Dio. Si tratta di una forma nata dallo *stare-insieme*, dove la presenza monumentale è silenzio che si esprime nello spazio circondato dai muri. Un profilo non equivocabile si legge in continuità con la tradizionale figurazione percettiva delle chiese del territorio e si fa icona della Chiesa esibendo la chiarezza della propria funzione; il rosone identifica la nave maggiore; la porta è liminare e aperta universalmente ad accogliere tutti i *viatores*.

Nella plasticità e nella concatenazione dei corpi progettati si leggono figure costruttive intese come elementi primi, archetipici del pensiero immaginativo dove i contenuti del retaggio individuale entrano in congiunzione, nella memoria, con quelli del passato collettivo. Si verifica una ricorsività di forme simili, aggregate per manifestare l'idea fondativa e costruire un'architettura dello spazio santo in modo adeguato e sensato, al servizio di canoni universali che si rivelano così aperti e

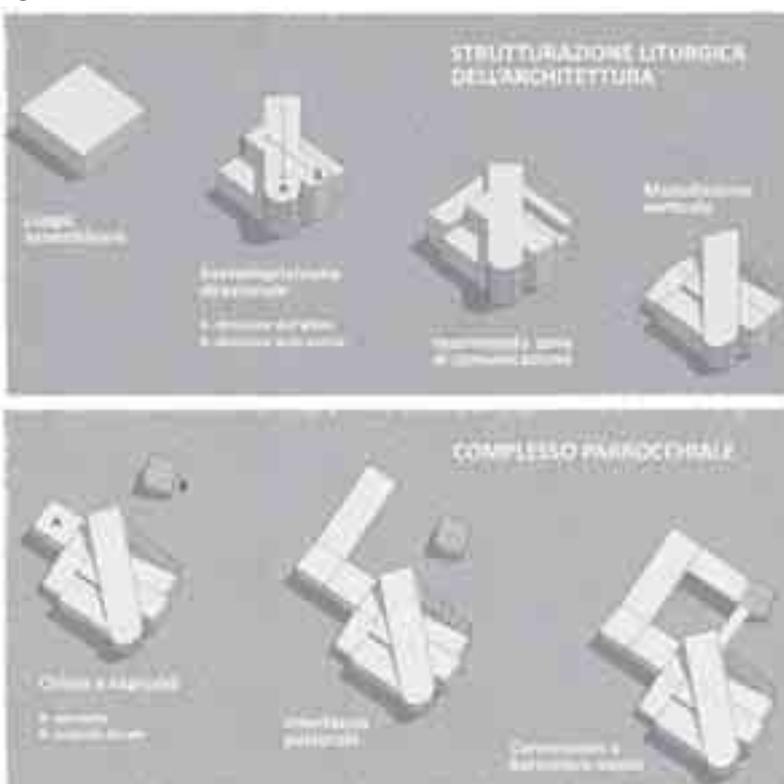


fig. C

non formalizzati. Si tratta di un modo di comporre rivolto a elementi convenzionali piuttosto che a un fraseggio espressivo; nella *oggettività polifonica* degli elementi costruttivi, l'architettura è composta secondo un originale moto di raccoglimento verso una centralità spirituale che non è modularità geometrica, ma vuoto carico di attesa, circoscritto da una struttura piena, naturale radicamento alla località (fig. C).

Il legame dell'uomo con le sue radici spirituali presuppone il richiamo alle origini sensibili di una creatura capace di esprimersi simbolicamente e in unione con la natura; il pieno riconoscimento significativo del senso è attuato attraverso l'esperienza sensibile. La percezione sensoriale è mezzo di comprensione della verità del mondo e di apprendimento di un modo di formare basato sulla natura delle cose; di conseguenza costruire in maniera adeguata al senso significa assumere una responsabilità da un lato personale, nella realizzazione del sé attraverso la percezione, dall'altro universale nei confronti della natura. La nuova proposta non ha le sue radici nel sapere, ma nell'essere, si struttura e legittima a partire da un principio interiore; la pienezza del significato è raggiunta nella metamorfosi della materia che si schiude in una promessa e la costruzione esperienziale dell'agire liturgico corrisponde, nella figura architettonica, alla forza immediata dell'oggetto di manifestarsi sensibilmente.

Il tentativo di edificare secondo un'estetica teologica e oggettiva si rivela così nella possibilità di concepire il disordine del mondo e accettarne l'instabilità senza cadere nel relativismo, nel purismo o nello storicismo; la forma del progetto non si dà isolatamente, bensì si delinea sullo sfondo di altre, si imprime in un contesto, rivelando la sua conformità creativa capace, di conseguenza, di formare il mondo attorno a sé (fig. D). Simbolizza la testimonianza cristiana che non è una mera asserzione, ma spazio interno

aperto, nel quale si manifesta la verità. È palese il desiderio di articolare i volumi in una narrazione continua (con equivalenze di scala e trattamento materico) portando l'abside, come i fronti, a farsi sfondo di una progressione invitante, lungo la quale i lati della chiesa si mostrano quasi svincolati dal loro valore di posizione tettonica, come quinte ricomposte nel movimento e nello sguardo che raccolgono e dirigono il passo e l'occhio del fedele in cammino verso il cuore del luogo celebrativo.

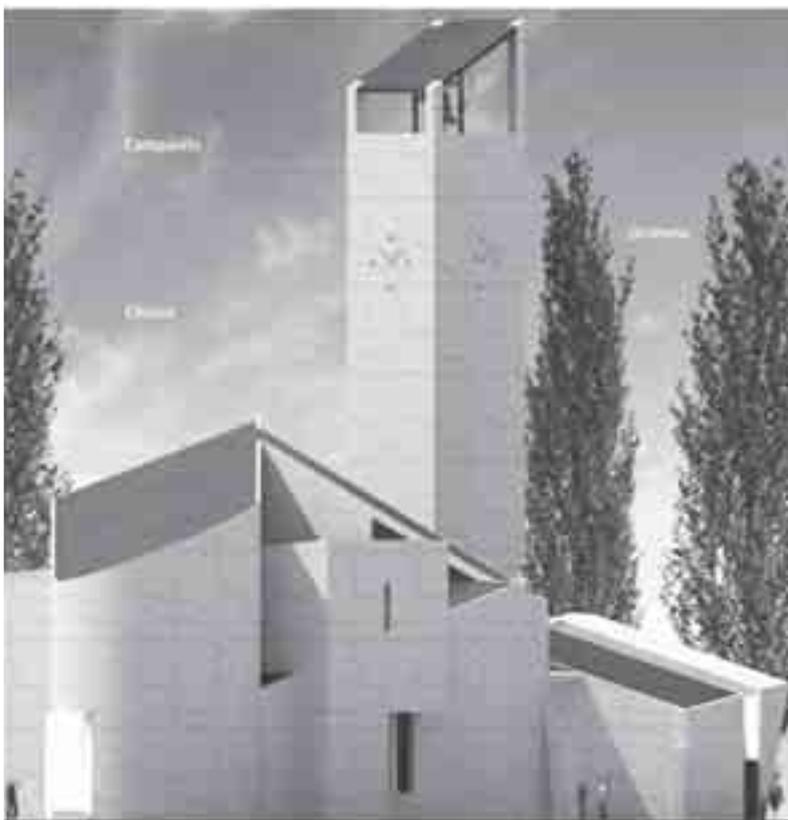


fig. D

Qui gli interventi artistici vogliono essere altamente interattivi con l'estrema, mossa, disponibile semplicità dello spazio. I lavori lignei e marmorei richiamano al primitivismo degli albori della Chiesa e, interagendo con le pietre chiare, si tingono di colori, invitando i fedeli a una comprensione particolare e tattile. Quest'ultima viene ribadita anche dalle opere in video, ampliamento sinestetico e dinamico che sancisce un forte legame con tutti gli elementi votivi. Soprattutto, la luce che penetra dalle vetrate, attraverso i segni sovrapposti, e si riverbera nell'oro dei soffitti è veicolo di orientamento e preparazione sacramentale, connessione tra l'alto e il basso: la nuova Gerusalemme non sale infatti dalla terra al cielo, ma scende dal cielo, e la geometria della sua bellezza è misura, forma e splendore, dove le cose vecchie sono passate e nuove ne nascono.

Il disegno generale delinea un complesso ecclesiale per le funzioni *ad intra* e *ad extra*, le esigenze della parrocchia e la dimensione diaconale implicita verso l'intera società. La gradualità spaziale permette posizioni differenziate: le aule e la sala parrocchiale al servizio del *profano*, l'oratorio feriale come situazione intermedia, la chiesa quale santuario. Tutte le parti sono congiunte dal chiostro centrale.

La chiesa ha pianta quadrangolare con un'abside lungo la diagonale: permette una posizione delle sedute dei fedeli a circa un quarto di cerchio. La composizione dell'edificio mostra due direzioni liturgiche: quella appunto diagonale, dal battistero all'altare, e una seconda, dall'ambone (alla sinistra dell'altare) alla cappella del tabernacolo. Le linee si tagliano nella sezione centrale della chiesa marcata dalla croce. La sede presidenziale, con le sedute di conceleberrante e diacono, è sulla parte destra, prospiciente l'altare e vicino alla Madonna. I posti degli altri ministri, dei ministranti e la credenza sono sistemati alle spalle dell'altare. Il coro si colloca vicino all'ambone; la vicinanza ha il suo senso storico e logico di *schola cantorum*, legato allo svolgimento della liturgia della Parola.

Si tratta di un ambiente (fig. E) che ricerca la sua qualità attraverso le proporzioni equilibrate delle varie parti: spazio dei fedeli, spazio dell'azione liturgica e spazio vuoto, lasciando prevedere una situazione ideale per la celebrazione di una comunità insieme attiva e spirituale. L'ordinamento mostra una chiara distinzione fra la liturgia della Parola e la liturgia del Sacramento. L'asse centrale e lo spazio vuoto mediàno permettono processioni e movimenti attraverso tutta la chiesa; la direzione della luce, sorgente dalle vetrate, sottolinea i luoghi dell'azione liturgica, suggerendo una dinamica comunicativa e festiva. Il candelabro pasquale congiunge le due mense della Parola e della Cena eucaristica.

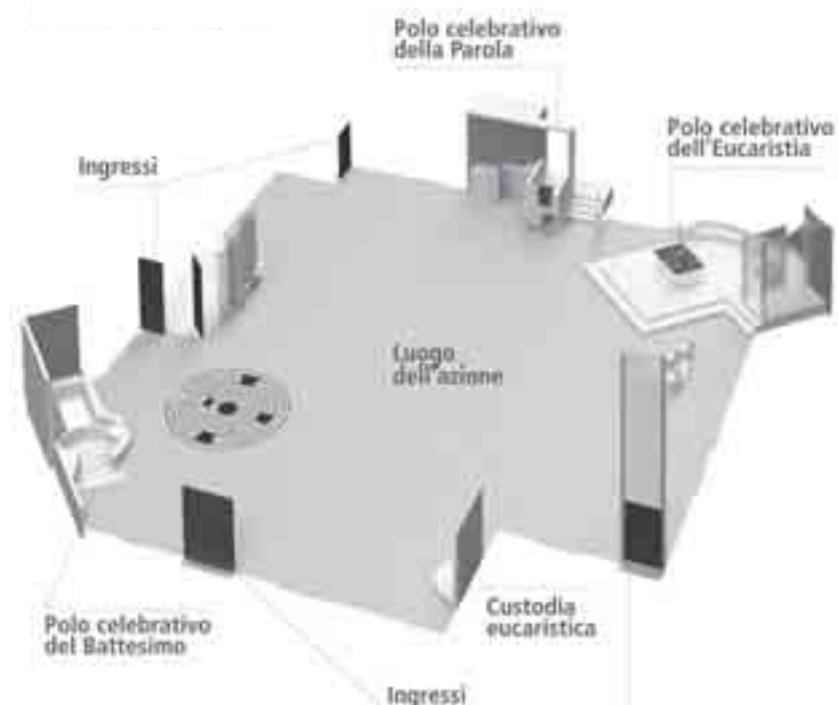


fig. E

Il battistero consente una celebrazione liturgica sul posto: è previsto un fonte per il battesimo a immersione anche degli adulti. Viene integrato da un labirinto a pavimento; il labirinto, all'ingresso della chiesa, è un simbolo della multiprospettività dello spazio sacro concreto e rappresenta, in questo senso, più che una semplice citazione dei labirinti delle chiese medievali. La penitenza ha il suo posto in una nicchia separata e tranquilla. La cappella del Sacramento invita alla preghiera personale; qui è prevista anche la custodia dell'Evangelario a connotare la direzione della Parola: così *sacramentum permanens* e *verbum permanens*. L'oratorio indipendente, per le funzioni feriali o di gruppi particolari, ha un altare centrale e i posti per i fedeli su due lati; questo spazio di comunione è adatto, accanto alla celebrazione eucaristica, per la liturgia delle ore e per forme liturgiche di maggiore prossimità.

L'altare si fonda su un disegno autoconsapevole, secondo le esigenze celebrative e con una qualità artisticamente autonoma, adatto per costituire il centro ideale dello spazio liturgico. Il riferimento è ai dodici fondamenti preziosi della Gerusalemme celeste, al trono auto-illuminantesi dell'Agnello e alle pietre con cui Giacobbe costruì l'altare di Betel. L'ambone, monumentale, elevato e incastonato in una pergola è decentrato rispetto all'altare: vi si collega cromaticamente attraverso la pietra rossa del sepolcro di Cristo, rimasto aperto, migrata a reggere l'Evangelionario; il rilievo della fiancata che raccoglie la luce rappresenta l'angelo, messaggero di Dio.

La soluzione del fonte battesimale allude al grembo materno: *se uno non nasce da acqua e da Spirito, non può entrare nel regno di Dio*. Il tabernacolo è costituito dallo scrigno dorato collocato all'interno dell'edicola del Sacramento; sullo sportello compare il simbolo eucaristico del pellicano, sormontato dalla frase tratta dal *Salmo 80 (81)* che costituisce l'antifona d'ingresso della messa del *Corpus Domini*. La croce monumentale sospesa è quella del *pantokrator*, il re-sacerdote: ci si riferisce alla tradizione più antica della Chiesa e la veste rossa è *memoria passionis* e nello stesso senso la veste sacerdotale. Il crocifisso con il Cristo vivo, la corona e il vestito ha i suoi prototipi nella crocifissione del Codice di Rabbula e in quella di S. Maria Antiqua a Roma; la tipologia è attestata in area padana con il crocifisso Brunner (1200-1220) e quello di Vercelli (1026). Il crocifisso esistente è invece ricollocato nella penitenzieria. L'immagine di Maria è il simbolo del mistero dell'Incarnazione; la Madonna col mantello mostra il figlio ai fedeli, rappresentazione della più antica preghiera mariana: *Sub tuum praesidium*. Le è prossima la sede, in pietra avvolta da un lucente schienale.

Le vetrate compendiano l'azione liturgica: la vibrazione luministica si affianca al segno grafico in un'immediatezza dossologica ed escatologica che, attraverso la parola come immagine, la visione cosmica e le tracce identitarie, crea un palinsesto in cui leggere la fede comune. Anche la porta appare come l'iscrizione di un transito spazio-temporale. I video sono posti all'ingresso; nessuno di essi è compiuto in sé, ma rimanda ad altro richiamandosi a un filone importante della pittura sacra, l'allegoria. La visione dell'acqua che scompone la figura umana introduce al fonte e allude alla metamorfosi del battesimo; il trittico di san Giacomo indica al fedele la necessità di un cammino interiore verso la rigenerazione e rimanda all'icona del Santo, posta sulla colonna di fronte, oggetto di venerazione. Quest'ultima si ricollega alla tradizione figurativa ferrarese, così come l'esempio proposto della *via crucis*, calato in un paesaggio di dolore, mai però totalmente disperante, nei colori di un tramonto che fanno sperare nella prossima aurora (fig. F).



fig. F

I settori funzionali sono chiaramente identificati e riconoscibili nell'insieme continuo del complesso parrocchiale. Gli spazi della comunità celebrante, polarizzati nel nodo chiesastico, luogo della comunione e del banchetto eucaristico, si estendono all'ambiente autonomo dell'oratorio feriale: va letta in questa scelta la volontà di concepire una morfologia propria e un efficace criterio di utilizzazione collegati alla significanza e alla scala delle due componenti, lontana da riduzioni a semplice "spazio nello spazio" e in grado di richiamarsi alla combinata ricchezza dell'approccio liturgico e dell'efficienza sostenibile.

Gli spazi relazionali e di vita del sacerdote, sacrestia uffici e casa canonica, sottolineano la vocazione all'accoglienza e all'ascolto estendosi dalla chiesa, interfacciandosi con i percorsi all'aperto e ampliandosi come architettura propria, articolata in più ambienti a diverso grado di privatezza, fino allo sbocco sul terrazzo superiore, affacciato verso il verde come sulla corte interna. Il *paradiso*, con la fontana dei quattro fiumi, rappresenta il baricentro a cielo aperto, vuoto e disponibile, del complesso, luogo del passaggio e della veglia che richiama alla vita sorgente del mondo.

Gli spazi pastorali si concretano nell'ala del salone parrocchiale concepito come ambiente multimediale in grado di commisurarsi a diversi gradi di fruizione attraverso piani ed elementi di separazione mobili, pur'esso non un luogo indistinto, ma volano di comunicazione interpersonale; annessa è la cucina comune disponibile per i momenti di ritrovo della parrocchia. Le aule per il catechismo e ulteriori possibili usi sono distribuite su due piani, anticipate da un atrio e differenziate per tipologia d'uso e superficie disponibile, creando un insieme-ponte che si eleva poi nella direttrice verticale segnica del campanile rivolto alla città.

Strutture: gli eventi sismici del maggio 2012 che hanno coinvolto l'area geografica in cui si colloca il terreno scelto per l'edificazione del nuovo complesso parrocchiale costituiscono una realtà non eledubile nelle considerazioni riguardanti le scelte strutturali le quali, in questa fase preliminare (anche alla luce della ancora imperfetta indagine geologica), vengono qui sinteticamente fornite a livello di ipotesi. In particolare appare come sia necessario prevedere una fondazione articolata in elementi di profondità (pali) con sovrimposta platea rigida; ancor più è consigliabile la realizzazione di una seconda platea distanziata dalla prima tramite isolatori antisismici nei quali viene concentrata quasi tutta la deformazione, così da permettere la riduzione delle accelerazioni trasmesse alla sovrastruttura. La struttura portante in elevazione è prevedibile a intelaiatura in acciaio disposta secondo i contorni volumetrici della costruzione; essa recherà *in situ* il tamponamento verticale e di copertura in pannelli compositi di adeguato spessore, completati dai rivestimenti esterno e interno.

Impianti: l'orientamento scelto per la costruzione e la particolare articolazione delle falde del tetto consente la previsione di un impianto fotovoltaico integrato alla copertura (in particolare quella del salone e quella dell'asse maggiore della chiesa) costituito da film sottile in vetro semitrasparente. Il complesso verrà così integrato da una cabina elettrica, mentre un'unica centrale termica conterrà gli apparecchi di generazione del calore; riscaldamento previsto a pannelli radianti a pavimento. L'illuminazione artificiale della chiesa è proposta con lampade a sospensione, disposte lungo le linee generative dell'architettura, e corpi ad anello a parete: realizzazione in alluminio, diffusori in vetro e policarbonato, luce a led.

CHIESA (compresi vari accessori)	superfici di progetto (m ²)	superfici parametriche CEI di riferimento (m ²)
Aula liturgica, cappella fer.	549	550
Sacrestia, uffici	160	160
Superficie totale	709	710

CASA CANONICA (compresi vari accessori)	superfici di progetto (m ²)	superfici parametriche CEI di riferimento (m ²)
Superficie totale	210	210

LOCALI MINISTERO PASTORALE (compresi vari accessori)	superfici di progetto (m ²)	superfici parametriche CEI di riferimento (m ²)
Aule n° 10	387	390
Salone parrocchiale	245	245
Superficie totale	632	635

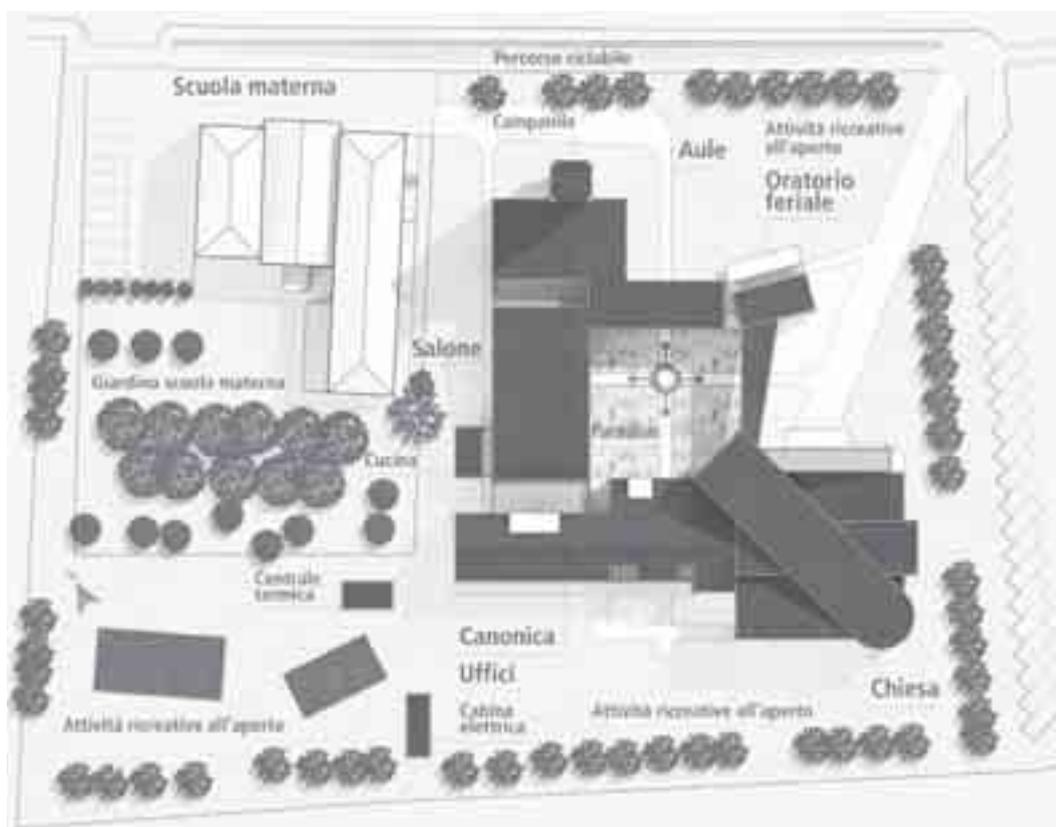


fig. G

Architetto

TINO GRISI

Collaboratore

ANGELO D'APOLITO

Liturgista

PROF. ALBERT GERHARDS

Artisti

FLAVIO SENONER - altare, crocifisso, madonna

ANDREAS HORLITZ - vetrate, porta

PATRIZIA GIAMBI - video, fonte

BRUNO BENUZZI - via crucis

FRANCESCO P. QUARANTA - ambone, tabernacolo

Consulenti

MONS. FABRIZIO CAPANNI - iconografia

PROF.SSA ALESSANDRA BORGOGELLI - arte

PROF. VITTORINO ANDREOLI - prossemica

Contributo tecnico

LUIGI FEDELI - sostenibilità

GIAN ERMES MASSETTI - antisismica

ANTONIO SOZZI + FLOS - illuminotecnica

*Progetto sviluppato nell'ambito del Dottorato di ricerca in Ingegneria edile - Architettura,
Università di Bologna:*

Tutor

PROF. GIORGIO PRADERIO

Assistenza

LUIGI BARTOLOMEI

consegna

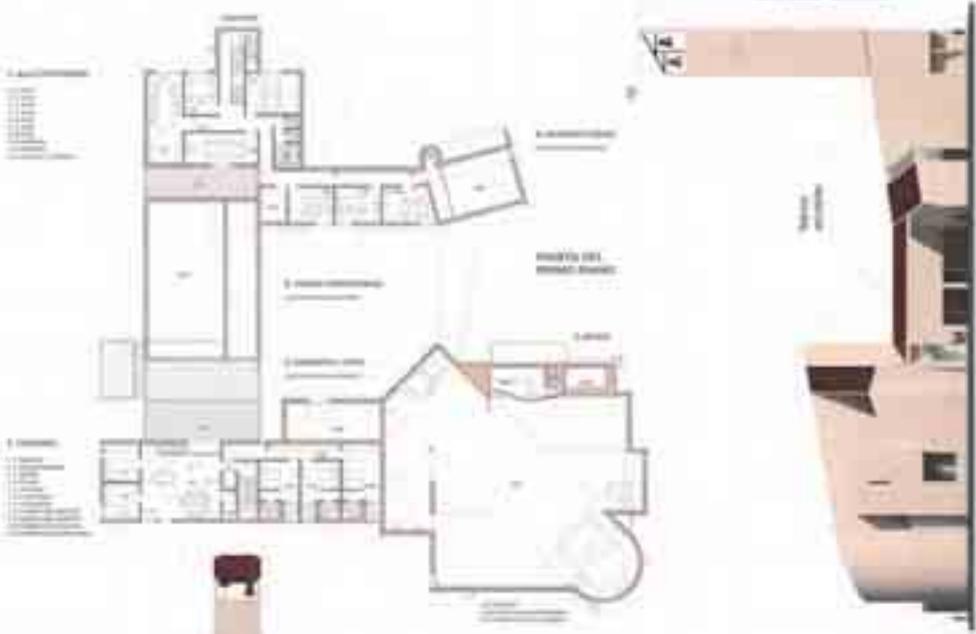
LUGLIO 2012



PROGETTO



PIANTA DEL PIANO TERRA



PIANTA DEL PRIMO PIANO





B VITE
 COMPRESSO
 PARROCCHIALE









FORME GRANTI



POSIZIONE ALTARE

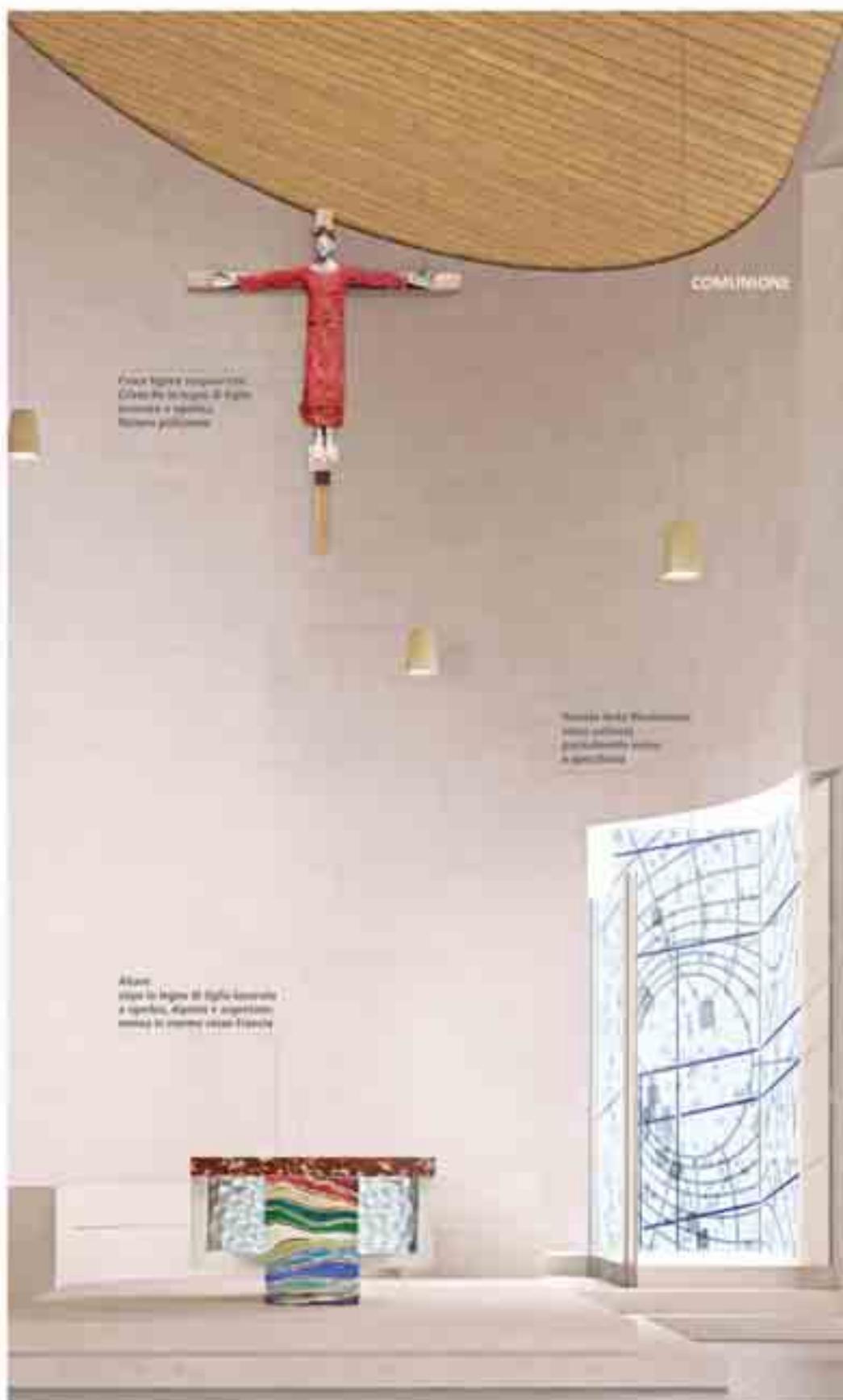


TEMA DEL TAVOLINO



POSIZIONE ALTARE



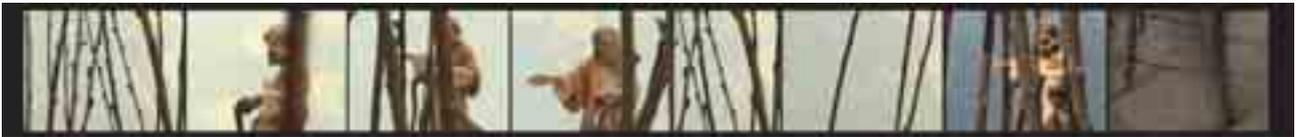


COMPLETONE

Crucifix ligne impregnata,
Cristo in legno di faggio
incisa a spugna,
Nirone pollicino

Stanza del *Wunderkammer*
con cartella
graficamente unita
a spogliare

Alam
sopra la ligne di legno lavorato
a spugna, legno e argenteo
sotto di un'area colorata



Non è lecito inventare una religione, bisogna sapere che cosa è avvenuto tra Dio e l'uomo, come Dio ha sancito certi rapporti religiosi che bisogna conoscere per non diventare ridicoli o balbuzienti o aberranti. Bisogna essere istruiti. E Noi pensiamo che...quelli che vogliono manifestarsi artisti veramente, non avranno difficoltà ad assumere questa sistematica, paziente, ma tanto benefica e nutriente informazione

Paolo VI,
Omelia per la "Messa degli artisti"

Riferimenti bibliografici

*Emil Steffann
e la sua opera*

- AA.VV., "Der Architekt Emil Steffann 1899-1968", in *Christliche Kunstblätter*, n. 3, 1969, pp. 49-75.
- AA.VV., "Von einer inneren Ordnung der Räume. Vier Beiträge", in *Bauwelt*, n. 19, 1979, pp. 766-787.
- AA.VV., "Rudolf Schwarz – Emil Steffann. Über die Rückführung der Architektur auf die Philosophie", *Umriss. Eine Beilage der Baukultur*, 1982.
- ABETI, Maurizio, *Il segno di Emil Steffann nell'architettura sacra contemporanea*, Forino, Phoro Editore, 2001.
- CAPELLADES, P., "Emil Steffann", ne *L'art sacré*, n. 3-4, 1959, pp. 11-19.
- CIAMPANI, Pina, "Santo Stefano Rotondo la chiesa del Concilio?", in *Rocca*, n. 12, 1964.
- DEBUYST, Frédéric, "Espace et foi: l'oeuvre exemplaire d'Emil Steffann", ne *La Maison-Dieu*, n. 174, 1988, pp. 119-130.
- DEBUYST, Frédéric, "Cologne: les églises du Mouvement Liturgique", in *Chroniques d'Art Sacré*, n. 40, 1994, pp. 5-14.
- GREXA Susanne, *Der Architekt Emil Steffann 1899 - 1968: der Verzicht auf Originalität als Programm*, Marburg, 1996.
- GRISI, Tino, "Handlung ist alles, Form ist nichts." *Die Wandlung des Raumes: Romano Guardini und Emil Steffann zum 40. Todesjahr*, Dessau-Rosslau, Dessauer Institut für Baugestaltung, 2009.
- HEIMBACH, Johannes, "Quellen menschlichen Seins und Bauens offen halten". *Der Kirchenbaumeister Emil Steffann (1899-1968)*, Altenberge, Oros Verlag, 1995.
- HENZE, Anton, "Der Kirchenbaumeister Emil Steffann", in *das Münster*, n. 10, 1957, pp. 264-270.
- HENZE, Anton, "Die Neuordnung des Domes zu Münster", in *Christliche Kunstblätter*, n. 104, 1966, pp. 60-61.
- HÖNS, Ulrich, "Un nuovo vernacolare per la Lorena. E. Steffann e la ricostruzione di Boust", in *Casabella*, n. 567, 1990, p. 55.
- HÜLSMANN, Gisberth, "Zwei Gemeindezentren in der Diaspora", in *Bauwelt*, n. 19, 1977, pp. 634-638.
- HÜLSMANN, Gisberth (a cura di), *Emil Steffann*, Bielefeld, Selbsverlag d. Bielefelder Kunsthalle, 1981, 3a ed., Bonn, 1984.
- HÜLSMANN, Gisberth, "Ecclesia in aeternam - auch ihre Bauten? Zur Kirche des Franziskaner-Klosters in der Ulrichsgasse in Köln", in *Kirchen in der Stadt - erben, erhalten, nutzen*, Düsseldorf, BDA, 2006.
- LIENHARDT, Conrad (a cura di), *Emil Steffann (1899-1968). Werk Theorie Wirkung*, Regensburg, Schnell und Steiner, 1999.
- JAEGER, Falk, "Steffann, Emil", in Magnago Lampugnani, Vittorio (a cura di), *Dizionario Skira dell'architettura del Novecento*, Ginevra-Milano, Skira, 2000, p. 386.
- ROMBOLD, Günther, "Der Architekt Emil Steffann", in *Christliche Kunstblätter*, n. 103, 1965, pp. 77-80.
- ROSINY, Nikolaus, "Kath. Pfarrkirche St. Helena in Bonn", *Bauwelt*, n. 6, 1963, p. 165.
- ROSINY, Nikolaus, "Gedenken an Emil Steffann 1899-1968", in *Bauwelt*, n. 34, 1968, p. 1052 (anche in *das Münster*, n. 21, 1968, p. 291).
- STEFFANN, Emil, "Notkirchen", in *das Münster*, n. 4, 1951, pp. 97-100.
- STEFFANN, Emil, "Besinnung", in *Baukunst und Werkform*, n. 3, 1957.
- STEFFANN, Emil, "S. Stefano Rotondo als Kirche der Begegnung", in *Christliche Kunstblätter*, n. 104, 1966, pp. 62-65.

SUNDERMANN, Manfred, "La reconstruction des murs. Emil Steffann architecte 1899-1968", in *Archives d'architecture moderne*, n. 21, 1981, pp. 47-75.

SUNDERMANN, Manfred, "Il silenzio entro le mura. Emil Steffann (1899-1968) e la sua scuola", in AA.VV., *Architettura e spazio sacro nella modernità*, Biennale di Venezia, Milano, Abitare Segesta, 1992, pp. 155-159.

VIGORELLI, Valerio, "Problemi di restauro. A proposito di S. Stefano Rotondo", in *Arte Cristiana*, n. 9, 1965, pp. 285-288.

WOLF, Inge, "Sakrale Orte – Kirchenbauten von Emil Steffann (1899-1968)", in *DAM Jahrbuch. Architektur in Deutschland*, Frankfurt, Prestel, 2003, pp. 174-183.

ZEVI, Bruno, "Un prete inventa il paleocristiano", in *Cronache di architettura*, vol. 11, Bari-Roma, Laterza, 1979, pp. 23-25.

"Die St.-Bonifatius-Kirche in Lübeck", in *Bauwelt*, n. 48, 1954, p. 947.

"Dom vom Münster. Die Wählscheibe. Kampf um die Baugenehmigung", in *der Spiegel*, n. 51, 1955, pp. 46-48.

"Katholische Kirche St. Laurentius in München", in *Baumeister*, n. 12, 1956.

"3 katholische Kirchen im Rheinland", in *Bauwelt*, n. 25, 1960, pp. 714-717.

"Pfarrzentrum St. Hedwig in Bayreuth", in *Baumeister*, n. 12, 1961, pp. 1204-1207.

"Eine neue katholische Pfarrei in Köln: St. Laurentius", in *das Münster*, n. 16, 1963, pp. 181-184.

"Liturgische Orte", in *Baumeister*, n. 3, 1965, pp. 243-250.

"Gisberth Hülsmann architecte", in *Zodiaque*, n. 169, 1991, pp. 1-41.

L'art sacré, n. 1-2, 1957.

das Münster, n. 10, 1957, p. 270.

das Münster, n. 13, 1960, pp. 12-13; 28; 42-43.

Bauen+Wohnen, n. 5, 1961, pp. 172-175.

Eine Führung durch. St. Walburga Porta Westfalica, Porta Westfalica, s.d.

St. Bonifatius-Kirche Dortmund-Mitte, Dortmund, s.d.

Weihe der Kirche St. Maria vom Frieden, Dormagen, 1963.

Ein neues Gemeindenhause für Sankt Bonifatius, Dortmund-Mitte, Dortmund, 1982.

25 Jahre St. Johannes Dorsten. 1960-1985, Dorsten, 1985.

Wir feiern das Leben. 1967-1992 25 Jahre Kirche Heilig Geist, Mülheim an der Ruhr, 1992.

1945-1995. 50 Jahre Pfarre St. Elisabeth in Opladen, Remscheid, 1995.

St. Elisabeth. Eine Kostbarkeit, die man suchen muß, Essen-Frohnhausen, 1995.

Kommt, wir gehen in unsere Kirche. Pfarrkirche St. Martinus – Repelen, Repelen, 1996.

Katholische Pfarrkirche Schmerzeiche Mutter Düsseldorf-Flehe, Regensburg, Schnell und Steiner, 1996.

1898-1998. 100 Jahre St. Bonifatius in Essen-Huttrop, Essen, 1998.

St. Bonifatius Krefeld-Stahldorf, Regensburg, Schnell und Steiner, 2000.

50 Jahre St. Bonifatius. Chronik der katholischen Pfarrgemeinde St. Bonifatius, Lübeck, 2002.

Kartause Marienau, Beuron-Lindenberg, Beuronener Kunstverlag Josef Fink, 2004.

St. Laurentius in München. Architektur Ausstattung Bedeutung, München, 2004.

Benediktinerinnenabtei Maria Heimsuchung Steinfeld/Eifel, Saarbrücken, Fachverlag für Kirchenfotografie & Luftbildaufnahmen, 2005.

50 Jahre St. Mariä Himmelfahrt Oedekoven. 1956-2006, Alfter-Gielsdorf, 2006.

Oeffingen. *Katholische Kirche Christus König*, Passau, Kunstverlag Peda, 2007.
Pfarrkirche St. Martin, Passau, Kunstverlag Peda, 2007.
Pfarrkirche St. Bonifatius Kref.-Stahldorf. *1959 bis 2009 Dokumentation*, Krefeld, 2009.
Ursulinenkloster Dorsten. *Kirche zum Hl. Kreuz 1959-2009*, Dorsten, 2009.
50 Jahre St. Hedwig Bayreuth, Bayreuth, 2010.

ANDREOLI, Vittorino, *Preti. Viaggio fra gli uomini del sacro*, Milano, Piemme, 2009.

*Persona, spazio
e tecnica*

BECK, Ulrich, *Der eigene Gott. Von der Friedensfähigkeit und dem Gewaltpotential der Religionen*, Frankfurt am Main-Leipzig, Verlag der Weltreligionen – im Insel Verlag, 2008 (tr. it. *Il Dio personale. La nascita della religiosità secolare*, Roma-Bari, Laterza, 2009).

BENJAMIN, Walter, *Das Passagen-Werk, 1927-1940* (tr. it. *Parigi capitale del XIX secolo*, Torino, Einaudi, 1986).

BRUN, Jean, *Aristote et le Lycée*, Paris, Presse Universitaire de France, 7a ed., 1992 (tr. it. *Aristotele*, Milano, Xenia Edizioni, 1997).

FERRARO, Giovanni, *Il libro dei luoghi*, Milano, Jaca Book, 2001.

GAMBI, Lucio e GOZZOLI, Maria Cristina, *Milano, "Le città nella storia d'Italia"*, Roma-Bari, Laterza, 1982.

GUARDINI, Romano, "Über Sozialwissenschaft und Ordnung unter Personen", *Die Schildgenossen*, n. 6, 1926, pp. 125-150 (tr. it. *Persona e personalità*, Brescia, Morcelliana, 2006).

GUARDINI, Romano, *Briefe vom Comer See*, Mainz, Matthias Grünewald Verlag, 1927 (tr. it. *Lettere dal lago di Como. La tecnica e l'uomo*, Brescia, Morcelliana, 1959, 3a ed. 2001).

HALL, Edward T., *The hidden dimension*, Garden City, Doubleday, 1966 (tr. it. *La dimensione nascosta*, Milano, Bompiani, 1982).

HEIDEGGER, Martin, *Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen, Verlag Günther Neske, 1954 (tr. it. *Saggi e discorsi*, Milano, Mursia, 1985).

HERVIEU-LÉGER, Danièle, *La religion en mouvement. Le pèlerin et le converti*, Paris, Flammarion, 1999 (tr. it. *Il pellegrino e il convertito. La religione in movimento*, Bologna, il Mulino, 2003).

HUDNUT, Joseph, "La casa post-moderna", in *Metron*, n. 3, 1945, pp. 15-23.

INSOLERA, Italo, *Roma. Immagini e realtà dal X al XX secolo, "Le città nella storia d'Italia"*, Roma-Bari, Laterza, 1980, 5a ed., 1996.

KUHN, Thomas S., "What are scientific revolution?", in Krüger, L. et al. (a cura di), *The probabilistic revolution*, Cambridge, The Mit Press, 1987 (tr. it. *Le rivoluzioni scientifiche*, Bologna, il Mulino, 2008).

PANIKKAR, Raimon, "Lo spazio sacro è lo spazio reale", in Crippa, Maria Antonietta e Bassegoda Nonell, Joan (a cura di), *Gaudí. Spazio e segni del sacro*, Milano, Jaca Book, 2002, pp. 59-71.

PAREYSON, Luigi, *Filosofia della libertà*, Genova, Il Melangolo, 1991.

RYKWERT, Joseph, *On Adam's House in Paradise*, 1972 (tr. it. *La casa di Adamo in Paradiso*, Milano, Adelphi, 1972, 3a ed., 2005).

SCAFI, Alessandro, *Mapping Paradise. A History of Heaven on Earth*, Chicago, The University of Chicago Press, 2006.

WEIL, Simone, *La Pesanteur et la Grâce*, 1948 (tr. it. *L'ombra e la grazia*, Milano, Rusconi, 1985, 2a ed. 1991).

WINNICOT, Donald W., *Human Nature*, The Winnicot Trust, 1988 (tr. it. *Sulla natura umana*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1989).

ZOLLA, Elémire, *Le meraviglie della natura. Introduzione all'alchimia*, Padova, Marsilio, 1975, ed. CDE, 1991.

- ANTOMARINI, Brunella, "La percezione della forma. Trascendenza e finitezza in H. U. von Balthasar", in *Aesthetica Preprint*, n. 71, agosto 2004, pp. 6-86.
- von BALTHASAR, Hans Urs, *Herrlichkeit. Eine theologische Ästhetik*, Bd. I, *Schau der Gestalt*, Freiburg i. Br., Johannes Verlag Einsiedeln, 1961 (tr. it. *Gloria. Una estetica teologica*, vol. 1, *La percezione della forma*, Milano, Jaca Book, 1971).
- von BALTHASAR, Hans Urs, *Reform aus dem Ursprung*, Freiburg i. Br., Johannes Verlag Einsiedeln, 1970 (tr. it. *Romano Guardini. Riforma dalle origini*, Milano, Jaca Book, 2000).
- von BALTHASAR, Hans Urs, *Theologik*, Bd. I, *Wahrheit der Welt*, Freiburg i. Br., Johannes Verlag Einsiedeln, 1985 (tr. it. *Teologica*, vol. 1, *Verità del mondo*, Milano, Jaca Book, 1987, 2a ed., 2010).
- BURCKHARDT, Titus, *Principes et méthodes de l'art sacré*, Lyon, Paul Derain, 1974 (tr. it. *L'arte sacra in Oriente e in Occidente. L'estetica del sacro*, Milano, Rusconi, 2a ed., 1990).
- CACCIARI, Massimo, *Doppio ritratto. San Francesco in Dante e Giotto*, Milano, Adelphi, 2012.
- CACUCCI, Francesco, *La Mistagogia. Una scelta pastorale*, Bologna, EDB, 2006.
- CASEL, Odo, *Das christliche Kultmysterium*, Regensburg, Verlag Friedrich Pustet, 1932, 4a ed., 1960 (tr. it. *Il mistero del culto cristiano*, Roma, Borla, 1985).
- CASSINGENA-TRÉVEDY, François, "Jalons pour une esthétique de la liturgie", *Liturgie* 116, 2001 (tr. it. *La bellezza della liturgia*, Magnano, Edizioni Qiqajon, 2003).
- CASTELLUCCI, Erio, "La Chiesa domestica dai Padri al Vaticano II", in Fabris, Rinaldo e Castellucci, Erio (a cura di), *Chiesa domestica. La Chiesa-famiglia nella dinamica della missione italiana*, Cinisello Balsamo, San Paolo, 2009, pp. 129-214.
- CORBON, Jean, "The Sacramental Space of the Celebration", *Sacred Architecture*, Winter 2002, pp. 24-26.
- DIANICH, Severino, *Una Chiesa per vivere*, Casale Monferrato, Marietti, 1979, 2a ed., 1984.
- DYCKHOFF, Peter, *Das kosmische Gebet. Einübung nach Origenes*, München, Kosel-Verlag, 1994 (tr. it. *La preghiera cosmica. Alla scuola di Origene*, Vicenza, Neri Pozza, 1995).
- FORNARI, Giuseppe, *La bellezza e il nulla. L'antropologia cristiana di Leonardo da Vinci*, Genova-Milano, Marietti 1820, 2005.
- GATTI, Vincenzo, *Liturgia e arte. I luoghi della celebrazione*, Bologna, EDB, 2001.
- GERHARDS, Albert (a cura di), *In der Mitte der Versammlung. Liturgische Feerräume*, Trier, Deutsches Liturgisches Institut, 1999.
- GUALCO, Fabrizio, *Bellezza e mistero. La proposta estetico-teologica di Hans Urs von Balthasar*, Genova, Colors, 2000.
- GUARDINI, Romano, *Vom Geist der Liturgie*, 1918 (tr. it. *Lo spirito della liturgia*, Brescia, Morcelliana, 2000).
- GUARDINI, Romano, *Von heiligen Zeichen*, 1922 (tr. it. *I santi segni*, Brescia, Morcelliana, 1930, 8a ed., 2000).
- GUARDINI, Romano, *Vom Sinne der Kirche. Fünf Vorträge*, 1922 (tr. it. *Il senso della Chiesa*, Brescia, Morcelliana, 2007).
- GUARDINI, Romano, *Liturgische Bildung*, 1923 (tr. it. *Formazione liturgica*, Brescia, Morcelliana, 2008).
- GUARDINI, Romano, *Über das Wesen des Kunstwerks*, 1947 (tr. it. *L'opera d'arte*, Brescia, Morcelliana, 1998).
- HAMELINE, Jean-Hyves, *Une poétique du rituel*, Paris, Éditions du Cerf, 1997 (tr. it. *L'accordo rituale. Pratiche e poetiche della liturgia*, Milano, Glossa, 2009).
- KEARNEY, Richard, *Anatheism. Returning to God after God*, New York, Columbia University Press, 2010 (tr. it. *Ana-teismo. Tornare a Dio dopo Dio*, Roma, Fazi Editore, 2012).
- KRISTEVA, Julia, *Visions capitales*, Paris, Editions de la Réunion, 1998 (tr. it. *La testa senza il corpo. Il viso e l'invisibile nell'immaginario dell'Occidente*, Roma, Donzelli, 2009).
- LÉVINAS, Emmanuel, *Du sacré au saint. Cinq nouvelles lectures talmudiques*, Paris, Les Éditions du Minuit, 1977.

MAGGIANI, Silvano (a cura di), *Gli spazi della celebrazione rituale*, Roma, CLV, 2005.
MENNEKES, Friedhelm, "Zur Sakralität der Leere", in *Kunst und Kirche*, n. 3, 2002, pp. 159-164.
NEUNHEUSER, Burkhard, *Storia della liturgia per epoche culturali*, Roma, CLV, 1999.
PAREYSON, Luigi, *Eстетica. Teoria della formatività*, Milano, Bompiani, 1988.
PLAZAOLA, Juan, *Historia y sentido del arte cristiana*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1996 (tr. it. *Arte cristiana nel tempo. Storia e significato*, Cinisello Balsamo, San Paolo, 2001).

AA.VV., *Dal Reno al Tevere. Le chiese della nuova Germania: la diocesi di Colonia*, Roma, Editoriale Ecclesia, 1995.

*Architettura
liturgica*

AA.VV., *Chiese, città, comunità*, Bologna, SAIE, 1996.

AA.VV., *L'altare. Mistero di presenza, opera dell'arte*, Atti del II Convegno liturgico internazionale di Bose, Magnano, Edizioni Qiqajon, 2005.

AA.VV., *Architettura e Liturgia nel Novecento. Esperienze europee a confronto*, Atti del II Convegno internazionale di Venezia, Rovereto, Nicolodi, 2005.

AA.VV., *L'ambone. Tavola della parola di Dio*, Atti del III Convegno liturgico internazionale di Bose, Magnano, Edizioni Qiqajon, 2006.

AA.VV., *Arte Architettura Liturgia. Esperienze internazionali a confronto*, Atti del VI Convegno internazionale di Venezia, Lavis, AlcionEdizioni, 2010.

AA.VV., *Chiesa e città*, Atti del VII Convegno liturgico internazionale di Bose, Magnano, Edizioni Qiqajon, 2010.

AA.VV., *Kirchen im Wandel*, Düsseldorf- Münster, 2010.

AROSIO, Giuseppe, *Chiese nuove verso il terzo millennio. Diocesi di Milano 1985-2000*, Milano, Electa, 2000.

BARTOLOMEI, Luigi, *Luoghi e spazi del sacro. Matrici urbane; archetipi architettonici; prospettive contemporanee per la progettazione di spazi per la cristianità*, Tesi di dottorato di ricerca in Ingegneria edilizia e territoriale, DAPT – Università di Bologna, 2008.

BOLLENBECK, Karl Josef, *Neue Kirchen im Erzbistum Köln 1955-1995*, Köln, 1995.

BORROMEI, Caroli, *Instructionum fabricae et supellectilis ecclesiasticae. Libri II*, 1577 (tr. it., Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2000).

BOUYER, Louis, *Architecture et liturgie*, Paris, Les Editions du CERF, 1967 (tr. it. *Architettura e liturgia*, Magnano, Edizioni Qiqajon, 1994).

CIAMPANI, Pina, *Il luogo dell'incontro. L'architettura nei luoghi di culto*, Milano, Electa, 2002.

CORNOLDI, Adriano, *L'architettura dell'edificio sacro*, Roma, Officina, 1995.

DEBUYST, Frédéric, *Chiese. Arte, architettura, liturgia dal 1920 al 2000*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2003

DESANCTIS, Michael E., *Building from belief. Advance, Retreat, and Compromise in the Remaking of Catholic Church Architecture*, Collegeville, Liturgical Press, 2002.

FREDIANI, Gianluca, *Le chiese*, Roma-Bari, Laterza, 1997.

GRASSO, Giacomo, *Come costruire una chiesa. Teologia, metodo, architettura*, Roma, Borla, 1994.

GRISI, Tino, *Tre chiese. Forme aperte oranti*, Roma, Sapienza-Università di Roma – Primo Master in Progettazione di chiese, 2007.

GRISI, Tino, "Lo spazio delle ceneri. Sulle chiese-cinerario", in Bartolomei, Luigi (a cura di), *Evoluzioni contemporanee nell'architettura funeraria*, Bologna, CSO, 2012, pp. 47-52.

GRISI, Tino, "Scandire il tempo. Sull'architettura dei campanili", in *Rivista di Pastorale Liturgica*, n. 294, 5/2012, pp. 49-53.

- KIDDER SMITH, G E, *The new churches of Europe*, New York-Chicago-San Francisco, Holt Rinehart and Winston, 1963.
- KIECKHEFER, Richard, *Theology in stone. Church architecture from Byzantium to Berkeley*, New York, Oxford University Press, 2004.
- KÖRNER, Hans e WIENER, Jürgen (a cura di), *Frömmigkeit und Moderne. Kirchenbau des 20. Jahrhunderts an Rhein und Ruhr*, Essen, Klartext, 2008.
- LERCARO, Giacomo, *La chiesa nella città. Discorsi e interventi sull'architettura sacra*, Cinisello Balsamo, San Paolo, 1996.
- MALECHA, Pawel, *Edifici di culto nella legislazione canonica. Studio sulle chiese-edifici*, Roma, Ed. Pontificia Università Gregoriana, 2002.
- MARCHESI, Antonio, *Dall'Abbazia di Beuron alla chiesa di San Lorenzo a Monaco. Mezzo secolo di liturgia e architettura in Germania (1906-1955)*, Bologna, CLUEB, 2011.
- McNAMARA, Denis R., "Liturgical architecture and the classical tradition: a balthasarian approach", *Communio*, n. 32, Spring 2005, pp. 137-151.
- NITSCHKE, Marcus (ed.), *Raum und Religion*, Salzburg-München, Verlag Anton Pustet, 2005.
- PANTLE, Ulrich, *Leitbild Reduktion. Beiträge zum Kirchenbau in Deutschland von 1945-1950*, Regensburg, Schnell und Steiner, 2005.
- RICHTER, Klemens, *Kirchenräume und Kirchenträume. Die Bedeutung des Kirchenraums für eine lebendige Gemeinde*, Freiburg, Verlag Herder, 1998 (tr. it. *Spazio sacro e immagini di chiesa. L'importanza dello spazio liturgico per una comunità viva*, Bologna, EDB, 2002).
- SALVARANI, Renata, *La fortuna del S. Sepolcro nel Medioevo. Spazio, liturgia, architettura*, Milano, Jaca Book, 2008.
- SANTI, Giancarlo, *Architettura e teologia. La Chiesa committente di architettura*, Trapani, Il pozzo di Giacobbe, 2011.
- SCHLOEDER, Steven J., *Architecture in Communion*, San Francisco, Ignatius Press, 1998 (tr. it. *L'Architettura del Corpo Mistico. Progettare chiese secondo il Concilio Vaticano II*, Palermo, L'Epos, 2005).
- SCHWARZ, Rudolf, "Liturgie und Kirchenbau. Denkschrift aus Anlass des Neubaus der Sankt-Annen-Kirche in Berlin-Lichterfelde", 1936, in *Konturen. Rothenfelser Burgrabrief*, n. 02, 2004, pp. 6-16.
- SCHWARZ, Rudolf, "Das Haus des Christen", in *Die Schildgenossen*, n. 19, 1940, pp. 1-17.
- SCHWARZ, Rudolf, *Vom Bau der Kirche*, Heidelberg, Verlag Lambert Schneider, 1947 (tr. it. *Costruire la chiesa. Il senso liturgico nell'architettura sacra*, Brescia, Morcelliana, 1999).
- SCHWARZ, Rudolf, *Kirchenbau. Welt vor der Schwelle*, Heidelberg, F. H. Kerle Verlag, 1960.
- SUNDERMANN, Manfred (a cura di), *Rudolf Schwarz*, Bonn, 1981.
- TORGERSON, Mark A., *An architecture of immanence. Architecture for worship and ministry today*, Grand Rapids-Cambridge, William B. Eerdmans Publishing, 2007.
- VALENZIANO, Crispino, *Architetti di chiese*, Bologna, EDB, 2005.
- VOIGT, Wolfgang e FLAGGE, Ingeborg, *Dominikus Böhm 1880-1955*, Berlin, Ernst Wasmuth Verlag, 2005.
- WEYRES, Willy, *Neue Kirchen im Erzbistum Köln 1945-1956*, Düsseldorf, Im Verlag L. Schwann, 1957.
- WÖHLER, TILL, *Neue Architektur. Sakralbauten*, Salenstein, Verlagshaus Braun, 2005.
- ZAHNER, Walter, "De nouvelles vocations pour les églises: une première expérience de la Conférence des évêques catholiques allemands", in Morriset, Lucie K. et al. (a cura di), *Quel avenir pour quelles églises?*, Montreal, Presse de l'Université du Québec, 2006, pp. 499-510.
- ZAHNER, Walter e BERKEMANN, Karin (a cura di), *Schätze! Kirchen des 20. Jahrhunderts*, München, DG, 2007.

- BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Editions du Seuil, 1953 (tr. it. *Il grado zero della scrittura*, Milano, Lerici editori, 1960, 2a ed., 1966).
- BOEHM, Gottfried, *La svolta iconica*, Roma, Meltemi, 2009.
- CACCIARI, Massimo, "Res aedificatoria. Il 'classico' di Mies van der Rohe", in *Casabella*, n. 629, 1995, pp. 3-7.
- CAO, Umberto, *L'architettura prima della forma*, Macerata, Quodlibet Studio, 2009.
- DEVILLERS, Christian, "L'Indian Institute of Management ad Ahmedabad di Louis Kahn", *Casabella*, n. 571, 1990, pp. 36-58.
- ECO, Umberto, *La struttura assente*, Milano, Bompiani, 1968, ed. 1980.
- EISENMAN, Peter, *The formal basis of modern architecture*, 1963 (tr. it. *La base formale dell'architettura moderna*, Bologna, Pendragon, 2009).
- EISENMAN, Peter, *La fine del classico e altri scritti*, Venezia, CLUVA, 1987.
- FRAMPTON, Kenneth (ed.), *The architecture of Hiroshi Fujii*, New York, Rizzoli, 1987.
- FRIEDMAN, Yona, *L'ordre compliqué et autres fragments*, Paris, Editions de l'éclat, 2008 (tr. it., *L'ordine complicato. Come costruire un'immagine*, Macerata, Quodlibet, 2011).
- KOOLHAAS, Rem, *Junkspace. Per un ripensamento radicale dello spazio urbano*, Macerata, Quodlibet, 2006.
- LAPIERRE, Éric, *Le Point du Jour. Une architecture concrète*, Cherbourg, Le Point du Jour, 2011.
- LOOS, Adolf, *Ins Leere gesprochen - Trotzdem*, 1930 (tr. it. *Parole nel vuoto*, Milano, Adelphi, 1972, 3a ed. 1982).
- LYOTARD, Jean-François, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Editions Galilée, 1986 (tr. it. *Il postmoderno spiegato ai bambini*, Milano, Feltrinelli, 1987).
- RELLA, Franco, *Limina. Il pensiero e le cose*, Milano, Feltrinelli, 1987.
- SCARPA, Tiziano, "Teoria delle aureole", in *Cos'è questo fracasso? Alfabeto e intemperanze*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 159-163.
- VELOTTI, Stefano, *Adolf Loos. Lo stile del paradosso*, De Donato, Bari-Roma, 1988.
- VIDLER, Anthony, *Warked space. Art, architecture and anxiety in modern culture*, Cambridge, Massachusetts Institute of Technology, 2000 (tr. it. *La deformazione dello spazio. Arte, architettura e disagio nella cultura moderna*, Milano, Postmedia, 2009).
- ZEVI, Bruno, *Architectura in nuce*, Firenze, Sansoni, 1972, 2a ed., 1979.
- ZEVI, Bruno, *Il linguaggio moderno dell'architettura. Guida al codice anticlassico*, Torino, Einaudi, 1973.
- ZEVI, Bruno, *Il manifesto di Modena. Paesaggistica e grado zero della scrittura architettonica*, Venezia, Canal, 1998.

-
- ARENDET, Hannah, *Besuch in Deutschland. Die Nachwirkungen des Naziregimes*, 1950 (tr. it. *Ritorno in Germania*, Roma, Donzelli, 1996).
- BENJAMIN, Walter, "Goethes Wahlverwandtschaften", in *Neue Deutsche Beiträge*, II, 1924-25 (tr. it. "Le affinità elettive", in *Angelus novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 1962, pp. 163-243).
- DAGERMAN, Stig, *Tysk Höst!*, Stockholm, Norstedst, 1947 (tr. it. *Autunno tedesco. Viaggio tra le rovine del Reich millenario*, Torino, Lindau, 2007).
- FRIEDRICH, Jörg, *Der Brand*, München, Ullstein Heyne List, 2002 (tr. it. *La Germania bombardata. La popolazione tedesca sotto gli attacchi alleati 1940-1945*, Milano, Mondadori, 2005).
- HESSE, Hermann, *Das Glasperlenspiel. Versuch einer Lebensbeschreibung des Magister Ludi Josef Knecht samt Knechts hinterlassenen Schriften*, Zürich, Fretz+Wasmuth Verlag, 1943 (tr. it. *Il giuoco delle perle di vetro. Saggio biografico sul Magister Ludi Josef Knecht pubblicato insieme con i suoi scritti postumi*, Milano, Mondadori, 1955, ed. 1979).

MANN, Thomas, *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde*, 1947, (tr. it. *Doctor Faustus. La vita del compositore tedesco Adrian Leverkühn narrata da un amico*, Milano, Mondadori, 1949, ed. 1996).

PROUST, Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 1971 (tr. it., *Contro Sainte-Beuve*, Torino, Einaudi, 1991).

RELLA, Franco (a cura di), *Bellezza e verità*, Milano, Feltrinelli, 1990.

RILKE, Rainer Maria, *Duineser Elegien*, 1923 (tr. it. *Elegie duinesi*, Torino, Einaudi, 1978).

SCHMIDT, Arno, *Aus dem Leben eines Fauns*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1973 (tr. it. *Dalla vita di un fauno*, S. Maria C. V., Lavieri, 2006).

SEBALD, Winfried G., *Luftkrieg und Literatur*, 2001 (tr. it. *Storia naturale della distruzione*, Milano, Adelphi, 2004, 3a ed., 2010).

TODOROV, Tzvetan, *La littérature en péril*, Paris, Flammarion, 2007 (tr. it. *La letteratura in pericolo*, Milano, Garzanti, 2008).

TOLSTOJ, Lev, *Отец Сергий*, 1911 (tr. it. *Padre Sergio*, Sant'Arcangelo di Romagna, Rusconi, 2004).

s. PIO X, *Tra le sollecitudini. Motu proprio sulla musica sacra*, 22 novembre 1903.

PIO XII, *Mediator Dei. Lettera enciclica sulla Sacra Liturgia*, 20 novembre 1947.

Costituzione sulla Sacra Liturgia. Sacrosanctum Concilium, 4 dicembre 1963.

PAOLO VI, *Omelia per la "Messa degli artisti" nella Cappella Sistina*, 7 maggio 1964.

Costituzione dogmatica sulla Chiesa. Lumen Gentium, 21 novembre 1964.

PAOLO VI, *Discorso ai parroci e ai predicatori quaresimalisti di Roma*, 1° marzo 1965.

CONFERENZA EPISCOPALE ITALIANA – COMMISSIONE EPISCOPALE PER LA LITURGIA, *La progettazione di nuove chiese. Nota pastorale*, Roma, 1993.

CONFERENZA EPISCOPALE ITALIANA – COMMISSIONE EPISCOPALE PER LA LITURGIA, *L'adeguamento delle chiese secondo la riforma liturgica. Nota pastorale*, Roma, 1996.

RATZINGER, Joseph (BENEDETTO XVI), "Die große Gottesidee 'Kirche' ist keine Schwärmerei", in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 22/12/2000, p. 46.

Ordinamento generale del Messale Romano, Roma, Centro Azione Liturgica, 2004.

BENEDETTO XVI, *Udienza generale del mercoledì*, 15 marzo 2006.

BENEDETTO XVI, *Sacramentum caritatis. Esortazione apostolica post-sinodale sull'Eucaristia fonte e culmine della vita e della missione della Chiesa*, 22 febbraio 2007.

BENEDETTO XVI, *Udienza generale del mercoledì*, 6 giugno 2007.

BENEDETTO XVI, *Omelia al Laterano per la Solennità del Corpus Domini*, 22 maggio 2008.

BENEDETTO XVI, *Discorso ai partecipanti al Convegno della Fondazione "Romano Guardini" di Berlino*, 29 ottobre 2010.

BENEDETTO XVI, *Udienza generale del mercoledì*, 31 agosto 2011.

BENEDETTO XVI, *Discorso ai cattolici impegnati nella chiesa e nella società alla Konzerthaus di Friburgo in Brisgovia*, 25 settembre 2011.

BENEDETTO XVI, *Omelia per i Vespri nella chiesa della Certosa di Serra san Bruno*, 9 ottobre 2011.

BENEDETTO XVI, *Discorso per l'inaugurazione della Domus Australia*, 20 ottobre 2011.

BENEDETTO XVI, *Angelus*, 30 ottobre 2011.

BENEDETTO XVI, "La condivisione del pane come fondamento della carità cristiana", in *Corriere della sera*, 11 febbraio 2012, p. 58.

BENEDETTO XVI, *Udienza generale del mercoledì*, 26 settembre 2012.

Magistero e documenti

- I. Giovanni Segantini: Mezzogiorno sulle Alpi, 1891.
- II. Duncan G. Stroik: Cathedral in the South.
- III. Cappella di N.S. del Sacro Cuore di Gesù, Cremona.
- IV. Incontro con Gisberth Hülsmann a Wachtberg il 23 agosto 2012 (foto Manfred Sundermann).
- V. Gisberth Hülsmann: la chiesa abbaziale di Steinfeld sullo sfondo della basilica romanica.
- VI. Gisberth Hülsmann: disegno esecutivo per la chiesa di St. Hedwig a Colonia.
 1. Processione del Corpus Domini a Lubeca nel 1932.
 2. Emil Steffann: schizzo compositivo della processione del Corpus Domini a Lubeca.
 3. Processione del Corpus Domini a Lubeca: schema della distribuzione nello spazio urbano.
 4. a) Estratto dalla carta di Milano di Marc'Antonio Dal Re.
b) Estratto dalla pianta di Roma di Giovan Battista Nolli.
 5. Schema del sistema stazionario nella città di Colonia.
 6. a) Estratto dalla mappa del mondo del Beato di Liébana.
b) St. Laurentius, Colonia: pianta del Paradiso.
 7. St. Laurentius, Colonia: esterno, foto d'epoca.
 8. St. Laurentius, Colonia: pianta del complesso parrocchiale.
 9. St. Laurentius, Colonia: plastico di studio.
10. St. Walburga, Porta Vestfalica: pianta e sezione del complesso parrocchiale.
11. a) St. Walburga, Porta Vestfalica: interno, foto d'epoca.
b) St. Walburga, Porta Vestfalica: disposizione attuale dell'assemblea.
12. St. Walburga, Porta Vestfalica: pietra di fondazione.
13. St. Bonifatius, Krefeld: Richfest, foto d'epoca.
14. Casa-atelier, Mehlem: interno, foto d'epoca.
15. Emil Steffann: disegno di chiesa per la diaspora cattolica, 1938.
- 16.17. Emil Steffann: schizzi per la chiesa di Schlutup (I).
18. St. Konrad, Duisburg: pianta.
19. St. Konrad, Duisburg: interno, foto d'epoca.
20. a) Scheunekirche, Boust: schizzo di Emil Steffann.
b) Scheunekirche, Boust: foto d'epoca.
- 21.22. Scheunekirche, Boust: schizzi della collocazione urbana, della pianta e vista interna.
23. St. Bonifatius, Krefeld: disegno assonometrico.
24. St. Bonifatius, Krefeld: pianta.
25. St. Bonifatius, Krefeld: foto d'epoca.
26. Zum heiligen Kreuz, Dorsten: posa della pietra di fondazione, foto d'epoca.
27. Zum heiligen Kreuz, Dorsten: pianta.
28. Colonia bombardata, 1945 (foto U.S. Dept of Defense).
29. a) Franziskanerkirche St. Marien, Colonia: foto d'epoca.
b) Emil Steffann: schizzi di rovine e loro reimpiego, 1951.
30. Franziskanerkirche St. Marien, Colonia: pianta.
31. Franziskanerkirche St. Marien: interno, foto d'epoca.
32. a) Herz Jesu, Essen: pianta.
b) Herz Jesu, Essen: interno, foto d'epoca.
33. Schmerzreiche Mutter, Düsseldorf: pianta.
34. Emil Steffann: schizzi per chiesa anti-aerea (Schlutup II).
35. St. Bonifatius, Dortmund: la chiesa originaria distrutta.
36. St. Bonifatius, Dortmund: schizzi di studio di Emil Steffann.
- 37.38. St. Bonifatius, Dortmund: esterni, foto d'epoca.
39. St. Bonifatius, Dortmund: interno durante una celebrazione, foto d'epoca.
40. St. Bonifatius, Dortmund: plastico compositivo.
41. St. Bonifatius, Dortmund: pianta.
42. Duomo, Münster: facciata ovest, confronto tra la rovina post-bellica e la ricostruzione (foto diocesi di Münster).
43. Duomo, Münster: pianta.
44. St. Maria vom Frieden, Dormagen: foto d'epoca.
45. a) St. Maria vom Frieden, Dormagen: foto d'epoca.
b) St. Maria vom Frieden, Dormagen: pianta e sezioni.
46. St. Matthias, Euskirchen: pianta.
- 47.48. St. Hedwig, Bayreuth: pianta e sezione.
49. St. Hedwig, Bayreuth: fonte battesimale, foto d'epoca.
50. Christuskönig, Oeffingen: pianta e sezione.
51. Christuskönig, Oeffingen: vista aerea, foto d'epoca.
52. a) St. Bonifatius, Essen: presentazione del modello.
b) St. Bonifatius, Essen: pianta.
53. St. Bonifatius, Essen: interno, foto d'epoca.
54. St. Hildegard, Bonn: pianta.
55. St. Hildegard, Bonn: foto d'epoca.
56. Emil Steffann: foto di viaggio in Irlanda.
57. St. Maria in den Benden, Düsseldorf: foto di Kidder Smith.
- 58.59.60. Rudolf Schwarz ed Emil Steffann: disegni e schizzi del progetto per St. Anna, Berlino.
61. Zum heiligen Franz, Colonia: schizzo descrittivo di Gisberth Hülsmann.
62. St. Johannes, Merkstein: disegno assonometrico.
63. St. Johannes, Merkstein: foto d'epoca.
64. St. Johannes, Merkstein: pianta.
65. a) St. Maria in den Benden, Düsseldorf: foto aerea d'epoca.
b) St. Maria in den Benden, Düsseldorf: pianta.
66. a) St. Maria in den Benden, Düsseldorf: interno, foto d'epoca.
b) St. Maria in den Benden, Düsseldorf: cortile, foto d'epoca.
67. St. Paul, Waterloo: interno (foto Andrea Marcuccetti).
68. a) St. Augustinus, Düsseldorf: plastico della prima versione.
b) St. Augustinus, Düsseldorf: pianta e sezione.
69. Heilig Geist, Mülheim an der Ruhr: schizzo d'insieme del complesso parrocchiale di Gisberth Hülsmann.
- 70.71. Heilig Geist, Mülheim an der Ruhr: pianta e sezione.
72. St. Christophorus, Colonia: interno, foto d'epoca.
73. St. Bonifatius, Lubeca: fasi costruttive.
74. a) St. Bonifatius, Lubeca: schizzi di Emil Steffann.
b) St. Bonifatius, Lubeca: pianta.
75. St. Bonifatius, Lubeca: interno, foto d'epoca.

76. St. Elisabeth, Opladen: pianta e sezioni.
77. St. Elisabeth, Opladen: vista aerea, cartolina d'epoca.
78. Emil Steffann: progetto Schlutup III.
- 79.80.81. St. Elisabeth, Opladen: esterni e interno, foto d'epoca.
82. St. Martinus, Repelen: pianta.
83. St. Laurentius, Monaco: pianta del complesso parrocchiale.
84. St. Laurentius, Monaco: interno durante una celebrazione, foto d'epoca.
85. St. Cyriakus, Bruchhausen: vista, foto d'epoca.
86. St. Cyriakus, Bruchhausen: pianta.
87. St. Nikolaus, Langenhorst: foto d'epoca.
88. St. Nikolaus, Langenhorst: pianta.
89. St. Mariä Himmelfahrt, Oedekoven: vista dalla strada.
90. a) St. Mariä Himmelfahrt, Oedekoven: schizzo di Emil Steffann.
b) St. Mariä Himmelfahrt, Oedekoven: pianta.
91. Abbazia Maria Heimsuchung, Steinfeld: cartolina d'epoca.
- 92.93. Abbazia Maria Heimsuchung, Steinfeld: pianta e sezioni.
94. St. Remaclus, Cochem: vista dal fiume (foto Sara Lauderdale).
95. St. Remaclus, Cochem: schizzo di Emil Steffann.
96. St. Remaclus, Cochem: pianta.
97. St. Bartholomäus, Rothenkirchen: vista dall'alto (foto rolandjakob)
98. St. Bartholomäus, Rothenkirchen: schizzo descrittivo di Gisberth Hülsmann.
99. Certosa di Marienau: vista aerea d'epoca.
100. Certosa di Marienau: disegno d'insieme di Gisberth Hülsmann.
101. Certosa di Marienau: pianta della chiesa.
102. St. Johannes, Dorsten: interno, foto d'epoca.
103. a) St. Johannes, Dorsten: pianta.
b) St. Johannes, Dorsten: esterno, foto d'epoca.
104. a) Vincent van Gogh: I mangiatori di patate, 1885.
b) St. Hedwig, Colonia: interno, foto d'epoca.
105. St. Hedwig, Colonia: disposizione planimetrica, sezione e pianta.
106. Cappella dell'ospedale Heilig-Geist, Colonia: esterno, foto d'epoca
107. Cappella dell'ospedale Heilig-Geist, Colonia: pianta e sezione.
108. Convento Santa Caterina da Siena, Angermund: schizzo prospettico interno della chiesa di Gisberth Hülsmann.
109. Convento Santa Caterina da Siena, Angermund: piante e sezioni della chiesa.
110. a) Convento S. Caterina da Siena, Angermund: pianta generale
b) Convento S. Caterina da Siena, Angermund: plastico della chiesa.
111. Convento S. Caterina da Siena, Angermund: vista angolare con il volume della chiesa, foto d'epoca.
112. St. Martin, Dornbirn: pianta.
113. St. Martin, Dornbirn: vista interna durante una celebrazione (foto Kirchenchor St. Martin).
114. St. Clemens, Duisburg: vista esterna, foto d'epoca.
115. St. Clemens, Duisburg: pianta.
116. St. Clemens, Duisburg: interno (University of Michigan Library).
117. St. Konrad, Marl: pianta.
118. St. Konrad, Marl: pietra di fondazione.
119. St. Helena, Bonn: piante e sezione.
120. St. Helena, Bonn: interno, foto d'epoca.
121. St. Augustinus, Düsseldorf: interno durante una celebrazione.
122. Senne I: pianta del complesso parrocchiale.
123. Senne I: sezione generale.
124. St. Elisabeth, Essen: pianta.
125. St. Elisabeth, Essen: vista sotto la neve, foto d'epoca.
126. Santo Stefano Rotondo, Roma: pianta e sezioni del progetto Baur.
127. Santo Stefano Rotondo, Roma: schizzo di studio di Emil Steffann.
128. S. Stefano Rotondo, Roma: schizzo della pianta.
A.B. San Giacomo Apostolo, Ferrara: viste aeree del lotto.
C. San Giacomo Apostolo, Ferrara: diagrammi compositivi.
D. San Giacomo Apostolo, Ferrara: chiesa, oratorio e campanile.
E. San Giacomo Apostolo, Ferrara: spazio liturgico.
F. San Giacomo Apostolo, Ferrara: opere d'arte.
G. San Giacomo Apostolo, Ferrara: disegno planivolumetrico.

- Abeti, Maurizio, p. 33 n30.
Albrecht, Herbert, p. 88.
Aquisgrana, 97.
Corpus Domini, p. 60.
Alfter
St. Mariä Himmelfahrt-Oedekoven, p. 75, figg. 89-90, tavv. 27, AF2.
Arnolds, Scholastika, p. 76.
Assisi, pp. 50, 68, 95, 97.
von Balthasar, Hans Urs, pp. 15, 70-71.
Barlach, Ernst, p. 50 n103.
Barthes, Roland, p. 26-27.
Basilea
Antoniuskirche, tav. I.
Baur, Hermann, p. 95.
Bayreuth
St. Hedwig, pp. 52-53, figg. 47-49, tavv. 13, AF3.
Beato di Liébana, p. 30, fig. 6a.
Berlino, 97.
St. Anna-Lichterfelde, pp. 58-59, figg. 58-60.
Bielefeld
Bethel, pp. 25, 97.
Senne I, p. 93, figg. 122-123.
Bienefeld, Heinz, pp. 45, 55, 77
Böhm, Dominikus, pp. 42, 57, 67, tav. I.
Bonn
Bad Godesberg, pp. 25, 97.
Casa Atelier-Mehlem, pp. 35, 56, 97, fig. 14.
St. Helena, p. 91, figg. 119-120, tavv. 38, AF3.
St. Hildegard-Rüngsdorf, pp. 55-56, figg. 54-55, tavv. 16, AF3.
Boust
Chiesa-fienile, pp. 38-39, figg. 20-23.
Bruchhausen im Sauerland
St. Cyriacus, p. 73, figg. 85-86, tavv. 25, AF4.
Brüning, Maria, p. 41.
s. Carlo Borromeo, p. 10.
Celsing, Peter, p. 57.
Coblenza, p. 77.
Cochem
St. Remaclus-Cond, p. 77, figg. 94-96, tavv. I, 29, AF2-4.
Colonia, pp. 28-29, 42-43, 45, 60, 97, figg. 5, 28.
Cappella Ospedale Heilig Geist-Longerich, p. 85, figg. 106-107, tavv. 34, AF2.
Duomo, p. 43, fig. 28.
Franziskanerkirche St. Marien, pp. 43-44, 92, figg. 29-31, tavv. 6, AF1.
St. Christophorus-Niehl, p. 64, fig. 72.
St. Engelbert-Riehl, tav. I.
St. Hedwig-Höhenhaus, p. 84, figg. 104b-105, tavv. 33, AF4.
St. Laurentius-Lindenthal, pp. 29-30, 32, figg. 6b-9, tavv. 1, AF3.
Zum heiligen Franz-Bilderstöckchen, p. 60, fig. 61.
Concilio Vaticano II, pp. 87, 95.
Conferenza Episcopale Italiana, pp. 13, 15, 107.
Conferenza Episcopale Tedesca, p. 91.
Cornoldi, Adriano, p. 33 n30.
Cremona
Cappella di N.S. Del Sacro Cuore di Gesù, p. 12, fig. III.
Dal Re, Marc'Antonio, p. 28, fig. 4a.
Darmstadt, p. 97.
Debuyst, Frédéric, p. 33 n30.
De la Mora, Enrique, p. 65 n162.
Domus ecclesiae, p. 58.
Dormagen
St. Maria vom Frieden-Nord, pp. 49-50, 63 n156, figg. 44-45, tavv. 11, AF3.
Dornbirn
St. Martin, p. 88, figg. 112-113, tavv. 35, AF4.
Dorsten, p. 41.
St. Johannes, pp. 81-82, figg. 102-103, tavv. 32, AF2.
Zum heiligen Kreuz, pp. 41-42, 82, figg. 26-27, tav. 5, AF2.
Dortmund
St. Bonifatius-Mitte, pp. 22, 46-47, figg. 35-41, tavv. 9, AF2.
Duisburg
St. Clemens-Kaßlerfeld, p. 89, figg. 114-116, tav. AF3.
St. Konrad-Fahrn, pp. 37-38, figg. 18-19, tavv. 3, AF1.
Düren
St. Anna, tav. I.
Düsseldorf
Convento S. Caterina da Siena-Angermund, pp. 86-87, figg. 108-111, tavv. 36, AF4.
Schmerzreiche Mutter-Flehe, p. 45, fig. 33, tavv. 8, AF3.
St. Augustinus-Eller, p. 63, figg. 68, 121, tavv. 19, AF3.
St. Maria in den Benden-Wersten, pp. 57, 62-63, 64, figg. 57, 65-66, tavv. 18, AF2.
Essen
Herz Jesu-Altenessen, pp. 44-45, fig. 32, tavv. 7, AF3.
St. Bonifatius-Huttrop, pp. 54-55, figg. 52-53, tavv. 15, AF3.
St. Elisabeth-Frohnhausen, p. 94, figg. 124-125, tavv. 39, AF1.
Euskirchen
St. Matthias, pp. 51, 92, fig. 46, tavv. 12, AF4.
Eveux-sur-Arbresle
St. Marie de la Tourrette, tav. I.
Ferrara
Progetto-pilota S. Giacomo Apostolo, pp. 15, 107-114, tavv. A-E.
Fisac, Miguel, p. 57.
s. Francesco, pp. 40, 50.
Frediani, Gianluca, p. 33 n30.
von Galen, Clemens August, p. 47 n95.
Gerhards, Albert, p. 15.
Gerusalemme
S. Sepolcro, p. 29.
Gresleri, Glauco, p. 57.
Grexa, Susanne, p. 33 n30.
Gropius, Walter, p. 50 n103.
Guardini, Romano, pp. 15, 71 n186, 81-83, 86-87.
Heimbach, Johannes, p. 33 n30.
Henrichs, Paul, p. 94.
Hopmann, Paul G., p. 49.

- Hülsmann, Gisberth, pp. 14, 29, 31, 33 n30, 51, 53, 55, 60, 64, 69, 73, 76 n197, 77, 78, 79-80, 84, 86, 88, 93, 97, figg. IV, V, VI, 61, 69, 98, 100, 105, 108.
- Juhar, Giuseppe, p. 95.
- Kahlefeld, Heinrich, pp. 71, 95.
- Kahn, Louis, p. 65 n162.
- Kall
Abbazia Maria Heimsuchung-Steinfeld, p. 76, figg. 91-93, tavv. 28, AF2.
- Kidder Smith, G E, p. 57.
- Krefeld
St. Bonifatius-Stahldorf, pp. 33, 39-40, 49, figg. 13, 23-25, tavv. 4, AF2.
- Le Corbusier, p. 57, tav. I.
- Lewerentz, Sigurd, pp. 12, 57.
- Lienhardt, Conrad, p. 33 n30.
- Lilli, Giampiero, p. 14 n26.
- Loos, Adolf, p. 9.
- Lorenz, Josef, pp. 29, 84.
- Lubecca, pp. 60, 97.
Cappella fabbrica del pesce, p. 97.
Cappella ospedale Sud, pp. 85 n220, 97.
Marienkirche, p. 65.
Mölln, pp. 58, 97.
Processione Corpus Domini, pp. 25-27, 32, 97, figg. 1-3.
Schlutup I, pp. 36-38, figg. 16-17.
Schlutup II, p. 45, fig. 34.
Schlutup III, pp. 67-68, fig. 78.
St. Bonifatius, pp. 65-66, figg. 73-75, tavv. 21, AF1.
St. Kathrein, p. 97.
Travemünde, pp. 58, 97.
- Lüfkens, Karl Otto, pp. 33, 44, 54, 62, fig. 13.
- Magonza, p. 81.
- Maisons d'Église, p. 63.
- Marchesi, Antonio, p. 33 n30.
- Marl
St. Konrad-Hüls, p. 90, figg. 117-118, tavv. 37, AF2.
- Mavilio, Stefano, p. 14 n26.
- Merkstein
St. Johannes, pp. 60-61, figg. 62-64, tavv. 17, AF3.
- Mertens, Wilhelm, p. 33, 40, fig. 13.
- Milano, p. 28, fig. 4a.
- Mindszenty, József, p. 95 n250.
- Moers
St. Martinus-Repelen, p. 69, fig. 82, tavv. 23, AF3.
- Moser, Karl, tav. I.
- Monaco di Baviera, p. 95.
St. Laurentius-Gern, pp. 71-72, figg. 83-84, tavv. 24, AF2.
- Mongelli, Giuseppe, p. 14 n26.
- Moritz, Carl, p. 94.
- Mülheim an der Ruhr
Heilig Geist-Holthause, pp. 64, 104, figg. 69-71, tavv. 20, AF4.
- Münch, prof., pp. 50 n103, 97.
- Münster
Duomo, pp. 47-48, figg. 42-43, tavv. 10, AF1.
- Niccolò V, papa, p. 95.
- Niemeyer, Oscar, p. 65 n162.
- Noeske, Wolfram, pp. 37, 46, 82, 90, 94.
- Nolli, Giovan Battista, p. 28, fig. 4b.
- Oeffingen
Christuskönig, p. 53, figg. 50-51, tavv. 14, AF4.
- Opladen
St. Elisabeth, pp. 67-68, figg. 76-81, tavv. 22, AF1.
- Östreicher, Siegfried, p. 71.
- Ott, Friedrich, pp. 44, 67, 75, 76, 82.
- s. Paolo, pp. 10, 13.
- Perathoner, prof., pp. 50 n103, 97.
- Pio XI, papa, p. 48 n99.
- Porta Vestfalica
St. Walburga, pp. 31-32, figg. 10-12, tavv. 2, AF4.
- Praderio, Giorgio, p. 14.
- Pressig
St. Bartholomäus-Rothenkirchen, p. 78, figg. 97-98, tavv. 30, AF4.
- Quaroni, Ludovico, p. 57.
- Rilke, Rainer Maria, p. 83.
- Roma, p. 28, fig. 4b.
S. Stefano Rotondo, pp. 95-96, figg. 126-128.
Terme, p. 68.
- Rosiny, Nikolaus, pp. 46, 62, 63, 85, 89, 90, 91, 94, 95.
- Rossellino, Bernardo, p. 95.
- Saarbrücken
St. Maria Königin, tav. I.
- Schilling, Walter, p. 52.
- Schorn, Hermann, p. 85.
- Schwarz, Rudolf, pp. 12, 38, 57, 58, 60-62, 64, 97, figg. 58-60, 72, tav. I.
- Segantini, Giovanni, p. 9, fig. I.
- Seibranz
Certosa di Marienau, pp. 79-80, figg. 99-101, tavv. 31, AF4.
- Simplicio, papa, p. 95.
- Steffann, Emil, pp. 12, 14, 25-27, 29, 31-32, 33-40, 41-46, 48, 49-56, 57-64, 65-66, 69, 71-72, 73-74, 76-80, 81-82, 84-85, 88, 89-90, 92-96, 97, figg. 2, 13, 15-17, 20a, 21-22, 29b, 34, 36, 56, 58-60, 74a, 90a, 95, 127-128, tav. I.
- Steffann, Jutta, pp. 33, 97, fig. 13.
- Stratman, Egon, p. 38 n59.
- Sundermann, Manfred, pp. 14, 33 n30.
- Thoma, Fritz, p. 48.
- Thomas, Jessen, p. 49 n101.
- Trautsch, Erich, p. 65.
- Treviri, p. 77.
- Van Acken, Johannes, p. 96 n256.
- Van Gogh, Vincent, pp. 83-84, fig. 104a.
- Van der Laan, Hans, p. 12.
- Velbert
St. Nikolaus-Langenhorst, p. 74, figg. 87-88, tavv. 26, AF2.
- Weber, Martin, p. 67 n172.
- Wetter, Friedrich, p. 95 n250.
- Winnicot, Donald Woods, p. 30 n20.
- Zahner, Walter, p. 14 n25.

